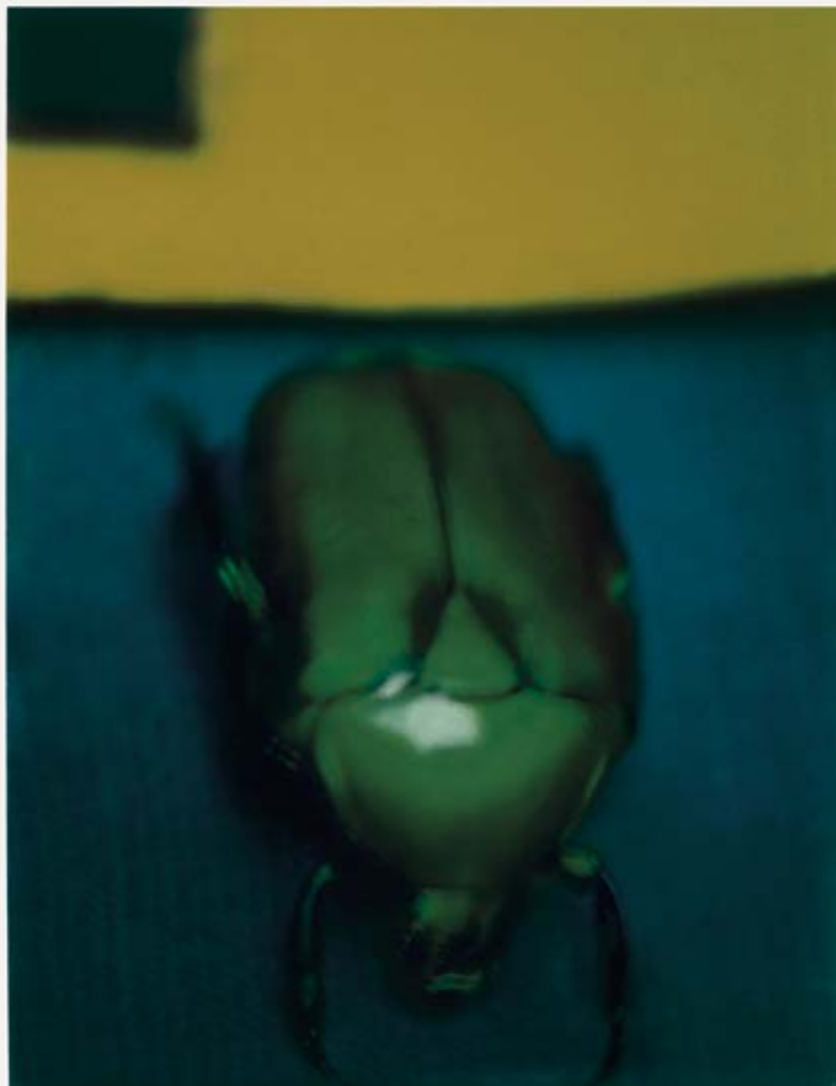


SARAH MOON
*d'après
nature*





*Sarah Moon en conversation avec Raphaëlle Stopin,
commissaire de l'exposition.
14 avril 2026, studio de l'artiste, Paris.*

*Extraits de conversation avec la photographe où il est question de jardin,
de lumière, de noir et de miroir.*

Raphaëlle Stopin : À me plonger dans vos photographies, je repensais à cette phrase de Michel Foucault : «le jardin c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde». Il formule là l'idée selon laquelle le jardin est à la fois un espace réel et un espace qui condenserait toutes sortes d'autres réalités, la rencontre du microcosme et du macrocosme. Ça n'est pas sans évoquer l'enfance, ce moment où l'on découvre, particulièrement au jardin, un territoire qui, sous nos pas et nos yeux curieux de tout, se révèle immense, divers et propice aux fables. Dans votre appréhension du jardin, est-ce qu'il y a cette part de projection de l'enfance ?



Sarah Moon, *Crépuscule*, 2005 ;
Le Poirier, 1992.
© Sarah Moon / ADAGP, 2026

Sarah Moon : Oui, il y a surtout un refuge. Et cet attrait pour le jardin-refuge s'accroît avec le temps. C'est qu'il y a quelque chose, probablement, de l'ordre du souvenir. Bien que je sois une enfant des villes, il y a effectivement quelque chose de l'ordre du souvenir, de l'évasion, de moments privilégiés de mon enfance, quand la nature, le jardin, la mer ou la campagne, cet espace, ce territoire dont parle Foucault était déjà un refuge. Il était un décor quelques fois dans mes photos de mode et ce n'est que quand je l'ai photographié hors les commandes, «pour moi», que je l'ai fait mien par parcelles, par morceaux recadrés, que je m'y suis attachée si je puis dire, jusqu'à ne plus m'en défaire. La forêt par contre n'est pas un refuge pour moi, il ne faut pas me demander d'y aller. La peur du noir, la peur du manque de lumière, ça aussi vient de l'enfance, c'est absolument certain... Pourquoi a-t-on peur du noir ?

C'est intéressant que vous disiez ça, parce qu'il y a un rapport au noir qui est très fort dans votre œuvre.

J'ai toujours dit que je rêvais en noir et blanc, et c'est vrai. Je rêve très rarement en couleur. En tout cas, ceux dont je me souviens sont en noir et blanc. Donc, j'ai l'impression que la mémoire est en noir et blanc.

La couleur s'est vraiment imposée à moi quand j'ai commencé à photographier la mode. On me disait « c'est pictural », je ne sais pas si ça l'est mais je faisais attention aux couleurs que je mêlais.

Ce sont deux langages différents pour vous ?

SARAH MOON • ENTRETIEN



Sarah Moon, *Le Pavot*, 1997
Du début à la fin, 2001
© Sarah Moon / ADAGP, 2026

Oui, la couleur est plus réaliste, plus directe, le noir et blanc permet une plus grande transposition. Cela rejoint la prise de vue, lorsque l'on a l'œil ouvert sur le dehors à travers le miroir et l'autre fermé sur l'intérieur, celui de la mémoire. On me dit souvent que mes photographies sont irréelles, oniriques, mais je crois qu'elles ont davantage à voir avec le souvenir que le rêve. «On croit que l'on a rêvé mais en fait on se souvient», c'est comme un éclair de souvenir. Et je me rends compte que mon travail récent porte de plus en plus sur la lumière, parfois la lumière blanche, comme celle du reflet du soleil dans l'eau.

Pour l'exposition, vous avez aussi prolongé vos explorations du jardin en parcourant la Normandie, notamment déambulé dans Giverny, et l'eau tient dans ce jardin-là une place de choix ! C'est pour cela particulièrement qu'il vous intéressait ?

Oui, à Giverny, c'était la lumière dans l'eau qui m'a captivée. Tout paraissait trop normal, mais l'eau a ce pouvoir de changer complètement votre perspective, elle fait miroir, reflète, remodèle les contours. Quand je suis arrivée, c'était les premiers jours du printemps, il y avait cette grande tache de lumière, qui se trouvait aussi prolongée par ces jets qui balayaient l'eau juste sous la surface, quelque chose qu'ils utilisent pour éviter la stagnation de l'eau et la formation d'algues. Je voulais la saisir, tenter tout au moins.

Puisque l'on parle de ce jardin, qui était celui d'un peintre, peut-être revenir sur cette analogie qui est faite entre votre photographie et la peinture, et même un certain impressionnisme, une parenté qui se ferait sur la prévalence accordée au sentiment du paysage et par l'usage que vous faites de la photographie, à rebours de sa transparence, de son évidence mécanique. Êtes-vous un peu peintre quand même dans votre façon de manier la photographie ?

C'est-à-dire qu'en tant que photographe, on est vraiment limité... Ce n'est quand même qu'une fraction de seconde. On ne peut pas reprendre. Et c'est ce quitte ou double, avec lequel je dois composer qui est difficile : cela se produit si souvent d'avoir l'impression de voir mais de ne pas pouvoir saisir. Et c'est cette quête-là qui n'en finit pas. C'est-à-dire que même dans la balade, ce que j'appelle la balade, dans la nature, il y a toute la charge de ce qu'on ressent et puis, sur la pellicule il n'y a rien. C'est là l'avantage du peintre, il a un temps d'expression qui est beaucoup, beaucoup plus lent, il peut chercher et y revenir... transposer.

Mais ce couperet de la photographie, vous l'é mousez en ramenant une sorte d'épaisseur du temps, notamment par le recours au Polaroid et ses imperfections. Comment ce film et le détournement que vous en avez fait a changé votre photographie ? A-t-il permis de rapprocher davantage votre image de ce que vous perceviez ?

J'ai commencé à utiliser le Polaroid sur les conseils de mon tireur Patrick Toussaint. On l'utilisait déjà beaucoup pour les prises de vue de mode en studio, comme ça se faisait à l'époque, surtout pour les tests lumière. Et puis est donc venue l'idée de prendre le Polaroid pour les prises de

SARAH MOON • ENTRETIEN



vues extérieures. J'avais ma petite chambre et je me suis mise à utiliser le Polaroid 665, je prenais la face négative du Pola. Quand on l'ouvre et qu'on ne le fixe pas tout de suite dans un révélateur, parce qu'on est dehors, et qu'on le trempe dans ce que l'on a sous la main, ça crée des surprises, des accidents. Et moi j'adore ça. J'ai l'impression que je l'ai arraché au réel ! Ce film avait une qualité extraordinaire, je n'ai plus quitté le Polaroid pendant des années, j'avais l'œil « polaroïdisé » !

Mais cette transfiguration ou cette transposition du réel, je n'en ai pas conscience, c'est plutôt une parcelle de réel que je reconnais comme mienne.



Donc cela se passe à la surface du film, au gré de ses accidents, mais aussi dans le moment, c'est ce que vous appelez « l'écho » ?

Je dis toujours aux jeunes photographes que photographeur c'est un état. On peut passer devant un arbre dix fois et tout d'un coup, il y a un écho entre cet arbre et vous. Et c'est à ce moment-là qu'on peut prendre la photo. Cela fait partie de la balade, il faut une espèce de disponibilité, il faut une attention. Ce n'est pas une concentration, c'est un regard attentif, un état qui permet la rencontre avec le hasard.

Comme ce pin photographié au Jardin des plantes de Paris dont vous me disiez être passée tant de fois devant avant de vraiment le voir. Peut-on parler de ce travail réalisé au Jardin des plantes en 2013, qui avait donné lieu à une très belle exposition au Muséum ?

C'était une expérience merveilleuse, vraiment merveilleuse. J'ai conservé un souvenir ébloui, de cette aventure. C'était un cadeau. Florence Drouhet m'avait demandé de faire un travail pour le Muséum national d'Histoire naturelle. Tout s'est passé très vite. J'ai eu la chance de pouvoir travailler au Jardin des plantes et à la Ménagerie pendant un mois, de 7h à 21h. J'avais le temps et nous étions seuls, mon assistant Xavier et moi. Je pouvais assister au repas des animaux, très tôt le matin, les observer sortir de leurs abris. Cette disponibilité du regard n'est pas possible quand il y a du monde, elle demande une certaine solitude.



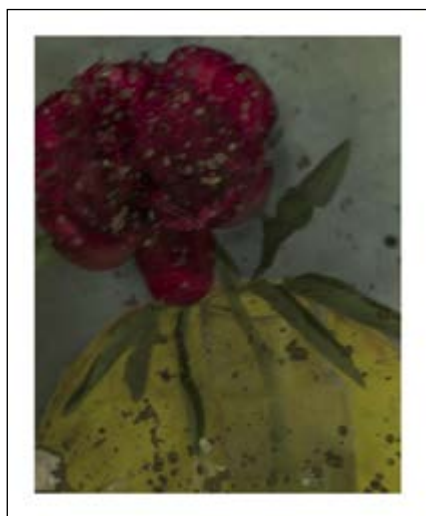
Dans l'exposition, il y a des jardins botanique, zoologique, des champs, des jardins sauvages et, en de rares endroits, des jardins à la française...

L'organisation du jardin à la française m'ennuie un peu, je les trouve autoritaires. J'en ai photographié mais ils sont déjà, en eux-mêmes, des images.

Le jardin sauvage, comme celui que vous avez photographié lors de votre séjour dans le Cotentin, au détour d'un sentier de randonnée, semble davantage correspondre pour vous, pour reprendre la définition de Gilles Clément, à ce « territoire mental d'expérience » qu'est le jardin et que vous reconnaîtriez comme vôtre. Il y a bien une forme d'organisation de ce paysage, mais que vous découvrez, au creux de la dune, sans que l'effet ait été ménagé pour le regard. Finalement, c'est vous, par le cadrage, qui le faites jardin. Cette question du point de vue et de la surprise, me fait penser, puisque

Sarah Moon, Azay le Rideau, 2001 ;
Le pin du jardin botanique, 2013 ;
Champ d'orge, 1997.
© Sarah Moon / ADAGP, 2026

SARAH MOON • ENTRETIEN



j'en vois plusieurs ici disposés dans votre jardin, au miroir dont nous parlions tout à l'heure. Le miroir, c'est comme une manière pour vous de recréer un chemin de traverse dans ce qui se présente à vous ?

Je photographie toujours beaucoup de choses dans les miroirs. Quelque chose s'y passe que je ne peux pas vraiment contrôler et que je n'ai pas prévu, de par l'axe où il se trouve. Je m'en suis beaucoup servi pour la mode, parce qu'on est toujours dans ce face à face, chacune à sa place.

Comme une façon de contourner l'évidence de la beauté, parce qu'outre la mode, vous avez aussi beaucoup utilisé le miroir pour vos photographies de fleurs ?

Je m'en suis beaucoup servi aussi pour les natures mortes. C'est un exercice long, statique...le miroir peut introduire un point de fuite différent, permettre de sortir du couloir... C'est drôle que vous m'en parliez, parce que je ne peux plus faire de fleurs. J'en ai fait et j'ai même fait cette photographie « l'avant-dernière pivoine » en me disant que peut-être, il y a une saison où je pourrai en faire encore une, me laisser une chance, mais je ne suis pas sûre. La dernière fois que j'ai fait des fleurs, je me suis rendue compte que je les cadrais jusqu'à ne garder que les tiges dans les vases et j'ai commencé à photographier les vases.



Sans fleurs ?

Sans fleurs. Des vases vides, avec de l'eau. Mais j'ai arrêté.

Le miroir c'était aussi pour conjurer le trop de couleurs? Mettre une distance entre vous et votre fascination pour la couleur? Je me rappelle que lors de notre première discussion sur le projet de photographier les jardins en Normandie, vous m'avez tout de suite dit: «oui, mais en hiver et en noir et blanc».

C'est-à-dire que quand la couleur m'est imposée par le paysage, ça me convient moins. Quand je la construis, en studio, ça va. C'est une discussion, c'est une harmonie. Je ne peux pas faire de coucher de soleil en couleur, parce que ça excède toujours ce que je peux saisir. Il en impose trop et je me retrouve devant une carte postale.

J'ai fait beaucoup de couleur en mode et comme pour les natures mortes, je choisis les fonds, je cherche une harmonie, j'évite les contrastes, pour aboutir finalement à quelque chose qui peut s'assimiler à une forme de monochrome, même dans une diversité de couleurs.



[...]