PhotoSaintGermain

EDITIONS LE MINOTAURE

# 24 - novembre 2026

# Marek Piasecki

## A Friday Person



*Autoportrait dans l'atelier*, 1959, tirage gélatino-argentique, 17.4 x 24 cm

Les recherches de Marek Piasecki prennent forme dans une période de profond renouvellement de la scène artistique polonaise. Au sortir du réalisme socialiste, la réouverture culturelle favorise la redécouverte des avant-gardes internationales et l'essor de nouvelles pratiques. Surréalisme, abstraction géométrique, tachisme et informel constituent autant de références, tandis que l'objet, l'espace et les matériaux du quotidien occupent une place croissante dans les recherches artistiques. À la fin de la décennie, alors que l'informel s'est largement diffusé, certains artistes et critiques commencent toutefois à en interroger les limites et à explorer d'autres rapports au réel et à la création artistique elle-même.

C'est dans ce contexte que Piasecki développe, à partir de 1955, ses recherches sur les supports photosensibles, puis ses miniatures. Photographie sans appareil, peinture, collage, traces de matières et objets trouvés s'y combinent sans se laisser rapporter à un médium unique. La présentation de ses œuvres à la galerie Krzysztofory en 1959, parallèlement à une exposition du mouvement international Phases, constitue à cet égard un moment révélateur : elle met en regard différentes manières de prolonger ou de dépasser l'héritage surréaliste et les recherches abstraites.

Suivre le travail de Piasecki entre 1955 et 1960 permet ainsi d'observer à la fois l'évolution de sa pratique et les transformations du contexte dans lequel elle se déploie. Les termes employés pour le désigner – « photogramme », « héliographie », « peinture chimique », « technique mixte », puis « miniature » ou « objet » – témoignent eux-mêmes de la difficulté à fixer à l'époque une pratique qui se situe au croisement de plusieurs histoires de l'avant-garde.

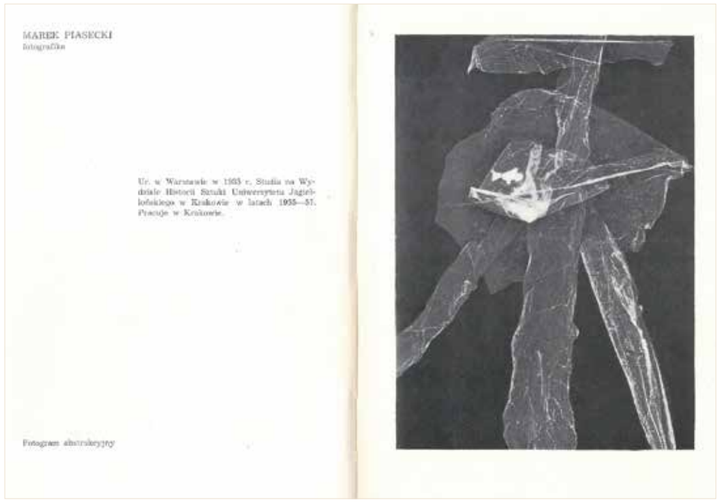
# Marek Piasecki
## entre photographie et objet (1955-1960)

### Les années de formation

Jusqu'en 1955, le parcours de Marek Piasecki se forme dans le milieu artistique cracovien, où le surréalisme demeure une référence importante, malgré la diminution de sa position sur la scène internationale. Pour une partie des artistes de cette génération, marquée par l'expérience de la guerre, il désigne moins un style qu'une manière d'aborder le réel, fondée sur l'imagination, le hasard, les associations inattendues et les procédés automatiques[1]. Cette attitude trouve un terrain particulièrement favorable au sein du Groupe de Cracovie[2] dont les membres partagent l'engagement politique à gauche et l'intérêt pour les avant-gardes occidentales du début du XXe siècle, en opposition aux courants académiques et nationaux. Piasecki y découvre ainsi un art qui ne sépare pas strictement les pratiques et les médiums.

Né en 1935, il est très tôt introduit à l'art moderne par la bibliothèque et les relations de sa famille avec des artistes. Lycéen, il effectue en 1948-1949 un stage dans un laboratoire photographique. Il visite alors la Première Exposition d'art moderne (dont André Breton est un « patron spirituel »), organisée à Cracovie par Tadeusz Kantor et Mieczysław Porębski, où peinture, photomontage, collage, décalcomanie et expérimentations autour de l'image et de la matière sont présentés côte à côte. Un ami de sa famille le met en contact avec Maria Jarema, par l'intermédiaire de laquelle il se rapproche ensuite de Jonasz Stern et d'autres membres du Groupe de Cracovie.

Ce parcours est brutalement interrompu par la radicalisation du régime et l'introduction du réalisme socialiste. Admis en 1952 en histoire de l'art à l'Université Jagellonne, Piasecki est arrêté en juillet de la même année par les services de sécurité, à dix-sept ans, puis condamné à six ans de prison par un tribunal militaire. Libéré à la fin de 1953 pour raisons de santé, il travaille en 1954-1955 à la bibliothèque du Musée national de Cracovie et reprend ses études en 1955. Il est définitivement dispensé du reste de sa peine après octobre 1956.



Photogramme de Piasecki dans le catalogue de la Deuxième Exposition d'art moderne (1957)

### La photographie sans appareil

À partir de 1954, la photographie occupe une place centrale dans les recherches de Piasecki. Après un séjour dans les sanatoriums de Bukowina et de Zakopane, où il aménage une chambre noire improvisée, il installe à son retour à Cracovie un petit laboratoire dans sa chambre. Il pratique alors des genres très divers – paysages, intérieurs, portraits, nus, macrophotographie et reportage (voir le texte de Valérie Fougeirol) – et photographie également les milieux artistiques qu'il fréquente, notamment les représentations du théâtre d'avant-garde de Miron Białoszewski[3]. Cette diversité constitue le point de départ d'une conception expérimentale de la photographie.

Ses premières recherches sur les possibilités de l'image obtenue sans appareil datent de 1955. Piasecki expérimente alors les effets produits par des liquides, des matériaux transparents, des objets ou différents gestes directement sur un support photosensible. Dans certaines séries, des liquides sont répandus sur un matériau transparent avant que les formes ainsi obtenues ne soient fixées par la lumière. Dans d'autres travaux, il explore directement les effets produits par la présence d'objets ou de matières sur le papier photosensible. Ces recherches s'inscrivent dans une histoire déjà ancienne de la photographie sans appareil, notamment celle des photogrammes de Man Ray et de László Moholy-Nagy. En Pologne, Karol Hiller avait développé dès la fin des années 1920 ses *heliografiki*, à la frontière de la photographie, du dessin et des procédés graphiques ; au milieu des années 1950, Andrzej Pawłowski et Bronisław Schlabs travaillent eux aussi sur des images abstraites obtenues directement sur un support photosensible. C'est à cette filiation polonaise que renvoie le terme d'« héliographie », souvent appliqué aux images de Piasecki, même si celui de « photogramme » est également en usage[4].

En 1957, recommandé par Henryk Stażewski[5], Piasecki présente ces recherches à la Deuxième Exposition d'art moderne de Varsovie, considérée comme l'une des plus importantes manifestations d'art récent en Pologne depuis celle de 1948-1949. Le tachisme et l'informel y occupent une place importante, mais l'exposition réunit également sculpture, constructions spatiales, photographie et cinéma. Dans le catalogue, la double page consacrée à Piasecki reproduit une œuvre légendée « Fotogram abstrakcyjny » (« photogramme abstrait »). Sur un fond noir profond, des bandes et des fragments translucides et froissés se superposent et s'enchevêtrent ; leurs plis tracent un réseau de lignes blanches, tandis qu'une zone plus claire concentre la lumière au centre de la composition. Aucun point de vue ni aucune échelle ne permettent d'identifier précisément ce qui a été enregistré : l'image oscille entre la trace de matériaux réels et une construction abstraite.

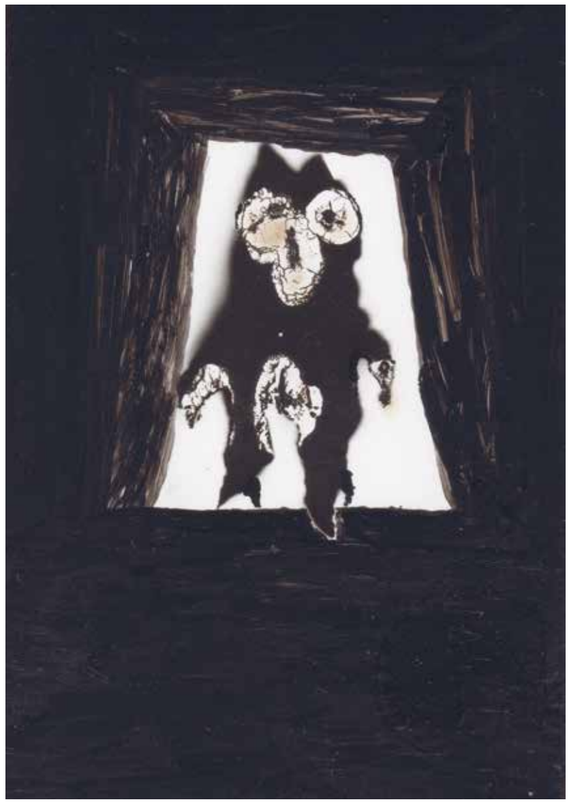
Cette ambiguïté est au cœur de l'analyse que Jerzy Ludwiński consacre à Piasecki en 1958. Il relève, dans ses recherches, la coexistence de formes issues d'objets et de constructions abstraites, du hasard et de la composition délibérée. Il insiste ainsi sur une « coexistence consciente de l'objectivité et de l'abstraction » : le réel fournit une matière à transformer, tandis que l'abstraction permet de se dégager d'un automatisme purement fortuit[6]. Chez Piasecki, la photographie sans appareil devient ainsi moins une technique qu'un moyen d'explorer les rapports entre lumière, matière, trace et hasard.

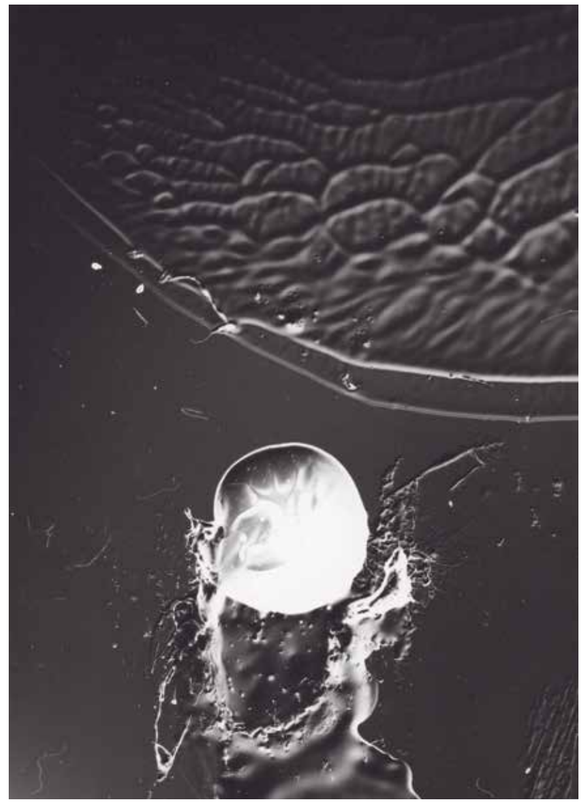
### De l'image à la miniature : la rencontre avec Phases

Dans la seconde moitié des années 1950, l'artiste développe les miniatures, qu'il désigne lui-même comme une forme de « peinture chimique » ou, plus simplement, comme une « technique mixte »[7]. De petit format, elles sont protégées par un cadre, une vitre ou une boîte fabriquée par l'artiste, qui participe ainsi pleinement à la construction de l'œuvre. Peinture, héliographie, collage, fragments de matière, traces de liquides et éléments graphiques s'y combinent dans des compositions où il devient difficile de distinguer les différents médiums. À partir de 1956, ces recherches s'ouvrent également à des constructions plus directement tridimensionnelles, intégrant des objets trouvés ou détournés de leur fonction : fleurs, feuilles, tissus, jouets, billes, aiguilles ou fragments de poupées. La miniature devient ainsi un espace intermédiaire entre l'image et l'objet.

À la fin de la décennie, ce travail vaut à Piasecki une reconnaissance croissante dans les milieux artistiques polonais. En 1959, il présente sa première exposition personnelle à Zakopane et bénéficie d'une salle particulière à la galerie Krzysztofory, à Cracovie. La même année, il participe à la Troisième Exposition d'art moderne, puis, en 1960, à l'exposition organisée à l'occasion du congrès de l'AICA (Varsovie). Plusieurs autres manifestations continuent à lui être consacrées jusqu'à son émigration en Suède en 1967. Cette appréciation intervient dans un contexte où l'informel et le tachisme, récemment introduits en Pologne, suscitent encore un fort engouement, tout en faisant l'objet de premières remises en question. Certains artistes et critiques cherchent alors à déplacer l'attention de la matière picturale vers la structure, l'objet et l'espace, et à introduire dans l'œuvre des matériaux qui ne relèvent plus de la peinture.

À Lublin, le groupe Zamek[8] constitue l'un des foyers de cette réflexion. Piasecki, qui se rapproche de ce milieu à partir de 1958, partage avec ses membres un intérêt pour des pratiques qui excèdent le cadre traditionnel de la peinture. Le groupe entretient par ailleurs des contacts avec le réseau international Phases, mettant en relation ces recherches polonaises avec d'autres démarches européennes.

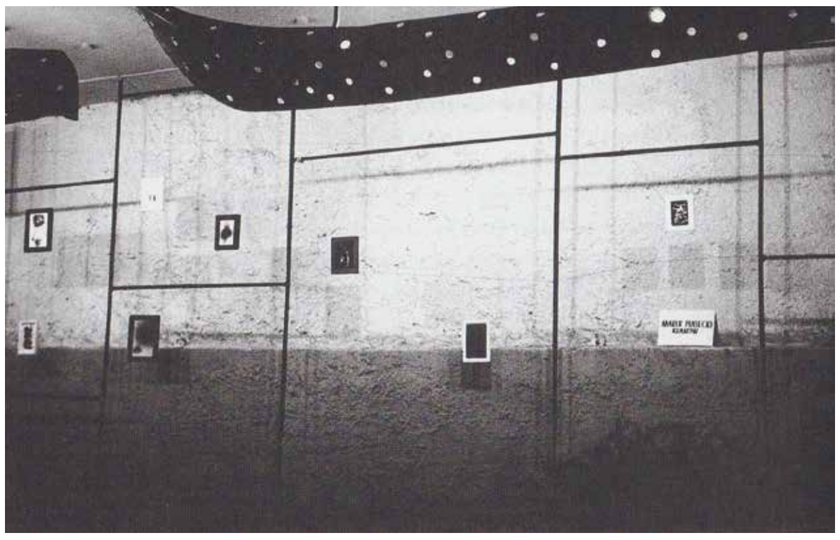

*Sans titre* (série *Chats*), 1957, héliographie, 9.5 x 6.5 cm


*Sans titre*, 1960, héliographie, 17.8 x 13.2 cm

La présentation des œuvres de Piasecki à Krzysztofory en juillet 1959, parallèlement à celle de Phases, éclaire bien les enjeux de cette période. Phases est fondé en 1954 par le critique français Édouard Jaguer, au moment où le surréalisme a perdu sa place centrale sur la scène occidentale et où les pratiques abstraites commencent, elles aussi, à montrer leurs limites. Jaguer cherche à ouvrir la voie à une nouvelle avant-garde, en rapprochant l'héritage surréaliste (l'imagination, l'automatisme, le hasard, les associations inattendues) et l'abstraction lyrique, tout en s'opposant à « la tromperie nébuleuse de l'abstraction comme jeu formel »[9]. Les œuvres présentées à Cracovie – notamment celles d'Enrico Baj, Carl Buchheister, Jacques Hérold, Wifredo Lam, Jean-Jacques Lebel, Roberto Matta et Toyen, ainsi que celles des artistes polonais Marian Bogusz, Tadeusz Brzozowski, Jerzy Kujawski et Jerzy Tchórzewski – proposent, dans le contexte polonais, une autre manière de penser l'avant-garde. À l'occasion de l'exposition André Breton adresse aux intellectuels polonais un « message fraternel » diffusé pendant le vernissage et reproduit dans la presse[10].

L'accueil enthousiaste réservé à Phases en Pologne tient en partie à la situation particulière de la scène artistique polonaise : le mouvement donne accès à des recherches internationales dont elle a longtemps été séparée et apparaît, dans ce contexte, comme une autre voie face aux formes dominantes de l'abstraction. À l'échelle internationale, sa position est cependant moins nettement novatrice : malgré son ambition de renouveler l'héritage surréaliste et de dépasser les limites de l'abstraction lyrique, Phases demeure attaché à plusieurs de ses formes. C'est donc moins une proximité esthétique stricte qu'une communauté de préoccupations qui permet de rapprocher les deux expositions.

Les miniatures de Piasecki sont, quant à elles, installées dans une très petite salle où les éléments du lieu – fils, texture du mur, installations, clous – participent eux-mêmes à la composition de l'exposition et à la perception des œuvres. Le critique Piotr Skrzynecki les compare à de vieilles photographies décolorées par le temps ou à des vitrines contenant des fragments d'ailes de papillons et d'autres insectes ; il y voit une « sorte de jeu technique », très efficace, mais qui conduit sans doute à ce qu'il appelle le « vrai art »[11]. Jerzy Madeyski insiste pour sa part sur les formes « énigmatiques ▶


Vue de l'exposition des miniatures à Zakopane, 1969



Vue de l'exposition Phases dans une revue de l'époque




Reproduction d'une œuvre de Piasecki dans la revue *Struktury* à côté d'un article consacré à Phases et à l'exposition de l'artiste

et ambiguës » des miniatures, suspendues dans un espace à la fois profond et plat, où apparaissent des « ombres de formes concrètes », apparitions irréelles d'objets qui pourraient exister[12]. La revue *Struktury* souligne la difficulté à réduire les miniatures à l'abstraction informelle : si ce qui est peint à l'intérieur des cadres peut encore être rattaché aux limites larges de « l'abstraction informelle », l'ensemble constitué par l'image et son cadre est « déjà quelque chose de plus que l'abstraction informelle »[13].

La double exposition de Krzysztofory met ainsi en regard deux manières différentes de déplacer les frontières de l'abstraction. Phases réactive et met en réseau l'héritage surréaliste ; Piasecki l'aborde à travers une pratique qui associe procédés photographiques, matière, fragments d'objets et formes encadrées. Madeyski remarque que, malgré la « forte concurrence » de l'exposition du groupe, et peut-être précisément grâce à elle, les œuvres de Piasecki sont perçues « autrement, plus pleinement et plus intimement ». La proximité des deux expositions offre ainsi un cadre de comparaison qui fait apparaître plus nettement la singularité de son travail, qui ne relève ni d'un médium ni d'une catégorie esthétique unique.

## Vers l'objet : déplacer les catégories

À la fin des années 1950, les catégories utilisées pour décrire le travail de Piasecki ne suffisent plus à en saisir toutes les dimensions. Jerzy Ludwiński perçoit déjà, dans les miniatures, ce qui excède la seule peinture : le cadre, la vitre ou la boîte participent à la construction de l'œuvre et transforment l'image en un objet concret[14].

Dès 1960, la réception critique témoigne de ce déplacement. Lors de l'exposition organisée à Cracovie à l'occasion du congrès de l'AICA, Piasecki présente, aux côtés de ses miniatures et de ses héliographies, des objets contenus dans des boîtes, que la critique américaine Dore Ashton rapproche des *boxes* de Joseph Cornell. Le vocabulaire critique se déplace ainsi de la peinture ou de la photographie vers l'objet, alors même que les différentes pratiques de Piasecki continuent de coexister. Ce changement s'inscrit dans une remise en question plus large de l'hégémonie abstraite, qui s'amorce dès la seconde moitié des années 1950 dans plusieurs pays occidentaux : les recherches sur l'objet, l'assemblage et les matériaux du quotidien, notamment celles associées au Nouveau Réalisme en France, font émerger de nouvelles catégories pour décrire des pratiques qui ne se laissent plus rapporter à la seule peinture.

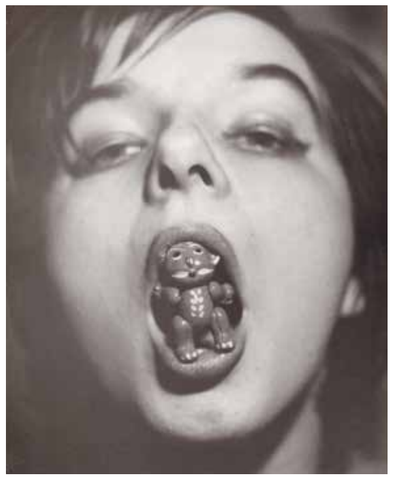
Ces rapprochements ne signifient pas pour autant l'appartenance de Piasecki à ces courants. Au début des années 1960, ses objets et ses photographies de poupées seront rapprochés de recherches contemporaines sur l'objet et l'assemblage[15], tandis que ses héliographies et ses miniatures continueront d'être exposées parallèlement. Le changement concerne donc autant le vocabulaire employé pour décrire son œuvre que l'œuvre elle-même : des formes déjà présentes à la fin des années 1950 deviennent progressivement lisibles à travers de nouvelles catégories.

Entre 1955 et 1960, le parcours de Piasecki apparaît ainsi moins comme une succession de positions que comme la coexistence de plusieurs histoires de l'avant-garde. La photographie sans appareil, les miniatures et les constructions font se croiser l'héritage surréaliste, les recherches informelles et une attention croissante portée à l'objet, à l'assemblage et à l'espace. La multiplicité des termes employés pour les désigner en est le symptôme. Les transformations des années 1960 ne feront pas naître cette dernière dimension, mais contribueront à la rendre plus visible et à lui fournir un vocabulaire critique renouvelé.

Maria Tyl



*Sans titre*, c. 1960, tirage gélatino-argentique, 23.5 x 17 cm



*Tl* (*Tina*), 1962, tirage gélatino argentique, 16 x 13 cm



*Sans titre* (série *Poupées*), 1960, tirage gélatino-argentique, 24 x 16.3 cm

1 K. Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław, 1992, pp. 30-33 ; J. Suchan, « Rozmowa ze Zbigniewem Dłubakiem », in *I wystawa sztuki nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, Fundacja Nowosielskich & Galeria Starmach, Cracovie, 1998, p. 26.

2 Groupe d'étudiants de l'Académie des beaux-arts de Cracovie fonctionnant dans les années 1930-1937, lié aux mouvements de gauche, sans programme artistique bien précis, pratiquant un art moderne influencé par différents courants d'avant-garde du début du siècle (du cubisme et de l'abstraction à l'expressionnisme et au surréalisme). Parmi ses membres principaux se trouvent : Sasza Blonder, Maria Jarema, Adam Marczyński, Jonasz Stern, Henryk Wiciński. Le groupe sera réactivé d'abord en 1946 par le Groupe des Jeunes Plasticiens, puis en 1957 comme Deuxième Groupe de Cracovie.

3 *Teatr Osobny* (« Théâtre à part »), fondé à Varsovie par Miron Białoszewski, Ludwik Hering et Ludmila Murawska après l'expérience du *Teatr na Tarczyńskiej*, fonctionne de 1955 à 1963 comme un théâtre domestique expérimental, en marge des institutions officielles. Les représentations, d'abord données dans un espace très réduit, associent poésie, théâtre, jeu corporel et scénographies réalisées à partir de matériaux ordinaires – tissus, cartons, fils, objets trouvés – qui contribuent à remettre en question les conventions de la scène traditionnelle. Piasecki photographie notamment les représentations du théâtre, prolongeant ainsi ses recherches photographiques au sein des milieux artistiques expérimentaux de Cracovie et de Varsovie. Les photographies ne constituent pas seulement une documentation des spectacles : elles témoignent de son intérêt pour des formes où objets, matières, corps et espace scénique se combinent.

4 Dans un entretien donné à M. Gutowski en avril 1959, Piasecki récuse le terme de « photogramme » à propos de ses travaux, alors même que ce terme a été employé à plusieurs reprises, selon lui à tort. Sa compréhension du mot diffère pourtant de l'usage courant – il entend par là l'agrandissement d'une photographie à l'usage d'une exposition. Voir : M. Gutowski, « Rozmowa z Markiem Piaseckim », in *Dziennik Polski*, 1959, n° 80 (5-6.04).

5 Henryk Stażewski (1894-1988) est une figure majeure de l'avant-garde polonaise et un pionnier de l'abstraction géométrique. Membre fondateur de Blok, Praesens et a.r., il participe aux mouvements internationaux Cercle et Carré et Abstraction-Création, et entretient des liens avec Mondrian et Seuphor. Après 1956, il contribue à la redécouverte de l'avant-garde constructiviste et soutient de jeunes artistes, dont Marek Piasecki, qu'il recommande pour la Deuxième Exposition d'art moderne de Varsovie en 1957. À partir de 1958, ses premiers reliefs prolongent sa recherche géométrique en faisant entrer la peinture dans l'espace.

6 J. Ludwiński, « O Marku Piaseckim i kilku innych zagadnieniach fotograficznych », in *Życie Literackie*, 1958, n° 2 (12.01), p. 7.

7 M. Gutowski, « Rozmowa z Markiem Piaseckim », *op. cit.*

8 Le groupe Zamek (Château), constitué à Lublin à partir de 1956-1957 autour de Włodzimierz Borowski, Tytus Dzieduszycki, Jan Ziemski et du critique Jerzy Ludwiński, est l'un des foyers de la nouvelle avant-garde polonaise. Ses membres explorent l'abstraction, la matérialité et la structure du tableau, jusqu'à concevoir celui-ci comme un objet à trois dimensions, intégrant reliefs, assemblages et matériaux non picturaux. Actif jusqu'en 1960, le groupe expose notamment à Varsovie et à Cracovie et contribue au renouvellement de l'art polonais après 1956.

9 E. Jaguer, « Derrière l'image », in *Phases*, cat. ex., Galeria Krzysztofory, 1959, non paginé ; E. Jaguer, « Gyroscope », in *Phases*, cat. ex., Galeria Pod Mona Liza, BWA Sopot, Muzeum Pomorza Środkowego, BWA Poznań, 1971, p. 9-10.

10 Une erreur de traduction en modifie pourtant le sens : Breton y saluait les intellectuels polonais qui avaient contraint le pouvoir soviétique à certaines concessions, et la version publiée pouvait laisser croire qu'il rendait hommage au pouvoir soviétique lui-même. Plusieurs acteurs français et polonais protestent, et le texte est corrigé dans *Życie Literackie* en septembre 1959. Mais les autorités se méfient de plus en plus des initiatives culturelles qui leur échappent : *Plastyka* est suspendue, ainsi que plusieurs projets liés à la présence de Phases en Pologne. Il faudra attendre douze ans pour qu'une nouvelle exposition du groupe soit présentée au public polonais, sans qu'elle retrouve l'impact de celle de 1959.

11 P. Skrzynecki, « Phases », in *Echo Krakowa*, 1958, n° 170 (24.07).

12 J. Madeyski, « Miniatury Marka Piaseckiego », in *Życie Literackie*, 1959, n° 32 (9.08), p. 7.

13 « Marek Piasecki », in *Struktury*, n° 4, 1959.

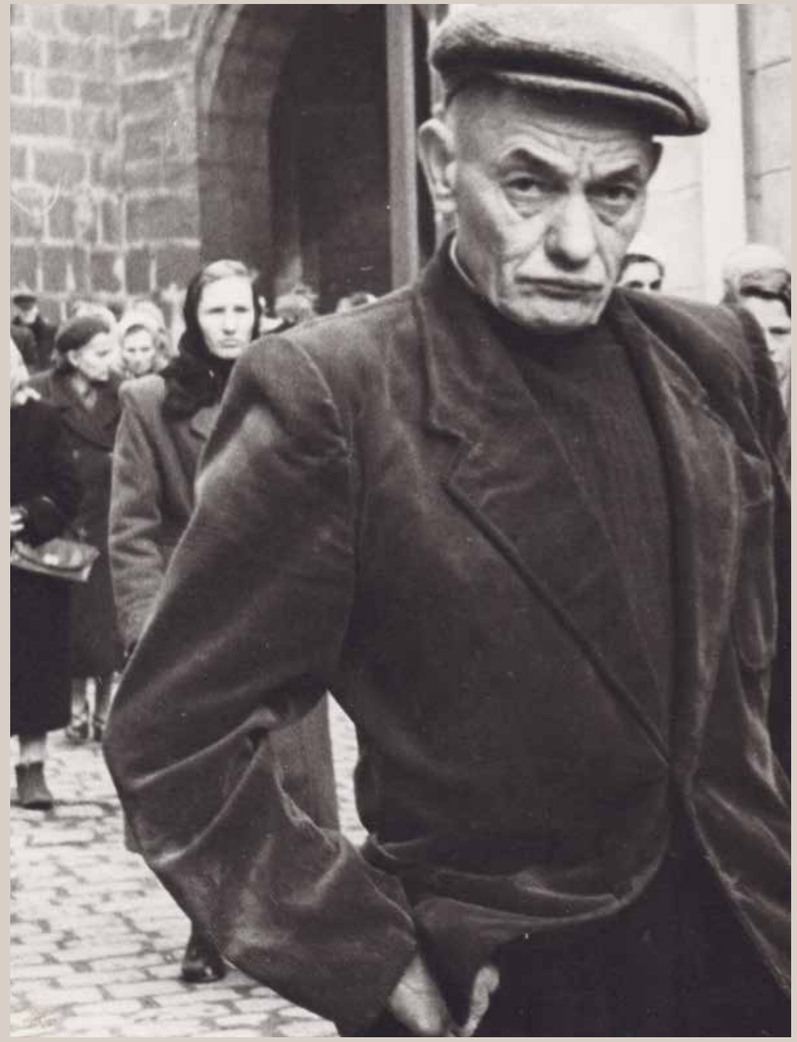
14 J. Ludwiński, « Phases i odstępstwa (II) », in *Struktury*, n° 5 (15.09), 1959, p. 8.

15 J. Ludwiński, « Nowy nowy realizm Marka Piaseckiego », in *Epoka błękitu*, Otwarta Pracownia, Cracovie, 2003.



# Où est « Friday Person » ?

*À Regis Durand (1941-2022)*



*A Friday Person*, 1957-1959, tirage gélatino-argentique, 14.8 x 11.5 cm

En lisant le Manifeste du surréalisme (1924) d'André Breton, il est difficile de ne pas avoir l'impression que le surréalisme n'est pas un simple « -isme », une histoire vécue par un groupe d'artistes disparus depuis longtemps – à l'instar de « La marquise est sortie à 5 heures » – mais qu'il s'agit plutôt d'une expérience vécue par un homme bien réel, qui tente de la décrire avec des mots. Supposons également que cette expérience se poursuive, en ce sens qu'elle constitue un certain état de conscience – que j'appellerai, pour les besoins de notre exposition, « A Friday Person » – et, qui plus est, qu'elle soit accessible à nous tous.

Je voudrais tenter de décrire cette expérience – qui « frappait à la vitre » de la conscience d'André Breton en 1924 –, tout en m'appuyant sur l'œuvre d'un artiste quelque peu éloigné dans le temps et dans l'espace, pour me transporter à Cracovie dans les années 1950-1960 du XX[e] siècle, où vivait et créait Marek Piasecki, un artiste aujourd'hui assez tombé dans l'oubli, même en Pologne.

Mais consacrons un instant à cette expérience dont parle Breton. Un soir, avant de s'endormir, il a entendu – mais j'insisterai sur le fait qu'il a vu ; un mot étrange, sans rapport avec les événements de la journée auxquels il avait pris part, un « mot » qui « frappait à la vitre » – et c'était l'image d'un homme coupé en deux par une fenêtre.

Dans son texte, Breton tente de rationaliser cette image ; il se demande par exemple s'il s'agissait ici de l'image d'un homme penché à la fenêtre (?), mais sous son influence, et c'est là un point essentiel, il initie, avec Soulpault, une pratique qu'il qualifiera plus tard d'« écriture automatique », qui jette les bases de ce qu'on appelle l'activité surréaliste ; il s'agit en gros de devancer l'esprit, de contourner son emprise sur l'image ou le mot, et de faire émerger de l'intérieur quelque chose qui se cache à la source et qui n'a pas encore été rationalisé (ce que les bouddhistes appelleraient « l'esprit avant la pensée »).

Il s'agit là aussi d'une activité révolutionnaire, car un tel déplacement du centre de la conscience devient sans aucun doute un acte politique qui bouleverse l'ordre social existant, jusqu'alors fondé sur l'autorité figée de la raison et sur une religion qui a oublié son propre dieu.

Comme je l'ai dit, ce qui m'intéresse dans le surréalisme, c'est son expérience et non les relations sclérosées entre le temps et l'espace dans le carcan scientifique de l'histoire, et je me demande comment il se fait que cette expérience soit également devenue accessible à un artiste vivant à une autre époque et dans un autre endroit du monde ?

Marek Piasecki a traversé de nombreuses épreuves au cours de sa vie. Né en 1935 à Varsovie (il est intéressant de noter que son carnet scolaire mentionne une autre année de naissance), sa maison a été détruite par les Allemands pendant l'insurrection de Varsovie (1944), tout comme 70% de la ville. Il s'installe à Cracovie (1945) et, dès ses années d'école, commence à collectionner des objets insolites et fréquente assidûment les ateliers de marionnettes.

Il apprend les techniques de peinture en suivant des cours à l'Académie des Beaux-Arts et fait la connaissance des artistes Maria Jarema et Jonasz Stern (membres du Groupe de Cracovie, qu'il rejoindra plus tard à l'invitation de Tadeusz Kantor). Il commence des études d'histoire de l'art en 1952, année où il est arrêté par les services de sécurité.

Cet épisode, qui n'avait jamais été décrit auparavant, s'est déroulé comme suit : Marek et son cousin Jacek (qui a par la suite pris le nom de Piasecki) ont remarqué, dans un café, un pistolet accroché à un porte-vêtements, appartenant à un milicien qui était en train de boire un verre. Ils s'emparent du pistolet et se rendent dans un petit bois en périphérie pour s'entraîner au tir. Malheureusement, au cours de cette séance de tir, la milice arrête les jeunes gens. Marek est incarcéré et condamné à six ans de prison. Il y reste six mois, période durant laquelle il contracte la tuberculose. Il est envoyé en cure dans un sanatorium à Zakopane, où il construit son premier laboratoire photographique dans lequel il expérimente la chimie sur du papier photosensible ; c'est ainsi que naissent ses premières héliographies (dans la seule interview qu'il a accordée à la presse en 1959, il se définit comme un « peintre chimique »). Lors d'une rencontre avec Jerzy Ludwiński, éminent critique d'art polonais, voici comment celui-ci décrit ce qu'il a vu :

*Marek Piasecki m'a récemment montré, à Cracovie, plusieurs centaines de ses photographies. Outre des œuvres purement figuratives, on y trouvait des abstractions, des images de formes dont l'aspect tenait au hasard ; on y voyait des constructions pures et savamment élaborées, une image de la tectonique des lignes verticales et horizontales – une architecture de la lumière diffuse. Parfois, les formes de la nature photographiée semblaient être de l'abstraction pure, tandis qu'à d'autres moments, des formes non figuratives suggéraient des objets, voire des silhouettes humaines. Dans cette diversité se sont perdus les visages de tant de curiosités photographiques (ou plutôt plastiques). Mais peut-être est-ce une bonne chose que ce jeune artiste se pose sans cesse de nouveaux dilemmes à résoudre ? Peut-être que trouver son propre visage ne serait-il qu'une solution naïve à ces problèmes ?*

En 1957, il réalise pour l'hebdomadaire *Tygodnik Powszechny* une photographie intitulée « Osoba piątek » (« A Friday Person »).

Regis Durand se demande ce qui est photographié ici : « La silhouette d'un homme au premier plan, émergeant d'un arrière-plan flou ? Ou bien l'arrière-plan lui-même, une mise en scène subtile des différents plans ? » Une observation très pertinente : où se trouve « Friday Person » ? Dans chacune des matérialisations photographiques de l'auteur, le sujet échappe à toute interprétation univoque.

À mon sens, ce voile de mystère, enfoui dans les recoins de l'inconscient de l'artiste, fait écho à l'expérience décrite par André Breton dans son manifeste, lorsqu'elle a frappé à sa fenêtre, et qui vous sera dévoilée lors de l'exposition à la Galerie Le Minotaure.

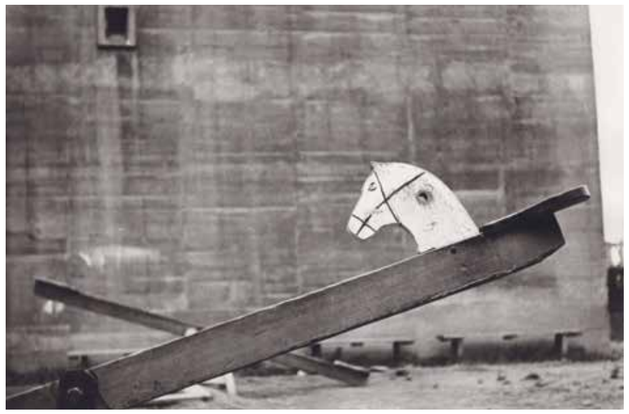
Rafał Lewandowski



*Sans titre*, 1959-1960, tirage gélatino-argentique, 14.2 x 23 cm



*Sans titre*, 1959, tirage gélatino-argentique, 18 x 17 cm



*Sans titre*, 1961, tirage gélatino-argentique, 16 x 24 cm



*Nous recherchons des humanistes survivants*, 1956, tirage gélatino-argentique, 13.2 x 17.4 cm





*Nous deux*, 1961, tirage gélatino-argentique, 18.2 x 21.4 cm

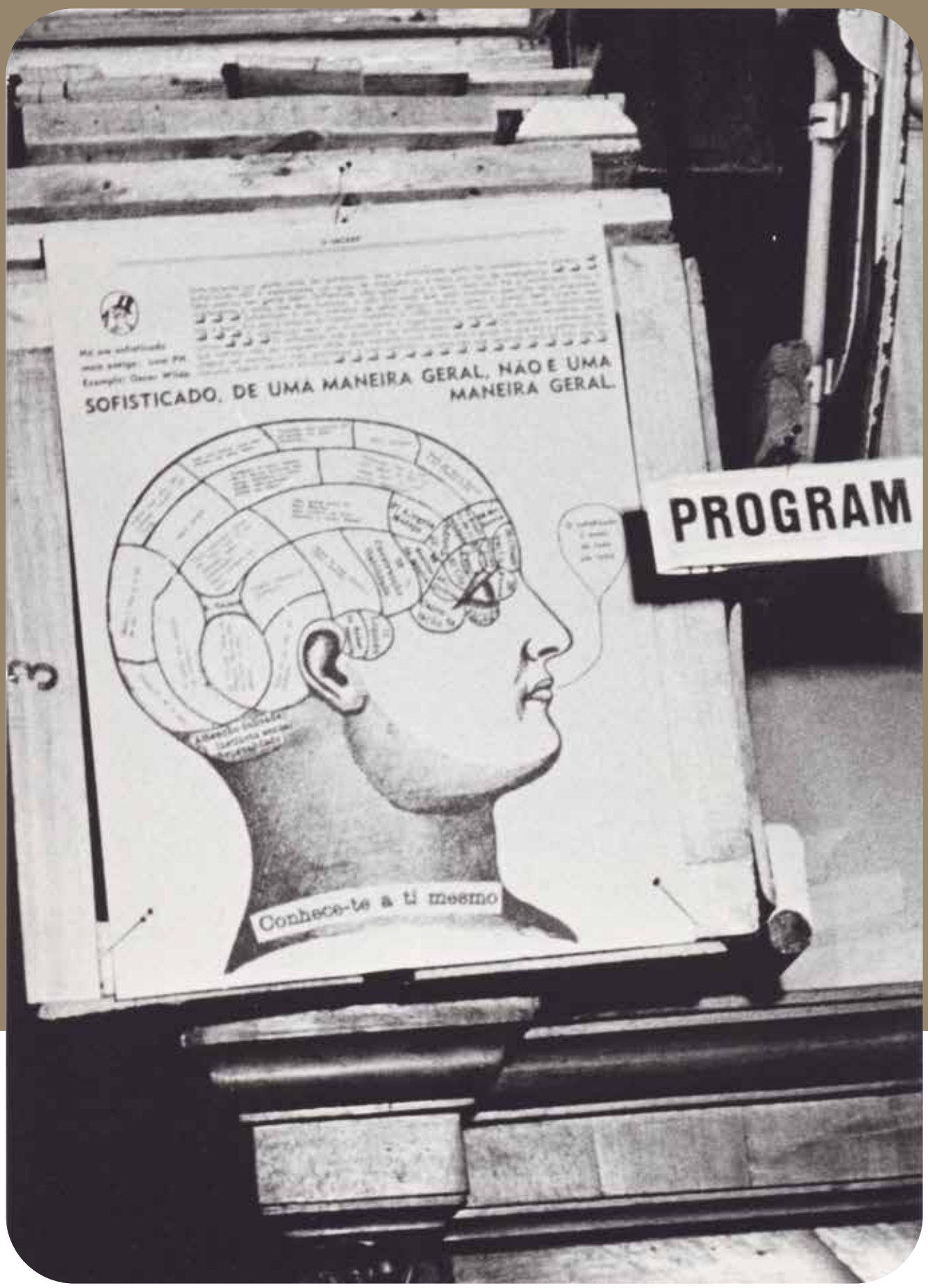
# Marek Piasecki

## A Friday Person

Les photographies documentaires de Marek Piasecki – ou de reportage –, des années 1950 aux années 1960, appartiennent à l'expression d'un néoréalisme polonais : une matière historique à partir de laquelle on comprend une certaine réalité, construite sur des similitudes.
L'esthétique de la photographie néoréaliste polonaise contient l'idée d'un « homme caché », invisible dans l'image. Au lieu de représenter une réalité préalablement déchiffrée, ce néoréalisme laisse la place à l'ambiguïté, – un produit d'une *pure situation optique*.
Dans ce nouvel ordre des choses, le protagoniste est lui-même devenu un spectateur.
Si on y regarde de plus près, ces photographies ne révèlent pas un point de vue très réaliste. Marek Piasecki – qui a toujours voulu faire des films – photographie un état de désir, celui d'exprimer une certaine esthétique de la réalité, une remise en question par l'acte même de photographier, – un appel au doute.
Ainsi, lorsque Marek Piasecki quitte son atelier calfeutré de noir – où il se livre à ses expérimentations surréalistes subversives, traces lumineuses, collages, découpages, montages –, il arpente la ville au grand jour de la réalité des rues et de ses situations impromptues. Ces 'extérieur-jour' sont les récoltes de ses balades urbaines, dans les ruines d'une Cracovie d'après-guerre. La charge émotionnelle est forte – l'histoire propre d'une rupture et d'une discontinuité qui permet l'affirmation d'un nouveau medium artistique amateur en Pologne, signifiant par la même une contestation du document photographique. Photographier avec un appareil, lui permet de rendre l'image subjective ou de convoquer l'imaginaire : plus elle s'ancre dans une forme traditionnelle – ruines, scènes d'après-guerre, ou pauvreté – plus sont fortes les émotions. Le monde est bien là tout autour, avec son infortune, en forme documentaire, – mais ce qui est documenté n'est pas déterminé, il est plutôt en train de se créer, là sous nos yeux, un déplacement de l'observation des signes. Ce qui se passe dans ces images, tant dans la gestuelle des personnages, la présence d'un objet, ou d'une marque sur le mur, ne préexiste pas, – ou ne demande pas à être photographié. C'est bien plutôt une tentative, une percée fugace dans une nouvelle forme de réalité qui rompt avec le passé – une pure situation optique qui entre en résonnance avec une émotion.
Le réel n'y est plus vraiment représenté mais tend à être décrypté. Dans la photographie intitulée *A Friday Person* (1957), par exemple, qu'est ce qui est photographié ? Un homme au premier plan semble surgir d'un hors champ, qui lui-même, apparaît comme une subtile mise en scène de différents plans. Ce que nous dit le récit reste totalement ambigu, et apporte une forme de poésie visuelle. Ou encore comment situer la photographie intitulée *Nous recherchons des humanistes survivants* (1956) ? – dont la structure révèle une photographie prise depuis une hauteur –, accorde une place majeure à des traces de passages sur le sol, au regard des personnages regroupés dans le coin gauche de l'image, qui eux se dirigent séparément dans diverses directions. La dramaturgie du sujet est activée par le mouvement contenu dans l'image où les personnages semblent être en pleine action de passage, de surgissement, d'attente, de rencontres, – mais certainement pas d'une pose devant l'appareil du photographe.
C'est dans les mots de Jerzy Lewczyński, son contemporain, que se trouvent les codes de lecture « c'est dans les détails que se trouve la vie, cela se présente à moi ainsi : la réalité commune des petits événements et les initiations insaisissables du quotidien contiennent notre destin et déterminent notre destinée[1] ».

Valérie Fougeirol

1 Lettre de Jerzy Lewczyński à Zdzisław Beksiński.




*Sans titre*, 1959, tirage gélatino-argentique, 18.2 x 13 cm

EN PARTENARIAT AVEC

ASYMETRIA | BICENTENAIRE de la PHOTOGRAPHIE 2026.2027 1826.1827 | INSTITUT POLONAIS PARIS | UN-WEEK-END A-L'EST

GALERIE LE MINOTAURE
2 rue des Beaux-arts & 23 rue de Seine - 75006 Paris
**galerieleminotaure.net**