



Gregory Crewdson, sans titre, tiré de la série *Twilight*, 1998-2002, 122x152 cm

LA PHOTOGRAPHIE COMME ART (ANNÉES 1980 – 2000)

Histoire de la photographie
Cours de Nassim Daghighian

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|------------|
| LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE : THÈMES DU COURS ET INTRODUCTION GÉNÉRALE | 3 |
| ART ET PHOTOGRAPHIE, UNE INTERACTION COMPLEXE (ANNÉES 1950 À 1970) | 6 |
| LE PHOTOGRAPHIQUE | 7 |
| Marcel Duchamp : la logique de l'index, paradigme de l'art du 20 ^e s. ; le modèle photographique | 7 |
| LA PEINTURE AMÉRICAINE | 9 |
| Jackson Pollock : l'action painting et la photographie aérienne | 9 |
| Robert Rauschenberg : néo-dada et la photographie comme objet trouvé et palimpseste | 10 |
| Andy Warhol : le pop art et la photographie comme ready-made visuel | 12 |
| Chuck Close et David Hockney : l'hyperréalisme et la photographie comme référent et instrument | 14 |
| NOUVEAU RÉALISME ET ART DU QUOTIDIEN EN FRANCE | 17 |
| Yves Klein : la logique indicielle mise en acte | 18 |
| Christian Boltanski et Annette Messager : la photographie au cœur de l'œuvre ; la photo-installation | 18 |
| LE PROCESSUS : LES "ARTS D'ATTITUDE" AUX USA ET EN EUROPE | 22 |
| Joseph Kosuth et Edward Ruscha : l'art conceptuel et la photographie comme signe | 22 |
| Robert Smithson : le land art et la photographie comme document et mode de représentation | 24 |
| Gina Pane, Bruce Nauman, Actionnisme : body art et performance enregistrés par la photographie | 32 |
| Allan Kaprow, Fluxus, Joseph Beuys : happening, event et nouveaux médias... | 35 |
| ART ET PHOTOGRAPHIE, UNE INTERACTION COMPLEXE : SYNTHÈSE ET CONCLUSION PROVISOIRE | 37 |
| Compléments bibliographiques et iconographiques sur les rapports entre art et photographie au 20 ^e siècle | 38 |
| POSTMODERNISME (ANNÉES 1970 À 1990) | 44 |
| MODERNITÉ, MODERNISME, POSTMODERNISME | 45 |
| Tentative d'explication de quelques notions essentielles | |
| L'APPROPRIATIONNISME OU LE SIMULATIONNISME AUX USA | 51 |
| Sherrie Levine, Richard Prince, Louise Lawler | |
| L'ESTHÉTIQUE DE LA COMMUNICATION AUX USA | 55 |
| Barbara Kruger, Robert Heinecken, Martha Rosler | |
| LA PHOTOGRAPHIE CONSTRUITE DES ANNÉES 1980 | 57 |
| Tableau narratif : Sandy Skoglund, P.Nagatani et A.Tracy, J.-P.Witkin, N.Nicosia, B.Faucon | 60 |
| Autoreprésentation : Cindy Sherman, T.Hocks, T.Sixma, J.Koons | 66 |
| Nature morte : M.Kunc | 71 |
| Miniature, maquette : A.Tress, J.Casebere, E.Brooks | 72 |
| Sculpture, installation : Peter Fischli et David Weiss | 75 |
| LA PHOTOGRAPHIE CONSTRUITE DES ANNÉES 1990 | 76 |
| Images du soupçon : photographies de maquettes | |
| PHOTOGRAPHIE COMME ART (ANNÉES 1980 À 2000) | 81 |
| LA PHOTOGRAPHIE CRÉATIVE | 82 |
| LA PHOTOGRAPHIE-TABLEAU | 102 |
| Jeff Wall, photographe de la vie contemporaine. La réactivation du modernisme | 109 |
| École de Düsseldorf | (à suivre) |
| Alternatives française et américaine | |
| L'IMAGE PAUVRE : L'INTIME | |
| Nobuyoshi Araki, Nan Goldin, Groupe de Boston, Wolfgang Tillmans, Richard Billingham | |
| PRATIQUES ACTUELLES (ANNÉES 1990 À 2010) | |
| DIGITAL : L'IMAGE NUMÉRIQUE ET LE CORPS HUMAIN | |



Joan Fontcuberta, *Ophelia*, Barcelone, 1993, tiré de la série *Palimpsestes*, photogramme viré au sélénium sur une reproduction originale de Paul Delaroche, 91x138 cm [" Il s'agit ici d'affiches de différents musées recouvertes d'émulsion photographique et utilisées pour faire des photogrammes de vrais corps qui correspondent presque parfaitement avec les corps peints. ", BAQUÉ, Dominique, *La photographie plasticienne. Un art paradoxal*, Paris, Regard, 1998, p.219]

" La photographie a acquis dans le dernier quart du XX^e siècle une place de premier plan dans l'art contemporain. Mais cette photographie des artistes n'a guère de points communs avec la photographie des photographes, qui, elle, reste polarisée sur la question de la représentation : soit qu'elle s'efforce de reproduire littéralement les apparences (comme la photographie-document) ; soit qu'elle s'en écarte (comme la photographie-expression) ; soit qu'elle les transforme délibérément (comme la photographie artistique). "

ROUILLÉ, André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2005, p.382

André Rouillé, ainsi que beaucoup d'auteurs français – notamment Dominique Baqué dans ses ouvrages sur la photographie "plasticienne", c'est-à-dire la photographie des artistes selon Rouillé – considèrent la séparation entre photographes et artistes comme étant absolue : ils évolueraient dans des champs culturels clairement distincts : " La distinction entre l'art des photographes et la photographie des artistes est assez aisée. Elle repose sur la profonde césure culturelle, sociale et esthétique qui sépare de façon presque irrémédiable les artistes et les photographes-artistes. [...] Deux mondes, celui de la photographie et celui de l'art, se font ainsi face et s'ignorent souvent." (*Ibidem*, p.309)

Bien que cette séparation ait été une tendance dominante jusqu'au début des années 1990, il convient de relativiser une telle dichotomie en relevant qu'une évolution récente de notre culture, et plus précisément du marché de l'art, vient remettre en question les catégories : ambiguïtés, limites floues, confusion des genres artistiques... la photographie et ses usages multiples contribue à alimenter le débat sur les définitions de l'art et de la photographie comme art.



John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-1852, huile sur toile, 76x112 cm



Paul Delaroche, *Jeune Martyre*, 1855, huile sur toile, 171x148 cm



Connie Imboden, *Will*, 1987, 35x42 cm

" Est-elle Vénus s'arrachant du fond de la matière originelle, ou bien Ophélie glissant à l'eau morte ? L'énigme se concentre dans ce double masque, l'un encore sommeillant sous l'onde, l'autre peut-être sur le point de sourire à la lumière. La margelle liquide qui entoure le nez et les lèvres semble trancher en faveur d'Ophélie. En un instant l'eau va couvrir ce masque déjà pétrifié. Mais l'essentiel n'est ni dans le surgissement ni dans la disparition. Il est dans l'affleurement. Juste au passage entre monde du dessus et monde du dessous, qui s'ignorent tant l'un l'autre. Ophélie descend, mais doit-on dire qu'elle monte vers le haut des branches des forêts renversées de l'au-delà, vers un ciel des profondeurs ?

Déjà en 1968 la fameuse photographie de Paul Caponigro *Cascade à Redding Woods* avait renversé haut et bas. Mais vingt ans après il ne s'agit plus de démontrer la relativité de la vision photographique, il s'agit de la faire servir au retour des légendes. De plus en plus souvent les lentilles et les rouages de la photographie servent à retrouver une vérité païenne. Comme un grand retour qui serait commencé. Les visages des morts reviennent comme des soleils noirs et l'eau est pleine de forêts mouvantes. "

LEMAGNY, Jean-Claude, *La matière, l'ombre, la fiction*, Paris, Nathan / Bibliothèque nationale de France, 1994, p.84

LA PHOTOGRAPHIE CRÉATIVE

Références bibliographiques :

- LEMAGNY, Jean-Claude, *La photographie créative. Les collections de photographies contemporaines de la Bibliothèque nationale*, Paris, Contrejour, 1984
- LEMAGNY, Jean-Claude, *L'ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*, préface de Gilles Mora, Paris, Nathan, coll. Essais & Recherches, 1992 [recueil de textes écrits par Lemagny entre 1977 et 1991]
- LEMAGNY, Jean-Claude, *La matière, l'ombre, la fiction*, Paris, Nathan / Bibliothèque nationale de France, 1994
- LEMAGNY, Jean-Claude, "L'art ne se passe pas seulement entre les hommes. L'exemple de la photographie", INA Institut National de l'Audiovisuel, L'Inatèque de France, Le Collège Iconique, Paris, Cahiers du Collège Iconique, séance du 3 décembre 2003, p.98-141, http://www.ina.fr/inatheque/activites/college/pdf/2003/college_03_12_03.pdf
- ROUILLÉ, André, "Un art de la matière, la photographie créatrice", in *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2005, p.365-377

Extraits de LEMAGNY, Jean-Claude, *L'ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*, 1992

"Continuité et discontinuité dans l'acte photographique"

Seuls technique et art peuvent vraiment se correspondre. Et c'est pourquoi l'artiste authentique n'a d'autre problème que technique. (p.29)

"La photographie à l'épreuve du style"

[...] le véritable artiste sait qu'il ne s'agit que de technique, toujours et seulement de technique. Car la technique peut être autre chose qu'une collection de recettes, arrêtées et enfermées dans un manuel. Il est une technique ouverte, une technique comme un chemin, prise en charge par la conscience comme interrogation sur soi-même. De cette technique ou situation de doute et de recherche à la création, la différence est mince, très mince. Seulement une plus ou moins grande tension vers le futur. En photographie, le coussin du style ne vient pas s'interposer entre technique et création. (p.57)

"Ce qui définit la photographie en tant qu'art"

Au cœur de la photographie est la poésie de la trace, du vestige. (p.67)

"Noirs et mythes"

Dans la photographie comme dans la réalité, l'ombre et la lumière n'existent pas l'une sans l'autre. [...]

Et si la photographie se trouve enfin un corps, et une chair, c'est dans le noir de l'ombre qu'elle pourra la trouver. Seul ce noir possède l'intime vibration qui est le propre de toute chair, et même si cette vibration ne peut avoir lieu sans le voisinage et l'intrusion de la lumière. Lui seul détient la profondeur et la masse, même si celles-ci ne peuvent se réveiller que sous la caresse de la lumière. Le réalisme de la photographie provient en somme de ce que les rapports de priorité entre ombre et lumière y sont inversés. (p.260-1)

"Le retour du flou"

Dans la réalité le flou est quasi-absence de l'objet, trace fugitive et impalpable, au bord de l'illusion. En photographie le flou laisse une forme permanente, qui peut être considérée à loisir. Le flou y a un corps, une texture, une étendue et une épaisseur et même (c'est, photographiquement parlant, très possible) une netteté. Donc le flou qui, dans la réalité, est élision de la matière, dans la photographie devient matière objective et présente. (p.270)

Introduction de "La photographie est-elle un art plastique ?"

Le milieu où la création pourra alors se mouvoir, ce n'est plus l'ombre, mais le temps. Non plus l'épaisseur plus ou moins dense de l'espace, mais l'éloignement d'un vécu révolu ou, pour reprendre Walter Benjamin, la proximité d'un lointain. Non plus une imprégnation qui enrichit l'espace en sa profondeur, mais la trace d'un éclair qui arrache un instant du passé. [...]

Ainsi, la photographie rejoint deux arts qui ont valeur d'universalité : la sculpture, mère et racine de tous les arts plastiques, et la poésie comme art du langage, fait humain fondamental. [...]

La poésie s'adresse au réel par l'inévitable détour de l'absence, et d'un au-delà. Pour elle la présence est toujours différée. L'art plastique concerne le réel par une présence dédoublée et redoublée, par une autre présence qui nous remet en face de celle du monde, devant, et donc en deçà. (p.279-280)

"La photographie est-elle un art plastique ?"

Par l'art, la matière nourrit notre imagination et notre imagination transfigure la matière. [...] Ombre et lumière, par l'effet de l'art photographique, deviennent directement perméables à notre imaginaire. (p.287)

Extrait de LEMAGNY, Jean-Claude, *La matière, l'ombre, la fiction*, 1994

" [...] Et c'est l'art. En photographie mesure humaine et mesure naturelle sont deux vérités d'une même incarnation.

En tout cas l'art ne se passe pas seulement entre les hommes. Et c'est le malheur de notre art contemporain de l'avoir trop souvent oublié.

L'art est toujours aux prises avec une matière. Il n'est pas une tautologie qui se reproduit sur elle-même pour remplir un rôle dans le système social. Cela il ne le devient que s'il abandonne forme et matière pour se complaire en sa propre théorie. C'est alors qu'il n'est plus qu'un fait social, un aspect de la « culture », c'est-à-dire rien d'autre qu'un instrument de pouvoir.

La matière n'est ni morte ni inerte. Je regarde un musicien jouer, je le vois bouger ses doigts et son corps avec dextérité, et je sais que ces mouvements sont la cause de cette musique. Cependant je sens tous ces gestes comme essayant quasi désespérément d'empêcher l'instrument, secoué de musique, de s'échapper, de lui sauter des mains. Et cela est d'une vérité plus profonde, conforme au vécu réel. Car la musique est exactement ce qui passe à travers le musicien comme à travers l'instrument, et par l'instrument d'abord. Sans cette sensation première, chez le musicien comme chez son auditeur-spectateur, aucune musique ne naîtrait.

Il en est ainsi des photographies présentées dans cette exposition. Dans leur matière les photographes se sont immergés, ils ont nagé au travers de ces lumières et de ces ombres, ils les ont vécues comme étant déjà là. Ils n'ont rien inventé, ils ont intercédé.

Pour que la matière vive, il faut qu'elle soit contradictoire en son fond. La peinture est toujours à la fois dessin et pâte, irréconciliablement. La sculpture est à la fois plan et volume. En photographie ce sont la lumière et l'ombre, la transparence et l'opacité, la douceur des passages ou le contraste, ... Les grands photographes savent assumer ces contradictions dynamiques qui font vivre leur matière, et s'en contenter.

Et les photographies manifestent au plus haut point cette dualité intérieure qui s'est toujours révélée comme un des principaux moteurs de l'art : le formel et le poétique. L'apollinien et le dionysiaque, chez Nietzsche, l'abstraction et la participation, chez Worringer, sont d'autres façons d'exprimer ce couple fondamental. En photographie il est présent au plus haut point. Le formel, car seule subsiste en elle la forme des choses et des gens. Le poétique, parce que tout réalisme d'empreinte convoque ce contact poétique immédiat qui nous relie aux choses et aux gens, ici-bas où nous sommes.

Comprenons bien que la qualité qui émane d'une réalité, la présence de sa forme, l'aura de sa poésie, ne sont pas parfums superficiels mais ce qu'il y a, en elle, de plus profond. Gaston Bachelard a démenti bien des philosophes lorsqu'il a simplement rappelé que le monde n'est pas de l'ordre du substantif mais de l'adjectif. Vivre le monde à travers l'art n'est pas un luxe, c'est la seule attitude réaliste. Et c'est bien la seule qui permette de ne se faire aucune illusion.

La photographie peut nous mener encore plus loin. « En art il ne s'agit pas d'abord de reproduire ou d'inventer des formes mais de capter des forces. » (Riwan Trameur) L'artiste est avant tout celui qui transmet des forces, celui par lequel les puissances deviennent volontés lucides.

Alors que nous sommes jetés là dans l'absurde sans l'avoir demandé, le plus grand mystère est que nous nous savons responsables de ce qui ne nous regarde pas et se moque bien de nous. Dans une perspective scientifique, Albert Einstein a dit cette phrase fameuse: « Le plus étonnant c'est que nous y comprenions quand même un peu quelque chose. » On cite moins souvent la suite: « Mais il se peut que l'homme ne soit pas ici concerné. » En effet, mais moins il nous est désormais possible d'avoir la foi, et mieux nous devons préserver la fidélité. L'image photographique est arrivée comme un parfait symbole de notre condition : elle nous montre une réalité qui se passe de nous, opaque, indifférente, et qui pourtant ne laisse transparaître le mystère de son altérité que sous la lumière choisie par notre liberté.

Savoir que le hasard est la vérité du monde est déjà une victoire et non pas un renoncement. « Transformer le destin en lucidité » : ces mots de Malraux faisaient l'admiration de Walker Evans comme de Robert Frank. Ne nous accusons pas de ne pas pouvoir comprendre, et ne craignons pas d'enregistrer la trace de ce qui nous dépasse. Ici la création devient acceptation et participation à la liberté du tout. Car notre petite liberté de pouvoir changer les choses n'est qu'un faible reflet de la grande liberté qui nous englobe et vers laquelle les photographies sont de vertigineuses fenêtres. "



Patrick Bailly-Maitre-Grand, tiré de la série *Les Véroniques*, 1992, monotype direct négatif

Photographie créative et repli sur la spécificité du medium

" Plus largement, on estimera que l'un des enjeux majeurs de la photographie créative est la restauration de cette aura dont Walter Benjamin avait diagnostiqué la définitive défection et, conjointement, la réhabilitation d'un rapport méditatif et silencieux au monde, aux choses et aux êtres. Tout en appelant le « tremblement de l'émotion », nécessaire corrélat d'une attitude culturelle face à l'image, la photographie créative entend ainsi doublement réhabiliter l'œuvre d'art dans ses déterminations les plus traditionnelles et préserver la logique d'un *medium* dont l'histoire autonome – il faut y insister – est pensée, non seulement comme possible, mais encore comme nécessaire.

Mais c'est croire par là même qu'il peut exister une essence, une logique et une histoire pleinement autonomes du *medium* photographique, et ainsi refuser a priori l'hétéronomie [absence d'autonomie] qui semble bien, pourtant, l'une des déterminations les plus caractérisées de l'art contemporain.

Quand on sait que le champ plastique des années quatre-vingt-dix est celui de l'hybridation généralisée des *media*, l'on s'autorisera de penser qu'une telle position de repli est difficilement tenable..."²⁴

²⁴ BAQUÉ, Dominique, *La photographie plasticienne. Un art paradoxal*, Paris, Regard, 1998, p.55



Jean-François Malamoud, sans titre, 1969, 30x35 cm

" La photographie, qui semble ici se ramener à son cas le plus simple, y est pourtant à sa plus grande richesse et peut-être aussi à son maximum d'ambiguïté.

La surface photographique et celle du mur s'affrontent en plein, face-à-face. Pas de troisième dimension qui permette de s'échapper ni de perspective qui suppose des choses cachées. Tout s'offre, tout est montré. Tout est réuni pour une expérience rigoureuse qui se fixe ses propres limites. L'opacité muette de la roche est aussi ce qui fait son infinie richesse.

La question est de savoir jusqu'à quel point la surface sensible va être capable de saisir le plus léger accident d'une surface gorgée de matière. En poussant l'objectivité à la limite, on rencontre les limites de l'objectivité. Et Malamoud s'est trouvé conduit jusqu'au point de complicité entre le grain de la pierre et le grain d'argent.

Ce support photographique, si fragile et si mince – si souvent glacé à force de « beau piqué » et si souvent amolli par les effets du « flou artistique » – est à la fois affronté et assumé avec un courage presque pathétique. Il existe un seuil où la vérité n'est plus serrée d'assez près ; alors ne se trouve plus qu'un effet qui se complait à lui-même, gratuit et affecté. Mais il existe un autre seuil où l'illusionnisme devient si littéral que l'émotion se perd pour faire place à une niaise admiration devant la virtuosité. La voie est étroite et difficile pour atteindre le moment où toute richesse de la réalité est acceptée mais où rien de ce qui vient de l'art n'est renié. Le dialogue est intérieur à l'œuvre, comparable à celui des tableaux de Chardin où la peau des fruits devient peinture et à celui des tableaux de Nicolas de Staël où les taches de peinture deviennent murs et objets.

Car, en vérité, la troisième dimension, absente quant à la géométrie, est ici présente pour l'imaginaire. Mais elle aussi est liée à une donnée strictement photographique : la lumière. Les errances des lueurs et des ombres sur la surface, ces irradiations qui grandissent comme des aurores au fond du ciel de la nuit minérale, creusent un espace pour le rêve. Ces trous, ces balafres, ces griffures vivent et circulent, et toute la surface entre en vibration.

Dans une œuvre comme celle-ci, la photographie d'aujourd'hui prend conscience que son pouvoir de description minutieuse des détails les plus fins, que sa netteté cristalline ne sont pas seulement un sanctuaire où se réfugier quand l'assaille la tentation de singer les effets séduisants des arts du dessin. Elle découvre que c'est au cœur de cette fidélité à sa nature objective et matérielle, dans cette austérité, que se trouve la raison et – si on peut dire ainsi – la nécessité de sa liberté. Son affinité profonde avec la vérité des matières vient, en dernière analyse, de ce qu'elle aussi est matière, et matière manipulable comme la glaise du sculpteur. Tout peut en repartir et tout devient permis à ce qui est fait d'argent et de lumière. "

LEMAGNY, Jean-Claude, *La photographie créative. Les collections de photographies contemporaines de la Bibliothèque nationale*, Paris, Contrejour, 1984, p.20



Jean Dieuzaide, *Le Brai*, n°18, 1956, 39x29 cm

" Dans l'œuvre à la fois si diverse et si pleine de Jean Dieuzaide existe un bloc séparé : « la rencontre avec le brai ».

Le brai est une sorte de goudron, de cambouis épais et noir, sous-produit de la houille, visqueux et gluant. On ne saurait rien imaginer de plus ignoble.

La « rencontre » fut terrible. Dieuzaide l'a lui-même racontée: « [...] et le goudron, et l'asphalte, et le bitume ont collé à ma chair jusqu'à m'en rendre fou ; un autre moi-même se débattait dans ces quelques décimètres carrés de glu... »

Ces images étaient restées si fort collées à son tourment intérieur que la pudeur l'empêcha longtemps de les montrer. Il fallut plus de dix ans pour que le cauchemar s'estompe et que la raison l'emporte. C'est pourquoi nous exposons ces œuvres, malgré leur date relativement ancienne. Elles sont, en somme, deux fois nées.

Nous sommes tentés de les regarder comme des sculptures, et avec raison, car elles sont plénitude des volumes. Mais nous les regardons aussi comme des photographies, car elles sont exaltation de la lumière. Pour le sculpteur, l'essentiel est le volume en soi, il se sert de la lumière comme moyen pour le faire voir. Il l'utilise mais, pour lui, elle n'est pas première, elle n'est pas centrale ; c'est le volume qui est central et premier. Pour le photographe, c'est la lumière qui est essentielle, qui est sa matière originelle ; mais cette lumière révèle des volumes, est modulée par eux. Le photographe accueille les volumes mais, à ses yeux, ils sont secondaires par rapport au rythme de lumière et d'ombre qui les fait naître. Indissolublement unis, la lumière et le volume sont pourtant en lutte, irrémédiablement. Les images du brai nous montrent l'un et l'autre à leur plus grande force, sans cependant qu'ils s'entre-détruisent. Le volume n'y ravale pas la lumière à une caresse superficielle, la lumière n'y dissout pas le volume dans son embrasement.

Ces volumes sont aussi matière. Ils ont une épaisseur, une consistance, une tranche. Ils sont même matière écoeurante, à la fois croûte et liquide, boueuse et visqueuse, opaque et béante. Le solide y est si dense qu'il en suinte en liquide, et le liquide si saturé qu'il s'y fige en solide. Matière comme exagérée, débordante.

Mais aussi, par le regard, le cadrage, l'angle d'approche, cette abomination clapotante est devenue balancement solennel et majestueuse houle. La matière est à la fois acceptée et purifiée. Et nous voici – comme le dirait Péguy – devant un dialogue du corps et de l'âme charnelle. Dialogue de deux natures qui se complètent et qui s'exaltent. Images où l'on s'enfonce, images d'intimité sensuelle, de ventres, de lèvres, de sexes et de cuisses et – tout en même temps – images vues de très haut, telles des photos aériennes, nobles montagnes, longue ondulation des collines, lacs cristallins et purs, glaciers des vallées du Grand Nord. "

LEMAGNY, Jean-Claude, *op. cit.*, p.28



Ralph Gibson, n°27, tiré de la série *Syntax*, 1974, 31x22 cm

" Voici le visage même de la photographie. La métaphore fonctionne parfaitement : face et profil, négatif-positif, œil unique... Inutile de s'attarder, nous avons tous compris. Mais, à la contempler, l'image se met à vivre dans une dimension plus profonde encore. Et ce double visage nous attire comme un double de notre propre condition.

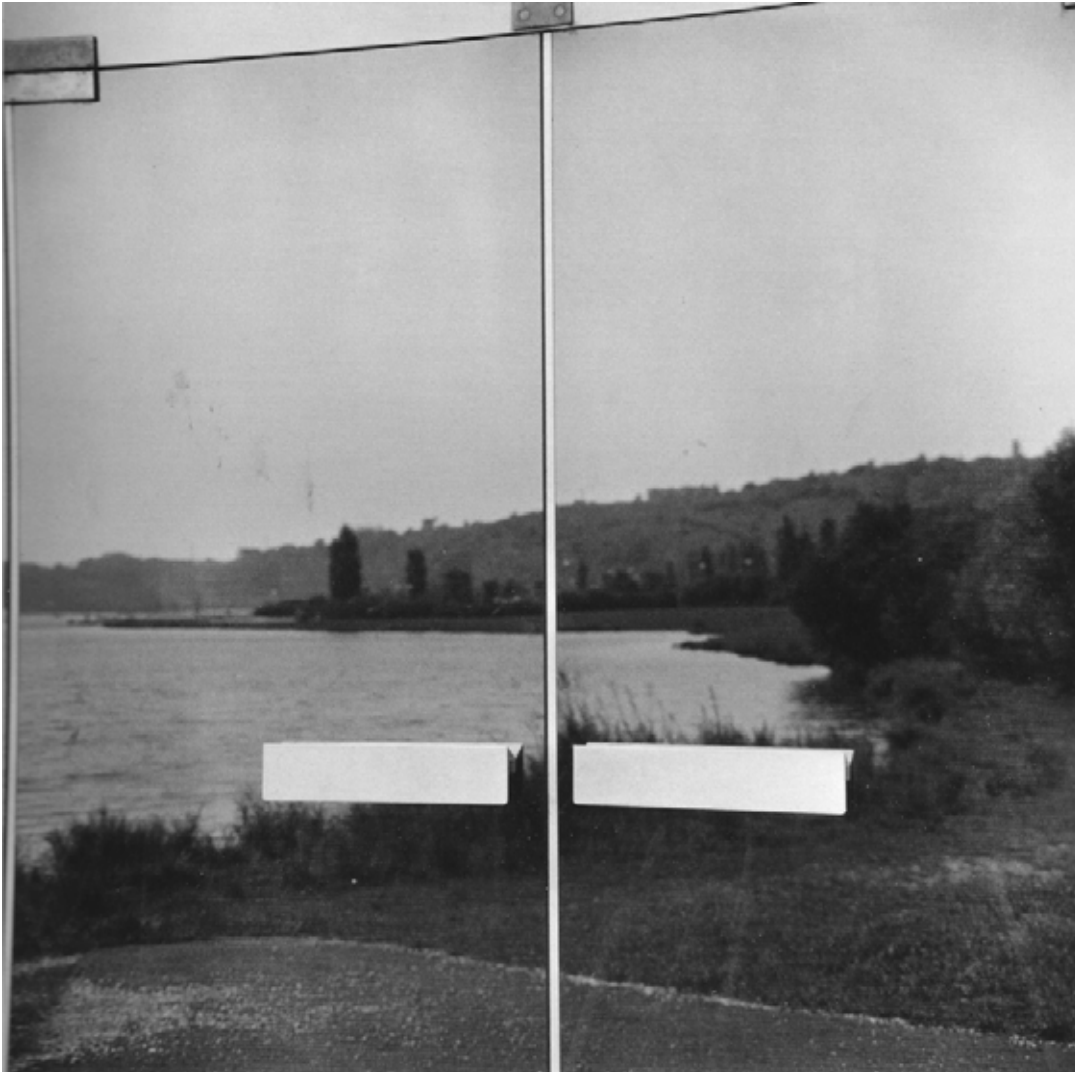
Si cet œil nous regardait en face, l'image serait un portrait. Mais il nous conduit au loin, il nous dit : « Suivez mon regard » vers l'étendue infinie, ouverte à toute vision. Par lui, l'immensité entre dans l'image. Et elle devient poème du proche et du lointain. La composition entière est d'une verticalité hautaine de statue-colonne et, comme à Chartres, cette raideur exalte la vie spirituelle des regards portés au loin. Le bord du mur est là, à côté, prosaïque ; c'est le coin de la rue. L'œil est horizontal, par sa forme et surtout parce qu'il s'adresse à l'horizon, frère lointain de la paupière sur laquelle se lève le soleil iris.

Et ces longues verticales sont recoupées par une horizontale invisible : la ligne des regards. Celui de l'œil baigné de lumière et aussi celui, enfoui dans l'ombre mais intense, du profil sombre. Venu de la nuit, tourné vers le large, celui-ci porte à l'infini. C'est un regard absolu, abstrait, un regard de pensée. L'œil visible, lui, à la fois rencontre et émet la clarté. Le profil de lumière se tend vers le réel, il s'approche du coin du mur, peut-être attiré par cette fente de visée qui s'inscrit en haut à gauche. Parmi les dédales de la matière, il glisse silencieusement vers ses proies.

Mais, inondé de jour, il s'adosse à la nuit. Derrière la façade est l'esprit, le visage intérieur, ombre noire et secrète, néant par lequel le réel existe, à l'affût derrière la meurtrière du regard.

La rencontre de l'ombre et de la lumière n'est plus ici une réconciliation qui arrondit les formes mais, comme dans les tableaux cubistes, un heurt qui les démultiplie en plusieurs faces. Et déjà Manet parlait de « la grande ombre et de la grande lumière » dont l'opposition suffit à camper toute figure. Ici, en photographie, ces deux visages, toujours prêts à basculer l'un à la place de l'autre, parlent de notre double nature corporelle et spirituelle. "

LEMAGNY, Jean-Claude, *op. cit.*, p.34



Yves Guillot, sans titre, 1981, 25x25 cm

" La mission de l'art est aussi de découvrir poésie et beauté dans les objets nouveaux, et parfois assez effrayants, dont le monde moderne nous environne. La photographie, liée à son pouvoir documentaire, a beaucoup fait pour cela. Dans les années vingt et trente de ce siècle, notamment en Allemagne et aux Etats-Unis, elle a vivement réagi contre le genre élégiaque pour exalter la grandeur froide des machines et des objets industriels. Aujourd'hui, personne ne cherche plus de ce côté le salut de l'humanité. Et, pour la photographie contemporaine, dans la mesure où elle s'applique à rendre compte de notre décor quotidien, l'essentiel n'est plus d'exalter la pureté des formes mais de faire partager la poésie de certains espaces en explorant des limites de la sensibilité.

Un des sujets habituels de cette photographie est cet environnement de surfaces métalliques ou transparentes qui multiplie autour de nous reflets et faux-semblants. Elle en a même fait le thème d'une critique permanente de l'illusion de liberté qui enferme l'homme moderne à la manière d'une cage de verre.

Voyez ces « grands pays muets » qui ne sont que mirage dans une porte vitrée d'aéroport ou de super-marché. Etrange sentiment surréaliste en pensant que ce building glacé est planté là devant une campagne immense et vierge. Les lignes des charnières et des poignées coupent comme un rasoir l'étendue calme et pure devenue illusoire et inaccessible.

Cette critique de notre condition est inséparable d'une critique de la photographie par elle-même, constante dans l'œuvre d'Yves Guillot.

Dans ses images, il n'est question que de voir. De l'évidence, de la difficulté, du mystère de voir. Souvent ses photographies contiennent ce qui, à la fois, gêne la vue et aide à s'installer pour voir : une barre horizontale, une vitre un peu embuée, une grille (comme celle des châteaux, des couvents et des confessionnaux), bref : un instrument pour s'appuyer, se pencher, ou pour regarder à travers. Balcons sur le visible, elles disent que voir ne va pas de soi, que c'est une question. Il s'agit de la grande ambiguïté qui sous-tend l'acte de voir. Est-il de voir le tout, l'espace entier devant soi, ou est-il de voir ceci ou cela, tel objet individuel ? Fréquemment ces images sont coupées en deux, soit dans leur profondeur, soit dans leur largeur. D'une part l'étendue, l'indéfini : le mur plan et égal, le réseau répétitif des grillages, l'espace glauque du verre à vitre. D'autre part ces choses : ce buisson massif, cet arbre, cette poignée, la vrille solitaire d'une végétation oubliée. Présences concentrées, isolées, suspendues même, partout contrastant avec la monotonie d'un espace plein ou vide. Toujours les deux grandes modalités du visible se mesurent l'une à l'autre. "

LEMAGNY, Jean-Claude, *op. cit.*, p.38



Jean-Luc Tartarin, sans titre, 1981, 29x19 cm

" Toute œuvre d'art consiste en un impossible projet. Celui de faire tenir ensemble ce qui, logiquement, ne devrait pas. Or, précisément, il ne s'agit pas alors de logique, mais de sensibilité. Et aux conceptions du savant, qui explique le monde par un enchaînement d'effets liés entre eux, s'oppose la vision de l'artiste qui ressent le monde comme fait d'objets dont chacun se suffit dans sa splendeur et qui existent cependant ensemble, bout à bout, pour constituer un réel débordant et plus vaste que tout ce que nous pouvons en penser. Voilà du moins la réflexion que je livre à de meilleurs philosophes que moi.

Nicolas de Staël disait magnifiquement: « Un tableau est un mur mais tous les oiseaux du ciel pourraient y voler librement. » Et la photographie contemporaine a dû prendre conscience qu'elle partageait avec les autres arts à deux dimensions la condition d'être à la fois une surface plane et la représentation d'une profondeur. Toute œuvre est entre l'image qu'elle donne et la matière qu'elle est. Une image, ne serait-elle qu'un trait sur un fond, suggère toujours une profondeur. Mais la perspective la plus vertigineuse ne change rien à la planéité de la toile ou du papier.

La photographie doit-elle pour cela se soumettre au célèbre aphorisme de Maurice Denis: « Une peinture, avant d'être un cheval, une femme nue... est un ensemble de lignes et de couleurs en un certain ordre assemblées. » Ce qui compte ici, et qui fait problème, c'est le « avant ». Sans cela la phrase serait d'une vérité intemporelle mais sans portée pour de grandes périodes de l'histoire de l'art. C'est le « avant » qui prend parti et exprime la cassure d'une modernité alors révolutionnaire. Si on prend « lignes et couleurs » au sens qu'ils ont en peinture, la proposition de Maurice Denis devient en somme celle du pictorialisme en photographie. Celle de tous les pictorialismes, flous et nets, car la tentation de se servir de la technique photographique pour réaliser des combinaisons formelles harmonieuses, figuratives ou non, se retrouve plusieurs fois dans l'histoire de la photographie.

Ce n'est pas le cas de cette œuvre de Jean-Luc Tartarin, malgré son grain et ses encastrement d'espaces. Les pictorialistes prétendaient remédier à la sécheresse des formes photographiques par des effets picturaux : traces de la main, touches du pinceau. Ici les surfaces sont montées du fond même de la nature de la photographie. C'est le grain d'argent originel qui s'y avoue.

Le pictorialisme plaquait deux systèmes de formes l'une sur l'autre : celui de la photo et celui du dessin. Il n'a réussi que par d'heureuses coïncidences. Alors que ces effets de tremblé, ces formes évanescences, ou, au contraire, d'une dureté géométrique, que nous voyons partout dans cette exposition, proclament les nécessités et les paradoxes particuliers à leur médium. Au lieu de reproduire des effets picturaux, il leur oppose des effets nés de la matière photographique. Et Maurice Denis aurait pu dire: « Une photographie, avant d'être un cheval, et aussi avant d'être des lignes... consiste en des empreintes lumineuses en un certain ordre recueillies. » Cette photographie créative contemporaine est essentiellement anti-pictorialiste. Le retournement complet opéré par un Jean-Luc Tartarin nous fera parfois dire que les extrêmes se touchent, mais à première vue seulement. Car ici tout se passe au moment très exact et subtil où les réactions particulières à la surface sensible miment les structures naturelles dont la lumière les imprègne. "

LEMAGNY, Jean-Claude, op. cit., p.44



Jean-Pierre Sudre, *Paysage matériographique*, 1980, 30x40 cm

" L'amour de la nature peut conduire par d'étranges chemins. Jean-Pierre Sudre fut un « feuellagiste » bien avant la vogue récente de ce genre. Explorateur des sous-bois, amoureux de l'épaisseur vibrante des herbes et des brindilles, il finit par vouloir descendre encore plus bas dans le secret des choses.

Et là il rencontre le cristal. Les photographes, grands manipulateurs de produits chimiques, le côtoient à chaque instant sans y faire attention. Sudre va y découvrir des mondes. Non comme le savant, l'œil à son microscope, pour recenser et classer l'infinie variété des structures naturelles, mais comme l'artiste, en complicité sensuelle avec des familles de formes.

Sur une plaque de verre, Sudre laisse sécher un corps qui cristallise et laisse voir à l'œil nu ses fins réseaux à la fois rigoureux et baroques, comme le givre sur la fenêtre en hiver. C'est là son négatif. C'est-à-dire que la lumière passe à travers la matière même dont elle va imprimer l'image sur le papier photographique. Rien de plus réaliste que ces œuvres qui, mieux encore que la meilleure reproduction, sont l'empreinte directe de la structure de la matière.

Par une étrange aberration de notre vocabulaire esthétique on les appellera « abstraites ». Ce qui veut dire simplement que devant ces éclatements, ces rayonnements, ces agglomérats, ces polyèdres de matière, nous ne reconnaissons pas les figures de notre environnement ordinaire : arbres, gens, ustensiles ou maisons.

Mais voici un autre degré. Dans l'infini des formes il arrive que l'on tombe, par pur hasard, sur des formes évocatrices de la réalité. Et Jean-Pierre Sudre, par des actions, réchauffements, refroidissements sur la matière qu'il connaît si intimement, est capable de les favoriser et de susciter ainsi cette métaphore de l'espace imaginaire. Ce canal fonce vers un horizon d'illusion à travers un espace impossible. Ce triangle de cristal touche aux montagnes lointaines derrière lesquelles l'aube se lève, sans encore effacer les étoiles qui se reflètent en son eau sombre. On a franchi quelque part un miroir magique. Au-delà, la constitution géométrique des choses est aussi l'étendue de la terre et de l'air, jusqu'au ciel et aux étoiles. C'est peut-être la plus belle manière d'illustrer les « deux infinis » de Pascal. "

LEMAGNY, Jean-Claude, op. cit., p.46



Paul Caponigro, *Cascade à Redding Wood*, 1968, 20x27 cm

" « De l'eau qui se plie en deux », « une forêt la tête en bas », « un chemin dans le ciel », « un ciel renversé », « un reflet réel et une réalité reflet » : les paradoxes visuels se présentent en foule devant ce tour de magie en image, ce support de méditations sans fin. Une cascade lisse comme un miroir nous permet de voir en même temps ce qui est devant et ce qui est derrière nous. Le plus étonnant n'est pas que les lignes de l'allée du ciel continuent celles de l'allée de l'eau, c'est que, dans la profondeur, elles marchent en sens inverse. La cassure de la chute est aussi l'horizon qui est dans notre dos. Il faut faire très attention de ne pas présenter cette image à l'envers car, à première vue, elle paraît plus normale la tête en bas que dans le bon sens.

Mais l'essentiel ne se trouve pas ici dans les jeux de l'optique. La force visuelle est d'abord rapport poétique entre les choses, non moins paradoxal et intense que les culbutes de la géométrie dans l'espace. Ces longs arbres frileux, et comme un peu brouillés par les brumes de l'hiver, sont plus chargés d'existence que les arbres du haut, à demi cachés dans l'ombre de la forêt. Tel un miroir de Kertész, la surface polie et frémissante de l'onde leur fait subir une élongation et donne quelque chose de pathétique à leur montée vers le ciel d'en bas. Le plus déroutant est que, eux aussi, s'élèvent d'un sol, s'enracinent dans un humus : ces paquets confus de feuilles mortes et de branchages en suspens sur le bord de la cascade.

En haut la rivière sort du bois comme d'un profond terrier, en bas tout tremble dans le vent d'hiver. Sous son glissement immobile, l'eau rêve : pour elle aussi notre terre est à la racine du ciel. "

LEMAGNY, Jean-Claude, op. cit., p.54



Dominique Auerbacher, *Aminda*, 1984, 38x26 cm

" Il est bien des façons de classer les photographes, mais l'une serait de distinguer ceux qui errent d'un sujet à l'autre, avec leur vie intérieure comme seul fil directeur, et ceux qui bâtissent des édifices successifs marqués par l'unité du sujet et du projet. L'œuvre principale des premiers c'est somme toute leur propre vie, mélangée à la photographie. Pour les seconds, la vie n'est qu'un moyen d'assurer le renouvellement d'une œuvre qui se détache d'eux-mêmes par pans discontinus et complets.

La démarche de Dominique Auerbacher participe des deux. Son genre, le portrait, s'est nécessairement constitué en une discipline précise, unifiée par l'intérêt envers les autres. Mais ses portraits sont chaque fois si différents qu'ils apparaissent aussi comme des moments fugitifs et divers de sa vie intérieure, les notes d'un journal intime. Ils sont vraiment des rencontres, avec tout ce que ce mot évoque d'intensité et de fugacité.

Alors que tant d'effigies photographiques disent la solitude de l'homme moderne, parmi ses semblables mais aussi parmi son environnement, nous voyons ici une figure de jeune fille qui se mêle aux feuilles et aux branches et, presque, s'y dissout. Ombres et lumières circulent de partout, fluides et entrelacées. Et la jeune rêveuse est elle-même comme une ombre blanche, évocatrice de quelque légende ancienne de fées entr'aperçues parmi les taches de lumière du sous-bois.

Mais ces sentiments très anciens sont l'effet de moyens très actuels. L'aptitude extrême de la photographie à mêler les sombres et les clairs, à suggérer les volumes pour les trahir aussitôt et à tirer toute existence de la magie illusoire des reflets, finit par nous donner à rêver sur les choses adoucies par le temps.

Pour moi seul j'ai appelé cette image « Sarn », du nom du roman de Mary Webb, histoire d'une jeune fille rêveuse, où se trouve cette phrase admirable : « Ce pays était si vieux qu'il en paraissait presque irréel. » "

LEMAGNY, Jean-Claude, op. cit., p.62



Arnaud Claass, *Versailles*, 1981, 12x18 cm

" Pour Arnaud Claass, la photographie est « un art de la mise en présence ». Nous savons la séparation rigoureuse qu'il met entre sa pensée théorique et son œuvre ; pourtant, devant cette image, nous ne saurions mieux dire.

Durant cette période de son travail, la nature devant laquelle il s'est mis est une nature courtaude et rustique mais aucunement vierge. Elle a subi les marques du travail. Nature taillée, labourée, greffée, bouturée. Reprise et, par là-même, concentrée dans ses forces telluriques et végétatives qui ont recouvert, digéré, les marques de la charrue et des outils. Tels ces os et ces chairs qui font un bourrelet là où ils avaient été entaillés. Une nature qui contient la présence de l'homme comme un accident parmi les accidents, verrues, poux et poils qui hérissent la peau de notre mère la terre. Sentiment digne du vieux Breughel, dit l'Ancien, dit le Drôle, dont le réalisme rugueux nous menait tout droit à la photographie si trois siècles de rinceaux et d'arabesques n'en avaient retardé l'échéance.

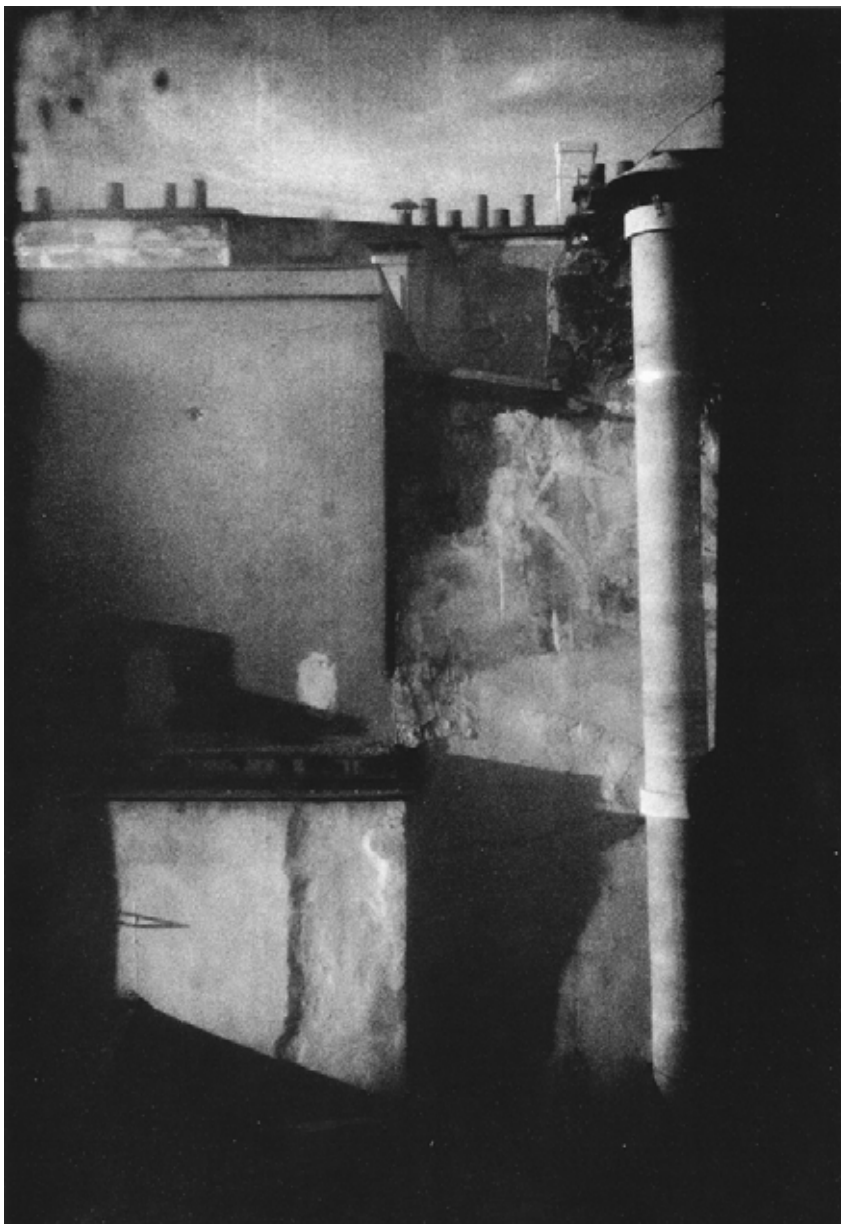
Et Claass de nous dire : « Il s'agit de saisir l'impermanence, mais pas pour la rendre belle, au sens figé du terme ; au contraire, il faut donner l'image d'une tension, figurer ce heurt au travail dans les choses immobiles au milieu desquelles nous vivons, cette contradiction de l'organique qui change et qui ne change pas. »

Les troncs ronds et massifs, l'épaisseur du fourré, le serré du feuillage, la glèbe et ses ornières, tapissée d'herbes : voilà les plénitudes devant lesquelles Claass s'est mis en présence. S'il avait été peintre, il aurait dû déconstruire, analyser, trier et reconstruire. Photographe, il a dû tout accepter à l'intérieur du cadre. La surface sensible ne fait grâce de rien. La lumière détaille tout, avec indiscrétion, avec insistance. Jusqu'à la cruauté son scalpel s'introduit et dissèque les détails les plus ténus. Tout y passe.

La force vient ici de la rencontre entre le regard incisif du photographe et l'intégrité massive de la nature. Il y fallait une concentration extrême. Concentration qui condense surfaces et volumes en une solidité impénétrable. Concentration aiguë de la vision qui pourtant les explore, les pénètre et les taraude. Tout se passe au ras de l'étreinte entre le regard et la matière.

De telles œuvres, par leur solidité même, sembleraient aller à l'encontre de notre thèse de l'imaginaire comme moyen privilégié de la création photographique. Nous pensons plutôt qu'elles la mettent à l'épreuve et, somme toute, la confirment. Et un Gaston Bachelard y aurait certainement vu un bel exemple d'imagination matérielle et de rêveries de la terre. "

LEMAGNY, Jean-Claude, op. cit., p.64



Keiichi Tahara, *Fenêtre*, 1975, 38x26 cm

" La photographie a réalisé un rêve fou : pouvoir dessiner avec de la lumière. Jusque-là on ne pouvait que manipuler des matières opaques : écraser du charbon, malaxer de la glaise, tailler de la pierre, étaler des pâtes colorées. Or nous ne connaissons les formes qui nous entourent que par l'intermédiaire de cette lumière immatérielle « sans qui les choses ne seraient que ce qu'elles sont » (Rostand).

Que la lumière vienne d'elle-même dessiner les choses, qu'elle vienne inscrire leur image aussi fidèlement qu'elle l'a transportée à travers l'espace, c'est bien la merveille de la photographie.

Mais elle a son revers. Impalpable et diffuse, instantanément épanchée, la lumière ne se laisse ni toucher ni travailler. Pour fixer son empreinte il a fallu la canaliser, la filtrer, la laminer à travers ces machines froides et compliquées que sont les appareils photographiques. Et donc, renoncer à la connaître dans son intimité sensuelle comme le sculpteur connaît sa glaise. Une mécanique disciplinée s'est mise entre elle et nous. Elle ne transmet son message que par verre et acier interposés, sous peine de tout brouiller.

Les Fenêtres de Tahara sont une tentative pour entrer en complicité sensuelle avec la lumière. En se servant des poussières, des maculations de la vitre, Tahara restitue la vibration intense, serrée et presque immobile de la lumière. Il s'immerge dans son flot, en remonte le cours, comme si cette clarté était une matière palpable, avec son épaisseur et sa consistance, et non un milieu intermédiaire immatériel.

Les objets qu'il y découvre ne sont plus des projections froides et précises mais des présences mystérieuses. Le mur de la maison voisine, la cheminée à chapeau pointu, le tuyau de gouttière, semblent aperçus au fond des profondeurs sous-marines. Comme la légendaire ville d'Is, qui continuait de vivre sous la mer. Les choses ne sont plus ici brutalement projetées à l'extrémité percutante de la lumière, elles sont retrouvées par un regard qui plonge, nage et dérive en son sein même."

LEMAGNY, Jean-Claude, op. cit., p.82



Magdi Senadji, de la série *Shimmer Bright*, 1985, 38x38 cm

" Le choc de cette photo, son évidence carrée, ses couleurs vives, bien loin de nous rassurer par une apparence de certitude, nous jettent dans un trouble étrange.

A la première impression nous nous sentons déjà comme devant quelque chose qui fonctionne à l'envers : une image qui se barre, qui se dissimule derrière elle-même, qui saute presque hors d'elle-même et se jette à notre visage pour mieux se dérober à notre attente.

Cette attente est perturbée parce que le procédé habituel est inversé. Ce n'est pas le plus évident, le plus important qui est net mais le fond ; lui qui n'est normalement qu'une indication floue où s'adosse la netteté du sujet principal. Mais la force particulière de l'image ne provient pas tellement de ce que nous soyons dérangés dans nos habitudes. Elle vient de ce que nous nous inquiétons d'être ainsi dérangés pour si peu. Car la clarté de présentation nous fait aussitôt penser : « Mettre au point sur le fond, pourquoi pas ? » Nous sommes agacés de nous être laissé dominer par un préjugé.

Déjà nous sommes embarqués dans une réflexion qui menace de ne plus finir. Nous sommes conduits à voir en face ce phénomène si essentiel, si central, dans le domaine de la photographie : qu'elle nous permet de contempler à loisir ce que, dans la réalité, nous ne faisons qu'apercevoir vaguement, comme dans le coin ou sur le devant de l'œil. Et nous voici jetés dans l'éternel problème de l'impossibilité du réalisme absolu. Il est tout entier contenu dans ces deux verbes : voir et regarder. Si on ne peut pas toujours bien voir ce que l'on regarde (ces cordes au premier plan qui attirent mon regard attentif mais qui sont floues et que je vois mal) on ne peut pas toujours non plus regarder ce que l'on voit (car, si je regarde les cordes au premier plan, je ne peux plus regarder celles du fond que je vois pourtant en même temps). Embrouillante simplicité ! Ainsi est-il démontré qu'une photographie, en figeant les perpétuels mouvements d'accommodation de l'œil, a cet étonnant pouvoir de nous laisser contempler à loisir ce que, dans la réalité, nous ne faisons qu'entr'apercevoir. Elle permet une vision du visuel mais, pour cela, doit se résoudre à n'être qu'une saisie au troisième degré du réel.

A l'origine le réel, que nous connaissons par l'intermédiaire du visuel, duquel la photographie nous permet d'avoir une vision. Et, au fond, ce qui a toujours fasciné dans le prétendu « réalisme » de la photographie, ce n'est pas du tout qu'elle nous permette de rejoindre le réel directement mais qu'elle nous donne accès à une distance supplémentaire et impensable sans elle : de pouvoir regarder et examiner tranquillement la façon inexacte et trompeuse dont nous voyons les choses. "

LEMAGNY, Jean-Claude, op. cit., p.90



Valorie Fisher, *Miami Beach*, 1981, 33x33 cm

" On serait tenté de parler de paysage intérieur, d'atmosphère de rêve, mais c'est alors qu'il faut se rappeler que rien n'est plus intensément objectif que la poésie. C'est bien dehors que sont les choses, toutes les choses, et parler de l'intérieur de nous-mêmes comme si un monde s'y cachait relève surtout du charabia. Le mystère, sa profondeur, est à l'extérieur, là devant. Point le mystère-devinette, bien sûr, qui en cache encore un autre, puis un autre, comme les poupées russes ; mais le mystère qui à la fois entoure et révèle la vérité. Ces contours adoucis ne se dérobent pas à notre attention. Il semble au contraire qu'ils viennent à sa rencontre. Réalité si fortement présente qu'elle se décolle d'elle-même et se dédouble subtilement pour s'offrir sur son propre chemin à notre propre esprit errant en quête d'exactitude. Si elle tremble un peu ce n'est pas qu'elle va s'effacer mais qu'elle s'approche de très près, comme un visage amoureux, et franchit la distance ordinaire et convenable. C'est en ce sens qu'on peut parler de rêve, non comme d'un délire de la pensée qui a perdu ses appuis, mais comme de la zone d'adéquation et de correspondance très exacte entre ce qui vient du dehors et ce qui vient du dedans. Tel un objet se donne de toute sa surface aux doigts tâtonnants de l'aveugle en quête de ce qui l'entoure, dans la chaude vibration de deux épidermes confondus. Et puisque c'est le toucher et non la vue qui est la voie par excellence de la connaissance amoureuse, cette photographie est une réponse à un défi. La vue est un sens qui nous permet de connaître en restant à distance. Nous pouvons penser que l'homme, si inférieur aux animaux par tous les autres sens, mais supérieur par la vue, s'est trouvé éloigné du vrai. Forcé de s'interroger sur tout, donc sur lui-même. Ainsi est née la pensée réflexive. C'est beaucoup nous hasarder, mais cette simple image, dans sa sérénité fascinante, mène à se demander une fois encore si la photographie, dans son exactitude optique, ne sert finalement pas plutôt à nous écarter des choses qu'à nous en rapprocher. Par un effort créateur qui paraît assez bouleversant Valorie Fisher a fait de cette image un instant de communion totale qui nous englobe entièrement et non pas seulement notre faculté d'attention. L'inquiétant paradoxe de l'image qui bloque l'imaginaire se trouve ici dénoué. La photographie se révèle capable de rejoindre la poésie dans sa plus haute faculté de suggérer un infini par de courts et plats constats.

Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Dans une approche prosaïque, il s'agit d'une évidence sans aucun intérêt particulier. Poétiquement cela résonne à l'infini et même (et prenons-y bien garde) lorsqu'un tel vers est coupé du poème dont il fait partie. Comme une photo est séparée de tout contexte par le cadrage. La photographie partagera avec la poésie le pouvoir d'exprimer la plus petite unité de poésie (au sens général) intense.

Devant ces couleurs qui flottent entre les objets, et qui les imprègnent, l'esprit rêveur suit sa courbe profonde et rejoint la vérité des choses. "

LEMAGNY, Jean-Claude, op. cit., p.94

LA PHOTOGRAPHIE CRÉATIVE



Paolo Gioli, *Ommagio a Niepce*, 1982, dye diffusion transfer print [polaroid] et insertion de soie, graphite et crayon de couleur sur papier, 15x17 cm



Paolo Gioli, *Ritorno degli uomini di Marey*, 1982, transfert polaroid sur papier avec rehauts de crayon noir, 25x35 cm



Patrick Bailly-Maitre-Grand, tiré de la série *Les Nipponnes d'eau*, 1996, rayogramme monotype solarisé positif, viré par zone

" En peinture, j'ai été extrêmement influencé par l'art japonais ou chinois car dans la peinture orientale la notion de vide est très importante.

Dans « Les Nipponnes d'eau », j'évoque l'art japonais avec un artifice : le rayogramme. J'ai pu ainsi me débarrasser de tout l'appareillage photographique et faire des « photographies » poétiques, condensées. Pour retrouver la tonalité du vieux papier qui composait les estampes japonaises, j'ai utilisé la technique des virages. Colorier une image en noir et blanc introduisait une notion de fantasma, de désir. "

Entretien avec Patrick Bailly-Maitre-Grand par Patricia Kruth et William Jeffett à Norwich et à Strasbourg, mars-mai 1996, cité dans un texte d'exposition à la Galerie Baudoin Lebon, Paris, 08.11-08-12.2001



Thomas Struth, *Jiangnan Lu*, Wuhan, 1995, c-print, 124.2x148.4 cm

" Pendant longtemps et jusqu'à une date très récente – que je situerais, d'après ma propre expérience, au milieu des années 80 – l'historien de la photographie, qui ne voulait pas tourner le dos à son époque, était conduit à adopter, à l'égard de la création contemporaine une attitude très volontariste. Il voulait que des œuvres existent mais elles n'existaient pas. La photographie contemporaine était méprisée, marginalisée, sans qu'aucune œuvre ne fut assez convaincante pour briser ce préjugé négatif [...].

Grâce à des artistes comme Cindy Sherman, Jeff Wall, Thomas Struth, Patrick Tosani, Jean-Marc Bustamante, John Coplans, Craigie Horsfield, Suzanne Lafont, la photographie est aujourd'hui considérée comme un outil parmi d'autres, comme un outil légitime, pour produire des images artistiques. Des photographies sont exposées sur des murs de musées et de galeries, comme des tableaux, en tant que tableaux. "

CHEVRIER, Jean-François, " Le Tableau et les modèles de l'expérience photographique ", in *Qu'est-ce que l'art au 20^e siècle ?*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain / ENSBA, 1992, extrait disponible sur le site <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-photocontemporaine/ENS-PhotoContemporaine.htm>

Introduction

Il peut paraître étrange, au premier abord, de trouver ce chapitre sur le "tableau photographique" dans une partie consacrée à la "photographie comme art", juste après la photographie créative. Il est clair que ces deux tendances de la photographie des années 1980 et 1990 sont opposées en plusieurs points. De plus, des auteurs comme André Rouillé ou Dominique Baqué ont plutôt classé la photographie-tableau dans la catégorie de la photographie d'artistes ("photographie plasticienne" selon Baqué, "art-photographie" selon Rouillé).

Il est vrai qu'un nombre important de créateurs dans le domaine de la photographie-tableau – tels que Jeff Wall, Thomas Ruff ou Jean-Marc Bustamante – sont avant tout des artistes ayant suivi une formation dans une école des beaux-arts et non dans une école de photographie. Mais ils ont choisi de s'exprimer au moyen de la photographie sans détourner les spécificités du médium, contrairement aux artistes d'avant-garde et aux artistes postmodernes. De plus, les catégories sont devenues très perméables et le cas de l'École de Düsseldorf illustre bien une réelle proximité des champs de l'art contemporain et de la photographie. Bien qu'il s'agisse d'une Académie des beaux-arts, l'enseignement des Becher, jusqu'à 1996, était centré sur la photographie et a permis l'émergence de nombreux créateurs célèbres, dont Andreas Gursky qui est descendant de photographes mais a souhaité s'en démarquer pour s'inscrire dans le champ des arts plastiques (son père, photographe publicitaire, comme son grand-père exerçaient dans le domaine de la photographie appliquée).

Photographie-tableau, tableau-photographique, "forme tableau" ou photo-tableau...

" Le terme de "tableau photographique", ou encore de "photo-tableau", fait son apparition au début des années quatre-vingt, chez des artistes comme le Canadien Jeff Wall ou le Français Jean-Marc Bustamante : il trouve sa fortune critique chez Jean-François Chevrier qui désigne ainsi une certaine forme photographique conçue en référence au modèle pictural, sans qu'intervienne pour autant le geste même de peindre. La forme-tableau est supposée répondre aux critères suivants : délimitation claire d'un plan, frontalité et constitution sur le mode d'un objet autonome. On évoquera à ce sujet les deux expositions-manifestes que furent *Une autre objectivité*, à Paris, et *Photo-Kunst*, à Stuttgart (les deux expositions s'étant tenues en 1989)." ²⁵

" Les années 1980 voient l'aboutissement de ce qu'annonçaient les photomontages et les photogrammes des années 1920 : l'alliage longtemps inconcevable entre l'art et la photographie. Non pas seulement l'usage du procédé photographique comme outil ou vecteur de l'art, mais l'adoption de la photographie comme matière (souvent) exclusive des œuvres.

Cet alliage définit une version nouvelle de l'art que l'on désignera par le terme « art-photographie ». En tant qu'il est une pratique artistique avant d'être une pratique photographique, l'art-photographie se distingue évidemment de l'« art des photographes ». L'art-photographie rompt radicalement avec toutes les pratiques artistiques antérieures, en tant qu'il repose sur l'emploi assumé, pleinement maîtrisé, et souvent exclusif, de la photographie ; en tant qu'il confère à celle-ci un statut original de matériau artistique.

Éblouis par l'ampleur et la soudaineté du changement, certains ont cru pouvoir parler de « forme-tableau » à propos des grandes pièces de matière photographique, de dimensions supérieures à plusieurs mètres, qui sont alors apparues sur la scène artistique. Si le mot « tableau », en dépit de sa pertinence faible, devait être maintenu, ce devrait être moins dans l'expression « forme-tableau » qu'en forgeant l'expression « tableau photographique ». Afin de souligner nettement que le processus est artistique plus que photographique, que ce sont les artistes qui donnent à leurs tableaux une matière photographique et non les photographes qui étendent leurs tirages aux dimensions des tableaux. Ce n'est pas la photographie qui, par mimétisme, adopte superficiellement la dimension des tableaux, on est au contraire en présence d'un alliage en profondeur entre la photographie et certaines démarches artistiques, d'une nouvelle version de l'art : l'art-photographie. " ²⁶

²⁵ BAQUÉ, Dominique, *La photographie plasticienne. Un art paradoxal*, Paris, Regard, 1998, p.53-54

²⁶ ROUILLÉ, André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2005, p.449-450

La forme tableau

Voici un extrait du catalogue d'exposition souvent cité comme l'un des actes fondateurs ayant permis la reconnaissance au plan international de la photographie-tableau dans les années 1980.

CHEVRIER, Jean-François, LINGWOOD, James, *Une autre objectivité*, cat. expo., Paris, Centre National des Arts Plastiques / Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci / Milan, Idea Books, 1989 [les artistes exposés sont : Robert Adams, Bernd et Hilla Becher, Hannah Collins, John Coplans, Günther Förg, Jean-Louis Garnell, Graigie Horsfield, Suzanne Lafont, Thomas Struth, Patrick Tosani, Jeff Wall], p.28-37 [pour la citation ci-dessous]

" Partout, le néopictorialisme est une alternative presque mécanique aux dogmes effectivement pesants et trop étroits de la photographie "pure" ou "directe" (*straight*). Mais tous ces jeux d'antinomies nous paraissent contenus dans une définition restreinte et datée de la culture photographique. Nous pensons, au contraire, qu'une *ouverture* est non seulement possible mais en cours. La création photographique, telle que nous la concevons, se situe dans l'art contemporain où elle exerce une fonction très singulière. La distinction courante dans les années soixante et soixante-dix entre photographes et artistes utilisant la photographie tend à s'effacer. Nous connaissons aujourd'hui des artistes qui ont choisi la photographie en toute connaissance de cause, sans (fausse) naïveté, et sans se croire obligés non plus de démontrer les vertus (les possibilités) du médium, car ceci a été assez fait avant eux et ils peuvent hériter de cent cinquante ans d'histoire. Une image descriptive peut être considérée aujourd'hui comme une œuvre en soi, autonome et [fin p.28] suffisante, à condition qu'elle résulte clairement d'une démarche méthodique et spécifique. Bernd et Hilla Becher furent perçus initialement comme des artistes conceptuels ; ils apparaissent aujourd'hui de plus en plus comme des photographes. Ils avaient d'ailleurs été présentés en tant que tels en 1977 dans l'exposition *New Topographics*, aux côtés de Robert Adams. Mais c'était aux Etats-Unis. En Europe, en Allemagne même, c'est aujourd'hui que leur exemple (et leur enseignement à Düsseldorf) produit ses effets, avec l'apparition de cette nouvelle génération à laquelle appartient Thomas Struth. La même attitude se retrouve chez les Français Patrick Tosani, Jean-Louis Garnell et Suzanne Lafont, qui se sont radicalement coupés du milieu de la photographie professionnelle ou créative (particulièrement prospère dans ce pays).

Au vu de leurs images, aucune ambiguïté ne peut subsister. Ce sont des artistes, rigoureux, exigeants, et non des "auteurs". Ils utilisent la photographie, au lieu de se contenter d'en faire ; ils l'utilisent comme un moyen d'expérience et d'expérimentation, mais ils ne produisent rien d'autre que des œuvres photographiques. La ligne de partage des années soixante et soixante-dix s'est bien déplacée. Elle divise désormais ce que l'on considérait alors comme un espace homogène : "la photographie". On pourrait parler d'une nouvelle Sécession, comme il s'en était produit une au début du [20^{ème}] siècle, qui fut assimilée à tort au pictorialisme (alors qu'elle déboucha sur le modernisme de Strand). Et le même risque apparaît d'ailleurs aujourd'hui que certains artistes que nous présentons soient confondus avec le néopictorialisme contemporain. Les recherches actuelles d'un Patrick Tosani, qui portent sur l'objet et sa description, ne gagnent rien à être assimilées superficiellement au domaine fourre-tout de "l'image fabriquée". Ce qui est également vrai pour Hannah Collins et, a fortiori, pour Jeff Wall ou John Coplans.

Nous sommes donc amenés à rejeter à la fois une tradition fondée sur les trouvailles de la vision subjective (autobiographique) et une production qui se veut "artistique" (refuse le document) en faisant intervenir des procédures d'invention mal contrôlées et des modèles empruntés mécaniquement à d'autres arts [les auteurs rejettent l'autobiographie et le néopictorialisme]. Ici et là, nous retrouvons des effets similaires, plus ou [fin p.29] moins "inspirés" (selon le talent des auteurs), qui reposent, d'un côté sur la manipulation du visible, de l'autre sur un bricolage de procédés et de modèles historiques plus ou moins déclarés. La crise de l'actualité accélère évidemment la fuite dans l'imaginaire, que celle-ci se dise ouvertement ou qu'elle se dissimule sous un masque d'authenticité, qu'elle se donne l'alibi de l'expérimentation ou celui de l'expérience, qu'elle s'accorde le droit à l'erreur ou s'assigne une obligation de vérité (comme à la confession). Nous retrouvons, d'un côté (celui du néopictorialisme) la nostalgie des fastes wagnériens et les pseudo-mythologies, rendues encore plus dérisoires par le recours à une technique essentiellement profane, de l'autre côté (celui de l'autobiographie) cette "imposture de l'authenticité" que

dénonçait à juste titre Adorno comme une référence exclusive à une intériorité individuelle, monadique, strictement autonome.

Nous avons entendu l'enseignement des années soixante et soixante-dix (Richter et Boltanski notamment). Depuis les remarques de Walter Benjamin, nous savons que la photographie est un moyen de destruction de l'expérience (entendue comme assimilation et transformation personnelles de l'histoire individuelle et collective) ; nous le vérifions constamment dans la surproduction ou la surconsommation d'images et de faux-semblants produits par l'industrie culturelle. Mais, si nous ne pouvons croire au salut par la tradition, nous ne pouvons pas croire, non plus, à l'efficacité de la guérilla sémiologique imaginée par certains artistes et théoriciens postmodernes. Nous ne pouvons adhérer aux stratégies d'intervention dans la culture (et la culture comme politique) qui caractérisent la photographie postmoderne apparue autour de 1980. Dix ans plus tard, il apparaît en effet que les propositions de la plupart de ces auteurs, aussi pertinentes et justes fussent-elles au départ (nous pensons notamment à Richard Prince) ont tourné rapidement court, tant elles étaient étroitement déterminées par cette attitude *d'intervention* qui s'épuise assez nécessairement aussitôt qu'elle a produit ses effets. Nous ne pouvons donc pas rejeter le critère d'expérience, dans la mesure où il désigne le processus qui permet à un artiste de trouver une durée et de développer sa recherche au-delà des réussites ou réponses transitoires. Et la notion d'objectivité conserve dès lors une pertinence, une efficacité. Depuis les années vingt, elle ne peut avoir gardé, évidemment, la même signification ; elle ne peut remplir la même fonction. Fondamentale dans la tradition documentaire et descriptive ouverte au XIX^e siècle, elle fut une des clés du modernisme photographique ; mais elle fut aussi très rapidement soumise et réduite à l'idée, dogmatique, positiviste, de photographie "directe" ou "pure". Nous devons donc – et nous pouvons – en donner aujourd'hui une autre évaluation, une autre définition, qui corresponde à l'histoire de la photographie dans l'art contemporain (telle que nous l'avons brièvement rappelée), autant qu'aux grands modèles des années vingt. Cette objectivité nous apparaît désormais comme un critère d'expérience, plus que de perception. C'est une manière de maintenir l'expérience (malgré et à travers les faux-semblants de l'image et de la perception), plus qu'un fondement de vérité ou un principe de pureté. [fin p.30]

Notre propos n'est donc pas d'indiquer un mouvement, une tendance. L'objectivité dont nous parlons ne devrait pas être une formule de regroupement (ni de ralliement). Ce n'est pas une nouvelle bannière, comme ce le fut dans les années vingt. Il n'y a pas de "nouvelle photographie" ! Pas de triomphe du moderne sur l'ancien. Cette objectivité est nécessairement "autre", parce qu'elle se produit sur une autre scène, dans un autre contexte culturel ("postmoderne", dit-on), mais aussi parce qu'elle se redéfinit ou, plutôt, se manifeste différemment dans chaque démarche, suivant des intérêts spécifiques. En rassemblant les onze artistes présentés ici, nous n'avons pas cherché à constituer un ensemble homogène ; nous ne voulons pas gommer les différences, très sensibles, qui distinguent ces démarches. La diversité même est précieuse, elle participe de notre propos, et nous espérons que la suite des entretiens que nous publions ne fera que l'accentuer. En même temps, nous nous interdisons dans ce texte tout commentaire des œuvres. Nous n'avons pas à justifier nos choix l'un après l'autre, par quelques remarques nécessairement trop brèves. Nous cherchons – répétons-le – une ouverture, et nous espérons présenter quelques propositions assez singulières et assez éloquentes par elles-mêmes, qui puissent effectivement la produire. Nous avons essayé jusqu'à présent de reconstituer un fond historique positif (un héritage possible) depuis les années soixante ; nous avons également souligné l'étroitesse et l'épuisement (malgré son apparente prospérité) d'une certaine définition de la création photographique apparue après la guerre. Il nous reste maintenant à relever chez les onze artistes que nous exposons les quelques traits principaux, plus ou moins communs, qui autorisent notre position.

Il faut d'abord remarquer que toutes les œuvres que nous avons retenues sont des images inédites et singulières. Inédites, car ce ne sont pas des images reprises, ce ne sont pas des citations (plus ou moins détournées) d'images préexistantes. Ces images ont été entièrement *produites*. Elles ne résultent pas d'une reproduction et transformation d'images antérieures mais d'une confrontation avec une réalité "actuelle", contemporaine de la prise de vue, et dont l'aspect a été fixé (arrêté) par [fin p.31] l'enregistrement. Ces images, d'autre part, sont singulières. Chaque cadre exposé contient une image et une seule. Il n'y a ni montage, ni même combinaison de plusieurs épreuves ; aucune intervention de texte. Chaque image est isolée dans son cadre. De l'une à l'autre, de très fortes relations sont établies, mais celles-ci datent de la prise de vue (en amont de l'épreuve) et de la présentation (en aval). Ces relations sont de l'ordre de la variation plus ou moins sérielle (et de la comparaison), et non de l'ordre de la combinaison. *La Véranda* de Jean-louis Garnell est sans doute la série la plus pure : celle où l'autonomie de chaque image est la plus faible (les neuf épreuves qui constituent l'œuvre ne peuvent pas être présentées séparément). Mais les travaux

des Becher, aussi systématiques soient-ils par leur propos "comparatiste", ne sont pas rigoureusement sériels. Leur présentation a d'ailleurs évolué depuis les années soixante et soixante-dix vers une plus grande autonomie de chaque image : chaque cadre contient une seule vue de château d'eau et les comparaisons morphologiques sont établies sur le mur d'exposition, par l'accrochage, et non dans les limites du tableau. Thomas Struth et Patrick Tosani suivent également des démarches très systématiques, de caractère typologique, mais chaque objet ou chaque lieu décrit a un caractère singulier, et, chez eux, comme chez les Becher, les rapprochements se forment (se manifestent) dans l'espace d'exposition. Et, naturellement, la singularité des images tend à se renforcer quand la logique typologique et le principe de variation s'affaiblissent, depuis Coplans et Förg jusqu'à Collins, Horsfield, Garnell (dans ses *Désordres*), Jeff Wall et Struth (dans les portraits), en passant par Adams et Lafont. Avec Horsfield et Jeff Wall, d'ailleurs, cette singularité de l'image a une telle importance que leurs tableaux photographiques sont des épreuves uniques (systématiquement chez l'un et dans la grande majorité des cas chez l'autre). Pour Horsfield, en effet, une même image ne peut être tirée plusieurs fois puisqu'elle est le résultat d'une expérience unique (parfaitement spécifique) de prise de vue, d'abord, et de fabrication (de réalisation du tableau), ensuite, cette fabrication découlant chaque fois du choix qu'a librement réalisé – parmi un grand nombre de possibilités – le visiteur auquel l'artiste a accepté d'ouvrir ses archives.

A l'encontre de la plupart des usages de la photographie dans l'art conceptuel ou dans l'art dérivé du collage (depuis les *combine paintings* de Rauschenberg), il y dans les remarques que nous venons de faire deux parti pris essentiels. Un parti pris de simplicité, d'abord : celui de l'image *pop* et du minimalisme (la *singleness* de Judd), celui qui faisait dire à Richter que Rauschenberg est "trop intéressant", celui que l'on retrouve chez Boltanski quand il souhaite que "chaque photographie existe, séparée des autres, pour elle-même" (alors que "les peintres photographes n'ont que rarement osé se servir de la photographie seule et en tant que telle"). Cette simplicité, qui s'oppose aux effets picturaux (ou pictorialistes) comme aux jeux trop complexes et arbitraires de composition (de manipulation du visible), est manifeste chaque fois que l'artiste choisit un motif unique, central ou frontal : une main (Coplans), un château d'eau (Becher), un talon, un tambour (Tosani), un édifice (Förg), un personnage (Horsfield, Lafont, Struth). Dans les images plus [fin p.32] "composées", elle passe par l'application d'une méthode de description (les vues urbaines de Struth) ou par une rigoureuse schématisation de la vision (Adams, Garnell) qui contredit un désordre (ou une destruction de l'environnement) alors même qu'elle le montre avec la plus grande exactitude. Chez Jeff Wall et Hannah Collins, une dimension de mise en scène et de fiction, apparaît, avec un fort caractère cinématographique (que l'on retrouve chez Förg et, également, chez Horsfield), mais la complexité de la composition ou du propos plus ou moins allégorique (Wall) tend généralement, et dans les meilleurs travaux, à l'évidence d'un fait central (un geste, une attitude monumentalisés chez Wall) ou unifiant (l'espace chez Collins). Pour être riche, intéressante, énigmatique, la simplicité dont nous parlons suppose donc des choix radicaux, mais aussi un travail de mise au point et de réglage, elle suppose de la précision, de la justesse. Elle n'est pas seulement "efficace", elle ne s'épuise pas dans le "choc" visuel. Et, si elle s'oppose radicalement aux complications inutiles d'une vision subjective trop confiante en ses trouvailles, elle ne relève pas pour autant d'une logique de "réduction", elle ne participe pas d'une esthétique puriste qui cherche la perfection, intemporelle ou impersonnelle, par l'économie des moyens et la restriction des formes.

Ceci nous mène au second parti pris que nous avons annoncé. Le parti pris d'une expérience photographique, fondée sur l'enregistrement et l'objectivité, mais qui aboutisse à une spécificité de l'image-objet, ou de l'image-tableau, plus que du médium lui-même. Les onze artistes que nous avons rassemblés ne sont pas en effet assez naïfs pour croire en l'absolue véracité de l'image pure, instantanée, documentaire. Ils savent qu'aucune observation, aucune description, aussi précises, aussi "scientifiques" soient-elles, ne peuvent établir un fait sûr. Ces artistes ne sont pas positivistes, ni mystiques. Ils ne croient pas à "la chose même" (*the thing itself* de Weston. Ils savent bien que toute représentation, même photographique, est fiction, artifice, que "toute factualité, comme dit Baudrillard, est facticité". Mais ils ne peuvent adhérer pour autant aux conventions et préceptes postmodernes. S'ils ne peuvent que rejeter la foi positiviste dans les faits purement objectifs, ils ne peuvent accepter la complaisance à l'égard des simulacres. S'ils ne prétendent pas résoudre la crise d'actualité de l'art contemporain, ils refusent la politique du pire pratiquée, semble-t-il, par les photographes postmodernes. Ils maintiennent donc tous une référence descriptive, et vérifiable, à un motif dont la nature est hétérogène à l'image, c'est-à-dire, précisément, objective. Et le traitement photographique de ce motif ne s'épuise pas dans un processus d'auto-réflexion de l'image, selon la logique courante de l'art conceptuel et analytique.

Tosani lui-même a dépassé cette attitude qui avait dicté ses premières recherches. Sans croire à la transparence du médium, tous ces artistes refusent les contorsions maniéristes et les jeux de miroirs (ou de renversements) sur l'illusion, la fiction et leur double (la réalité perdue, la vérité inaccessible). Pour eux, l'objectivité est sans doute déduite mécaniquement (et idéologiquement) du processus d'enregistrement ; elle produit des faits. Mais ils ne s'attardent pas sur cette remarque, ils préfèrent en tirer les [fin p.33] conséquences. On peut sans doute remarquer que les tableaux de Förg et de Tosani mènent l'objectivité jusqu'au point d'excès où elle bascule dans la fiction (selon une logique de renversement et de passage à la limite), mais, pour eux, comme pour Coplans, elle est aussi et d'abord une objectivité. Ils affirment un fait isolé (la main, l'objet, l'édifice représentés) mais, surtout, ils en créent un, et c'est l'image-tableau elle-même. La singularité du motif représenté devient celle de l'image présentée. Et ce qui est particulièrement clair chez ces trois artistes se retrouve ou se développe chez les autres. Dans toutes les œuvres que nous exposons – cette valeur d'exposition est évidemment fondamentale – la dimension factuelle dépend ainsi d'un travail sur l'image comme forme actuelle (dans sa présentation), autonome, "réaliste" (au sens où des artistes non objectifs ont pu avancer ce mot autour de 1920). Le fait est là, manifeste, visible, lisible (peut-être), comme donnée indicielle (résultat d'un enregistrement), mais il est aussi l'image même, comme production matérielle, quand celle-ci n'est plus seulement la trace d'une expérience vécue (un souvenir) mais une nouvelle réalité objective : la réalité de l'image-tableau. En d'autres termes, le fait photographique se modèle sur l'image-tableau, comme la représentation se modèle sur la présentation. Ceci distingue radicalement Thomas Struth, par exemple, d'un photographe d'architecture (pour qui l'image n'est rien d'autre que la représentation plus ou moins exacte d'une architecture). Le recours au grand format, chez Förg, Collins, Horsfield, Coplans, Wall, Tosani, et même Lafont ou, parfois, Garnell, participe de cette logique ; c'est une manière d'accentuer la valeur d'actualité de l'image-tableau, et non pas – il faut sans doute le préciser – une simple adaptation opportuniste aux hiérarchies du marché et aux espaces des musées contemporains. Dès lors, l'idée de "spécificité", telle que nous l'avons avancée, ne sert plus à désigner la nature du médium mais le caractère des œuvres, irréductible, précisément, à une quelconque valeur générique de la photographie. Les artistes réunis dans *Une autre objectivité* ne s'intéressent pas à "la photographie" en tant que telle. Comme nous l'avons déjà noté, ils l'utilisent sérieusement, en toute connaissance de cause, mais ils ne se croient pas obligés d'en démontrer les possibilités ou d'en explorer les limites. N'étant pas tenus à respecter des règles, ils n'ont pas envie de les transgresser. Leur propos ne peut être réduit aux débats traditionnels sur la nature et les capacités du médium, puisqu'ils ne se situent pas dans le contexte de la photographie "créative" ou "moderniste". Leurs images ne nous disent rien de bien nouveau sur ce qu'est ou peut être la photographie en elle-même (depuis son invention) ; elles nous disent beaucoup, en revanche, sur ce que peut être *aujourd'hui* l'expérience artistique (à travers et avec la photographie), dans le contexte de la culture contemporaine. Leur propos n'est pas celui du témoin ou de l'explorateur (qu'il se contente d'être photojournaliste ou reporter, ou se veuille anthropologue) ; il peut ressembler tout au plus à une enquête scientifique, mais le résultat (les images produites) ne peut être réduit à sa valeur heuristique. Ces artistes, en tout cas, ne peuvent certainement pas adhérer à une méthode fondée sur la disponibilité subjective et l'agilité visuelle, comme l'ont fait des Kertész et des Cartier-Bresson, des [fin p.34] Winogrand et des Friedlander). Ils sont trop conscients des contraintes esthétiques et, plus largement, sociales, qui conditionnent désormais cette méthode ; ils savent qu'une telle attitude offre trop peu de résistance à l'égalisation (ou "massification") des images produites par l'industrie culturelle. Ils savent que la liberté du regard revendiquée et cultivée par les photographes-auteurs conforte de plus en plus une définition abstraite de l'individu et de la subjectivité. Jeff Wall, par exemple, remarquait récemment : " le spontané est la plus merveilleuse des choses qui puisse apparaître dans l'image mais rien en art n'apparaît moins spontanément ". Et il ajoutait : " En cela, je pense que le cinéma est esthétiquement plus développé que la plus spontanée des esthétiques photographiques, celle de Cartier-Bresson par exemple. La confiance dans la spontanéité affaiblit l'image, la ramène à un niveau où seule joue la dialectique permanente entre l'essence et l'apparence. Bien que l'image produite ainsi soit souvent belle et pleine de signification, je ne suis pas convaincu, malgré cela, que la beauté n'est pas limitée par une relation trop discrète aux apparences. Ce genre de photographie devient une manière d'art informel ; en dépit de sa richesse formelle, il est toujours condamné à regarder le monde avec émerveillement et ironie plutôt que s'engager à le construire " *.

Comme Jeff Wall, tous les autres artistes que nous avons réunis savent que la beauté, qu'ils cherchent à produire, ne peut être une donnée miraculeuse (une trouvaille), qu'elle doit être élaborée, construite, concrètement, selon une procédure précise et spécifique (qu'ils évitent toutefois de trop exposer). Ces artistes sont des constructeurs (plus que des expérimentateurs ou

des "poètes"). Ils se donnent des règles, ils produisent une syntaxe (sans en faire tout l'objet de leurs recherches). Comme une sorte de préalable, ils ont écarté la spontanéité, le lyrisme, préférant risquer une certaine "rigidité" qui tient d'ailleurs pour eux – comme l'a souligné Jeff Wall – au caractère mécanique de l'enregistrement. On peut imaginer facilement le spectateur (ou le critique) qui leur reprocherait une sorte de gravité excessive et complaisante, une prédilection morbide pour des formes et des espaces figés, déshumanisés, un pathos du vide, de l'absence et de la mort, qui produit des effets de fascination. Tous ces artistes ont effectivement repoussé la dialectique de l'émerveillement et de l'ironie. Ils préfèrent la lucidité (ou l'étonnement) et l'humour. Et s'ils acceptent sans difficulté l'immatérialité de l'image produite par un enregistrement mécanique, ils ne peuvent se contenter de simples fragments (cette "relation trop discrète aux apparences" dont parle Jeff Wall). Ils ne peuvent accepter la distorsion fragmentaire et analytique de la "nouvelle vision" des années vingt, avec ses violents effets d'abstraction. Dans ses premières études photographiques, Suzanne Lafont a systématiquement réduit les déformations dynamiques de la contre-plongée à une construction statique fondée sur l'orthogonalité du tableau. En détournant ainsi un procédé caractéristique de la "nouvelle vision", elle s'engageait dans un processus de restitution du "réalisme" par l'affirmation suffisante du fait plastique. Il fallait en effet résoudre le clivage entre la vision et la forme, entre l'expérience des choses incertaines, ambiguës, et l'évidence du tableau. Les artistes qui affirment aujourd'hui une nécessaire objectivité affirment [fin p.35] également la stabilité de la forme tableau.

Ils recherchent une durée de l'expérience qui ne soit pas soumise à la fragmentation répétée (répétitive) de la compulsion lyrique et de la consommation médiatique ; une durée de la perception qui ne s'épuise pas dans la surprise ou dans la reconnaissance instantanée ; une durée de l'histoire de l'art qui dépasse les perspectives trop courtes de "l'art contemporain" (institutionnalisé). Ce dernier point est évidemment particulièrement sensible chez Adams, Horsfield, Coplans et Wall, celui-ci voulant "à la fois récupérer le passé – le "grand art" des musées – et, en même temps, être par un effet critique dans la spectacularité la plus *up to date*."

L'objectivité dont nous parlons constitue finalement une voie étroite. Dès lors que le travail photographique a été recentré sur la construction du tableau, ce critère se distingue nettement de la référence positiviste (ou naturaliste) au monde comme champ d'exploration visuelle, et il ne suffit plus d'affirmer la complexité photogénique du visible (comme l'ont fait les photoréalistes).

En même temps, la clôture du tableau, aussi [fin p.36] légitime et nécessaire soit-elle, ne doit pas générer à son tour un système de variations formelles. Nous avons déjà suffisamment dénoncé l'étroitesse d'une pratique "créative" fondée sur la spontanéité subjective, les "trouvailles" de l'expérience ou, plus récemment, sur l'invention d'une imagerie néopictorialiste ; mais nous avons également souligné la précarité des démarches d'intervention critique de la photographie postmoderne. Le critère d'objectivité, tel que nous l'entendons, peut permettre précisément une recherche plus durable. En réalité, ce sont toutes les prédéterminations conceptuelles trop rigides qui risquent d'obérer la recherche et l'expérience. Sans revenir (ou régresser) nécessairement aux apories de la "*straight photography*", nous maintenons donc un critère d'objectivité, réévalué, déplacé, selon lequel des œuvres très diverses (et spécifiques) peuvent être mises en relation, d'un extrême (les Becher) à l'autre (Horsfield), depuis la plus stricte méthode d'inventaire jusqu'aux variations les plus irrégulières. Nous aurons atteint notre but si nous avons su rassembler des œuvres suffisamment autonomes et différentes qui, par leur rapprochement, puissent encore mieux résister aux interprétations réductrices des généalogies historiques et des assimilations dogmatiques. Nous savons en effet que l'objectivité n'est plus en soi un critère de vérité, mais nous ne pouvons accepter les préceptes postmodernes, non plus que les antinomies d'une culture "photographique" trop restreinte qui oppose naïvement la liberté de la fiction au mécanisme de la description. Nous constatons qu'une dimension d'expérience se reconstruit, à travers des images-tableaux spécifiques, contre les effets d'égalisation et de réduction produits par l'industrie culturelle. Nous constatons que des œuvres se sont ainsi constituées (avec et contre la photographie) qui ne peuvent faire l'objet d'une consommation trop hâtive, parce qu'elles ont évité les échappatoires programmées de la subjectivité. En revanche, ces images donnent une nouvelle efficacité (ou violence) aux incertitudes de l'expérience parce qu'elles en exposent clairement les contraintes techniques, sociales et inconscientes. Elles produisent une beauté lucide et proposent un modèle d'actualité."

Note :

* Jeff Wall, entretien avec Els Barents, dans Jeff Wall, *Transparencies*, Munich, Schirmer / Mosel, 1986, pp. 95.104, reproduit dans le fascicule édité par le Nouveau Musée de Villeurbanne à l'occasion d'une exposition en mars-mai 1988.

Jeff Wall, photographe de la vie contemporaine. La réactivation du modernisme



Jeff Wall, *Mimic*, 1982, duratrans sur caisson lumineux, 198x228.5 cm, cinematographic photograph (prise de vue réalisée à la chambre 8x10", Vancouver, été 1982)

" Si j'avais photographié *Mimic* sur un négatif plus petit, ce qui aurait été plus facile techniquement, j'aurais obtenu un gros grain ; ce qui aurait affecté notre vision des corps dans l'espace. J'ai utilisé une chambre 8x10". Il fallait procéder par hybridation : transformer la photographie de rue en transposant la projection cinématographique en une image fixe de grand format accrochée au mur. "

WALL, Jeff, *Essais et entretiens 1984-2001*, Jean-François Chevrier, éd., Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. Écrits d'artistes, 2001, p.355-356

"À propos de la Peinture de la vie moderne, Baudelaire a dit, je pense, une chose d'importance pour la photographie. Cet art, a-t-il dit, doit combiner un élément instantané, le fugitif, avec un élément éternel ; et de cette combinaison devait surgir ce qu'il a appelé « l'art philosophique ». Baudelaire réussit à projeter très loin une idée possible de l'art. La Peinture de la vie moderne peut être la peinture, la photographie, le cinéma, n'importe quoi d'autre ; elle peut être le modèle de l'art le plus ouvert qui ait jamais été formulé. Mais ouvert de manière exigeante et structurée. "

WALL, Jeff, *Essais et entretiens 1984-2001*, Jean-François Chevrier, éd., Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. Écrits d'artistes, 2001, p.358



Jeff Wall, *The Destroyed Room*, 1978, transparent (ektachrome) sur caisson lumineux, 159x234 cm [cinematographic photograph, prise de vue au 5x7", Vancouver, printemps-été 1978]



Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827, huile sur toile, 392x496 cm

ART ET PHOTOGRAPHIE

Jeff Wall : cinematographic photographs

Jeff Wall, "cinematographic photographs"

Jeff Wall a souvent souligné son intérêt pour le cinéma et le dispositif de construction de l'image qui lui est propre. Le terme "cinematographic" se réfère à l'intervention de l'auteur sur le réel. Il s'agit de photographies mises en scène qui nécessitent un travail avec des décors (naturels ou en studio), des accessoires, des acteurs (en général des modèles non professionnels) et un dispositif d'éclairage souvent très élaboré (proche du tournage de film). Jeff Wall a appelé ainsi une part importante de ses images pour les distinguer de ses photographies documentaires ("documentary photographs") qu'il réalise en parallèle et où il n'intervient pas sur le réel représenté. Dans les deux types d'images Jeff Wall a parfois utilisé le montage digital (dès 1991 avec *The Stumbling Block*).

Jeff Wall, *The Destroyed Room*, 1978

Parmi les premiers « tableaux » de l'artiste, qui « revisitent l'art du XIX^e siècle », cette vue d'une pièce dévastée, « photographie cinématographique » inspirée par *La Mort de Sardanapale* selon Delacroix, ne cache pas la nature fabriquée du décor, visible dans l'encadrement de la porte. « Il ne s'agit pas d'un espace réel, dit l'artiste, c'est la maison de personne. »

Source au 08 09 30 : http://www.universalis.fr/media-encyclopedie/87/PH060082/encyclopedie/The_Destroyed_Room_J_Wall.htm

'My first pictures like *The Destroyed Room* emerged from a re-encounter with nineteenth-century art', Wall has said. Here, the work in question is *The Death of Sardanapalus* (1827) by Eugène Delacroix, which depicts the Assyrian monarch on his deathbed, commanding the destruction of his possessions and slaughter of his concubines in a last act of defiance against invading armies. Wall echoes Delacroix's composition, with its central sweeping diagonal and sumptuous palette of blood reds, while acknowledging its staged atmosphere by re-composing the scene as a roughly fabricated stage-set, absent of any players. 'Through the door you can see that it's only a set held up by supports, that this is not a real space, this is no-one's house,' he has commented. Though clearly a woman's bedroom, the cause of the violence is unexplained, leaving the viewer to speculate on the sequence of events.

Source au 05 12 18 : <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/>

Le projet de Wall est en place dans sa première œuvre, *The Destroyed Room* (1978). C'est un "tableau" de 2,30 m de large et 1,60 m de haut représentant une chambre minutieusement dévastée par Wall lui-même. Chaque détail est contrôlé, donnant une sensation d'harmonie dans le désordre, et pourtant l'impression d'abandon est bien là. C'est une image belle et énigmatique, banale et extraordinaire. Le trouble est renforcé par le support. Lors de sa première exposition, dans une galerie de Vancouver, l'image était projetée sur la vitrine de sorte qu'elle ne pouvait être vue que depuis la rue, ce qui l'assimilait à l'affiche publicitaire.

Jeff Wall fut le premier artiste à pratiquer le grand format, le premier à l'encadrer dans un caisson lumineux. Marqué par Manet, par les films de Rossellini et de la Nouvelle Vague, l'artiste a eu "l'intuition, au début des années 1970, que le cinéma était une forme possible" pour sa photographie afin que le spectateur puisse "faire l'expérience physique de l'image". Le caisson lumineux ? "Je cherchais un support permanent et intense." [...]

Wall est également novateur – et beaucoup copié – dans sa façon de construire ses images, qui, par ailleurs, sont d'une grande beauté plastique. À côté de quelques paysages, naturels ou urbains, l'artiste construit des "tableaux" avec des acteurs, qui lui sont inspirés par des scènes vues et mûries. [...]

Michel Guérin, *Le Monde*, Critique, 12.05.05

Source au 08 09 30 : http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/05/11/photographie-jeff-wall-une-etrange-mise-en-lumiere-du-quotidien_648443_3246.html



Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979, transparent sur caisson lumineux, 142.5x204.5 cm
[cinematographic photograph, prise de vue au 5x7", Vancouver, hiver 1979]



Edouard Manet, *Bar des Folies-Bergère*, 1881, huile sur toile, 98x130 cm [à droite, étude préparatoire]

Jeff Wall, *Picture for Women* 1979

"*Picture for Women* was inspired by Edouard Manet's masterpiece *A Bar at the Folies-Bergère* (1881–82). In Manet's painting, a barmaid gazes out of frame, observed by a shadowy male figure. The whole scene appears to be reflected in the mirror behind the bar, creating a complex web of viewpoints. Wall borrows the internal structure of the painting, and motifs such as the light bulbs that give it spatial depth. The figures are similarly reflected in a mirror, and the woman has the absorbed gaze and posture of Manet's barmaid, while the man is the artist himself. Though issues of the male gaze, particularly the power relationship between male artist and female model, and the viewer's role as onlooker, are implicit in Manet's painting, Wall updates the theme by positioning the camera at the centre of the work, so that it captures the act of making the image (the scene reflected in the mirror) and, at the same time, looks straight out at us.

The seam running down the middle of the photograph is apparent in some of Wall's large-scale pictures, where two pieces of transparency are joined. The fact that it serves as a reminder of the artifice of picture making is something that Wall has come to appreciate: 'The join between the two pictures brings your eye up to the surface again and creates a dialectic that I always enjoyed and learned from painting... a dialectic between depth and flatness. Sometimes I hide it, sometimes I don't', he has said. "

Source au 05 12 18 : <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/>

Les caissons lumineux. Quelques aspects historiques et théoriques

Dans une entrevue, Jeff Wall révèle que durant l'été 1977, alors qu'il voyageait en autobus, la vue d'un panneau indicateur illuminé fut le déclencheur d'une nouvelle direction dans son travail. « Ce n'était pas de la photographie, ni du cinéma, ni de la peinture, ce n'était pas de la publicité, mais cela avait fortement à voir avec tout cela ». ¹

À cette époque, Wall n'avait pas réalisé d'œuvre depuis *Landscape Manual* (1970). De 1970 à 1973, ses études doctorales à l'Institut Courtauld de Londres l'ont amené à s'intéresser plus spécifiquement à la peinture de Cézanne, Manet et Degas. L'artiste est fasciné par la peinture. Il désire être « peintre de la vie moderne », pour emprunter les paroles de Charles Baudelaire. Cependant, à la fin des années 70, l'art qui se définissait comme étant le plus moderne, le plus critique ne prenait pas en compte la peinture narrative.

L'artiste va donc s'approprier un médium qui, à cette époque, appartient encore au domaine de la publicité. Il va détourner le caisson lumineux de sa fonction publicitaire, non pas pour dénoncer la publicité (même si elle est un des outils du capitalisme), mais pour utiliser les particularités propres à ce médium. La photographie Cibachrome, illuminée par l'arrière, donne à l'image une saturation des couleurs et une luminosité qui fascinent. Notre regard est littéralement médusé par cet excès de présence, d'autant plus que l'artiste utilise habituellement un appareil muni d'une chambre de grand format (8 x 10 pouces) qui lui permet d'obtenir une résolution très fine dans le détail des objets, même si ceux-ci sont à différentes distances de la caméra. [...]

Selon Wall, cette séduction opérée par le caisson lumineux réside aussi dans l'expérience de l'œuvre : pour le spectateur, l'image observée semble avoir deux sources lumineuses : l'une est liée à la scène photographiée et l'autre paraît venir d'un espace caché à l'arrière. Contrairement à la peinture ou à la photographie ordinaire qui cachent difficilement qu'elles ont une surface plane et sans profondeur, les photographies illuminées ne révèlent pas l'endroit d'où elles émanent, ce qui donne l'impression d'une plus grande profondeur, de plus d'espace à l'intérieur de l'image.²

Ce mode de présentation ajoute un caractère cinématographique : bien que l'image soit immobile, sa luminosité nous absorbe, tout comme au cinéma. Le format considérable des œuvres (on pense à *Dead Troops Talk* ou *Vampire's Picnic*) contribue aussi à renforcer l'effet cinématographique.

Les caissons lumineux seront le moyen, pour Jeff Wall, de réfléchir au pouvoir narratif de l'image, à sa capacité critique et à son mode de fabrication. C'est avec *The Destroyed Room* (1978) que Jeff Wall réalise sa première œuvre illuminée par un éclairage arrière (pour être plus précis, un catalogue de la Art Gallery of Greater Victoria mentionne la pièce *Faking Death* qui date de 1977, mais cette œuvre n'est plus reconnue par l'artiste). *The Destroyed Room* fut présentée dans la vitrine de la Nova Gallery à Vancouver, en 1979.

¹ « Typology, Luminescence, Freedom : Selections from a Conversation with Jeff Wall », *Jeff Wall : Transparencies*, Munich : Schirmer/Mosel, 1986. Entretien entre El Barents et Jeff Wall repris en traduction française dans Jeff Wall, Villeurbanne : Le Nouveau Musée, 1988, p.6

² El Barents, *Jeff Wall : Transparencies*, p. 99. Sur la question des caissons lumineux, ce texte est incontournable.

Direction de l'éducation et de la documentation, Musée d'art contemporain de Montréal, Dernière mise à jour : le 25 avril 1999, <http://media.macm.qc.ca>

Eau, miroir, écran : invisibilité, transparence et reflets

" Il n'est pas étonnant de savoir Jeff Wall fasciné par la part de mobilité inhérente à l'eau – élément paradoxal s'il en est, à la fois transparent et miroir, un peu comme la photographie. On sait que Wall a ausculté la surface miroir de la photographie ; il nous a fait croire en sa transparence et il investit maintenant la minceur même du support photographique. Ce qui m'intéresse ici, c'est de relier cette présence de l'eau chez Jeff Wall à une préoccupation ou à une obsession de la surface transparente et réfléchissante, du mur invisible entre l'image et l'observateur. Travailler la photographie, c'est se heurter à la notion d'écran et de transparence du médium. L'une des images les plus révélatrices de cette confrontation de concepts contradictoires est certainement *Picture for Women* (1979), dans laquelle se croisent les regards et les plans où se fait l'image. Jeff Wall a conçu cette photographie de telle sorte que le miroir retienne l'image et qu'il soit simultanément transparent et réfléchissant. Si l'œuvre de 1979 est exemplaire de la pratique de Jeff Wall par cette rencontre des plans confirmant un aplanissement de l'espace pictural, travaillé autour d'un réseau de regards, l'exploration de la planéité continue toutefois de se matérialiser dans des œuvres où les manipulations numériques jouent un rôle important et sur lesquelles l'artiste demeure encore extrêmement discret quant à sa méthode de travail. [...]"

Extrait de : Nicole Gingras, "De l'invisible et autres préoccupations photographiques", *Jeff WALL. Œuvres 1990-1998*, Musée d'art contemporain de Montréal, 12 février-25 avril 1999

Source : http://media.macm.org/biobiblio/wall_j/wall-gingras-fr1.htm



Ci-contre :

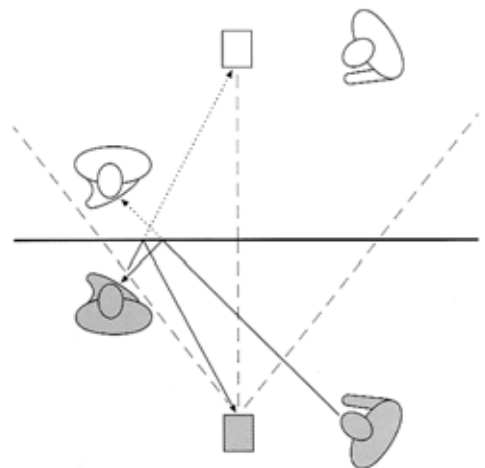
Jeff Wall, *The Drain*, 1989, transparent sur caisson lumineux, 229x290 cm [cinematographic photograph, prise de vue au 8x10", Vancouver, été 1989]

En bas à gauche :

Jeff Wall, *Still Creek, Vancouver, winter 2003*, transparent sur caisson lumineux, 202.5x259.50cm [documentary photograph, prise de vue au 4x5", montage digital ; le lieu de prise de vue est identique à celui de *The Drain*, 1989]

Ci-dessous :

Picture for Women, schéma de Thierry de Duve [tiré de l'article page suivante] ; en bas le réel et en haut le virtuel (le reflet), le plan de l'image se confond ainsi avec le plan du miroir ; les flèches indiquent le parcours des regards selon de Duve



***Picture for Women* : transparence et opacité, du tableau-fenêtre au tableau-miroir photographique**

" Alors que dans un tableau peint, même un tableau ancien, la présence physique du pigment, la touche du peintre, le grain de la toile, etc., témoignent de la matérialité du plan pictural, ce dernier est invisible dans la photographie. Comment malgré tout le rendre visible ? Tel est le problème que Jeff Wall s'est posé et qu'il a résolu avec *Picture for Women*. *Picture for Women* est plus qu'un remake du *Bar aux Folies-Bergère* de Manet, plus qu'une spéculation sur le « regard mâle », plus qu'une leçon sur la nature désirante de la dialectique des regards et de l'adresse au spectateur, même si elle est aussi tout cela. C'est l'œuvre par laquelle, une fois pour toutes, Jeff Wall a rendu visible l'invisibilité du plan pictural en photographie, tout en la respectant. Sa solution est d'avoir littéralement fait un miroir capable de retenir l'image, jamais opaque (la photographie ne peut l'être), mais transparent et réfléchissant à la fois. Il a pris au mot ce commentaire d'un contemporain du *Bar aux Folies-Bergère* : « mais ce diable de reflet nous donne à réfléchir »*.

Faisons donc comme si ce qui est en réalité un cibachrome éclairé par l'arrière se traduisait par « tableau-fenêtre » quand la photographie reprend à son compte, sans la critiquer, la convention perspectiviste de la peinture renaissante, et par « tableau-miroir » quand elle opacifie cette convention, en un équivalent photographique de la démarche réflexive de la peinture moderniste. Décrivons donc tout le tableau du point de vue du photographe, point de vue que nous ne pouvons que déduire du nôtre devant le cibachrome. Jeff Wall se trouve devant le miroir qu'il photographie. Nous le savons car nous le voyons dans le tableau-miroir. Nous comprenons qu'il en est à l'extérieur parce que nous le voyons tenir en main le déclencheur d'un appareil photo et que, du coup, nous comprenons que la photo a été prise dans un miroir, lequel s'identifie littéralement à la fenêtre de Léonard sectionnant la pyramide visuelle émanant de l'appareil photo. Nous suspendons la convention (qui est aussi la réalité technique) de la transparence du plan pictural. Mais nous sommes aussitôt obligés de la rétablir, car Jeff Wall regarde, de l'extérieur, la figure féminine à l'intérieur du miroir. En tant que figure, elle est derrière le plan pictural, qui cette fois ne peut plus être interprété comme un miroir mais doit l'être comme une vitre transparente. Nous le savons grâce à un indice qui est la direction du regard de Jeff Wall. Encore est-ce un indice trouble qui n'est pas pour rien dans la fascination qu'exerce cette image : il est très difficile au vu de l'œuvre de comprendre où Wall regarde, et ce n'est qu'en passant par une reconstitution en plan de toute la scène et de son reflet que nous nous assurons qu'il regarde la femme de face, dans le miroir, et non de dos, dans l'espace réel du studio.

Parce que nous savons qu'en réalité la vitre est un miroir, nous savons que la jeune femme se trouve en fait du même côté du plan pictural que le photographe. Elle est donc spectatrice et non plus figure, dès le moment où nous opacifions la convention de la vitre. D'où : *Picture for Women*, tableau adressé aux femmes. La direction de son regard engendre elle aussi un trouble qui n'est pas pour rien dans la fascination que nous ressentons. Elle n'a pas le regard voilé de mélancolie de la serveuse dans le *Bar aux Folies-Bergère* mais, comme dans le tableau de Manet, et d'ailleurs comme dans la plupart des Manet, elle plante son regard juste à côté de celui du spectateur. Nous le ressentons directement. Mais dès que nous la voyons nous regarder, ou bien elle redevient figure dans le tableau-fenêtre, alors que nous sommes, nous, devant, ou bien elle reste spectatrice devant le miroir, mais alors il faut croire que nous, de la position de regardeurs devant le tableau-fenêtre, nous sommes passés à celle de regardés, dedans. Regardés mais non représentés. Car en réalité elle ne nous regarde pas, elle regarde l'appareil photo qui, par construction, occupe notre place. Cette construction, qui correspond à la situation réelle de prise de vue, est si efficacement démentie par ce que nous voyons que ce n'est que par un effort de réflexion (c'est le cas de le dire) que nous pouvons la comprendre : dans le tableau-fenêtre la jeune femme nous fait si visiblement face et tourne si manifestement le dos à l'appareil que nous avons un mal fou à saisir visuellement que l'appareil la voit de face. À cette difficulté et à l'effort de réflexion qu'elle exige tient selon moi la beauté de cette image. Je ne sais pas d'image photographique qui ait mieux rendu visible – pour la réflexion, non pour l'œil – l'invisibilité du plan pictural que celle-ci. La démonstration est faite qu'une démarche moderniste est possible en photographie, qui n'imité pas le modernisme pictural comme tant de pictorialistes l'ont fait, mais qui lui équivaut. "

* Le critique Maurice Du Seigneur, cité par T. J. Clark (*The Painting of Modern Life*, Londres, Thames & Hudson, 1984, p. 312, note 71).

Extrait de : Thierry de DUVE, "Jeff Wall. Peinture et photographie", in *La Confusion des genres en photographie*, PICAUDÉ, Valérie, ARBAÏZAR, Philippe, éd., Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, p.33-53 ; p.44-45 pour la citation ci-dessus [texte original : "The Mainstream and the Crooked Path", in *Jeff Wall*, Londres, Phaidon, 1996, p.26-55]

Jeff Wall : cinematographic photographs



01 Wall Jeff_The Destroyed Room_1978_lightbox_159x234cm_c.jpg



01 a Delacroix Eugène, La Mort de Sardanapale, 1827, ht_392x496cm.jpg



02 Wall Jeff_Double Self Portrait_1978_lightbox_164x216cm_c.jpg



03 Wall Jeff_Picture for Women_1978_lightbox_163x229cm_c_basse del.jpg



03 + Manet Edouard_Bar Folies Bergère, 1881, ht_96x130cm.jpg



03 y Manet Edouard_Etude Bar Folies Bergère, 1881.jpg



06 Wai Jeff_Young Workers_1978_83_lightbox_101x101cm_c.jpg



07 Wai Jeff_Mimic_1982_lightbox_196x229cm_c.jpg



08 Wai Jeff_Doorpusher_1984_lightbox_249x122cm_c.jpg



09 Wai Jeff_Mix_1984_lightbox_167x229cm_c.jpg



10 Wai Jeff_The Storyteller_1986_lightbox_220x437cm_c.jpg



11 Wai Jeff_The Storyteller_1986_lightbox_220x437cm_detail_c.jpg



12 Wall Jeff_The Guitarist_1987_118x190cm_c.jpg



13 Wall Jeff_Tran Duc Van_1988_2003_lightbox_200x229cm_c.jpg



14 Wall Jeff_The Dram_1989_lightbox_229x269cm.jpg



14 a Cezanne Paul_Pont de Mancy_v1879_h1_56x73cm.jpg



15 Wall Jeff_Some Beans_1990_lightbox_182x229cm_c.jpg



16 Wall Jeff_An Octopus_1990_lightbox_182x229cm_c.jpg



17 Wall Jeff_A ventriloquist at a birthday party in October 1947_1960_lightbox_352x229cm_s.jpg



18 Wall Jeff_The Vampires Picnic_1991_90x132 cm.jpg



19 Wall Jeff_The Crooked Path_1991_lightbox_119x149cm_d.jpg



19 x Cezanne Paul_Route tournante en haut de chemin des lavex_1904_1906.jpg



20 Wall Jeff_Dead Troops Talk_1962_00_lightbox_220x117cm.jpg



20 Wall Jeff_Dead Troops Talk_1962_detail 003.jpg



21 Wall Jeff_Diagonal Composition_1993_lightbox_40x46cm_d.jpg



22 Wall Jeff_Diagonal Composition 2_1993_lightbox_52x64cm_d.jpg



24 Wall Jeff_A Sudden Gust of Wind_after Hokusai_1993_lightbox_229x377cm_c.jpg



24 a Hokusai_A High Wind in Yeiiji_36 views of Fuji_vers 1831-33_estampe_em26x37cm.jpg



26 Wall Jeff_A Fight on the Sidewalk_1994_lightbox_189x207cm_e.jpg



26 Wall Jeff_A Hunting Scene_1994_lightbox_167x237cm_s.jpg



26 Wai Jeff_Innocence_1994_lightbox_17x213cm_c.jpg



27 Wai Jeff_Odradek_Taborka 8_Praze_18 juillet 1994_lightbox_20x229cm_c.jpg



29 Wai Jeff_Man in Street_1995_lightbox_2x54x66cm_c.jpg



30 Wai Jeff_Citizen_1996_gbr_181x234cm_c.jpg



31 Wai Jeff_Cyclist_1996_gbr_220x302cm_c.jpg



32 Wai Jeff_Passerby_1996_gbr_260x340cm_c.jpg



33 Wall Jeff_Volunteer_1996_gbr_222x313cm_c.jpg



34 Wall Jeff_The Flooded Grave_1998_2000_lightbox_229x282cm_c.jpg



36 Wall Jeff_Morning Cleaning_Mies van der Rohe_1999_lightbox_160x351cm_c.jpg



37 Wall Jeff_Tattoos and Shadows_2000_lightbox_196x255cm_c.jpg



38 Wall Jeff_After Invisible Man_1999_2000_lightbox_174x250cm_s.jpg



39 Wall Jeff_Forest_2001_gbr_240x302cm_s.jpg



41 Wall Jeff_Overpass_2001_lightbox_214x274cm_c.jpg



44 Wall Jeff_A woman with a covered tray_2003_lightbox_184x209cm_c.jpg



45 Wall Jeff_Fieldwork_August 2003_lightbox_320x284cm_c.jpg



48 Wall Jeff_A Woman consulting a Catalogue_2003_lightbox_167x135 cm_c.jpg



49 Wall Jeff_Card Players_2006_lightbox_118x150 cm_c.jpg



50 Wall Jeff_in Front of a Nightclub_2006_lightbox_220x364cm_c.jpg



Jeff Wall, *A view from an apartment*, 2004-2005, transparent sur caisson lumineux, 167x244 cm, [cinematographic photograph, prise de vue au 4x5", Vancouver, juin 2004-mars 2005, montage digital]



Pieter Janssens Elinga, *Intérieur avec femme lisant et servante balayant*, 1655-1670, huile sur toile, 83.7x100 cm

Jeff Wall, *A view from an apartment*, 2004-2005

La quête du "vraisemblable"

Wall est également novateur – et beaucoup copié – dans sa façon de construire ses images, qui, par ailleurs, sont d'une grande beauté plastique. À côté de quelques paysages, naturels ou urbains, l'artiste construit des "tableaux" avec des acteurs, qui lui sont inspirés par des scènes vues et mûries. Vancouver sert le plus souvent de décor, ville contemporaine par excellence, étendue, ouverte vers la mer et cosmopolite. Son œuvre récente, *A View from an Apartment*, terminée il y a quelques semaines, est dévoilée à Bâle. Deux jeunes femmes sont à la maison : l'une, avachie dans un fauteuil, lit un magazine, tandis que la seconde s'apprête à faire du repassage. Une scène domestique perturbée par la vue spectaculaire de la fenêtre, sorte de tableau dans le tableau : le port de Vancouver. Jeff Wall a loué cet appartement pour préparer sa prise de vue. Il a engagé ces filles, leur a demandé d'acheter des meubles selon leur culture. Il leur a demandé d'y vivre de temps à autre. Ce n'est qu'ensuite qu'il a réalisé l'image. L'ordinateur lui permet parfois d'assembler des éléments, de modifier une perspective. Pour que la scène – la préoccupation est centrale – soit "vraisemblable". L'assemblage fragile entre "réalisme et fantastique", l'introduction d'"un élément imaginaire qui ne dure qu'un instant", "la marge infime entre une image strictement documentaire et sa capacité à aller ailleurs", est la façon pour Jeff Wall d'approcher ce qui nous est commun. Car "il n'y a rien de plus complexe que le lieu ordinaire". Rien de plus beau, aussi.

Tiré de Michel Guérin, "Jeff Wall, une étrange mise en lumière du quotidien", *Le Monde*, Critique, 12.05.05

Source au 08 09 30 : http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/05/11/photographie-jeff-wall-une-etrange-mise-en-lumiere-du-quotidien_648443_3246.html

" De toutes les œuvres qui constituaient la rétrospective Jeff Wall au Schaulager de Bâle l'été dernier, *A View from an Apartment* (2004-2005) est la plus récente. Ici comme souvent, le cadre est Vancouver, la ville natale de l'artiste, construite autour d'un vaste et magnifique port naturel. Wall, qui depuis des années souhaitait faire une photo comme celle-là – montrant une vue du port à travers une fenêtre – s'était enfin décidé. L'affaire ne fût pas simple. D'abord, Wall dut se mettre en quête d'un appartement offrant le type de vue qu'il recherchait (il passa de nombreuses heures à circuler dans Vancouver à la recherche de lieux et de sujets) ; il finit par trouver et loua l'appartement pour une période indéfinie. Ensuite, il organisa des castings pour trouver une jeune femme qui cadrerait bien avec le type de photo qu'il avait en tête. Son choix se fixa sur la jeune femme que l'on voit s'avancer à gauche de l'image, une étudiante d'un peu plus de vingt ans, récemment sortie d'une école d'art. Wall lui exposa son projet en détail, lui expliquant qu'elle ne serait pas seulement le sujet de la photographie, mais pour ainsi dire, sa collaboratrice. Il lui fournit à cet effet, une somme d'argent, afin qu'elle puisse meubler et décorer l'appartement selon ses goûts (et selon ce qu'il imaginait être le standing financier d'une jeune femme comme elle). Elle s'y occupa pendant plusieurs semaines, et même quelques mois. En outre Wall l'encouragea à passer le plus de temps possible dans l'appartement afin qu'il lui devint très familier. À cela aussi, elle se plia. Il fut décidé, au terme d'autres conversations, qu'elle ne serait pas la seule sur la photographie, mais en compagnie d'une amie ; celle-ci choisie par la jeune femme, fut elle aussi encouragée à passer du temps dans l'appartement, ce qu'elle accepta. Vint le moment où il fallut déterminer à quoi s'occuperaient les deux femmes sur l'image. Wall m'a rapporté qu'il désirait, quant à lui que l'une des deux femmes soit montrée en train de repasser du linge de table ou de faire quelque chose dans ce genre. (Dans le catalogue raisonné de son œuvre paru récemment, Wall explique l'intérêt qu'il porte au nettoyage, au lavage et, d'une manière générale, au ménage. Toutes ces activités quotidiennes vouées comme il le suggère sans le dire aussi clairement, à l'entretien, la préservation de notre monde ordinaire.) On finit par s'accorder sur un scénario et les prises de vues commencèrent. Elles durèrent deux semaines environ, pendant lesquelles Wall fit inlassablement répéter telle ou telle action aux deux femmes afin qu'un effet de naturel puisse affleurer. Ce fut aussi le moment où il comprit quelle était l'heure idéale pour la photographie : la tombée du jour, lorsque dehors s'allument les lampadaires et autres sources de lumière. Photographiquement parlant, le problème était celui de la disparité évidente entre l'éclairage intérieur de l'appartement (dont la source n'apparaît pas sur l'image) et la scène crépusculaire, de l'autre côté de la fenêtre – une disparité que compensa Wall en photographiant les deux vues séparément puis en les réconciliant à l'aide de l'ordinateur (ce qui aurait été nécessaire même si l'heure choisie avait été moins tardive). La photographie que nous pouvons voir aujourd'hui est en fait le produit de nombreuses prises de vues assemblées de cette manière imperceptible. L'ensemble du projet, depuis la location de l'appartement jusqu'à l'image finale, s'étala sur plus de deux ans. "

Michael Fried, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007, p.203-204

IN THE STUDIO: JEFF WALL

Beyond the Threshold

Sheena Wagstaff, Magazine *TATE ETC*, Issue 4, Summer 2005

Sheena Wagstaff travels to downtown Vancouver and discovers how the urban environment has found its way into the work of the acclaimed Canadian artist

Jeff Wall owns a complex of studios in one of the oldest neighbourhoods of Vancouver. His workspace is in an area of this far-western Canadian city where the frontier stops abruptly at the ocean. It is now home to many who have come literally to the end of the line. For the small and less visible population of Asian immigrants, this doesn't deliver the brave new world they were promised. They struggle to go about their lives in a desolate landscape of abandoned buildings, shuttered storefronts and shabby rehab centres. To pass through this district on a daily basis, as Wall does, is to witness a wretched theatre of abject humanity, where each circle consumed by its particular affliction - the homeless, the junkies, the hookers and those who prey on them - enacts its ritualised and dismal transactions to a certain finale, enlivened occasionally by a spectral young girl gripped by the wild contorted spasms of a crack dance.

Thus, it is at Wall's studios that one arrives chastened, appreciative of the fact that his engagement with social issues in some of his pictures never inclines towards sentimentality, but is always allied through his tough-mindedness to an urgent concern with issues of pictorial structure - and, equally, where we as viewers stand in relation to one of his photographs. This remains as true of early works such as *The Storyteller* (1986), *Mimic* (1982) or *Trần Đức Ván* (1988), as it does in *Overpass* (2001) or *Fieldwork* (2003). It is also a surprise to realise that, by passing through the city's sprawling infrastructure, one can easily identify the places in Wall's pictures at the same time as their being representative of a generic idea of overlooked urban wasteland or unremarkable suburban vistas.

Two buildings are separated by an alley, its west-east orientation studded by huge timber H-frames spanning the road, each supporting a tangle of live electricity cables - a familiar sight in older parts of Vancouver. Wall's studios - a large traditional darkroom in one building, and a large clean space with expansive light tables and a computer station in the second - house the requisite equipment that allows him to make the huge transparencies and photographs for which he is renowned. Each space is dedicated to the function determined by the machines it houses: this is a no-frills operational studio.

A couple of blocks away, a third small warehouse has a jumble of props and furniture, remnants of the artist's sets and other parts of his productions. In the main space, five prints of a new black-and-white photograph entitled *Burrow* are about to be mounted on to two conjoined aluminium sheets. By the time we arrive there, Wall's meticulous and congenial assistant, Owen Kydd, has already treated each of the metal panels to extensive filling and sanding. However, there is still more work to do, as suggested by Wall's detection - by touch - of the faintest hint of a join.

But the main focus of Wall's attention during my visit was the resolution of two new lightbox works called *Still Creek, Vancouver, winter 2003* and *View from an apartment*, each in different stages of completion. When finished, both will be the result of his process of creating a single picture by digitally combining and adjusting a multitude of photographic images shot at different times on location and in the studio, often over a long period.

Driving through a manicured residential area set high above the timber depots and factory warehouses which line the busy estuary, Wall draws up outside a small apartment block. We climb the stairs to the top and he unlocks the door to reveal a one-bedroom flat, its living room in comfortable disarray, evidently the clutter of living in a restricted space. A small lounge area, its low central table festooned with fashion magazines intermingled with half-finished drinks and plates of food, is adjacent to an ironing board, from which a neat pile of napkins has been removed to a table beyond. The room offers a muted mix of styles, colours and textures, evocative of the living quarters of a young woman in a nascent stage of determining her own taste. Dominating this scene is a monumental and breathtaking view through a picture window over the estuary and surrounding topography, stretching right back to the landscape's horizon. Wall cautions me not to touch anything. We are, he tells me, standing on the set for *View from an apartment*.

Having already seen low-resolution test images of the final composition of the work, in which a young woman walks towards us from the ironing board while her friend is absorbed in reading a magazine on a sofa across the room, I ask him about the origin of the idea for the picture, noting that its apparent subject - the event enacted by the women - might equally suggest the alternative title *View in an apartment*.

JEFF WALL I don't know where pictures originate, they are just there at some moment. Of course, I know when they are set off by something I've seen, but even when I am seeing what later becomes a picture, I am not sure I am seeing a picture, or if I am just seeing something happen and I am not photographing it. *View from an apartment* began, I think, by the recognition that most of the interiors I've photographed are quite closed in, such as *Stereo* (1980), *Insomnia* (1994), *Jello* (1995), or *Volunteer* (1996). I don't like to repeat myself and so I wanted to do an interior that was open, that included an outside. So I began looking for one and found this apartment. Once I got it, I had to have something taking place inside, and that could have been just about anything. I visited it shortly before the previous tenants moved out. They were a nice young couple and I thought, well, too bad they're moving, I could just photograph them as they are, that would be fine. That set it as involving young people. I found a young woman to start off and asked her if she wanted to be single or attached to a partner. She said single, so that was that. She furnished the place as if it were hers over a period of three or four months.

SHEENA WAGSTAFF In many of your pictures, there is an aperture, a threshold or a dark hole (as in both the new works *Burrow* and *Still Creek*) denoting another space. In *View from an apartment*, two pictorial worlds are depicted, one within the other, one inside and one outside, each framing a reconstruction of the world, each representing a different reality, each with its own logic of illumination. Would you characterise such a traditional allegorical motif, perhaps a riff on the Platonic cave-view, as being on equal terms as its use as a pictorial device?

JEFF WALL A picture is normally devoted to depicting a space extending back from its surface. The surface is a threshold itself, but we don't tend to look at it that way, especially with a photograph, where the surface is invisible, or almost invisible, and where you can't really locate the picture plane the way you can in painting. When you're looking at a picture you are feeling that you are really seeing something, seeing it in a way you can't see it in the world itself. I guess that is true, but it is more interesting to depict something in a way that the viewer feels he or she is really seeing, but at the same time suggest that something significant isn't being seen - that the act of picturing creates an unseen as well as a seen. This can't be done explicitly, it can only be suggested somehow. Internal thresholds are one of those hints.

SHEENA WAGSTAFF Since the 1990s you've relied on computers to help with the montage technique you established years ago. They allow you digitally to blend the documentary aspect of photography with artifice and performance, which you have described as analogous to cinema. I have been struck by the fact that whenever you show me the pictures stored on your computer database, you constantly isolate and magnify small areas of the background or groups of objects. There are many of them in *View*. It has made me realise that each work is a fascinating composite of still-lives or isolated figures, a mesh of many self-contained images made at different times. And yet it seems to me that the sense of time in the narrative event of *View* is quite different from that of, say, *Still Creek*.

JEFF WALL What you say about the details is interesting. There's an inherent conflict between the particular things that go into a picture and its unity as a picture, as a composition, if you want to put it that way. I like the idea that the picture as a whole reconciles and unifies the elements that have gone into it, and therefore succeeds in being what we judge to be a good picture. But it can't succeed too well, or something of those elements is weakened. Call it their autonomy from the impulse to unify. I think it's best when the elements are both wrapped up in the whole in some beautiful way and yet stick out a bit, holding their own despite the picture.

SHEENA WAGSTAFF When you studied in London at the Courtauld from 1970 to 1973, a key work in that collection was Manet's *Le Bar aux Folies-Bergère* (1881-1882), which you have described as the source for your early *Picture for Women* (1979). At that time you were very interested in the pre-history of Modernist painting, especially aspects of its pictorialism as exemplified by Manet. Of course, it was he who not only made deliberate allusions in his paintings to the art of the Old Masters, but also played with the illusion of space. We have talked about a champion of Manet, the art historian Michael Fried, whose thesis in his seminal essay 'Art and Objecthood' (1967) pitched literalness and theatricality on one hand against radical abstraction and anti-theatricality (or absorption) on the other. More recently, Fried - who also has an avowed interest in your work - has rethought what he originally cited as the significance of Manet's art, describing his revolutionary canvases of the 1860s as rejecting anti-theatricality in favour of what Fried calls "facingness" - a self-conscious illusionistic pictorial engagement of the subject with the viewer. Would you characterise your recent work in similar terms?

JEFF WALL Manet painted people who seem to be looking at you but ignoring your presence, such as the barmaid in *Le Bar aux Folies-Bergère*. They are not off in their own space, absorbed in their own affairs, they are facing you. Moreover, the picture itself is structured in order that that should be so. The picture has "facingness" too, not just the figure in it. This facing you but not acknowledging you is a form which says something about modern life, where people are more detached from one another than they might have been before. That's the social, cultural aspect. But the more artistic aspect is that the depiction shows something - say, a person - neither absorbed and oblivious to your presence as a viewer, nor recognising your presence, and doing that whole dance, as in many theatrical Baroque paintings. Again, it's a threshold situation: the thing depicted doesn't choose to acknowledge the viewer, who is none the less made present in the structure of the depiction. That's an interesting situation. I've always liked that, just the way I've always liked Manet and Fried's 'Art and Objecthood', since I first read it in *Artforum*.

SHEENA WAGSTAFF As we sit looking back through works, you often appraise your pictures qualitatively. What constitutes good picture-making? And is it the same as the art of picture-making?

JEFF WALL Evaluation of quality is the core of the pleasure of the experience of art; the simultaneous pleasure of enjoying something intensely and of recognising that it is a good work. I always judge my pictures - daily, hourly, all the time. Even though it's disappointing to have to say "that one is not good", or "not as good as that one", it is still a pleasure to go through that process and experience a work afresh. Nothing has been as destructive to the condition of art as the idea that qualitative judgment is unimportant, and that art is important for cultural reasons. Art can only be important if it is good, because if it is good, it pleases us in ways we don't anticipate and don't understand, and that pleasure means something to us even if we can't specify what, exactly.

'*Jeff Wall: Photographs 1978-2004*', an exhibition organised by Schaulager, Basel (until 25 September) in collaboration with Tate Modern, 21 October - 8 January 2006. The exhibition at Tate Modern is selected by chief curator Sheena Wagstaff in close collaboration with Jeff Wall. *Jeff Wall: Photographs 1978-2004*, by Sheena Wagstaff, and *Jeff Wall (Modern Artists Series)*, by Craig Burnett, are published by Tate Publishing in October.

Source au 07 09 03 : <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue4/inthestudio4.htm>



In the studio, working on *Still Creek, Vancouver, winter 2003* © Jeff Wall Studio (pour toutes les images)



Production shot for *View from an apartment*.



Jeff Wall working on *View from an apartment*.



Jeff Wall checking a shot from *View from an apartment*.

Polaroid tests of *View from an apartment*.

LA PHOTO-TABLEAU : PEINTURE ET PHOTOGRAPHIE SELON JEFF WALL

Modernité, modernisme, réactivation du modernisme

Support de cours par Nassim Daghighian

INTRO : HISTOIRE DES THÉORIES DE LA REPRÉSENTATION

Renaissance : l'ère mécanique ; l'œuvre d'art

concept du **tableau** (de chevalet) et théorie de la **perspective** scientifique →

plan pictural = **surface** du tableau (matérielle, physique, **opaque**)

MAIS par **convention** de transparence voulue par la perspective, Alberti puis l'ensemble du milieu artistique jusqu'au 19^e siècle affirment la métaphore suivante :

plan pictural ≈ **fenêtre** ouverte sur le monde (vitre **transparente** imaginaire, qui sectionne la pyramide visuelle perpendiculairement au regard du peintre/spectateur)

Progressivement, cette convention est considérée comme un fait évident, elle devient invisible, "transparente" (on n'a plus conscience de son caractère "artificiel") : la convention de la fenêtre est "**naturalisée**"

Or la convention de la fenêtre ouverte sur le monde est un héritage fondamental de la peinture à la photographie !

Dès le 19^e siècle : la modernité (1860'-1960') ; la reproductibilité

Charles **Baudelaire**, poète et critique d'art, est l'un des premiers à utiliser le terme "modernité" dans le cadre de sa théorie esthétique anti-bourgeoise :

"La **modernité**, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable."

Vers 1860' – 1880', les peintres impressionnistes et post-impressionnistes, en particulier **Monet**, **Manet** et **Cézanne**, rompent avec la convention de la fenêtre et explorent les possibilités offertes par la surface même du tableau. C'est la naissance d'une représentation basée sur la **planéité** et non plus sur l'illusion de profondeur ; c'est le début d'une aventure de la modernité qui mène à l'abstraction au 20^e siècle.

Certains historiens de l'art affirment que ce retour des peintres au plan du tableau serait lié au rôle nouveau joué par la **photographie**, comme représentation du réel ou fenêtre ouverte sur le monde. À ses débuts, la photographie aurait donc hérité d'une convention datant de la Renaissance, dont la peinture ne voulait plus !

La modernité correspond aussi au déploiement de la **production industrielle**. Walter Benjamin, dans les années 1930, postule la **fin de l'aura** par l'action de la **reproductibilité technique**, car la photographie menace l'unicité et l'originalité de l'œuvre d'art, notamment par la reproduction d'œuvres dans les livres d'art.

Puis les procédés photomécaniques deviennent performants et permettent la diffusion des photographies dans la presse à la fin du 19^e siècle. Les magazines illustrés des années 1920' – 1930' marquent le premier succès d'une période de production en masse des images (l'**industrie culturelle**, critiquée par Adorno).

1940' – 1960' : le modernisme ; la pureté du médium artistique

Clement Greenberg, grand critique d'art américain, s'inspire du **formalisme** de Wölfflin et revendique la pureté, la spécificité, l'autonomie et l'auto-réflexivité de chaque médium artistique ; c'est le **modernisme**.

Les **spécificités** de la peinture deviennent le sujet-même de l'œuvre, les conventions doivent être rendues visibles ("opacité"). Ainsi, le tableau doit affirmer clairement sa "bidimensionnalité" plutôt que de créer l'illusion de profondeur.

Le critique d'art trace l'aventure de la **planéité**, de Manet au monochrome blanc, et voit dans l'**abstraction** l'aboutissement ultime d'une spécificité de la peinture. Celle-ci a donc opacifié, "**dénaturalisé**" la convention de la transparence.

Pour Greenberg, la **transparence** est une **spécificité** de la photographie, mais c'est aussi la **convention** commune à la peinture et à la photographie héritée de la Renaissance (la fenêtre ouverte sur le monde). Selon le critique, la peinture a pris la "voie royale" en se détachant de cette convention alors que la photographie, en raison de sa transparence, y reste attachée.

1980' – 1990' : la réactivation du modernisme

Dans les années 1960' – 1970', le modernisme – et l'art minimal qui en est proche – a été violemment attaqué par le pop art et l'art conceptuel, courants artistiques qualifiés de **post-modernes** (déconstruction des valeurs conventionnelles de l'art).

Dès 1980', des critiques et historiens d'art ont cependant constaté l'échec de ces démarches post-modernes et ont proposé une **relecture de la modernité** afin d'actualiser (réactiver) les thèses modernistes dans le contexte contemporain.

Michael Fried, ancien théoricien du modernisme, révisé son point de vue et publie en 1980 un ouvrage qui redéfinit la relation entre l'œuvre et le spectateur (totalement négligée par les thèses modernistes, mais importante chez Manet) : "La **place du spectateur**. Esthétique et origines de la peinture moderne".

Pour Jeff Wall, qui fut proche de l'art conceptuel à ses débuts, la peinture moderniste est une **promesse déçue** car l'art abstrait est devenu "décoratif" et a perdu la dimension critique, historique, propre à la peinture moderne du 19^e siècle.

Jeff Wall revendique un retour aux **capacités critiques** de l'art moderne à travers l'idée du "peintre de la vie moderne" (Baudelaire) qu'il incarne à sa manière comme photographe de la vie contemporaine, du quotidien urbain le plus banal. La photographie serait donc "littéraire", comme l'affirme Greenberg, et s'inscrirait dans une continuité avec la peinture d'histoire, par le **récit du quotidien actuel**.

L'artiste canadien tient au concept moderniste d'**autonomie de l'œuvre**, et à l'autorité de l'**image construite**, dont le tableau est le modèle de référence : l'image photographique est aussi construite selon les principes de la représentation.

Le défi pour Jeff Wall est de réaliser une **photographie moderniste** qui ne soit pas une imitation de la peinture moderniste ! Il s'agit d'affirmer la **spécificité** du médium (la transparence) tout en montrant ("dénaturalisant") les conventions de la représentation photographique (y compris celle de la transparence !).

Jeff Wall propose donc une **photo-tableau** moderniste, autonome et critique.

LA PHOTO-TABLEAU : PEINTURE ET PHOTOGRAPHIE SELON JEFF WALL

Modernité, modernisme, réactivation du modernisme

CADRE THÉORIQUE

Article de référence :

DUVE, Thierry de, "Jeff Wall. Peinture et photographie", in *La Confusion des genres en photographie*, PICAUDÉ, Valérie, ARBAÏZAR, Philippe, éd., Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, p.33-53 [texte original "The Mainstream and the Crooked Path", in *Jeff Wall*, Londres, Phaidon, 1996, p.26-55]

Thierry de Duve mentionne cinq auteurs majeurs du 19^e et 20^e siècles qui peuvent être considérés comme des sources théoriques influençant la démarche et la réflexion de Jeff Wall :

- Henri Beyle, dit **Stendhal** : "le **beau** n'est que la promesse du bonheur" "un roman, c'est un miroir que l'on promène le long d'un chemin" (pas de référence)

- Charles **Baudelaire** : "Le goût exclusif du Vrai (si noble quand il est limité à ses véritables applications) opprime ici et étouffe le goût du Beau. [...] Parce que le **Beau** est *toujours* étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est *toujours* beau."¹ Dans sa théorie esthétique, Baudelaire oppose donc le goût bourgeois (le Vrai, l'exactitude du daguerréotype) au goût artistique du Beau (qui vise l'éternel, au-delà de l'éphémère instant présent)

"Le Peintre de la vie moderne" est incarné par le dessinateur Constantin Guys (selon Baudelaire, qui possédait plusieurs œuvres de lui). Pour le poète critique d'art :

"La **modernité**, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable." "Il s'agit, pour lui [peintre de la modernité], de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire." "En un mot, pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite."²

- Walter **Benjamin** : Pour le philosophe, Baudelaire incarne le poète de la modernité avec son **esthétique du choc** et de l'image fulgurante d'un souvenir lié à une promesse que l'histoire n'a pas tenue (Jeff Wall adopte la même vision de la promesse).

"L'**image dialectique** est une image qui fulgure. Il faut donc conserver l'image du passé, dans le cas présent celle de Baudelaire, comme une image qui fulgure dans l'instant actuel, dans le "maintenant" de la possibilité de connaissance."³

- Theodor W. **Adorno** : "L'art est une promesse de bonheur, mais **promesse trahie**."⁴

- Clement **Greenberg** : Critique d'art américain, Greenberg est le principal défenseur du formalisme et du **modernisme** (pureté, spécificité, autonomie et auto-réflexivité de chaque médium artistique) "La photographie est le plus **transparent** des médiums conçus ou découverts par l'homme."

"La photographie est le seul art qui peut encore se permettre d'être **naturaliste** et qui, en fait, réalise son effet maximum par le naturalisme. [...] Voilà pourquoi il semble que la photographie, aujourd'hui, pourrait reprendre à son compte le champ qui appartenait naguère à la peinture de genre et d'histoire, et qu'elle n'a pas à suivre la peinture sur les terrains où cette dernière a été conduite par la force du développement historique [c'est-à-dire l'abstraction]" "La morale, pour finir, c'est : que la photographie soit « littéraire »."⁵

¹ "Le public moderne et la photographie", chapitre II du "Salon de 1859", in BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art. Suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992 / 1976, p.268-342 (citation p.276)

² "Le Peintre de la vie moderne", *Figaro*, 1863, in BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art. Suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992 / 1976, p.343-384 (citations p.354-355)

³ BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982, p.240 ; voir aussi BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* [1935/1939], in *Œuvres III*, Paris, Folio, coll. essais, 2000, p.67-113/p.269-316

⁴ ADORNO, Théodore, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, coll. Esthétique, 1989 / 1969, p.178

⁵ "The Camera's Glass Eye : Review of an Exhibition of Edward Weston", 1946, in GREENBERG, Clement, *The Collected Essays and Criticism. Volume II. Arrogant Purpose. 1945-1949*, O'BRIAN, John, éd., Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p.60-63

PEINTURE ET PHOTOGRAPHIE SELON JEFF WALL

Principaux textes de Jeff Wall concernant la thématique de la représentation :

"Unité et fragmentation dans l'œuvre de Manet", 1984⁶ ;

"Photographie et intelligence liquide", 1989⁷

"Monochrome et photojournalisme dans la série Today de On Kawara", 1993⁸

"« Marques d'indifférence » : aspects de la photographie dans et comme art conceptuel", 1995⁹

La critique sociale de la vie contemporaine

En tant qu'historien de l'art, JW voit en Édouard Manet le peintre de la vie moderne; les critiques quant à eux, considèrent souvent JW comme l'artiste jouant ce rôle pour la vie actuelle, et il utiliserait la photographie plutôt que la peinture car celle-ci serait moins adaptée à notre époque. Les critiques s'attachent à la **transparence** du cibachrome et au dispositif de sa boîte lumineuse grand format, emprunté à la **société du spectacle** (cinéma, publicité) et retourné de façon **réflexive et critique** contre celle-ci. Selon de nombreux critiques issus de la *Social History of Art*¹⁰, JW consacrerait la revanche de l'**histoire sociale de l'art** (et de Panofsky) sur l'histoire moderniste – formaliste (et sur Wölfflin) en faisant la peinture de la vie moderne que l'histoire n'a pas faite. Mais il importe de prendre en compte que cette *peinture*, c'est en *photographie* que JW la fait !

"Jeff Wall : La contre-tradition qui m'intéresse n'est pas seulement un mouvement artistique, c'est toute une **culture politique**. Et parce que sa politique est fondée sur la possibilité matérielle du **changement**, l'art y joue un rôle déterminant. Il en est ainsi parce qu'il laisse entrevoir la complexité de quelque chose de meilleur, comme je le disais tout à l'heure. Quand on entrevoit quelque chose d'« autre » en art, on entrevoit toujours quelque chose de meilleur parce que, dans l'art, comme l'a dit Stendhal, il y a toujours une « promesse de bonheur ».

Els Barents : Et comment pensez-vous que vos images, qui sont si attentives à l'absence de liberté et au malheur de notre époque, donnent une promesse de bonheur ?

Jeff Wall : J'essaye toujours de faire de **belles images**."¹¹

Thierry de Duve précise toutefois que : "Comme pour Benjamin [...] le **beau** est certes toujours « **problématique** » ou « aporétique » dans les images de Jeff Wall [...]" *op. cit.*, p.41. En effet, l'esthétique de JW sert une représentation de la misère, du racisme, de l'exclusion, de toute forme de violence, et comporte donc une **critique sociale de la vie contemporaine**; il s'agit plus d'une "**politisation de l'art**" que d'une "esthétisation de la politique".

⁶ in *Parachute*, n°35, juin-août 1984, p.5-7; réédité in WALL, Jeff, *Essais et entretiens 1984-2001*, Jean-François Chevrier, éd., Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. Écrits d'artistes, 2001, p.39-48

⁷ in CHEVIER, Jean-François, LINGWOOD, James, *Une autre objectivité*, cat. expo., Paris, Prato, Idea Books, 1989, p.231-232

⁸ in *Robert Lehman Lectures on Contemporary Art*, COOKE, Lynne, KELLY, Karen, éd., New York, Dia Center of the Arts, n°1, 1996, p.135-156; réédité in WALL, Jeff, *Essais et entretiens 1984-2001*, Jean-François Chevrier, éd., Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. Écrits d'artistes, 2001, p.206-230

⁹ in *Reconsidering the object of art*, GOLDSTEIN, Ann, RORIMER, Anne, éd., cat. expo., Los Angeles, The Museum of Contemporary Art / Cambridge, Mass., MIT, 1995, p.242-267; réédité in WALL, Jeff, *Essais et entretiens 1984-2001*, Jean-François Chevrier, éd., Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. Écrits d'artistes, 2001, p.272-311

¹⁰ Notamment CROW, Thomas, "Profane Illuminations. Social History and the Art of Jeff Wall", *Artforum*, février 1993

¹¹ "Typologie, luminescence, liberté. Extraits d'une conversation avec Els Barents", in *Jeff Wall*, cat. expo. 5-15 mai 1988, Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 1988, p.3-11; réédité in WALL, Jeff, *Essais et entretiens 1984-2001*, Jean-François Chevrier, éd., Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. Écrits d'artistes, 2001, p.54-76 (version citée ici)

LA QUESTION DE LA REPRÉSENTATION :

la spécificité de la photographie et ses rapports à la peinture

"Si Jeff Wall réussit le **paradoxe** d'être le *peintre* de la vie moderne en étant photographe, alors le paradoxe se referme sur lui comme un **double bind**, et il n'échappe pas à la « force du développement historique » qui a contraint la peinture à aller dans la voie du modernisme. Je voudrais montrer que c'est le cas et que le beau, dans son œuvre, en porte la marque. Jeff Wall ne réussit vraiment à être le peintre de la vie moderne qu'en étant aussi un *photographe moderniste*. Son usage du médium réfléchit les caractéristiques immanentes du médium. Il ne suppose pas les conventions de sa pratique transparentes, naturelles et innocentes, il les rend opaques.

Mais comment ? Jeff Wall a beaucoup médité la remarque de Greenberg sur la transparence de la photographie, et il sait que si le *double bind* de son rapport de peintre à la photographie doit être assumé, c'est sur cette question technique de la transparence, parce que la transparence du plan pictural est *la* convention commune à la peinture et à la photographie. [...] Techniquement, le plan pictural s'identifie dans la théorie de la perspective à la surface matérielle du tableau, surface opaque, physiquement, mais assimilée par convention à une vitre transparente imaginaire sectionnant la pyramide visuelle perpendiculairement au regard du peintre et/ou du spectateur. Au cours de l'histoire de la peinture moderniste – cette histoire que Greenberg décrit comme l'aventure de la planéité et qui va *grosso modo* de Manet au monochrome blanc –, les peintres ont progressivement cédé à l'opacité physique de leur support et par là, opacifié, dénaturalisé ou « désinnocenté » la convention de transparence voulue par la perspective. Si les photographes veulent faire de même, ils doivent opacifier la même convention de transparence mais en cédant à la caractéristique physique de leur support à eux, qui est précisément la transparence."

T. de Duve, *op. cit.*, p.43-44 → "Picture for Women" 1979

"La démonstration est faite qu'une démarche moderniste est possible en photographie, qui n'imité pas le modernisme pictural comme tant de pictorialistes l'on fait, mais qui lui équivaut. [...] Mais il y aurait chez Jeff Wall, comme dans toute la peinture moderniste telle que la conçoit Greenberg, une résistance sourde à la transparence photographique, une résistance qui, comme chez Greenberg, se manifesterait par le souci de l'intégrité du plan pictural." T. de Duve, *op. cit.*, p.45-46

[...] la route tournante : elle serait un motif qui, même en photographie, permet à Jeff Wall de prendre la perspective en défaut, de contredire l'illusionnisme automatique de la *camera oscura* et de **préserver l'intégrité du plan pictural**. Non pas comme planéité mais comme bombage ou **renflement**. « Il faut que ça renfle », disait Cézanne à Gasquet. [...] Le terme *motif* signifie qu'avec Cézanne (et déjà avec Monet), le paysage n'est plus un genre parmi d'autres. Il vaut pour la peinture en général, pur prétexte à peinture pure, et c'est en cela que la voie du *mainstream*, la voie de l'abstraction, s'ouvre alors vraiment [...] Alors la question de sa beauté – dont la définition moderniste est « intégrité du plan pictural » - donnera raison à la désespérance d'Adorno : « L'art est une promesse de bonheur, mais promesse trahie. » La planéité greenbergienne sombre dans le décoratif [...]."

T. de Duve, *op. cit.*, p.48 → "The Crooked Path", 1991

RÉVISION DU MODERNISME

Les compléments d'information ci-dessous sont tirés de mon résumé du livre :

POIVERT, Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion / Centre National des Arts Plastiques, coll. La création contemporaine, 2002 [ci-dessous le mot **ph** remplace photographie]

Autorité de la photographie

La photo-tableau a établi l'autorité de la ph dans les pratiques contemporaines dès la fin 1980'.

La ph subit les conséquences de la faillite de la critique postmoderne au tournant 1980'-90'. *A contrario*, la ph peut-elle incarner une forme de retour au **modernisme** américain des 1940'-60'? Pour devenir un art, ne doit-elle pas assumer les principes de la représentation et être une **image construite** consciente d'elle-même [de sa spécificité] au-delà de tout discours. Dans la controverse entre modernisme et postmodernisme, comment la ph s'est-elle inscrite dans l'histoire de la critique d'art?

Une ambitieuse entreprise de **légitimation** de la ph dans l'art contemporain est opérée dès la fin 1980' par l'institution, par "le politique", conférant une certaine autorité à la ph. Cette légitimation implique la **"neutralisation" des ambiguïtés fondamentales** de l'image photographique, qui possède à la fois une valeur d'usage (informative) et une valeur culturelle (artistique). La légitimation de la ph contemporaine est donc historiquement liée à l'entreprise politique et à la stratégie artistique.

Axe explicatif majeur de la légitimation de la ph, la **révision moderniste** est une relecture des thèses du modernisme des années 1940'-60'. Ce dernier défend les principes d'un art autonome et réflexif [la spécificité du médium], théorisés dès les années 1940' par **Clement Greenberg** (*Art et culture. Essais critiques*, 1961) puis par **Michael Fried** (*Art and Objecthood*, 1967) L'application des critères du modernisme à la ph débouche en 1980' sur une vision assez doctrinaire de la ph comme **représentation construite**: le refus de tout naturalisme au profit d'un sujet distancié, comme dans les œuvres monumentales issues de l'académie des beaux-arts de Düsseldorf.

Mais l'idéalisme moderniste de l'autonomie de l'œuvre n'est guère tenable au temps de "l'image" (tous médias confondus). Au-delà du rejet des thèses postmodernes, la révision du modernisme a une intention **éthique**: la volonté d'établir une **relation au spectateur** débarrassée des leurres illusionnistes et des errements parodiques du postmodernisme. On observe ainsi le retour à la valeur critique de l'art moderne (C.David; J.Wall; l'exposition *Une autre objectivité*)

C'est dans ce contexte que l'on observe une stratégie de légitimation de la ph contemporaine qui passe par une révision du modernisme. La lecture **formaliste** et la référence **historique** sont réunies dans une réflexion qui permet de retrouver les fondements **théoriques** du modernisme. C'est l'enjeu de l'exposition *Une autre objectivité* en 1989, à Paris et à Prato. Les commissaires, J-F. Chevrier et J.Lingwood, combinent une proposition esthétique, la photo-tableau, à une analyse historique: une relecture du rôle de la ph dans l'art conceptuel comme instrument de recherche pour les spéculations artistiques (et non comme instrument d'une critique de l'art moderniste, comme le pensent les postmodernes).

L'originalité de l'exposition réside surtout dans l'affirmation du **modèle du tableau**. "**Le tableau est la forme et l'idée dans lesquelles s'incarne la description objective comme pratique moderniste.**" MP104 J-F. Chevrier affirme même un retour à un **art de l'imitation**, qui trouve sa légitimation dans les avant-gardes en réactivant la notion d'objectivité, renvoyant à la Neue Sachlichkeit.

"Refusant tour à tour aux postmodernes le rôle d'une critique de l'institution, aux "auteurs" la prétention à l'art, aux tenants d'une photographie subjective le privilège de la création, et ne reconnaissant aux "plasticiens" que les vertus d'un "néo-pictorialisme", les organisateurs d'*Une autre objectivité* font, en 1989, le choix d'une légitimité moderniste où les artistes sont des "constructeurs". La ph est alors comprise sous l'**autorité de l'image construite** selon les principes d'une représentation: un art de l'imitation fondé sur la description, autonome et réflexif, s'actualisant dans sa valeur d'exposition assurée par la forme du "tableau" et ne dénigrant pas une "rigidité" qui forme le rappel de la "mécanique de l'enregistrement" (Wall). Ce mode de légitimation tend clairement à opérer sur le **modèle d'une avant-garde**, tout en faisant appel à des notions du passé" MP105-106

Dans les années 1980'-90', construire l'image implique à la fois un **dispositif de présentation**, monumental, et une forme de **distanciation** au service de la description qui affirme les valeurs de la **re-présentation**, souvent sur le mode de la série, voire de la typologie.

Actualité des théories modernistes

Les réflexions de Jeff Wall présentées ci-dessous démontrent qu'il ne s'agit pas d'un "revival" des théories modernistes mais de leur **réactivation** (ou actualisation) dans l'art contemporain. La photographie des années 1980'-90' contribue à l'actualité du modernisme au cœur des débats de l'histoire générale de l'art contemporain. Depuis la fin 1970', le dispositif invariant de J.Wall – de grandes mises en scènes présentées en caissons lumineux – correspond à une double intention: établir une survivance des formes de l'art du passé et prendre à revers les schèmes spectaculaires de l'image publicitaire. C'est une démonstration des **capacités critiques de l'art moderne**.

"La description est un acte de construction: elle fait exister le référent" affirme Jeff Wall, qui cherche à fonder une essence moderniste de la ph comme "description-qui-constitue-un-objet". Il réfute la nécessaire présence du référent dans la réalisation de l'image, préférant l'axiome moderniste de l'**autoréférentialité**, et considérant la description comme une expérience (peu importe le contenu iconographique). Après l'art conceptuel, la ph ne remplit plus les conditions de la représentation et J.Wall souhaite qu'elle procure au spectateur **l'expérience de l'Image** (catégorie générique des images d'enregistrement où la ph rejoint le cinéma, la vidéo, etc., voir p.10).

La **notion de "tableau"** ne se limite pas à l'adoption de grands formats et à l'élaboration de mises en scène, elle permet d'établir en profondeur les origines du modernisme de la ph contemporaine. À propos de Manet, J.Wall insiste sur le tableau comme "**idée**" ou concept (plutôt qu'objet, support ou dispositif). Manet opère une "**monumentalisation illégitime**" de ses sujets, qui va à l'encontre des sujets admis par l'Académie pour les grands formats. Cet acte de provocation est révélateur des "**transformations historiques du concept du tableau**", dont les photographies monumentales sont la récente manifestation selon J.Wall. Avec Manet, le tableau devient discours en soi et la ph aurait eu pour fonction de révéler à la peinture sa dimension technique.

Ph et peinture suivent les mêmes principes de l'art moderne défendus par J.Wall. Il se réfère à l'heure de gloire de la critique d'art américaine des 1940'-60' (C.Greenberg), qui est le porte-parole du **modernisme**, opposé au **minimalisme** représenté par l'artiste Donald Judd. On reproche à celui-ci de produire un art dépendant de la présence du spectateur alors que l'œuvre moderniste affiche une indépendance qui lui assure une permanence **transhistorique**.

Au contraire, la révision moderniste des années 1980'-90' repose sur l'importance accordée à la **place du spectateur**. Michael Fried, dans *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, I, 1980, rappelle l'influence du **modèle théâtral** – qui impose une **relation explicite au spectateur** – sur la peinture classique. Il démontre comment la critique des Lumières (Diderot) et les artistes se sont soustraits à ce modèle: défendre l'autonomie de la peinture revient à affirmer son indépendance par rapport au spectateur. Dès lors, l'autorité du théâtre (qui remonte à l'antiquité) cède devant l'affirmation d'une force dramatique propre au tableau (ce qui prouve l'autonomie de la peinture).

Fried reprend ici la notion de "drame" utilisée par Diderot à propos du théâtre réformé. Selon le critique américain, la **dramatisation** est un moyen de "dé-théâtralisation", c'est-à-dire de **rupture de la relation au spectateur**: soit on représente des figures absorbées dans leur propre univers et simulant l'absence de spectateur (d'où l'autonomie du tableau), soit on s'adresse explicitement au spectateur, qui est alors intégré à la représentation par l'illusion et quitte sa position de spectateur pour devenir acteur de l'image. Dans les 1980', Fried est le défenseur d'un modernisme entièrement fondé sur la représentation (fétichisme pour le tableau). J.Wall, P.Faigenbaum ou V.Jouve sont proches de ses théories, par ex. dans la manière de faire poser leurs modèles. Chez Jouve, le motif de la figure retournée participe d'une "**rhétorique de l'absorbement**". Les modèles de Wall recherchent une **relation explicite au spectateur** pour assurer l'autonomie de l'image.

Jeff Wall, dans *Une autre objectivité* et *Passages de l'image*, reprend les arguments de Fried:

- établissement du modernisme sur la notion de tableau comme concept
- dramaturgie comme mode de relation entre œuvre et spectateur
- refus du spectaculaire [propre à la pub], incompatible avec l'autonomie de l'œuvre

En 1973, Roland Barthes avait déjà posé la question du **tableau comme "fétiche" théorique** [ou concept] dans son étude "Diderot, Brecht, Eisenstein" (in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*; Paris, Seuil, coll. Essais Points, 1982, p.86-93): "Le tableau est intellectuel, il veut dire quelque chose (de moral, de social), mais aussi il dit qu'il sait comment il faut le dire; il est à la fois significatif et propédeutique, impressif et réflexif, émouvant et conscient des voies de l'émotion". Barthes pose déjà les bases d'une **sémiologie de la représentation** correspondant aux critères modernistes, actualisés par la ph contemporaine.

Éthique de "l'image moderne"

Jeff Wall est l'héritier de la critique d'art moderniste et de la sémiologie de la représentation. Il donne à la ph contemporaine les moyens de devenir une alternative forte au postmodernisme. Il fait appel à la **catégorie générique de l'Image** pour accomplir la révision moderniste de la ph.

Au début des 1990' (voir *Passages de l'image*, cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou, 1990), l'image moderne (photo, cinéma, vidéo) est au cœur du débat sur la nécessité de **départager art (œuvres) et communication (flux d'information)**, de distinguer démarche esthétique et société de consommation (les mass médias, la publicité). L'image moderne est fondée sur deux modèles importants [théorisés par W.Benjamin]: **l'enregistrement instantané et la reproduction mécanique**. Les auteurs du catalogue, C.David et J-F.Chevrier rejettent le "fantasme d'objectivité impersonnelle" (École de Düsseldorf) et attaquent les principes postmodernes qui entraînent "la négation de la dialectique entre œuvre et document".

Pour la première fois apparaît donc l'affirmation d'une **dialectique art-document**, qui offre un nouvel horizon théorique et permet de distinguer art et communication, afin de se dégager du consensus et de l'indifférenciation produits par l'**industrie culturelle des images** [déjà fort critiquée par les théoriciens de l'École de Frankfurt réfugiés aux USA pendant la 2^e guerre mondiale!]. Selon le modèle de l'enregistrement instantané, le **document** est défini alors comme un moyen d'expression (ou "mode d'écriture") **hors** des catégories artistiques. Le "propos documentaire" a déjà été mis en œuvre dans le cinéma des 1960'-70' (J-L.Godard, C.Marker).

Proches du texte de Fried paru en 1980, Chevrier et David caractérisent le documentaire comme une faculté d'**actualiser une relation**, comme un "processus de dramatisation" qui permet de "réinstaurer un lyrisme moderne", une sorte de "dé-théâtralisation" où **la représentation manifeste ses principes de construction**, d'énonciation. En effet, le document avoue n'être qu'un document, une image saisie immédiatement, car elle montre les principes conventionnels qui sont à l'origine de sa fabrication (à l'inverse, une certaine théâtralité de la représentation masque ces principes). Les auteurs révisent toutefois l'ancienne orthodoxie de Fried (1967) en affirmant que "L'autonomie du tableau a toujours été extrêmement **relative**". Ils montrent que Fried avait alors négligé l'importance du minimalisme et de la performance (acte anti-théâtral par excellence), qui sont de puissants moyens artistiques pour s'opposer aux flux médiatiques (la communication).

Dans cette guerre des images, l'idée d'une photographie devenue **image-objet** devient réalité: c'est la **photo-tableau**. La révision moderniste de 1980'-90', moins doctrinaire que celle de Fried, est rendue possible grâce aux historiens et théoriciens (dont Jeff Wall) qui ont analysé la place de la ph dans l'art conceptuel. Elle reprend cependant la notion de "dramatisation" (Fried, 1980): quel que soit le médium (tableau, vidéo, installation, etc.), l'image dramatisée est une catégorie **alternative** [par rapport à la peinture classique influencée par le modèle théâtral]. Chevrier et David parlent de "dé-théâtralisation" en ces termes: "Par dramatisation nous entendons précisément la production d'interactions visuelles qui captent l'attention du spectateur-visiteur, sans l'arrêter ni l'orienter arbitrairement, comme tendent à le faire la peinture ou le cinéma".

Dans cette nouvelle "**position du spectateur**" face aux passages des images, "la photographie, constituée en tableau peut être considérée comme le point d'ancrage ou le pôle de ces multiples possibilités d'adaptation de l'image à l'espace". La stratégie théorique de Chevrier et David vise à donner une place à la ph dans l'esthétique de l'**installation**. Celle-ci s'impose comme une forme alternative de l'art contemporain "institutionnalisé". À la suite du modernisme, l'accrochage de tirages photographiques se développe dans les 1990' comme un **spectacle muséal** à part entière, (Beat Streuli). Mais un tel accrochage **monumental** devient paradoxal lorsqu'il annule l'intention "naturaliste" d'images authentiques de la vie intime associées à une esthétique *trash*: roman personnel chez Araki; journal intime en images de Nan Goldin.

Dans la révision moderniste de 1980'-90' qui a assuré l'autorité de la photographie, la dialectique art-document est donc à la fois un **instrument critique** à l'égard du postmodernisme et une forme de **refus du naturalisme** obsédant de l'esthétique *trash* [les "micro-reportages du je" selon D.Baqué]. La ph comme document n'a pas encore trouvé son autonomie dans l'esthétique contemporaine, mais le document travaille cette esthétique parce que c'est un moyen moderniste de "dé-théâtralisation". En 1990, certaines contradictions théoriques sont encore présentes. En effet, l'esthétique documentaire ne peut pas véritablement être intégrée au champ de la représentation comme image construite, car elle ne tire pas sa légitimité d'une primauté de la représentation.

La modernité documentaire va néanmoins s'imposer aux côtés de la révision moderniste.