



© Ren Hang, *Untitled 22*, 2012. Courtesy Gao Guilan & Blindspot Gallery, Hong Kong. Paru in Nathalie Herschdorfer, *CORPS*, 2019

## **PHOTO-THEORIA**

**Nassim Daghighian**

## **PUBLICATIONS**

Comptes rendus de livres parus de 2015 à 2019

# SOMMAIRE

## Photo-Theoria 03, novembre 2015

Michel Poivert, *Brève histoire de la photographie*, Paris, Hazan, 2015  
André Gunthert, *L'image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, coll. L'écriture photographique, 2015  
Charlotte Cotton, *Photography is Magic*, New York, Aperture, 2015  
Bruno Ceschel, *Self Publish, Be Happy. A DIY Photobook Manual and Manifesto*, New York, Aperture / Londres, SPBH Editions, 2015

## Photo-Theoria 04, décembre 2015

*Imagine Reality. RAY 2015*, Frankfurt RheinMain, RAY Fotografieprojekte / Heidelberg, Kehrer, 2015  
Mark Durden, *La Photographie aujourd'hui*, Paris, Phaidon, 2015  
Urs Stahel, *[7P] [7] Places [7] Precarious Fields*, Mannheim-Ludwigshafen-Heidelberg, Fotofestival / Kehrer, 2015  
Joan Fontcuberta, *La condition post-photographique*, Montréal, Mois de la Photo / Bielefeld, Kerber Verlag, 2015

## Photo-Theoria 05, janvier 2016

Nathalie Herschdorfer, éd., *Le dictionnaire de la photographie*, Paris, La Martinière, 2015  
Jean-Robert Dantou & Florence Weber, *The Walls Don't Speak / Les murs ne parlent pas*, Heidelberg, Kehrer, 2015  
Elina Brotherus, *Carpe Fucking Diem*, Heidelberg, Kehrer, 2015

## Photo-Theoria 06, février 2016

Sarah Tuck, éd., *After the Agreement. Contemporary Photography in Northern Ireland*, Londres, Black Dog Publ., 2015  
Bjarne Bare, Behzad Farazollahi, éd., *New Scandinavian Photography*, Londres, Black Dog publishing, 2015  
Antawan I.Byrd, Bisi Silva, Yves Chatap, éd., *Telling Time. Rencontres de Bamako – 10<sup>ème</sup> biennale africaine de la photographie*, Heidelberg, Kehrer, 2015  
Azu Nwagbogu, éd., *Africa under the Prism. Contemporary African Photography from LagosPhoto Festival*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2015

## Photo-Theoria 07, mars 2016

Xu Yong, *Negatives*, Dortmund, Kettler, 2015  
Stephen Shore, *Survivants en Ukraine*, Paris, Phaidon, 2015

## Photo-Theoria 06, avril 2016

David Favrod, *Hikari*, texte : Julia Katharina Thiemann, C/O Berlin Talents 35, Heidelberg, Kehrer, 2015  
Viktoria Binshtok, *Marriage is a Lie / Fried Chicken*, C/O Berlin / Kehrer, coll. Thinking about photography, 2015  
Bernd Stiegler, *Images de la photographie. Un album de métaphores photographiques*, Paris, Hermann, 2015

## Photo-Theoria 09, mai 2016

Thomas Struth, *Nature & Politics*, Londres, Mack, 2016  
Viviane Sassen, *Umbra*, poèmes : Maria Barnas, Munich, Prestel, 2015  
Andres Lepik, Hilde Strobl, éd., *ZOOM ! Picturing Architecture and the City*, Berlin, Walther König, 2015  
Brianna Cohen, Alexander Streitberger, éd., *The Photofilmic. Entangled Images in Contemporary Art and Visual Culture*, Louvain, Leuven University Press, Lieven Gevaert Series, 2016

## Photo-Theoria 10, juin 2016

Nathalie Dietschy, *Le Christ au miroir de la photographie contemporaine*, Neuchâtel, Alphil, 2016  
Jérôme Cottin, Nathalie Dietschy, Philippe Kaenel, Isabelle Saint-Martin, éd., *Le Christ réenvisagé. Variations photographiques contemporaines*, Gollion, Infolio, 2016  
Sarah Greenough et Andrea Nelson, *The Memory of Time. Contemporary Photographs at the National Gallery of Art*, Washington D.C., National Gallery of Art / New York & Londres, Thames & Hudson, 2015  
Jennifer Blessing, *Photo-Poetics. An Anthology*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 2015  
Gabriele Spindler, Bettina Steinbrügge, Amelie Zadeh, éd., *VI x VI. Positionen zur Zukunft der Fotografie / Positions on the Future of Photography*, Vienne, Verlag für Moderne Kunst, 2015

## Photo-Theoria 11, juillet 2016

*With Different Eyes. The Portrait in Contemporary Photography*, Kunstmuseum Bonn & Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Cologne, Snoeck, 2016  
*Changing Circumstances. Looking at the future of the Planet*, Houston, FotoFest International / Amsterdam, Schilt, 2016  
*La Boîte de Pandore. Une autre photographie par Jan Dibbets*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2016  
Douglas Crimp, *Pictures. S'appropriier la photographie, New York, 1979-2014*, Gaëtan Thomas, éd., Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2016

### **Photo-Theoria 12, septembre 2016**

*Entre sculpture et photographie. Huit artistes chez Rodin*, Paris, Musée Rodin / Milan, Cinq Continents, 2016  
Geoffrey Batchen, *Emanations. The Art of the Cameraless Photograph*, New Plymouth, Govett-Brewster Art Gallery / New York • Munich, DelMonico Books • Prestel, 2016

### **Photo-Theoria 13, octobre 2016**

Virginie Rebetez, *Out of the Blue*, Delphine Bedel éd., Meta/Books, Amsterdam, 2016 → Interview de l'artiste

### **Photo-Theoria 14, novembre 2016**

*5x5 Photo Tracks*, textes de D. Bate, L.B. Lehtinen, S. Siegel, A. Solomon-Godeau et U. Stahel, Vienne, EIKON, 2016  
Edward Thompson, *The Unseen: An Atlas of Infrared Plates*, Amsterdam, Schilt Publishing, 2016  
*Échanges de vues. Conversations photographiques d'Olympus. Entre jeunes diplômés de l'ENSP et photographes invités, 2013-2014-2015*, Arles, École Nationale Supérieure de la Photographie & Olympus / Trézélan, Filigranes, 2015

### **Photo-Theoria 15, décembre 2016**

Sascha Weidner. *Intermission II*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2016  
Sara VanDerBeek, édité par Gloria Sutton, texte : Ina Blom, interview : Roxana Marcoci, Ostfildern, Hatje Cantz, 2016  
Philippe Gronon, *Versos*, texte : Hubert Besacier, Quetigny, Galerie Barnoud / Dijon, Les presses du réel, 2016  
Paul Graham, *Paris 11-15th November, 2015*, Londres, Mack, 2016

### **Photo-Theoria 17, février 2017**

*Bling Bling Baby!*, Nadine Barth, éd., Ostfildern, Hatje Cantz, 2016  
*Transbordeur. Photographie Histoire Société*, n°1, Paris, Macula, 2017  
*FLARE*, Bienne, Photoforum PasquArt, n°1, 2017

### **Photo-Theoria 19, avril 2017**

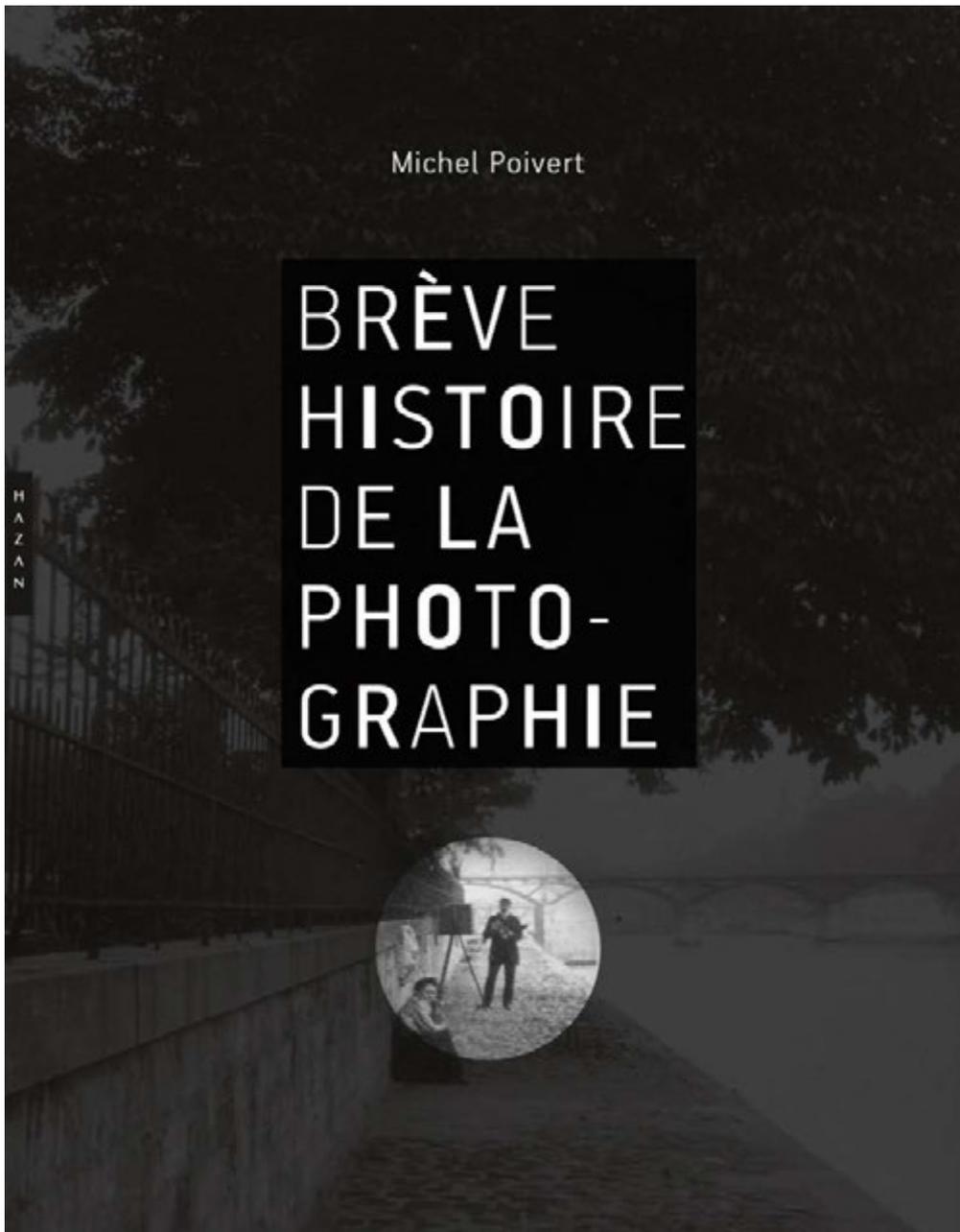
Debi Cornwall, *Welcome to Camp America*, Santa Fe, Radius Books, 2017, avec insert édité par le CPG  
Mathieu Bernard-Reymond, *Pouvez-vous nous parler...*, entretien mené par Joël Vacheron, Le Locle, MBAL, 2017  
Pauline Martin, *L'évidence, le vide, la vie. La photographie face à ses lacunes*, Musée d'art de Pully / Paris, Ithaque, 2017  
Francesco Jodice, *Panorama*, Winterthur, Fotomuseum Winterthur / Leipzig, Spector Books, 2017  
*Unfamiliar Familiarities. Outside Views on Switzerland*, Fotostiftung Schweiz / Musée de l'Elysée / Zurich, Lars Müller, 2017  
*Prix Elysée. Livre des nominés 2016-2018*, Lausanne, Musée de l'Elysée / Arles, Photosynthèses, 2017

### **Photo-Theoria 26, janvier 2018**

Anne Golaz, *Corbeau*, Londres, MACK, 2017, interview de l'artiste

### **Photo-Theoria 38, automne 2019**

Nathalie Herschdorfer, *CORPS*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2019



P< CHC!H< 9CF =5 '\$' ž'BCJ 9A 6F 9`&\$%&

**Michel Poivert. Brève histoire de la photographie**

Paris, Hazan, 2015, 200 p.  
[www.editions-hazan.com](http://www.editions-hazan.com)

Michel Poivert (1965, FR) est historien de l'art et professeur d'histoire de la photographie à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et à l'École du Louvre, Paris. Il fut président de la Société française de photographie (SFP) de 1995 à 2010. Il a notamment publié *La Photographie contemporaine* (Flammarion, 2010, édition augmentée de son livre paru en 2002), *Gilles Caron. Le conflit intérieur* (Photosynthèses, 2013) et *L'image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique* (Le Point du Jour, 2006). Il a dirigé avec André Gunthert *L'Art de la photographie des origines à nos jours* (Citadelles et Mazenod, 2007). Il est également commissaire d'exposition et critique spécialisé dans la photographie contemporaine.

Interview au sujet de cet ouvrage : Étienne Hatt, " Michel Poivert. Les valeurs de la photographie ", *art press*, 427, nov. 15, p.104-105



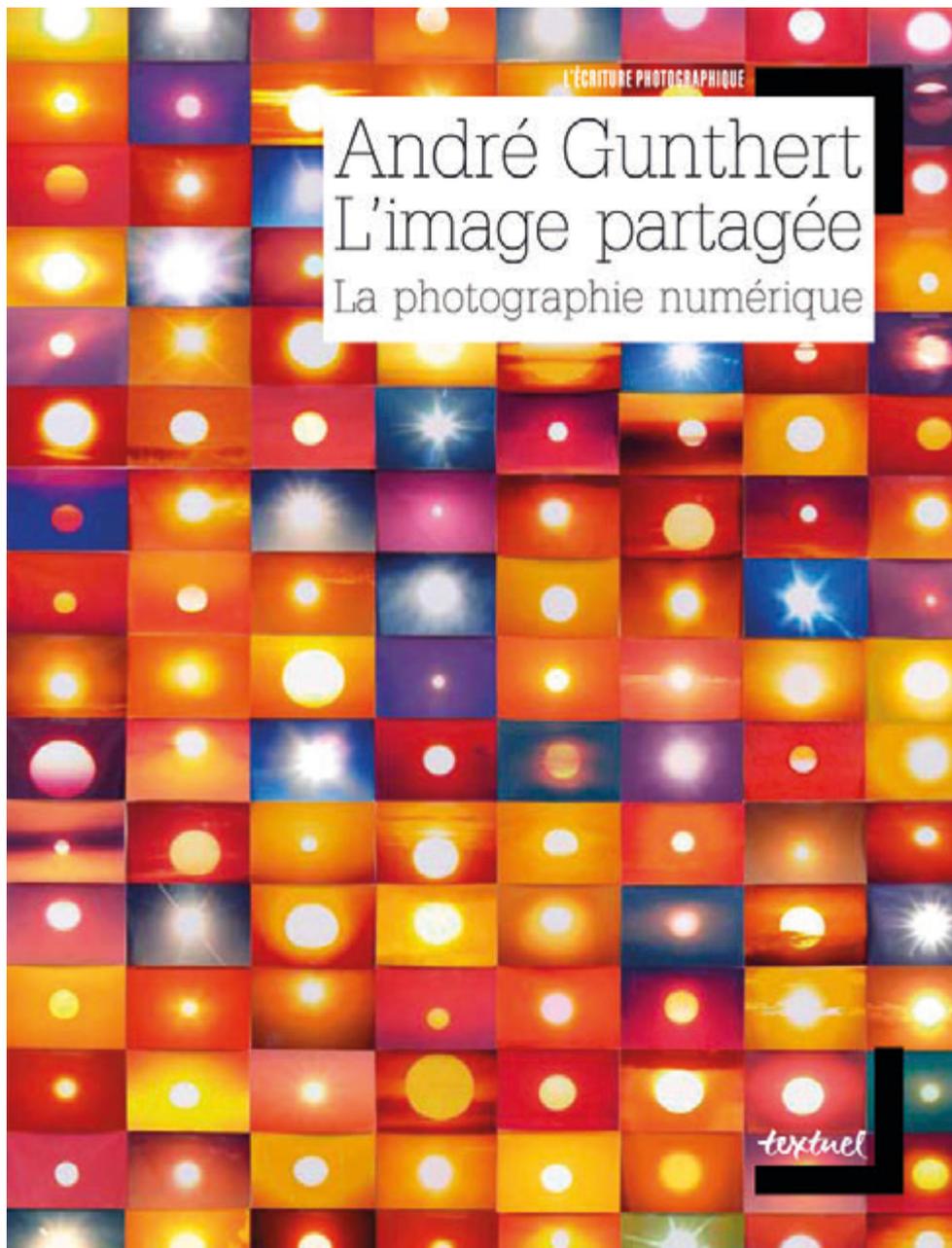
Olympe Aguado, *Admiration !*, vers 1860, tirage sur papier albuminé monté sur carton, 15.2x20.4 cm. Image tirée de la p.49 du livre.

" Ce qui, finalement, constitue l'idée de photographie contemporaine est cette difficulté de penser une image comme à la fois réelle et fictionnelle, cette instabilité entre expression subjective et fonction documentaire, entre expérimental et usage, bref ce caractère foncièrement dialectique de la photographie. " (Poivert, p.186)

La *Brève histoire de la photographie* de Michel Poivert est un essai réunissant 12 chapitres centrés sur des corpus d'images mises en marge du récit historiographique normatif. Il s'agit pour l'auteur de proposer une "relecture de l'histoire de la photographie" en abordant certains aspects oubliés, mis à l'écart, voire refoulés. Il s'intéresse en particulier à la théâtralité et à "l'image performée", souvent rejetées par ceux qui défendent une conception de la photographie comme miroir du réel, donc qui valorisent l'idée qu'elle est une image "naturelle", un document avant tout. Selon Poivert, toute image est une construction. Le succès de la photographie mise en scène, surtout depuis les années 2000, permet de mieux prendre conscience que toute image photographique est jouée, interprétée par les "éléments qui la composent" (personnages, lieux, situations) dans un "espace délimité par l'intention de l'artiste et dans lequel se réalise un événement." (p.194-195). L'image est un produit de l'imagination et un objet déterminé socio-culturellement.

Poivert s'exprime d'emblée sur un mode personnel et revient sur ses expériences d'historien comme d'enseignant. Sans tomber dans l'anecdote, il évoque ainsi ses pratiques de chercheur et de commissaire d'exposition afin d'expliquer comment elles ont nourri ses réflexions théoriques sur la photographie. La conséquence non négligeable de cette approche pédagogique et critique est de limiter quelque peu les corpus abordés (plus de la moitié de l'ouvrage est consacrée au 19<sup>e</sup> siècle !). L'auteur en est conscient car il précise dans son introduction que ce livre est une étude plutôt qu'une "histoire au sens propre". Malgré l'intérêt de ces analyses, le lecteur aurait en effet pu s'attendre à ce qu'une telle approche critique traite plus longuement des 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles. En fin d'ouvrage, Poivert propose une "théorie de la photographie donc, esquissée comme celle du don plus que de la prise, mais un don qui laisse au spectateur le pouvoir de scruter, d'observer à loisir selon un principe d'extériorité proche de celui du voyeur." (p.196). Peut-être est-ce l'objet de son prochain livre sur les "peintre photographes" ? On espère en savoir plus prochainement.

Nassim Daghighian



**André Gunthert. L'image partagée. La photographie numérique**

Paris, Centre national des arts plastiques / Textuel, coll. L'écriture photographique, 2015, 176 p.  
[www.editionstextuel.com](http://www.editionstextuel.com)

André Gunthert (1961, FR) est enseignant-chercheur, maître de conférence en histoire visuelle à l'EHESS (École des hautes études en sciences sociales à Paris) depuis 2001. Sa thèse de doctorat en histoire de l'art s'intitule *La Conquête de l'instantané : archéologie de l'imaginaire photographique en France, 1841-1895* (1999). Il est fondateur et rédacteur en chef de la revue *Études photographiques*, éditée par la SFP depuis 1996, et il a notamment dirigé avec Michel Poivert *L'Art de la photographie* (Citadelles-Mazenod, 2007). Dès 2005, il a publié ses réflexions dans plusieurs carnets de recherches en ligne et il anime actuellement *L'image sociale*, un blog créé en 2014. Dans le domaine francophone, il est l'un des premiers à avoir interrogé les usages sociaux des images numériques comme de nouveaux phénomènes culturels.

*L'image partagée* réunit douze articles publiés par André Gunthert de 2004 à 2015, ce qui permet de suivre à la fois l'évolution de sa réflexion sur dix ans et celle des usages ordinaires de la photographie numérique. L'objet central de l'ouvrage est ce que l'auteur appelle l'image fluide. " La révolution de la photographie



© André Gunthert, Photographie au musée, British Museum, Londres, 2008. Image tirée de la p.137 du livre.

numérique est sa fluidité. La conversion de l'information visuelle en données archivables, modifiables et communicables libère l'image de la dépendance à un support matériel. " (p.11). La photographie numérique fait en effet partie intégrante des outils de communication, surtout depuis la sortie de l'iPhone 3G en 2008. Caractérisée par une transmission à distance presque instantanée, une plus grande accessibilité, une multiplication et une appropriabilité facilitées, mais aussi un idéal du partage, l'image connectée a " promu une autonomisation sans précédent des pratiques culturelles " (p.15), en particulier dans les réseaux sociaux. Sur le plan iconographique, il n'y a pas eu de véritable révolution des images, mais une évolution des pratiques et l'auteur préfère, à juste titre, parler de transition numérique.

Comme le fait remarquer Étienne Hatt (*art press*, 427, nov. 15, p.115), Gunthert n'aborde pas le domaine de la photographie artistique, qui a pourtant su intégrer les apports du numérique avec une grande créativité. La couverture du livre pourrait ainsi induire le lecteur en erreur sur les intentions de l'auteur, car elle montre le détail d'une installation de Penelope Umbrico, *541'795 Suns from Sunsets from Flickr (Partial) 01/26/06*. Ce sont essentiellement les usages populaires par les amateurs qui intéressent Gunthert dans ses essais, du scandale des images de torture prises par les soldats U.S. dans la prison d'Abou Ghraïb à " La Consécration du *selfie* " qui clôt l'ouvrage. " Entre 2004 et 2015, des formes conversationnelles aux *selfies* en passant par les photomontages ou les gifs animés, l'immobilisme des usages professionnels contraste avec l'inventivité et le développement des usages personnels. L'accueil de la transition numérique pourrait ainsi être résumé d'une formule provocante : révolution pour les amateurs, crise pour les professionnels. " (p.14). L'auteur fait ici référence à la photographie appliquée et plus particulièrement au photojournalisme. Il mentionne à plusieurs reprises les attentats dans le métro de Londres en 2005, l'exposition *Tous photographes !* au Musée de l'Élysée en 2007 ou les usages des blogs et des plate-formes telles que Flickr, Myspace et YouTube, pour remettre en question la thèse d'une concurrence entre amateurs (" journalistes citoyens ") et professionnels, ainsi qu'entre anciens et nouveaux médias. Selon Gunthert, la conversation sur les réseaux sociaux mène à une nouvelle hiérarchie de l'information car domaines privé et public se mêlent et, parfois, elle peut inciter à participer à l'événement (suite à l'attentat contre Charlie Hebdo). En évitant tout jugement moral hâtif, l'auteur aborde finalement les divers usages du *selfie* : " l'autophotographie participante " (p.153) comme nouvelle forme culturelle, voire comme " outil privilégié de la médiation entre culture populaire et patrimoine, expressivité personnelle et art " (p.168-169) lorsqu'un *selfie* est réalisé devant une œuvre d'art.  
Nassim Daghighian

Pour lire l'introduction de l'ouvrage mise en ligne par l'auteur : <http://imagesociale.fr/2044>

# Photography Is Magic



## **Charlotte Cotton. Photography is Magic**

New York, Aperture, 2015, 380 p.

[www.aperture.org](http://www.aperture.org)

Charlotte Cotton (1970, GB) est historienne de l'art, auteur et curatrice indépendante. Elle est engagée dans une réflexion sur la photographie contemporaine depuis plus de vingt ans. Elle a enseigné dans plusieurs universités américaines et a travaillé comme curatrice dans des institutions, notamment au Victoria and Albert Museum et à la Photographers' Gallery à Londres, pour le projet Media Space du National Media Museum, ainsi qu'à la tête du département de photographie du Los Angeles County Museum of Art. Elle a fondé le projet *Words Without Pictures* et a participé à sa publication (LACMA / Aperture, 2010). Elle est l'auteur de *La photographie dans l'art contemporain* (Thames & Hudson, 2004), plusieurs fois réédité.

Entretien avec l'auteur : Nina Strand, "Charlotte Cotton on her brand new book Photography is Magic", *Objectiv*, 3.7.2015  
<http://www.objektiv.no/realises/2015/7/3/charlotte-cotton-on-her-brand-new-book-photography-is-magic>



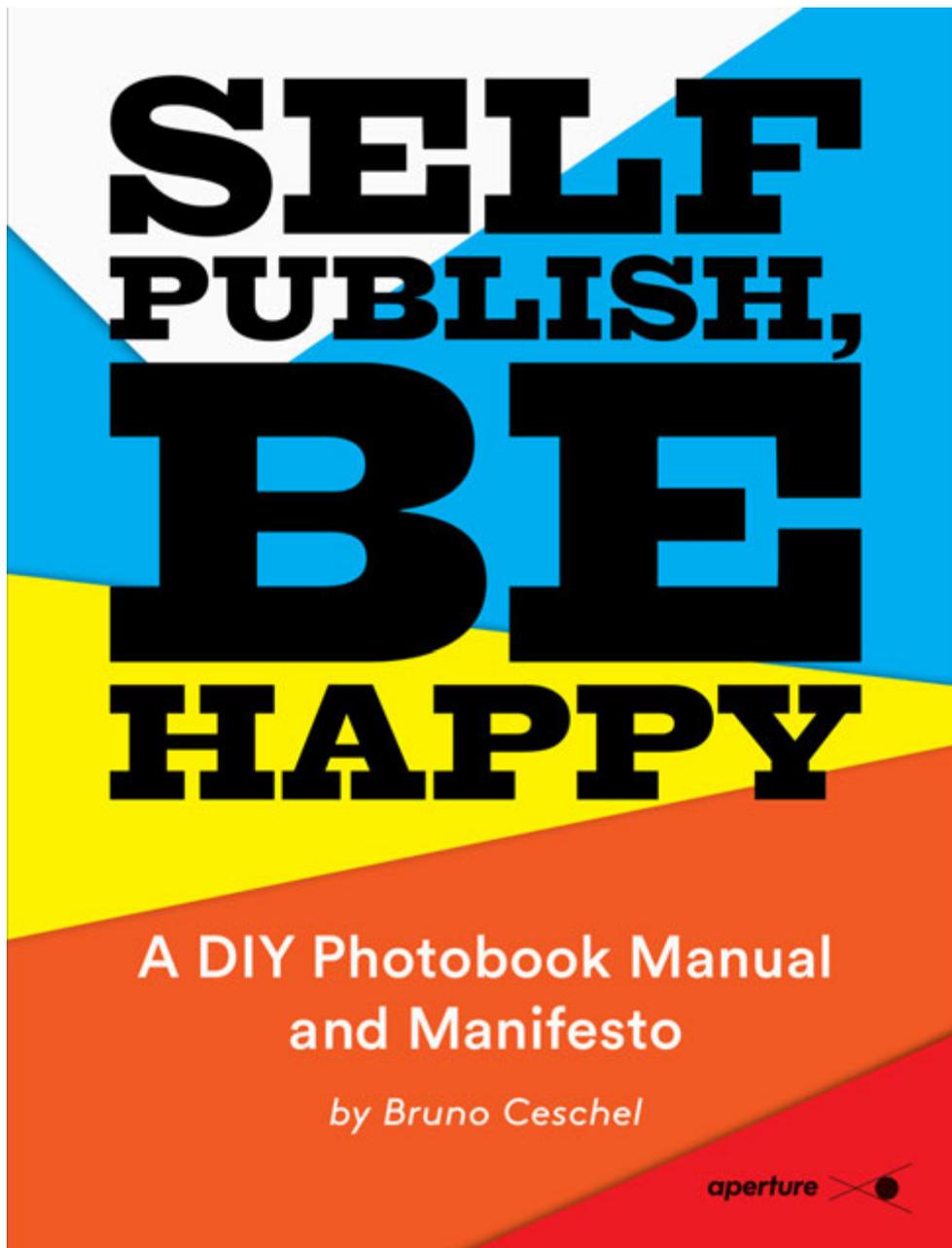
© Victoria Fu, Untitled (Shadow), 2013, tirage jet d'encre, 76.2x101.6 cm. Image tirée du livre, p.82

*Photography Is Magic* est un ouvrage magnifiquement illustré présentant le travail de plus de 80 artistes qui expérimentent différentes manières d'aborder la photographie à l'ère post-internet. Le livre est divisé en trois parties complémentaires : l'essai de Charlotte Cotton introduit le corpus de plus de 300 images puis, en fin d'ouvrage, les propos des artistes explicitent leur conception de la photographie et leur démarche. Le graphisme élégant de Harsh Patel et la séquence très fluide permettent d'apprécier les œuvres d'une grande diversité d'approches. Le livre, publié à 10'000 exemplaires et traduit en japonais, est destiné à un large public et, selon le site de l'éditeur Aperture, en particulier aux jeunes passionnés de photo, aux étudiants et à ceux qui souhaitent approfondir leur compréhension des pratiques photographiques contemporaines.

L'essai de Cotton est bien documenté et comporte en note plusieurs citations d'auteurs qui nourrissent sa réflexion sur la culture de l'image actuelle. Le titre, qui suggère que la photographie est de la magie, pourrait induire en erreur, paraître naïf ou passéiste, mais il ne s'agit pas ici de la fascination qu'exerçait le médium lors de son invention. L'auteur établit un parallèle entre la photographie contemporaine et la prestidigitation sur table (*close-up magic*), qui fait appel à l'esprit d'ouverture du spectateur : l'effet de la magie est produit par son imagination. " La magie photographique nous ouvre aux multiples significations possibles de notre monde visuel et fait appel à notre manière collective de le regarder ; elle nous apporte aussi des idées sur ce que ce monde visuel pourrait impliquer à propos de notre condition contemporaine." (p.3, ma traduction). La majorité des œuvres ont été produites depuis 2010, elles sont effectivement en lien étroit avec notre présent.

Les artistes sélectionnés par l'auteur sont non seulement conscients des perceptions des spectateurs, mais ils mettent aussi cette proximité relationnelle avec leur audience au cœur de leur travail. Selon Cotton, cela peut s'exprimer par des jeux de camouflage : interaction avec le passé analogique de la photographie, gommage des distinctions entre peinture, sculpture, film, etc. à " l'époque post-disciplinaire de l'art " (p.12). Photoshop joue un rôle central et Cotton affirme même que le logiciel devient le médium. C'est la créativité post-internet, " l'ouverture d'esprit et l'innovation imaginative " (p.18) des travaux publiés qui intéresseront le plus les lecteurs de *Photography Is Magic !*

Nassim Daghighian



**Bruno Ceschel. Self Publish, Be Happy. A DIY Photobook Manual and Manifesto**

New York, Aperture / Londres, SPBH Editions, 2015, 512 p.  
[www.aperture.org](http://www.aperture.org)

Bruno Ceschel (1976, IT) est éditeur, auteur, curateur et conférencier à la University of the Arts London. Au début des années 2000, il a travaillé à Treviso au sein de la rédaction du magazine *Colors* puis, de 2004 à 2007, pour la maison d'édition Chris Boot Ltd à Londres. Quelque peu frustré par la lenteur des processus traditionnels pour parvenir à la publication d'un ouvrage commercialement " viable ", il part à New York et y rencontre plusieurs artistes qui auto-éditent leurs livres. En 2010, il fonde Self Publish Be Happy, une organisation qui collectionne, étudie et fait la promotion des livres d'artistes contemporains auto-édités ou publiés par des éditeurs indépendants. SPBH organise des workshops ainsi que divers événements *live* ou en ligne. La direction artistique est assurée par Antonio de Luca. La collection de SPBH, basée à Londres, contient déjà plus de 2000 publications.

SPBH participe à Offprint Paris (voir p.108-109). Pour lire deux intéressants articles en français qui citent les propos de Bruno Ceschel : Roxana Traista, " SPBH, ou quand les auto-éditeurs prennent le pouvoir ", *Photographie.com*, 27.06.2013, <http://www.photographie.com/news/spbh-ou-quand-les-auto-editeurs-prennent-le-pouvoir> Mathias Deshours, " Et si l'art contemporain trouvait un nouveau souffle grâce à l'auto-édition? ", *Slate*, 10.10.2015, <http://www.slate.fr/story/107443/art-contemporain-auto-edition>



© Nicolas Haeni et Thomas Rousset, Untitled, image tirée du livre de Bruno Ceschel, *Self Publish, Be Happy*, New York, Aperture / Londres, SPBH Edition, 2015, page 507

*Self Publish, Be Happy* est un ouvrage de référence pour les passionnés du livre de photographie alternatif. Il s'ouvre sur le manifeste de Bruno Ceschel, directeur de SPBH, et un essai de David Senior, bibliographe de la Museum of Modern Art Library à New York. DIY fait référence à la philosophie *Do it yourself* donc au livre de photo indépendant, en dehors des circuits commerciaux traditionnels. Ceschel a sélectionné cinquante publications très intéressantes, présentées dans cinq chapitres thématiques (intime, ludique, narratif, collaboratif, artisanal) puis, en conclusion, il propose un bref manuel pour réaliser son propre livre. Ses recommandations sont accompagnées des photographies ludiques de Nicolas Haeni et Thomas Rousset.

Les textes permettent de comprendre la passion qui anime leurs auteurs ainsi que le contexte historique dans lequel s'inscrivent les pratiques actuelles, en partant de l'exemple incontournable du livre d'artiste d'Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations* (1963). La notion d'artiste auto-édité était alors totalement inédite et expérimentale, mais elle se développa rapidement dans les années 1960-1970 au sein des pratiques qui consistaient à subvertir les schémas conventionnels (et capitalistes) de la production industrielle. La liberté de publier des livres à peu de frais et en dehors du circuit des maisons d'édition est un élément important des pratiques indépendantes actuelles, en grande partie favorisées par le numérique. Le livre auto-édité représente un important espace d'expression artistique, une alternative à l'espace d'exposition.

Nassim Daghighian



D< CHC!H< 9CF =5 '\$( ž'897 9A 6F 9`&\$%)

### **Imagine Reality. RAY 2015**

Frankfurt RheinMain, RAY Fotografieprojekte / Heidelberg, Kehrer, 2015, 232 p.  
[www.kehrerverlag.com](http://www.kehrerverlag.com) [www.ray2015.de](http://www.ray2015.de)

Artistes : Abelardo Morell, Annette Kelm, Anoek Steketee, Barbara Breitenfellner, Barbara Kasten, Beate Gütschow, Christina De Middel, Cinthia Marcelle, David Claerbout, Georges Rousse, Hans Op de Beeck, Jan Paul Evers, Jan Tichy, Joan Fontcuberta, John Stezaker, Jonas Dahlberg, Jörn Vanhöfen, Kathrin Sonntag, Klaus Elle, Lucas Foglia, Max Mayer, Miguel Rio Branco, Ming Wong, Nicole Ahland, Pedro Paiva João Maria Gusmão &, Sanaz Mazinani, Sascha Weidner, Simon Starling, Sonja Braas, Sophie Calle, Trevor Paglen, Viviane Sassen, Wolfgang Zurborn, Yamini Nayar.

RAY est un projet photographique initié en 2012 par le Kulturfonds Frankfurt RheinMain. C'est une triennale de photographie contemporaine qui a pour but de valoriser la richesse des collections et des savoirs à Francfort-sur-le-Main et dans la région environnante Rhin-Main. Le livre est en allemand et en anglais.



© Cristina De Middel, Ijewo, de la série This Is What Hatred Did, 2014, tirage digital, 110x120 cm. Image publiée à la page 18

Une exposition principale à Francfort (au Fotografie Forum, au Museum Angewandte Kunst et au MMK Museum für Moderne Kunst) et six expositions partenaires ont présenté trente-cinq artistes issus d'une quinzaine de pays et réunis autour des notions d'images subjectives et de réalités mises en scène. Leurs travaux s'inscrivent dans les pratiques contemporaines entremêlant réalité et fiction, faits et illusions. Ils permettent d'aller au-delà du monde visible par le biais de l'imaginaire. *Imagine Reality* est divisé en six sections introduites par un texte qui explique la démarche des quatre à six artistes traités dans la section de manière succincte (3 à 5 pages de visuels par auteur). La structure du livre rend la lecture agréable.

Si l'on abandonne toute idée de reproduction fidèle du réel par la photographie, on peut envisager la description documentaire comme le point de départ d'une mise en scène, voire d'une certaine théâtralité, pour offrir au spectateur une liberté d'interprétation, comme dans la série de Cristina De Middel intitulée *This Is What Hatred Did* (2014), qui est réalisée au Nigeria et s'inspire d'un livre d'Amos Tutuola (*My Life in the Bush of Ghosts*, 1954) racontant les étranges aventures d'un garçon de cinq ans fuyant l'esclavage.

Avec le numérique, la transformation de l'image devient le sujet même de l'œuvre. De nombreux travaux artistiques sélectionnés sont transmédiaux, combinant les médias et les supports (argentiques et digitaux). Ils offrent la possibilité de dépasser la conception de la photographie comme fragment figé d'un espace et d'un temps donné (c'est le cas notamment dans les travaux de David Claerbout et Barbara Kasten).

L'ambiguïté de la photographie, sa double fonction d'original et de copie, a été mise en évidence par des artistes comme John Stezaker ou Annette Kelm, jouant avec la matérialité de l'image pour en repousser les limites. Il est également possible de troubler les perceptions du spectateur face à des " particules de réel ", comme dans les images obtenues par Abelardo Morell dans une tente transformée en *camera obscura* : une vue de l'extérieur se projette sur le sol et les deux mondes se trouvent ainsi superposés dans la photographie. Plusieurs artistes utilisent des techniques de manipulation d'image pour créer des œuvres suggestives et évoquer les illusions, le surnaturel, la vision d'un ailleurs ou d'un être absent.

Une grande variété d'approches caractérise donc les excellents travaux sélectionnés dans *Imagine Reality*. Nassim Daghighian



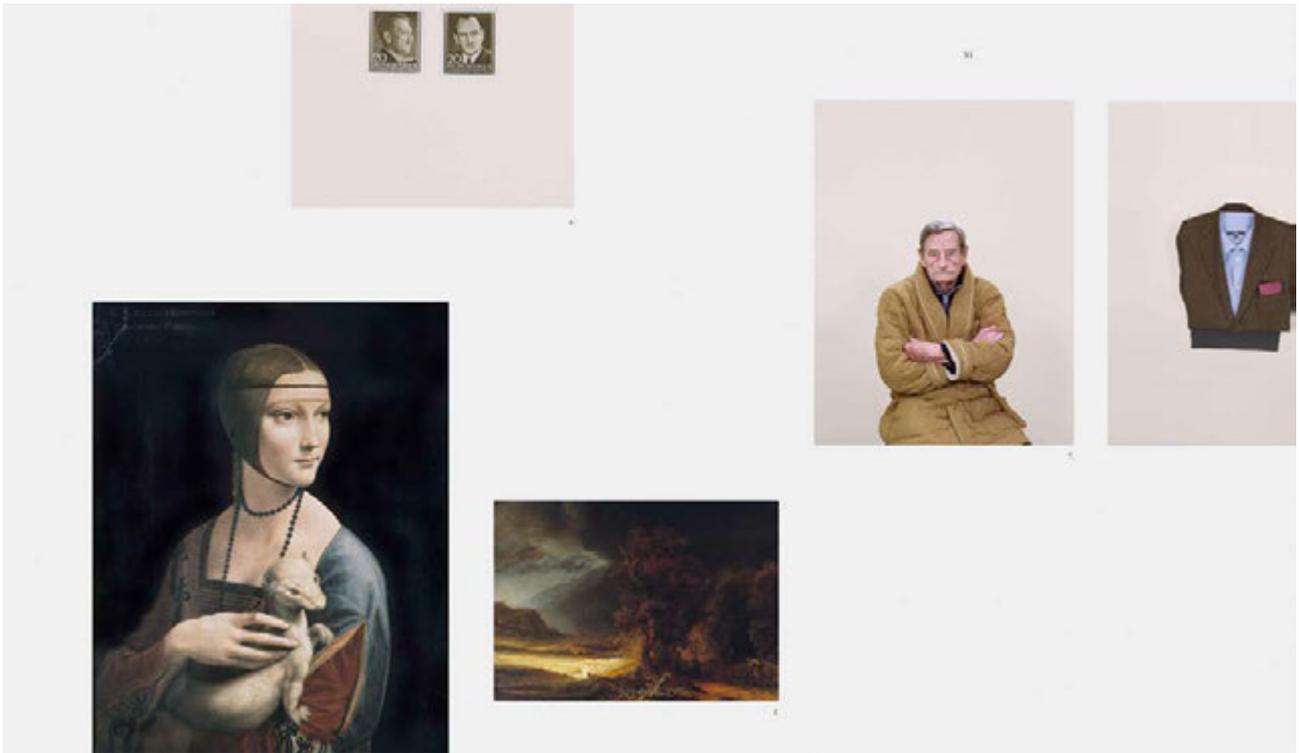
**Mark Durden. La Photographie aujourd'hui**

Paris, Phaidon, 2015, 464 p.

[www.phaidon.com](http://www.phaidon.com)

Mark Durden (1964, GB) est artiste, écrivain et professeur spécialisé dans le domaine de la photographie et de l'art contemporain. Il enseigne la photographie à l'Université du Pays de Galles du sud. Après sa formation artistique, il a rédigé un travail de Master en Histoire et théorie de l'art sur Roland Barthes puis sa thèse de doctorat sur les rapports entre la photographie et le livre. Il a notamment publié *Dorothea Lange* (2001) et édité *Fifty Key Writers on Photography* (2012) ainsi que *Double Take: Portraits from the Keith Medley Archive* (2013) avec Ken Grant, et de nombreux articles sur l'art. Il fait partie du groupe d'artistes Common Culture.

*La Photographie aujourd'hui* est la traduction de *Photography Today* paru en 2014. L'ouvrage est de facture élégante : relié, très bien imprimé sur un papier de qualité. Bref, c'est un magnifique objet, relativement coûteux, qui en fait un cadeau idéal pour un jeune passionné de photographie ! Ce pesant livre – 464 pages, avec plus de 160 artistes et 500 images – couvre la période des années 1960 à aujourd'hui. Comme tout ouvrage ambitieux porté par un seul auteur, il ne peut couvrir de manière exhaustive un si vaste domaine, mais propose toutefois une excellente vue d'ensemble. Mark Durden a principalement sélectionné des



© Taryn Simon, extrait du Chapitre XI de *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I–XVIII*, 2008–2011, tirages numériques et lettrage sur papier collé sur panneau, 213.5x302.8 cm. Image tirée du chapitre 11, "Demain, la photographie", p.439

photographes déjà connus, des talents confirmés, et on peut regretter que même le dernier chapitre, intitulé " Demain, la photographie ", ne présente que cinq artistes célèbres et aucun photographes émergents.

Après une brève préface, l'ouvrage est divisé en chapitres thématiques. Chaque chapitre est introduit par un texte très court et traite d'environ dix-huit photographes répartis dans différentes sections. La démarche de chaque artiste est expliquée sur une page de texte suivie de quelques images. Les textes sont accessibles, agréables à lire et bien documentés, quoique succincts. Cette publication constitue donc une intéressante introduction à certains artistes majeurs des années 1960 à 2010. Elle a aussi l'avantage de montrer non seulement un grand nombre d'œuvres, mais aussi des reproductions de livres de photographies.

Les onze chapitres du livre sont : 1. La copie : paternité et reproduction ; 2. Le visage : pose et masque ; 3. La couleur : surface et profondeur ; 4. La rue : discorde et harmonie ; 5. Les paysages : nature, culture et pouvoir ; 6. L'histoire : témoins de l'atrocité ; 7. Le corps : idéal et réalité ; 8. Le documentaire : engagement et exploitation ; 9. L'autoportrait : introspection et performance ; 10. Les constructions : signes, fantasmes et tableaux ; 11. Demain, la photographie.

" Les images constituent une part essentielle de mon argument dans ce livre. [...] J'ai aussi délibérément bousculé l'ordre habituel et attendu de l'histoire de la photographie " (Mark Durden, p.7). La séquence de l'ouvrage choisie par l'auteur peut toutefois surprendre, car la succession des chapitres ne suit aucune logique chronologique ou thématique (voir, par exemple, l'étrange agencement des chapitres 6 à 9 qui alterne approches de la figure humaine et photographie du réel). À l'intérieur de chaque chapitre, Durden a cependant tenté de montrer une évolution des pratiques photographiques, dans une approche chronologique volontairement souple. À titre d'exemple, le chapitre 6 intitulé " L'histoire " débute avec deux figures-clés du reportage classique (James Nachtwey et Sebastião Salgado) pour conclure sur des pratiques artistiques qui vont " au-delà du photojournalisme " (titre de la section), avec notamment Luc Delahaye et Thomas Hirschhorn.

Les thématiques choisies pour les chapitres sont pour la plupart en relation avec les genres traditionnels tels que l'autoportrait, le portrait, le corps, le paysage, le reportage, le documentaire ou la photographie de rue. Durden opte ainsi pour une approche que l'on peut qualifier de moderniste, sur la base de sa principale référence (" mon respect de l'originalité et de la vision de John Szarkowski en tant qu'auteur et que conservateur ", p.7) et de son souhait de défendre le livre comme " support idéal " de la photographie (p.7), donc de se distancier de l'apologie du grand format (la photo-tableau) par Michael Fried, auteur de *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art* (*Why Photography Matters as Art as Never Before* paru en 2008).



© Erwin Wurm, The Museum Director (Appenzell), 1998, c-print, 120x80 cm.  
Image tirée du chapitre 7, " Le corps : idéal et réalité ", p.267

Je remarque ici, non sans ironie, que traduit en français, le titre des ouvrages des deux auteurs – Durden et Fried – utilise le même terme alors que le mot " aujourd'hui " représente pour moi les artistes émergents, qui ne sont pratiquement pas représentés dans ces deux livres !

Dans sa préface, Mark Durden explique que la photographie des cinquante dernières années pourrait se diviser en deux catégories : d'une part, la représentation du réel et le rapport au monde, d'autre part, les approches plus distanciées et critiques telles que l'appropriation et la mise en scène. D'autres auteurs ont déjà traité du médium photographique selon cette approche dichotomique que j'estime réductrice. La conséquence en est l'absence, dans ce livre, de certaines pratiques contemporaines, expérimentales et, pour certaines, liées à l'abstraction. Ce sont pourtant des tendances très importantes depuis une quinzaine d'années, dont James Welling pourrait être considéré comme l'une des figures marquantes.

J'ai également certaines réserves à l'égard des choix esthétiques du graphiste Pablo Martín, qui me semblent trop classiques pour un ouvrage qui traiterait de " la photographie aujourd'hui " : à part la préface et les annexes, les textes sont imprimés sur un fond gris et chaque chapitre est annoncé par un titre disposé verticalement sur une photographie recadrée et floutée, comme sur la couverture du livre. Ce traitement de l'image se veut probablement original, mais il est d'un goût discutable car il utilise la photographie comme un simple fond décoratif.

Je reste malgré tout convaincue que ce beau livre richement illustré donnera bien du plaisir à ceux qui le feuilletteront pour survoler l'histoire des cinquante dernières années de pratiques photographiques.

Nassim Daghighian



© Jeff Wall, *Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona*, 1999, duratrans sur caisson lumineux, 187×351 cm. Image tirée du chapitre 10 : " Les constructions : signes, fantômes et tableaux ", p. 416-417



© Jacob Holdt, *Palm Beach*, extrait du diaporama *American Pictures, 1970-1975*. " Millionnaire de gauche, Bill Gandalls m'a pris comme chauffeur. Pendant quelques jours, j'ai partagé le pain et le vin des gens les plus riches du monde. " Image tirée du chapitre 8, " Le documentaire : engagement et exploitation ", p. 316



**Urs Stahel. [7P] [7] Places [7] Precarious Fields**

Mannheim-Ludwigshafen-Heidelberg, Fotofestival / Heidelberg, Kehrer, 2015, 272 p.  
[www.kehrerverlag.com](http://www.kehrerverlag.com) [www.fotofestival.info](http://www.fotofestival.info)

Urs Stahel (1953, CH) est auteur, curateur indépendant et conférencier basé à Zurich. Il fut co-fondateur et Directeur du Fotomuseum Winterthur de 1993 à juin 2013. Il est le commissaire de nombreuses expositions collectives et individuelles, ainsi que l'auteur ou l'éditeur de plusieurs publications d'art contemporain. De 1982 à 1992, après une formation universitaire en littérature allemande, histoire et philosophie, il a été journaliste, photographe et rédacteur, notamment pour le magazine *Du*. Il a également enseigné l'art contemporain et l'histoire de la photographie à la ZHdK (Haute école d'art et de design de Zurich) et donne des cours d'histoire et théorie de la photographie à l'Institut d'histoire de l'art de l'Université de Zurich. Depuis 2013, il est curateur de l'espace d'exposition de MAST (Manifattura di Arti, Seperimentazione e Tecnologia) à Bologne. Il a reçu le Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim 2015 de l'Office fédéral de la culture.

L'énigmatique terme *[7P]* résume le concept central d'Urs Stahel, directeur artistique invité à concevoir la sixième édition du Fotofestival dans trois villes voisines d'Allemagne – Mannheim, Ludwigshafen et Heidelberg – et dans sept lieux d'exposition différents, d'où l'importance du nombre pour structurer l'ensemble du projet en sept thématiques passionnantes permettant de réfléchir à l'état actuel du monde.



© Rico Scagliola & Michael Meier, série Double Extension Beauty Tubes, 2008 - 2010.  
Catalogue, section [7.6] "Ego-Fest & Self-Stress", non paginé

Le catalogue de *[7P] [7] Places [7] Precarious Fields*, au graphisme élégant, dynamique et contemporain conçu par Daria Holme, est un très bel objet agréable à consulter, avec une impression et un papier de qualité. Le livre, en allemand et en anglais, est complémentaire des expositions. S'il ne permet pas d'apprécier pleinement les accrochages, les installations ainsi que les films ou vidéos présentés lors du Fotofestival, il apporte toutefois un contenu intéressant au niveau des textes et du choix des œuvres. L'ouvrage s'adresse donc aussi à ceux qui n'ont pas vu les expositions. Je vous propose ici un survol de ses sept sections thématiques et mentionnerai quelques œuvres parmi les quarante-quatre participations artistiques internationales sélectionnées par Urs Stahel.

*[7P]* explore sept "champs précaires" du monde actuel, qui représentent à la fois des problématiques individuelles et sociales, en particulier des enjeux économiques et politiques liés aux mutations propres aux cinquante dernières années. La section [7.1] intitulée "Haute-technologie, logistique et migration" présente notamment les travaux incontournables de Lewis Baltz (*Sites of technology*, 1989-1991), Sharon Lockhart (*Lunch Break*, 2007), Allan Sekula et Noël Burch (*The Forgotten Space*, 2010), Mishka Henner (*The Fields*, 2013-2014) et Jim Goldberg (*Proof*, 2009). Cette partie est particulièrement puissante visuellement.



Edmund Clark, de la série *Guantánamo: If the Light Goes Out*, 2009 – 2010. Double page tirée du catalogue, section [7.2] "Violence and Destruction", non paginé

[7.2] " Violence et destruction " traite principalement des conflits et zones de tension, comme chez Edmund Clark (*Guantánamo: If the Light Goes Out*, 2009 – 2010). [7.3] " Urbanisme et bien foncier " montre comment le territoire est lié à des problèmes politiques – notamment en Cisjordanie (Nick Waplington) et dans la bande de Gaza (Taysir Batniji), – comme économiques (Ai Weiwei, Sylvain Couzinet-Jacques, Frank van der Salm). [7.4] " Argent et avidité " est illustré, entre autres, par la magnifique vidéo en trois parties de Stefanos Tsivopoulos (*History Zero*, 2013), qui fait appel à la fiction pour créer une sorte de parabole du présent.

[7.5] " Savoir, ordre, pouvoir " présente plusieurs travaux en lien avec l'obsession de l'archivage ou du stockage, dont *Deposit* de Yann Mingard (2009-2013). [7.6] " Ego-Fest & Self-Stress ", que l'on pourrait traduire par surenchère de l'ego et mise sous pression du moi, inclut les travaux de Melanie Bonajo (entre tragique et comique) et Maya Rochat (le festif *Crystal Clear*, 2014-2015). [7.7] " Communication et contrôle " propose notamment le travail de Trevor Paglen sur la politique du secret et l'obsession sécuritaire qu'il a pu observer aux USA (séries en cours *Limit Telephotography* et *The Other Night Sky*).

Tout au long de l'ouvrage, le lecteur découvre les travaux de Jules Spinatsch qui a réalisé, à l'invitation du commissaire du Fotofestival, une œuvre monumentale par section. Il s'agit de photo-composites produits par une caméra réflexe munie d'un contrôle par ordinateur qui permet de couvrir un large espace ou événement pendant plusieurs heures. Des centaines, voire des milliers de photographies sont prises selon un schéma pré-programmé puis elles sont assemblées dans l'ordre chronologique pour constituer une " image totale " (Stahel, section [7.3], non paginé). L'artiste suisse combine ici de manière paradoxale le contrôle précis et les jeux du hasard. L'espace représenté ne montre en fait qu'une succession de fragments temporels dont le cadrage a été déterminé arbitrairement par un ordinateur. Ces sept œuvres documentent à la fois l'espace visible et l'expérience vécue de la durée. Elles illustrent parfaitement les thématiques abordées dans les différentes sections et en constituent le fil rouge – couleur choisie pour l'identité graphique du Fotofestival.

Urs Stahel a rédigé les textes qui introduisent chaque section et sélectionné des citations qui rythment la lecture du livre de manière pertinente et stimulante. L'ensemble de l'ouvrage montre que l'auteur a effectué un excellent choix d'artistes et, ainsi, su construire son discours critique sur les problèmes de nos sociétés en nous invitant à réfléchir aux enjeux de notre avenir commun, mais aussi de notre parcours individuel.

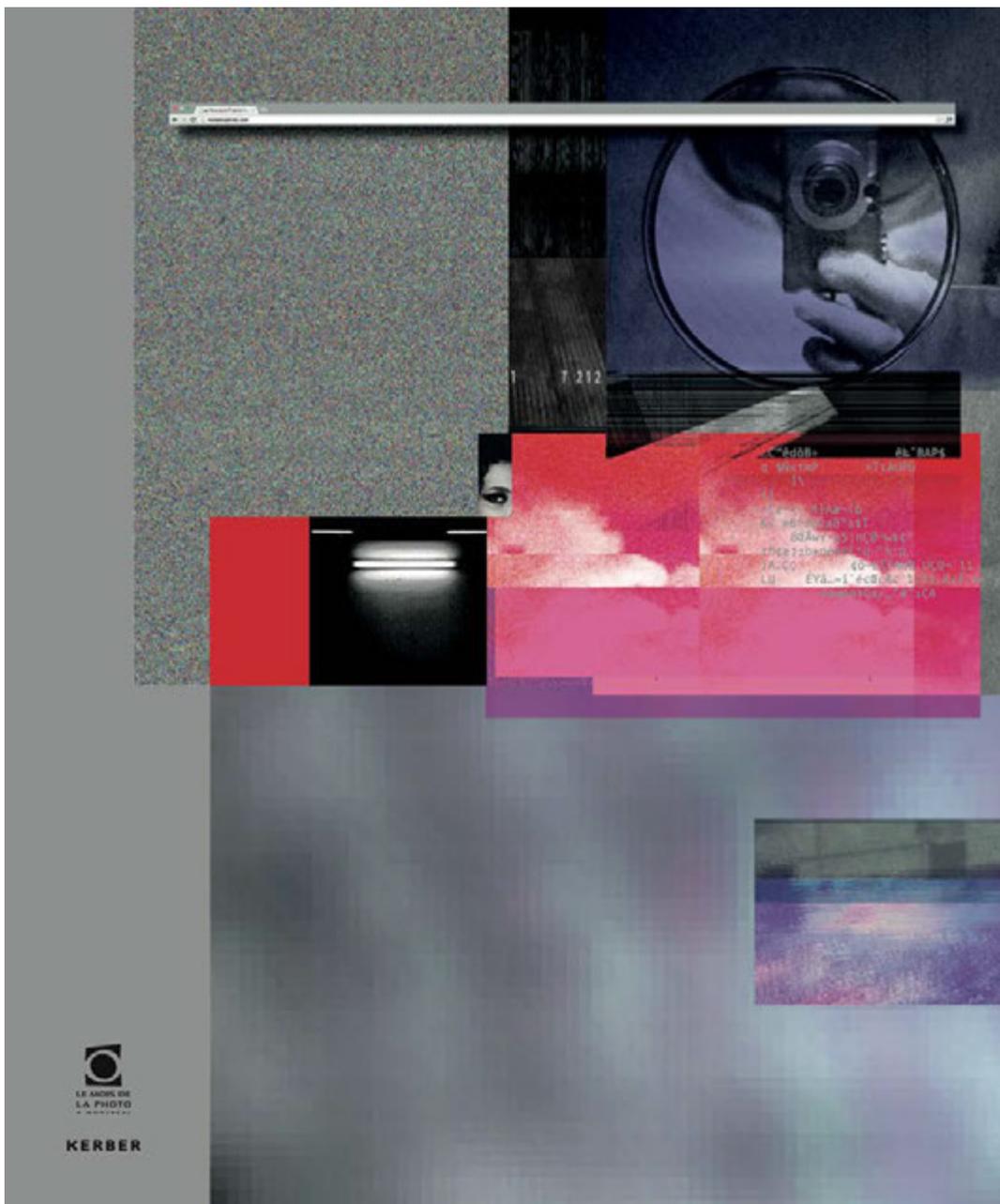
Nassim Daghighian



780 Einzelbilder in chronologischer Reihenfolge, aufgenommen während der Frühschicht, Dienstag 4. August 06:30 - 14:30, John Deere, Mannheim, 2015  
Michael Gruppe 6/2 (2015)

Jules Spinatsch, 780 Einzelbilder in chronologischer Reihenfolge, aufgenommen während der Frühschicht, Dienstag 4. August 06:30 – 14:30, John Deere, Mannheim, 2015. Double page tirée du catalogue, section [7.1] "High-tech, Logistik & Migration", non paginé.

→ Entretien avec Urs Stahel et présentation de certaines œuvres dans les vidéos en allemand mises en ligne par le Fotofestival : <https://www.youtube.com/channel/UCq2HNr8tfoqpktoozZyV7kw>



### **Joan Fontcuberta. La condition post-photographique**

Montréal, Mois de la Photo / Bielefeld, Kerber Verlag, 2015, 176 p.  
[www.kerberverlag.com](http://www.kerberverlag.com)    [www.moisdela-photo.com](http://www.moisdela-photo.com)

Textes : Joan Fontcuberta, Derrick de Kerckhove, Suzanne Paquet, Fred Ritchin, David Tomas.

Artistes : Laia Abril (Espagne), After Faceb00k (Canada), Roy Arden (Canada), Christina Battle (Canada / États-Unis), Christopher Baker (États-Unis), Leandro Berra (Argentine / France), Dominique Blain (Canada), Adam Broomberg & Oliver Chanarin (Afrique du Sud / Royaume-Uni | Royaume-Uni), Janet Cardiff & George Bures Miller (Canada), Grégory Chatonsky & Dominique Sirois (Canada / France | Canada), Hans Eijkelboom (Pays-Bas), Dina Kelberman (État-Unis), Erik Kessels (Pays-Bas), Owen Kydd (Canada), Isabelle Le Minh (France), Jacques Pugin (Suisse / France), Liam Maloney (Canada), Simon Menner (Allemagne), Roberto Pellegrinuzzi (Canada), Patricia Piccinini (Sierra Leone / Australie), MissPixels (Canada), Andreas Rutkauskas (Canada), Joachim Schmid (Allemagne), Sean Snyder (États-Unis), Paul Wong (Canada).

→ Voir des extraits du catalogue *La condition post-photographique* :  
[http://issuu.com/moisdela-photo/docs/extraits\\_la\\_condition\\_post-photo/67?e=8127168/31139844](http://issuu.com/moisdela-photo/docs/extraits_la_condition_post-photo/67?e=8127168/31139844)



© Isabelle Le Minh, Digitométrie, After Yves Klein #1, 2015. Catalogue p.108, " Revisiter le sujet "

Joan Fontcuberta (1955, ES) est célèbre comme artiste, curateur et théoricien de la photographie. Il est l'auteur d'une douzaine d'ouvrages portant sur divers aspects de l'histoire, de l'esthétique et de l'épistémologie de la photographie. Parmi ses publications théoriques importantes, on notera *Le Baiser de Judas. Photographie et vérité* (1996 / 2005) et *Pandora's Camera: Photogr@phy After Photography* (2014). Fontcuberta a cofondé la biennale Primavera Fotogràfica à Barcelone (1982-2004) et il a été directeur artistique des Rencontres de la photographie d'Arles en 1996. Il a signé de nombreuses expositions dont, récemment, *Fotografía 2.0* lors de PhotoEspaña 2014 à Madrid, *Artwork as Collection* à la Fondation Foto Coleccania à Barcelone en 2013 et *From Here On* lors des Rencontres d'Arles 2011. Sa production artistique a fait l'objet d'expositions individuelles internationales et du Prix de la Fondation Hasselblad en 2013, accompagné d'une belle publication chez Mack, *The Photography of Nature & The Nature of Photography*.

→ Entretiens ou extraits d'interview avec Joan Fontcuberta en lien avec le Mois de la Photo à Montréal en 2015 :

- Brève interview vidéo de Joan Fontcuberta sur *La condition post-photographique*, La Fabrique culturelle, Montréal, 10.09.2015  
<http://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/5747/le-mois-de-la-photo-joan-fontcuberta-et-la-condition-post-photographique>
- " The Post-Photographic Condition. Le Mois de la Photo à Montréal ", interview en anglais par Sabin Bors, *Anti-Utopias*, 16.9.2015  
<https://anti-utopias.com/newswire/post-photographic-condition/>
- " Les artistes et l'iconocratie. *La condition post-photographique*, reflet d'une époque d'images ", Jérôme Delgado, *Le Devoir*, 5.9.2015  
<http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/449241/le-14e-mois-de-la-photo-a-montreal>



Roberto Pellegrinuzzi, Mémoires, 2015, installation, 280'000 photos numériques montées sur fils de nylon. © Guy L'Heureux (détail)

" La post-photographie renvoie à la photographie qui déferle dans l'espace hybride de la sociabilité numérique, une conséquence de la surabondance visuelle. L'iconosphère n'est plus une simple métaphore : nous habitons l'image, et l'image nous habite. " (p.6)

Le Mois de la Photo à Montréal, créé en 1989, est une biennale de l'image contemporaine reconnue internationalement pour ses propositions thématiques ambitieuses et pour la pertinence de ses choix de directeurs artistiques. Pour sa 14<sup>ème</sup> édition, le commissaire invité catalan Joan Fontcuberta a sélectionné vingt-neuf artistes contemporains, représentés par plus de cent œuvres, dont certaines ont été spécialement créées pour l'occasion.

Le catalogue de *La condition post-photographique* est à mon avis un livre incontournable pour stimuler notre réflexion sur le statut complexe de l'image photographique à l'ère du " tout numérique ". Le graphisme et l'identité visuelle conçus par Marie Tourigny sont en adéquation avec les thématiques du Mois de la Photo. L'ouvrage contient non seulement les textes accessibles de Fontcuberta – dont on appréciera encore une fois le sens de l'humour et l'esprit critique, – mais aussi une centaine de pages consacrées aux œuvres des artistes accompagnées de notices explicatives sur leur démarche et, en fin de volume, quatre essais fort intéressants de spécialistes réputés tels que Fred Ritchin ou David Tomas, qui serait le premier à avoir utilisé le terme " post-photographie " en 1988 (note p.7)

" La post-photographie confirme essentiellement la dématérialisation de la notion d'auteur à la suite de la dissolution des concepts d'originalité et de propriété. Elle invite toutefois également, en actualisant le discours de [Walter] Benjamin, à repenser le statut de l'œuvre d'art à l'heure de l'appropriation numérique [... Celle-ci] s'impose comme le nouveau paradigme de la culture post-photographique. " (p.6-7)

Dans son introduction, Fontcuberta propose " quelques pistes de réflexion qui privilégient des facteurs épistémologiques et anthropologiques : Comment notre relation aux images s'est-elle transformée ? Quels nouveaux espaces significatifs les images occupent-elles dans nos vies ? " (p.6). Pour analyser les multiples questions soulevées par la condition post-photographique, le livre " s'articule autour de trois axes conceptuels (" Un nouvel ordre visuel ", " La réalité *reloaded* " et " Revisiter le sujet "), à partir desquels se déclinent les thèmes du statut de l'image, des formes de négociation avec le réel et de la critique du sujet. " (p.7).

Les trois parties centrales du livre sont ainsi clairement définies thématiquement et présentent une dizaine d'artistes chacune. L'ouvrage ne prétend pas apporter des conclusions définitives, mais se risque à offrir au lecteur une " interprétation spéculative " ouverte sur des créations actuelles afin de " prendre conscience de ce qui se passe et tenter de le comprendre " (p.7).



Patricia Piccinini, Science Story Part I: Laboratory Procedures, 2001. Image présentée à la Galerie de l'UQAM (pas dans le catalogue)

Dans son essai, Fontcuberta survole l'histoire du terme " post-photographie " depuis 1990 et en analyse les principales évolutions : " fin du contrat social de la photographie " comme preuve de vérité (p.11) et, dans les années 2000, fin de la photographie comme trace et substitut de la mémoire humaine. Il reviendrait aux artistes de s'emparer de l'imaginaire, qui est souvent accaparé par la société de consommation et l'industrie des médias (p.15). L'appropriation d'images et la manipulation numérique sont évidemment des processus fréquemment employés de manière créative dans la post-photographie.

La première section, " Un nouvel ordre visuel ", inclut des œuvres emblématiques : Adam Broomberg & Oliver Chanarin avec *Divine Violence* (2013) qui réactualise des passages de la Bible avec des images récentes, Erik Kessels avec un extrait de la série *in almost every picture* (2015) ou Joachim Schmid avec *Other People's Photographs* (2008-2011), ainsi que l'impressionnante installation en forme de nuage d'images de Roberto Pellegriuzzi, *Mémoires* (2015), réalisée pour la biennale.

Dans la seconde partie, " La réalité *reloaded* ", les écrans sont devenus " notre interface avec le monde " (p.56) : les paysages offrent l'illusion d'être réels chez Andreas Rutkauskas, MissPixels ou Christina Battle ; nul besoin de parcourir le territoire physique si les archives vernaculaires ou les images obtenues par les satellites de Google Earth permettent de se rendre virtuellement sur le terrain – comme dans le travail de Jacques Pugin, *Les cavaliers du diable* (2009-2013).

Finalement, la section " Revisiter le sujet " questionne le statut problématique de l'individu entre être et paraître. Le travail terrifiant de la catalane Laia Abril intitulé *Thinspiration* (2011-2015) " dénonce la situation inquiétante quand l'anorexie devient un " mode de vie " et propose une incursion dans le monde du désir compulsif et de l'autodestruction. " (p.98). Patricia Piccinini illustre les relations entre homme, animal, environnement et artifice – en s'appuyant sur une dialectique du monstre et de la technologie de pointe – pour interroger l'avenir des êtres humains.

Dans son essai, David Tomas incite à intégrer la post-photographie dans le contexte général des multiples modes de communication et de transmission de l'information. Derrick de Kerckhove préfère utiliser le terme de " photographie augmentée " pour qualifier des images fixes qui hybrident des images vidéo, multimédias et interactives. Fred Ritchin s'interroge sur l'avenir du photojournalisme et des pratiques documentaires, dont il propose un renouvellement radical. Suzanne Paquet s'intéresse aux différentes pratiques du cyberspace.

Comment se positionner face aux multiples questions abordés dans ce livre ? Pour conclure ce survol de *La condition post-photographique*, j'aimerais une fois encore citer Joan Fontcuberta qui propose " l'humanisme comme antidote " : " pour qu'une création donne lieu à une œuvre, il faut une intention ; pour qu'il y ait intention, il faut de la volonté ; pour qu'il y ait volonté, il faut de la conscience ; et pour qu'il y ait conscience, il faut (peut-être ? encore ?) de l'humanité. " (p.14)

Nassim Daghighian

## Le dictionnaire de la photographie

→ *Photographie* [fotografɪ] n. f.

1. L'art de traiter ou de produire des images sur des surfaces photosensibles par action chimique de la lumière ou d'autres formes d'énergie radiante.

2. L'art, la pratique ou l'occupation de prendre des photographies avec un appareil photographique.

3. Une collection de photographies.

**Sous la direction de  
Nathalie Herschdorfer**

Éditions  
de La Martinière

D< CHC!H< 9CF =5 ` \$) ž'>5BJ =9F `&\$%\*

### **Nathalie Herschdorfer, éd. Le dictionnaire de la photographie**

Paris, La Martinière, 2015, 448 p.

[www.editionsdelamartiniere.fr](http://www.editionsdelamartiniere.fr)

Nathalie Herschdorfer (1972, CH) est historienne de l'art spécialisée en histoire de la photographie, auteure et commissaire d'exposition. Elle est actuellement directrice du Musée des Beaux-Arts du Locle. Elle organise de nombreuses expositions internationales sous l'égide de la FEP – Foundation for the Exhibition of Photography. Elle a publié *Papier glacé. Un siècle de photographie de mode chez Condé Nast* (2012) et *Jours d'après. Quand les photographes reviennent sur les lieux du drame* (2011). Nathalie Herschdorfer a dirigé l'étude *Construire l'image. Le Corbusier et la photographie* (2012) et a co-écrit, avec William A. Ewing, *reGeneration* (2005) et *reGeneration<sup>2</sup>* (2010). Elle fut conservatrice au Musée de l'Élysée de 1998 à 2010.

→ Interview par Caroline Stevan, "Nathalie Herschdorfer: «Mon dictionnaire doit être atemporel»", *Le Temps*, 6.11.15, modifié le 11.11.15, <http://www.letemps.ch/culture/2015/11/06/nathalie-herschdorfer-dictionnaire-atemporel>



© Zwelethu Mthethwa, Untitled, de la série Interior, 2000. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Jack Shainman Gallery, NY  
Image tirée de la page 283

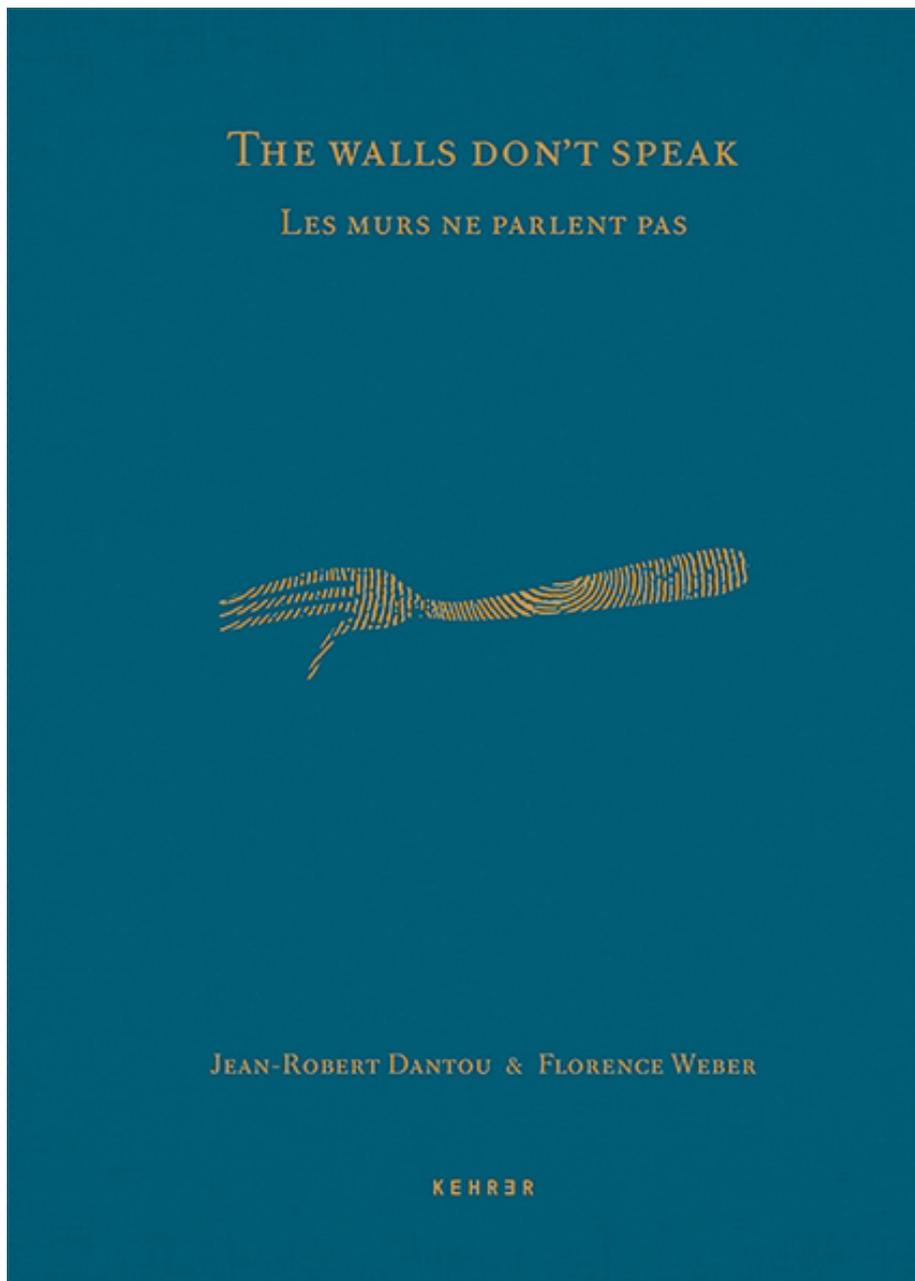
Ce livre relié, élégant et d'un certain poids, n'a rien d'un manuel pratique, bien qu'il soit avant tout utile pour les amateurs de photographie et ceux qui se lancent dans le métier. Il contient 300 illustrations de qualité, environ 1200 entrées sur près de 450 pages et a été conçu par Nathalie Herschdorfer en consultant 150 experts internationaux. Les textes ont été rédigés par 80 chercheurs, dont de jeunes historiens de l'art, sous forme de notices brèves et précises. Comme le fait remarquer la directrice de l'ouvrage : " Ce dictionnaire a été compilé par un groupe de spécialistes pour fournir au lecteur les faits les plus basiques. " Cependant, à l'ère du numérique, " il peut sembler quasi pervers de publier un dictionnaire sur papier. " (p.6)

Ce projet, initié en 1998 par Thames & Hudson, remis en chantier en 2010 et publié en anglais par cet éditeur en 2015, est effectivement un outil de référence, qui ne prétend pas concurrencer les vastes ressources d'informations disponibles sur internet, mais fournit les connaissances élémentaires sur l'histoire de la photographie. L'accent est mis sur les photographes occidentaux établis plutôt que sur les talents émergents et la photographie contemporaine à l'ère de la globalisation (les photographes actuels d'Afrique, d'Asie, d'Océanie ou d'Amérique latine sont ainsi relativement peu représentés).

La présence d'un nombre important d'images rend la consultation très agréable. Environ 1000 articles sont consacrés aux artistes, photographes ou cinéastes, ce qui constitue l'essentiel du livre ; le reste est dédié à un choix limité de personnalités majeures (conservateurs, critiques, scientifiques, etc.), de genres (de la publicité à la photographie de guerre), de formats d'image, de techniques et de procédés. À la lecture des textes, on note que certains termes sont mis en évidence en rose et introduits par une flèche colorée (superflue et qui interrompt la fluidité de la lecture) ; ce sont des renvois à d'autres entrées. L'ensemble du dictionnaire est de présentation très classique et ne prétend pas innover dans le domaine.

Le but de Nathalie Herschdorfer est de proposer un ouvrage " atemporel ", que l'on puisse consulter pendant plusieurs années et, si nécessaire, compléter par des recherches sur internet ou en bibliothèque : " un livre qui compacte une masse bouillonnante d'information en une œuvre de référence structurée et ordonnée " (p.6) et qui " encouragera chaque lecteur à élargir sa connaissance de ce médium infiniment divers et fascinant. " (p.7). Je ne peux qu'approuver ce dernier terme, même si je m'interroge sur le coût de cet ouvrage, assez élevé, pour des passionnés de photographie qui débutent dans le domaine.

Nassim Daghighian



**Jean-Robert Dantou & Florence Weber. The Walls Don't Speak / Les murs ne parlent pas**

Heidelberg, Kehrer, 2015, 344 p.

[www.kehrerverlag.com](http://www.kehrerverlag.com)

Cet ouvrage bilingue présente un magnifique travail documentaire sur le thème sensible explicitement décrit par son sous-titre : *Trois dispositifs photographiques pour une enquête en psychiatrie. Vingt-sept documents. Quatre-vingt-seize photographies.* Le photographe Jean-Robert Dantou (1980, FR) a travaillé au moyen et au grand format dans divers types d'institutions psychiatriques françaises (foyer, clinique, hôpital) en collaborant avec une équipe de recherche interdisciplinaire en sciences sociales, dont la sociologue Florence Weber, dans le cadre d'un vaste projet d'immersion dans le milieu de la psychiatrie lancé en 2012.

Ce projet au long cours a débouché sur trois séries complémentaires : *Objets sous contraintes* (2012-2014), trente photographies qui représentent sur fond neutre " des objets qui cristallisent des moments de prise de décision " (JRD, p.90) ; vingt portraits mis en scène de la série *Psychadascalies* (2013-2015), néologisme qui renvoie à un " dispositif photographique visant à représenter sans les distinguer ceux que l'on désigne comme fous et ceux que l'on décrit autrement " (p.100) ; quarante-deux images de la série *Hôpital Bellevue* (2014), qui associe portraits, objets et vues d'architecture en lien avec le quotidien des patients et du personnel hospitalier. Comme l'explique le photographe :



© Jean-Robert Dantou, #01 La brosse à dents d'Agathe, de la série Objets sous contrainte, 2012-2014.

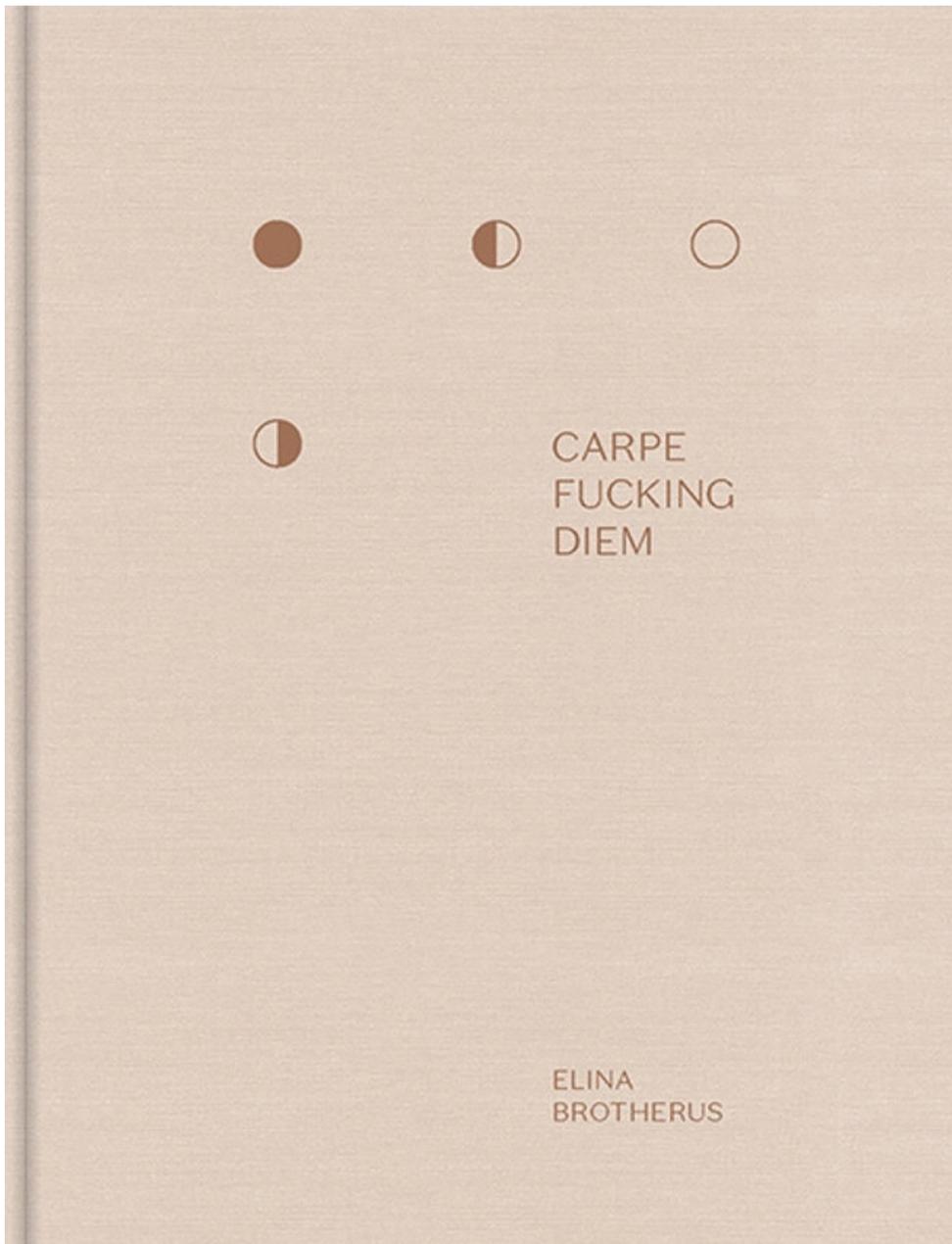
" Tout commence ici, avec Agathe. Elle me parle de son mari, diagnostiqué bipolaire il y a des années, ils se sont séparés depuis. Elle n'en a longtemps parlé à personne, puis ça lui est passé. Agathe a eu trois filles avec cet homme, elle a vécu dix années à ses côtés, et se souvient de ses doutes à elle, de ses crises à lui, puis des hospitalisations, les unes acceptées, les autres forcées. Pendant longtemps, elle ne comprend pas ce qui se déroule sous ses yeux. Elle ne sait plus comment déchiffrer certaines situations. Un soir, son mari rentre à la maison avec des caisses entières de vinyles qu'il a achetés au coin de la rue : Sosa Mercedes, Chico César, Chet Baker, ça lui plaît mais elle trouve ça bizarre, tant de disques d'un coup. Quelques mois plus tard, il change tout le mobilier du salon sans la prévenir. Il fait des achats compulsifs, parle de choses qui ne lui ressemblent pas, elle est déroutée. Lorsqu'elle lui pose des questions, il réagit mal, lui dit qu'elle s'inquiète pour rien. Un jour, ces actes prennent la forme d'objets cassés dans la maison : son mari a défoncé les portes de l'armoire du salon, toutes les lampes sont à l'envers, et il a tordu sa brosse à dents. Ce jour-là, elle comprend qu'il y a un problème qui la dépasse. Cette brosse à dents tordue, objet d'un quotidien qui se fissure, est un déclencheur : c'est en la voyant qu'Agathe décide de convaincre son mari d'aller avec elle aux urgences psychiatriques. C'est en la découvrant que je décide de suivre cette piste d'objets que j'appellerai plus tard des "objets seuils", objets de frottement, qui grincent et parlent de basculement, de prises de conscience et de décisions à prendre. "

" Ce dernier volet est un essai mêlant écriture et photographie, qui pose deux questions traversant l'ensemble du projet : Où se trouve le point d'équilibre entre la protection des personnes et leur droit à l'image ? Comment le dispositif photographique peut-il contribuer à redonner du sens, là-même où le sens est supposé avoir disparu ? " (JRD, p.157)

Exceptés les portraits, chaque photographie est accompagnée d'un texte résultant d'un long travail de documentation, de rencontres avec de nombreuses personnes impliquées dans le milieu de la psychiatrie et de discussions avec l'équipe de chercheurs. Les auteurs du livre interrogent autant le fonctionnement des institutions créées pour gérer ce qu'on appelle la folie, que les différents rôles joués par la photographie dans ce contexte. Christian Caujolle, qui signe la postface, a mené les deux entretiens avec Jean-Robert Dantou et Florence Weber qui apportent au lecteur d'intéressants éclaircissements sur leur démarche.

L'ouvrage a été réalisé avec soin sur d'excellents papiers de différentes qualités, choisies en fonction des contenus présentés. Il constitue aussi bien un bel objet artistique qu'une source très riche de réflexions.

Nassim Daghighian



### **Elina Brotherus. Carpe Fucking Diem**

Heidelberg, Kehrer, 2015, 156 p.

[www.kehrerverlag.com](http://www.kehrerverlag.com)

*Carpe Fucking Diem* est la sixième monographie d'Elina Brotherus (1972, FI). Elle a collaboré avec l'excellent graphiste néerlandais Teun van der Heijden pour concevoir ce livre émouvant, constitué uniquement de photographies. Après un prologue qui joue sur la superposition dynamique d'images, le cœur du livre est constitué de la série *Annonciation*, qui a pour thème l'infertilité, un sujet encore tabou traité sous l'angle de l'expérience personnelle de l'artiste. Elina Brotherus renoue avec l'autoportrait, qui l'a fait connaître dans les années 1990, pour suggérer ses ressentis lors de ses tentatives infructueuses d'avoir un enfant entre 2008 et 2013. La référence à l'iconographie chrétienne est explicite dans le titre de la série et la présence de fleurs, mais le sujet est moins la peinture religieuse que la lourde médication subie par toute femme faisant face à des problèmes de fertilité. En fin d'ouvrage apparaissent des photographies qui suggèrent la volonté de l'artiste de vivre, malgré tout, dans le plaisir de l'instant présent, comme l'exprime le titre qui détourne la locution latine d'Horace : " Cueille le jour sans te soucier du lendemain ". Les cercles dorés sur la couverture toilée et la dernière image, *Moon* (2012), rappellent le cycle liant la femme à la lune, ainsi qu'à la nature.

Nassim Daghighian

→ pour découvrir le livre : <https://vimeo.com/146395798>



© Elina Brotherus, Annonciation 10, 2011



© Elina Brotherus, Marcello's Theme, 2014

# After the Agreement

Contemporary Photography  
in Northern Ireland



## PHOTO-THEORIA 06, FEVRIER 2016

### **After the Agreement. Contemporary Photography in Northern Ireland**

Sarah Tuck, éd., Londres, Black Dog Publishing, 2015  
[www.blackdogonline.com](http://www.blackdogonline.com)

Cet ouvrage propose une analyse critique des pratiques photographiques en Irlande du Nord depuis l'accord du Vendredi saint (Good Friday Agreement) en 1998. Les thèmes de la mémoire, du deuil, de la justice et de la trahison y sont notamment abordés. La photographie est sans cesse mise en rapport avec d'autres disciplines pour nourrir la réflexion. Le livre présente les propos et les images de John Duncan, Mary McIntyre, Malcolm Craig Gilbert, Paul Seawright, Kai Olaf Hesse et David Farrell en lien avec l'héritage des "Troubles". Lors de différentes conversations, les photographes se sont exprimés sur les problématiques liées aux conflits passés dans leur rapport au présent. Ils traitent du lieu comme archive, du développement urbain de Belfast, des difficultés à se souvenir mises en tension avec le désir d'aller de l'avant...

En savoir plus : <http://blackdogonline.com/photography/after-the-agreement.html>

# NEW SCANDINAVIAN PHOTOGRAPHY



EDITED BY  
**BJARNE BARE &  
BEHZAD FARAZOLLAHI**

**black dog  
publishing**

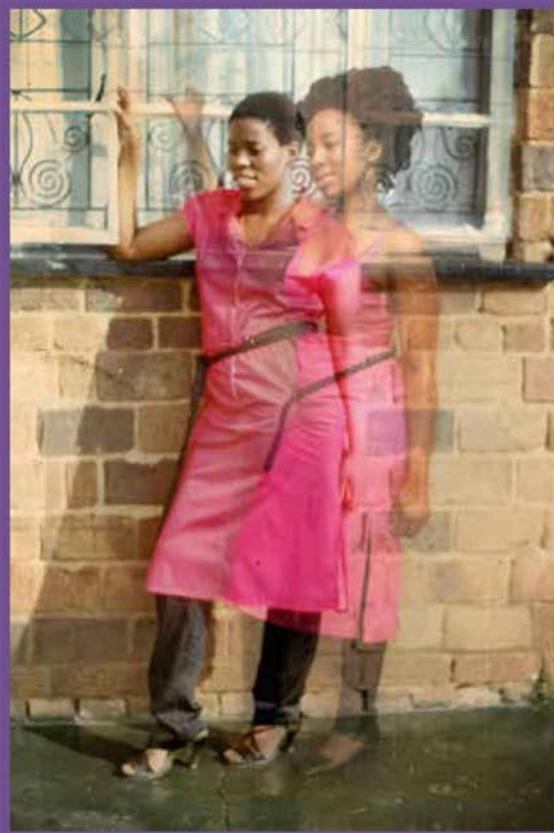
## **New Scandinavian Photography**

Bjarne Bare, Behzad Farazollahi, eds., Londres, Black Dog publishing, 2015  
[www.blackdogonline.com](http://www.blackdogonline.com)

Depuis la fin des années 1980, la photographie scandinave s'est fait connaître au niveau international et a beaucoup évolué en passant du photojournalistique traditionnel à des pratiques artistiques contemporaines. Ce livre, réalisé en collaboration avec la galerie Melk à Oslo, est centré sur la photographie scandinave des dix dernières années et propose une large palette d'artistes qui explorent le médium photographique. À travers des essais et des entretiens avec les artistes, l'ouvrage développe un questionnement sur les propriétés techniques, matérielles et médiatiques de la photographie dans le contexte de l'art et de la communication en général, notamment à travers les supports imprimés et le médium de l'exposition (en particulier de l'installation). Des artistes reconnus comme des talents émergents se côtoient dans cette publication centrée sur la réflexion autour du médium photographique.

En savoir plus : <http://blackdogonline.com/all-books/new-scandinavian-photography.html>

# TELLING TIME



## RENCONTRES DE BAMAKO

BIENNALE AFRICAINE DE LA PHOTOGRAPHIE  
10<sup>ème</sup> édition

### **Telling Time. Rencontres de Bamako – 10<sup>ème</sup> biennale africaine de la photographie**

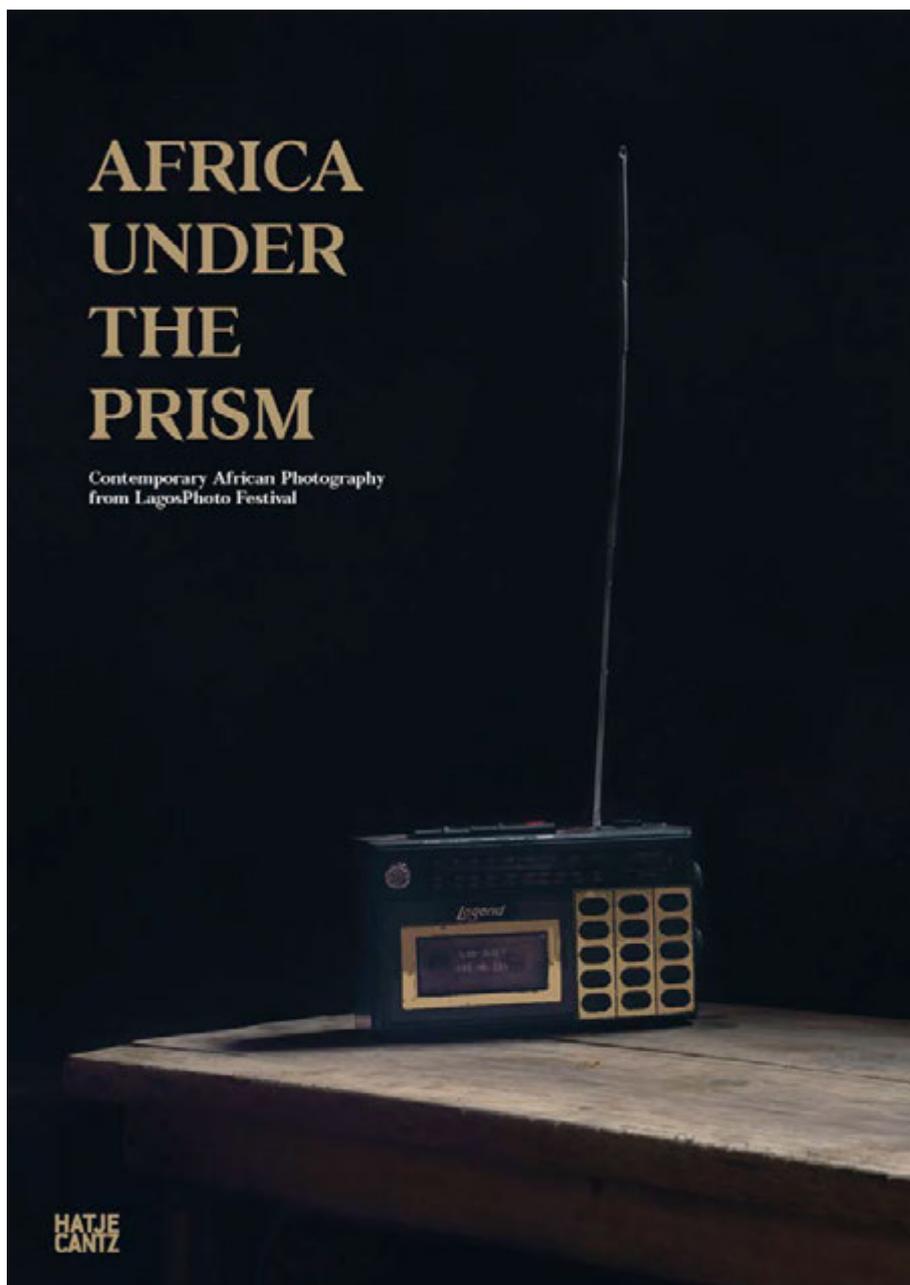
Antawan I. Byrd, Bisi Silva, Yves Chatap, éd(s)., Heidelberg, Kehrer, 2015, 456 p.

[www.kehrerverlag.com](http://www.kehrerverlag.com)

Pour fêter sa dixième édition et ses vingt ans d'existence, le festival malien propose un ouvrage conséquent tourné aussi bien sur l'avenir de la photographie africaine que sur son passé (en fin d'ouvrage, 80 pages retracent le parcours réalisé depuis 1994). Les Rencontres de Bamako 2015 sont ouvertes aux pratiques les plus variées de l'image actuelle – photographie, film, vidéo ou animation – et se tournent vers les artistes qui abordent, dans une belle diversité d'approches, les thèmes passionnants du temps et de la narration. Nassim Daghighian

" S'inspirant à la fois de la riche tradition orale du Mali et des bouleversements récents de ce pays, cette nouvelle édition interroge les procédés utilisés par les artistes pour raconter leurs expériences, réelles ou imaginaires, du Temps. Par cette chronique des différentes manières dont les artistes s'emparent des liens imprévisibles et substantiels entre l'action politique, l'expérience sociale et l'expérience esthétique, *Telling Time*, ou "conter le temps", offre une multiplicité de perspectives permettant de mesurer le rôle de convoyeur des pratiques photographiques en Afrique [...] "

Bisi Silva, directrice artistique ; Antawan I. Byrd et Yves Chatap, curateurs associés (source : dossier de presse)



### **Africa under the Prism. Contemporary African Photography from LagosPhoto Festival**

Azu Nwagbogu, éd., Ostfildern, Hatje Cantz, 2015, 488 p.  
[www.hatjecantz.de](http://www.hatjecantz.de)

Azu Nwagbogu, Directeur et fondateur du LagosPhoto Festival, nous propose une rétrospective des éditions 2010 à 2014 de ce festival récent établi à Lagos, la plus grande ville d'Afrique. Ce livre au prix modéré est richement illustré et bien imprimé. Le titre de l'ouvrage s'inspire du premier thème abordé en 2010, " No Judgement : Africa Under the Prism ", qui traitait de la diversité de la culture et des réalités du continent africain. Lors de la seconde édition de LagosPhoto, l'équipe curatoriale a réuni des jeunes photographes documentaires autour de la bannière " What's Next Africa ? The Hidden Stories ". En 2012, la ville nigériane est au centre de l'attention dans " Seven Days in the Life of Lagos ", invitation à découvrir aussi bien des photographes établis qu'émergents. Cette troisième édition a permis de montrer les facettes les plus actuelles de Lagos et, plus généralement, des villes africaines en pleine mutation. Ces aspects ont été développés l'année suivante dans " The Megacity and the Non-City " qui s'interroge sur l'identité africaine – individuelle et collective – à l'ère numérique. En 2014, " Staging Reality, Documenting Fiction " a permis de révéler une autre facette des images artistiques africaines et, en traitant de l'ambiguïté entre réalité et fiction, d'inscrire ces pratiques dans le champ de la photographie contemporaine sur le plan international.

Nassim Daghighian



**D< CHC!H< 9CF ⇒5 '\$+ž'A 5F G'&\$%\***

**Xu Yong. Negatives**

Dortmund, Kettler, 2015, 72 p.  
[www.verlag-kettler.de](http://www.verlag-kettler.de)

Cet ouvrage, paru initialement à Hong Kong chez New Century Press en décembre 2014, montre les négatifs des photographies réalisées par Xu Yong avec son Konica 35 mm lors des manifestations de la place Tian'anmen, dans la capitale chinoise, du 14 avril au 4 juin 1989. Ce mouvement de contestation, mené par des étudiants, des intellectuels et des ouvriers, s'est étendu à d'autres grandes villes et, à Pékin, s'est terminé dans la répression armée, faisant de nombreuses victimes civiles dont on ignore le nombre exact. Les faits sont effectivement l'objet d'une censure très forte dans le pays, où le livre de Xu Yong est interdit de vente. Toute commémoration ou évocation de ce printemps-là est bannie, mais le photographe a sélectionné exactement 64 images pour sa publication, car ces chiffres sont employés par les Chinois pour faire référence la date tragique du 4 juin (abrégé en anglais : 6.4.). Réalisant des prises de vue tous les jours, pendant six semaines, il a dû faire un choix radical parmi des centaines d'images. Les négatifs, jamais publiés depuis 1989, ont été soigneusement scannés et traités numériquement par le photographe vingt-cinq ans après. La démarche se veut explicitement artistique, bien que sa portée politique et symbolique n'échappe à personne. Les photographies, prises sur le vif au cœur des événements, ne montrent pas d'affrontements violents, mais des milliers de manifestants pacifiques, jeunes pour la plupart, brandissant des banderoles en chinois que nous ne pouvons malheureusement pas comprendre, mais qui révèlent leurs principales revendications : moins de corruption et de censure, plus de liberté d'expression. D'ailleurs, le sens de lecture des mots a été inversé par Yong, comme le sont les couleurs des images négatives publiées dans l'ouvrage. L'armée populaire de libération n'apparaît que dans les images 61, 63 et 64 ; la toute dernière, qui montre un



© Xu Yong, Tian'anmen, Pékin, 1989. À l'arrière-plan, le portrait de Mao Zedong sur la monumentale porte de la Paix céleste (Tian'anmen en chinois), entrée sud de la Cité impériale et construction hautement symbolique située au nord de la place Tian'anmen.

char d'assaut détruisant tout sur son passage, semble prise à la sauvette par Yong, qui fuit probablement les balles ou le risque d'une arrestation. Sur d'autres images et en couverture du livre, on voit la masse sombre de la Déesse de la Démocratie, une sculpture blanche en polystyrène et en plâtre de cinq mètres de haut, réalisée par des étudiants de l'école des beaux-arts de Pékin pendant la contestation et détruite par un tank la nuit du 3 au 4 juin. La statue est à ce jour reproduite dans de nombreuses villes en dehors de Chine.

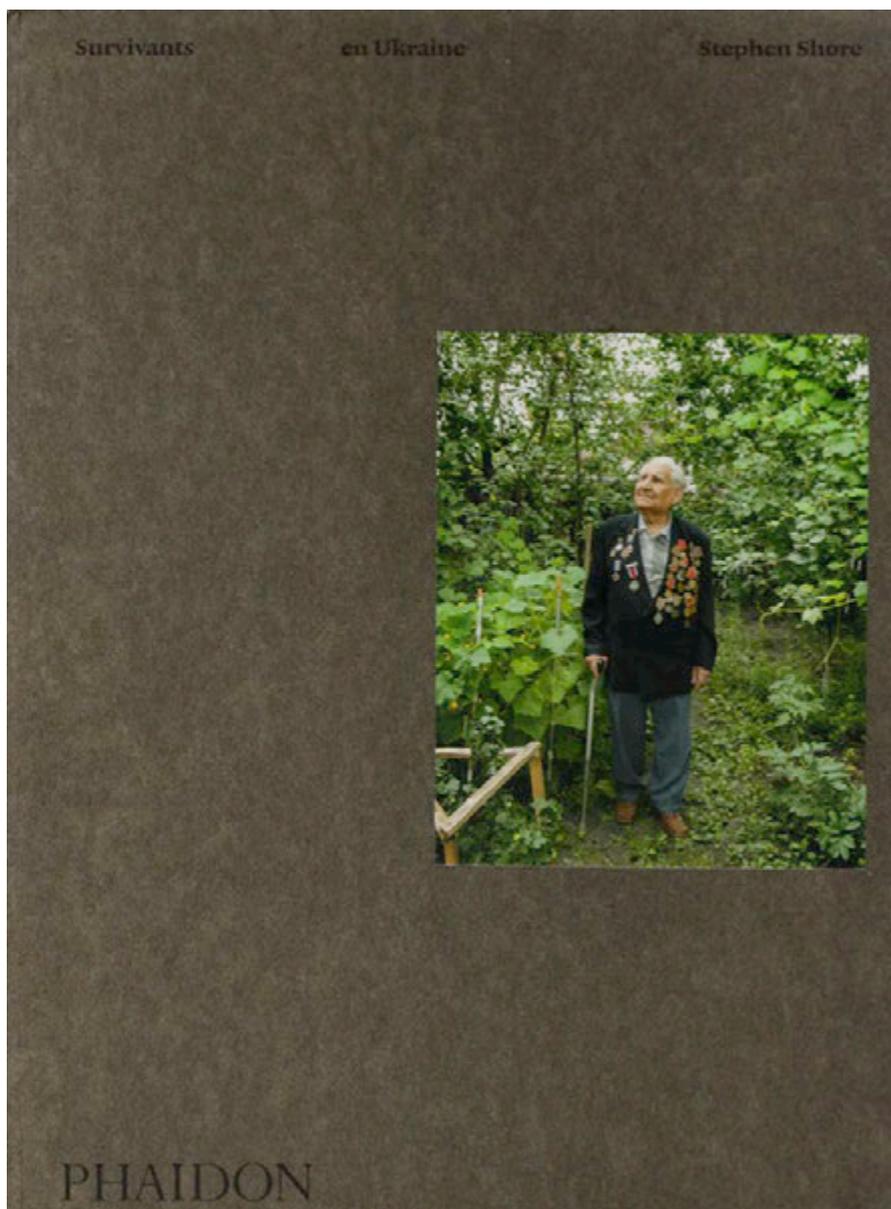
Le lecteur peut être surpris ou perturbé par l'inversion des couleurs dans l'ouvrage. Comme l'explique Shu Yang dans son essai publié à la suite des images, seuls les photographes de l'époque de l'argentique ont pris l'habitude de "visualiser" le résultat positif en observant leurs négatifs. Pour toute autre personne, le ciel presque noir, les cheveux blancs des jeunes Chinois, l'aspect fantomatique de certains visages, l'omniprésence d'un vert vif (rouge dans la réalité), sont troublants et incitent à vouloir en savoir plus sur chaque image. Sur le rabat arrière de la jaquette en plastique transparent qui protège la couverture toilée du livre, un petit mode d'emploi indique comment voir les images en positif à l'aide d'un smartphone, d'une tablette ou de tout autre moyen numérique similaire équipé d'une caméra et d'une fonction pour inverser les couleurs.

Pour Xu Yong, les négatifs ont un rapport très puissant avec l'enregistrement visuel du réel, les publier sert autant à lutter contre l'oubli qu'à mettre en évidence le long processus nécessaire pour oser les montrer. Une manière subtile de dénoncer la censure, d'utiliser les médias numériques pour mettre en valeur des rouleaux de film argentique et, ironiquement, de faire croire qu'il suffit d'une application pour que les événements les plus tragiques passent du négatif au positif !

"On the attempt to cover-up and induce amnesia on an historic event, negatives have more direct impact as evidence than normal photographs or digital media. However, perhaps using this form to immunize against amnesia is not that important. What should be carefully considered are the social conditions that have resulted in the prolonged process of completing these works." Xu Yong \*

Nassim Daghighian

\* Yong cité par Shu Yang dans son essai publié dans *Negatives*, en ligne : <https://www.lensculture.com/articles/xu-yong-negatives>  
Traduction par Irène Attinger, Maison Européenne de la Photographie, <http://www.mep-fr.org/2015/12/30/le-choix-de-la-librairie-25/> :  
" Face aux tentatives de dissimulation et aux incitations à l'amnésie sur un événement historique, les négatifs ont, comme preuves, un impact plus direct que des photographies normales ou des médias numériques. Cependant, peut-être que l'utilisation de cette forme pour immuniser contre l'amnésie n'est pas si importante. Ce que l'on devrait soigneusement considérer, ce sont les conditions sociales qui ont abouti au processus prolongé d'achèvement de ces œuvres. "



© Stephen Shore, Tzal Nusymovych, Korsun, oblast de Cherkas'ka, image encollée sur la première de couverture du livre *Survivants en Ukraine*, Phaidon, 2015

### **Stephen Shore. Survivants en Ukraine**

Paris, Phaidon, 2015, 136 p.

[www.phaidon.com](http://www.phaidon.com)

" Ce projet m'a été suggéré par mon épouse, Ginger. Je lui suis extrêmement redevable de sa perspicacité et de ses encouragements. Elle a compris que mon travail devait entrer dans une sphère plus personnelle et traiter du pays que mon grand-père paternel avait quitté à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. [...] Les personnes photographiées dans ce livre font partie du Survivor Mitzvah Project, projet humanitaire créé pour apporter une aide d'urgence aux derniers survivants de l'Holocauste en Europe de l'Est. " Stephen Shore (p.136)

Stephen Shore a réalisé ses photographies en numérique entre 2012 et 2013. Après avoir rencontré de nombreux Juifs ayant fui les escadrons de la mort nazis, il s'est concentré sur vingt-deux d'entre eux pour son livre. Celui-ci est introduit par un essai éclairant de Jane Kramer, rédactrice au *New Yorker* où elle signe la *Letter from Europe* depuis 1981. L'auteure établit des liens intéressants entre le destin individuel des Juifs survivants établis en Ukraine et l'histoire de ce pays, objet de revendications territoriales séculaires. L'Ukraine, tant convoitée par Staline, Hitler ou Poutine, notamment en raison de la richesse de son sol, comptait 2 700 000 Juifs en 1939, mais 1 500 000 ont été tués pendant la Seconde Guerre mondiale.



© Stephen Shore, Anna Gribun-Perlova, Kherson, oblast de Khersonska, image du livre *Survivants en Ukraine*, Phaidon, 2015 [le mot *oblast* désigne une entité administrative territoriale de type région, district]

Il ne s'agissait pas de déportation dans des camps, mais de massacres perpétrés par les unités paramilitaires SS. Les survivants d'Ukraine se sont souvent retrouvés dans une grande pauvreté. Stephen Shore témoigne de leur vie quotidienne en réalisant leur portrait et de nombreuses photographies de leur intimité : leurs bibelots ("tchotchkes"), leurs médicaments (la plupart sont nonagénaires) ou un coin de leur cuisine. Certains sont fiers d'avoir servi dans l'armée soviétique, comme Tzal Nusymovych, posant avec les nombreuses médailles obtenues pour sa participation à la bataille de Stalingrad. D'autres ont été marqués à vie par un exil forcé sous les bombes. Anna Gribun-Perlova témoigne : "[...] la chose la plus importante que j'ai apprise, je vous dirai que c'est cela. Rester en vie, survivre, garder ma famille unie et voir mon fils aîné – qui se souvient dans les moindres détails du jour où son grand-père, touché par une bombe, mourut devant ses yeux – fêter son quarante-cinquième anniversaire de mariage." (p.8)

De manière subtile, Stephen Shore a su juxtaposer dans ce livre des images reliant passé et présent. Il a aussi photographié de nombreux paysages, naturels ou construits : les villes et villages traversés, des jeunes se baignant dans la rivière Ros, un cimetière juif abandonné ou une synagogue aux livres vétustes. Ces prises de vue en extérieur apportent un complément lumineux aux images plus intimes des survivants. La taille et la mise en page des photographies varient souvent, incitant à une lecture dynamique et personnelle de l'ouvrage. La couleur étrange de la couverture rigide suscite un sentiment ambigu. À chacun d'imaginer les histoires vécues par ces derniers représentants d'une période tragique du siècle passé.

Nassim Daghighian



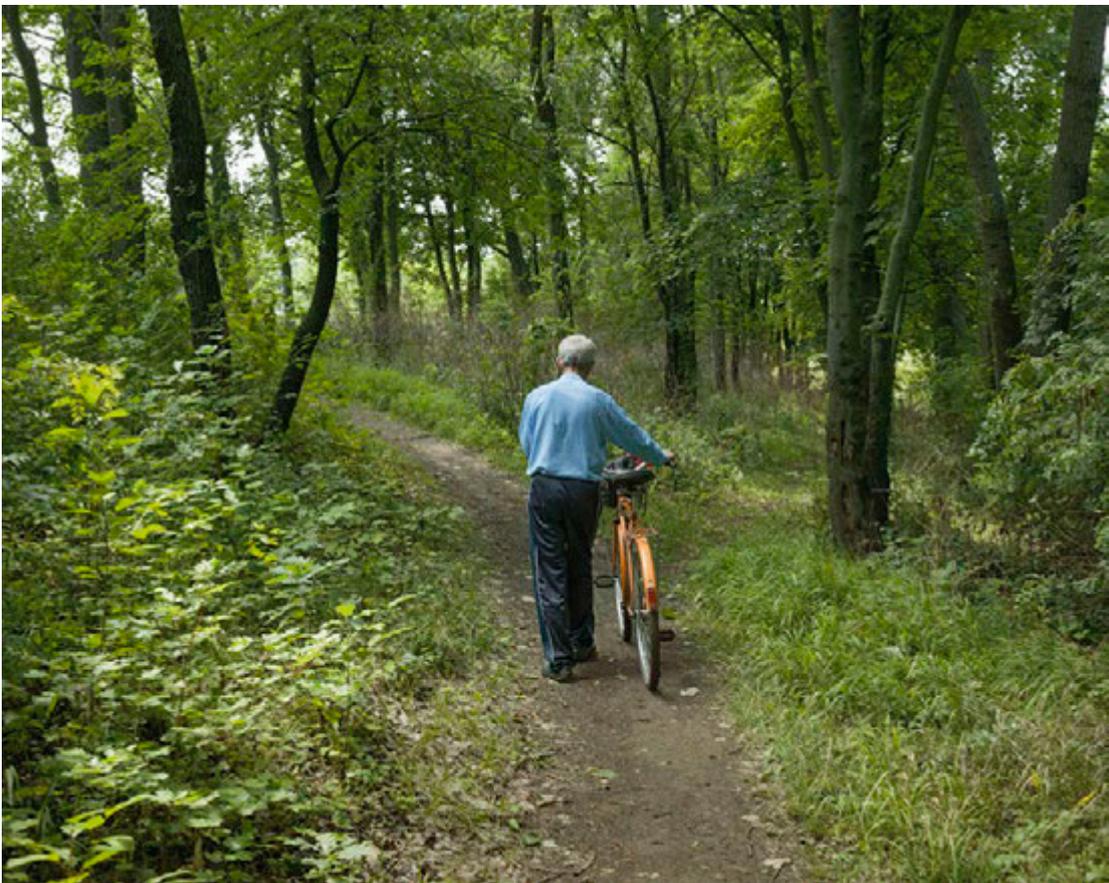
© Stephen Shore, Alexandra Futeran, Tomashpil, Oblast de Vinnytska, du livre *Survivants en Ukraine*, Phaidon, 2015



© Stephen Shore, Lyubov Yankelevna, Boryspil, Oblast de Kyivska, du livre *Survivants en Ukraine*, Phaidon, 2015



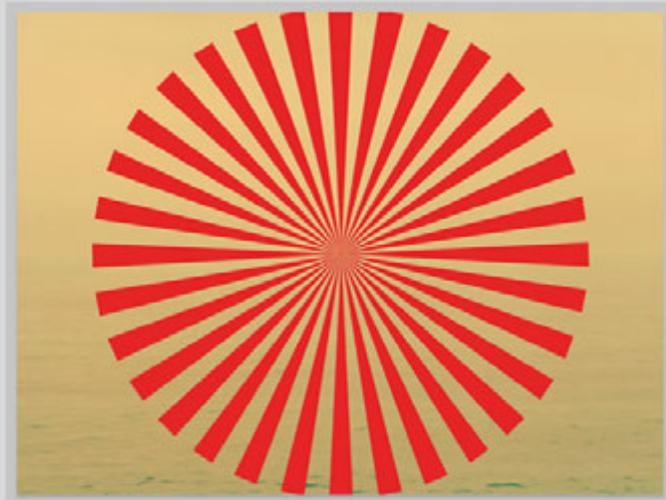
© Stephen Shore, Lyubov Yankelevna, Boryspil, Oblast de Kyivska, du livre *Survivants en Ukraine*, Phaidon, 2015



© Stephen Shore, Uman, Oblast de Cherkaska, image tirée du livre *Survivants en Ukraine*, Phaidon, 2015

# Hikari

Talents 35 Junge Fotografie / Kunstkritik  
David Favrod / Julia Katharina Thiemann



KEHRER

## PHOTO-THEORIA 08, AVRIL 2016

### David Favrod. Hikari

Texte (anglais et allemand) : Julia Katharina Thiemann, C/O Berlin Talents 35, Heidelberg, Kehrer, 2015  
[www.kehrerverlag.com](http://www.kehrerverlag.com)

David Favrod (1982, Kobé, Japon ; vit en Espagne et en Suisse) a obtenu un Bachelor en communication visuelle, département photographie, à l'ÉCAL en 2009 puis, dans la même école, un Master in Art Direction en 2011. Il a reçu plusieurs prix, notamment le Swiss Design Award, 2010, le Lens Culture Exposure Award, 2013, et le prix Talents 2014 du C/O Berlin, qui lui a permis d'exposer et de publier *Hikari*.

Julia Katharina Thiemann (1981, DE) a étudié l'Allemand et la Sociologie à l'Université Leibniz de Hanovre ainsi que l'Histoire de l'Art à la Städelschule et à l'Université Goethe de Francfort-sur-le-Main. Elle écrit régulièrement des essais critiques sur des artistes. Elle est curatrice de la résidence d'artistes Schloss Balmoral.

→ Vidéo de présentation du livre, sans commentaire : <https://vimeo.com/146389043>

Foam Talent 2015: David Favrod, interview, Foam Magazine, 2015 : <https://vimeo.com/144859477>

David Favrod: Six Shots in Kobe, Goliga, Tokyo / Festival Images, Vevey, septembre 2014 : <https://vimeo.com/105455081>



© David Favrod, Mishiko, 2012, de la série Hikari, 2012-2014, tirage pigmentaire, image :137.5x175 cm, papier : 146x183.5 cm

David Takashi Favrod est connu internationalement pour son travail artistique lié à sa double identité culturelle, japonaise et helvétique, qu'il a réalisé en trois parties : sa première série, *Gaijin* (l'étranger), fut présentée lors de son exposition de diplôme en 2009 ; la deuxième, *Omoide Poroporo* (les souvenirs goutte à goutte), a fait l'objet d'un beau livre d'artiste paru en 2010 et la troisième série, *Hikari* (la lumière), fut publiée en 2015 par le C/O Berlin. Le prix Talents de cette institution offre non seulement au lauréat l'opportunité d'exposer ses images et d'éditer un livre, mais aussi de collaborer avec un-e critique d'art qui réalise une interview de l'artiste et rédige un essai sur son travail. Felix Hoffmann est à l'origine de ce concept de " tandem " alors que le graphisme original des livres Talents est assuré par Naroska, Berlin. La particularité de la collection est de proposer un ouvrage en deux parties distinctes, textes et images, qui s'ouvrent de part et d'autre de la couverture cartonnée (le dos cousu et collé des cahiers se trouve donc à l'opposé du dos du livre !).

L'historienne de l'art Julia Katharina Thiemann interprète de manière approfondie la série *Hikari*. Elle développe en particulier les thèmes de l'ambiguïté entre réel et fiction, entre fragments de souvenirs individuels et mémoire collective, omniprésents dans l'œuvre de David Favrod. Ce dernier imagine ses images sur la base de réflexions sur l'héritage de ses grands-parents maternels, qui ont vécu les terribles bombardements de Kobé par l'aviation américaine durant la Seconde Guerre mondiale, la plupart du temps cachés dans d'obscurs abris souterrains. Marqué par ce récit familial, l'artiste a peint des onomatopées en katakanas sur certaines images pour rendre compte des sons liés à la guerre. Il a aussi employé des motifs symboliques, notamment pour *Rising Sun* (2013), en couverture du livre. Ces interventions graphiques évoquent l'univers des mangas et des films d'animation dont l'artiste s'est souvent inspiré. Celui-ci laisse une grande liberté d'interprétation au spectateur, chaque image suggérant un moment vécu, voire une amorce de narration.

L'essai et l'entretien permettent de comprendre le sens de plusieurs photographies de la série : l'histoire tragique de Mishiko, grande-tante de l'artiste, ou les effets de la pluie noire, radioactive... Je regrette toutefois que le texte ne s'attarde pas sur l'évolution et la cohérence de la démarche de David Favrod, en analysant les liens étroits entre ses trois séries, dans leur dimension poétique, mystérieuse et existentielle.

Nassim Daghighian



© David Favrod, Pluie noire, 2014, de la série Hikari, tirage pigmentaire, image : 140x110 cm, papier : 147x117 cm



© David Favrod, Pour Sadako, 2012, de la série Hikari, tirage pigmentaire, image : 59x75 cm, papier : 63x79 cm



© David Favrod, Fuji VS Catogne, 2012, de la série Hikari, tirage pigmentaire, image : 106x135 cm, papier : 113x142 cm



### **Viktoria Binschtok. Marriage is a Lie / Fried Chicken**

Textes : Ann-Christin Bertrand, Charlotte Cotton, Matthias Harder, Joshua Chang, Laurel Ptak + Students Berlin, C/O Berlin / Heidelberg, Kehrer, coll. Thinking about photography, 2015  
[www.kehrerverlag.com](http://www.kehrerverlag.com)

Viktoria Binschtok (1972, Moscou, Russie ; vit à Berlin) a obtenu un Master en beaux-arts en 2002 ; elle a étudié la photographie à l'Académie des Arts Visuels de Leipzig (Hochschule für Grafik und Buchkunst) avec les professeurs Timm Rautert et Helmut Mark de 1995 à 2005. Depuis 2006, son travail est exposé internationalement. Elle a publié quatre livres : *Suspicious Minds*, 2009, *World of Details*, 2013, *Cluster*, 2015, et *Marriage is a Lie / Fried Chicken*, 2015, qui offre un aperçu de son projet *Globes*, 2002, et une sélection d'images tirées des séries *Cluster* et *World of Details*. L'ouvrage présente de manière antéchronologique ces trois séries et permet un bon survol de la démarche de l'artiste.

Ce livre bilingue allemand et anglais fait partie d'un nouveau projet du C/O Berlin, une série d'expositions intitulée *Thinking about photography*, dont le concept a été proposé par Ann-Christin Bertrand, curatrice responsable des jeunes pratiques artistiques contemporaines au sein de l'institution berlinoise. Le but est d'offrir une plateforme de réflexion et une visibilité aux tendances novatrices qui explorent des modes inédits de production, de perception et de présentation de la photographie. Complémentaire à l'exposition, la publication propose de brefs essais qui abordent les questions issues du débat sur le futur du médium. Sans développer une analyse détaillée de l'œuvre de l'artiste, les auteurs mettent ses photographies en relation avec les pratiques les plus actuelles de l'image contemporaine.

Le graphiste Marc Naroska a proposé un concept de livre intéressant. Relié par un fil noir bien visible, ce bel ouvrage contient des cahiers de papier épais pour les images (48 pages) et des cahiers plus étroits sur papier fin pour les textes placés au début (l'allemand, 32 p.) et à la fin du volume (l'anglais). Sans couverture rigide, cet objet délicat est agréable au toucher. Tout a été soigneusement pensé : la composition bien rythmée des cahiers, l'emplacement des numéros de page et des fils de la reliure, le trait oblique comme "signature" de la collection et l'impression du texte en rouge métallisé sur le noir mat de la couverture...

Le titre énigmatique *Marriage is a Lie / Fried Chicken* est tiré d'une inscription en Arabe photographiée par Viktoria Binschtok qui lui fut ensuite traduite de deux manières différentes, comme l'explique Ann-Christin Bertrand dans l'introduction. Le hasard d'une lettre à moitié effacée et l'absurdité de sens qui en résulte sont révélateurs des situations exploitées par l'artiste dans sa série récente *Cluster*. Dans ce livre, chaque projet



© Viktoria Binschtok, Marriage is a Lie / Fried Chicken Cluster, 2015

est introduit par une vue d'exposition vis-à-vis du titre de la série. L'artiste attache une importance toute particulière à l'accrochage, ce qui a été traduit par la mise en page des photographies dans la publication. Pour chaque travail, elle s'approprie une ressource d'internet : elle achète 80 globes lors de ventes aux enchères en ligne et les expose, non déballés, avec les images mises en ligne par les vendeurs privés ; pour *World of Details*, elle combine des vues réalisées par Google Street View, transposées en noir/blanc, avec ses propres photos en couleurs prises aux mêmes endroits ; pour sa série la plus récente, le protocole de travail comprend plusieurs étapes. Le point de départ de *Cluster*, que l'on pourrait traduire par groupe d'éléments semblables, est un choix de photographies dans les archives personnelles de l'artiste. À partir de ses fichiers, celle-ci lance une recherche d'images sur internet. L'algorithme se base sur des similarités de structures, de formes et de couleurs, donc des associations binaires. Le matériel trouvé sert ensuite de modèle à Viktoria Binschtok pour la réalisation de nouvelles photographies, mises en scène en studio.

Ce geste radical de décontextualisation fait disparaître les liens aux images-sources pour n'en conserver que la dimension esthétique. La pratique conceptuelle de l'artiste incite le spectateur à une réflexion sur le statut de la photographie dans le flux visuel globalisé. Dans *Cluster*, la signification reste toujours ouverte...

Nassim Daghighian

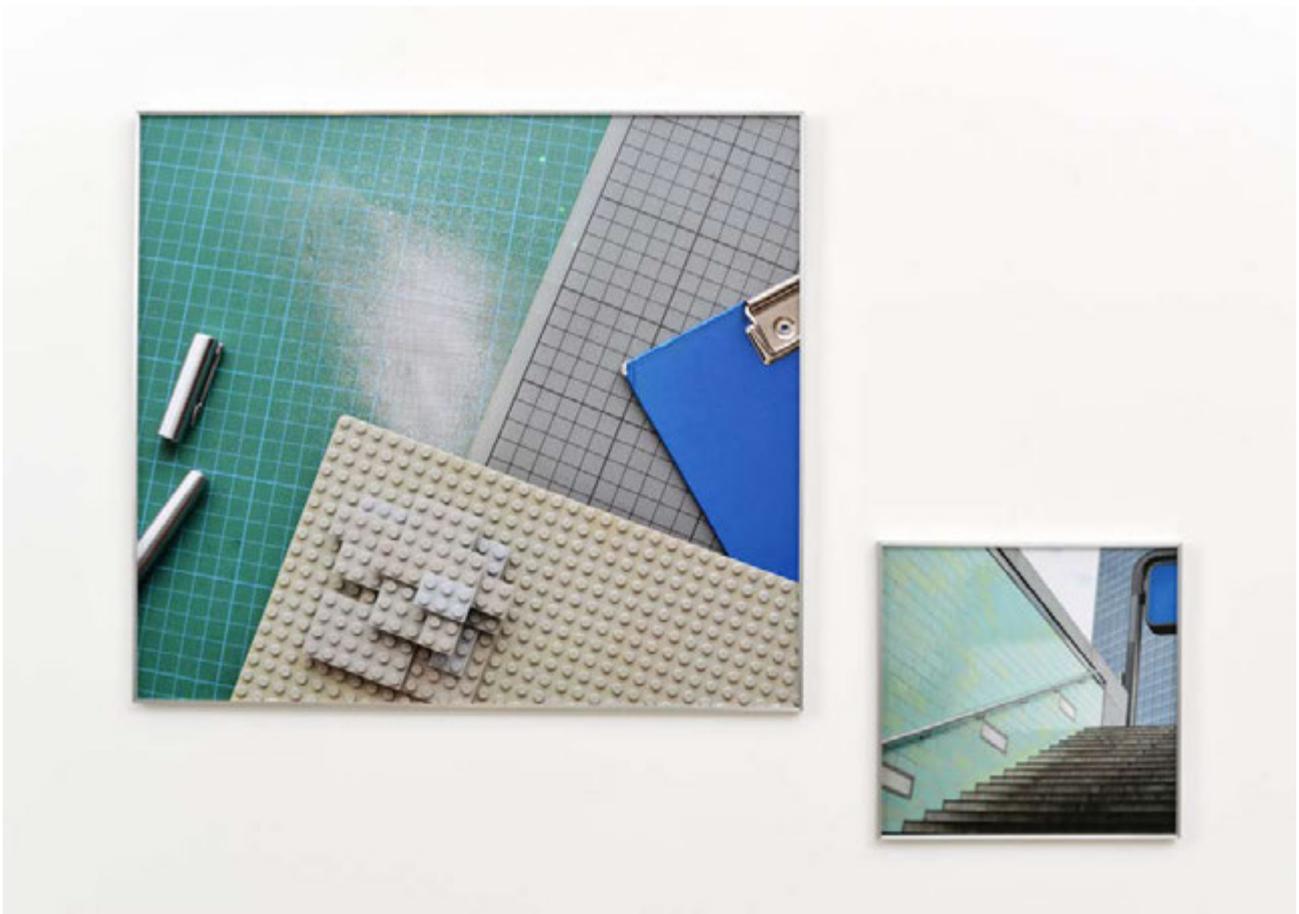
→ Christina Natlacen, " Viktoria Binschtok. On Searching for and Finding Images ", *Camera Austria*, n°128, 2014, p.9-22



© Viktoria Binschtok, Globes, 2002, vue de l'exposition (Mis)Understanding Photography, Museum Folkwang Essen, 14.6. - 17.8.2016



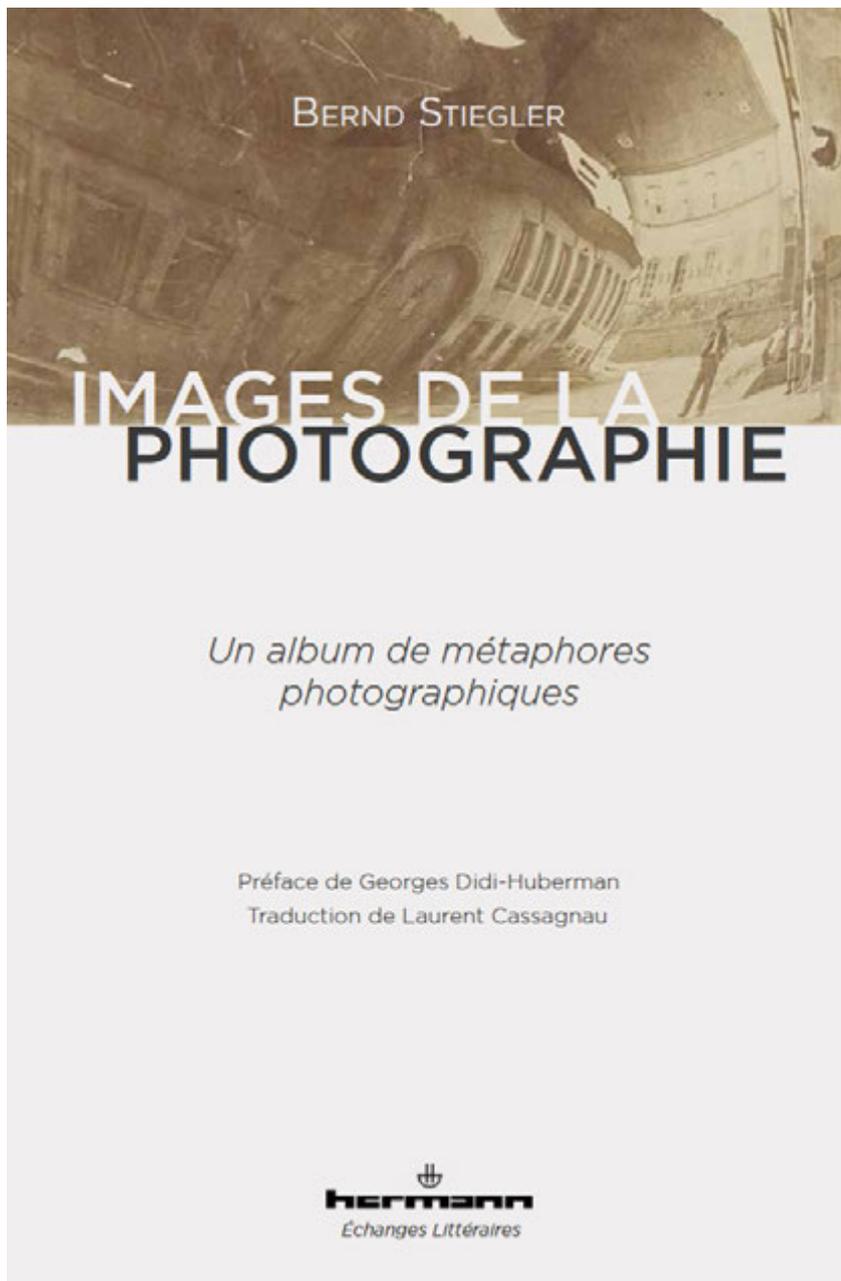
© Viktoria Binschtok, vue de l'exposition eclipse99 à Klemm's, Berlin, 26.04. - 9.6.2014. À gauche : Tokyo Night Cluster, 2014, c-print, 137x100 cm, peinture sur le mur, structure en bois avec c-prints



© Viktoria Binschtok, Cutting Mat Cluster, 2014, c-prints, 91x100 cm, 45x45 cm. Vue de l'accrochage, similaire à la mise en page du livre.



© Viktoria Binschtok, Blue Curtain Cluster, 2014, c-prints, 80x73 cm, 45x45 cm. Vue de l'accrochage, similaire à la mise en page du livre.



**Bernd Stiegler. Images de la photographie. Un album de métaphores photographiques**

Préface : Georges Didi-Huberman, Paris, Hermann, coll. Échanges littéraires, 2015

[www.editions-hermann.fr](http://www.editions-hermann.fr)

" Il y aurait donc un côté "léger" dans ce livre, qui lui vient à la fois de sa modestie et de sa propension au jeu. Quelque chose entre des "petites histoires de la photographie" (pour le montage anachronique des exemples figuratifs au détriment de toute histoire déductive) et un "livre des passages" photographiques (pour le montage des citations glanées ici et là). Double hommage à Walter Benjamin, donc, et avec ce souci de noter consciencieusement – modestement –, à la fin de chaque bref chapitre, la "littérature" évoquée même du bout des lèvres. Stiegler ne manifestant aucun narcissisme d'auteur ou de "théoricien", il nous invite simplement, aimablement, à sortir de son propre livre et à reparcourir les labyrinthes de textes et d'images où il aura lui-même aimé se perdre. "

Georges Didi-Huberman (Préface, p.9)

Bernd Stiegler (1964) est professeur de littérature allemande moderne à l'Université de Constance depuis 2007 ; il s'intéresse tout particulièrement à l'histoire et à la théorie des médias au 20<sup>ème</sup> siècle. De 1999 à 2007, il a dirigé la collection de sciences humaines aux éditions Suhrkamp. Il a écrit et dirigé de nombreux ouvrages sur la photographie, dont *Theoriegeschichte der Photographie* (W. Fink, 2006).



Maurice Guilbert, Portrait de Toulouse-Lautrec, France, vers 1890, détail. Image reproduite à la p.78 dans la rubrique " Double "

" La métaphoricité particulière de la photographie a également son origine dans le fait que, dès le début, la photographie présente une ambivalence qui la rend précaire. [...] La métaphore utilise cette ouverture tout en la limitant. Tel Janus, elle présente un double visage : d'une part elle dissimule ce qu'elle montre en renvoyant à autre chose et en montrant ce qui est représenté comme étant autre ; d'autre part, elle fait apparaître quelque chose qui, sans elle, serait resté invisible, à savoir le lien étroit qui rattache ce qui est représenté à la tradition, à son enracinement dans une histoire. "

Bernd Stiegler (Avant-propos, p.20)

Ce livre est paru en allemand sous le titre *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern* (Suhrkamp Verlag, 2006) ; la traduction en français a été assurée par Laurent Cassagnau. Bernd Stiegler a écrit chacun de ses essais en prenant comme point de départ une image associée à un mot-clé ; plus de cinquante termes sont réunis dans ce " dictionnaire photographico-métaphorique " (p.19), comme une collection de papillons. L'auteur classe dans " l'ordre à la fois strict et arbitraire de l'alphabet " (p.20) ses trouvailles qui permettent à la fois un retour sur l'histoire de la photographie, les images qu'elle a produites et les représentations mentales que nous avons de la photographie. Cette réflexion poétique sur le médium basée sur des visuels est très agréable à lire et facile d'accès en raison de la forme brève des textes qui peuvent être abordés librement, dans l'ordre souhaité par le lecteur. L'ouvrage est aussi l'occasion, pour les lecteurs non germanophones, de découvrir la pensée de Bernd Stiegler, rarement traduit à ce jour.

La grande majorité des photographies choisies par l'auteur ont plus de cent ans, mais le texte s'aventure parfois sur le terrain du monde contemporain des images numériques. Oscillant entre histoire et théorie, les essais me semblent proches d'une chasse au trésor consistant à explorer toutes les métaphores qui ont permis d'interpréter, de conceptualiser ou de critiquer le médium photographique.



Pierre-Louis Pierson, La Comtesse de Castiglione (Virginia Verasis), entre 1863 et 1866, tirage sur papier albuminé, 15x11 cm. Image reproduite à la p.194 dans la rubrique " Œil "

Les métaphores les plus courantes au sujet de la photographie sont évidemment celles qui se rapportent au champ sémantique de la vue : la lumière et son contraire, l'œil (l'objectif), la rétine (la surface sensible à la lumière) ou le voyeurisme. Georges Didi-Huberman relève également des métaphores exprimant la dualité de la vie et de la mort, en lien avec la sexualité, la reproductibilité, la prédation, la chasse, la guerre, le crime ou le *memento mori* ; des " métaphores de la survivance " (p.14) : la photographie comme trace, empreinte, miroir doté de mémoire ; ainsi que des métaphores de la vérité et du mensonge : la photographie comme preuve, enregistrement du réel et langage universel ou, à l'opposé, comme piège, moyen de manipulation, pur simulacre...

Au fil de la lecture apparaissent les multiples facettes de la photographie et l'esquisse d'une anthropologie visuelle, socio-culturelle, de notre époque. Les images mentales associées au médium photographique, dès son invention, sont souvent encore présentes aujourd'hui, raison pour laquelle le recueil de métaphores proposé par Bernd Stiegler peut également nourrir un questionnement sur la photographie contemporaine. L'imagination et la réflexion sont fortement stimulées par l'approche ludique, autant qu'érudite, de l'auteur.

Nassim Daghighian



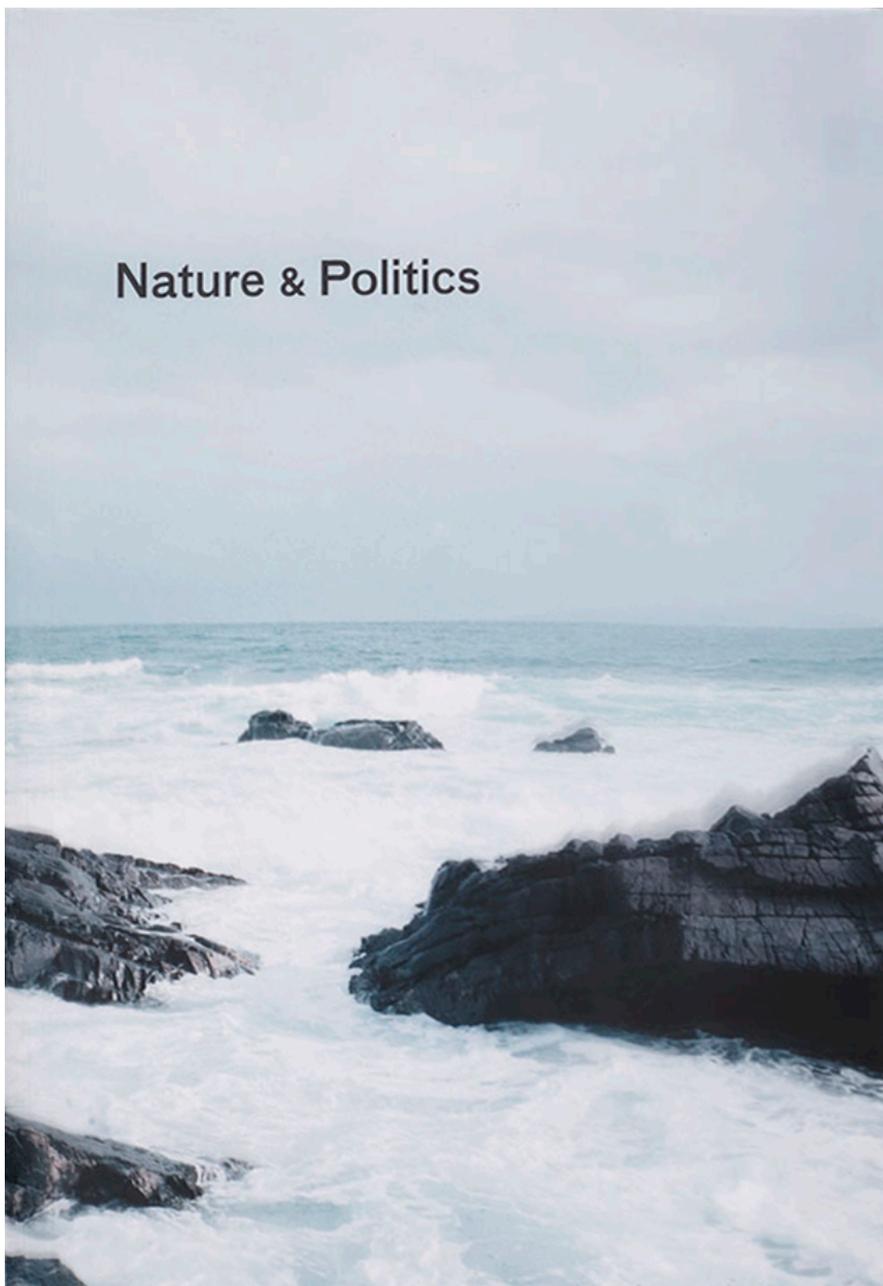
Alfred Stieglitz, Sun Rays, Paula, Berlin, 1889, tirage gélatino-argentique, 22.5x16.7 cm  
Image reproduite à la p.170 dans la rubrique " Mémoire "

" Le portrait qu'Alfred Stieglitz a réalisé de Paula en 1889 montre une pièce qui n'apparaît pas seulement comme une *camera obscura* dans laquelle pénètrent des rayons de lumière, mais qui reprend aussi dans son arrangement et sa décoration de nombreux attributs de la photographie : cette photographie apparaît ainsi comme la métaphore de la photographie tout court, elle nous montre, pour reprendre la formulation de Rosalind Krauss, « ce qu'est, par nature, la photographie » \*. Quand on examine de plus près cette photographie qui met en scène un jeu subtil d'ombre et de lumière, on trouve des photos fixées au mur parmi lesquelles il y en a une qui se trouve une deuxième fois sous forme de copie dans un cadre placé devant la femme, laquelle manifestement a servi de modèle pour le cliché, mais qui désormais écrit dans le rayon de la lumière (« avec le rayon de lumière » serait-on tenté de dire) afin de devenir à son tour image qui un jour trouvera peut-être place sur le mur. La photographie acquiert sa rigueur de composition grâce au cadrage et redouble encore une fois le regard porté sur la photographie et le regard de la photographie. "

Bernd Stiegler (p.172)

\* Rosalind Krauss, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, trad. Marc Bloch, Ann Hindry, et Jean Kempf, Paris, Macula, 1990, p.126-137, citation p.130

## Nature & Politics



### PHOTO-THEORIA 09, MAI 2016

#### **Thomas Struth. Nature & Politics**

Textes de Tobia Bezzola, Dirk Baecker et D. Graham Burnett, catalogue d'exposition, Londres, Mack, 2016  
[www.mackbooks.co.uk](http://www.mackbooks.co.uk)

Ce magnifique livre d'environ 200 pages permet de découvrir soixante-trois œuvres récentes du célèbre photographe Thomas Struth (1954, DE) réalisées entre 2005 et 2015 autour d'un thème central : les relations que nous entretenons avec les sciences et technologies de pointe et avec la nature transformée par celles-ci. L'ouvrage *Nature & Politics*, disponible en anglais ou en allemand, est édité par Mack et les quatre institutions présentant l'exposition éponyme de mars 2016 à fin 2017 : le Museum Folkwang à Essen, le Martin-Gropius-Bau à Berlin, le High Museum of Art à Atlanta et le Saint Louis Art Museum à St. Louis, Missouri.

→ DVD : *Thomas Struth. New German Photography*, réalisé par Ralph Goertz et Werner Raeun, IKS – Institut für Kunstdokumentation und Szenografie, Düsseldorf, 2011 / 2014, 33 min., DE (avec sous-titres en anglais dans la nouvelle édition)  
Vues de l'exposition au Museum Folkwang (4.3. - 29.5.2016) dans la série *99 Seconds of...* réalisée par Ralph Goertz, 1'39", DE :  
<https://vimeo.com/157829255>



Thomas Struth, Tokamak Asdex Upgrade Periphery, Max Planck IPP, Garching, 2009, c-print, 109.3x85.8 cm. Catalogue : 10191 © Thomas Struth 2016. Courtesy MACK

Dans ses propres termes, Thomas Struth cherche " à ouvrir des portes sur ce que nos esprits ont concrétisé et transformé en sculpture, à examiner ce que notre monde contemporain a créé dans des lieux qui ne sont pas accessibles à la plupart des gens. " <sup>1</sup>

Le texte de Tobia Bezzola, Directeur du Museum Folkwang, permet de mieux comprendre la démarche de l'artiste, qui soulève de nombreuses questions sans prétendre y répondre. Sa curiosité l'a incité à aller voir la face cachée des nouvelles technologies que nous utilisons au quotidien (smartphones, tablettes, écrans LCD, etc.) et à observer de près les machines sophistiquées utilisées dans divers espaces de recherche techno-industriels ou scientifiques qui étudient la nature, agissent sur elle, voire la modifient de manière irréversible, sur les plans écologiques comme politiques. Les photographies de Thomas Struth documentent cette tendance à l'innovation et à l'expérimentation qui met en évidence la manière dont les humains agissent sur le monde. Par le biais de la recherche, ils tentent de dépasser les limites établies de la nature pour l'adapter à leur volonté, fruit de la liberté humaine comme de prises de décisions politiques.



Thomas Struth, Hot Rolling Mill, Thyssenkrupp Steel, Duisburg, 2010, c-print, 181x212 cm. Catalogue 10281  
© Thomas Struth 2016. Courtesy MACK

Selon Tobia Bezzola, *Creation of Possibilities* aurait pu être le titre de ce livre car son thème général a trait aux tentatives de réaliser les possibilités les plus audacieuses et de les tester systématiquement. Pour en rendre compte, Thomas Struth réalise ses images en argentique à la chambre photographique de format 20x25 cm. Ceci lui permet d'avoir une excellente profondeur de champ et de produire des tirages monumentaux ayant une richesse de détails d'une grande netteté. Les objets technologiques et structures complexes sont souvent représentés en l'absence du principal protagoniste, l'être humain. L'artiste cherche, par le biais d'un point de vue bien choisi et d'une composition intéressante, à interpeller le spectateur pour qu'il observe attentivement les photos et prenne conscience des structures cachées de contrôle ou d'influence.

Comme les tirages, *Nature & Politics* est un livre broché d'un format imposant (24x35 cm) et a été brillamment conçu par Lewis Chaplin<sup>2</sup>. Le graphiste joue avec la couleur et la texture des fins papiers produits par la firme japonaise Takeo afin de souligner la séparation entre les travaux présentés sur papier couché, plus épais. Ces derniers comprennent entre une et onze prises de vue, mais ne constituent pas des séries à proprement parler. Le groupe d'images le plus important concerne les territoires contestés d'Israël et de Palestine, un travail réalisé en 2009-2011 dans le cadre du projet collectif *This Place* initié par le photographe Frédéric Brenner.

Plusieurs photographies de l'ouvrage sont représentées par des détails en pleine page, voire sur une double ou triple page sous forme de rabat qui, une fois ouvert, permet au lecteur de s'immerger dans certaines parties de l'image. Par exemple, la représentation du Semi Submersible Rig (voir page suivante) est déclinée dans cinq visuels différents, ce qui permet notamment de remarquer l'homme qui pose un cadenas à son vélo, comme si l'on était face au tirage d'exposition ! L'Aquarium d'Atlanta, rare photographie du livre comprenant des personnes identifiables, offre une pause poétique devant une nature colorée, mais domestiquée, un moment de rêverie enfantine qui se décline sur une triple page (rabat ouvert).



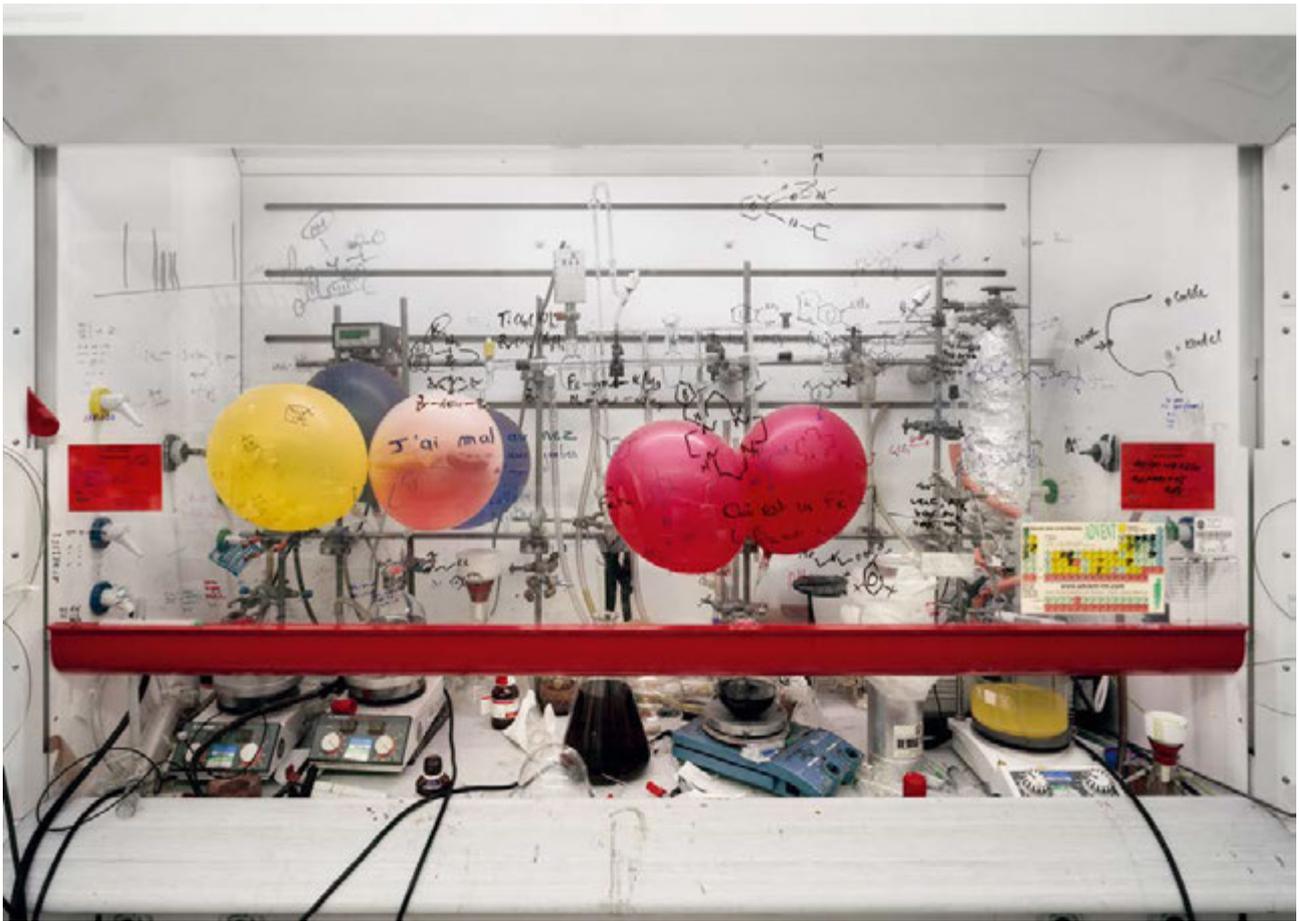
Thomas Struth, Semi Submersible Rig, DSME Shipyard, Geoje Island, 2007, c-print, 279.5x349 cm. Catalogue : 10011  
 © Thomas Struth 2016. Courtesy MACK

Les images de laboratoires, rarement accessibles au grand public, contrastent avec les vues kitsch et artificielles du parc à thème Disneyland à Anaheim, Californie, et avec l'unique paysage non construit, une marine réalisée à Donghae City, Corée du Sud. Cette photo est la dernière de l'ouvrage et se retrouve, inversée, imprimée sur la jaquette de couverture en plastique. Par transparence, on lit le titre du livre au recto et le nom de Thomas Struth au verso, sur la couverture blanche de texture granuleuse. Les jeux de contrastes entre les différents matériaux de cette publication contribuent au plaisir tactile qui accompagne la contemplation des images. Cette marine semble nous poser d'ultimes questions : de quelle nature voulons-nous encore ? quelles sont les limites entre le réel et les produits de notre imagination d'un monde meilleur ? quelles différences y a-t-il aujourd'hui entre réalité et représentation ?  
 Nassim Daghighian

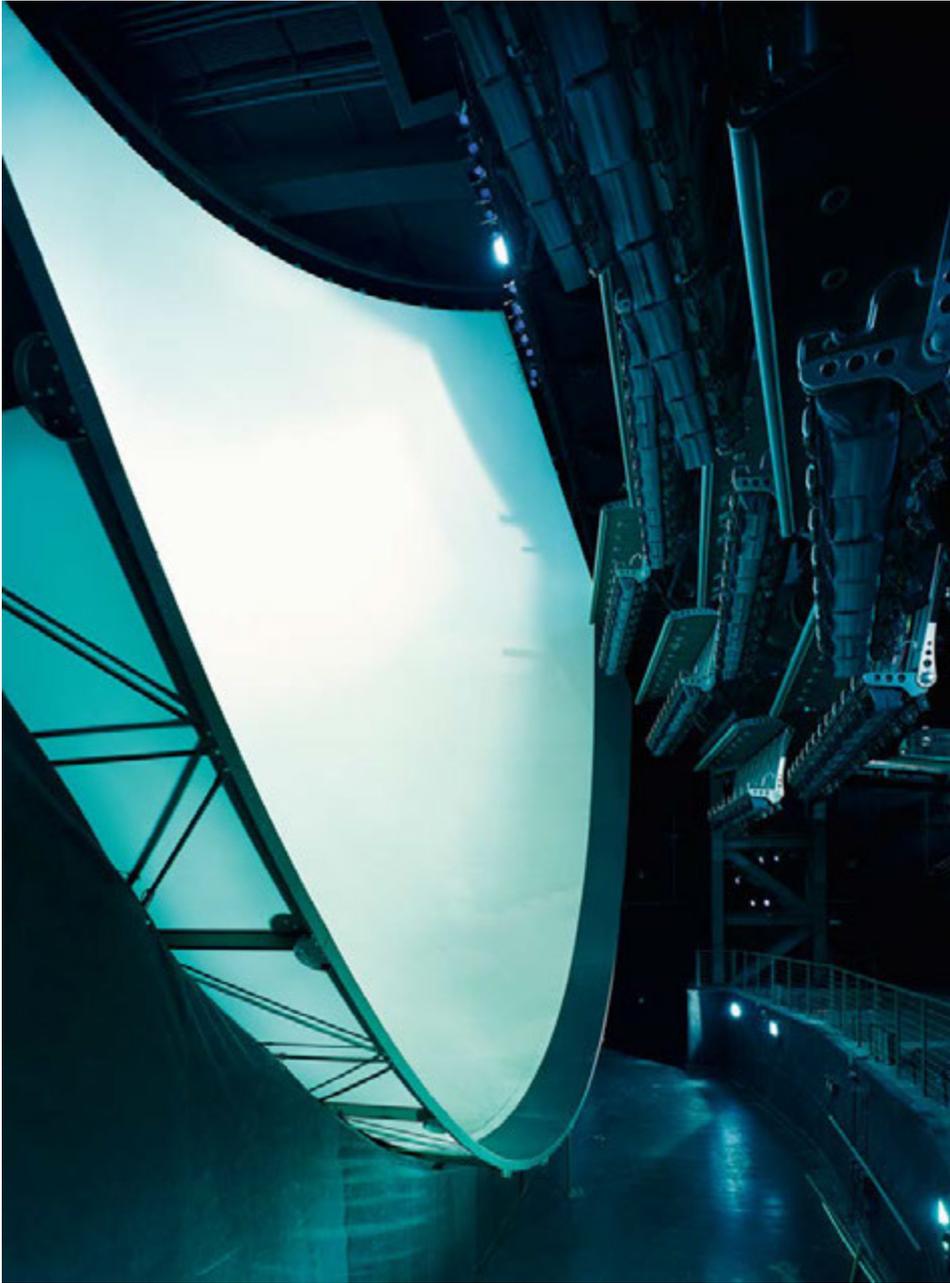
1. "[...] to open the doors to what our minds have materialised and transformed into sculpture and to scrutinise what our contemporary world creates in places which are not accessible to most people. ", Thomas Struth, cité sur le rabat de la jaquette de couverture  
 2. Lewis Chaplin (1992, GB), artiste, graphiste et éditeur, est fondateur des éditions Here Press avec Ben Weaver



Thomas Struth , Study, Charité, Berlin, 2015, c-print, 97.8x129.8 cm. Catalogue : 11591  
© Thomas Struth 2016. Courtesy MACK



Thomas Struth, Chemistry Fume Cabinet, The University of Edinburgh, 2010, c-print, 120.5x166 cm. Catalogue : 10271  
© Thomas Struth 2016. Courtesy MACK



Thomas Struth, Cinema, Anaheim, 2013, c-print, 242.1x180 cm. Catalogue : 11261  
© Thomas Struth 2016. Courtesy MACK



Thomas Struth, Aquarium, Atlanta, 2013, c-print, 207.5x357 cm. Catalogue : 11201 © Thomas Struth 2016. Courtesy MACK



Thomas Struth, Aquarium, Atlanta, 2013, c-print, 207.5x357 cm, détail. Catalogue : 11201 © Thomas Struth 2016. Courtesy MACK



Thomas Struth, The Seven Brother's Hills, Seorak Mountains, Gangwon-do, 2007, c-print, 173.5x214 cm. Catalogue : 10031  
Vue des pages 10-11 du livre Nature & Politics © Thomas Struth 2016. Courtesy MACK



Thomas Struth, Seascape, Donghae City, 2007, c-print, 167.5x212.2 cm. Catalogue : 10081 © Thomas Struth 2016. Courtesy MACK



**Viviane Sassen. Umbra**

Poèmes : Maria Barnas, Munich, Prestel, 2015  
[www.prestel.com](http://www.prestel.com)

Le projet *Umbra* ("ombre" en latin) est né d'une carte blanche offerte à Viviane Sassen (1972, NL) par le Nederlands Fotomuseum à Rotterdam, qui lui a consacré une vaste exposition au printemps 2014. *Umbra* comprend six séries : *Axiom*, *Totem*, *Larvae*, *Carbon*, *Rebus* et *Soil*, auxquelles s'ajoute une projection vidéo, *Hurling*. En raison de son ambivalence, l'ombre peut être interprétée comme une métaphore des dualités de la psyché humaine – prise entre peurs et désirs, souvenirs et produits de l'imagination, – qui s'exprime dans des photographies privilégiant l'ambiguïté entre description et abstraction, à travers un fascinant jeu kaléidoscopique de couleurs, d'ombres et de lumière. Le livre, superbe, offre une excellente approche de ce travail très personnel de Viviane Sassen avec plus d'une centaine d'images réparties sur 196 pages, une mise en page et un graphisme original d'Irma Boom et Akiko Wakabayashi.

Les titres et dates des images et des séries qui composent *Umbra* ne sont pas indiqués dans le livre, je me suis ici référée au site de la galerie Stevenson au Cap. Le livre a remporté la Médaille d'or 2016 du meilleur livre de photo artistique du Deutscher Fotobuchpreis.

→ Présentation vidéo du livre : <https://vimeo.com/141894395>

Interview de Viviane Sassen, The Photographers' Gallery, Londres, 2015, 3'13" : <https://vimeo.com/125286817>



© Viviane Sassen, Axiom M, 2014, de la série Axiom, tirée du livre Umbra, Prestel, 2015

Pour comprendre les photographies de Viviane Sassen, il est essentiel de les associer à l'Afrique, qui a fortement marqué sa vie comme ses séries, dont les plus célèbres ont fait l'objet de publications : *Flamboya* (2008), *Parasomnia* (2011) ou encore, récemment, *Etan & Me* (2013) et *Pikin Slee* (2014).

" D'aussi loin que je me souviens, je me suis toujours sentie très proche de l'Afrique. C'est probablement parce que j'ai vécu au Kenya avec ma famille quand j'étais enfant. Pourtant, cette même expérience d'intimité a aussi engendré des sentiments contradictoires en moi. Tout en ayant le sentiment de faire partie de ce monde, j'ai toujours été consciente du fait que je n'en ferais jamais réellement partie. Très tôt, j'ai compris que j'y resterais toujours une étrangère. De ce fait, j'essaie toujours de traduire dans mon travail cette ambiguïté. Vous vous sentez proches mais en même temps distant. Et c'est quelque chose qui est la plupart du temps absent des descriptions occidentales traditionnelles de l'Afrique, qui reflètent toujours clairement l'interprétation et le regard des Occidentaux. J'essaie de mettre cela en doute mais dans le même temps, je suis moi aussi une Occidentale et je ne peux pas complètement me libérer de ces origines. Mais je pense que douter est toujours une bonne chose.

Le jeu des ombres offre de multiples interprétations. Vous pouvez les lire à différents niveaux. Vous devriez toujours être capable de juger une photographie sur plusieurs plans, d'un point de vue politique, social, émotionnel, mais aussi personnel. " <sup>1</sup>



© Viviane Sassen, Parker, 2014, de la série Carbon, tirée du livre *Umbra*, Prestel, 2015

L'ombre, souvent associée à des couleurs d'une luminosité intense, est un aspect omniprésent de l'œuvre de Viviane Sassen, dans son travail personnel comme dans ses images de mode pour les magazines les plus en vogue. La photographe, qui se considère comme une artiste intuitive plutôt que conceptuelle, souhaitait également explorer ses ombres intérieures, les plus personnelles, en réalisant le projet *Umbra*.

" *Umbra* est une sorte de thérapie. J'ai grandi dans la peur de la mort et, petite, je l'ai vue en face. J'ai passé trois années de mon enfance au Kenya, de l'âge de 2 ans à l'âge de 5 ans. Mon père était médecin et, en Afrique, on côtoie plus facilement la mort. Elle est partout dans la rue. Ma grand-mère, qui vivait avec nous à cette époque, est décédée, et mon père a eu une opération au cerveau. Nous avons dû rentrer aux Pays-Bas. Il fallait que je revisite ces souvenirs d'enfance. " [...] " Je me suis rendu compte que je n'étais pas obligée de passer par la photographie documentaire pour m'exprimer. En voyageant en Afrique avec mon mari, et notamment en Zambie, en revoyant les lieux de mon enfance, j'ai eu une sorte de déclic. " <sup>2</sup>

" Ici, je voulais enquêter sur l'ombre, dans la photographie bien sûr, mais aussi les ombres personnelles et celles qui nous cernent dans le monde social. Mais c'est un sujet tellement large... je voyais des ombres partout. Ça m'a bloquée. J'ai beaucoup lu sur le sujet, mais je ne suis pas une artiste conceptuelle, cela devenait trop théorique. J'ai demandé alors à une amie poétesse d'écrire quelques poèmes, nous avons dialogué, je lui ai parlé de mes ombres personnelles. Cela a fonctionné comme une thérapie. " <sup>3</sup>

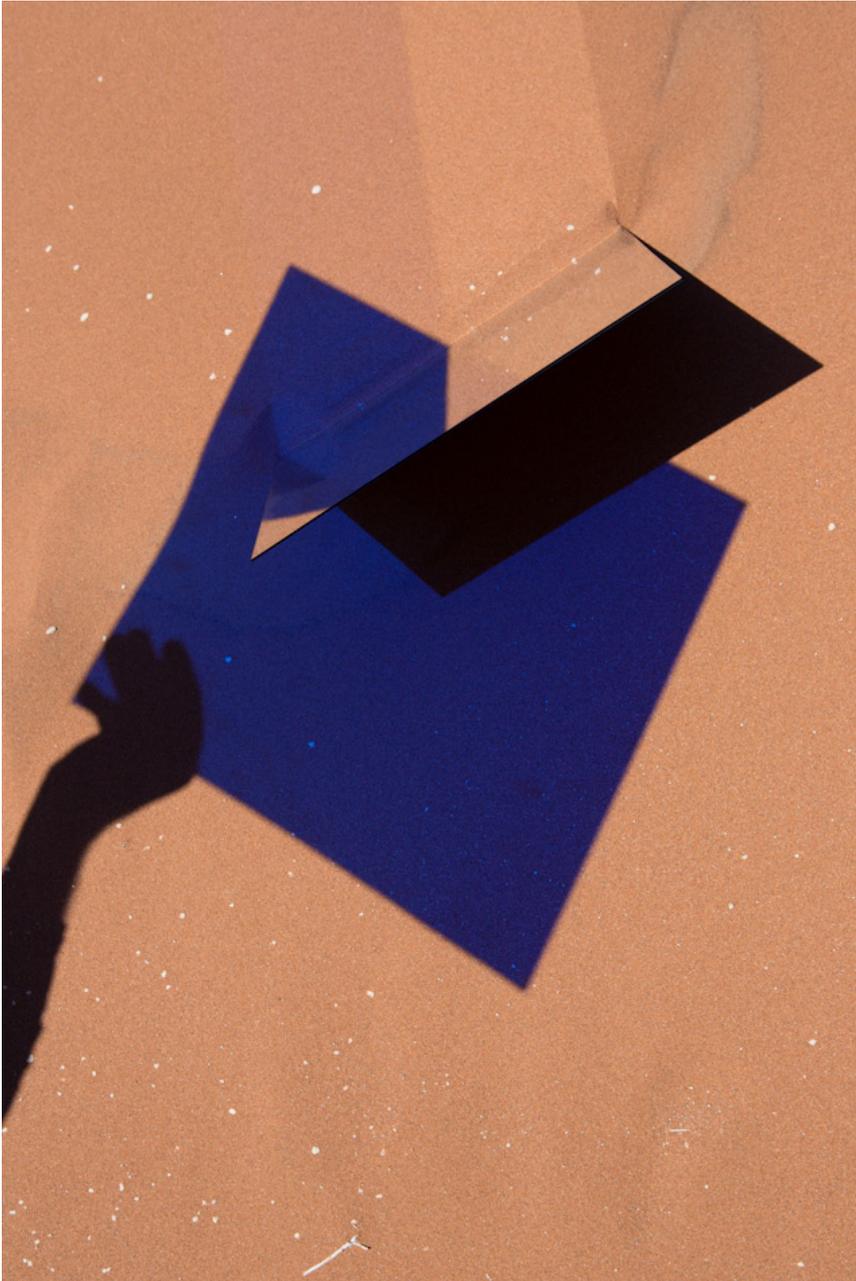


© Viviane Sassen, Book, 2014, de la série Carbon, tirée du livre *Umbra*, Prestel, 2015

L'ouvrage *Umbra* édité par Prestel en 2015<sup>4</sup>, poétique et complexe, reflète à merveille ce processus personnel, que chaque lecteur est amené à interpréter librement. Il se clôt avec une dédicace au père de l'artiste : " This book is dedicated to my father, whose shadow travelled faster than he did. "

Élégant et de facture soignée, *Umbra* est un livre broché de grand format (26x35 cm) avec couverture à larges rabats. Les graphistes Irma Boom et Akiko Wakabayashi ont conçu six cahiers de trente-deux pages reliés au fil. À l'extérieur et au milieu de chaque cahier, un papier couché brillant (maxi gloss) a été utilisé, alors que les autres pages sont d'un papier très fin, blanc translucide et soyeux (munken polar), dont le pli n'a pas été coupé sur la tranche de tête (tranche supérieure du livre). Les douze poèmes de l'écrivain et artiste visuelle Maria Barnas (1973, NL) sont insérés dans les " plis " des pages non coupées. Ces pages, qui fonctionnent comme des zones plus secrètes et intimes de l'ouvrage, présentent également des photos noir/blanc de petit format, un dessin de deux figures superposées portant le titre manuscrit " The other " et un autoportrait constitué de quatre photomaton manipulés par Viviane Sassen.

Le reste du livre contient un nombre important de photographies couleurs séquencées de manière subtile. Le lecteur attentif découvre, au fil des pages, un choix graphique radical : au début de chaque cahier, l'image est divisée en deux parties et sa seconde moitié se trouve en fin de cahier (donc sur la même feuille de papier qui fut imprimée puis pliée pour former l'extérieur du cahier). C'est une manière ludique de rendre perceptible le processus de fabrication de l'ouvrage et cela apporte une certaine dynamique à la séquence. De plus, ces images qui rythment le passage d'un cahier à l'autre ont pour motif commun le désert et ses dunes, la plupart du temps avec une intervention graphique de l'artiste (voir par exemple les photographies *Green Vlei* et *Black hole #01* de 2014 présentées dans les pages suivantes de ce webzine). Dans une approche thématique similaire, la double page intérieure de chaque cahier présente des images de végétaux et de corps féminins issues de la série *Larvae* ("larves" en latin). Toutefois, ce ne sont pas ces photographies qui m'ont paru les plus intimes. Les jeux de fragments de corps, d'ombres sur la peau ou de miroir dédoublant les jambes du modèle, expriment l'idée de recherches formelles plutôt que de sensualité.



© Viviane Sassen, Axiom B01, 2014, de la série Axiom, tirée du livre *Umbra*, Prestel, 2015

Les séries composant *Umbra* sont complémentaires et dialoguent entre elles de manière intéressante. Alors que *Soil* évoque le retour à la terre, la mort, la tristesse et le deuil, la série *Carbon* suggère une perception plus poétique et mystérieuse des zones d'ombre de notre existence. *Rebus* joue encore plus sur l'aspect énigmatique des êtres et des objets photographiés comme les symboles d'un message à déchiffrer dans un jeu d'enfant. La sensation de verticalité est récurrente dans la série *Totem*, où la figure humaine est souvent chorégraphiée (voir les images *Spider*, 2010 et *Lemogang*, 2013) ou mise en scène pour ressembler à une sculpture par un effet de contre-jour, un contraste entre figure et fond ou une ombre portée.<sup>5</sup>

La série *Axiom* suscite des références à la peinture géométrique abstraite. Je songe non seulement à *Carré noir sur fond blanc* (1915) de Kasimir Malevitch, mais aussi à *Contre composition simultanée* (1929) de Theo van Doesburg, dont la photographie est ici plus proche. Elle utilise des filtres colorés et des miroirs inclinés dans le sable scintillant pour créer ses compositions. Selon Viviane Sassen, la présence récurrente de l'ombre d'un bras ou d'une main est importante pour suggérer une relation entre le corps humain et la spiritualité. L'artiste souhaite que ses photographies fonctionnent comme des miroirs réfléchissants, qu'elles posent des questions et restent ouvertes à toutes les interprétations.<sup>6</sup> Parcourir *Umbra* et en découvrir les images associées aux poèmes est un vrai plaisir !

Nassim Daghighian



© Viviane Sassen, Lemogang, 2013, de la série Totem, tirée du livre Umbra, Prestel, 2015

1. Viviane Sassen citée par Séverine Morel, "Viviane Sassen. Parasomnia", *L'œil de la photographie*, 1.5.2012  
<http://www.loeildephotographie.com/fr/2012/05/01/article/16611/viviane-sassen-parasomnia/>
  2. Viviane Sassen citée par Clémentine Mercier, "Viviane Sassen, plus vive que son ombre", *Next – Libération*, 18.10.2015  
[http://next.liberation.fr/arts/2015/10/18/viviane-sassen-plus-vive-que-son-ombre\\_1406675](http://next.liberation.fr/arts/2015/10/18/viviane-sassen-plus-vive-que-son-ombre_1406675)
  3. Viviane Sassen citée par Jean-Luc Eyguesier, "Viviane Sassen, photographe de l'ombre", *TV5 Monde*, 22.9.2015  
<http://information.tv5monde.com/terriennes/viviane-sassen-photographe-de-l-ombre-53746>
  4. En 2014, Viviane Sassen avait déjà réalisé une publication intitulée *Umbra* chez Oodee (Londres et Paris) sous forme de dossier cartonné contenant une brochure de 28 pages avec les poèmes de Maria Barnas et 11 tirages de 24x34 cm. L'objet fut vite épuisé et réédité en 2015.
  5. Viviane Sassen a également réalisé une installation de *Totem* en 2014, avec deux projecteurs, un miroir en mouvement et du son. Vidéo mise en ligne par l'artiste : <https://vimeo.com/106268519>
  6. "I still wanted to have this personal human element in the picture. We are always confronted with ourselves in the end, so I think it is beautiful to have this relation with the human body and the spiritual." [...] "My pictures function as some kind of mirror. I like to ask questions rather than give answers."
- Viviane Sassen citée par Lucia De Stefani, "Viviane Sassen's Parallel Universe of Mirrors, Shadows and Dreams", *Time*, 21.8.2015  
<http://time.com/4004734/viviane-sassen-photos/>



© Viviane Sassen, Spider, 2010, de la série Totem, tirée du livre *Umbra*, Prestel, 2015

### Shadow Speak

There is time, we say, rippling  
as long ribbons in the hair  
of a girl looking back.

We see a bright past in her hand.  
We can imagine her on certain days  
in various poses and say: future.

There is time raging in furious  
rivers upstream. There is time  
we say, there is time, underway.

### Maria Barnas

in *Umbra*, Prestel, 2015, dernier poème du livre.



© Viviane Sassen, Green Vlei, 2014, de la série Axiom, tirée du livre Umbra, Prestel, 2015



© Viviane Sassen, Silver Dollar, 2013, de la série Larvae, du livre Umbra, Prestel, 2015



© Viviane Sassen, Pinch, 2014, de la série Larvae, tirée du livre Umbra, Prestel, 2015



© Viviane Sassen, Black hole #01, 2014, de la série Totem, tirée du livre Umbra, Prestel, 2015



© Viviane Sassen, Coil, 2014, de la série Soil, tirée du livre Umbra, Prestel, 2015



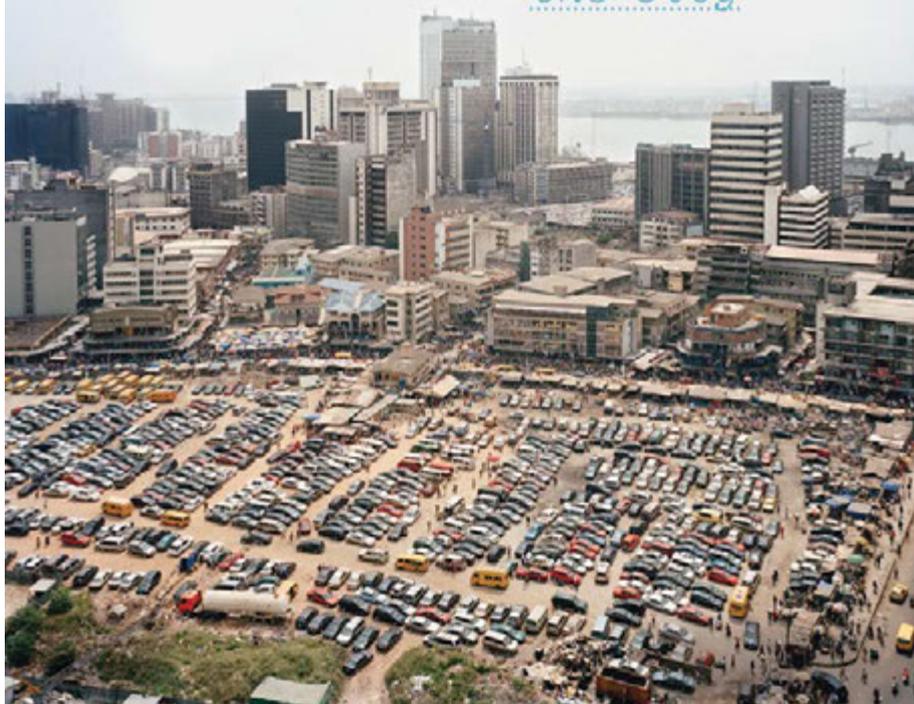
© Viviane Sassen, Cardinal, 2005, de la série Rebus, tirée du livre Umbra, Prestel, 2015



© Viviane Sassen, Cloud, 2014, de la série Rebus, tirée du livre Umbra, Prestel, 2015

# ZOOM!

Architektur  
und *Picturing*  
Stadt im Bild *Architecture*  
*and*  
*the City*



© Julian Röder, Lagos Transformation, Central business district on Lagos Island, Nigeria, 2009

## **ZOOM ! Picturing Architecture and the City**

Andres Lepik, Hilde Strobl, eds., Munich, Architekturmuseum der Technischen Universität München – Pinakothek der Moderne & Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2015  
[www.architekturmuseum.de](http://www.architekturmuseum.de) [www.buchhandlung-walther-koenig.de](http://www.buchhandlung-walther-koenig.de)

Dans ce catalogue d'exposition en anglais et allemand de plus de 200 pages richement illustrées, on découvre comment les photographes d'aujourd'hui représentent l'architecture et les villes contemporaines, d'un point de vue identitaire, social, culturel, économique et, évidemment, critique. Au début de l'ouvrage, quatre essais développent des réflexions fort pertinentes sur les liens entre photographie et paysage urbain. Dans l'introduction, Anders Lepik parle des aspects documentaires et engagés de la photographie urbaine. Dans l'essai " The Power of images ", Hilde Strobl analyse les relations entre architecture et société dans les images photographiques. Jutta v. Zitzewitz aborde les questions liées à l'urbanisation et Axel Sowa analyse la manière dont la photographie joue avec nos affects dans son essai " Cold ! Hot ! " Avec des photos et des vidéos d'une vingtaine d'artistes : Iwan Baan, Roman Bezbek, Peter Bialobrzeski, Lard Buurman, Stefan Canham und Rufina Wu, Nuno Cera, Livia Corona, Nicolás Degiorgis, Jörg Koopmann, Eva Leitolf, Myrzik und Jarisch, Stefan Oláh, Julian Röder, Simona Rota, Andreas Seibert, Wolfgang Tillmans, Fabian Vogl et Tobias Zielony.  
Nassim Daghighian

# The Photofilmic

## Entangled Images in Contemporary Art and Visual Culture

Brianne Cohen & Alexander Streitberger (EDS)



LEUVEN UNIVERSITY PRESS

© Eric Baudelaire, *The Anabasis of May* and Fusako Shigenobu, Masao Adachi and *27 Years Without Images*, 2011, Super 8 & Vidéo HD, 66 minutes, vidéogramme

### **The Photofilmic. Entangled Images in Contemporary Art and Visual Culture**

Brianne Cohen, Alexander Streitberger, éd(s.), Louvain, Leuven University Press, Lieven Gevaert Series, 2016  
[www.upers.kuleuven.be](http://www.upers.kuleuven.be)

Depuis 2004, l'Université de Louvain a publié, dans la collection Lieven Gevaert Series, de nombreux ouvrages en anglais sur la photographie et ses relations aux autres médias, ainsi que des monographies sur de grands artistes utilisant le médium tels qu'Allan Sekula, Jan Dibbets ou Aïm Deüelle Lüski. La plupart des publications ont trait à la photographie contemporaine. Alexander Streitberger, professeur d'art moderne et contemporain à l'Université catholique de Louvain, a co-édité plusieurs livres très intéressants dans cette collection qu'il dirige avec Hilde Van Gelder. Le plus récent, *The Photofilmic*, est co-dirigé par Brianne Cohen, historienne d'art contemporain. L'ouvrage explore, à travers quatorze essais et sur 300 pages, les différentes réactions au monde numérique et interconnecté dans les domaines de l'art, du cinéma et, plus globalement, de la culture visuelle. Des sujets d'actualité passionnants sont traités de manière approfondie par des auteurs renommés. Parmi les nombreux artistes abordés, on trouve Eric Baudelaire, David Claerbout, Zachary Formwalt, Steeve McQueen, Hito Steyerl, Ryan Trecartin et Lizzie Fitch. Nassim Daghighian

NATHALIE DIETSCHY

# LE CHRIST

## AU MIROIR DE LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE



© David LaChapelle, Last Supper, 2003, série Jesus is My Homeboy, c-print, 182.9x246.4 cm. Courtesy de l'artiste

## PHOTO-THEORIA 10, JUIN 2016

### **Nathalie Dietschy. Le Christ au miroir de la photographie contemporaine**

Neuchâtel, Alphil – Presses universitaires suisses, 2016  
[www.alphil.com](http://www.alphil.com)

Nathalie Dietschy est historienne de l'art, docteure ès Lettres de l'Université de Lausanne (thèse en 2012), spécialiste de la période contemporaine et commissaire d'exposition. Ses domaines de recherche incluent la représentation du Christ en photographie, les rapports entre art sacré et art profane (XIX<sup>e</sup> – XXI<sup>e</sup> siècles), ainsi que les livres d'artistes et de photographie. Elle est actuellement chercheuse FNS senior à l'UNIL.

Événement : mardi 28.06.2016, 18h30, vernissage-signature du livre et table ronde au Musée de l'Elysée  
Trois artistes, Andres Serrano (USA), Faisal Abdu'Allah (GB) et Olivier Christinat (CH), débattront au sujet des représentations du Christ en photographie avec Nathalie Dietschy et Tatyana Franck, Directrice du Musée de l'Elysée. Modération : Prof. Philippe Kaenel, historien de l'art, Université de Lausanne.



© Nazif Topçuoğlu, *Is it for Real ?*, 2006, c-print, 112x133 cm. Courtesy de l'artiste

Pourquoi les photographes s'intéressent-ils autant à la vie de Jésus et à la représentation du Christ depuis les années 1980 ? De quelles manières abordent-ils un tel sujet deux mille ans après les faits historiques ? Pourquoi traiter d'une figure déjà surreprésentée dans la peinture ? Au-delà du motif religieux, comment ont-ils adapté l'image du Christ à leurs préoccupations contemporaines ? Le médium photographique se distingue-t-il des autres pratiques de l'art contemporain ? Le superbe livre de Nathalie Dietschy, basé sur sa thèse en histoire de l'art (2006-2012)<sup>1</sup>, est le fruit d'un important et passionnant travail de recherche sur le plan international, qui propose plusieurs éléments de réponse grâce à un choix pertinent d'images photographiques. L'auteure s'appuie aussi sur une lecture approfondie de nombreux ouvrages et essais qui traitent des relations entre images profanes et sacrées, art et christianisme.

Cette publication offre un excellent reflet des vastes problématiques traitées par les photographes actuels qui s'intéressent en particulier à l'humain, dans une approche laïque de la figure christique. L'ouvrage est fort bien documenté et richement illustré, comme en témoignent les 155 images, la bibliographie de 39 pages ou les 1188 notes de bas de page, pour un ouvrage de 360 pages et de près de 2 kg ! Pas de lourdeur académique cependant, la lecture est agréable et stimulante, ponctuée d'exemples en tous genres. De la publicité à l'image de presse, en passant par divers styles artistiques : kitsch chez Pierre et Gilles, *glamour* chez Bettina Rheims et David LaChapelle, provocateur chez Wim Delvoye, féministe chez Renee Cox ou Nazif Topçuoğlu, militant chez Adi Nes et Faisal Abdu'Allah, etc. Comme le relève l'auteure, si le ton peut être sérieux, humoristique, grotesque, ironique ou parfois morbide, il est très fréquemment engagé socialement et politiquement. La photographie est comme un miroir qui reflète les questionnements contemporains et, de même, les manières de représenter le Christ sont révélatrices de notre époque.

La structure du livre en trois parties permet de bien saisir les enjeux de la thématique selon des perspectives différentes. La première partie, "La révélation photographique", est centrée sur le médium. L'auteure met en évidence la proximité entre photographie et corps de Jésus, entre index et signe divin, c'est-à-dire entre trace photographique et empreinte miraculeuse du visage du Christ sur le Mandylion d'Édesse, le voile de



© Vivek Vilasini, *Between One Shore and Several Others (after Supper at Emmaus by Caravaggio)*, 2008, tirage pigmentaire sur papier Hahnemühle, 122x134.6 cm. Courtesy de l'artiste

Véronique ou le Saint Suaire de Turin. De plus, lors de son invention au 19<sup>ème</sup> siècle, la photographie hérite d'une longue tradition iconographique dans la peinture et la sculpture. Avec Fred Holland Day, un photographe pictoraliste présenté ici comme un précurseur, une émancipation du médium vis-à-vis de la peinture s'exprime dans une série de 1898 où l'artiste s'est autoreprésenté en Christ.<sup>2</sup> Comme d'autres photographes, il pense que son médium est capable d'exprimer la transcendance.

Il faut ensuite attendre la période postmoderne – caractérisée par son goût pour l'appropriation et le discours critique – pour voir apparaître, à la fin des années 1970, une production artistique en lien avec Jésus de Nazareth (le personnage historique) et le Christ (la figure religieuse). La deuxième partie de l'ouvrage, " De la citation à la narration ", traite essentiellement de la photographie mise en scène, qui donne lieu à une grande production de tableaux photographiques et de récits en images dès les années 1980. Le *remake* postmoderne consiste en l'imitation de poses, gestuelles et attitudes archétypales (*imitatio Christi*) dans la lignée des tableaux vivants très appréciés au 19<sup>ème</sup> siècle. Les scènes les plus connues sont sans cesse reprises (phénomène de l'intericonicité) car elles sont immédiatement identifiables et aisément détournées : Cène (Léonard de Vinci), Passion, Pietà (Michel-Ange) ou Mise en tombeau<sup>3</sup>. Le traitement artistique peut viser l'atemporel ou la transposition dans un contexte contemporain. Cette actualisation du Nouveau Testament – récit célèbre et sans suspense – implique de prendre position entre description des faits, esthétisation de la scène et symbolique théologique. On observe, dans l'interprétation personnelle de la vie de Jésus par Duane Michals et David LaChapelle, un discours explicite contre l'homophobie pour l'un et, pour l'autre, un militantisme opposé au fanatisme chrétien de la droite américaine évangélique.

La dernière partie du livre, " De l'identification à la revendication ", est selon moi la plus intéressante car elle part du constat que le Christ est souvent un alter ego des artistes contemporains et, surtout, un porte-parole dans leurs démarches de déconstructions critiques et de contestations socio-politiques. Les photographes appartenant à des minorités (ou proches d'elles) luttent contre les stéréotypes et les discriminations dont elles sont victimes par une réappropriation des modèles chrétiens dominants (phénomènes d'acculturation) et une hybridation de plusieurs types d'identités : confession religieuse, orientation sexuelle, genre, classe sociale, ethnie, etc. Ces œuvres politiques réclament un métissage socio-culturel, un syncrétisme religieux et



© Faisal Abdu'Allah & Kofi Allen, Last Supper I, 1996-2010, tirage pigmentaire, 149.8x184.1 cm. Courtesy des artistes et Galerie Momo, Johannesburg

surtout une libération des conventions, dans la lignée des courants militants *queer* et postcoloniaux apparus dans les années 1960 et 1970.

Devenu personnage de fiction, voire d'autofiction, le Christ se plie à la subjectivité et à l'idéologie de l'artiste qui s'autoreprésente dans le rôle d'un Jésus profane, défenseur des opprimés et des marginaux. Dans leur volonté de briser les tabous, d'aller au-delà de la norme, les artistes ont parfois eu recours à la provocation, mais Nathalie Dietschy souligne bien le fait que tout est question de contexte d'interprétation et dépend du type de public qui perçoit les photographies. Lorsque le Christ est " incarné " par une femme (Renee Cox elle-même, nue), un noir (Rotimi Fani-Kayode, Nigérien homosexuel), un asiatique (Yasumasa Morimura), un malade (Ron Athey, artiste performeur SM atteint du SIDA, photographié par Catherine Opie), un handicapé (les modèles de Rauf Mamedov sont trisomiques) ou un militaire israélien (Adi Nes), le détournement peut être interprété comme un blasphème, alors qu'il s'agit d'engagement politique. L'intérêt d'un scandale est dans la controverse, dans la possibilité de susciter un débat constructif. Dans la photographie contemporaine, les transgressions des valeurs éthiques, esthétiques et pratiques de la figure christique sont avant tout des remises en question de nos idées reçues et, au final, agissent comme des révélateurs de changements nécessaires, ou en cours, dans une société.

Nassim Daghighian

1. Nathalie Dietschy, *Le Christ au miroir de la photographie contemporaine (1981-2011)*, thèse, dir. P. Kaenel, Histoire de l'art, Faculté des lettres, Lausanne, Université de Lausanne, 2012

2. Voir aussi : Nathalie Dietschy, " Les dernières heures du Christ sur la croix « racontées » en photographie : *The Seven Words* (1898) de Fred Holland Day ", *Études de lettres*, 3-4, 2013, p.223-244, en ligne : <http://edl.revues.org/585>

3. Voir aussi : Nathalie Dietschy, " Le motif du Christ mort dans la photographie contemporaine. Cadavres et figures endormies", *Frontières*, vol. 23, n°2, printemps 2011, p.26-32, en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/1007586ar>



© Rauf Mamedov, Last Supper, 1998, de la série Seven Bible Scenes, c-print, 140x100 cm, détail  
Courtesy Galerie Lilja Zakirova, Heusden



© Rauf Mamedov, Last Supper, 1998, série Seven Bible Scenes, 5 c-prints, chacun 140x100 cm. Courtesy Galerie Lilja Zakirova, Heusden



© Andres Serrano, Piss Christ, 1987, de la série Immersions, c-print, 152.4x101.6 cm  
Courtesy de l'artiste et Galerie Nathalie Obadia, Paris / Bruxelles

Quelques références en français sur le Christ dans la photographie, par date de publication :

- HEITZ, Françoise, JOHNSON, Annick, eds., *Les Figures du Christ dans l'art, l'histoire et la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2000
- PEREZ, Nissan N., *Corpus Christi. Les représentations du Christ en photographie. 1855-2002*, cat. expo., 4.10.2002 – 5.1.2003, Jérusalem, The Israel Museum / Paris, Hôtel Sully – Patrimoine photographique & Marval, 2002
- GRENIER, Catherine, *L'Art contemporain est-il chrétien ?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003
- BOILLAT, Alain, GISEL, Pierre, KAEMPFER, Jean, KAENEL, Philippe, eds., "Points de vue sur Jésus au XX<sup>e</sup> siècle", *Études de Lettres*, n°280, Lausanne, UNIL, juin 2008
- DONDERO, Maria Giulia, *Le Sacré dans l'image photographique. Études sémiotiques*, Paris, Lavoisier, Hermès science, coll. Formes et sens, 2009
- BOILLAT, Alain, KAEMPFER, Jean, KAENEL, Philippe, dir., DIETSCHY, Nathalie, éd., *Jésus en représentations. De la Belle Époque à la postmodernité*, Gollion, Infolio, 2011
- RINUÏ, Paul-Louis, SAINT-MARTIN, Isabelle, eds., *Sainte Face, visage de Dieu, visage de l'homme dans l'art contemporain (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Presses universitaires de Paris-Ouest, coll. Les arts en correspondance, 2015
- COTTIN, Jérôme, DIETSCHY, Nathalie, KAENEL, Philippe, SAINT-MARTIN, Isabelle, eds., *Le Christ réenvisagé. Variations photographiques contemporaines*, Gollion, Infolio, 2016



© Sam Taylor-Johnson, Self Pieta, 2001, c-print, 134.5x134.5 cm. Courtesy White Cube Gallery, Londres



© Adi Nes, Untitled (Last Supper), 1999, de la série Soldiers, tirage couleur, 90x148 cm et 185x235 cm. Courtesy de l'artiste



© Lee Wagstaff, Lamb, 2000, c-print, 182x210 cm. Courtesy de l'artiste

# LE CHRIST RÉENVISAGÉ

Variations photographiques contemporaines

Sous la direction de Jérôme Cottin, Nathalie Dietschy,  
Philippe Kaenel, Isabelle Saint-Martin



© Olivier Christinat, Le Repas, 1996, partie centrale d'un ensemble de 13 photographies, tirage gélatino-argentique sur papier baryté, 60x50 cm

## **Le Christ réenvisagé. Variations photographiques contemporaines**

Jérôme Cottin, Nathalie Dietschy, Philippe Kaenel, Isabelle Saint-Martin, eds., Gollion, Infolio, 2016  
[www.infolio.ch](http://www.infolio.ch)

Avec les contributions des universitaires, professeurs, maîtres de conférences et chercheurs suivants : Jérôme Cottin, Yannick Courtel, Christophe Damour, Nathalie Dietschy, David Douyère, Stéphane Dufour, Philippe Kaenel, Frédéric Lambert, Jean-Michel Leniaud, Katharina Niemeyer, Élisabeth Parmentier, Isabelle Saint-Martin, Gaspard Salatko, François Soulagés, ainsi qu'une présentation de cinq artistes photographes : Jean-Christophe Ballot, Olivier Christinat, Thomas Devaux, Jean-Louis Hesse et Axelle Kieffer

À propos des directeurs de la publication :

Jérôme Cottin est professeur à la Faculté de théologie protestante, Université de Strasbourg.

Nathalie Dietschy est historienne de l'art, docteure ès Lettres, chercheuse FNS Senior, Université de Lausanne.

Philippe Kaenel est professeur d'histoire de l'art, Faculté des Lettres, Université de Lausanne.

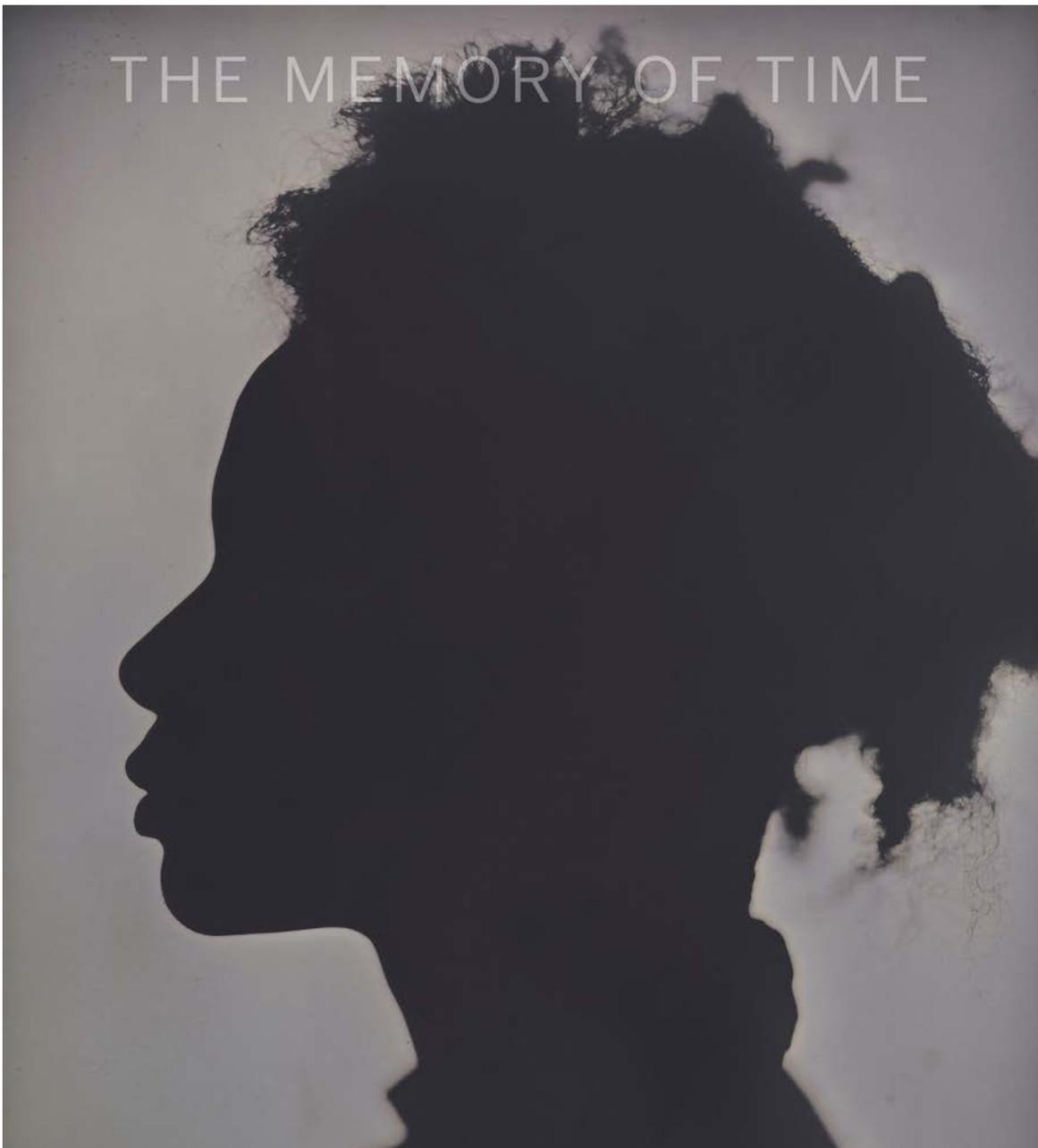
Isabelle Saint-Martin est directrice d'études à l'École pratique des Hautes Études, équipe HISTARA, et directrice de l'Institut européen en sciences des religions, Paris.



© Olivier Christinat, Le linge, 1998, de la série Photographies apocryphes, tirage argentique, 60x50 cm

Cet ouvrage est issu d'un colloque interdisciplinaires sur la figure énigmatique du Christ dans la photographie contemporaine organisé en 2013 à l'Université de Strasbourg. Il propose une série de réflexions de "différents ordres : esthétique, historique, social, médiatique, médiologique, philosophique, culturel, anthropologique, théologique, christologique [...]" (introduction, p.13). Les écrits bibliques ne décrivent pas clairement le visage de Jésus, ce qui laisse une grande place à l'imagination des photographes et à de multiples interprétations visuelles. Les dix essais du livre sont répartis en quatre chapitres. Le premier, "Le médium dans ses effets iconiques et plastiques", est centré sur la photographie et sa nature indicielle d'empreinte, mise en relation avec les images dites "acheiropoïètes" (non faites de main d'homme) : le Mandyon, la Sainte Face (ou voile de Véronique) et le Saint Suaire de Turin. Le chapitre "Création et photographie" analyse des œuvres photographiques et cinématographiques récentes qui s'approprient de manière originale l'image du Christ. "Le cahier des photographes" vient compléter cette partie en fin de volume. Le troisième chapitre, "Relectures philosophiques et théologiques", propose des considérations plus générales intéressantes, mais traite peu de photographie contemporaine. Dans le dernier chapitre, "Médiatisations et métadiscours", les auteurs abordent les polémiques provoquées par certaines œuvres, en particulier *Piss Christ* (1987) d'Andres Serrano. Isabelle Saint-Martin propose une analyse tout à fait éclairante sur les "variations autour de la piété" dans l'art, la photo de presse et la publicité.

Nassim Daghighian



© Chuck Close, Kara, 2007, daguerréotype, 21.6x16.5 cm, détail de l'image, couverture du livre *The Memory of Time*. Alfred H. Moses and Fern M. Schad Fund

**The Memory of Time. Contemporary Photographs at the National Gallery of Art**

Sarah Greenough et Andrea Nelson, avec des textes de Sarah Kennel, Diane Waggoner et Leslie J. Ureña  
Washington D.C., National Gallery of Art / New York & Londres, Thames & Hudson, 2015  
[www.thamesandhudson.com](http://www.thamesandhudson.com)

*The Memory of Time* est un bel ouvrage relié de 172 pages comprenant 130 reproductions de très bonne qualité. Sa présentation est classique – graphisme sobre, typographie fine et papier ivoire – tout comme la sélection des 76 œuvres réalisées entre 1990 et 2014, que la National Gallery of Art de Washington D.C. a pu acquérir dès 2007 grâce au Fonds Alfred H. Moses et Fern M. Schad<sup>1</sup>, une donation dédiée à la photographie contemporaine. Sarah Greenough, conservatrice en chef du département photographies à la NGA, est l'auteure de l'introduction. Elle y souligne l'importance des thèmes du temps, de la mémoire et de l'histoire dans les pratiques photographiques des années 1990 à 2010, une période qui correspond au passage progressif de l'analogique au numérique dans le domaine des images. Aujourd'hui, il n'est plus possible de définir la photographie comme une empreinte du réel, un simple document, une preuve objective ou un instrument permettant d'accéder à la vérité. Le médium garde toutefois un rapport particulier au passé

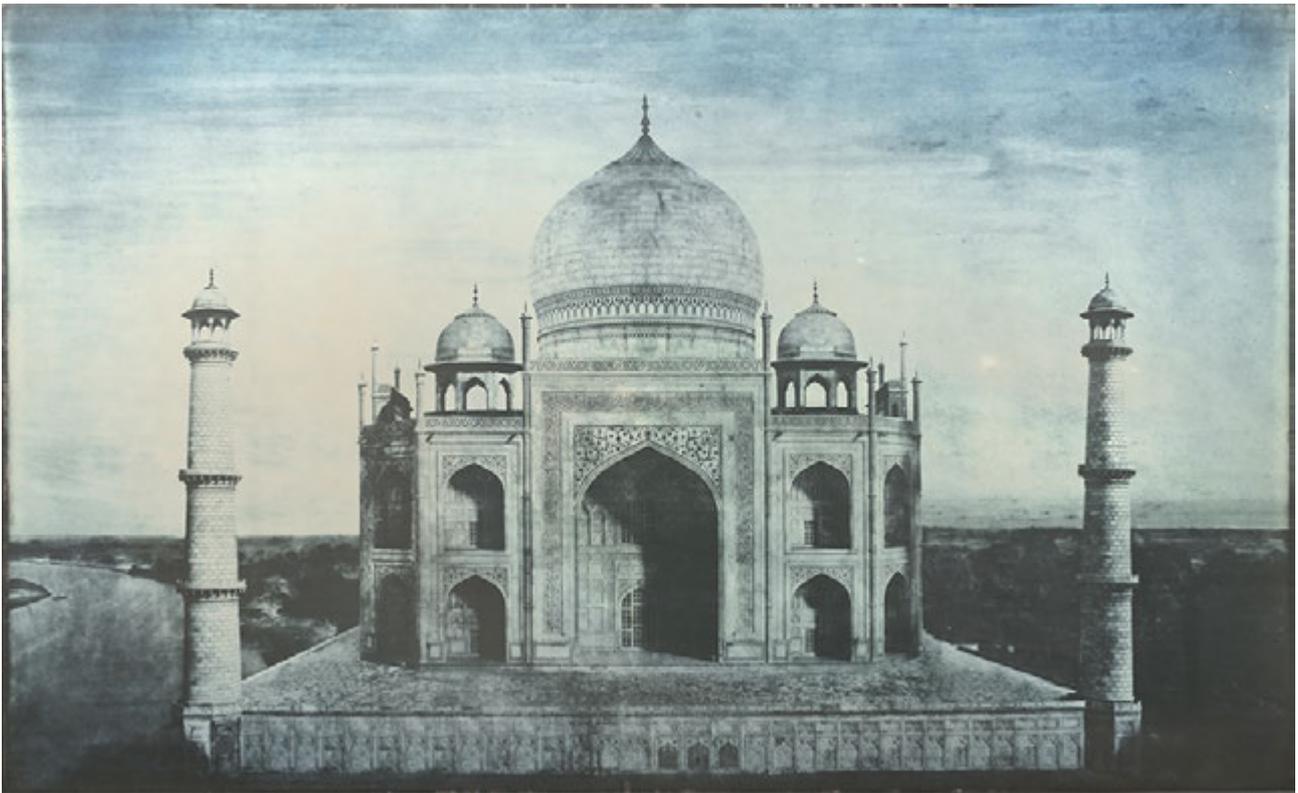


© Myra Greene, Untitled [Ref. #63], de la série Character Recognition, 2006, ambrotype, 10.1x7.4 cm  
Alfred H. Moses and Fern M. Schad Found

dont il peut garder la trace, même s'il est évident que toute photographie est une construction et qu'elle peut être manipulée facilement.

Les vingt-six artistes représentés dans ce livre explorent la complexité et la richesse des relations entre photographie et temps. Comme l'explique Sarah Greenough, l'image photographique semble ne représenter qu'un seul instant, alors qu'elle contient toujours plusieurs strates temporelles : de l'exposition dans l'appareil à l'observation de l'image, il y a plusieurs étapes intermédiaires dans le processus de production et de diffusion. Aborder la photographie comme une construction socio-culturelle nous montre qu'elle reflète non seulement les mutations qui ont eu lieu dans le domaine de l'image, mais aussi que nos représentations de l'espace, du temps et d'autrui ont évolué. Pour les artistes, la photographie permet à chacun de réfléchir à sa manière d'aborder et de comprendre le monde.

À l'instar de l'exposition présentée à la National Gallery of Art du 3 mai au 13 septembre 2015, la publication est divisée en cinq sections thématiques abordant les rapports multiples entre passé et présent dans les pratiques photographiques contemporaines. En réalité, plusieurs œuvres pourraient être réparties dans plus d'une thématique ; il s'agit donc d'un parcours possible parmi d'autres et non d'une classification rigide de la



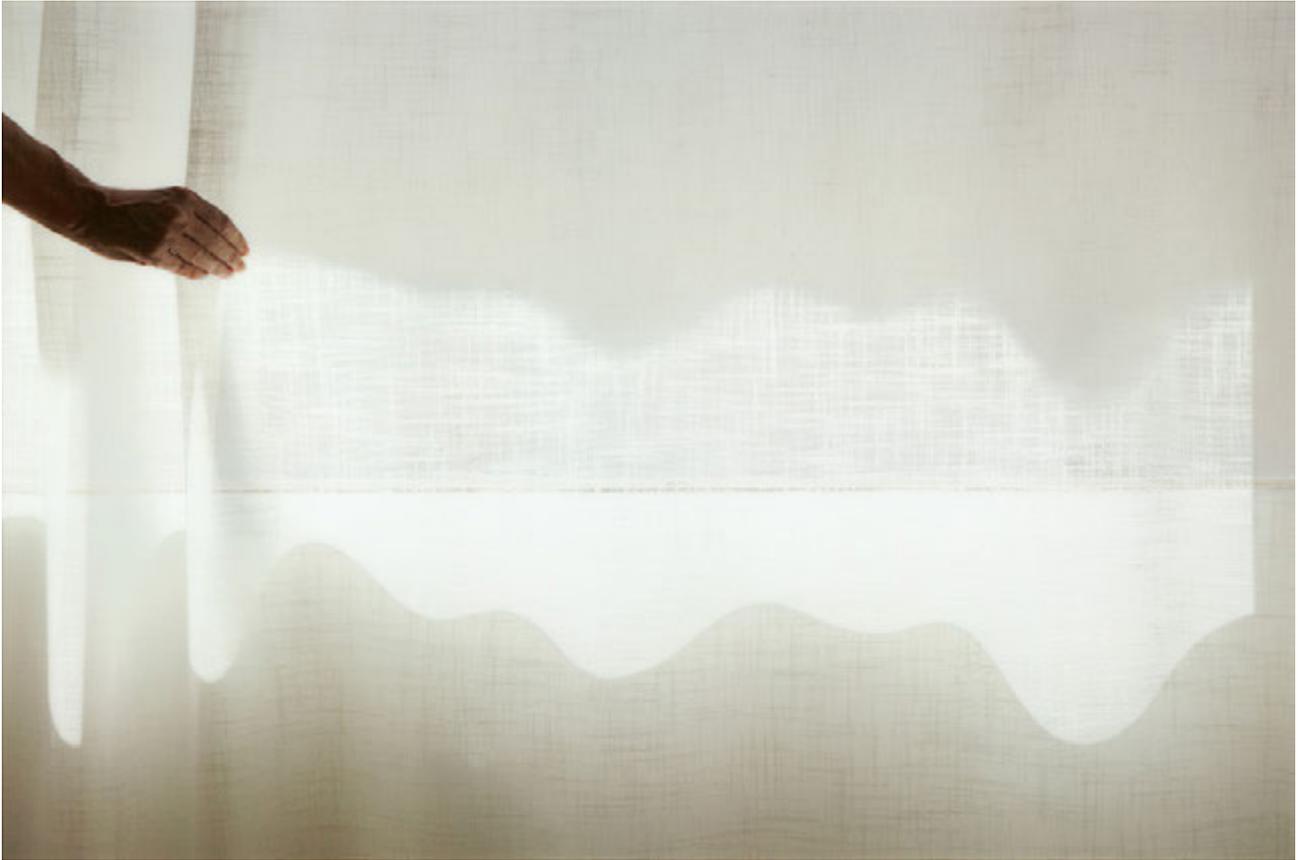
© Adam Fuss, For Allegra, de la série My Ghost, 2012 daguerréotype, 59.7x96.5 cm, encadré 70.5x106.7 cm  
Alfred H. Moses and Fern M. Schad Fund

part des curatrices Sarah Greenough et Andrea Nelson. Sur l'ensemble des artistes sélectionnés, on relève toutefois une tendance importante à revisiter le passé du médium photographique lui-même. Effectivement, *The Memory of Time* propose une belle palette de procédés photographiques hérités du 19<sup>ème</sup> siècle : le papier salé (Matthew Brandt), le daguerréotype (Binh Danh, Chuck Close, Adam Fuss), l'ambrotype (Sally Mann, Myra Greene), le cyanotype (Christian Marclay) et le tirage au charbon (Witho Worms). Ces techniques n'ont pas été choisies uniquement pour leurs caractéristiques esthétiques, elles sont mises au service d'un contenu, d'une démarche artistique intéressante. Celle-ci est expliquée par les auteurs du livre qui consacrent une page de texte par artiste – une manière synthétique et efficace d'éclairer le lecteur.

Les artistes de la première partie, " Traces de l'Histoire ", ont une fascination pour le passé, notamment celui du médium. Ils nous permettent de parcourir notre histoire culturelle et d'explorer nos représentations collectives. Ils associent les procédés photographiques anciens à des préoccupations contemporaines spécifiques comme, par exemple, les problématiques liées à l'identité ethnique des Afro-américains chez Carrie Mae Weems et Myra Greene, ou dans les portraits de l'artiste Kara Walker par Chuck Close. D'autres artistes abordent les questions de l'identité individuelle et du parcours de vie. Je pense ici aux autoportraits de Sally Mann réalisés suite à un accident d'équitation en 2006<sup>2</sup> et à la série *For Allegra* d'Adam Fuss qui représente pour lui une méditation artistique sur l'expérience humaine de la perte d'un amour.<sup>3</sup>

Dans la seconde section, " Le temps exposé ", les photographies offrent au regard une méditation sur la nature du temps qui passe. Plusieurs artistes utilisent de longs temps d'exposition, travaillant à un rythme lent, totalement opposé à celui que nous impose l'ultra-modernité axée sur l'instantanéité et l'accélération constante des processus d'échange. Les longues poses font souvent apparaître des éléments du réel qui ne sont pas visibles au quotidien ou les présentent sous un aspect inhabituel. Les artistes proposent ainsi des expériences inédites en modifiant notre perception et notre compréhension du temps. Vera Lutter utilise le principe de la *camera obscura* et expose des papiers argentiques pendant des heures, voire des jours. Seuls les éléments immobiles laissent leur empreinte négative sur l'image obtenue. Chris McCaw suit les mouvements du soleil dans le ciel et l'intensité de cette lumière provoque une inversion des valeurs sur le film (phénomène appelé solarisation) ainsi qu'une brûlure partielle de la surface photosensible.

Dans " Mémoire et archive ", une pratique majeure de l'art contemporain est mise en évidence. Les archives publiques, commerciales, privées ou personnelles de l'artiste sont explorées, réorganisées et interprétées pour traiter de thèmes à forte résonance intime ou collective. Binh Danh, né au Viêt-nam en 1977, revient sur le terrible génocide perpétré par les Khmers Rouges au Cambodge dans les années 1970 pour rendre hommage aux milliers de victimes photographiées par ceux qui les ont exécutées.



© Uta Barth, ...and to draw a bright white line with light (Untitled 11.5), 2011, tirage pigmentaire, encadré, 95.4x141.8x3.2 cm, détail du triptyque, première image. Alfred H. Moses and Fern M. Schad Fund

" Cadrer le temps et l'espace ", quatrième partie du livre, peut s'entendre de plusieurs manières ; il s'agit avant tout de placer le sujet dans son contexte par la description d'un paysage ou d'une vue urbaine mettant en évidence les effets du temps sur la nature et sur les constructions humaines. Alors que Mikhael Subotzky et Patrick Waterhouse réalisent une documentation désenchantée de la vie quotidienne à l'intérieur du gratte-ciel Ponte City à Johannesburg, Andrew Moore travaille depuis une vingtaine d'année sur les ruines de la modernité pour révéler l'échec de celle-ci, en Russie ou à Cuba, à Gary comme à Detroit.

Le travail de Moore aurait pu être présenté dans la dernière section, " Ruines contemporaines ", expression nostalgique du temps passé, signe de changement et de mort incontournable. Des lieux et des objets servent ici de vanités contemporaines. Une élégie poétique est dédiée aux supports analogiques voués à disparaître dans la série *Lament* (2007 - en cours) d'Alison Rossiter, qui développe des papiers photographiques périmés, et dans les magnifiques cyanotypes de grand format de Christian Marclay, des photogrammes de cassettes audio à bande magnétique. Pour sa série *All over*, qui fait référence à la peinture expressionniste abstraite de Jackson Pollock, l'artiste suisse explore de manière contemporaine le potentiel esthétique du procédé aux sels de fer inventé par Sir John Herschel en 1842. La teinte d'un bleu profond propre au cyanotype interagit avec l'effet de ready-made des bandes audio posées à même le support papier au moment de l'exposition à la lumière (ce principe du photogramme apparaît dès 1834 dans les " dessins photogéniques " de William Henry Fox Talbot, l'un des inventeurs de la photographie).

Pour clore ce texte, j'aimerais mentionner les propos de Christian Marclay qui résument parfaitement l'intérêt des œuvres présentées dans *The Memory of Time* : " Si vous faites les choses par vous-même, vous obtenez un résultat différent. J'aime savoir ce qu'un processus implique. Je sais que si je le décortique, je vais trouver des moyens de le détourner. Si vous vous intéressez de trop près à un médium et qu'il occupe vos pensées dès le matin, votre travail finira par se limiter au médium lui-même. Or celui-ci doit être au service des idées. Cela vaut en particulier pour les médias numériques, on peut se faire piéger par le charme d'un nouveau médium. Je préfère les œuvres qui ne vous obligent pas à penser à leur mode de fabrication. On peut en jouir pour la façon dont elles vous émeuvent et vous poussent à la réflexion. " <sup>4</sup>  
Nassim Daghighian



© Vera Lutter, Ca' del Duca Sforza, Venice II, January 13-14, 2008, 2008, trois négatifs sur papier gélatino-argentique, encadré, 265.4x430.5x7.6 cm. Alfred H. Moses and Fern M. Schad Fund

1. Alfred H. Moses est un philanthrope américain ; avocat, il fut conseiller particulier du président Jimmy Carter et ambassadeur des États-Unis en Roumanie. Fern Magonet déménagea en 1962 de Londres à New York, où elle travailla dans l'édition pour *Time* puis comme rédactrice photo pour *Life* de 1970 à 1972. En 1971, Fern et Tennyson Schad, son époux défunt, fondèrent Light la première galerie d'art new-yorkaise dédiée spécifiquement aux photographes contemporains de l'époque.

2. Sally Mann utilise une très grande chambre photographique de format 13½x15" (34.3x38.1 cm) avec, en guise de négatifs, des plaques de verre au collodion humide qu'elle prépare elle-même. Après son accident, elle ne pouvait plus porter son appareil et l'a donc disposé en une position fixe pour ses autoportraits réalisés de 2006-2012. Elle utilise dans ce cas une plaque au collodion teintée en noir et obtient un négatif qui apparaît comme un positif, c'est-à-dire un ambrotype. Ce procédé est aussi utilisé par Myra Greene pour sa série de 2006, *Character Recognition*, constituée d'autoportraits dans un format plus modeste de 10.2x7.7 cm par image.

3. Allegra est un prénom féminin qui évoque pourtant la joie par son étymologie latine. À noter que le choix du sujet est ici symbolique : le Tāj Mahal est un mausolée qui célèbre l'amour que l'empereur Shāh Jahān portait à son épouse. Ce daguerréotype fait partie d'une série d'images fortement influencée par la biographie de l'artiste : " The body of work titled *For Allegra* continues the underlying biographical disposition of his work. *For Allegra* is an elegy for a failed relationship and an artistic meditation on the loss of love. Fuss reflects on his emotions and builds up a series of images which may appear to be random but are metaphors for love that cannot be possessed. The overall effect is akin to a palimpsest of shared moments which coalesce to conjure up a haunting record of what is a universal experience. ", Baldwin Gallery, Aspen, 31.7. – 7.9.2009 : [http://baldwingallery.com/archive/exhibitions/2009/0809\\_af-eg/](http://baldwingallery.com/archive/exhibitions/2009/0809_af-eg/)

4. Entretien avec Christian Marclay dans l'article d'Aoife Rosenmeyer, " Hasard et dessein ", *Passages*, n°65, 2/2015, p.17, traduit de l'anglais par Marielle Larré, en ligne : [http://issuu.com/ph\\_passagen/docs/p37655\\_passagen\\_2\\_2015\\_f/](http://issuu.com/ph_passagen/docs/p37655_passagen_2_2015_f/)

→ Pour voir un survol de l'exposition en vidéo : <http://www.nga.gov/content/ngaweb/audio-video/video/memory-of-time.html>



© Idris Khan, Houses of Parliament, London, 2012, tirage digital au bromure d'argent, 76.2 101.6 cm. A.H. Moses and .M. Schad Fund



© Chris McCaw, Sunburned GSP #541 (Galapagos), 2012, négatif sur papier gélatino-argentique, 25x20.3 cm  
Alfred H. Moses and Fern M. Schad Fund



© Binh Danh, *Ghost of Tuol Sleng Genocide Museum #1*, 2008, daguerréotype, 21.6x16.5 cm.  
Alfred H. Moses and Fern M. Schad Fund



© Mikhael Subotzky et Patrick Waterhouse, Doors, Ponte City, Johannesburg, 2008-2010, duratrans sur caisson lumineux, 388x128.4 x17.2 cm ; à droite, détail des rangées 16 à 20. Alfred H. Moses and Fern M. Schad Fund



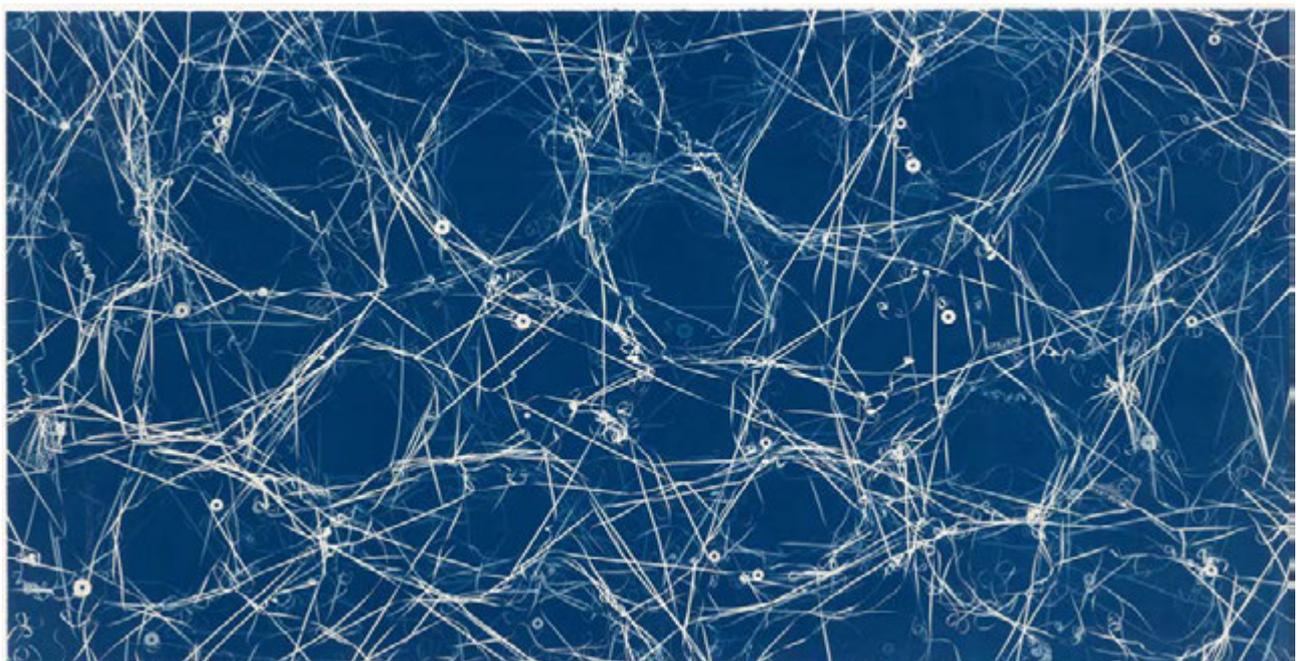
© Andrew Moore, Palace Theater, Gary, Indiana, 2008, tirage pigmentaire, 91.4x115.6 cm. Alfred H. Moses and Fern M. Schad Fund



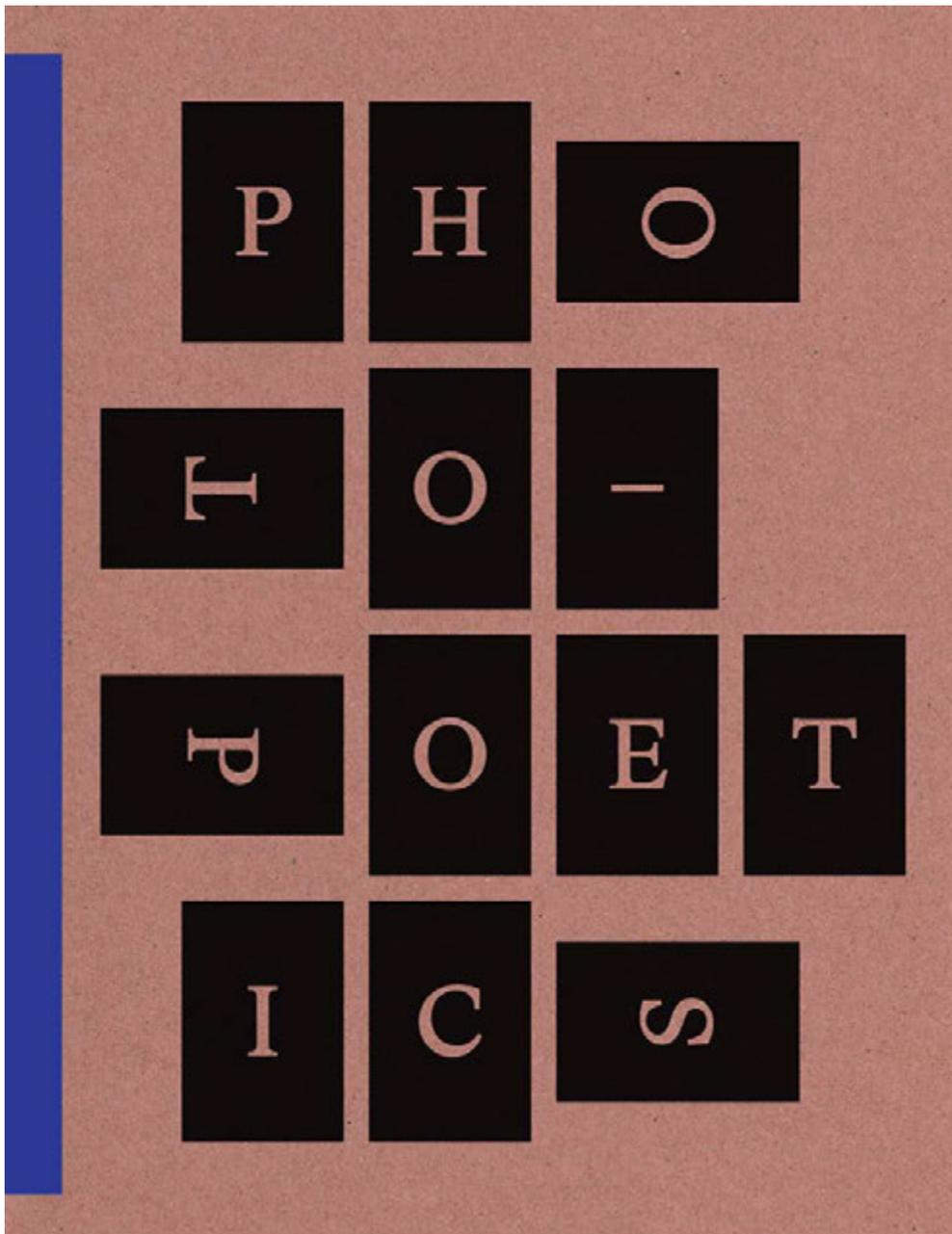
© Mark Ruwedel, Dusk #21 (Antelope Valley #230), 2008, de la série Dusk, 2007-2010, tirage gélatino-argentique, 25.9x33.6 cm. Alfred H. Moses and Fern M. Schad Fund



© Alison Rossiter, Eastman Kodak Azo Hard C Grade, expired November 1917, processed 2010 (#2), 2010, de la série Lament, 2007 – en cours, papier gélatino-argentique, 35.5x43 cm. Alfred H. Moses and Fern M. Schad Fund



© Christian Marclay, Allover (A Gospel Reunion), 2009, cyanotype, 130.8x254 cm. Alfred H. Moses and Fern M. Schad Fund

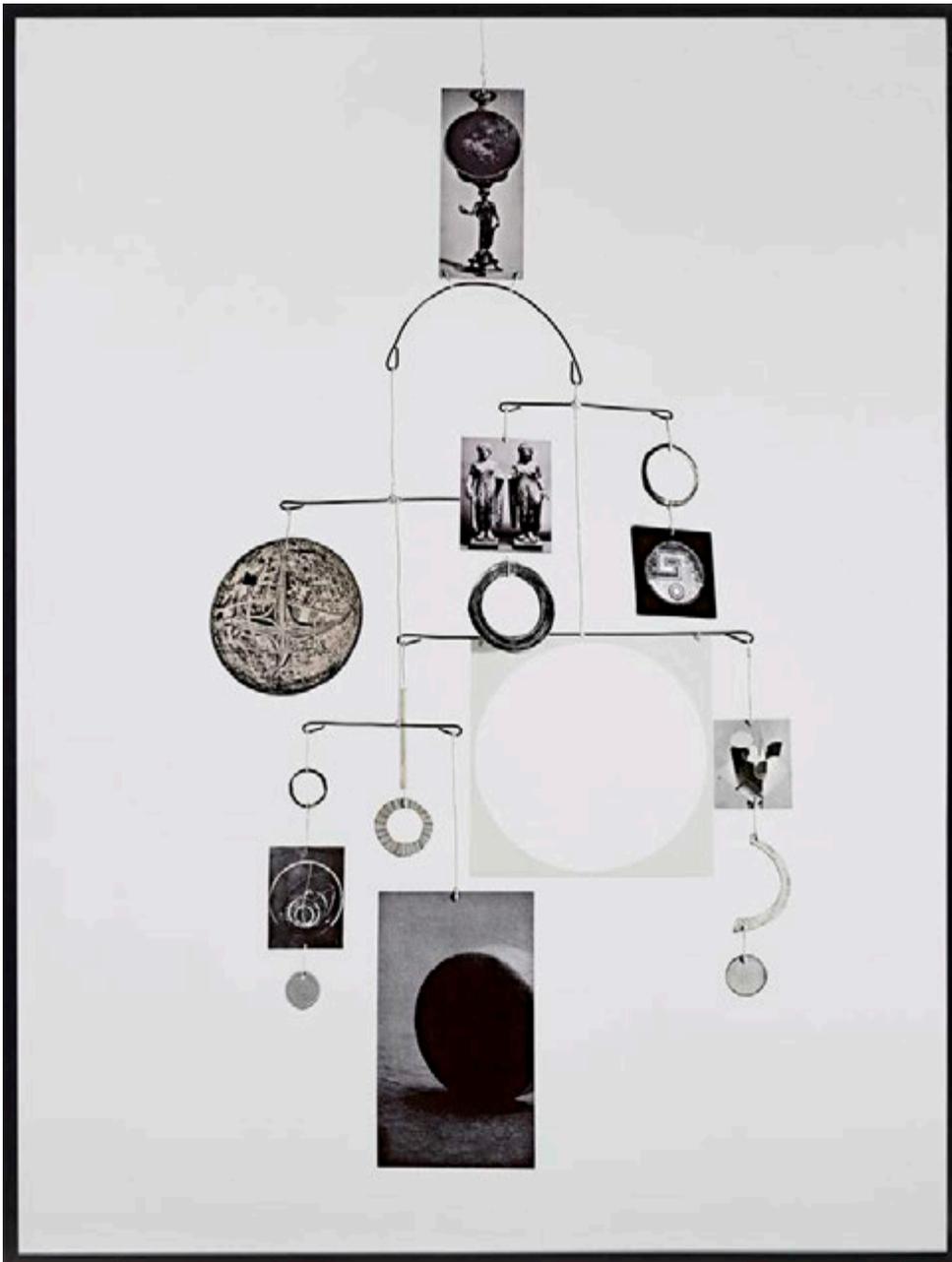


**Jennifer Blessing. Photo-Poetics. An Anthology**

New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 2015  
[www.guggenheim.org](http://www.guggenheim.org)

*Photo-Poetics* est un ouvrage élégant de 150 pages qui réunit dix artistes, essentiellement des femmes<sup>1</sup> : Claudia Angelmaier, Erica Baum, Anne Collier, Moyra Davey, Leslie Hewitt, Elad Lassry, Lisa Oppenheim, Erin Shirreff, Kathrin Sonntag et Sara VanDerBeek. Il s'agit du catalogue d'une exposition conçue par Jennifer Blessing, curatrice en chef pour la photographie au Guggenheim Museum de New York, en collaboration avec Susan Thompson, curatrice associée. L'idée à l'origine du projet était de rendre compte d'une tendance métaréflexive de la photographie contemporaine, apparue autour de 2005. Les premiers titres auxquels avait pensé Jennifer Blessing étaient *Post-Pictures*<sup>2</sup> et *The Rematerialization of the Photograph*, en référence à l'un des premiers livres sur l'art conceptuel<sup>3</sup>. Le processus, l'image trouvée et l'appropriation sont des éléments communs aux travaux présentés dans *Photo-Poetics*.

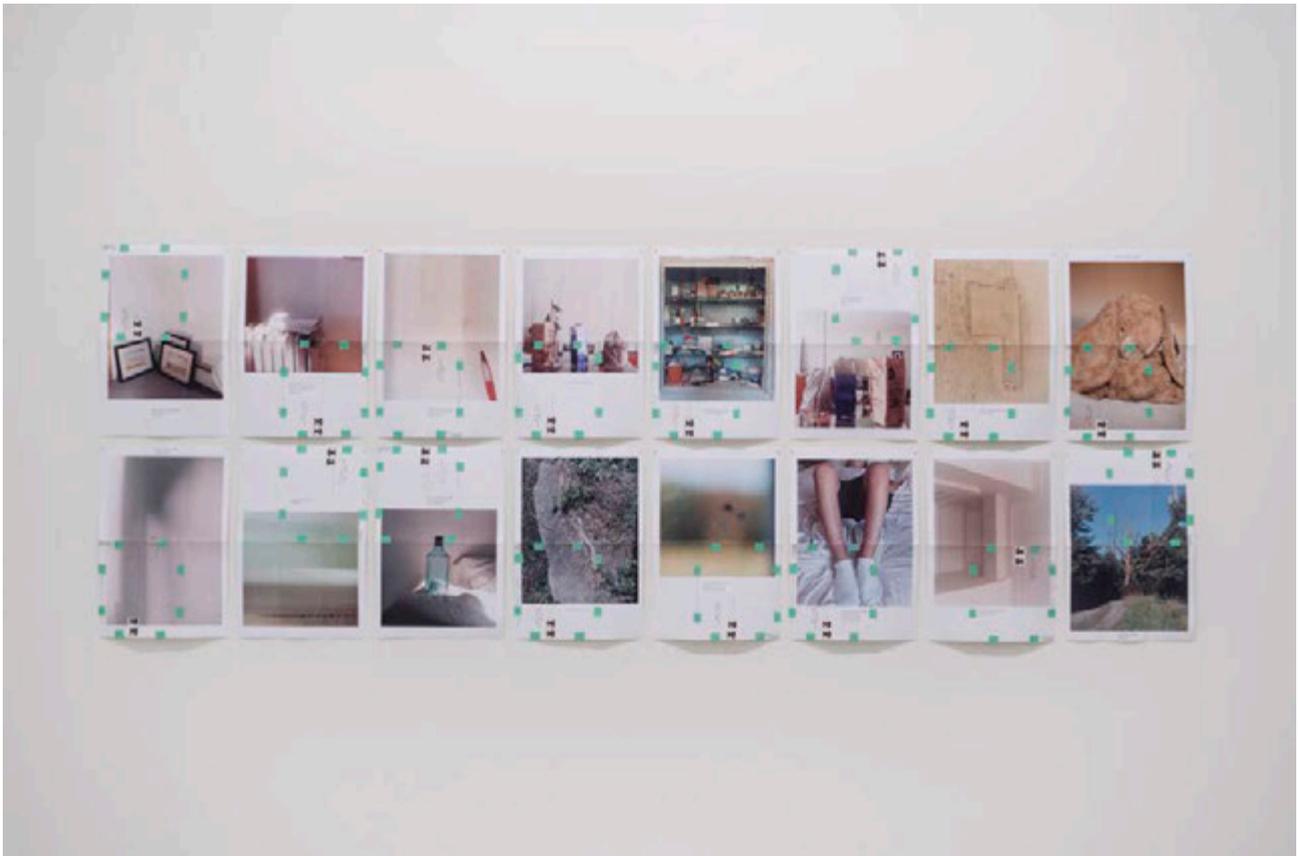
Le titre choisi est assez vaste pour inclure des démarches réflexives variées faisant appel à divers médias. Les œuvres sélectionnées, environ soixante, sont d'un grand intérêt. Cette anthologie est une excellente



© Sara VanDerBeek, From the Means of Reproduction, 2007, c-print, 101.6x76.2 cm

introduction à la pratique d'une nouvelle génération d'artistes. À partir de l'héritage du conceptualisme, ces derniers ont développé, le plus souvent en studio, un travail focalisé sur la représentation des objets, surtout des imprimés tels que les livres, les magazines, les cartes postales ou les couvertures de disques. Il s'agit donc de sujets principalement en lien avec la reproduction mécanique, qui rappellent le célèbre essai de Walter Benjamin, " L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique " <sup>4</sup>.

Les images, suggestives et poétiques, évoquent souvent des significations personnelles, mais entrent aussi en résonance avec des signifiés socio-culturels collectifs. À l'ère des nouvelles technologies en constante évolution, ces artistes proposent une réflexion sur le médium, ils re-matérialisent en quelque sorte la photographie en soignant le tirage, en utilisant sans nostalgie des procédés analogiques en voie de disparition ou en créant des livres d'artiste, des projections, des photo-sculptures et des installations. Cette exploration de la matérialité du médium photographique est accompagnée d'un intérêt pour le contexte de réception et les modes de diffusion des images, à la fois comme représentations mentales et comme objets. Bien entendu, le plus intéressant est que ces artistes poussent la photographie au-delà de ses limites, pour voir ce qu'elle permet d'exprimer aujourd'hui.



© Moyra Davey, Trust Me, 2011, 16 c-prints, encre, scotch de couleur, tampon postal, chaque image : 44.5x30.5 cm, vue de l'installation, photo : David Heald

Après une brève introduction, Jennifer Blessing propose une ekphrasis des œuvres inspirée de sa propre contemplation des images ; cette description détaillée est suivie d'une interprétation et d'explications relatives à la démarche générale de l'artiste. Pour compléter cette présentation individuelle, Susan Thompson a rédigé une notice biographique de qualité et quelques lectures sont suggérées dans une brève bibliographie. La graphiste suisse Julia Born, basée à Berlin, a joué sur une alternance de matériaux : les textes sont imprimés sur un papier recyclé, gris très clair, alors que les photographies sont reproduites sur un papier glacé. Chaque cahier, relié au fil, est consacré à un artiste et un ruban de reliure d'un beau bleu vif protège le dos de l'ouvrage. Dans la postface, Jennifer Blessing suggère que les images appropriées peuvent fonctionner comme des autoportraits indirects qui permettent aux artistes femmes<sup>4</sup> d'exprimer leur subjectivité de manière détournée. L'appropriation apparaît alors comme une forme de dialogue au fil du temps, une recherche spéculative, qui relie le travail de la mémoire à l'exploration du présent.

Nassim Daghighian

1. Parmi les artistes sélectionnés, le seul homme est Elad Lassry.

2. C'est une référence explicite à la célèbre exposition *Pictures* présentée au Committee for the Visual Arts, New York, en 1977 et à l'essai publié par son curateur Douglas Crimp, "Pictures", *October*, n°8, printemps 1979, p.75-88. *Photo-Poetics* est dédié à l'artiste américaine Sarah Charlesworth (1947–2013), qui faisait partie de la *Pictures generation*. Jennifer Blessing rend hommage à sa démarche conceptuelle rigoureuse et à son intérêt pour la photographie.

3. Lucy R. Lippard, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 [...]*, New York, Praeger, 1973. L'auteure avait déjà écrit, fin 1967, un essai avec John Chandler : "The Dematerialization of Art", *Art International*, vol. 12, n°2, février 1968, p.31-36.

4. Walter Benjamin, "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

→ Présentation audio de l'exposition et des œuvres par les artistes : <https://www.guggenheim.org/exhibition/photo-poetics-an-anthology>  
 Ralph Goertz, *99 Seconds of: Photo-Poetics: An anthology*, Guggenheim New York, IKS - Institut for Art Documentation, 2016, 1'39" : <https://vimeo.com/153227797>



© Elad Lassry, Untitled (Woman, Blond), 2013, c-print, cadre en noyer, soie avec 4 plis, 36.8xx29.2x3.8 cm



GERHARD RICHTER  
Betty, 1988

GERHARD RICHTER  
Betty, 1988  
GEBR. KÖNIG POSTKARTENVERLAG · BREITESTR. 93 · D-50667 KÖLN · PRINTED IN GERMANY

Bestell-Nr. 218/7

Serie 218 Gerhard Richter  
Karte 7 von 10

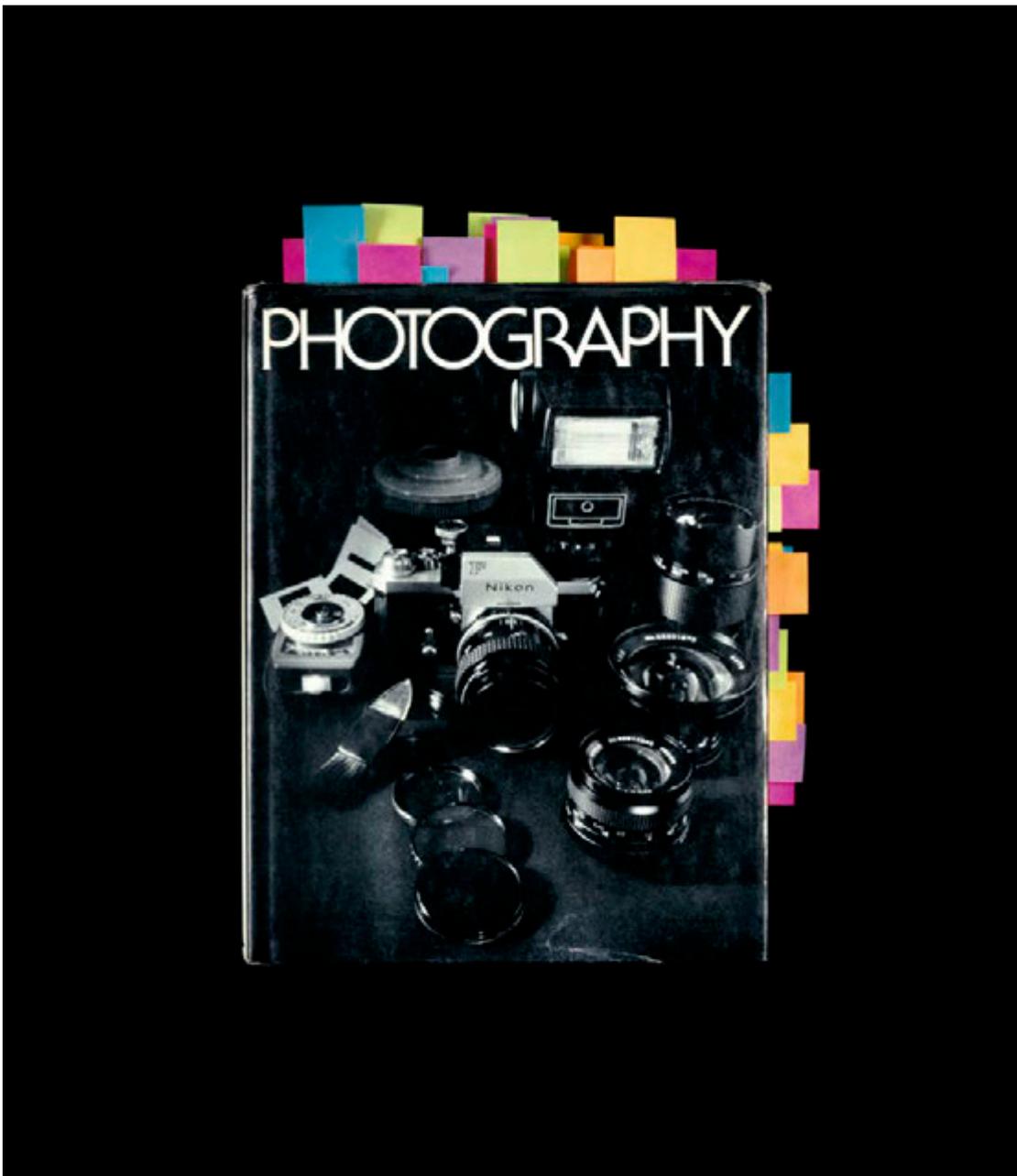
© Claudia Angelmaier, Betty, 2008, c-print, 130x100 cm



© Erica Baum, Shampoo, de la série Naked Eye, 2008, tirage jet d'encre, 48.3x35.6 cm



© Leslie Hewitt, Riffs on Real Time (4 of 10), 2006-2009, c-print, 76.2x61 cm



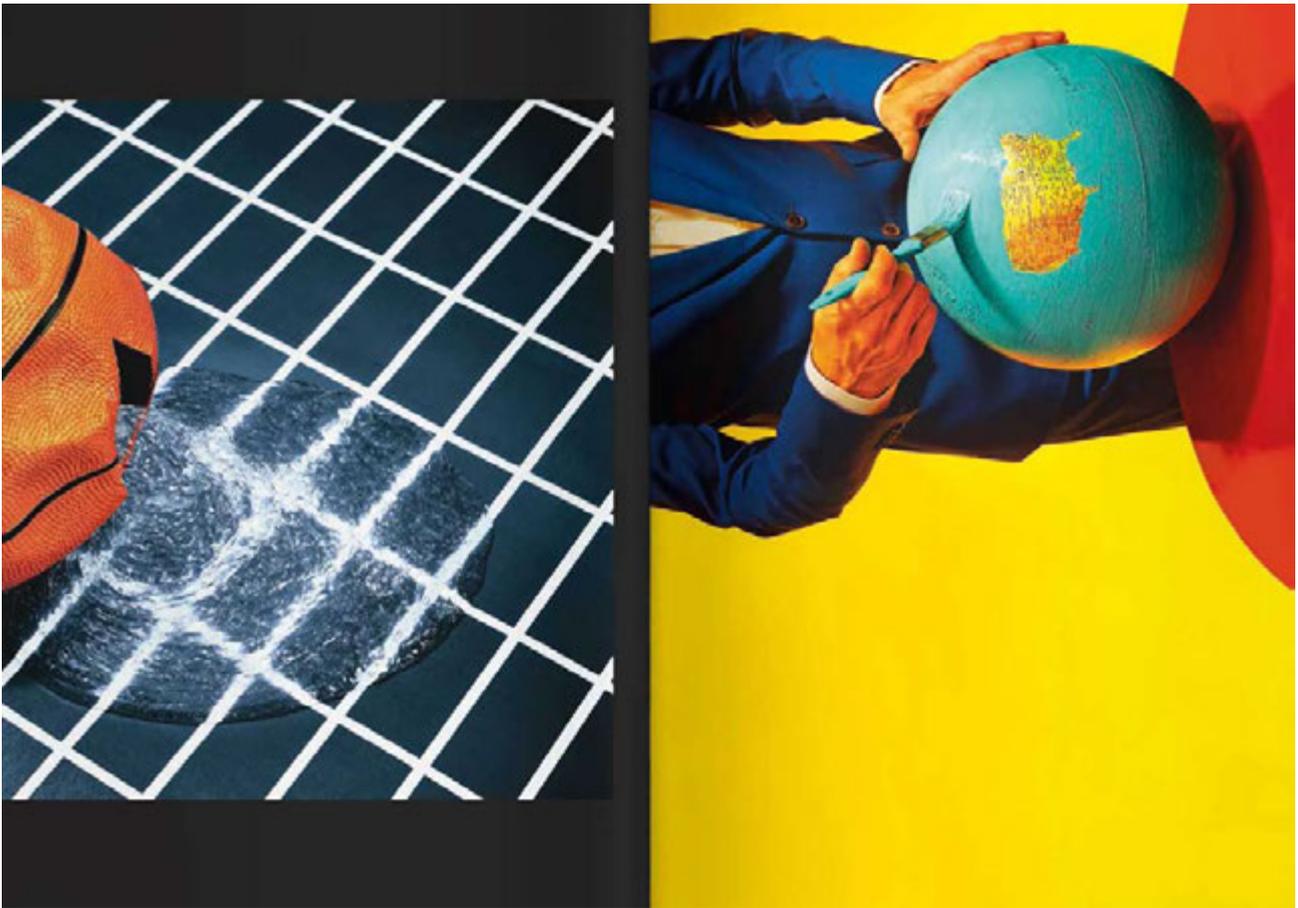
© Anne Collier, Photography, 2009, c-print, 144.8x127 cm



**VI x VI. Positionen zur Zukunft der Fotografie / Positions on the Future of Photography**

Gabriele Spindler, Bettina Steinbrügge, Amelie Zadeh, éd(s.), Vienne, Verlag für Moderne Kunst, 2015  
[www.vfmk.org](http://www.vfmk.org)

Cette publication de 248 pages, en allemand et en anglais, propose plusieurs pistes de réflexion critique sur les pratiques photographiques contemporaines. Penser au présent et au futur du médium signifie explorer ce qui est de l'ordre du possible. Les six chapitres thématiques du livre ont pour but de remettre en question et de reformuler nos propres conceptions de la photographie. Les œuvres récentes sont mises en relation avec des images historiques. Chaque chapitre soulève une série de questions et propose, après une excellente introduction de Bettina Steinbrügge et Amelie Zadeh, un essai et un choix de deux ou trois travaux artistiques en lien avec la thématique abordée. La plupart des essais ne sont toutefois pas inédits. L'accent est plutôt mis sur les textes théoriques que sur les photographies contemporaines, dont une bonne partie se trouve à la fin de la publication qui comporte environ 90 illustrations. *VI x VI* est donc complémentaire à l'exposition présentée en 2015 par les curatrices Bettina Steinbrügge (directrice) et Amelie Zadeh au Kunstverein de Hambourg sous le titre *The day will come – when photography revises* puis en 2016 sous le titre *VI x VI. Positions on the Future of Photography* à la Landesgalerie Linz dirigée par Gabriele Spindler.



Michela Natella, détails d'images réalisées pour Toilettepaper, en double page de VixVI Positions on the Future of Photography, 2015

Le chapitre 1 interroge la notion d'image performative, lorsqu'une photo devient un acte, un événement ou une possibilité. Que se passe-t-il avant la prise de vue, pendant qu'on regarde l'image et après ? Le travail de Jeff Wall et l'essai du philosophe Emmanuel Alloa "Entre transparence et opacité. La pensivité des images " <sup>1</sup> offrent des pistes intéressantes.

Le chapitre 2 traite de la matérialité de l'image dans le contexte d'une dématérialisation croissante du visuel. Pourrait-on parler d'une absence de la photographie et d'une présence matérielle du photographique ? C'est ici l'occasion de (re)lire l'essai de Bernd Stiegler " La liberté des images androgynes : Michel Foucault " <sup>2</sup>.

Comment le flux d'images, analogiques et numériques, génère-t-il des idéologies visuelles ? Qui détient le droit sur une image, qui la censure et quelles sont les nouvelles relations entre sphères publique et privée ? Dans le chapitre 3, les œuvres récentes de Michele Abeles dialoguent avec les images volées de Miroslav Tichy et l'essai d'Ana Teixeira Pinto <sup>3</sup>.

Le chapitre 4 concerne les espaces que la photographie peut encore explorer. Que se passe-t-il au-delà de l'image photographique ? Dans quelle mesure est-ce un médium de proximité et de distance ? L'essai de Luisa Ziaja, " Images réduites. Sur l'impact de la présentation muséale du médium photographique " <sup>4</sup> aborde la question de l'exposition d'un point de vue historique

Les domaines de la connaissance et des sciences traités dans le chapitre 5 soulèvent la question de l'index photographique à l'ère du numérique. Quelles sont les nouvelles formes de savoir produites par les pratiques actuelles de l'image ? La photographie spirite est mise en relation avec des travaux récents d'Una Szeemann & Bohdan Stehlik et de Susanne Kriemann dans l'essai d'Esther Ruelfs, " L'index revisité. L'héritage de la photographie scientifique ".

Le dernier chapitre traite de l'historicité des images : les photographies écrivent-elles une histoire ? Peut-on lire et penser synchroniquement les images et leur histoire ? L'intermédialité est abordée dans l'essai d'Eva Kernbauer sur une artiste actuelle : " Rencontres rapprochées. Croisements du film et de la photographie dans le travail d'Hannes Böck " <sup>5</sup>



© Josephine Pryde, Scale IV, 2011, c-print, 106x81 cm

L'ouvrage *VI x VI* offre ainsi la possibilité de placer la photographie dans le contexte plus large des discours critiques sur l'image contemporaine afin d'envisager le futur du médium sous de multiples angles de lecture. Nassim Daghighian

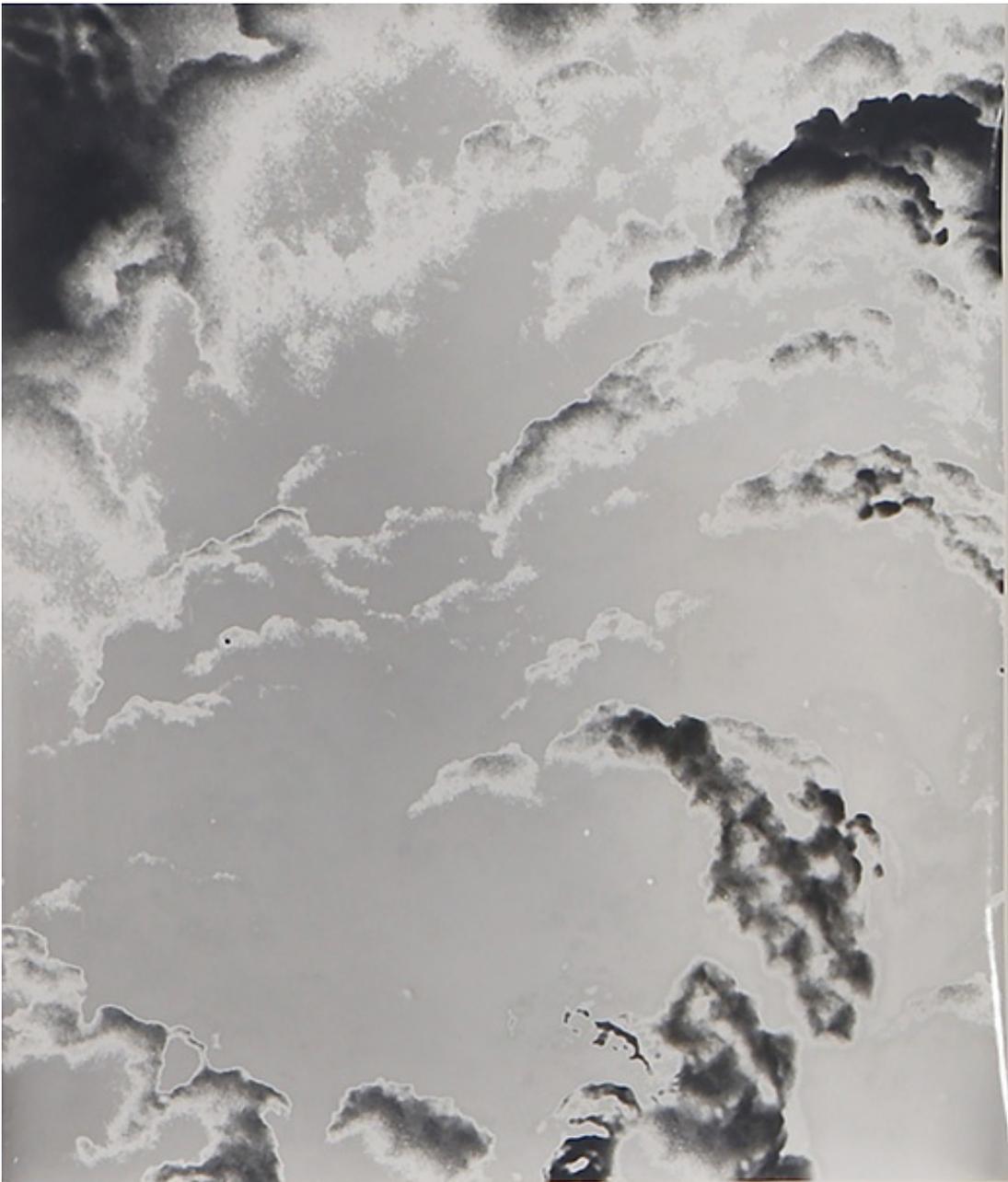
1. Paru en français sous le titre " Introduction. Entre transparence et opacité – ce que l'image donne à penser ", in Emmanuel Alloa, éd., *Penser l'image*, Dijon, Presses du réel, 2010, p.7-21, extrait en ligne : <http://www.lespressesdureel.com/extrait.php?id=1493&menu=>
2. Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, Munich, Wilhelm Fink, 2006, p.359-370
3. Certaines idées du texte " Tuned to a Dead Channel " ont été abordées dans l'essai écrit avec Julieta Aranda, " Turk, Toaster, Task Rabitt ", *e-flux Journal*, n°65, " Supercommunity ", 13 mai 2015, en ligne : <http://supercommunity.e-flux.com/texts/tuned-to-a-dead-channel/>
4. Essai paru in Nora Sternfeld, Luisa Ziaja, eds., *Fotografie und Wahrheit. Bilddokumente in Ausstellungen*, coll. Ausstellungstheorie und Praxis 4, Vienne / Berlin, Turia + Kant, 2010, p.39-54
5. Paru en allemand et en anglais in *Hannes Böck*, catalogue d'exposition, Vienne, Secession / Berlin, Revolver Verlag, 2013, p.73-80 et p.81-87



© Michele Abeles, 3-Way, 2013, tirage pigmentaire, film transparent, 91.8x68.6 cm



© Peggy Buth, Ghostly Matters (Hagen's Atlas), de la série Politics of Selection – Blanks/Shifter, 2014, tirage pigmentaire, 43x28 cm, photo tirée d'un ensemble de 50 images



© Lisa Oppenheim, A Monstrous Column of Roaring Flame. Star Oil Co. Loucke No. 3 On Fire Since Aug. 7 1913. Most Disastrous Fire in Caddo Oil Field And Largest Single Well Fire In History Of U.S. Of A. Daily Loss of Oil Estimated At 30.000 Barrels. 1913 / 2012 (Version VII), 2012, tirage gélatino-argentique unique, 61x50.8 cm



© Jerry L. Thompson, Williamsburg, Music Hall Stage Door, 05.06.2013, tirage pigmentaire, détail

## PHOTO-THEORIA 11, ÉTÉ 2016

### **With Different Eyes. The Portrait in Contemporary Photography**

Kunstmuseum Bonn & Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Cologne, Snoeck, 2016  
[www.snoeck.de](http://www.snoeck.de)

Non, le portrait n'est pas mort ! Alors que le Musée de l'Elysée proposait en 2004 une exposition intitulée *Je t'envisage. La disparition du portrait*<sup>1</sup>, deux institutions allemandes exposent en 2016 un tour d'horizon du portrait contemporain avec plus de cinquante artistes. *With Different Eyes* présente une grande variété de photographies, du documentaire à la mise en scène, de l'utilisation d'archives à l'abstraction. Deux lignes de force se dégagent toutefois de l'ensemble et reflètent les priorités des institutions : d'une part, la photographie en Allemagne issue des collections du Kunstmuseum de Bonn, spécialisé dans l'art allemand d'après 1945, d'autre part, les pratiques documentaires et l'héritage d'August Sander sur le plan international dans la Collection photographique de la Fondation SK pour la culture<sup>2</sup>.



© Jerry L. Thompson, N. 6<sup>th</sup> off Bedford towards Driggs (Dappled Sunlight), 27.06.2013, tirage pigmentaire, 78.6x61.3 cm

L'ouvrage *With Different Eyes*, de facture classique et bien imprimé (360 pages, 280 illustrations en couleur), présente les photographes de manière systématique : six pages chacun, dont une ou deux pages de texte écrit par l'artiste (en allemand et anglais). Une série de cinq questions, toujours les mêmes, ont été posées aux photographes afin de réaliser les textes accompagnant les images : Depuis quand les portraits font-ils partie de votre travail artistique et pour quelle raison ? Quand avez-vous l'impression qu'un portrait est "réussi" ou constitue un travail significatif ? Pourriez-vous expliquer le contexte de réalisation de vos portraits (qui vous photographiez et comment) ? La séquence de vos portraits est-elle importante pour vous et si oui, comment considérez-vous l'interaction entre les images ? De quelle manière souhaitez-vous atteindre le public avec votre travail ? La multiplicité des réponses montre la richesse de la thématique du portrait dans les pratiques photographiques depuis 1990 ; c'est un atout de cette publication.

Les curatrices de l'exposition à la Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Gabriele Conrath-Scholl (directrice) et Claudia Schubert (collaboratrice scientifique) développent dans leurs essais une approche historique mettant en évidence le rôle de paradigme documentaire attribué à August Sander avec l'œuvre de sa vie, *Hommes du 20<sup>ème</sup> siècle*<sup>4</sup>. Par son protocole de travail rigoureux (frontalité, fond neutre, portrait en



© Annette Kelm, American Portrait, 2007, c-print, 39x32 cm, encadré 64x57x4 cm. Courtesy l'artiste et Johann König, Berlin

contexte) et sa conception de séries typologiques, il a fortement marqué les pratiques documentaires du portrait classique à dimension sociale, voire psychologique, des années 1930 (Walker Evans) à nos jours. L'influence de Diane Arbus est également évoquée.

Barbara Hofmann-Johnson, curatrice de l'exposition au Kunstmuseum Bonn avec Stefan Gronert<sup>5</sup>, traite plus spécifiquement du portrait dans l'espace public, très important dans la photographie dès les années 1990 (Beat Streuli dans les villes du monde entier, Thomas Struth dans les plus grands musées, le duo Keller/Wittwer dans le métro, etc.). Les pratiques amateurs de prises de vue au smartphone et l'usage populaire des réseaux sociaux ne sont cependant pas des problématiques développées dans les travaux artistiques sélectionnés dans *With Different Eyes*.

Dans l'essai intitulé " Le portrait émancipé ", Klaus Honnef<sup>3</sup> compare les pratiques actuelles du portrait avec celles du 20<sup>ème</sup> siècle. Il constate l'érosion du portrait autonome donc de l'image de l'individu, autrefois mis en évidence comme un sujet indépendant ou émancipé. Malgré tout, il ne pense pas que notre propre image est vouée à se désintégrer dans les profondeurs d'internet ! La question est de savoir quels impacts les importants changements liés aux nouvelles technologies vont avoir sur l'image de soi et d'autrui...



© Mette Tronvoll, Svalbard, # 2, de la série Svalbard, 2014, c-print, 75x75 cm

Dans l'essai le plus intéressant du livre, " Different Pictures ", Stefan Gronert mentionne l'héritage des années 1960-1970 et traite de la "(re)conceptualisation" du portrait depuis le début des années 1980. Il s'agit d'une remise en question critique de la forme visuelle du portrait (par exemple, les standards du portrait de studio par les professionnels) et du contenu de la représentation (en particulier la question de l'identité). La fameuse " ressemblance intime " chère à Nadar<sup>6</sup> et à toute une tradition de portrait classique est remise en question. Pour la (re)conceptualisation, l'auteur observe quatre directions possibles, illustrées par des exemples d'artistes (malheureusement peu représentés dans le livre).

Le portrait perd sa fonction d'identification et sa dimension psychologique dans les travaux d'Axel Hütte (1978-1980) et de Thomas Ruff (diverses séries, 1981-2001), deux célèbres étudiants de Bernd et Hilla Becher à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf. Ces photographes poussent à l'extrême l'esthétique héritée de la Nouvelle Objectivité. Stefan Gronert appelle cette tendance " Overemphasis " (exagération).

Avec l'Américain Christopher Williams, professeur à Düsseldorf depuis 2008, on a plutôt affaire à des " références subtiles " qui font appel à la participation intellectuelle de l'observateur. La conceptualisation a lieu au niveau de la référence photographique. À travers l'utilisation des standards de la photographie commerciale, accompagnée d'une longue légende, l'artiste souligne les aspects socio-politiques du portrait. Il met en évidence la polarité entre la visibilité de la photo et l'invisibilité des processus sociaux.



© Mark Neville, On Patrol in Lashkar Gah, 5, 2011, de la série *The Helmand Work*, 2010–2011, c-print, 125x160 cm

La troisième direction possible, "l'hyper mise-en-scène", est illustrée par l'œuvre de Barbara Probst, *Exposure*. L'artiste relativise l'aspect descriptif, documentaire, de la photographie. En utilisant un dispositif complexe de caméras placées à différents endroits, mais déclenchées au même instant, elle dissocie image, regard et identité personnelle. Est-ce du portrait ? se demande Stefan Gronert. Quel est le sujet de l'image ? Le modèle, le spectateur, le photographe ou, peut-être, simplement l'œuvre d'art ? Dernière approche mentionnée par l'auteur, "l'hybridation des médias" où l'apparence "réelle" du modèle disparaît dans l'œuvre de l'artiste mêlant photographie, film, peinture, comme Dunja Evers, souvent proche de l'abstraction. Il s'agit ici d'une œuvre intermédiaire qui rend le spectateur conscient, au niveau perceptif, de l'impossibilité d'accéder à l'être profond du sujet représenté.

Stefan Gronert admet que le portrait classique (mimétique et permettant de reconnaître quelqu'un) continue à exister parallèlement à une approche contemporaine post-conceptuelle. Dans celle-ci, les aspects individuels, psychologiques ou sociaux, s'effacent au profit de la photographie qui s'affirme et met en avant la démarche de l'artiste. La conclusion de cet essai rejoint donc en partie les propos de Klaus Honnef et de William A. Ewing en 2004. Thomas Ruff, Christopher Williams et Barbara Probst sont des représentants majeurs des pratiques réflexives de la photographie contemporaine<sup>7</sup> en vogue en ce moment. Il aurait été intéressant que *With Different Eyes* accorde plus de place à ces tendances-là.

Nassim Daghighian

1. Exposition présentée en deux parties au Musée de l'Élysée, Lausanne (5.2. - 28.3 et 2.4. - 23.5.2004) , par les commissaires William A. Ewing et Nathalie Herschdorfer, à cette époque respectivement directeur du musée et conservatrice. Ils ont également publié un livre dont le sous-titre change significativement (une volonté des maisons d'édition) : *Faire Faces. Le nouveau portrait photographique*, Arles, Actes Sud, 2006 / *Face. The New Photographic Portrait*, Londres, Thames & Hudson, 2006

2. Le Kunstmuseum Bonn (25.2. - 8.5.2016) et la Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur à Cologne (26.2. - 29.5.2016) ont présenté chacun une partie de l'exposition *Mit anderen Augen. Das Porträt in der zeitgenössischen Fotografie* qui sera aussi présentée à la Kunsthalle et au Kunsthaus de Nürnberg (13.10.2016 - 15.1.2017). La SK – Sparkasse KölnBonn est la Caisse d'épargne de Cologne et Bonn qui finance la collection de photographies.

Récemment, une exposition similaire a été présentée par le commissaire Frits Gierstberg au Bozar : *Portraits photographiques européens depuis 1990*, cat. expo. 6.2.-17.5.15, Bruxelles, Bozar, Hannibal & Bozar Books, 2015



© Pepa Hristova, Qamile #1, Albania, 2008, de la série Sworn Virgins, 2008-2010.jpg

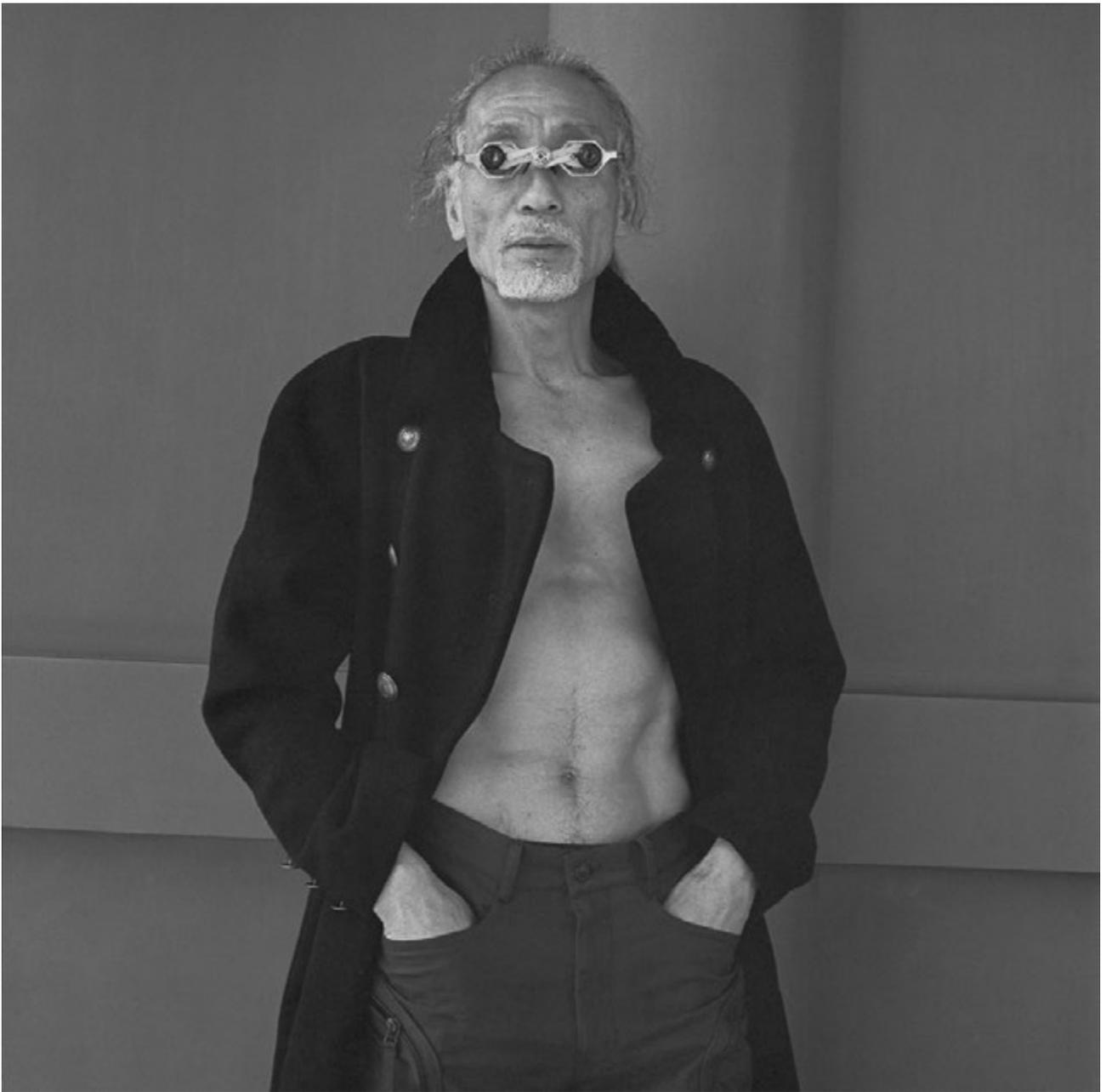
3. Klaus Honnef est historien de l'art contemporain, critique d'art et théoricien de la photographie artistique. Il fut responsable des expositions du Rheinische Landesmuseum à Bonn (1974-1999) et y a présenté une importante exposition sur le portrait en 1982 : *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, Klaus Honnef, éd., Bonn, Rheinische Landesmuseum / Cologne, Rheinland-Verlag, 1982

4. Publication posthume : *August Sander. Hommes du XX<sup>e</sup> siècle*, Gabriele Conrath-Scholl et Susanne Lange, eds., La Martinière, 2002. Voir aussi, August Sander, *Voir Observer Penser*, texte : Gabriele Conrath-Scholl, Munich, Schirmer/Mosel, 2009

5. Barbara Hofmann-Johnson, historienne de l'art spécialisée dans la période contemporaine, est curatrice de la Photographische Sammlung depuis 2011 et maître de conférence à l'Université des arts de Folkwang. Dr. Stefan Gronert, historien de l'art et curateur, dirige le département d'art contemporain du Kunstmuseum Bonn dès 2009 ; il enseigne la photographie moderne depuis 2001 à l'Institut d'Histoire de l'art des Universités de Bonn et Cologne. Il a publié : *L'École de photographie de Düsseldorf. Photographies 1961-2008*, Paris, Hazan, 2009

6. " La théorie photographique s'apprend en une heure ; les premières notions de pratique, en une journée. Ce qui ne s'apprend pas, je vais vous le dire : c'est le sentiment de la lumière – c'est l'appréciation artistique des effets produits par les jours divers et combinés, – c'est l'application de tels ou tels de ces effets selon la nature des physionomies qu'artiste vous avez à reproduire. Ce qui s'apprend beaucoup moins, c'est l'intelligence morale de votre sujet, – c'est ce tact rapide qui vous met en communion avec le modèle, vous le fait juger et diriger vers ses habitudes, dans ses idées selon son caractère, et vous permet de donner, non pas banalement et au hasard, une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servent de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière et la plus favorable, la ressemblance intime. C'est le côté psychologique de la photographie, le mot ne me semble pas trop ambitieux. ", Nadar, " Profession de foi ", *La Tribune judiciaire*, 1857 ; passage cité en ligne : <https://contextes.revues.org/5933>

7. Voir : Nassim Daghighian, " Réflexivité dans la photographie contemporaine ", janv. 2016, <http://phototheoria.ch/up/reflexivite.pdf>



© Hiroh Kikai, A performer of Butoh, Daisuke Yoshimoto, 2001, tirage gélatino-argentique, 40x40.2 cm



© Pieter Hugo, de la série Permanent Error, 2009-2010, installation de 10 vidéos, 4 à 7 min. chaque



© Christopher Williams, 2010  
Weimar Lux CDS, VEB Feingewerke Weimar  
Price 86.50 Mark GDR  
Filmempfindlichkeitsbereich 9 bis 45 DIN und 6 bis 25000 ASA  
Blendenskala 0,5 bis 45  
Zeitskala 1/4000 Sekunde bis 8 Stunden  
ca. 1980  
Models : Ellena Borho and Christoph Boland  
November 12, 2010



© Barbara Probst, Exposure #64: N.Y.C., 555 8th Avenue, 11.26.08, 5.52 p.m., 2008, 2 parts, 163x140 cm



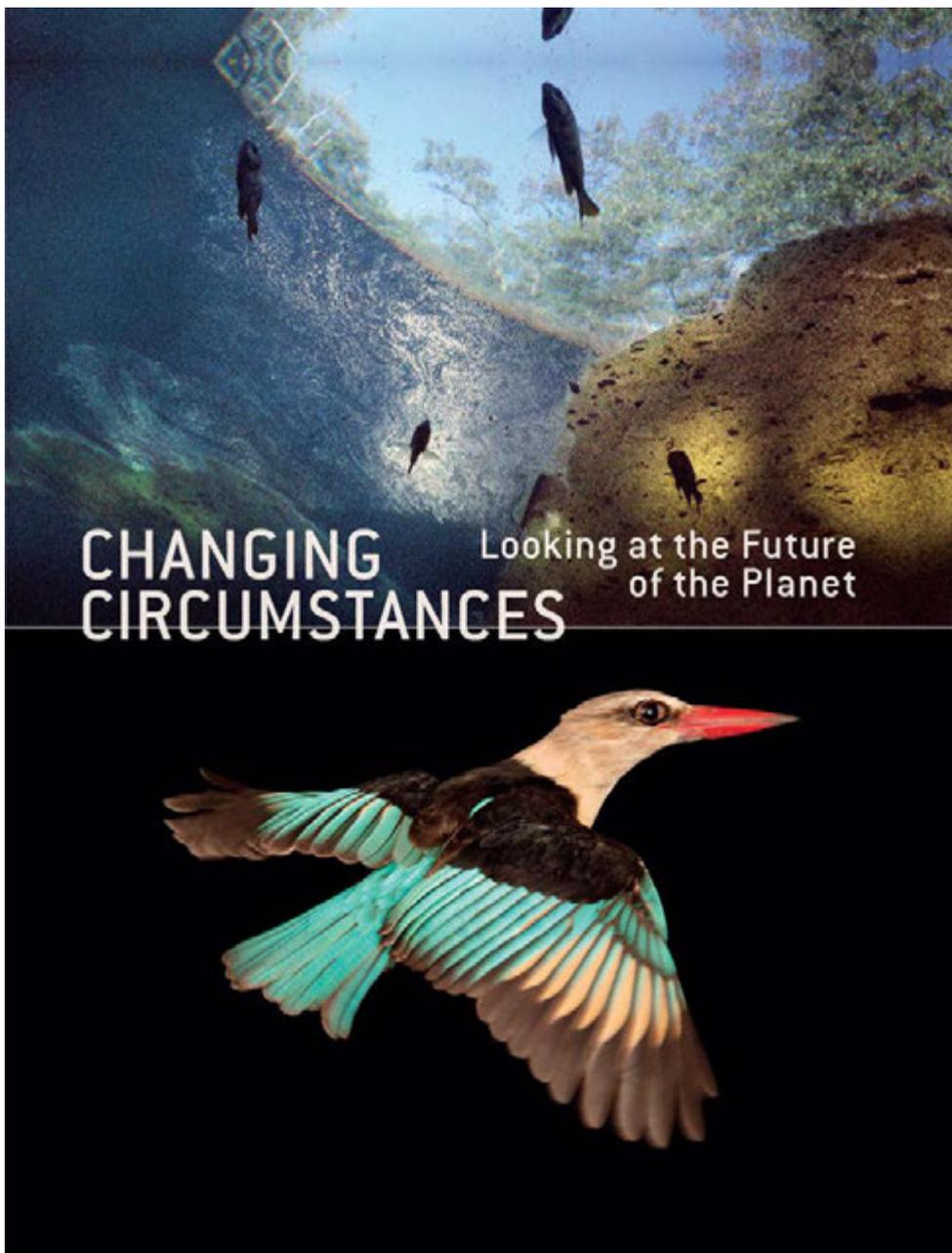
© Barbara Probst, Exposure #70: Munich studio, 05.10.09, 3.03 p.m., 2009, 2 parts, 60x60 cm



© Thomas Ruff, Anderes Portrait, Nr. 122B/15, 1994-1995, sérigraphie, 200x150 cm



© Dunja Evers, Portrait Nr. 59, 2011, c-print, 25.5x31 cm



En haut : Karen Glaser, *Bream in the Highlights*, 2006, de la série *Springs and Swamps*. En bas : Joel Sartore, *Brown Hooded Kingfisher (Halcyon albiventris)*, Chitengo Camp, Gorongosa National Park, Mozambique, 2011, de la série *Photo Ark*, 2006-en cours

### **Changing Circumstances. Looking at the future of the Planet**

Introduction : Steven Evans ; textes : Wendy Watriss, Thomas E. Lovejoy et Geof Rayner  
Houston, Texas, FotoFest International / Amsterdam, Schilt Publishing, 2016  
[www.schiltpublishing.com](http://www.schiltpublishing.com)

Depuis 1986, FotoFest est une biennale internationale de photographie réputée pour ses thématiques engagées et ses lectures de portfolios de haut niveau. Les expositions de la 16<sup>ème</sup> édition sont conçues et curatées par Wendy Watriss, Steven Evans et Frederick Baldwin<sup>1</sup> autour du thème de l'environnement. Celui-ci avait déjà été abordé par FotoFest en 1994, *The Global Environment*, en 2004, *Water. Celebrating Water. Exploring the Global Crisis* et en 2006, *The Earth*. Comme l'indique le titre de cette biennale 2016, les conditions de vie sur notre planète ont fortement changé depuis deux cents ans avec l'industrialisation. Toutefois, la condition humaine reste liée à son environnement, qu'il soit naturel ou transformé par l'homme.

→ Voir un aperçu du livre : [https://issuu.com/schiltpublishing/docs/issuu\\_changing\\_circumstances](https://issuu.com/schiltpublishing/docs/issuu_changing_circumstances)



© Isaac Julien, *Cast No Shadows*, de la série *Western Union*, n°1, 2007, duratrans sur caisson lumineux, 120x120 cm

Le but de cet ouvrage, indique Wendy Watriss, est de montrer que la nature constitue un tout dont les parties sont interdépendantes – y compris les êtres humains, – afin de développer une nouvelle vision de la Terre comme unité dynamique et créative. Dans son essai, l'auteure se réfère à plusieurs reprises au scientifique allemand Alexander von Humboldt (1769-1859), qui avait déjà traité de cette notion d'unité en constatant l'impact de l'homme sur son environnement à la fin du 18<sup>ème</sup> siècle (par exemple, la dégradation des ressources naturelles dans les pays colonisés d'Amérique latine, suite à l'introduction de la monoculture à grande échelle). Le même émerveillement face à la nature peut être partagé à travers le regard scientifique et le plaisir esthétique. À une époque où la majorité des populations occidentales vivent en milieu urbain et ne sont qu'en contact bref avec l'écosystème lors de leurs loisirs, les artistes nous permettent de stimuler notre imagination et, grâce à leurs photographies ou vidéos, de relier nos propres expériences à l'ensemble de la planète et de la société humaine. Issus de neuf pays d'Asie, d'Europe ou des Amériques, les trente-quatre artistes présentés par FotoFest ont pu constater que leur travail lié à l'environnement a souvent modifié leur vision du monde, voire leur démarche artistique. Ils nous invitent ainsi à renouer également avec la nature pour se projeter avec elle à l'avenir. C'est du moins le souhait de l'auteure du premier essai.



© Karen Glaser, Spanish Moss, 2009, tirage pigmentaire, 63.5x91.4 cm, de la série Springs and Swamps

" It is the testimony and experiences of the artists and the works in this book that we hope will take people to such places in their own imagination and lead them to see this planet as a wondrous place. Contradictory and complex. Fluid and ever changing. Not benign, but life-giving and beautiful. Often sublime. A place we might want to continue to be part of, looking for ways that will prolong our own existence and sustain Earth's own creative energy. "

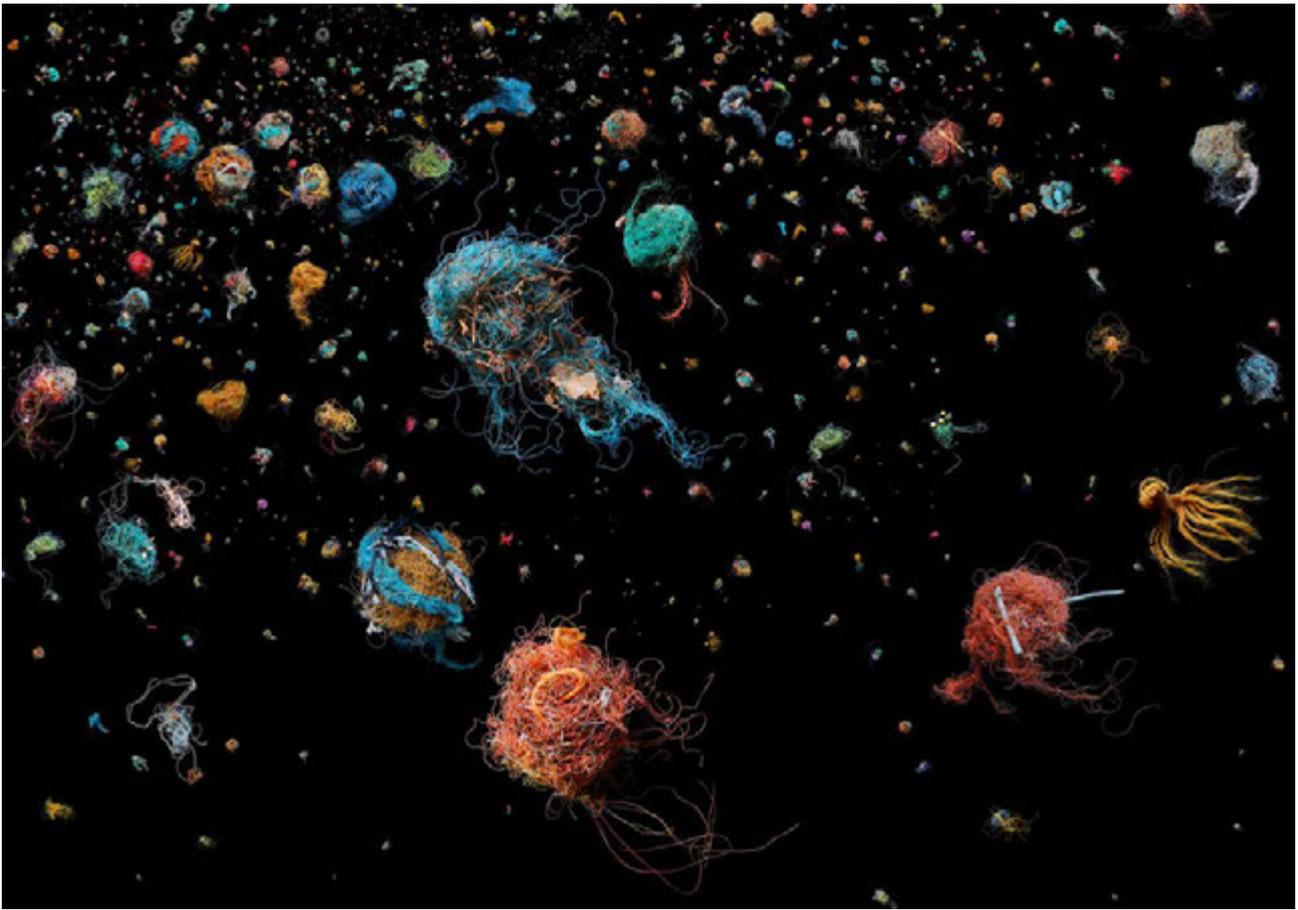
Wendy Watriss (p.20)

Dans l'introduction, Steven Evans a cependant souligné que notre futur est incertain, le risque<sup>2</sup> étant une caractéristique de l'hypermodernité. Alors que certains artistes adoptent une approche poétique ou une esthétique héritée du sublime romantique pour traiter des motifs de la destruction et de la beauté de la nature, la majorité des photographes sélectionnés optent pour une approche documentaire. Ils montrent l'impact de l'homme : altération, manipulation, domination et destruction de l'environnement. Certains soulignent les défis à venir, voire proposent des alternatives, associant dans leurs pratiques art et activisme. Chaque artiste a rédigé un texte d'une page ou deux pour expliciter sa démarche présentée par plusieurs œuvres (l'ouvrage comprend plus de 200 illustrations !).

La réflexion critique est enrichie par la lecture des essais du Dr. Thomas E. Lovejoy, biologiste, professeur en sciences environnementales, et du Dr. Geof Rayner, sociologue, chercheur spécialisé en santé publique. Dans son texte intitulé " The living planet ", T. E. Lovejoy traite de biodiversité (notion qu'il a introduite dans la communauté scientifique dès 1980), de destruction et de fragmentation de l'habitat des animaux (qu'il a pu observer dans la forêt amazonienne), d'extinction des espèces et de causalités multiples. Il conclut sur une note positive, qui rejoint les propos de Wendy Watriss et les intentions des artistes, de renouveler notre regard sur la planète pour améliorer nos relations avec elle : non seulement la protéger, mais aussi s'y rattacher.

" Happily, recognition of the importance of ecosystem restoration is growing, not only for climate change reduction but also because it produces other benefits. Restored forests help watersheds and biodiversity; restored grasslands provide better grazing and biodiversity [...]. Inherent in all of this is taking a new view of this planet that is our home. This different vision recognizes Earth as a living planet and embraces the biologically diverse miracle that it is. [...] It recognizes that conservation depends not only on protection but also on connection. "

Thomas E. Lovejoy (p.28-29)



© Mandy Barker, SOUP: Bird's Nest, Ingredients: discarded fishing line that have formed nest-like balls due to tidal and oceanic movement. Additives: other debris collected in its path, 2011, de la série Soup, c-print, 83.8x118.7 cm

Dans son essai "Surviving the Anthropocene", Geof Rayner explique le terme "anthropocène", néologisme très à la mode (en grec, *anthropos* signifie "homme" et *kainos* ou "-cène" "récent"). Ce n'est pas une notion géologique reconnue, mais l'anthropocène englobe l'impact de l'espèce humaine sur toute la planète que les scientifiques observent depuis plus de deux siècles (Alexander von Humboldt au 18<sup>ème</sup> siècle, Alfred Russel Wallace au 19<sup>ème</sup> siècle, entre autres). L'auteur relie ce constat à des enjeux majeurs tels que le climat, l'énergie, la population, l'urbanisation, l'alimentation et la santé publique. Il critique l'optimisme technologique, la foi dans le progrès – réel en ce qui concerne l'amélioration des conditions de vie pour les humains – et mentionne également les démarches des activistes visant à nous sensibiliser aux coûts de ce bien-être pour l'environnement, dont la dégradation a évidemment un impact sur la santé des êtres vivants !

Pour dépasser l'anthropocène et survivre, Geof Rayner prône une meilleure éducation et une sensibilisation aux problématiques écologiques, ce qui ne va pas sans une remise en question de nos croyances et de nos choix politiques. Certains leaders de l'économie et du monde politique, ainsi que des actions citoyennes, montrent que le nombre de personnes sensibles de la situation actuelle, dramatique, augmente. Les mouvements sociaux importants constituent, selon l'auteur, une force de conviction majeure pour influencer les dirigeants, les entreprises comme la population, et les inciter à évoluer et à agir... Pour illustrer ces propos, l'ouvrage s'achève sur la série *Pictures of Garbage* (2008-2011) que l'artiste brésilien Vik Muniz a réalisée en collaboration avec les *catadores* (trieurs de déchets) à Jardim Gramacho, Rio de Janeiro<sup>3</sup>, qui était la plus grande décharge à ciel ouvert. Le produit des ventes des photographies a permis de soutenir les *catadores*, qui effectuent un travail ingrat et dangereux, mais jouent un rôle important pour leur pays.

Nassim Daghighian

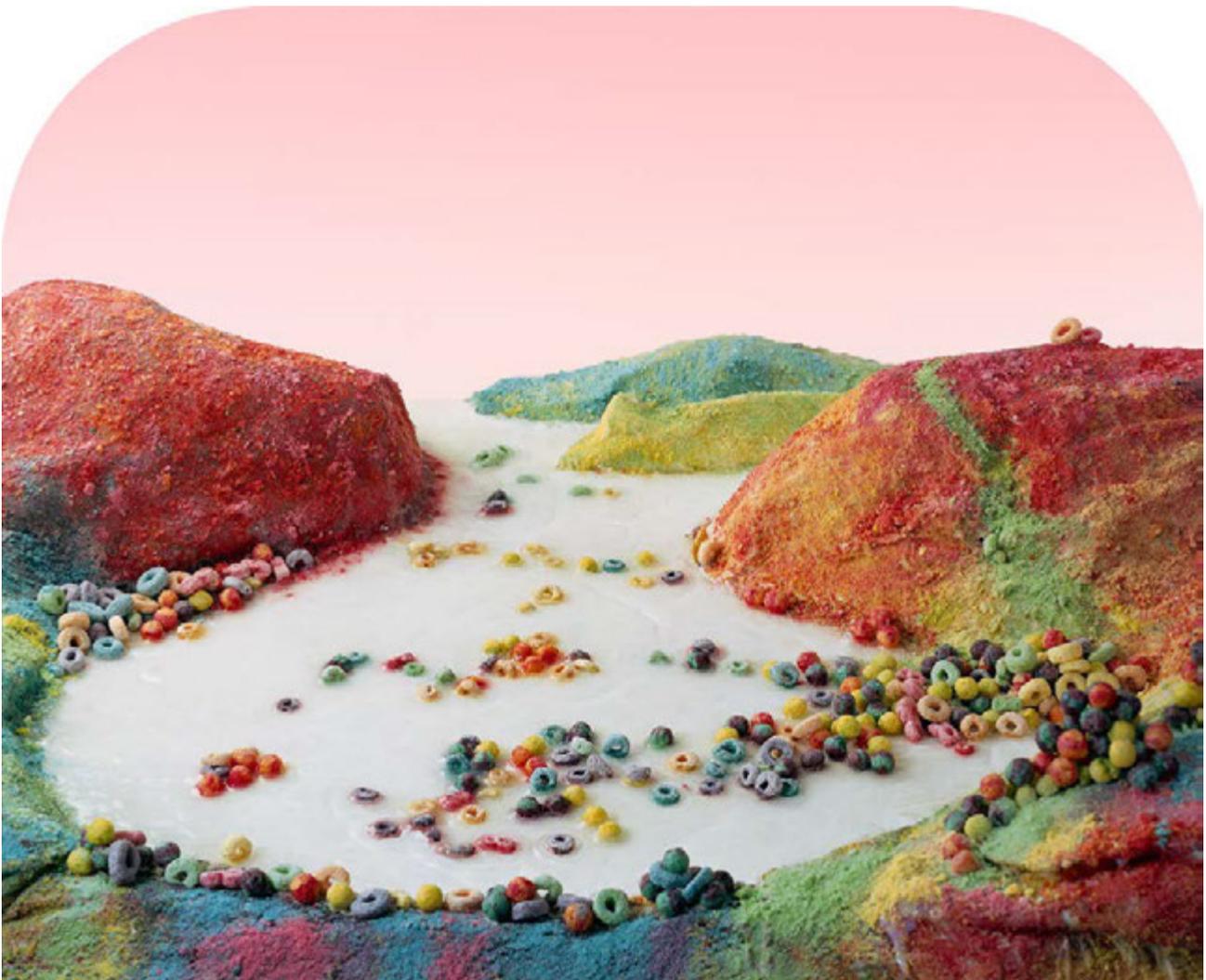
1. Tous trois sont photographes de formation. Les curateurs Wendy Watriss et Frederick Baldwin font partie des membres fondateurs de FotoFest, Houston, en 1983. Steven Evans a rejoint l'équipe dans les années 2010 et a été nommé directeur exécutif en 2014. Il est notamment curateur des expositions inter-biennales de FotoFest en 2015, *I Am a Camera* et *Collector's Eye : The Maloney Collection*.

2. Steven Evans mentionne l'ouvrage d'Ulrich Beck, *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, paru en allemand en 1986, juste avant la catastrophe nucléaire de Tchernobyl (qu'il mentionnera dans le préface de la seconde édition, sortie en mai 1986).

3. Pour en savoir plus, voir le film réalisé par Lucy Walker, João Jardim et Karen Harley, *Waste Land*, 2010, avec Vik Muniz, 99'



© Toby Smith, Madagascar: A Treasured Island, 2013, video HD avec animations et textes, 5'. Courtesy l'artiste



© Barbara Ciurej & Lindsay Lochman, Fruit Loops Landscape, 2012, de la série Processed Views: Surveying the Industrial Landscape



© Atul Bhalla, série Ek Rupaya Bada Gilass (One Rupee For a Big Glass), 2009-2012, tirage pigmentaire, 46x30.5 cm. Courtesy l'artiste et sepiaEye, New York

CAN ART  
PERFORM

AND NOT  
JUST BE  
NOTICED

© Peter Fend, Can art perform, 2015, de la série Word Stacks, panneau en aluminium et lettrage en vinyle, 106.7x71.1 cm. Courtesy l'artiste et Essex Street, New York



© Brad Temkin, Lurie Children's Memorial Hospital (looking Southwest), Chicago, IL, May 2012, série Rooftop, tirage pigmentaire, 81x101.6 cm



© Gina Glover, *The Titan Crane*, Hotellneset Coal Harbour, Longyearbyen, Spitsbergen, Norway, 2012, de la série *The Metabolic Landscape*, 2011-2016, tirage pigmentaire, 66.5x74.7 cm



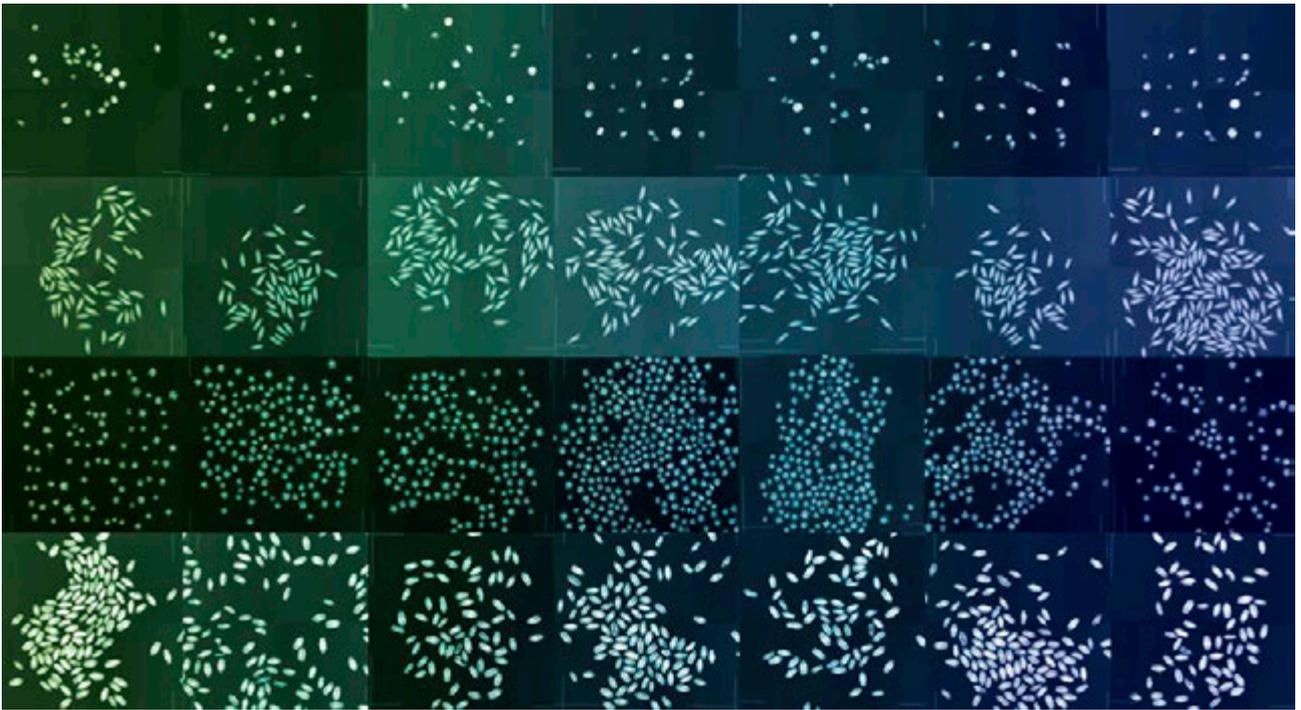
© Nigel Dickinson, *Fires Burning Below*, 2007, de la série *Smokey Mountain and Recycling Phnom Penh*, tirage pigmentaire sur papier baryté Hahnemühle, 29.5x44.5 cm. Courtesy l'artiste



© Edward Burtynsky, Colorado River Delta #2, Near San Felipe, Baja, Mexico, 2011, tirage pigmentaire, 122x162.5 cm, série Water



© Nicklas Goldbach, Land of th Sun, 2015, video HD, 11'35" Courtesy l'artiste



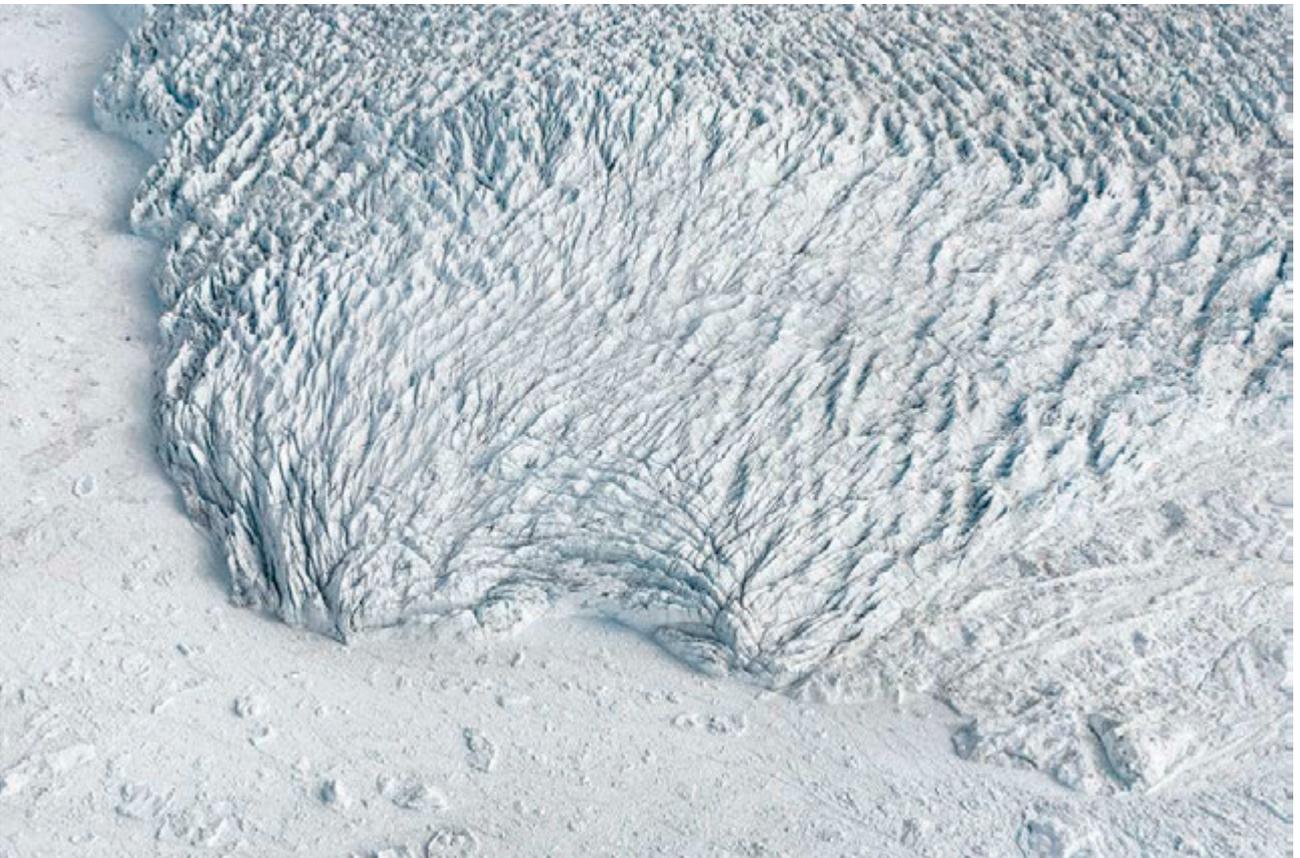
© Dornith Doherty, Thirst, 2009, de la série Archiving Eden, tirage digital chromogénique lenticulaire, 66x119.4 cm. Courtesy l'artiste et Moody Gallery, Houston ; Holly Johnson Gallery, Dallas



© Meridel Rubenstein, Acid Crater Lake, Kawah Ijen Volcano, East Java, Indonesia, 2011, de la série Volcano Cycle : Ring of Fire between Heaven and Earth, tirage par sublimation et transfert thermique de colorants sur aluminium, 76.2x111.1 cm. Courtesy l'artiste et Brian Gross Fine Art, San Francisco



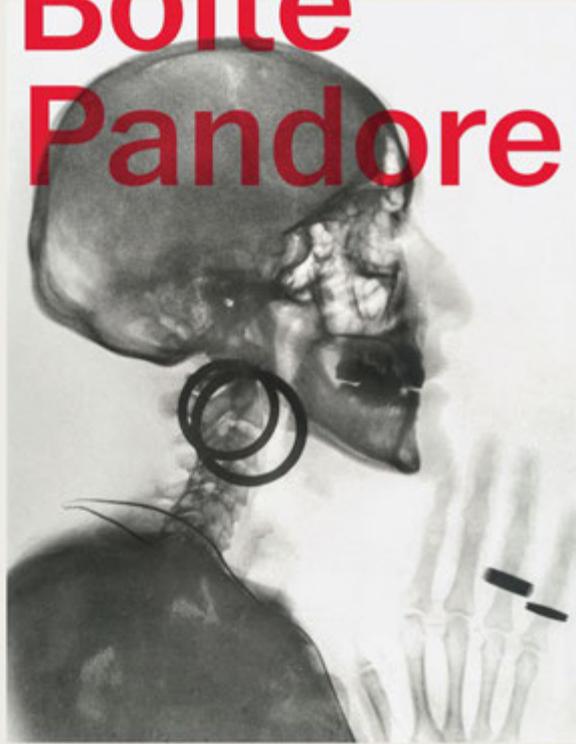
© Susan Derges, *Star Field - Bracken*, 2008, unique épreuve par destruction de colorants, 97.8x163.8 cm. Courtesy l'artiste et Purdy Hicks Gallery, Londres



© Daniel Beltrá, *Sermeq Kujalleq Glacier*, de la série *Greenland*, 2014, c-print digital, 122x182.9 cm. Courtesy l'artiste et Catherine Edelman Gallery, Chicago

Une autre photographie  
par Jan Dibbets

# La Boîte de Pandore



PARIS  
MUSÉES  
de la Ville de Paris

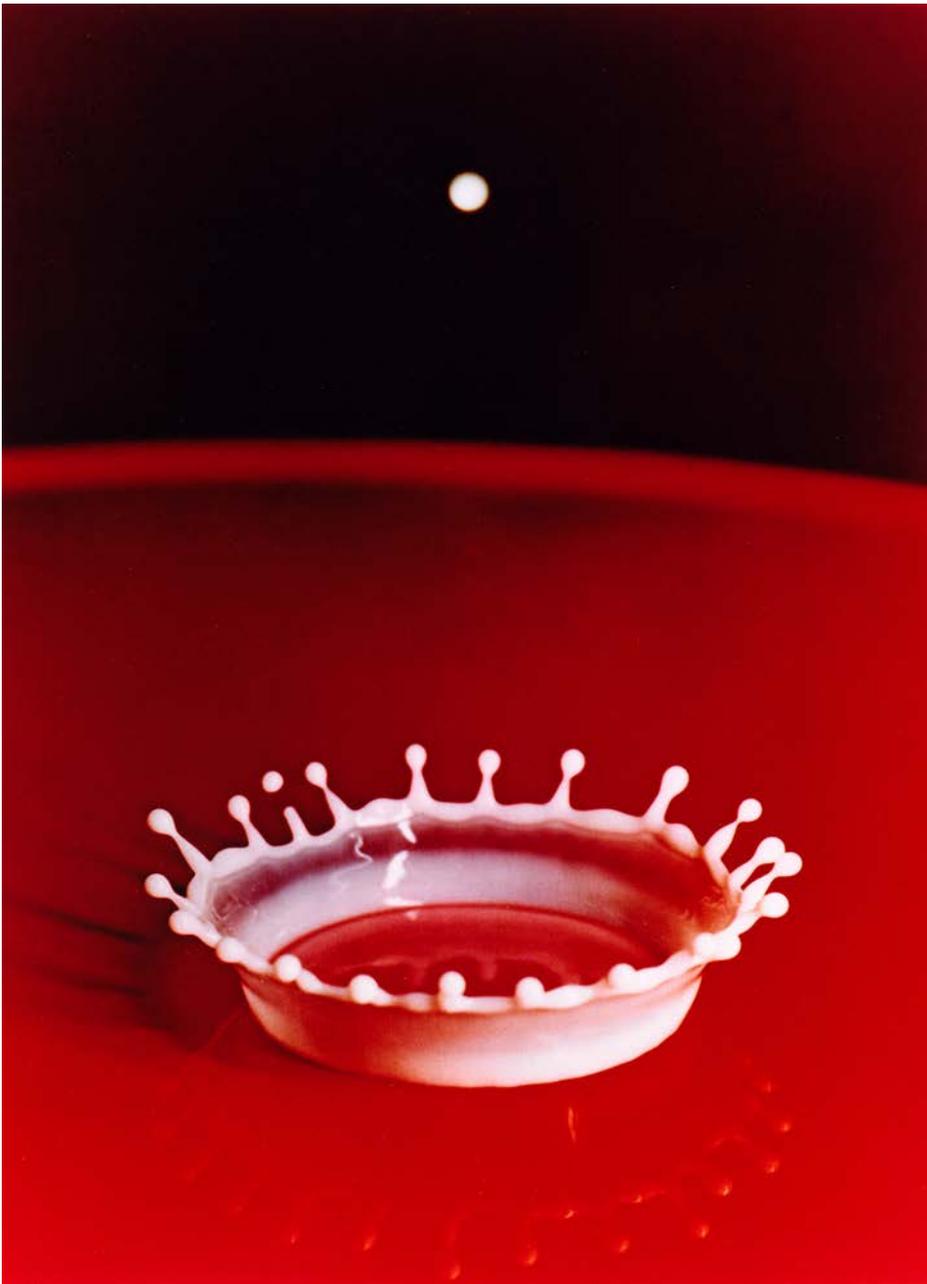
Meret Oppenheim, Radiographie du crâne de M. O., 1964, tirage gélatino-chlorure d'argent d'après une radiographie sur verre, 40x30 cm © Peter Freeman, Inc. / ADAGP, Paris 2016

## **La Boîte de Pandore. Une autre photographie par Jan Dibbets**

Entretien : Jan Dibbets et Erik Verhagen ; textes : François Michaud, Hubertus von Amelnunxen, Markus Kramer  
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris Musées, 2016  
[www.mam.paris.fr](http://www.mam.paris.fr)

*La Boîte de Pandore* nous invite à revisiter l'histoire de la photographie sous un angle peu conventionnel, plus intuitif et personnel, et à tisser des liens entre photographies scientifiques, expérimentations visuelles des avant-gardes historiques, travaux artistiques des années 1960-1970 et pratiques contemporaines. Ce bel ouvrage de 260 pages avec plus de 210 illustrations, imprimé sur un papier Munken Polar agréable au toucher, accompagne l'exposition conçue par Jan Dibbets et commissariée avec François Michaud, conservateur au Musée d'Art Moderne de Paris. L'artiste néerlandais Jan Dibbets (1941) est reconnu internationalement, en particulier pour son usage de la photographie dès 1967<sup>1</sup>. De par son intérêt pour le processus et les dispositifs, son travail serait à rattacher au *process art* avant tout, plutôt qu'à l'art conceptuel ou au *Land art*.

→ Introduction à l'exposition *La Boîte de Pandore* par François Michaud, co-commissaire de l'exposition, 3'32" : <http://dai.ly/x4cs81s>  
Jan Dibbets, artiste et curateur de l'exposition, s'entretient avec Fabrice Hergott, directeur du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, sur *La Boîte de Pandore, une autre photographie* (25.3. - 17.7.2016), EN, s-t FR, 21'49" : <http://dai.ly/x41wgt9>



Harold E. Edgerton, Milk Drop Coronet, 1957, 46.5x33.9 cm © H.E.Edgerton, MIT, Palm Press Inc. / Centre National des Arts Plastiques (Fonds national d'art contemporain). Photo Yves Chenot

L'artiste-curateur a choisi d'être à contre-courant pour mettre en valeur une " autre photographie " <sup>2</sup> car il ne s'intéresse pas au référent – le sujet photographié – mais au " comment " créatif qui constitue, selon lui, le contenu profond de toute œuvre. Déconstruire le dispositif photographique a, très tôt, été au cœur de sa démarche artistique. En élaborant l'exposition, Jan Dibbets a trouvé dans les textes de Vilém Flusser <sup>3</sup> l'équivalent de ce qu'il avait expérimenté intuitivement dans son travail personnel : une analyse critique de l'*apparatus* légué par la société industrielle.

" [...] Flusser a été le premier à saisir dans toute son ampleur comment le dispositif photographique a bouleversé notre société en l'espace de deux siècles. [...] Selon moi, le caractère dangereux et nocif de la photographie est lié à l'accessibilité et l'innocence qui ont accompagné ses débuts. La photographie a toujours calmé les esprits et en même temps, on n'a pas su en mesurer les conséquences. Je pense aussi que la photographie est responsable du fait que nous soyons passé d'une société du mot à une société de l'image. " (JD, p.18).

Ainsi, l'invention de la photographie est la " diabolique " boîte de Pandore qui libère de multiples possibilités d'expression, parfois encore inexplorées (selon la mythologie grecque, cette boîte contenait tous les maux de l'humanité).



Jean Auguste Dominique Ingres, Portrait de la Vicomtesse Othenin d'Haussonville, née Louise de Broglie, 1845, huile sur toile, 131.8x92.1 cm

L'exposition proposée par Jan Dibbets a pour but de nourrir la réflexion sur le médium – " Je la conçois comme un hommage à la photographie et à la place qui doit enfin lui revenir dans l'art. " (JD, p.22), – mais aussi d'interroger le statut de la copie, notamment dans le contexte d'un musée. Au début de l'ouvrage comme de l'exposition, se trouvent la reproduction photographique d'un portrait peint en 1845 par Jean Auguste Dominique Ingres (" l'arrière-grand-père de la photographie couleur ", JD, p.24) et un daguerréotype de Désiré François Millet qui représente l'intérieur de l'atelier d'Ingres vers 1852 avec le détail d'un nu de sa première femme, Madeleine Chapelle (un tableau aujourd'hui disparu)<sup>4</sup>. Certaines images exposées sont des contre-types, des fac-similés ou des tirages modernes, alors que d'autres sont de magnifiques tirages d'époque. Toutefois, cette tension intéressante entre originaux et copies ne sera pas véritablement perceptible par celui ou celle qui contempera leur reproduction dans le livre ! Cette problématique est abordée dans l'essai de François Michaud, " Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ? " <sup>5</sup>

L'ouvrage est complémentaire à l'exposition et intéressera aussi ceux qui ne l'ont pas vue : un choix pertinent de citations, un entretien avec l'artiste-curateur et des essais stimulant la réflexion, en particulier les textes de deux théoriciens allemands rarement publiés en français : Hubertus von Amelnunxen, historien de l'art, et



Désiré-François Millet, Tableaux dans l'atelier d'Ingres, vers 1851-1852, daguerréotype, 17.2x21.2cm. Photo Guy Roumagnac, Musée Ingres, Montauban

Markus Kramer, collectionneur. Le premier tisse des liens entre les théories de Roland Barthes et Vilém Flusser, la pratique artistique de Jan Dibbets et son projet d'exposition dans un essai intitulé " *La Soupe de Daguerre* ou comment les fins touchent aux origines " <sup>6</sup> :

" Le travail de Marcel Broodthaers pourrait faire office de symbole pour l'ensemble de l'exposition ordonnancée par l'artiste et expérimentateur Jan Dibbets en vue d'une « dégustation » d'abord visuelle, puis intellectuelle. [...] En tant qu'artiste des surfaces, des visions déployées et des perspectives corrigées, Jan Dibbets a extrait les photographies de l'histoire, les a reliées à un autre temps, un temps magique, et s'est rendu, pour cette exposition, dans la « cuisine du sens » (Roland Barthes). Il n'a pas enfoui les surfaces des images sous du sens, du style ou une esthétique, mais a mis en correspondance, selon ses choix, des photographies pouvant remonter aux origines de cet art comme nous être contemporaines – une correspondance des perspectives possibles. Avec ce geste, cette *attitude*, Jan Dibbets a fait de l'histoire de la photographie une expérience – une expérience « post-historique », pour employer les mots de Vilém Flusser. [...] C'est un arrangement expérimental – tout à fait comparable à celui de Marcel Broodthaers, mais aussi à la *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp –, une exploration du médium photographique dans ses possibilités situées au-delà de l'expression narrative et artistique, de l'intentionnalité originelle. "

Hubertus von Amelunxen (p.134-135)

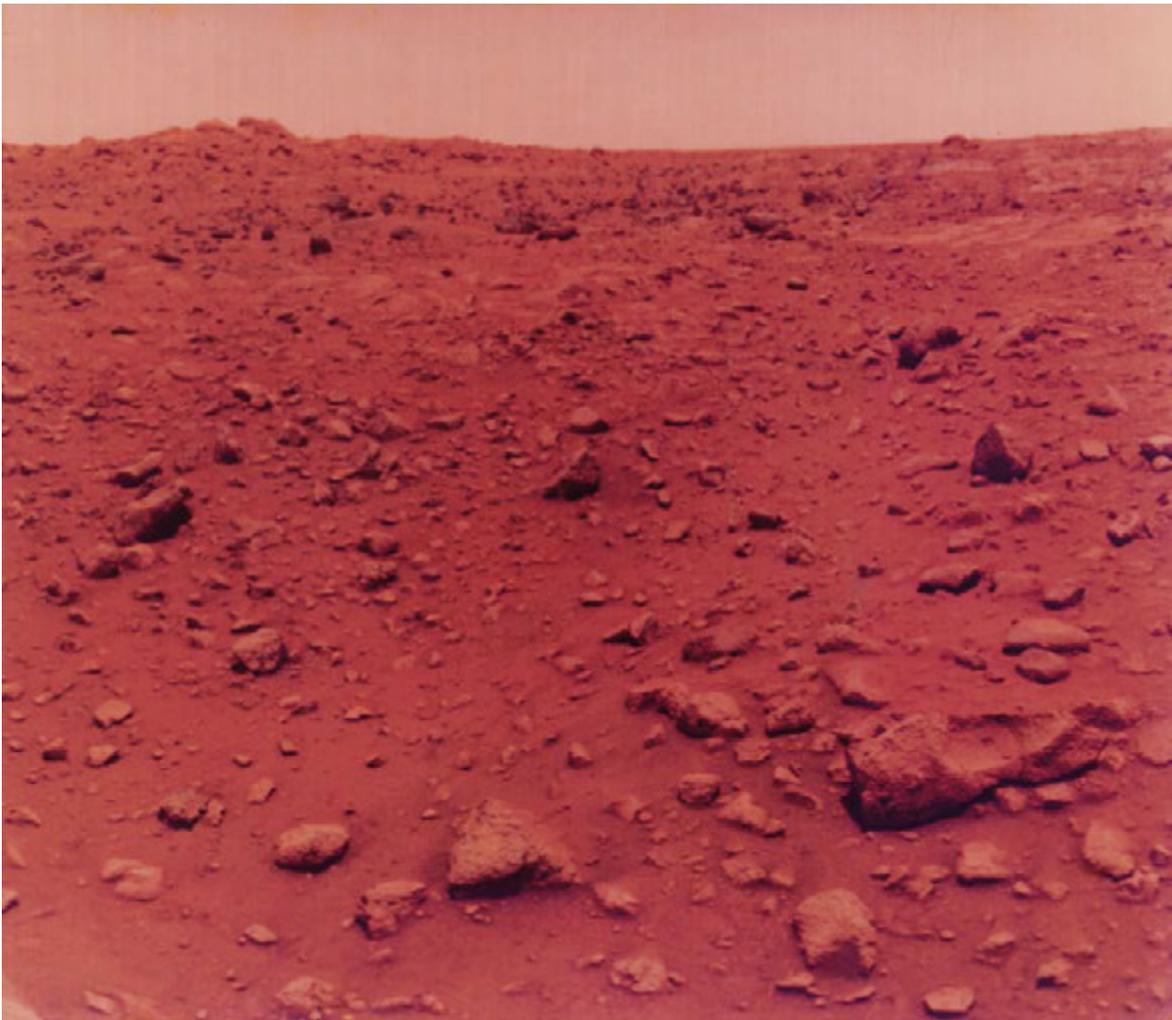


Gustave Le Gray, Effet de soleil dans les nuages – Océan, 1856-57, tirage sur papier albuminé d'après un négatif sur verre au collodion, 31.5x39.4 cm © Musée des Beaux-Arts de Troyes, dépôt MuCEM, photo : Jean-Marie Protte

L'essai de Markus Kramer, " Objets photographiques. Photographie analogique, autres technologies de transformation et méta-nature ", est largement inspiré de son livre *Photographic Objects*<sup>7</sup> publié en 2012. Le choix d'artistes est d'ailleurs identique dans la dernière partie de l'exposition de Dibbets, pour laquelle Kramer a été le conseiller scientifique. Ce texte est cependant beaucoup plus accessible sur le plan des principales notions théoriques. L'auteur prétend " élaborer une conception élargie de la photographie " (MK, p.199) à l'époque de l'art post-internet. La notion de " photographique " théorisée par Rosalind Krauss<sup>8</sup> est prise dans un sens plus large et actuel, en phase avec la cybernétique de Norbert Wiener (1947), les théories de l'information et de la communication : " Ce concept central du photographique est la transformation indicielle-technologique d'un référent (input) en un objet (output). L'output ainsi constitué est défini dans ce qui suit comme « Objet photographique » " (MK, p.195).

Cet objet photographique est une forme indépendante, analogique ou numérique, une œuvre en deux ou en trois dimensions (sculpture, installation) et elle peut aussi se déployer dans le temps (film, vidéo, son, etc.). L'auteur propose également la notion de méta-nature pour expliquer le fait que de nombreux artistes s'intéressent moins à l'expérience directe de la nature qu'aux multiples produits des nouvelles technologies (par exemple, l'image d'une pomme trouvée sur internet). Ainsi, ni la lumière, ni la photochimie, ne sont nécessaires pour produire des objets photographiques tels que les images de la série *Zycles* (dès 2008) de Thomas Ruff ou les sculptures de Seth Price, Kelly Walker ou Spiros Hadjidjanos. Le lecteur est alors tenté d'établir des liens entre les expérimentations scientifiques des débuts de la photographie présentées dans *La Boîte de Pandore* et ces créations contemporaines expérimentant les procédés les plus divers et récents.

" Les transformations indicielles-technologiques d'un input en output, transformations mises en œuvre dans le but d'affronter la méta-nature de façon conceptuellement satisfaisante, se trouvent au cœur de ces évolutions. L'Objet photographique, bien que longtemps ignoré, est omniprésent. La boîte de Pandore est largement ouverte. " (MK, p.199)

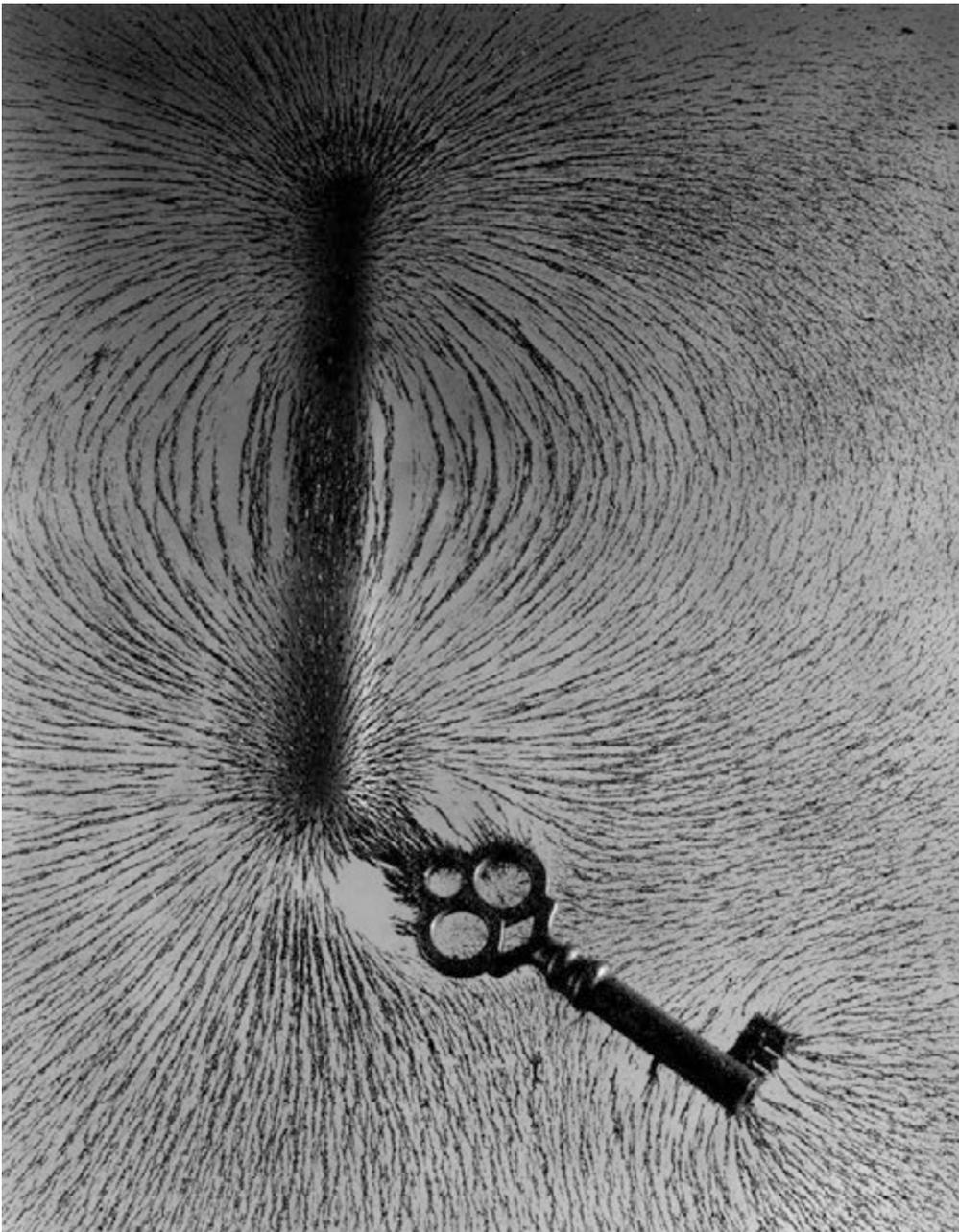


© NASA, Viking Lander 1, First Colour Photo Taken on Mars, 21 juillet 1976, c-print, 61x69.9 cm. Courtesy Daniel Blau, Munich

Malgré l'intérêt de cette proposition théorique et du choix resserré d'œuvres, j'aurais trouvé enrichissant de découvrir dans *La Boîte de Pandore* une plus grande diversité de pratiques contemporaines, tout aussi pertinentes esthétiquement et conceptuellement. Je recommande toutefois vivement cette exposition et son catalogue qui nourrissent le débat sur de nouvelles approches de l'histoire de la photographie.

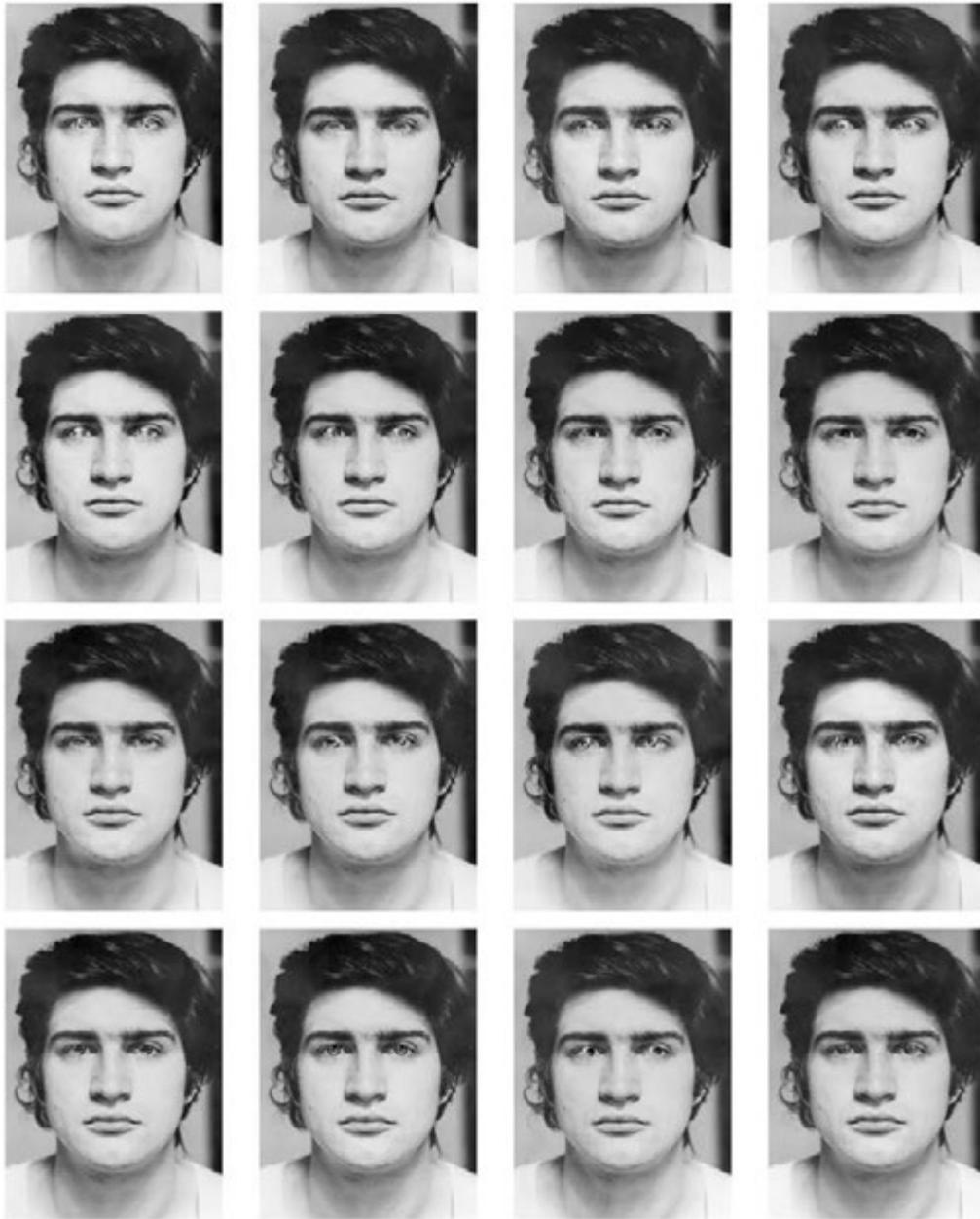
Nassim Daghighian

1. Erik Verhagen, *Jan Dibbets. L'œuvre photographique*, Paris, Panama, 2007. Erik Verhagen est historien de l'art contemporain, Maître de Conférences à l'Université de Valenciennes et critique d'art (contributeur régulier d'*art press*) ; il fut le commissaire de l'exposition personnelle de Jan Dibbets au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 2010. Rencontre avec l'artiste, "Entre concept et image dans l'œuvre de Jan Dibbets", INHA, 5<sup>e</sup> Festival de l'histoire de l'art, Château de Fontainebleau, 29.5.2015, 45'08", FR, EN, en ligne : [https://www.canal-u.tv/video/institut\\_national\\_de\\_l\\_histoire\\_de\\_l\\_art/entre\\_concept\\_et\\_image\\_dans\\_l\\_oeuvre\\_de\\_jan\\_dibbets\\_conference\\_inaugurale\\_de\\_la\\_5e\\_edition\\_du\\_festival.18612](https://www.canal-u.tv/video/institut_national_de_l_histoire_de_l_art/entre_concept_et_image_dans_l_oeuvre_de_jan_dibbets_conference_inaugurale_de_la_5e_edition_du_festival.18612)
2. On peut également lire avec profit l'essai d'Erik Verhagen : "La photographie conceptuelle. Paradoxes, contradictions et impossibilité", *Études photographiques*, n°22, octobre 2008, p. 118-139, en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/1008>
3. À noter que Jan Dibbets a présenté une exposition personnelle intitulée *Un'altra fotografia / Another Photography* au Castello di Rivoli – Museo d'Arte Contemporanea, 8.4. – 29.6.2014, curatrice : Marcella Beccaria, voir le dossier de l'exposition (en Italien et en anglais) : <http://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2014/04/dibbets.pdf>
4. Vilém Flusser (1920-1991) était un philosophe, écrivain et journaliste tchèque, naturalisé brésilien, auteur de : *Pour une philosophie de la photographie* (1983), Saulxures, Circé, 1996 ; *La Civilisation des médias*, Circé, 2006 ; *Post-history*, Minneapolis, Univocal, 2013.
5. Ingres signe en 1862 le manifeste des artistes de l'Académie des Beaux-Arts contre la prétention de la photographie au statut d'art. Pourtant, il utilise dès 1841 le daguerréotype pour les poses de ses modèles et il fait reproduire ses œuvres par des photographes.
6. Titre du roman de Philip Dick, paru en 1968, qui a inspiré le film *Blade Runner* de Ridley Scott sorti en 1982.
7. Comme titre de l'exposition, Jan Dibbets avait songé à une œuvre de Marcel Broodthaerts, *La Soupe de Daguerre*, 1974. "L'exposition est pleine d'humour. Que pensez-vous de *La Soupe de Daguerre* de Marcel Broodthaerts ? J'avais pensé donner ce titre à l'exposition, mais nous avons finalement préféré *La Boîte de Pandore*." Jan Dibbets, dans : Étienne Hatt et Michel Poivert, "Jan Dibbets. Une photographie est toujours un manifeste. Conversation avec Michel Poivert", *art press*, n°432, avril 2016, p.30-34, cit. p.34
8. Markus Kramer, *Photographic Objects. Thomas Ruff, Wade Guyton, Seth Price, Kelly Walker, Spiros Hadjidjanos*, Heidelberg, Kehrer, 2012. L'auteur a également publié *Thomas Ruff. Modernism*, Heidelberg, Kehrer, 2011, où il développe déjà l'idée d'une conception élargie de la photographie dans la section "Thomas Ruff and the Expanded Concept of Photography", p.11-21.
9. Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecarts*, Paris, Macula, 1990/2013. Voir également Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, coll. Nathan Université, série Cinéma et Image, 1990 / 1983



Berenice Abbott, Magnetism with Key, 1958-1961, tirage gélatino-argentique, 24.6x33.6 cm © B. Abbot / Getty Images. Courtesy Les Douches La Galerie, Paris

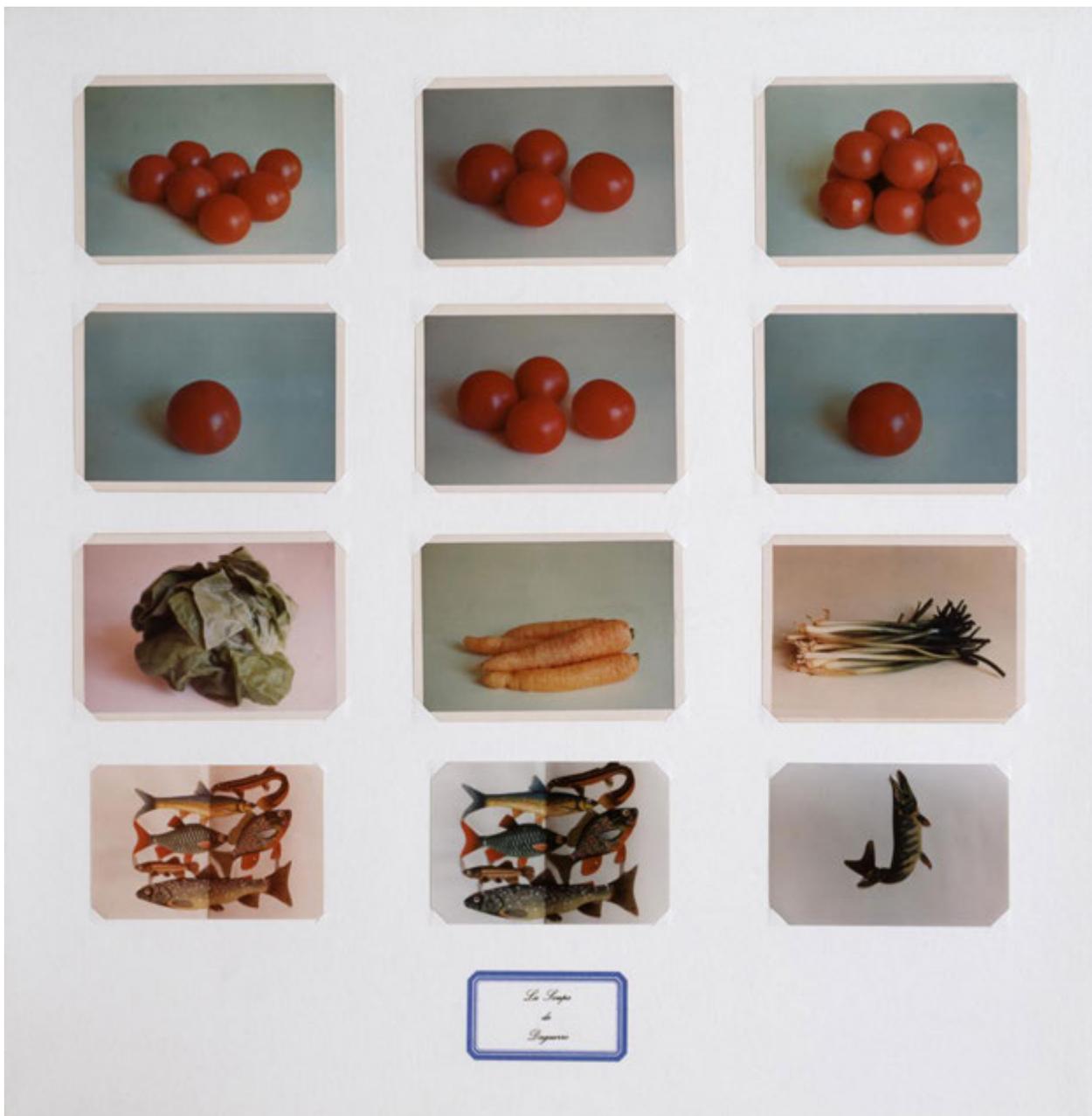
" Abstrait ou pas abstrait, ce qui m'importe est de faire en sorte que la photographie génère une réflexion sur le médium. [...] Toute ma vie j'ai déconstruit la photographie et je n'en ai toujours pas percé le mystère. "  
Jan Dibbets (p.19 et p.22)



Giuseppe Penone, Rovesciare i propri occhi – progetto, 1970, ensemble de 16 tirages gélatino-argentiques virés au sélénium, 27.1 x20.1 cm chacun © Archivio Penone / ADAGP, Paris 2016



© Bruce Nauman, Waxing Hot, 1970, c-print, 51x51.4 cm. Courtesy Kunstmuseen Krefeld / ADAGP, Paris 2016

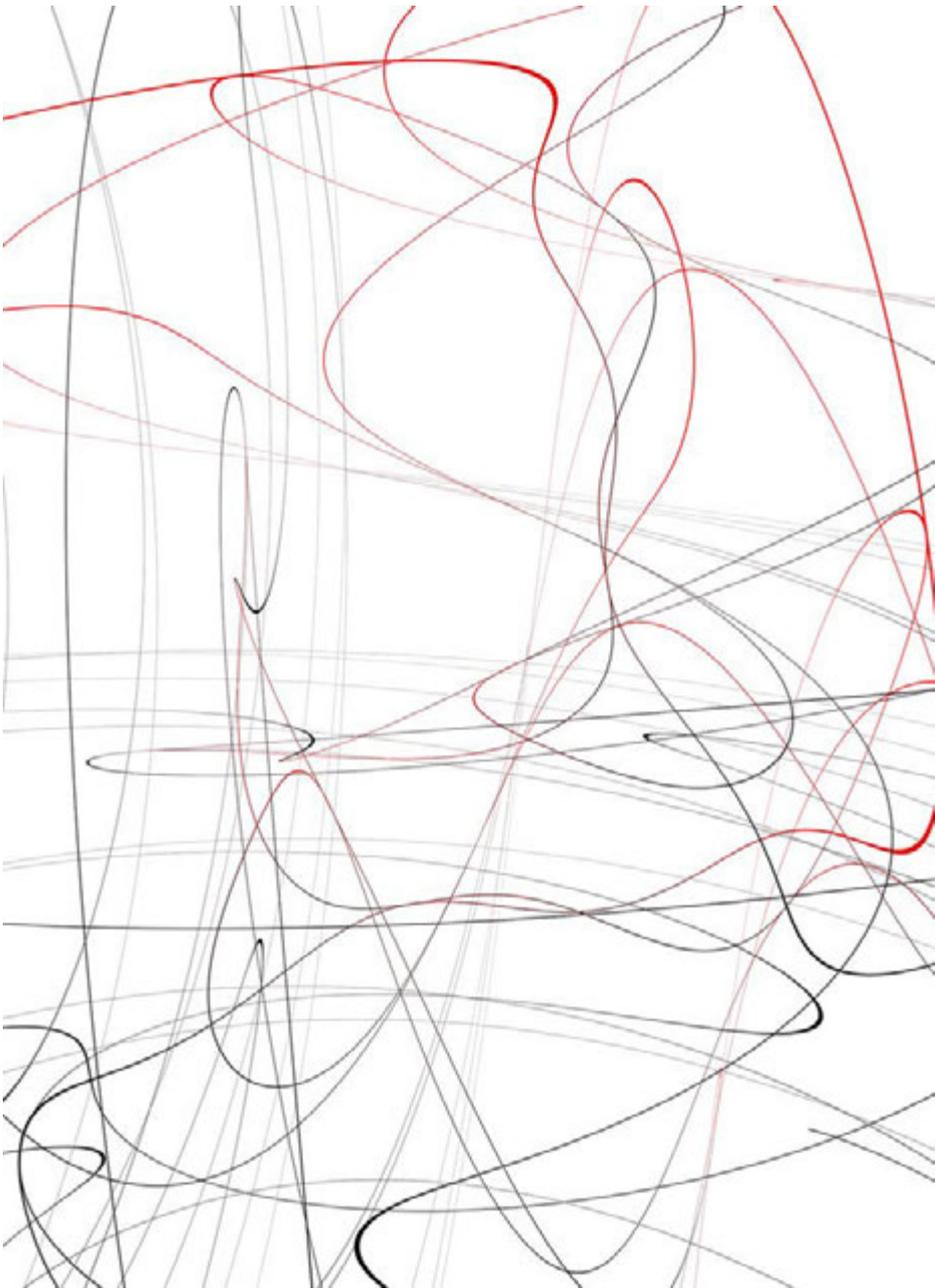


© Marcel Broodthaers, *La soupe de Daguerre*, 1975, 12 c-prints, 52.3x51.4 cm. Courtesy Stedelijk Museum, Amsterdam

" Plus d'un siècle plus tard, comme s'il s'agissait de revenir à l'histoire une nouvelle fois, le photographe et artiste Marcel Broodthaers réalisa *La Soupe de Daguerre* (1974), sorte de camouflage de la photographie. Cette œuvre est composée de douze tirages couleur alignés trois par trois, et d'une étiquette placée en position centrale sous la rangée inférieure, identique à celles que l'on voit sur les cartables ou les bocaux de conserve, qui porte, en écriture manuscrite, le titre de l'œuvre – une image écrite. Les deux rangées supérieures montrent de belles tomates rondes en quantités plus ou moins importantes, et la troisième, de gauche à droite, une laitue, des carottes et de la ciboule, le tout présenté de façon neutre, sur différents fonds colorés ; on dirait une mise en scène à destination d'un manuel de cuisine ou d'une planche pédagogique. Tout en bas, on voit deux reproductions de poissons dessinés, qui ne diffèrent que par l'exposition de la prise de vue, à côté desquelles figure la photo d'un poisson isolé, dressé vers le haut comme s'il se dirigeait vers l'hameçon qui le mènerait à son destin : finir dans *La Soupe de Daguerre*. *La Soupe de Daguerre* est une soupe de poisson aux légumes – c'est en tout cas ce que pourrait penser l'observateur face à ce panneau. La photographie est d'une « plénitude analogique », écrit Roland Barthes en 1961 dans son tout premier essai sur la photographie. De là la difficulté de la description, ou plutôt : de là la complexité d'une description qui ajoute encore quelque chose à la plénitude de l'image. [...] Le travail de Marcel Broodthaers pourrait faire office de symbole pour l'ensemble de l'exposition ordonnée par l'artiste et expérimentateur Jan Dibbets en vue d'une « dégustation » d'abord visuelle, puis intellectuelle. " Hubertus von Amelunxen (p.133-134)



© James Welling, *Dégradé ISTJ*, 1991, c-print, 71.4x60.6 cm. Courtesy CNAP



Thomas Ruff, Zycles 7044, 2008, impression jet d'encre sur toile, 306x236 cm © Thomas Ruff und ESO / ADAGP, Paris, 2016

DOUGLAS CRIMP

# PICTURES

S'APPROPRIER LA PHOTOGRAPHIE  
NEW YORK, 1979-2014



ÉDITION ÉTABLIE PAR GAËTAN THOMAS

LePointduJour

## **Douglas Crimp. Pictures. S'appropriier la photographie, New York, 1979-2014**

Gaëtan Thomas, éd., traduction : Nicolas Paul et G.Thomas, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2016  
[www.lepointdujour.eu](http://www.lepointdujour.eu)

Voici un recueil d'essais historiquement importants enfin traduits de l'anglais au français. Alors que plusieurs textes de Rosalind Krauss ou de Jeff Wall sont depuis longtemps disponibles en traduction, il a fallu patienter pour trouver en français certains essais de la critique d'art Abigail Solomon-Godeau ou de l'artiste Allan Sekula. La traduction en l'espace de cinq ans du livre de Michael Fried sur la photographie m'était apparu comme un record de vitesse ! On espère disposer bientôt d'une traduction des essais sur la photographie de Victor Burgin ou de Craig Owens<sup>1</sup>... Douglas Crimp (1944) est un représentant majeur du postmodernisme américain. Historien de l'art et critique, il fut le curateur de l'exposition mythique *Pictures* (1977) et le défenseur des artistes postmodernes tels que Sherrie Levine, Louise Lawler, Cindy Sherman ou Richard Prince, réunis à New York sous le label de *Pictures Generation*<sup>2</sup>. Comme l'indique le sous-titre du livre, l'appropriation est l'une des caractéristiques de la pratique de ces artistes et la photographie, leur matériau de prédilection.

→ Gaëtan Thomas, " Pas d'images sans contexte. Introduction ", in Douglas Crimp, *Pictures*, Le Point du Jour, 2016, p.5-51, en ligne : [www.academia.edu/26037055/Pas\\_dimages\\_sans\\_contexte](http://www.academia.edu/26037055/Pas_dimages_sans_contexte)  
Gaëtan Thomas, " Le désordre de la mémoire. Entretien avec Douglas Crimp ", *Poli*, n°6, 2012, p.90-97, en ligne : [www.academia.edu/7172797/Le\\_désordre\\_de\\_la\\_mémoire\\_-\\_Entretien\\_avec\\_Douglas\\_Crimp](http://www.academia.edu/7172797/Le_désordre_de_la_mémoire_-_Entretien_avec_Douglas_Crimp)



© Cindy Sherman, Untitled Film Still #21, 1978, tirage gélatino-argentique, 19x24 cm. Courtesy Metro Picture Gallery, New York

" Si l'art moderne avait été décrit formellement, de manière topographique, en cartographiant la surface des œuvres pour déterminer leurs structures, il faut maintenant penser la description des œuvres postmodernes comme une activité stratigraphique. Les procédés de citation, de sélection, de cadrage et de mise en scène qui constituent les stratégies des travaux analysés dans cet article nous obligent à découvrir des strates de représentation. Cela va sans dire, nous ne sommes pas en quête de sources ou d'origines, mais de structures de signification : derrière chaque image, il y a toujours une autre image. " Douglas Crimp, " Pictures ", 1979 (p.66)

Dans son introduction intitulée fort à propos " Pas d'images sans contexte"<sup>3</sup>, Gaëtan Thomas explique le choix des textes ainsi que le contexte artistique, social et politique dans lequel ils ont été écrits. Grâce à une étroite collaboration avec Douglas Crimp, la traduction est non seulement pertinente, mais aussi complétée de notes de l'éditeur qui nous fournissent des renseignements complémentaires sur la situation de l'époque et sur les références de l'auteur qui pourraient nous échapper. Deux périodes majeures de la carrière du critique sont mises en évidence par Gaëtan Thomas : son travail au sein de la revue *October* (1977 à 1990) avec un engagement marqué pour le postmodernisme, qu'il associe à l'usage de la photographie, puis une orientation vers les politiques identitaires et son intérêt pour les *Cultural* et *Queer studies*. Depuis 1992, Douglas Crimp enseigne à l'Université de Rochester dans le cadre du programme de *Visual and Cultural Studies*, où il est actuellement professeur d'histoire de l'art. Cette seconde phase est, dès 1987, liée à son militantisme, notamment au sein du groupe Act Up New York, en pleine crise du sida<sup>4</sup>. Les points communs des essais écrits pendant ces deux périodes sont la photographie et, de manière plus générale, les représentations socio-culturelles – visuelles comme mentales – et leurs usages politiques aussi bien qu'artistiques, dans le but critique de remettre en question les *a priori* et les valeurs établies.

Il est passionnant de suivre l'évolution de la pensée de Douglas Crimp, toujours en phase avec son temps. Lors de son " combat " au sein d'*October* contre le modernisme de Clement Greenberg et de Michael Fried, ou d'autres conceptions conservatrices de l'art, le critique défendait un postmodernisme appropriationniste



© Louise Lawler, Pollock and Tureen, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine, Connecticut, 1984, Cibachrome, 71.1x99.1 cm

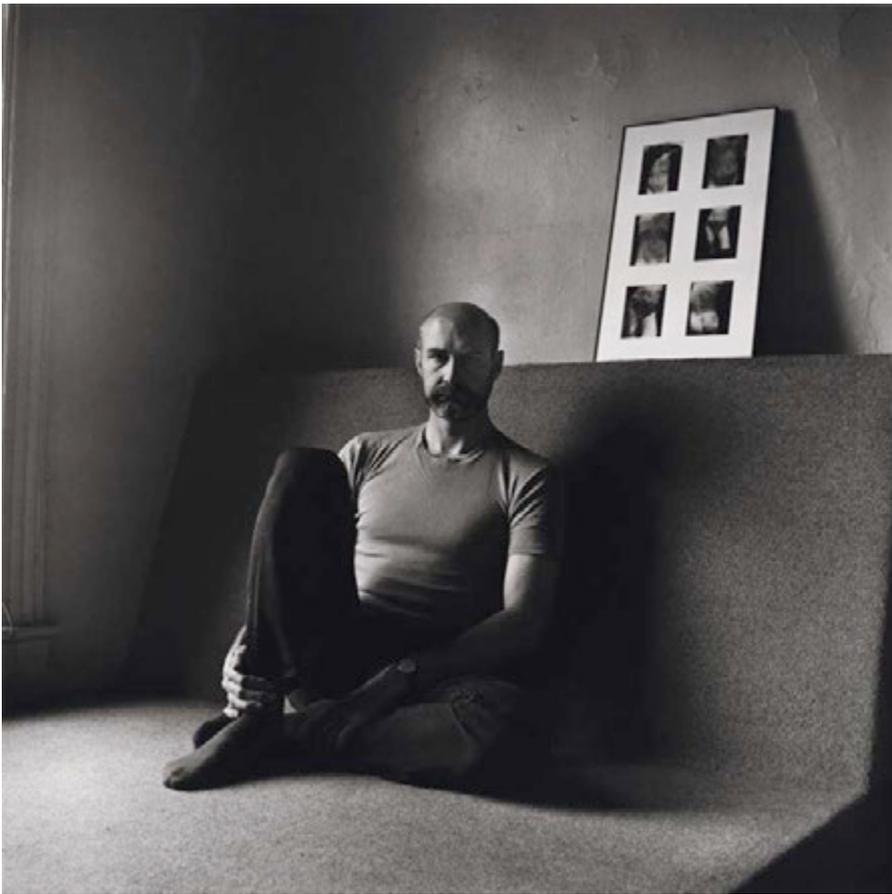
radical (Sherrie Levine photographant des reproductions du célèbre Edward Weston, par exemple) et se montrait sceptique vis-à-vis d'un photographe tel que Robert Mapplethorpe, qui faisait référence au style classique et à la statuaire grecque antique. L'auteur revient sur l'œuvre du photographe dix ans plus tard en appréciant, cette fois, l'affirmation de la sexualité gay dans une imagerie virile très explicite, comportant des scènes SM de sodomie (voir l'essai " Images douloureuses ", 1995). Le contexte a changé : en 1989, les *Culture Wars* ont été déclenchées. Alors que Robert Mapplethorpe vient de mourir du sida, sa rétrospective intitulée *The Perfect Moment* est censurée. Ce sont des sénateurs conservateurs tels que Jesse Helms et Alfonse D'Amato, ainsi que des catholiques intégristes, qui provoquent le retrait de certaines subventions culturelles à des artistes ou à des institutions.<sup>5</sup> Dans un tel contexte politique, Crimp prend position contre les préjugés moralisateurs et s'adresse directement à la communauté *gay* dans de nombreux textes<sup>6</sup>, dont seuls quelques-uns sont publiés dans *Pictures*. L'ouvrage propose en conclusion trois essais des années 2010 dans lesquels l'auteur revient aux artistes qu'il avait défendus à New York dans les années 1970-1980.

Gaëtan Thomas évoque une certaine hostilité de la critique française à l'égard des artistes postmodernistes, ce qui expliquerait en partie pourquoi *Pictures* est le premier livre de Douglas Crimp édité en français. Cette publication nous permet donc de découvrir un fascinant parcours intellectuel, jalonné d'essais essentiels pour comprendre le rôle de la photographie dans l'histoire de l'art des quarante dernières années.

Nassim Daghighian

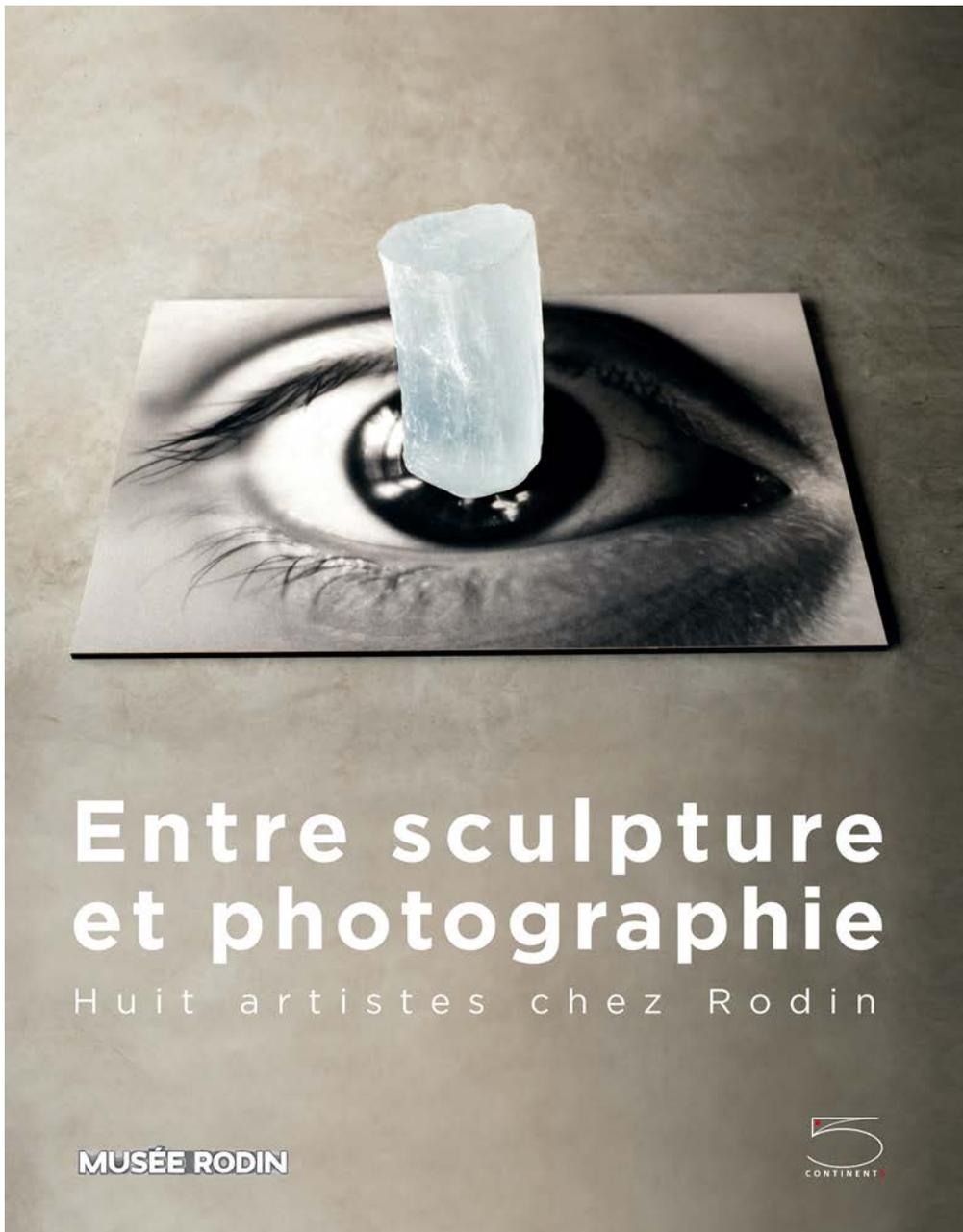
Essais publiés dans Douglas Crimp, *Pictures. S'approprier la photographie, New York, 1979-2014*, Le Point du Jour, 2016 :

- Pictures (1979)
- Sur les ruines du musée (1980)
- Vieux sujet du musée, nouveau sujet de la bibliothèque (1981)
- L'activité photographique du postmodernisme (1980)
- S'approprier l'appropriation (1982)
- Les garçons de ma chambre (1993)
- Images douloureuses (1995)
- Portraits de personnes vivant avec le sida (1992)
- Cindy Sherman, jour et nuit (2011)
- Images sous contrôle (2012)
- Why pictures now (2014)



© Robert Giard, Douglas Crimp with Levine's Weston, New York, NY, 1986

1. Les ouvrages auxquels je fais référence ici, d'une grande importance historique pour la théorie de la photographie, sont : Victor Burgin, éd., *Thinking Photography*, Londres, Macmillan, 1982 (avec une introduction et trois essais de V. Burgin) Michael Fried, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. nrf essais, 2007 Michael Fried, *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art*, Paris, Hazan, 2013 (paru en anglais en 2008) Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecarts*, Paris, Macula, 1990/2013. Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Jean-Pierre Criqui, trad., Paris, Macula, coll. Vues, 1993 Craig Owens, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1992 Allan Sekula, *Écrits sur la photographie 1974-1986*, Marie Muracciole, éd. et trad., texte : Olivier Lugon et Marie Muracciole, Paris, Beaux-Arts de Paris, coll. écrits d'artistes, 2013 Abigail Solomon-Godeau, *Chair à canons. Photographie, discours, féminisme*, Paris, Textuel, coll. L'écriture photographique, 2016 Jeff Wall, *Essais et entretiens 1984-2001*, Jean-François Chevrier, éd., Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. Écrits d'artistes, 2001
2. *Pictures*, présentée du 24.9. au 29.10.1977 à l'Artists Space, New York, est accompagnée d'un catalogue publié par le Committee for the Visual Arts avec un essai théorique de son curateur, Douglas Crimp. Celui-ci remanie et développe son texte pour le publier un an et demi plus tard dans *October*, n°8, printemps 1979, p.75-88. Douglas Crimp et Craig Owens, qui suivaient tous deux les séminaires de Rosalind Krauss au CUNY – City University of New York Graduate Center, ont publiés de nombreux essais favorables aux artistes postmodernistes, notamment dans la revue *October* que Rosalind Krauss avait fondée en 1976 avec Annette Michelson et Jeremy Gilbert-Rolfe. Le rôle majeur de Douglas Crimp a malheureusement été minimisé dans le catalogue d'une exposition polémique du MET par son curateur : Douglas Eklund, *The Pictures Generation, 1974-1984*, cat. expo. 21.4.-2.8.09, New York, The Metropolitan Museum of Art / New Haven & Londres, Yale University Press, 2009.
3. Ce titre est inspiré d'un tract distribué par les militants d'Act Up New York intitulé " Plus jamais d'images sans contexte ", 1988. Voir Gaëtan Thomas, " Pas d'images sans contexte. Introduction ", in Douglas Crimp, *Pictures*, Le Point du Jour, 2016, p.38
4. Douglas Crimp dirige un numéro spécial sur le sida : " AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism ", *October*, n°43, hiver 1987.
5. " Pour éviter de passer pour des censeurs d'images (qu'ils ont du reste fantasmées, mélangées, reformées), les conservateurs utilisèrent des arguments qui portaient sur le financement fédéral de la culture. Après l'annulation de la rétrospective, les sénateurs firent voter un amendement à la loi de financement du NEA [National Endowment for the Arts, l'agence fédérale de financement de la culture] qui défendait à l'agence d'attribuer des bourses à des projets « obscènes » [...]", Gaëtan Thomas, *op. cit.*, p.36
6. " Bien que la plupart de mes textes sur le sida tentent de combattre les réponses moralisatrices à l'épidémie, en particulier celles qui ont des conséquences meurtrières, j'essaie aussi de comprendre le moralisme adopté par ceux qui, initialement, ont été les plus touchés par le sida aux États-Unis : les hommes gays. Je m'intéresse, autrement dit, à la relation particulière entre l'anéantissement et l'avilissement, entre la mélancolie et le moralisme, entre le reflux de l'épidémie et une conversion aux politiques conservatrices gays. ", Douglas Crimp, " Melancholia and Moralism: An Introduction ", in *Melancholia and Moralism. Essays on AIDS and Queer Politics*, Cambridge, The MIT Press, 2002, p.8 (cité par G.Thomas, *op. cit.*, p.37-38)



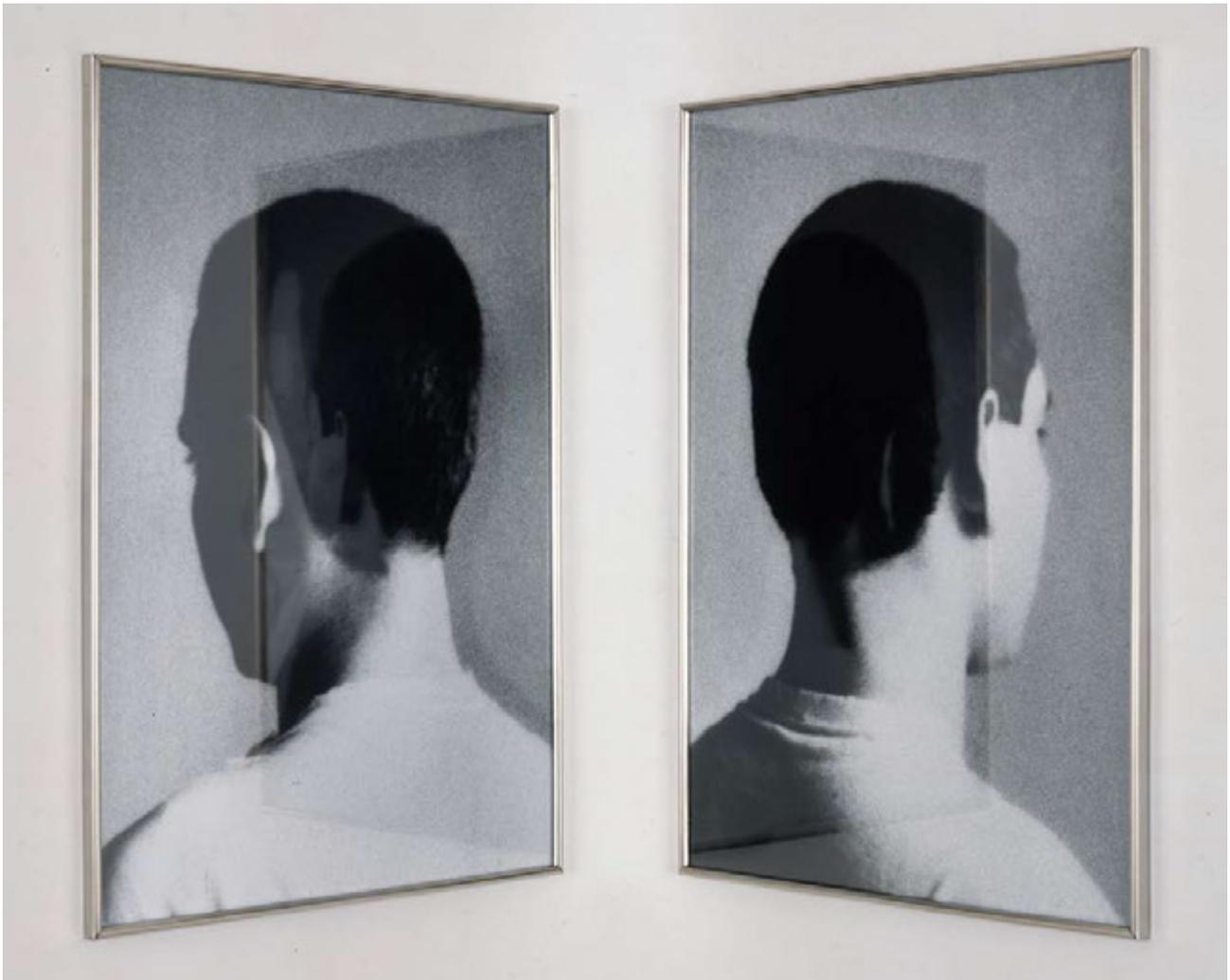
© Giuseppe Penone, Trappole di luce (Piège de lumière), 1995, cristal, 37x20 cm, tirage argentique, 99.5x69x1.5 cm. Coll. Penone, Turin © Adagp, Paris 2016

## PHOTO-THEORIA 12, SEPTEMBRE 2016

### **Entre sculpture et photographie. Huit artistes chez Rodin**

Cat. expo., 12.4.-17.7.2016, Paris, Musée Rodin / Milan, Cinq Continents, 2016, 144 p.  
[www.fivecontinentseditions.com](http://www.fivecontinentseditions.com)

Le sculpteur Auguste Rodin (1840-1917) s'est beaucoup intéressé à la représentation photographique de son œuvre et a entretenu des relations privilégiées avec plusieurs photographes, dont les pictorialistes Edward Steichen ou Stephen Haweis et Henry Coles<sup>1</sup>. Pour mettre en valeur cette relation particulière entre sculpture et photographie, Hélène Pinet, chef du service de la recherche au Musée Rodin, a réalisé de nombreuses expositions sur ce thème passionnant, notamment *Mapplethorpe / Rodin* (8.4. – 21.9.2014). Pour *Entre sculpture et photographie*, huit artistes majeurs des années 1960-1970 ont été choisis pour montrer que ces deux moyens d'expression sont à aborder dans le champ élargi de l'art, au-delà des catégories figées : John Chamberlain (1927-2011), Cy Twombly (1928-2011), Dieter Appelt (1935), Markus Raetz (1941), Mac Adams (1943), Gordon Matta-Clark (1943-1978), Richard Long (1945) et Giuseppe Penone (1947).



© Markus Raetz, Hecht, 1982, 2 photographies présentées en angle, tirages argentique, 42x30 cm chaque. Inv. 199003, FRAC Limousin, Limoges © Adagp, Paris 2016. Prenant pour modèle son ami David Hecht, Raetz place son double portrait à profil perdu dans un angle pour donner l'impression d'un reflet dans un miroir. Toutefois, le jeu des ombres met en évidence une nette différence entre les photos.

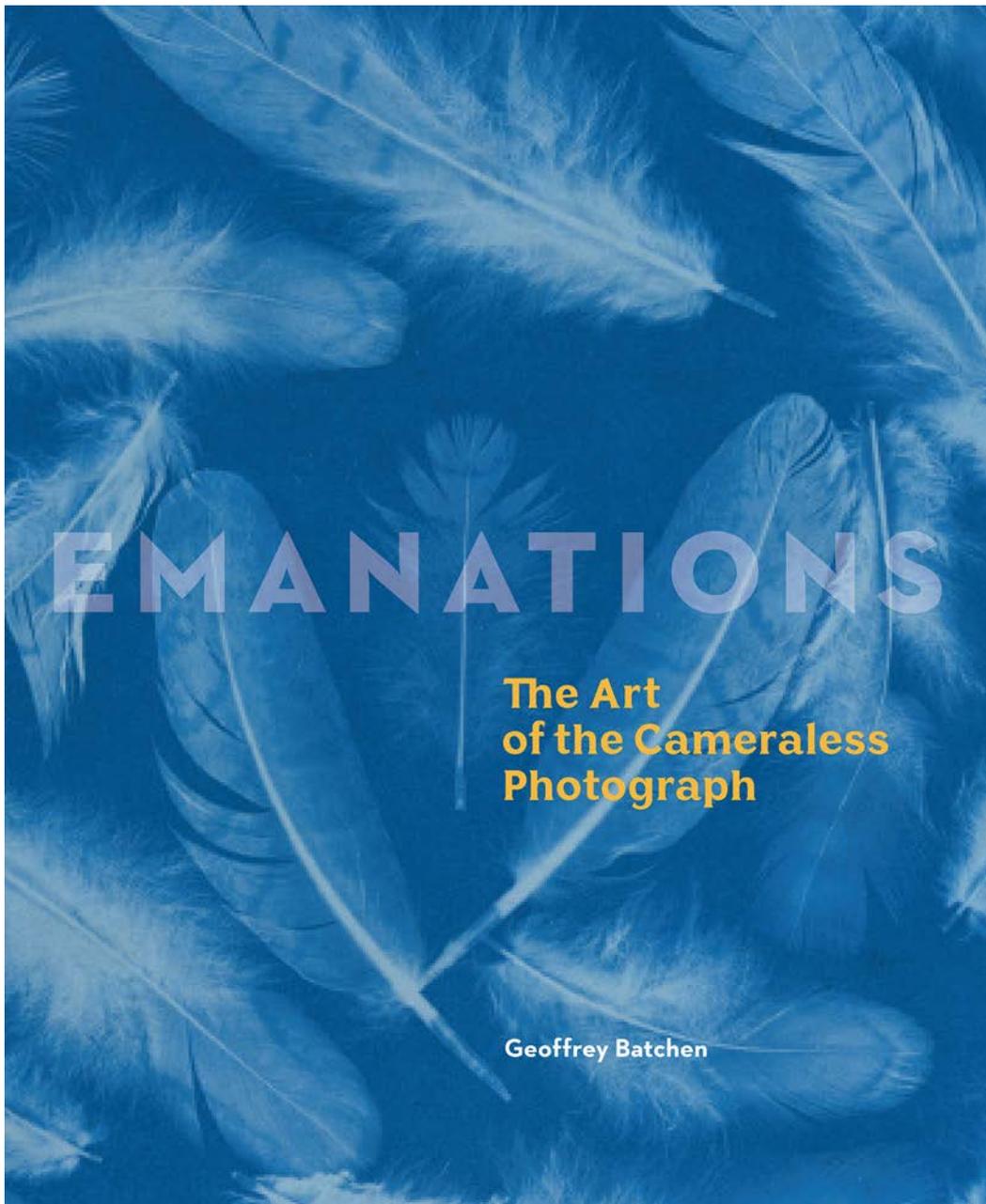
Plusieurs textes du livre sont signés des commissaires de l'exposition, Hélène Pinet et Michel Frizot, historien de la photographie. Les essais en début d'ouvrage présentent le projet d'exposition ainsi que le contexte artistique des années 1960-1970 dans lequel se sont développées de nouvelles interactions entre sculpture et photographie. Hélène Pinet revient aussi sur cinq sculpteurs connus pour avoir eu une relation privilégiée avec la photographie, du 19<sup>ème</sup> siècle aux années 1950 : Auguste Rodin, Medardo Rosso, Constantin Brancusi, Henry Moore et David Smith. Dans la partie principale du livre, chaque artiste est présenté par quelques pages de texte et une sélection d'œuvres oscillant entre photo, collage, sculpture, installation, art conceptuel, documentation de performance ou d'œuvre réalisée dans le paysage. Spécialiste du Land art, Gilles A. Tiberghien met en valeur la démarche de Richard Long alors qu'Alexandre Quoi présente Mac Adams, connu pour son emploi important de la mise en scène photographique dans les années 1970-1980. On retrouve avec plaisir l'artiste suisse Markus Raetz, qui se joue de nos perceptions avec humour. Bien qu'il soit toujours préférable de voir ce type d'œuvres dans une exposition, ce catalogue est fort stimulant pour nourrir la réflexion<sup>2</sup> sur les échanges, passés ou actuels, entre sculpture et photographie.

Nassim Daghighian

1. Hélène Pinet a publié plusieurs ouvrages sur le sujet dont : *Rodin et la photographie*, Paris, Musée Rodin / Gallimard, 2007. Voir aussi " Rodin et la photographie " en ligne : <http://www.musee-rodin.fr/fr/ressources/fiches-educatives/theme-rodin-et-la-photographie>

2. Parmi les publications sur le thème, voir notamment les ouvrages : BILLETER, Erika, BROCKHAUS, Christoph, eds., *Skulptur im Licht des Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe*, cat. expo., Berne, Benteli Verlag, 1997 ; DEZEUZE, Anna, KELLY, Julia, eds., *Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art*, Surrey, Ashgate, 2013 ; MARCOCI, Roxana, éd., *The Original Copy. Photography of Sculpture, 1839 to Today*, textes : Geoffrey Batchen, Tobia Bezzola, Roxana Marcoci, cat. expo., New York, MoMA, 2010 ; *Photographie / Sculpture*, textes : Michel Frizot, Dominique Païni, Hélène Pinet, Régis Durand, et ali., cat. expo., Paris, Centre National de la Photographie / Photo Copies, 1991 ; *Sculpteur-photographe. Photographie-sculpture*, Actes du colloque organisé au Louvre sous la direction de Michel Frizot et Dominique Païni, Paris, Marval / Musée du Louvre, 1993

→ Petite vidéo d'HandicArt, *Entre sculpture et photographie*, Musée Rodin, Paris, juillet 2016, 2'55" : <https://youtu.be/JWg1x76MfBQ>



Couverture, détail de : Anna Atkins, Partridge, vers 1856-1861, cyanotype, 25.5x20 cm, tiré d'un album réalisé vers 1861 (détail de l'image) . Courtesy of Hans P. Kraus Jr., New York

**Geoffrey Batchen. Emanations. The Art of the Cameraless Photograph**

New Plymouth, Govett-Brewster Art Gallery / New York • Munich, DelMonico Books • Prestel, 2016, 200 p.  
[www.prestel.com](http://www.prestel.com)

*Emanations* est avant tout un superbe hommage à une facette moins connue de l'origine de la photographie : les images réalisées sans appareil photographique (*cameraless photographs*). La sélection de 144 planches, très bien imprimées sur un papier de qualité, ainsi que les 33 figures illustrant l'essai de Geoffrey Batchen, permettent de survoler l'histoire des pratiques expérimentales du photogramme, du chimigramme et autres procédés inventés pour réaliser des images sans caméra. Une trentaine d'œuvres récentes montrent que les photographes contemporains s'intéressent particulièrement à ces méthodes d'exploration, tout en ayant conscience de la disparition progressive de plusieurs d'entre elles, liée à l'interruption de la production des supports analogiques ou de certains produits.

Geoffrey Batchen (1956, AU) est professeur, auteur et curateur, spécialiste de l'histoire de la photographie. Il enseigne à la Victoria University of Wellington, en Nouvelle-Zélande. Il a, en autres ouvrages<sup>1</sup>, édité un livre sur les réflexions de Roland Barthes sur la photographie, auteur qu'il cite au début du livre *Emanations*.

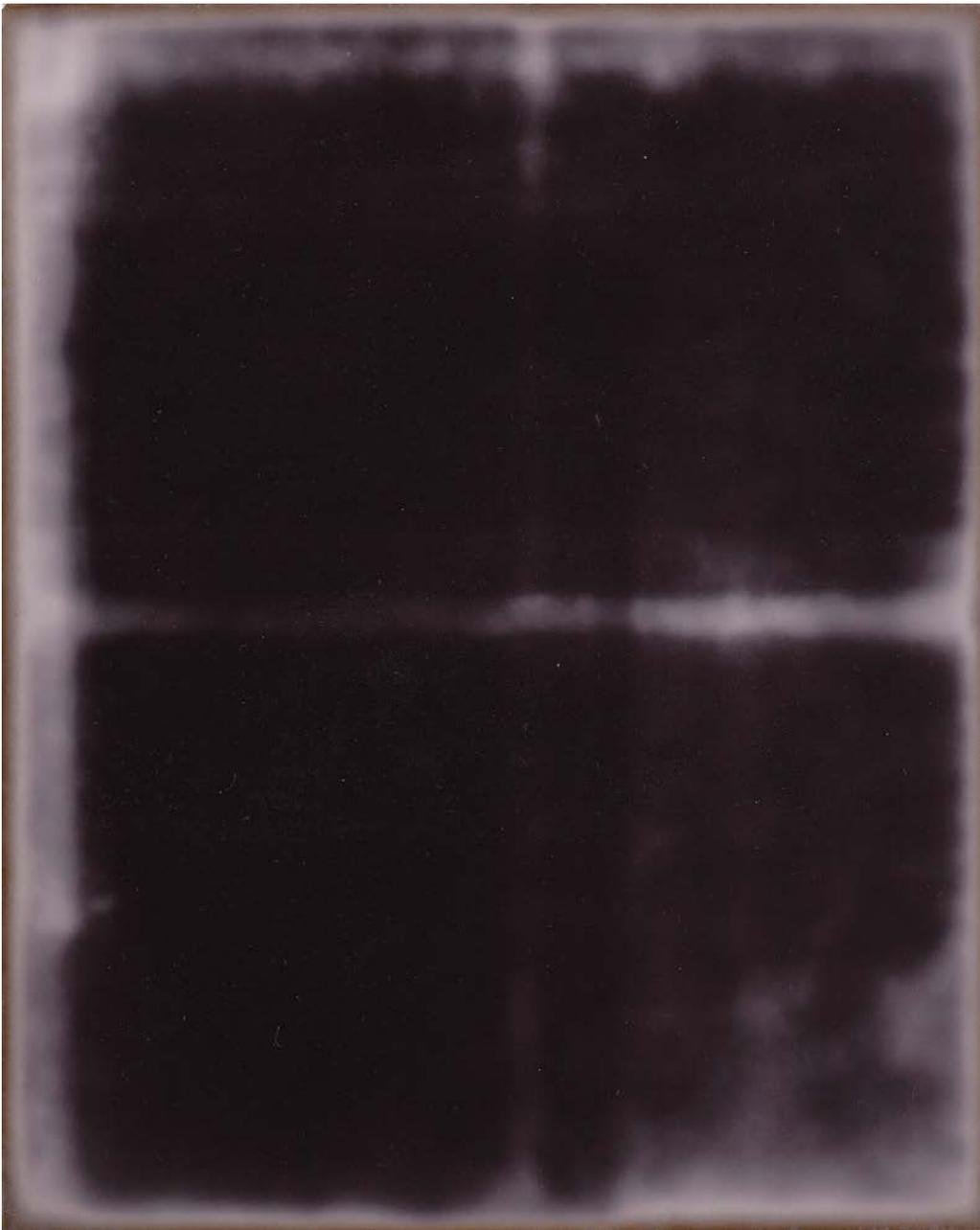


William Henry Fox Talbot, A Cascade of Spruce Needles, vers 1839, photogenic drawing negative (photogramme), 22.7x18.5 cm. Courtesy The British Library, London

" Les réalistes, dont je suis, [...] ne prennent pas du tout la photo pour une « copie » du réel – mais pour une émanation du *réel passé* : une *magie*, non un art. "  
Roland Barthes<sup>2</sup>

Le titre de l'ouvrage est donc inspiré par la notion de trace indicielle abordée par Roland Barthes dans *La Chambre claire* : le ça-a-été d'un référent qui n'est plus, mais dont la photo garde le souvenir. Geoffrey Batchen relève l'aspect magique de cette émanation du passé. Le photogramme est effectivement l'empreinte en négatif (en clair sur fond sombre) des objets posés à même la surface photosensible. C'est le degré zéro de la photographie, pour citer un autre livre majeur<sup>3</sup> de Barthes. Geoffrey Batchen consacre une cinquantaine de pages du livre à un historique passionnant de la *cameraless photography*. Il s'intéresse en particulier à l'abstraction, une tendance importante de cette pratique, qui se combine à l'importance du contact physique entre le support photosensible et les éléments photographiés.

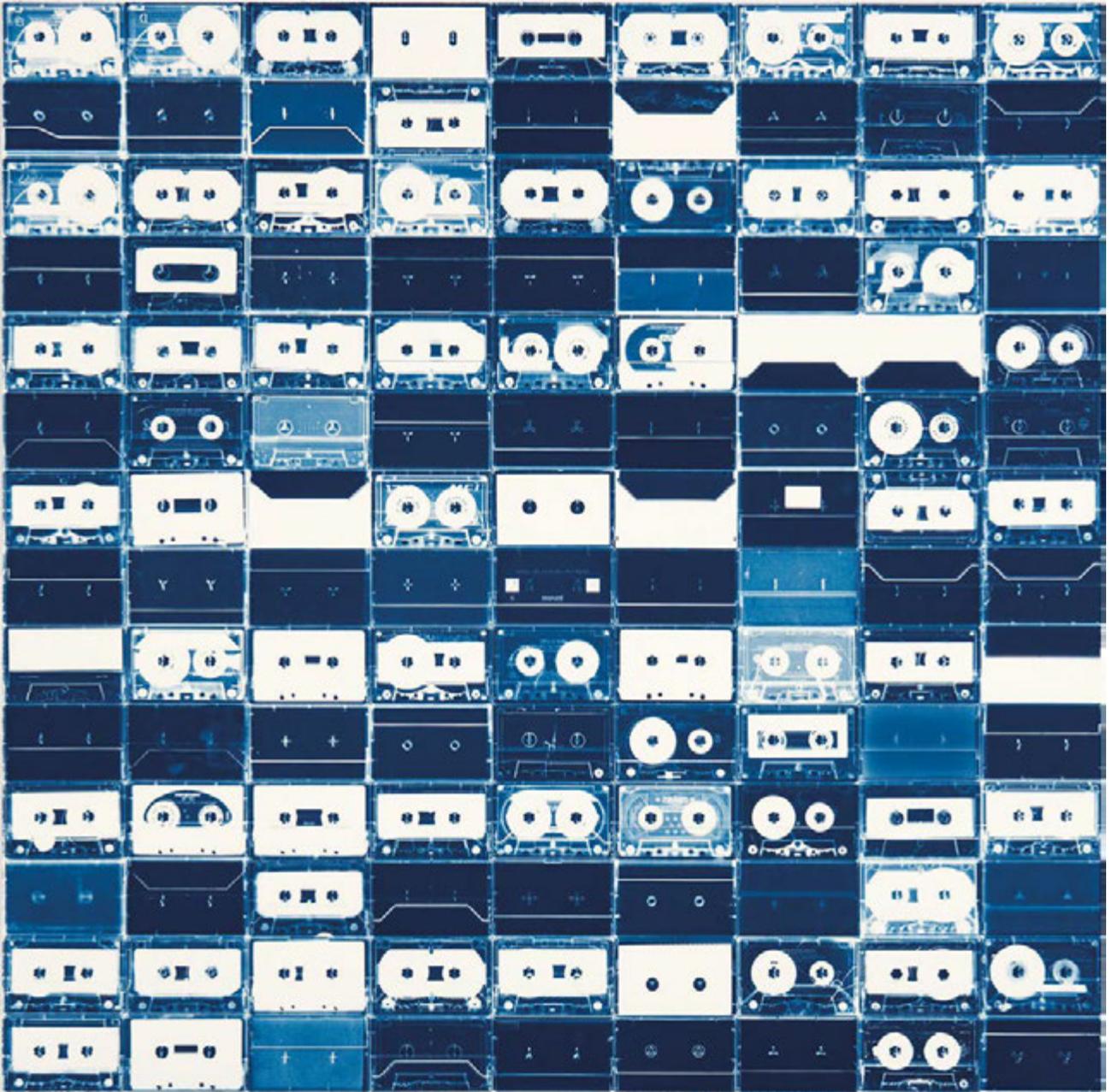
Les expérimentations des précurseurs et des pionniers de la photographie (par exemple, les dessins photogéniques de W.H.F. Talbot en 1834-1835, le procédé du cyanotype inventé par Sir John Herschel en 1842 et pratiqué par la scientifique Anna Atkins), les merveilles de la science (les images aux rayons X) ou



© Alison Rossiter, Velox T4, expiry date October 1, 1940, 2008, papier gélatino-argentique, 25.3×20.2 cm, de la série Lament, 2007 - en cours. Collection of Geoffrey Batchen, Wellington

des expériences paranormales (la photographie occulte) sont des aspects importants de la photographie au 19<sup>ème</sup> siècle que Batchen revisite à travers le filtre de son sujet. Dans la première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle, les pratiques expérimentales des avant-gardes vont amener à une "renaissance" du photogramme chez Christian Schad, Man Ray et László Moholy-Nagy, souvent cités par les historiens. Mais Batchen explore aussi des pistes moins connues du côté de la Pologne, de la Tchécoslovaquie, de la Corée ou du Japon. Après la Seconde Guerre mondiale, l'abstraction devient dominante et, parallèlement, un artiste américain précurseur du body art, Robert Rauschenberg, réalise des photogrammes géants de corps humains.

À l'époque de l'argentique, la majorité des photographes réalisaient des planches contacts de leurs négatifs, la *cameraless photography* était donc pratiquée par tous en quelque sorte, alors qu'aujourd'hui elle constitue un choix artistique d'ordre politique ! Comme le souligne Geoffrey Batchen dans sa conclusion, bien qu'une certaine mélancolie se dégage de travaux tel que la série *Lament* d'Alison Rossiter, les artistes actuels jettent un regard critique sur la production en masse du capitalisme global (qui accélère la disparition de l'analogique) et sur l'aspect insaisissable des images numériques. Ces photographes mettent en valeur l'aspect tactile de la photographie en réalisant de manière artisanale des images sensuelles.



© Christian Marclay, Large Cassette Grid No. 6, 2009, cyanotype, 97.8x99 cm. Courtesy University of South Florida Contemporary Art Museum, Tampa

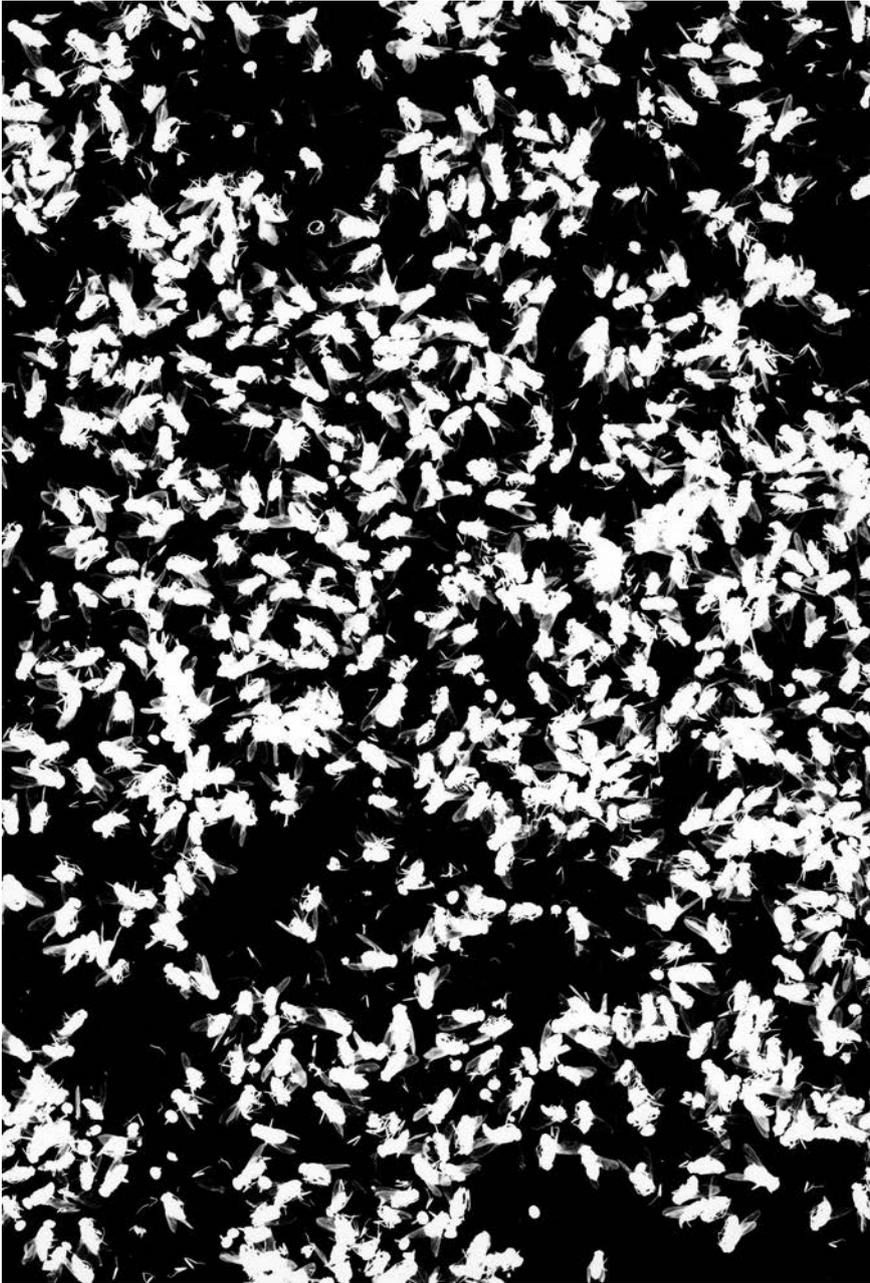
Ils prennent le temps de réaliser leurs œuvres et nous invitent à y consacrer un moment pour penser aux conséquences de notre économie postindustrielle de l'information. La *cameraless photography* a, de fait, toujours été un aspect subversif de l'histoire du médium, une auto-critique de tout ce que la photographie est censée être.

Nassim Daghighian

1. BATCHEN, Geoffrey, éd., *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2009 ; voir aussi les ouvrages de l'auteur : *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1999 ; *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2001 ; *Forget Me Not. Photography and Remembrance*, New York, Princeton Architectural Press, 2004 ; ainsi que : BATCHEN, Geoffrey, GIDLEY, Mick, MILLER Nancy K., PROSSER, Jay, *Picturing Atrocity. Photography in Crisis*, Londres, Reaktion Books, 2012.

2. BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Seuil, coll. Cahiers du cinéma, 1980, p.138

3. BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.



© Bai Yiluo, *Dead Flies*, 2001, détail d'un ensemble de 5 tirages gélatino-argentiques côte à côte pour former un tout, 240x500 cm. Courtesy of Galerie Urs Meile, Pekin et Lucerne



© Shimpei Takeda, Trace #7, Nihonmatsu Castle (Nihonmatsu, Fukushima), 2012, tirage gélatino-argentique, 40x50.5 cm Courtesy de l'artiste, Tokyo



Man Ray (Emmanuel Radnitzky), Rayograph, vers 1922, photogramme sur papier gélatino-argentique (trois expositions à la lumière), 23.9x29.9 cm. Courtesy The Museum of Modern Art, New York (110.1941) © Man Ray Trust



© Herbert Matter, Sans titre, vers 1939-1943, tirage gélatino-argentique des années 1940, 34.3x26.7 cm  
Courtesy of Gitterman Gallery, New York



Well, this is me! What do you think  
reply on what? Sorry that I am  
Not writing much of a letter here  
but by the time I e-mail  
you several thousand times  
this will be old ~~to~~ news.  
you know what I mean?  
Well, this gives you a  
general idea of what I look like  
My hair is longer now and a  
little lighter in color from being  
sun bleached. Well swimming out of  
room on the back of this picture  
So, TTYL  
Love always  
Suzanne

© Virginie Rebetez, Out of the Blue, 2016 • Back of Suzanne Lyall's portrait, Suzanne's handwriting, Ballston Spa, NY, 2014



© Virginie Rebetez, *Out of the Blue*, 2016 • Upstate NY, 2014 • Suzanne Lyall, Reprinted and altered from the Lyall's family archive, 2016

## SOMMAIRE

INTERVIEW	18
SUISSE ROMANDE	28
SUISSE ALÉMANIQUE	76
TESSIN	118

## PHOTO-THEORIA

### Webzine mensuel sur l'actualité de la photographie contemporaine

Rédaction : Nassim Daghighian • [info@phototheoria.ch](mailto:info@phototheoria.ch) • [www.phototheoria.ch](http://www.phototheoria.ch)

Photo-Theoria est un site de ressources pédagogiques créé en 2011 et un magazine en ligne depuis 2015. Historienne de l'art spécialisée en photographie, Nassim Daghighian (1969, CH) est membre de l'AICA – Association Internationale des Critiques d'Art dès 2012 et a notamment publié des articles dans *art press*. Elle enseigne la photographie contemporaine, l'histoire de la photographie et l'analyse d'image à l'École supérieure d'arts appliqués de Vevey – CEPV depuis 1997. De 1998 à 2004, elle a été conservatrice associée au Musée de l'Elysée, Lausanne. Elle s'engage dès 1998 dans la promotion de la création actuelle, en particulier comme membre fondateur et présidente de NEAR, association suisse pour la photographie contemporaine de 2009 à 2013. Elle a été rédactrice en chef de NEXT, mensuel édité par NEAR de 2008 à 2015. Dernier essai : "Réflexivité dans la photographie contemporaine", Photo-Theoria, janvier 2016 (en ligne : <http://phototheoria.ch/up/reflexivite.pdf>).

→ Pour consulter tous les comptes rendus d'expositions : <http://phototheoria.ch/up/expositions.pdf>  
ou (re)lire les comptes rendus de publications : <http://phototheoria.ch/up/publications.pdf>



© Virginie Rebetez, *Out of the Blue*, 2016 • Suzanne Lyall, Reprinted from the Lyall's family archive • Scan of Suzanne Lyall's letter, Ballston Spa, NY, 2016 • Upstate NY, 2014

## Couverture – Virginie Rebetez. *Out of the Blue*

Dans ce numéro 13 de *Photo-Theoria*, je vous invite à découvrir le passionnant livre de Virginie Rebetez, *Out of the Blue*, édité cet automne par Meta/Books. L'entretien que j'ai eu avec l'artiste avait notamment pour but de comprendre le long processus qui, de juillet 2014 à septembre 2016, a permis de réaliser cet ouvrage complexe sur la disparition, le 2 mars 1998, de Suzanne Lyall, née le 6 avril 1978 dans l'État de New York. Face au vide tragique laissé par son absence, les portraits de la jeune femme ainsi que ses effets personnels ont pris une grande importance pour ses proches, mais aussi pour les personnes impliquées dans les nombreuses recherches (police, médiums dotés de clairvoyance, etc.). L'affaire est toujours ouverte. Le livre de Virginie Rebetez opère un déplacement de l'enquête à l'art en proposant un portrait de Suzanne ouvert sur les possibles : invisible, inaccessible, la jeune femme est pourtant omniprésente. La publication propose un aperçu du vaste ensemble de photographies prises par l'artiste, d'images tirées de l'album familial, de documents officiels liés aux recherches ou d'objets personnels. Fascinée par les usages multiples des portraits de Suzanne, l'artiste nous invite aussi à une intense réflexion sur la photographie.

Nassim Daghighian

Virginie Rebetez (1979, CH) est diplômée de la formation supérieure en photographie à l'École supérieure d'arts appliqués de Vevey (CEPV) en 2005. Elle obtient son bachelor en arts visuels en 2008 à la Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam, avec ses projets *Flirting with Charon* et *Infangstrasse 12*. En 2009, elle séjourne à Los Angeles, où elle réalise *Visiting Jane*, sur d'anciennes scènes de crime où des corps non identifiés ont été retrouvés. En 2013, l'artiste est en résidence Pro Helvetia à Johannesburg, Afrique du Sud, où elle réalise deux séries : *Tokoloshe*, un travail sur le monde invisible et la sorcellerie (Prix Focale de la Ville de Nyon en 2013) et *Under Cover*, en lien avec les rituels funéraires (Mention spéciale du jury du Prix Leica au 29<sup>e</sup> Festival International de Mode et de Photographie à Hyères en 2014 et exposition personnelle à la Galerie Christophe Gerber, Lausanne). En 2014, Virginie Rebetez est choisie par le Canton de Vaud pour une résidence de six mois à New York et elle reçoit la bourse de la Fondation Leenaards. Son travail a été présenté aux Swiss Design Awards en 2014 et 2016.

[www.virginierebetez.com](http://www.virginierebetez.com)

→ Virginie Rebetez, *Out of the Blue*, Meta/Books, Amsterdam, 2016, éd. Delphine Bedel ; textes : Frédérique Destribats, Elisa Rusca, Simon Karlstetter.

Vidéo sur le projet (anglais) : <https://www.kickstarter.com/projects/1819685745/out-of-the-blue-the-book-a-portrait-of-a-missing-g/description>



© Virginie Rebetez, *Out of the Blue*, 2016 • Helicopter view from the initial search for Suzanne Lyall, conducted by The State Police Troop G, Loudonville, NY, 1998



© Virginie Rebetez, Out of the Blue, 2016 • Suzanne Lyall's corsage, handmade by Mary Lyall for Sandy Lyall's wedding, Ballston Spa, NY, 2016

SUZY in -  
SANDY'S  
OCT-WEDDING  
1994  
SHARTRAND PHOTOGRAPHY  
1450 EAST STREET  
PITTSFIELD  
(413) 442-0324  
RETURN TO  
MARY & DOUG LYALL  
278 ROWLAND ST  
BALLSTON SPA, NY  
12020

© Virginie Rebetez, Out of the Blue, 2016 • Scan of back of Suzanne Lyall's portrait, used by either the press and/or the police and/or psychics, Ballston Spa, NY, 2014



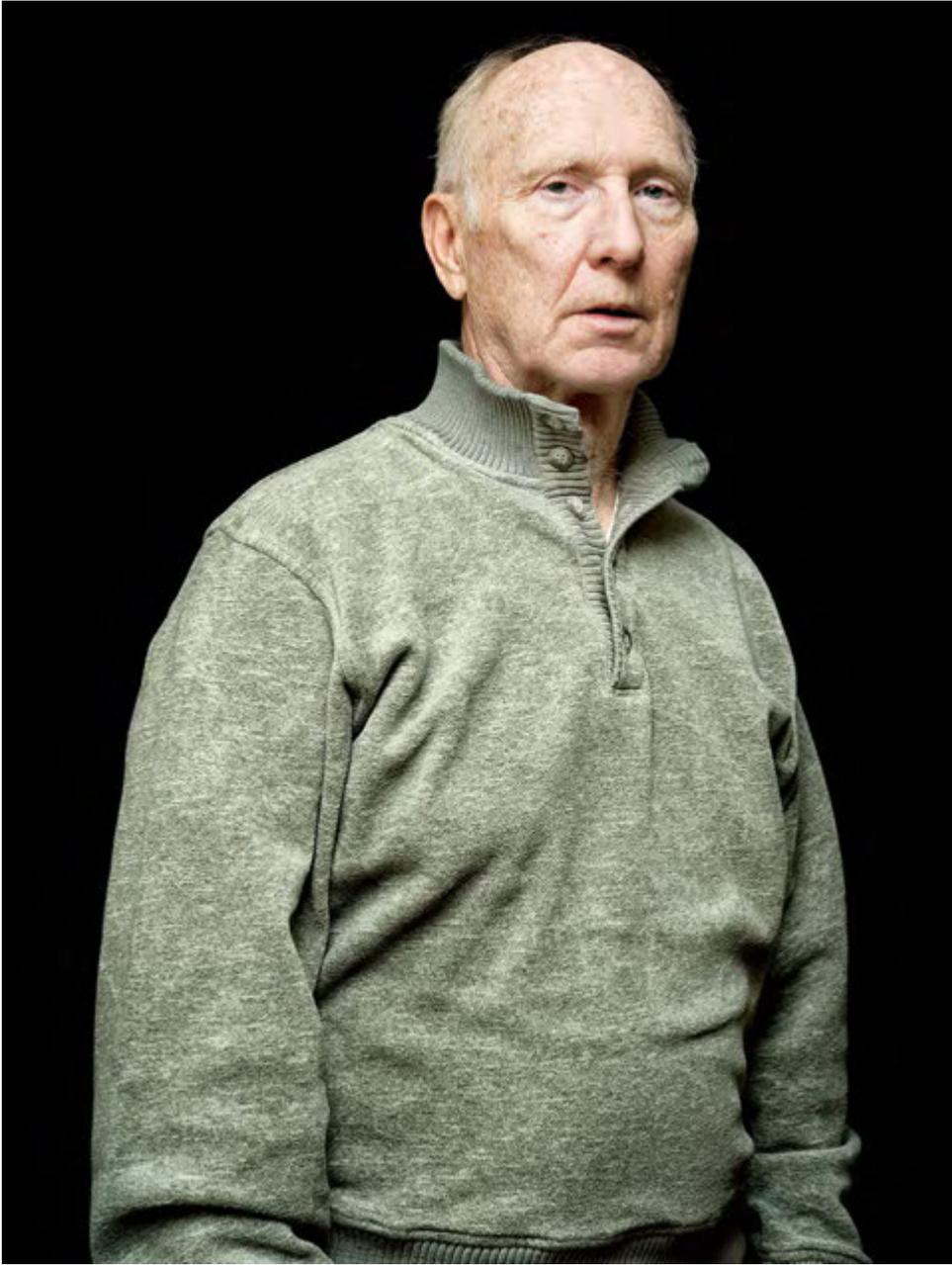
© Virginia Rebetez, Out of the Blue, 2016 • Upstate NY, 2014



© Virginie Rebetez, Out of the Blue, 2016 • Upstate NY, 2014



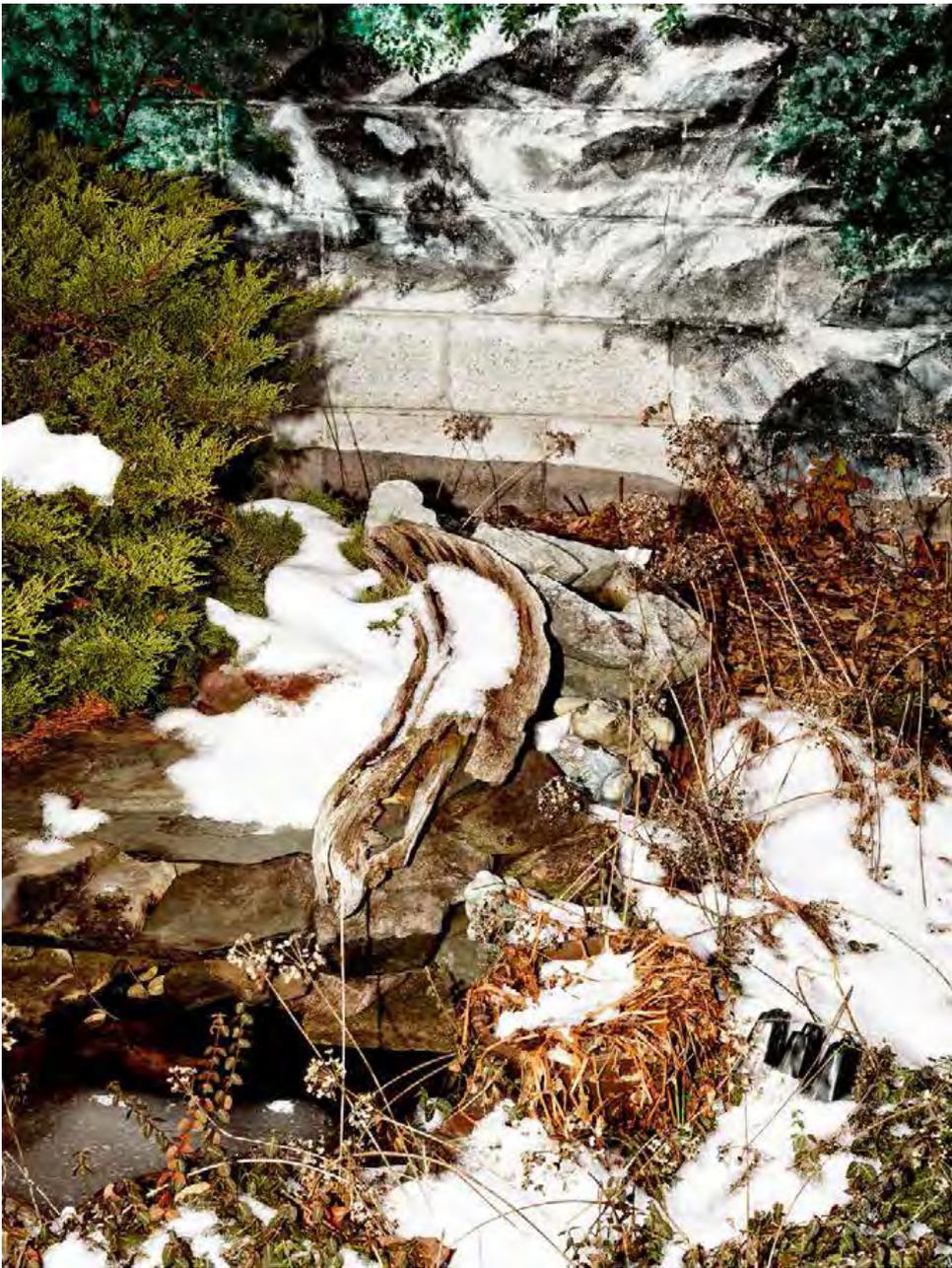
© Virginie Rebetez, Out of the Blue, 2016 • Upstate NY, 2014



© Virginie Rebetez, *Out of the Blue*, 2016 • Doug Lyall, Suzanne Lyall's father, Ballston Spa, NY, 2014



© Virginie Rebetez, *Out of the Blue*, 2016 • Mary Lyall, Suzanne Lyall's mother, Ballston Spa, NY, 2014



© Virginie Rebetez, *Out of the Blue*, 2016 • The Lyall's garden, Ballston Spa, NY, 2014



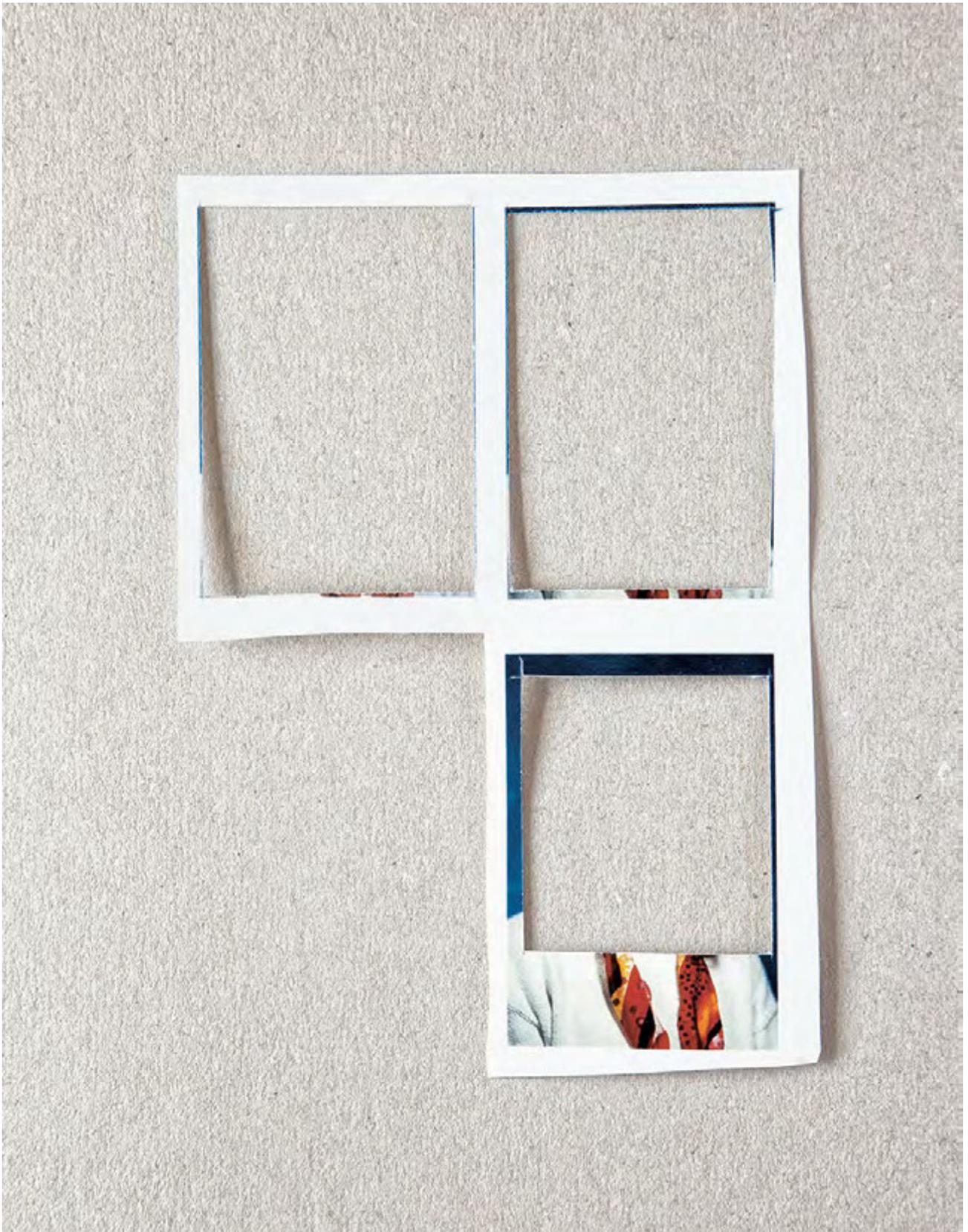
© Virginie Rebetez, *Out of the Blue*, 2016 • Suzanne Lyall's jewelry, Ballston Spa, NY, 2016



© Virginie Rebetez, *Out of the Blue*, 2016 • Mohawk River, NY, 2014



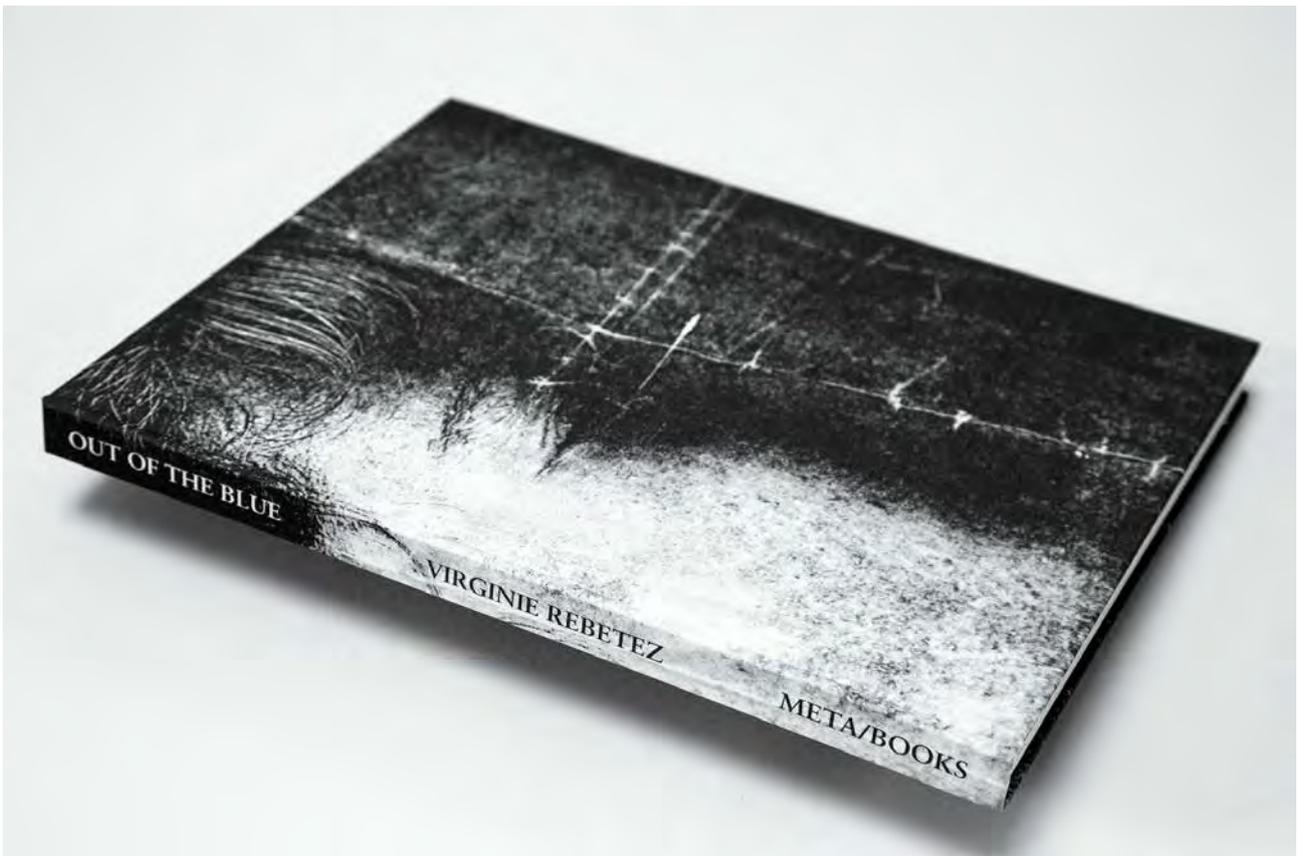
© Virginie Rebetez, Out of the Blue, 2016 • Upstate NY, 2014



© Virginie Rebetez, *Out of the Blue*, 2016 • Suzanne Lyall, Reprinted and altered from the Lyall's family archive, 2016



© Virginie Rebetez, *Out of the Blue*, 2016 • Suzanne Lyall's handmade t-shirt framed by Mary Lyall, Ballston Spa, NY, 2014



© Virginie Rebetez, *Out of the Blue*, 2016 • Couverture du livre édité par Meta/Books, Amsterdam, 2016, Delphine Bedel

## INTERVIEW

Nassim Daghighian : Quand est né le projet photographique *Out of the Blue* ?

Virginie Rebetez : En 2014, lors d'une résidence artistique de six mois à New York, offerte par le Canton de Vaud, pour laquelle j'avais proposé un projet différent, consistant à collaborer avec des entreprises qui nettoient des scènes de crime. J'ai travaillé là-dessus en parallèle avec le projet *Out of the Blue*.

ND : Comment t'est venue l'idée de ce sujet ? Est-ce lié au fait que tu t'étais déjà intéressée auparavant au thème des êtres dont on ne sait plus rien, notamment dans ta série *Visiting Jane* (2009).

VR : Oui, quoique dans *Visiting Jane* ce sont des personnes non pas disparues, mais mortes et non identifiées. Cela fait effectivement plusieurs années que je consulte les sites internet liés aux enquêtes sur les personnes disparues ou décédées dans l'anonymat. Depuis longtemps, j'imprime les portraits robots diffusés par la police. C'est un matériau qui me fascine beaucoup, mais dont je ne savais pas quoi faire et que j'avais laissé un peu de côté. Lors de mon séjour à New York, comme mon projet initial impliquait beaucoup de longs moments d'attente – jusqu'à ce qu'on m'appelle pour aller sur une scène de crime, – j'ai commencé ce second projet. J'ai repris mes recherches et j'ai fait une sélection de cinq personnes disparues dans l'État de New York en commençant par la famille Lyall, qui habite au nord de l'État, près d'Albany.

ND : Est-ce un hasard ou ton choix a-t-il été lié à une forte présence des Lyall sur internet ?

VR : Il est vrai que les parents de Suzanne sont particulièrement présents sur internet parce qu'ils ont créé une association qui s'appelle The Center for Hope ([www.hope4themissing.org](http://www.hope4themissing.org)). Ils sont très actifs et impliqués, ils aident les familles des personnes disparues et sont donc facilement joignables et ouverts à parler de leur histoire. Pour les autres familles, j'ai dû faire des recherches afin de trouver leur numéro de téléphone, leur e-mail, etc. J'ai donc commencé par rencontrer les Lyall en allant chez eux. Au début de mes projets artistiques, je travaille d'une manière assez documentaire avec mes sujets : nous passons l'après-midi ensemble, nous discutons et souvent, je les filme.



© Virginie Rebetez, *Out of the Blue*, 2016 • Commissioned 'aged-progressed composite' showing the possible features of Suzanne Lyall at the age of 37, 2015. Made by Phojoe, US forensic artist. Poster

ND : La vidéo joue-t-elle un rôle important ?

VR : Oui, elle me permet d'établir un contact avec les gens. Je filme juste pour faire connaissance lors de la première rencontre, pendant que je pose des questions, mais en principe je n'utilise jamais la vidéo dans le travail abouti. Pour le financement participatif (Kickstarter) du livre *Out of the Blue*, j'ai exceptionnellement utilisé des extraits de cette vidéo.

ND : Est-ce que tu comparerais ton travail à celui d'un enquêteur scientifique ? Comme d'autres artistes contemporains, est-ce que tu t'appropries les méthodes de la criminalistique ?

VR : C'est vrai que l'idée de l'enquête revient souvent dans ma démarche, cependant je ne la montre pas dans le travail fini, en général. Les nombreux plans de Google Maps imprimés pour réaliser *Visiting Jane*, par exemple, cela représente un énorme travail de recherche qui n'est pas visible dans l'œuvre. Dans le cas du livre *Out of the Blue*, nous verrons que c'est différent...



© Virginie Rebetez, *Out of the Blue*, 2016 • Vue du livre édité par Meta/Books, Amsterdam, 2016, Delphine Bedel

ND : Est-ce que tu restes très distante, objective, ou la subjectivité de l'artiste est-elle déjà là ?

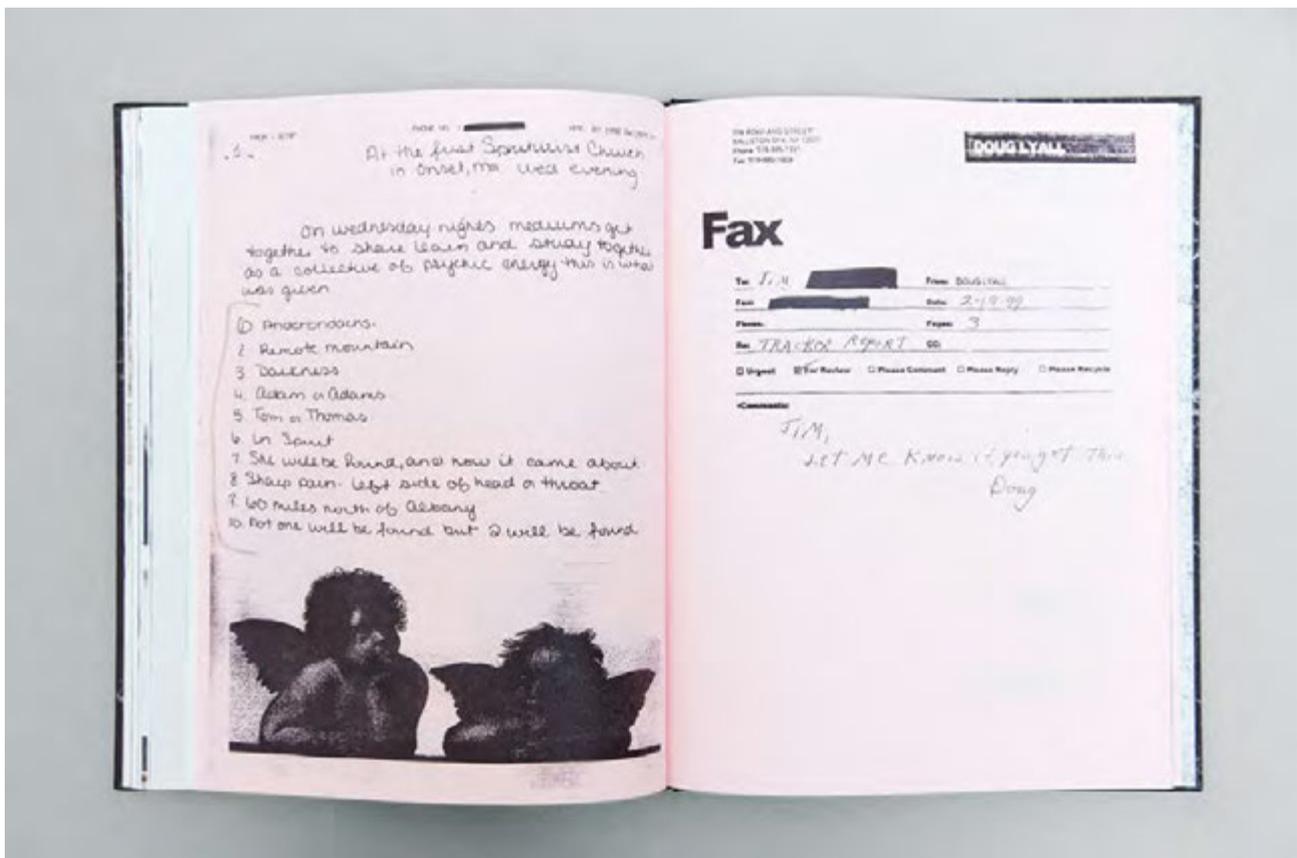
VR : La plupart du temps, au début d'un projet, je ne sais pas précisément ce que je cherche ni où je vais aller. Si je sais exactement à quoi va ressembler mon projet final, je n'y trouve aucun intérêt donc je laisse tomber et passe à autre chose. J'essaie juste d'écouter cette première pulsion qui m'amène vers mon sujet, ensuite le travail se construit petit à petit. La vidéo me permet donc de clarifier ma démarche et d'avoir un premier rapport avec les gens. J'essaie d'être honnête avec les personnes en leur disant que je m'intéresse à leur histoire, mais que je ne sais pas encore exactement ce que je vais faire.

ND : As-tu rencontré d'autres familles ou t'es-tu focalisée uniquement sur celle de Suzanne ?

VR : Les Lyall sont vraiment chaleureux et généreux. Tout de suite ça s'est très bien passé, on s'est vite entendus et appréciés. Après notre première rencontre, j'avais toujours envie de travailler sur plusieurs personnes disparues, donc j'ai continué mes recherches. Mais, étonnamment, toutes mes tentatives pour rencontrer d'autres personnes ont échoué pour des raisons assez incroyables. Du coup, je me suis dit : ok, c'est cette histoire-là. Rapidement, j'ai été convaincue par le fait de ne pas mélanger plusieurs histoires, qui n'ont d'ailleurs rien en commun. C'est la première fois que je me focalise sur l'histoire d'une personne en particulier. Dans mes projets précédents, les personnes restent très souvent anonymes.

ND : Comment a évolué ton travail au cours des deux ans pendant lesquels tu développes ton projet ? Au début, avais-tu une idée assez précise des différents visuels et de tous les autres documents réunis dans la version aboutie du livre *Out of the Blue* ?

VR : J'ai pu m'en rendre compte assez rapidement car les Lyall, lors de nos trois premières rencontres, m'ont montré beaucoup de choses, en particulier l'album de Suzanne utilisé pour la communication extérieure, qui réunit toutes les photos dont se sont servis la presse, la police, les médiums. Puis ils m'ont parlé de toute la correspondance, les lettres, les dessins, les e-mails de médiums qui se sont impliqués dans l'affaire, environ soixante-quinze personnes en tout ! Beaucoup de médiums se présentent spontanément à la famille ou à la police, qui est obligée de tenir compte de ces témoignages et de mettre en place des recherches par la suite.



© Virginie Rebetez, Out of the Blue, 2016 • Vue du livre édité par Meta/Books, Amsterdam, 2016, Delphine Bedel

ND : Tu avais donc une grande quantité de documents liés à la recherche de Suzanne disparue en 1998.

VR : J'ai trouvé cela incroyable ! En particulier les photos, qui ont servi à tellement d'usages différents et sont passées dans tant de mains. Chaque portrait de Suzanne n'est pas seulement important pour la représentation reconnaissable de la jeune femme, mais aussi comme objet à toucher afin de rentrer en contact médiumnique avec elle... J'ai réalisé de nombreux scans et j'ai effectué des prises de vue chez les Lyall, notamment des portraits d'eux, ainsi que des paysages des environs. Après avoir rassemblé beaucoup de matériaux différents, j'ai tout de suite pensé à réaliser un livre. Ensuite, il a fallu un long travail pour savoir comment les mettre ensemble, trouver une structure, une sorte de narration. En fait, cela a été le plus long processus du projet.

ND : Ainsi, depuis plus de quinze ans, les parents de Suzanne ont remué ciel et terre pour la retrouver ?

VR : Oui, ils s'y sont vraiment consacrés entièrement depuis 1998. Ils reçoivent de nombreux appels, ils aident d'autres personnes à se mettre en lien avec la police, ils leur expliquent les procédures...

ND : Tu sembles fascinée par le paradoxe de la situation : d'une part, l'absence de Suzanne et, d'autre part, l'omniprésence de son image, l'ultra-visibilité de ses portraits, alors qu'elle reste introuvable.

VR : Je m'intéresse surtout au fait que ses proches ne puissent pas faire le deuil, que l'histoire ne s'arrête jamais. Pour eux, c'est juste impossible de passer à autre chose tant qu'ils ne savent pas et, surtout, qu'ils n'ont pas de preuve physique de ce qu'elle est devenue. C'est pourquoi l'élément matériel, tangible, est hyper important... Par exemple, dans le cas de crashes d'avion, lorsqu'on ne retrouve jamais les corps, la famille a beaucoup de difficultés à faire le deuil. Jusqu'à ce jour, il n'y a aucune piste réelle sur la disparition de Suzanne, donc je voulais aborder cette incapacité à fermer la boucle, cette recherche incessante, et parler de cet espace que laisse une personne absente et pourtant omniprésente.

ND : Je vois aussi un lien particulier avec la photographie, qui permet de garder une trace de la personne absente, de rechercher celle-ci ou de faire appel à son portrait lors du processus de deuil.



© Virginie Rebetez, *Out of the Blue*, 2016 • Suzanne Lyall, Reprinted and altered from the Lyall's family archive, 2016 • Suzanne Lyall and Mary Lyall, Reprinted from the Lyall's family archive • Documentation of search file, Rensselaer Lake, NY, 1998

VR : Oui, de plus, avec la photographie, il y a évidemment cette notion du temps qui s'arrête. Un moment est gelé (" frozen in time " dit Mary Lyall dans ma vidéo), quelque chose est fixé par l'image, figé, et en même temps, l'inverse est possible, quelque chose peut également s'ouvrir par la suite. C'est très contradictoire, mais c'est ce qui m'intéresse. Dans *Out of the Blue*, il y a comme un nouveau brassage des cartes.

ND : Lorsque tu t'appropries l'histoire de Suzanne, est-ce que tu veux pousser le spectateur à imaginer plusieurs scénarios ?

VR : Je ne parlerais pas d'appropriation de son histoire, ce n'est pas un travail fictionnel. Par contre, oui, je m'approprie son image (ce qui est différent) et j'ajoute ma voix aux nombreuses voix existantes, en combinant des éléments réels et en " modifiant " les images déjà existantes.

ND : Comment t'y es-tu prise pour réaliser le livre.

VR : J'ai fait trois maquettes avec les multiples catégories d'images que j'avais réunies. Dans chacune, la structure est différente. Dans l'une des maquettes, j'ai séparé les divers groupes : d'une part les portraits de Suzanne, d'autre part les photos utilisées par la presse, la police ou les médiums dont j'avais photographié le verso comportant un numéro ou une description. J'ai vite constaté que cela ne fonctionnait pas du tout. En 2015, dans l'exposition à la Galerie Christophe Gerber, Lausanne, j'ai donc repris tous ces ensembles et j'ai fait une sélection d'une ou deux images par groupe.

Dans une autre maquette, j'ai essayé de tout mélanger et de créer une sorte de rythme, de narration : il y a des photos de famille mêlées aux portraits, des paysages aux archives, des documents de la police et des lettres des médiums. Je pense qu'il y avait là quelque chose de plus fluide, qui fonctionne mieux. Par contre, le lecteur est complètement perdu car il n'y a aucune structure. Toutes les photos de famille sont de la même taille que mes propres images, cela devient confus.

ND : Ainsi, tu avais déjà trois maquettes lorsque tu as commencé à travailler avec Delphine Bedel en 2016 ?



© Virginie Rebetez, *Out of the Blue*, 2016 • Upstate NY, 2014 • Mary Lyall, Suzanne Lyall's mother, Ballston Spa, NY, 2016 • Scan of Suzanne Lyall's belongings, Ballston Spa, NY, 2016

VR : Oui. J'ai rencontré Delphine en 2012, lors d'une lecture de portfolios, donc elle connaissait déjà mon travail. Elle écrit une thèse de doctorat sur l'édition comme pratique artistique et la matérialité de l'objet photographique et, lors d'une discussion à ce sujet, j'ai senti qu'elle comprenait très bien où j'avais envie d'aller et elle m'a proposé de travailler ensemble. Seule, j'avais l'impression d'avoir exploré toutes les possibilités et j'avais besoin de quelqu'un pouvant apporter de nouvelles pistes de réflexion. Avec Delphine, nous avons donc travaillé en équipe pour l'editing ; le graphiste n'était pas encore impliqué dans le processus. Nous avons beaucoup discuté, repris toutes mes images pour tenter de clarifier le projet, d'y apporter une structure et de trouver une manière intéressante de combiner cet ensemble de documents au statut très différent.

ND : Tu as notamment utilisé des vues de photos collées au mur dans ton atelier, qui me font penser aux tableaux d'images, d'indices et d'inscriptions qu'on nous montre souvent dans les films d'enquêtes policières.

VR : Je pense que c'était la clé que je cherchais depuis deux ans pour structurer mon livre. Les images sur le mur de mon atelier constituent comme la colonne vertébrale de l'ouvrage. On voit non seulement les photos que j'ai prises, mais tous les autres documents que j'ai récoltés, retouchés, annotés, dont les photos de famille liées à l'enquête et les copies de lettres et de rapports de police. Les vues d'atelier soutiennent ma réflexion sur les nombreux usages de ces images, qui changent constamment de statut. Elles font donc partie de l'œuvre *Out of the Blue*, tout en montrant la recherche en amont et le processus de création.

ND : La structure du livre présente-t-elle une narration linéaire, avec un début, un milieu et une fin, ou s'agit-il plutôt d'une proposition plus ouverte, suggestive, où chaque lecteur imagine sa propre histoire ?

VR : Il y a une narration claire à mon avis, mais elle n'est pas linéaire. Elle est vraiment circulaire, et sans fin, comme les recherches des proches de Suzanne et l'impossibilité de faire le deuil. Les vues du mur de mon studio amènent aussi à cette idée de circulation constante et d'images hors-cadre, car on sent très bien qu'il y a davantage d'images que celles montrées. Il y a donc aussi cette idée de recherche constante et infinie. Avec Delphine, nous avons pris la décision de réaliser un livre constitué uniquement d'images. C'est pourquoi il est accompagné d'un "booklet" contenant toutes les informations textuelles : les essais de Frédérique Destribats, Simon Karlstetter et Elisa Rusca, ainsi que les légendes des images. Nous avons choisi des auteurs qui ont une réflexion intéressante sur la photographie contemporaine, un réel engagement professionnel dans ce domaine.



© Virginie Rebetez, *Out of the Blue*, 2016 • Suzanne Lyall's hand, Reprinted from the Lyall's family archive • Photocopy of sketch from psychic, 1998 • Suzanne Lyall, Reprinted and altered from the Lyall's family archive, 2016 • Suzanne Lyall, Reprinted from the Lyall's family archive

ND : Tu as aussi prévu qu'un poster accompagne chaque exemplaire du livre.

VR : Oui. En 2015, j'ai fait appel à un artiste forensique américain, qui a travaillé avec la police et qui fait des portraits de progression d'âge, pour montrer l'apparence possible de Suzanne aujourd'hui (en 2015) à 37 ans. L'artiste a réalisé trois versions du portrait. Ainsi, dans chaque livre, on trouve un poster différent.

ND : Le livre contient cependant une partie finale constituée de documents.

VR : Oui, tout à fait, après la partie images, il y a des pages de documents reproduits sur un papier rose qui font partie intégrante du projet. Il s'agit d'une sélection de toute la correspondance entre les parents, la police et les médiums : il y a beaucoup de cartes, des croquis, des dizaines de scénarios différents, de lettres de personnes déclarant que Suzanne est décédée, qu'elle se trouve à tel endroit précis, ou encore qu'elle est toujours vivante, qu'elle est partie de son plein gré, etc. Il y a une complémentarité intéressante entre les images et les textes, de nouvelles relations qui s'établissent entre eux dans le livre.

ND : Tous ces témoignages divergents, ces scénarios proposés par des médiums, n'est-ce pas une forme de fiction qui s'ajoute à l'histoire bien réelle de la disparition ?

VR : Je n'aime pas tellement utiliser le mot fiction pour ce travail. Le cas de Suzanne est toujours ouvert et je trouvais important d'inclure une partie des hypothèses qui sont dans l'esprit de ses parents. Ces histoires qui changent sans cesse ont aussi un lien avec le contact physique des photos et les effets personnels de Suzanne, qui passent par tant de mains différentes et voyagent finalement beaucoup. J'ai sélectionné les documents pour privilégier une certaine diversité. Ils ne sont pas classés chronologiquement, certains éléments sont récurrents, ainsi une narration se crée petit à petit.

ND : Finalement, le visage de Suzanne est rarement visible dans l'ensemble de ton travail.

VR : Oui, son visage n'est jamais montré clairement. Il est coupé, surexposé, disparaît dans la tranche du livre ou Suzanne elle-même se cache le visage. Les posters sont les seuls portraits où elle apparaît clairement, alors que ce sont des images entièrement construites. La question du portrait en photographie



© Virginie Rebetez, *Out of the Blue*, 2016 • Suzanne Lyall's handmade bunny, Ballston Spa, NY, 2014 • Suzanne Lyall, Reprinted from the Lyall's family archive • Suzanne Lyall's handmade t-shirt, Reprinted from the Lyall's family archive • Suzanne Lyall's hand, Reprinted from the Lyall's family archive

est donc abordée ; *Out of the Blue* est avant tout un portrait de Suzanne Lyall. De plus, elle est absente depuis dix-huit ans et du temps a passé... Cela permet aussi une certaine ouverture. J'aime également l'idée que les gens peuvent aller taper son nom sous Google, s'intéresser à son histoire et découvrir les nombreux portraits d'elle présents sur internet.

ND : Quel est le sens des paysages que tu as photographiés ? Correspondent-ils au vécu de Suzanne ?

VR : Non, pas forcément, ce sont des paysages de la région, des fois assez éloignés de chez elle, d'ailleurs. Ils suggèrent l'idée de voyage, de mouvement, de recherches, de déambulations. C'est amusant, car lorsque j'ai montré mon livre à sa mère, dernièrement, elle m'a indiqué que Suzanne avait des liens avec certains paysages. Par exemple, elle m'a dit : " Ah, mais c'est fou, ici nous allions souvent manger des glaces ! ". La présence de paysages donne aussi une dimension cinématographique, narrative, une espèce de traveling dans le livre.

ND : Pourquoi as-tu choisi ce titre ?

VR : " Out of the blue " est une expression en anglais qui veut dire " soudainement, sans crier gare, sorti de nulle part "... c'est lié à la disparition de Suzanne en l'espace de 5 minutes ! Pour moi, la traduction littérale en français serait, " sortir du bleu ", ce qui évoque l'idée d'extraire quelque chose qui est gelé. Dans le cadre de mon travail, il s'agit donc de dégeler l'affaire, de l'ouvrir à de nouvelles lectures. Son histoire ne sera plus uniquement présente dans un cadre médiatique ou policier, mais entrera dans un autre domaine, celui de l'art, et de nouvelles discussions pourront ainsi être engendrées.

ND : Lors de l'élaboration de ce projet, as-tu été inspirée ou influencée par d'autres démarches artistiques ?

VR : Au début, j'ai beaucoup pensé au livre de Christian Patterson, *Redheaded Peckerwood* (2011), où l'on trouve de l'investigation, l'utilisation de matériel d'archives, etc. Mais j'ai l'impression de m'être totalement éloignée de sa démarche parce que *Out of the Blue* ne joue pas sur la fiction, je n'essaie pas de recréer un scénario, de reprendre une histoire réelle pour l'imaginer autrement, pas du tout ! La grosse différence est aussi le fait que ce soit une affaire en cours, non classée.



© Virginie Rebetez, *Out of the Blue*, 2016 • Suzanne Lyall's bedroom, Ballston Spa, NY, 2014

ND : *Out of the Blue* est-il avant tout une sorte de portrait en l'absence du modèle ?

VR : Tout à fait, pour moi ce livre est plus un portrait de Suzanne qu'une enquête sur elle.

ND : Cet ouvrage est-il aussi le reflet de tes propres préoccupations, à l'époque où tu avais 19 ans, comme Suzanne au moment de sa disparition ?

VR : Je me souviens d'une histoire présente dans mon esprit depuis toute petite, la disparition en 1985 de Sarah Oberson à Saxon (Valais). J'avais le même âge qu'elle, 5 ans. Le cas a été très médiatisé, il y a eu énormément de publicité, des posters partout. Cela m'avait beaucoup marquée et je pense souvent à elle. Depuis plus de deux ans, Suzanne est vraiment présente à mes côtés, je rêve même d'elle... D'ailleurs, elle n'a qu'une année de plus que moi. Les affaires non classées, les histoires non résolues, le vide laissé par la disparition, l'impossibilité de lâcher prise, ce sont des éléments qui me touchent personnellement et que j'intègre dans mon travail artistique.

ND : Après quelques livres d'artiste en nombre d'exemplaires très limité, *Out of the Blue* est ta première publication. Est-ce que tu vois une complémentarité entre la forme fermée de l'ouvrage et l'exposition de ce travail par la suite ?

VR : Oui, les vues du mur de mon atelier me permettent d'envisager avec plus de liberté des associations différentes de celles qui sont proposées dans le livre, d'imaginer d'établir d'autres liens entre les images et les documents, voire d'utiliser des éléments qui n'ont pas été sélectionnés pour la publication. Je trouve très intéressant d'avoir une forme ouverte pour l'exposition de ce projet. Le travail continuera probablement à évoluer avec chaque accrochage.

ND : Merci beaucoup !

Entretien réalisé le 1<sup>er</sup> septembre 2016 à Lausanne. Remerciements à Jacqueline Aeberhard pour la transcription.



© Virginie Rebetez, *Out of the Blue*, 2016 • Suzanne Lyall, Reprinted and altered from the Lyall's family archive, 2016



## PHOTO-THEORIA 14, NOVEMBRE 2016

### 5x5 Photo Tracks

Textes de David Bate, Linde B. Lehtinen, Steffen Siegel, Abigail Solomon-Godeau et Urs Stahel  
 Vienne, EIKON, 2016, 200 p.  
[www.eikon.at](http://www.eikon.at)

Photographes : Anna Artaker, Roger Ballen, Stéphane Couturier, Lorenz Estermann, Hans-Peter Feldmann, Arno Gisinger, Nilbar Güreş, Matthias Hoch, Horáková & Maurer, Orit Ishay, Eirik Johnson, Amar Kanwar, Anastasia Khoroshilova, Taiyo Onorato & Nico Krebs, Louise Lawler, Andreas Müller-Pohle, Oliver Ressler, Jana Romanova, Thomas Ruff, Gregor Sailer, Günther Selichar, Taryn Simon, Guy Tillim, Borjana Venzislavova, Christina Werner.

EIKON, magazine trimestriel bilingue (allemand / anglais), fête ses vingt-cinq ans en publiant un bel objet en lien avec ses activités éditoriales : un coffret de cinq volumes de 40 pages, pour lesquels cinq auteurs ont été invités à choisir cinq photographes par volume pour illustrer une piste thématique en lien avec les pratiques photographiques contemporaines – d'où le titre quelque peu énigmatique de *5x5 Photo Tracks*.



Les couvertures des cinq volumes brochés, de couleurs vives, contrastent avec leurs dos qui passent du blanc au noir et donnent au coffret blanc un style élégant et sobre. À l'intérieur, un papier différent crée un contraste intéressant entre la partie dédiée au texte (16 pages) et celle qui est consacrée aux images, généralement deux doubles pages par photographe, ce qui est relativement modeste, mais permet une bonne articulation entre réflexions et démarches artistiques. Les textes sont brefs et les auteurs abordent des thématiques importantes en illustrant leurs propos par une analyse rapide des travaux des photographes.

David Bate, professeur de photographie à l'Université de Westminster, Londres, a récemment publié *Photography: Key Concepts* (2016). Son essai intitulé "Habitation : l'espace photographique" revient sur l'importance des non-lieux – notion développée par Marc Augé dans les années 1990 – pour défendre l'idée que la photographie permet non seulement une réflexion sur les espaces sociaux existants, mais aussi la production d'une nouvelle réalité de l'occupation spatiale par les humains.

Linde B. Lehtinen, historienne de l'art et conservatrice associée au San Francisco Museum of Modern Art, aborde une thématique proche dans "Frontières, territoires et périphéries", qui aurait certainement mérité un choix plus vaste de photographes et un développement de l'analyse.

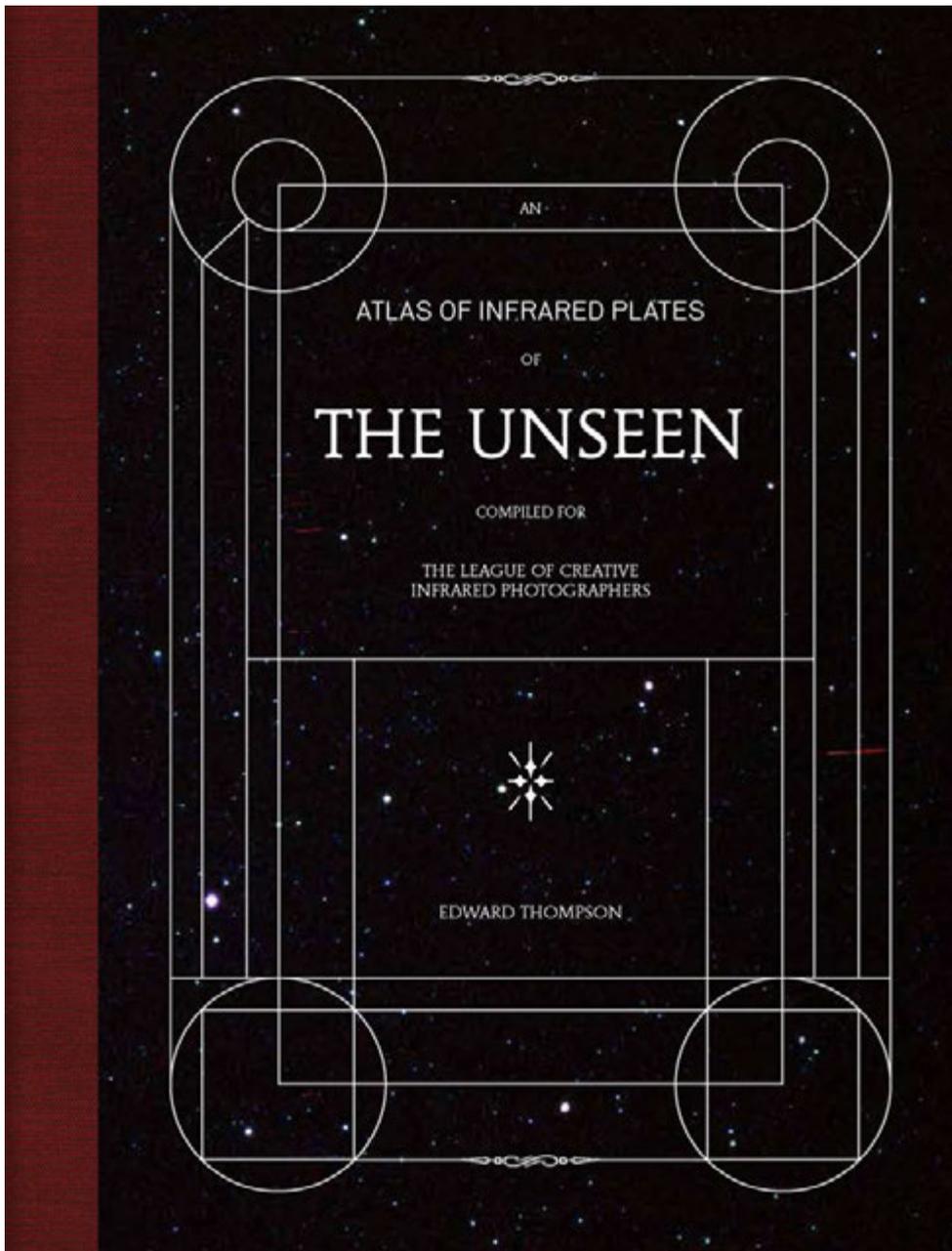
Dans "Contre-images", Steffen Siegel, professeur de théorie et d'histoire à l'Université d'arts Folkwang, Essen, se base sur le célèbre livre de Susan Sontag, *Sur la photographie* (1977), pour aborder des artistes qui soulèvent d'importantes questions politiques et posent un regard critique sur les divers usages actuels des images en lien avec les relations de pouvoir.

Abigail Solomon-Godeau, professeur émérite d'histoire de l'art à l'Université de Californie, Santa Barbara, auteure d'ouvrages et d'essais majeurs sur l'art, la photographie et le féminisme, aborde les pratiques artistiques qui consistent à "Activer les archives". Elle traite de cette pratique importante de l'art contemporain en choisissant des artistes tels que Taryn Simon ou Arno Gisinger, qui produisent un contre-discours dans un but critique et politique, autant dans la forme que dans le contenu de leurs travaux. L'auteure constate que dans ce cas, les archives font l'objet d'un questionnement en lien avec le présent.

Dans "Images – recherche et transfert", Urs Stahel, curateur indépendant, auteur et enseignant à la ZHdK – Université d'arts de Zurich, revient sur le tournant des années 1960-1970 et l'importance des remises en questions postmodernistes, pour montrer l'intérêt d'étudier toute photographie dans ses usages et son contexte, comme le montre l'artiste Louise Lawler. L'évolution du travail de Thomas Ruff est à ce titre exemplaire. Serions-nous parvenus, comme le suggère l'auteur qui cite Jean Baudrillard, dans l'hyper-réalité ?

Les photographes aussi bien que les auteurs soulèvent de nombreuses interrogations fondamentales et les thèmes abordés dans *5x5 Photo Tracks* sont si intéressants qu'on en vient à souhaiter un second coffret !

Nassim Daghighian



**Edward Thompson. The Unseen: An Atlas of Infrared Plates**

Amsterdam, Schilt Publishing, 2016, 264 p.  
[www.schiltpublishing.com](http://www.schiltpublishing.com)

Depuis une quinzaine d'années, le photographe documentaire Edward Thompson (1980, GB) s'est intéressé aux enjeux environnementaux, aux mouvements socio-politiques, aux sous-cultures et aux conséquences de la guerre. Il donne souvent des conférences et a fondé la School of Punktum, une formation rapide pour les photographes talentueux sans revenus. Sa première monographie, *The Unseen*, est un ouvrage ambitieux et foisonnant, qui réunit une douzaine de séries ayant pour premier point commun l'utilisation d'un film inversible à sensibilité infrarouge et à couleurs fausses Kodak Aerochrome, aujourd'hui en fin de stock. Le photographe ne disposait ainsi que de 52 rouleaux pour réaliser son vaste projet de 2011 à 2016. L'autre élément, essentiel, qui lie les travaux, est la forte implication d'Edward Thompson dans des sujets liés à l'avenir de la planète. Son fil conducteur est l'idée d'explorer une partie des multiples usages possibles du film infrarouge pour nous amener à réfléchir à des problématiques qui ne sont pas toujours visibles, mais peuvent parfois être photographiées. L'infrarouge comme une mise en évidence des enjeux de demain !

→ Présentation du projet par le photographe en anglais, 4'28" : <https://youtu.be/m1N1m8OnPJg>  
Le livre : <https://youtu.be/hjRcYuEBu5c> Lire un extrait : [https://issuu.com/schiltpublishing/docs/issuu\\_edward\\_thompson](https://issuu.com/schiltpublishing/docs/issuu_edward_thompson)



© Edward Thompson, Hand #6, de la série *The Vein*, 2015, photographie couleur à l'infrarouge sur film 120 mm. Courtesy Schilt Publishing & Gallery, Amsterdam

L'intention du photographe est claire dans sa dédicace à tous ceux qui firent appel à l'infrarouge pour amener à une compréhension et à une amélioration de l'environnement humain. Pourtant, l'un des premiers usages du film à infrarouge dans les années 1940 fut militaire, car il permettait de détecter les soldats camouflés et d'effectuer des repérages aériens. Richard Mosse, photographe documentaire conceptuel, s'était approprié l'infrarouge en le détournant de cet usage lorsqu'il réalisa la célèbre série *Infra* (2010-2011) en RDC pour rendre visible une guerre peu présente dans les médias.

Edward Thompson a fait une recherche approfondie sur l'histoire de cette technique infrarouge et le récit de ses découvertes accompagne les différents chapitres de l'ouvrage, ainsi qu'un choix intéressant de citations. Il ne s'agit pas réellement d'un Atlas et le photographe a volontairement "déstructuré" la séquence des images en introduisant entre deux chapitres des photos appartenant à d'autres séries, ce qui permet de tisser des liens entre différentes parties du livre. Quelques impressions sur papier calque viennent également apporter une autre lecture des images. À la série *The Village* (le village anglais de Pluckley, qui serait hanté) répond *The City* (Londres, très polluée), à l'astrophotographie de la série *The Beginning and the End* succèdent les apiculteurs semblables à des cosmonautes de *The Apiary*, série qui soulève la question de la fragilité de l'écosystème (mort des abeilles), alors que notre propre vulnérabilité est mise en évidence dans *The Vein* et dans les vues pathologiques d'organes de la série *The Gross Specimen*.



© Edward Thompson, Alluvium deposits on a river floodplain where the camp stood, India, de la série *After the Flood, After the Red River Valley*, 2012, photographie couleur à l'infrarouge sur film 120 mm. Courtesy Schilt Publishing & Gallery, Amsterdam

Dans la série *After the Flood, After the Red River Valley*, réalisée en Inde après de graves inondations et des conflits humains entre indigènes et réfugiés, le photographe subvertit l'usage de l'infrarouge des années 1970 (la photographie aérienne servant à constater les dégâts dans les cultures), pour placer les humains au centre de ses photographies. Dans *The War*, ce sont des peintures, réalisées lors de divers conflits par l'unité de camouflage des ingénieurs royaux, qui sont soumises à l'infrarouge.

Les questions liées à l'environnement ont une place de choix dans l'ouvrage, non seulement dans la série *The Apiary*, mais aussi dans *Hellir* consacrée à la fonte des glaces en Islande – seule série imprimée sur papier glacé pour mettre en évidence la profondeur et l'intensité des bleus – et dans *The Red Forest*, qui revient sur la catastrophe nucléaire de Tchernobyl. En regardant les images de près, on observe de petits points provoqués par la radioactivité encore présente à Pripjat.

Chaque chapitre comporte de nombreuses photographies, soigneusement légendées en fin d'ouvrage. Le travail documentaire est ici associé à un grand soin apporté à l'esthétique de la publication. Bien que l'infrarouge donne un aspect très artificiel aux images, parfois même spectaculaire, le contenu l'emporte et l'on se rend compte que le procédé nous amène à une lecture plus attentive des phénomènes en cours. Le tour d'horizon auquel nous a invité Edward Thompson nous laisse perplexes quant à l'évolution de la vie sur terre. S'y ajoute un véritable chant du cygne du film infrarouge, procédé analogique qui disparaît et possède, selon le photographe, une richesse inégalée par les techniques numériques.

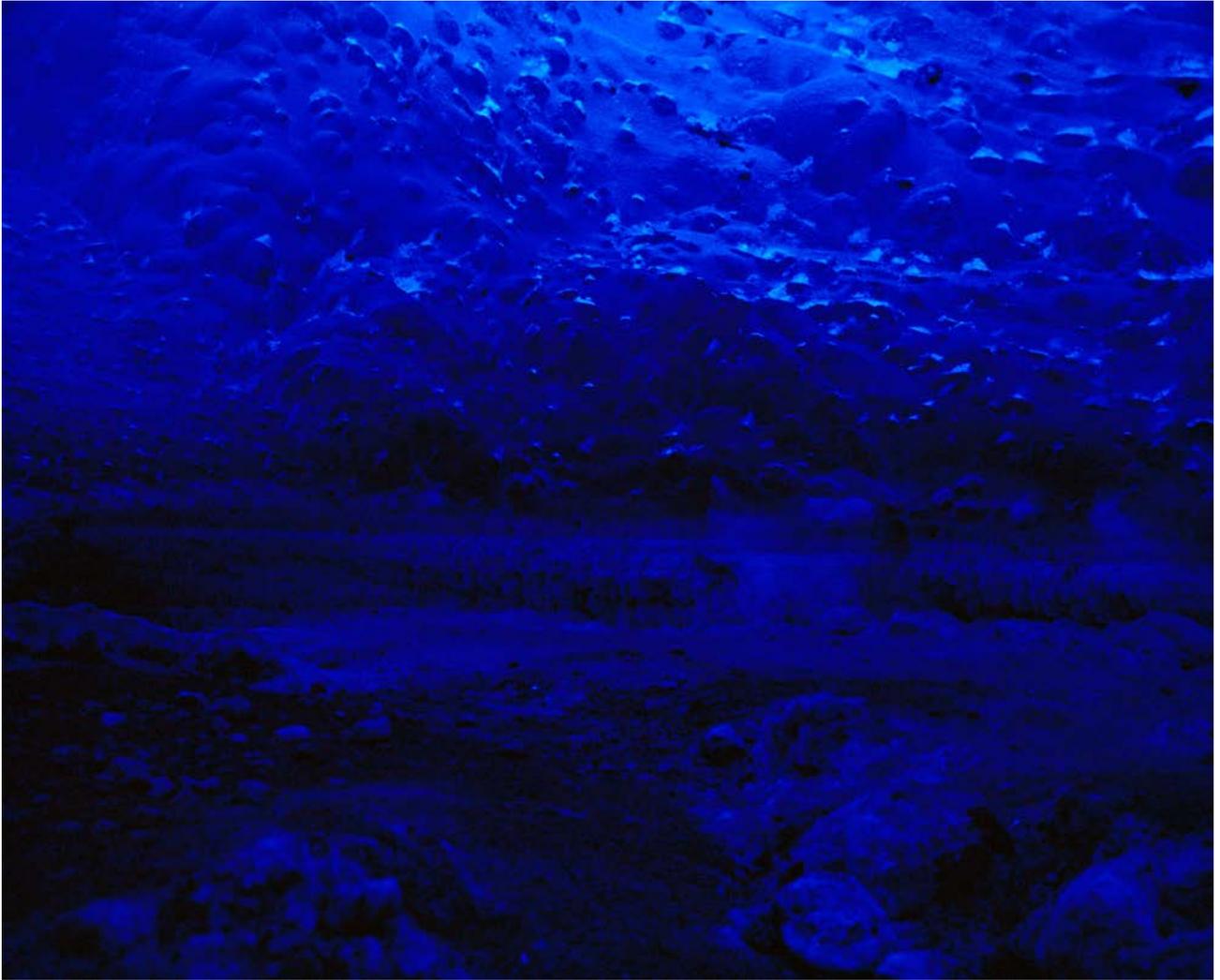
Nassim Daghighian



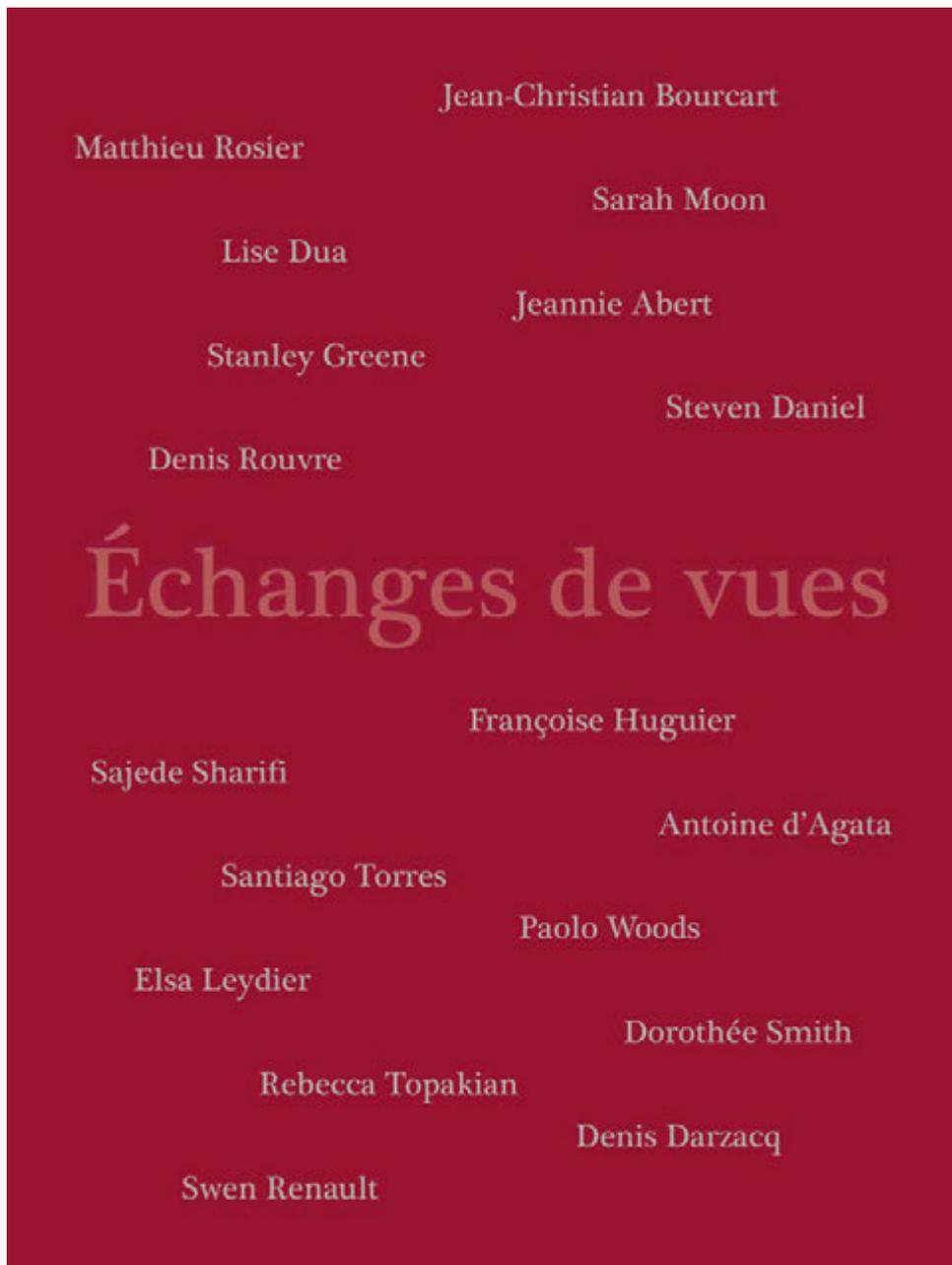
© Edward Thompson, A storm approaching Pripyat, Exclusion Zone, Chernobyl, de la série The Red Forest, 2012, photographie couleur à l'infrarouge sur film 120 mm. Courtesy Schilt Publishing & Gallery, Amsterdam



© Edward Thompson, The Northern Lights and anomaly, Iceland, 2016, photographie couleur à l'infrarouge sur film 120 mm. Courtesy Schilt Publishing & Gallery, Amsterdam



© Edward Thompson, Hellir #4, de la série Hellir, Iceland, 2016, photographie couleur à l'infrarouge sur film 120 mm. Courtesy Schilt Publishing & Gallery, Amsterdam



**Échanges de vues. Conversations photographiques d'Olympus.**

Entre jeunes diplômés de l'ENSP et photographes invités, 2013-2014-2015

Arles, École Nationale Supérieure de la Photographie & Olympus / Trézélan, Filigranes, 2015, 136 p.

[www.filigranes.com](http://www.filigranes.com)

Photographes : Sarah Moon, Lise Dua, Stanley Greene, Jeannie Abert, Jean-Christian Bourcart, Matthieu Rosier, Françoise Huguier, Sajede Sharifi, Antoine d'Agata, Santiago Torres, Denis Rouvre, Steven Daniel, Paolo Woods, Elsa Leydier, Dorothée Smith, Rébecca Topakian, Denis Darzacq, Swen Renault.

Ce petit ouvrage au graphisme élégant constitue une première synthèse d'une collaboration particulière établie entre l'École Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles et Olympus, qui apporte depuis huit ans son soutien à l'institution. En 2013, le projet de parrainage entre trois étudiants de dernière année et trois photographes de renommée internationale est lancé. Au début de leur troisième année, les étudiants intéressés à participer présentent un portfolio et proposent un photographe de parrainage. Celui-ci choisit dans son travail personnel une quinzaine d'images, auxquelles l'étudiant devra répondre par de nouvelles photos. Un dialogue photographique et des conversations nourrissent les relations qui se nouent entre les participants, souvent vécues comme très enrichissantes de part et d'autre. Le modèle maître-disciple peut impressionner certains jeunes au début, mais rapidement des échanges francs et constructifs s'établissent.



© Dorothée Smith, Sans titre, de la série Traum, 2015-2016. Parue dans *Échanges de vues*, Filigranes, 2016

Ces "échanges de vues" sont exposés chaque été dans le cadre des Rencontres de la photographie d'Arles et les dix-huit photographes ayant participé de 2013 à 2015 ont également été présentés à la Galerie Les filles du calvaire en décembre 2015, peu après la sortie de l'ouvrage. Celui-ci contient une présentation de Fany Dupêchez, directrice artistique, et un entretien mené par Natacha Wolinski entre Didier Quilain, président d'Olympus France-Benelux, et Rémy Fenzy, directeur de l'ENSP, qui permettent de comprendre les motivations des partenaires et leur évaluation positive de ce pari audacieux sur les talents émergents.

La partie portfolio du livre est très clairement structurée de manière chronologique avec, pour chaque duo de photographes, un bref texte d'introduction sur leur démarche artistique et une quinzaine de pages avec les images du photographe renommé puis celles du diplômé. La plupart des jeunes photographes ont acquis un style personnel qui se distingue nettement de celui de leur "réfèrent". Leurs stratégies d'appropriation peuvent être de l'ordre du déplacement (du global chez Paolo Woods au local chez Elsa Leydier) comme du collage et de la déchirure (Jeannie Abert avec les photos de Stanley Greene). Certains travaux sont parfois moins aboutis, mais l'ensemble fournit une belle palette de démarches artistiques prometteuses.

L'ouvrage se clôt sur une belle collaboration entre Denis Darzacq et Swen Renault qui proposent des diptyques de leurs photographies de *Recomposition(s)*, dans une approche ludique des objets du quotidien.  
Nassim Daghighian

→ *Échanges de vues* à la Galerie Les filles du calvaire, Paris, 4.12.2015 – 16.1.2016, 5'18" : <https://vimeo.com/151648652>

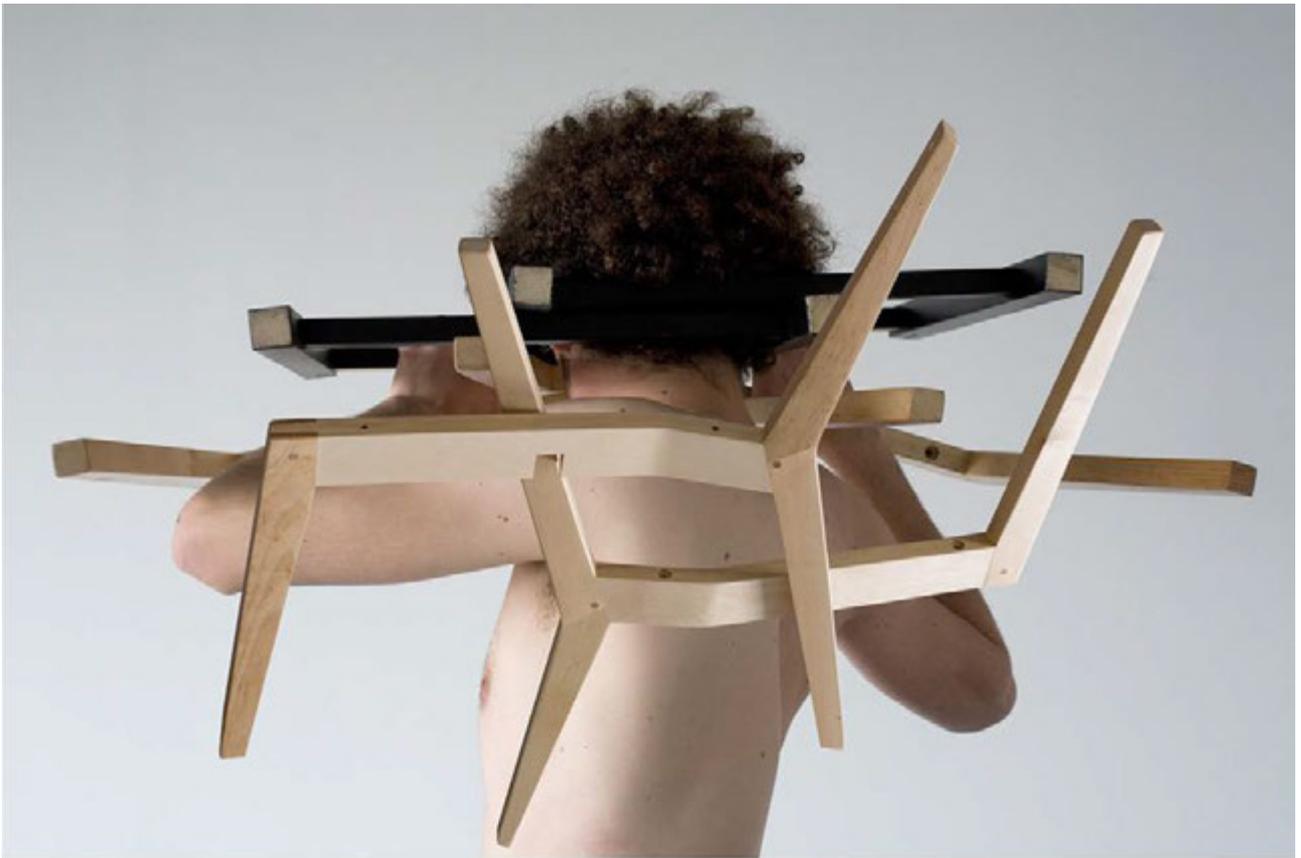


© Lise Dua, Clara au bain, 2013. Parue dans *Échanges de vues*, Trézélan, Filigranes, 2016

" Lise Dua répond au noir et blanc inquiet de Sarah Moon par la pâleur lactée d'images suspendues, elles aussi, aux rêves d'enfance. À tout moment, le merveilleux peut basculer dans l'étrange. Il suffit d'un voilage, d'une mappemonde, d'une lumière d'aurore pour transformer la chambre en bateau ivre, et le réel en fiction. "

" Swen Renault répond à deux séries de Denis Darzacq fondées sur le détournement d'objets anodins tels que des cartons d'emballage ou des éléments de chaises Ikea. Opérant une cueillette sauvage, à ras de trottoir, Swen Renault s'approprie quant à lui des objets trouvés auxquels il insuffle une seconde vie. Le jeune photographe ensemence une réflexion sur la société de consommation en déconnectant ces objets de leurs usages et de leurs contextes. Entre contenu et contenant se glisse un équilibre précaire, une poésie de l'absurde. "

Source : *Échanges de vues*, Trézélan, Filigranes, 2016, p.28 et p.122



© Denis Darzacq, *Recomposition n°20*, 2009-2010. © Swen Renault, de la série *Recompositions*, 2015. Images parues dans *Échanges de vues*, Trézélan, Filigranes, 2016



Sascha Weidner, We don't need anything II, 2010 © Estate of Sascha Weidner. Courtesy Galerie Conrads, Düsseldorf

## PHOTO-THEORIA 15, DÉCEMBRE 2016

### **Sascha Weidner. Intermission II**

Ostfildern, Hatje Cantz, 2016, 160 p., 89 ill.  
[www.hatjecantz.de](http://www.hatjecantz.de)

Ce superbe livre est avant tout un hommage à Sascha Weidner (1974-2015, DE) et il respecte la maquette conçue par l'artiste mort d'une insuffisance cardiaque. Le format carré de l'ouvrage reprend celui des images, réalisées entre 2003 et 2013. Par une mise en scène subtile d'une part importante de ses photographies, Sascha Weidner crée des prises de vue détachées de toute trivialité, dans une esthétique sobre. Ses images s'inspirent des petits riens du quotidien et nous invitent dans un univers poétique, où chaque détail tiré de la banalité familière peut devenir une source d'émerveillement. Sa perception subjective du monde, tout comme son imaginaire, nourrissent son travail qui joue souvent sur la lumière, les reflets, la transparence ou l'opacité des matières telles que l'eau, le verre, une étoffe ou la peau d'un être proche. Chaque incident peut prendre une signification particulière, qui souvent n'est que suggérée au spectateur.



Sascha Weidner, Blühende Mandelbaumzweige II, 2003 © Estate of Sascha Weidner. Courtesy Galerie Conrads, Düsseldorf

Parfois, l'artiste représente une situation empreinte de surnaturel, évoquant l'intériorité au-delà du monde perçu par nos sens. L'apparente légèreté des images, l'impression d'assister à un moment de bonheur d'une grande simplicité, peut aussi révéler une certaine vulnérabilité, des aspects intimes et profondément enfouis, parfois plus mélancoliques. Même si quelques prises de vue me rappellent celles de Wolfgang Tillmans, de Nan Goldin ou de Ryan McGinley, Sascha Weidner a su développer un œuvre photographique extrêmement personnel.

Le titre du livre, *Intermission II*, évoque l'idée d'une seconde pause, d'un espace-temps entre deux périodes de l'existence. L'ouvrage est divisé en quatre chapitres, auxquels chaque lecteur apportera une interprétation personnelle. La dernière partie comporte toutefois plusieurs images de véhicules accidentés qui apparaissent clairement comme des *memento mori* contemporains. Ce thème est repris lorsque le livre s'achève avec deux portraits, *Mama II* et *Papa II*, encadrés par deux citations dont la première est du poète August Graf von Platen-Hallermünde (1796-1835) : " Wer die Schönheit hat geschaut mit Augen, ist dem Tode schon anheim gegeben. " (Celui qui a posé ses yeux sur la beauté s'est déjà offert à la mort).

Je souhaite conclure ici avec les derniers mots du bref hommage à Sascha Weidner écrit par Inka Schube : " BEAUTY REMAINS " .

Nassim Daghighian

Sara VanDerBeek



HATJE  
CANTZ

© Sara VanDerBeek, Concrete Form IV, 2016, 3 c-prints digitaux, 66.8x46.2x4.4 cm

### **Sara VanDerBeek**

Édité par Gloria Sutton, texte d'Ina Blom, conversation avec Roxana Marcoci, Hatje Cantz, 2016, 176 p., 100 ill. [www.hatjecantz.de](http://www.hatjecantz.de)

Cette première monographie de Sara VanDerBeek (1976, USA) couvre dix ans de sa production (2006-2016) et, par son élégance même, reflète la cohérence de sa démarche qui établit un dialogue entre image et objet, photographie et sculpture, figuration et abstraction. Les œuvres, ainsi que les nombreuses vues d'expositions et installations, sont magnifiquement reproduites sur un papier agréable au toucher (Magno Satin 150 g/m<sup>2</sup>). La sobriété de la mise en page des images, centrée et aérée par des marges généreuses, est en adéquation avec l'approche minimale développée par l'artiste, en particulier depuis 2010. L'ensemble de son œuvre est introduit dans "Sculpture, photographie, surface", un bref texte d'Ina Blom, Professeur au département de philosophie et d'histoire de l'art de l'Université d'Oslo. La conversation de Sara VanDerBeek avec Roxana Marcoci, Conservatrice de la photographie au MoMA, nous révèle l'érudition de l'artiste qui s'intéresse autant à l'art du 20<sup>ème</sup> siècle (peinture, sculpture, photo, film) qu'aux problématiques actuelles de l'image numérique. La poésie, la danse et la performance ont également été des sources d'inspiration pour elle depuis 2011.

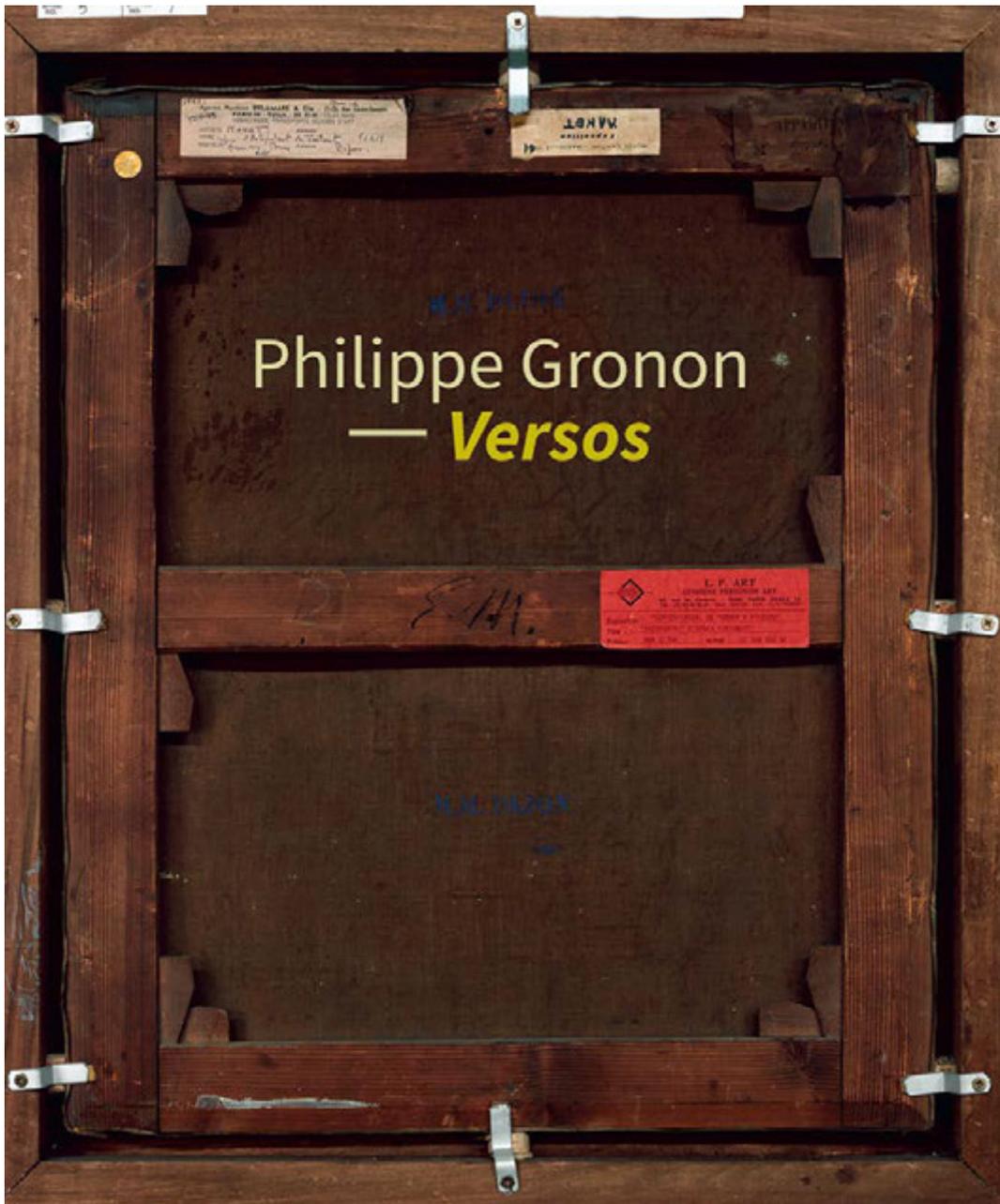


© Sara VanDerBeek, *Electric Prisms VIII*, 2015, 2 c-prints digitaux, 50.8x37.5 cm, exposition solo : *Electric Prisms, Concrete Forms, The Approach*, Londres, 24.20. - 13.12.2015

En 2006-2008, Sara VanDerBeek réalisait ses œuvres en studio. Il s'agissait souvent d'assemblages d'objets photographiés, qui contenaient pour la plupart des images trouvées. Puis, l'artiste est sortie de son atelier pour explorer l'environnement urbain actuel (Detroit en 2009, Los Angeles l'année suivante ou encore Baltimore, sa ville natale). En Europe, elle a principalement travaillé dans des collections et des musées à Rome, Naples, Paris ou Rotterdam. La sculpture est à la fois un sujet récurrent dans ses photographies et un objet qu'elle crée elle-même et intègre dans des installations très épurées.

L'artiste réalise ses prises de vue sur film argentique, mais utilise tous les avantages offerts par la post-production numérique, notamment pour manipuler les couleurs de ses photographies. De plus, elle combine souvent deux ou trois tirages pour produire une œuvre – comme dans ses récentes séries *Electric Prisms* (2015) et *Concrete Form* (2016) – afin de mettre en jeu les sens du spectateur, qui est ainsi poussé à prendre conscience de ses perceptions de la photographie, à la fois comme image et objet. Ces travaux abstraits, qui utilisent la répétition comme la réduction des formes, visent à reproduire l'expérience de l'artiste, inspirée par les tissus précolombiens trouvés au Pérou et les *quilts* d'Amérique du Nord. Je suis fascinée par le travail de Sara VanDerBeek, qui se renouvelle sans cesse et développe une approche si personnelle de la photographie contemporaine. Cet ouvrage permet de s'en rendre compte pleinement.

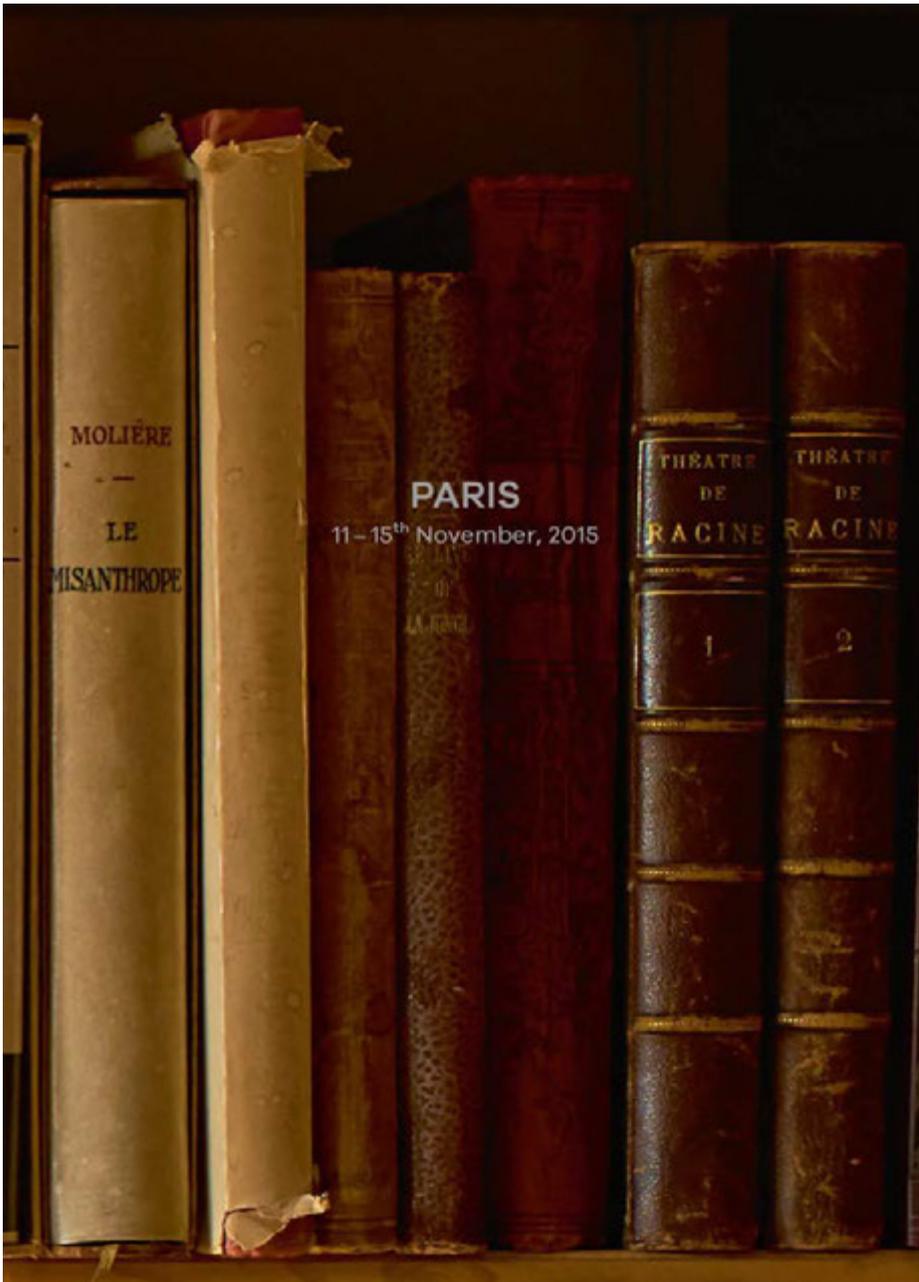
Nassim Daghighian



### **Philippe Gronon. Versos**

Texte d'Hubert Besacier, Quetigny, Galerie Barnoud / Dijon, Les presses du réel, 2016, 128 p.  
[www.galerie-barnoud.com](http://www.galerie-barnoud.com)

Philippe Gronon (1964, FR) reproduit de manière rigoureuse l'envers des tableaux anciens et modernes, développant dans la série *Versos*, commencée en 2005, un dialogue entre peinture et photographie. Comme dans la plupart des autres séries de l'artiste, les objets photographiés sont reproduits sur des tirages à l'échelle 1:1 contrecollés sur aluminium et dépourvus d'encadrement. Dans *Versos*, les toiles des grands maîtres apparaissent bien dans une représentation exacte mais totalement plate. Le spectateur est confronté à la frustration de ne voir qu'une description fidèle de l'envers du chef d'œuvre et de ne pouvoir en savoir plus qu'en lisant les éventuelles étiquettes collées sur le châssis. L'essai d'Hubert Besacier en préface, " La peinture mise à nu par le photographe ", explicite les enjeux très intéressants de cette série incontournable de Philippe Gronon, qui s'inscrit dans les stratégies intermédiaires de déconstruction.  
 Nassim Daghighian



© Paul Graham, Paris, 11-15<sup>th</sup> November, 2015, Mack, 2016. Courtesy Mack, Londres

### **Paul Graham. Paris 11-15<sup>th</sup> November, 2015**

Londres, Mack, 2016, 88 p., 30 ill.

[www.mackbooks.co.uk](http://www.mackbooks.co.uk)

Avec une grande simplicité, Paul Graham (1956, GB) réagit visuellement à une expérience intense, à la fois individuelle et collective. Comme de nombreux professionnels de la photographie, l'artiste se trouvait à Paris en novembre 2015. À l'opposé de l'atrocité des attentats et de la trivialité des images médiatiques, les photographies de ce petit livre à la couverture toilée souple nous invitent à un parcours à l'intérieur d'un appartement où Paul Graham, sa compagne et leur jeune enfant ont trouvé refuge. Le silence et l'intimité règnent dans ce lieu chargé de livres et de disques. Le photographe réalise des prises de vue successives qu'il présente à la suite l'une de l'autre, comme des diptyques ou des triptyques. Le cadrage change à peine, seule la lumière dorée du soleil se déplace légèrement. Des images subtiles que viennent interrompre huit pages noires vides, excepté une double page qui nous présente le portrait des êtres chers à l'artiste.

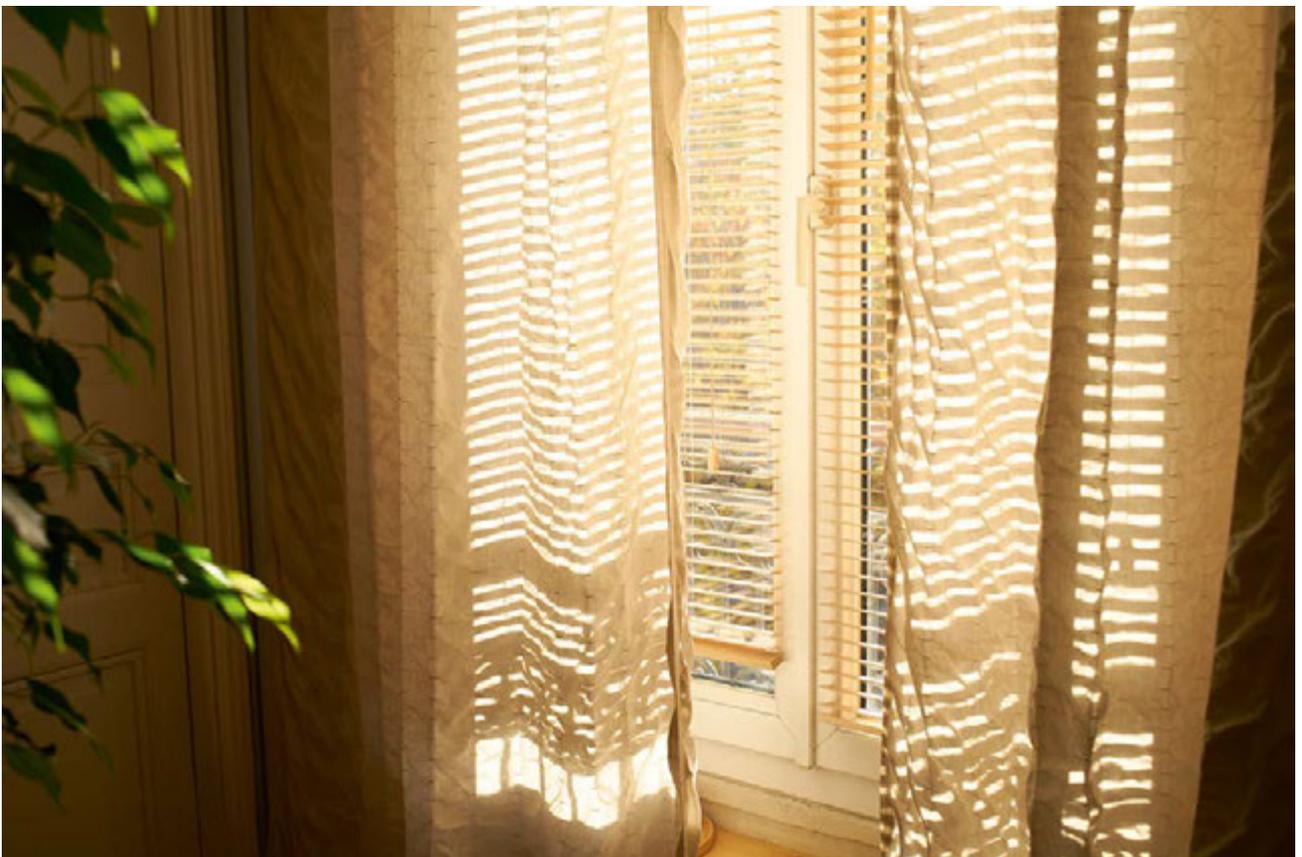
Nassim Daghighian



© Paul Graham, Paris, 11-15<sup>th</sup> November, 2015, livre publié par Mack, 2016. Courtesy Mack, Londres



© Paul Graham, Paris, 11-15<sup>th</sup> November, 2015, livre publié par Mack, 2016. Courtesy Mack, Londres



© Paul Graham, Paris, 11-15<sup>th</sup> November, 2015, livre publié par Mack, 2016. Courtesy Mack, Londres



## PHOTO-THEORIA 17, FÉVRIER 2017

### **Bling Bling Baby!**

Nadine Barth, éd., Ostfildern, Hatje Cantz, 2016  
[www.hatjecantz.de](http://www.hatjecantz.de)

Avec : Anatol Kotte, Bela Borsodi, Carolin Saage, Christto & Andrew, Daniel Sannwald, David Drebin, David LaChapelle, Esther Haase, Hassan Hajjaj, Inka & Niclas, Izima Kaoru, Jason McClade, Kourtney Roy, Mark Kimber, Markus Henttonen, Mariano Vivanco, Martin Schoeller, Matt Henry, Maxime Ballesteros, Mike Schreiber, Miles Aldridge, Mi-Zo, Olivo Barbieri, Pierre et Gilles, Pierre Winther, Polixeni Papapetrou, Rankin, Ruud van Empel, Sarah Illenberger, Sarah Malakoff, Stefano Cerio, Suresh Nataraja et Wing Shya.

" Nous disons bling-bling lorsque le scintillement des paillettes fait presque mal. Lorsque nous sommes éblouis par tant de luxe et d'étincelles. Lorsque nous pensons à des diamants, quoi que nous voyions. Lorsque la stratégie n'est pas « Moins, c'est plus », mais bien « Plus, c'est mieux ». [...] Bling est kitsch. Est sentimentalité, larmoyant, décoratif, surchargé. " Nadine Barth (livre non paginé)



© Martin Schoeller, Jeff Koons with Floral Headpiece, NY, 2013. Courtesy Gallery Camera Work, Berlin

Avec sa tranche argentée et sa couverture chargée, le livre *Bling Bling Baby!* illustre parfaitement un certain goût pour le clinquant : le portrait réalisé par Miles Aldridge (*3-D*, 2010) est superposé à un papier peint conçu par Katarina Stupavska, qui mêle vue urbaine et composition florale. Nadine Barth, auteure du bref essai de deux pages et curatrice de l'exposition *Bling Bling Baby!* au NRW Forum (Düsseldorf), attribue le succès de l'expression issue du milieu hip-hop à un morceau sorti en 1999, *Bling Bling* du rappeur B.G. L'attrait pour le luxe ostentatoire, le kitsch, l'excès de dorure ou de brillant, remonte notamment à l'art baroque et a été remis au goût du jour par des artistes héritiers du Pop art tels que Jeff Koons ou Pierre et Gilles, mais également par la Glam Fashion. Dans les pratiques les plus récentes de la photographie émergent des images célébrant l'artifice, le pouvoir des couleurs vives voire dissonantes (jaune citron, bleu électrique, fuchsia ou teintes fluo), ainsi qu'une mise en scène exubérante glorifiant trivialité ou sentimentalité sur-jouée. L'imaginaire et la créativité des photographes ont mis en valeur un vocabulaire visuel qui semble aussi bien en phase avec l'industrie culturelle (mangas, jeux vidéos, etc.) qu'avec certaines œuvres très appréciées par les marques de luxe et le marché de l'art contemporain spéculatif (par exemple, l'artiste Takashi Murakami, qui a exposé au milieu des dorures du château de Versailles en 2010 et a collaboré avec Louis Vuitton de 2003 à 2015). Parmi les nombreux travaux présentés dans cet ouvrage, où dominent portrait et scène de genre, se détachent les intrigants paysages d'Inka et Niclas Lindergård : la nature est devenue artifices.

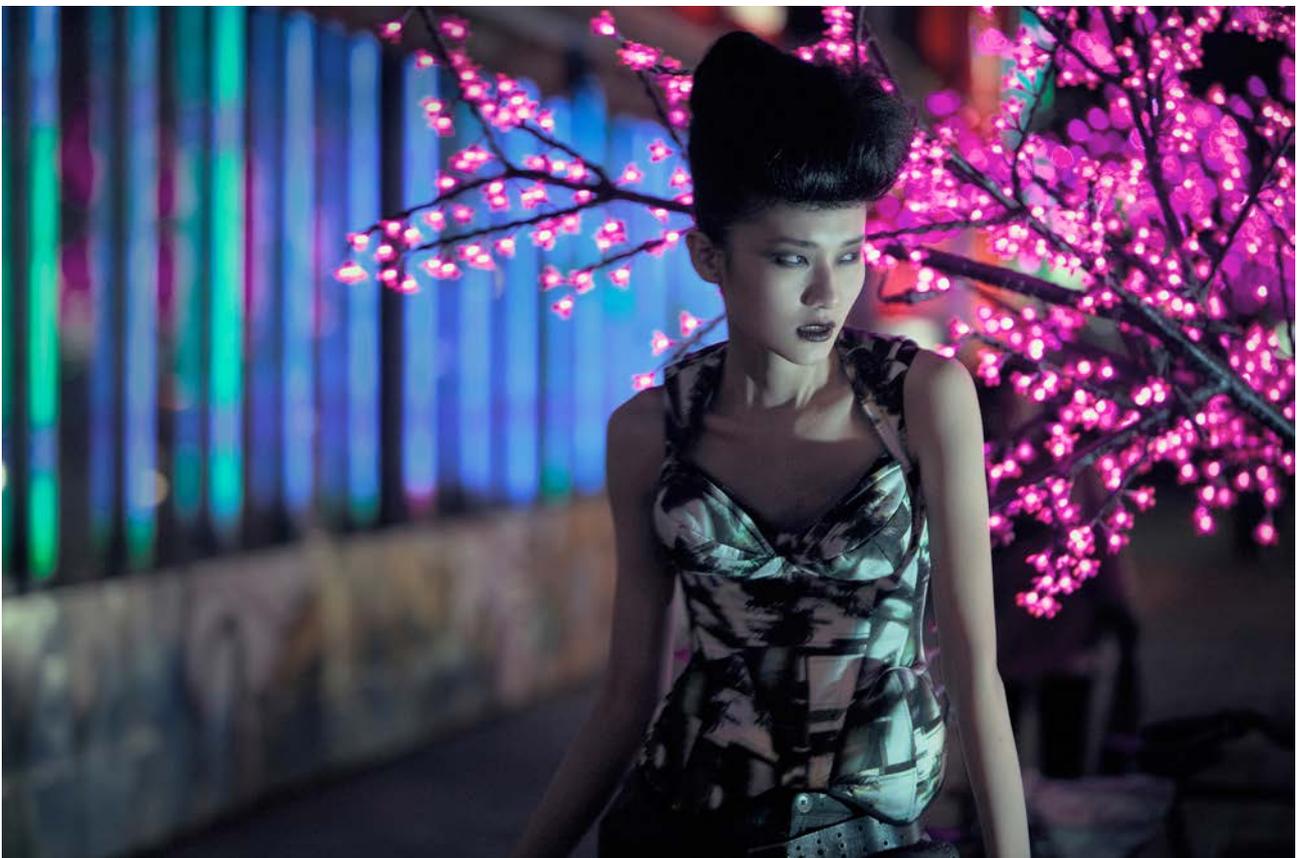
Nassim Daghighian



© Daniel Sannwald, Sang Woo Kim, Antidote Magazine, 2015



Inka & Niclas, *The Belt of Venus and the Shadow of the Earth IV*, 2012-2013 © Inka & Niclas / Grundemark Nilsson Gallery



© Wing Shya, *Sans titre*, Beijing, 2012

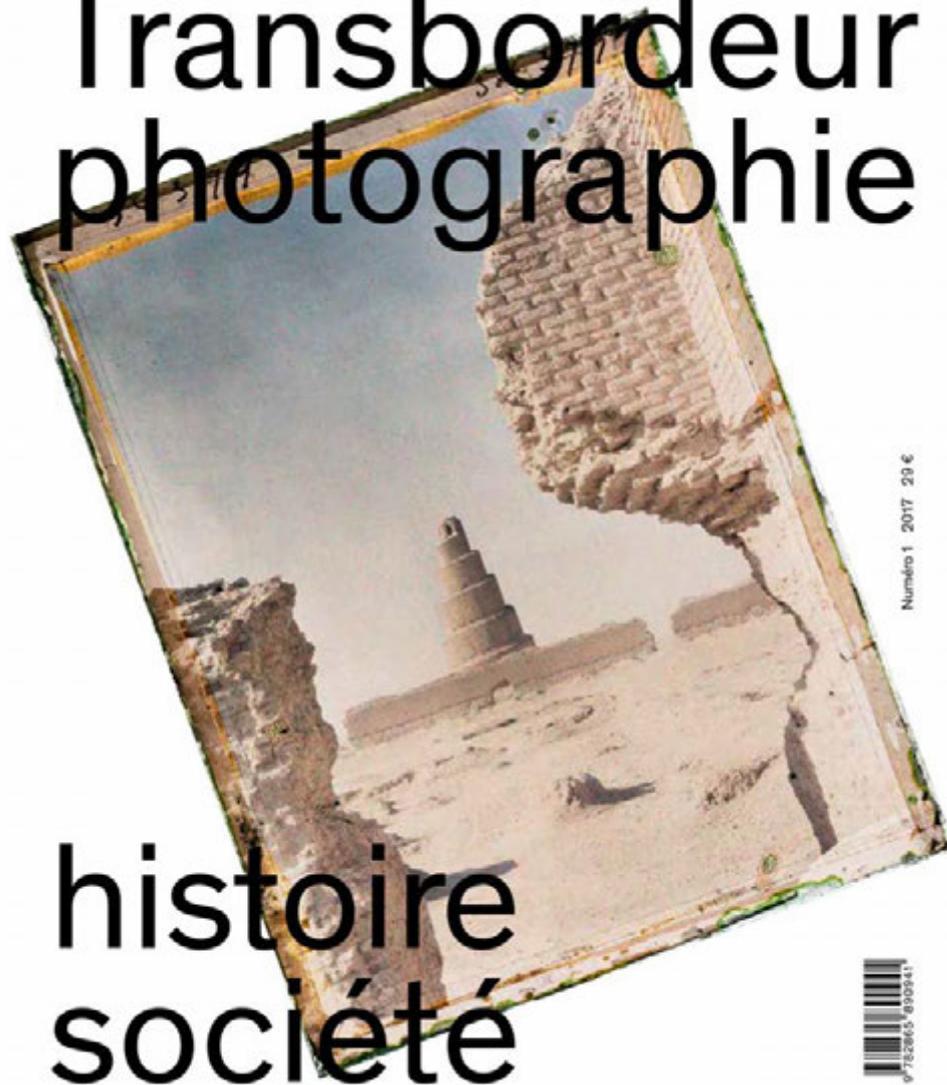


Christo & Andrew, Current Obsession, de la série Glory of the Artifice, 2015 © Christo & Andrew / East Wing, Dubai



© Olivo Barbieri, Singapur, 2013. Courtesy of Yancey Richardson Gallery, New York

# Transbordeur photographie



## histoire société

### **Transbordeur. Photographie Histoire Société**

Numéro 1, Paris, Macula, 2017, 236 p.  
[www.editionsmacula.com](http://www.editionsmacula.com)

Nouvelle revue annuelle dirigée par Christian Joschke et Olivier Lugon *Transbordeur. Photographie, histoire, société* propose pour son premier numéro un dossier " Musées de photographies documentaires ", sous la direction d'Estelle Sohier, d'Olivier Lugon et d'Anne Lacoste.

La diffusion de la photographie, l'invention du cinéma et le développement d'appareils à enregistrer le son ont permis la création d'un volume considérable d'images fixes, d'images animées et d'enregistrements sonores à travers le monde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Différentes institutions ont alors été fondées pour collecter et archiver ces matériaux afin de garder des traces visuelles et sonores de l'histoire, de la géographie et des phénomènes sociaux observés à un niveau local, national ou mondial.

Ce numéro revient sur ce bouillonnement – sur ses acteurs, ses réseaux, sur leurs visées scientifiques, éducatives, patrimoniales et politiques, ainsi que sur les nouvelles façons de penser l'archive, les collections et le musée qu'ils mirent en place.

Source : <http://www.editionsmacula.com/livre/121.html>

# FLARE

Magazin des Photoforum / magazine du Photoforum / magazine of Photoforum Pasquart

Meerdo  
Gassert  
Sanchez  
Keijser  
Nahr  
Limacher  
Kriemann  
Stupart

CHIFFRE 12 - ISSUE 1/2017

PASQUART  
PHOTOFORUM

## FLARE

Photoforum PasquArt, Bienne, n°1, 2017  
[www.flare-photoforum.com](http://www.flare-photoforum.com)

Édité par Nadine Wietlisbach et Carol Baumgartner, Photoforum Pasquart ; auteures : Doris Gassert, Hester Keijser, Katharina Limacher et Linda Stupart ; photographes : Susanne Kriemann, Christopher Meerdo, Dominic Nahr et Neige Sanchez ; graphisme : erdmannpeisker, Bienne.

*Flare* est à la fois une plateforme en ligne (" Artists in Digital Space ") et un magazine papier qui offre un prolongement aux espaces d'exposition du Photoforum PasquArt. Le but de sa nouvelle directrice, Nadine Wietlisbach, est de susciter le débat sur les pratiques les plus contemporaines. La préface de *Flare* est en trois langues (DE, FR, EN) mais le reste du magazine utilise alternativement l'une de trois. Dans son essai théorique, Katharina Limacher traite des " Images en migration – le rite funéraire dans la diaspora hindoue ", un thème lié à son sujet de thèse en sciences des religions (en cours). Hester Keijser, curatrice et auteure spécialisée en photographie contemporaine, traite du rôle du corps de la personne qui perçoit une image, un sujet souvent absent de la critique photographique actuelle. Artists in Digital Space : " Durant douze mois, nous présentons sur notre plateforme digitale FLARE des œuvres/produits/matériels photographiques ainsi que des textes de Myriam Ziehli (1989, Morges) et de Matthias Gabi (1981, Berne). Ensemble, nous nous questionnons sur les collections et les archives et nous vous invitons à participer à la discussion. "

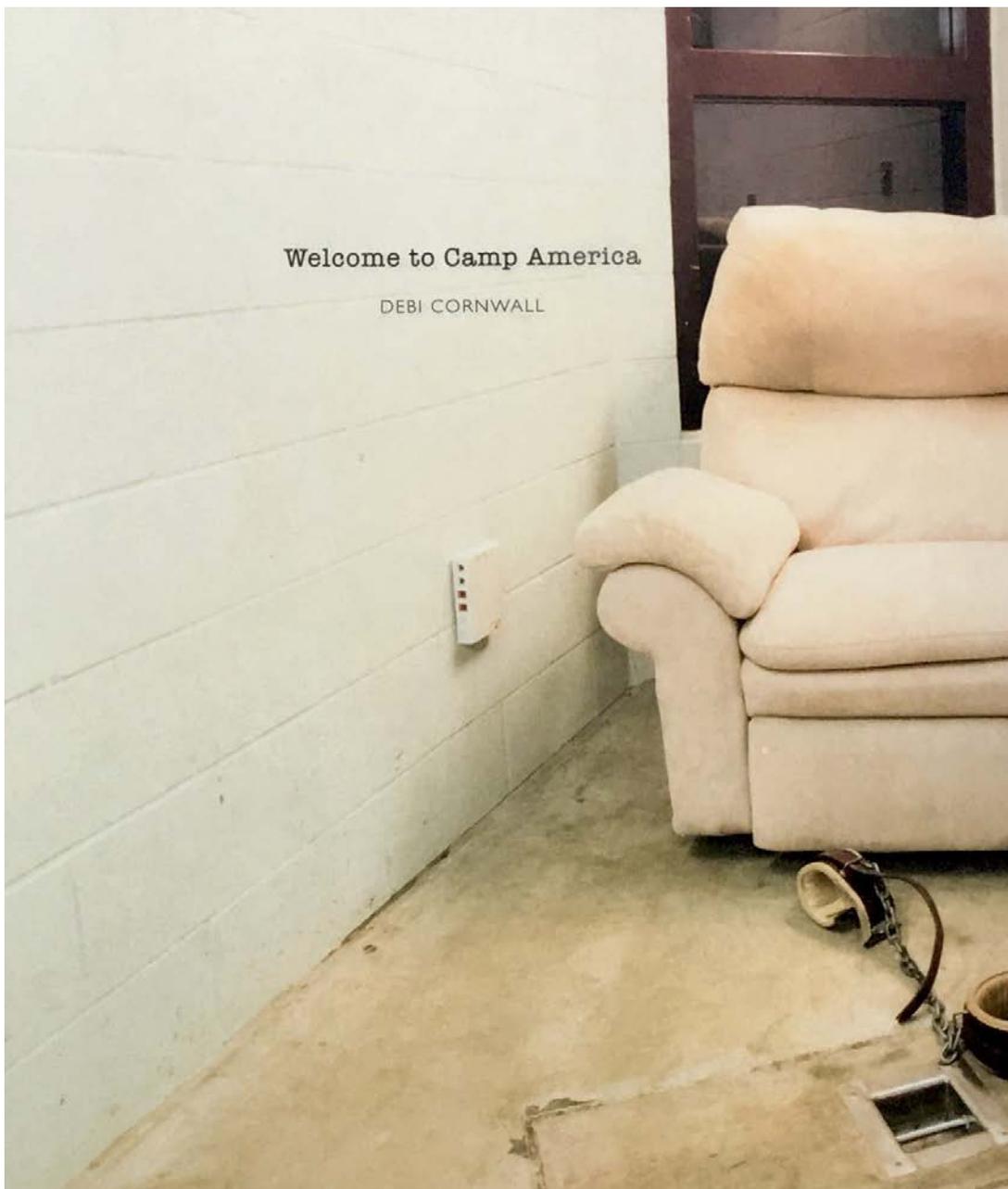


Impression du livre de Debi Cornwall. Posté par Radius Books sur Twitter.com le 22.2.2017

## PHOTO-THEORIA 19, AVRIL 2017

Les brefs comptes rendus qui suivent sont spécifiquement consacrés à des ouvrages en lien avec l'actualité des expositions présentées plus loin dans *Photo-Theoria* #19. Au fil des ans, les institutions suisses qui exposent de la photographie développent une politique éditoriale – souvent sous forme de collaborations – qui donne une portée internationale à leur programmation. Ces livres montrent qu'un soin tout particulier a été apporté autant au contenu – par une sélection d'essais de qualité – qu'aux matériaux et à la forme finale. D'intéressants choix graphiques et esthétiques mettent en valeur les travaux photographiques ainsi que le dialogue entre images et textes. Je vous invite à toucher et à prendre entre vos mains ces objets – du petit ouvrage de poche au coffret luxueux – qui vous offrent un plaisir nouveau à chaque feuilletage, puis lors d'une lecture plus attentive

Nassim Daghighian



**Debi Cornwall. Welcome to Camp America**

Santa Fe, Radius Books, 2017 ; insert édité par le CPG  
[www.radiusbooks.org](http://www.radiusbooks.org)

Ce magnifique ouvrage – reliure "à la Suisse" avec couture apparente – présente le travail de Debi Cornwall sur "Gitmo", surnom donné aux centres de détention militaire de haute sécurité de Guantánamo (Cuba). Le projet au titre ironique, *Welcome to Camp America*, est divisé en trois parties : *Gitmo at Home*, *Gitmo at Play* traite de la vie quotidienne de ceux qui n'ont pas choisi d'être là, soldats comme détenus ; *Gitmo on Sale* montre les objets que l'on trouve dans les boutiques de souvenirs de la base navale U.S. ; *Beyond Gitmo* aborde la vie de la "diaspora" après sa sortie de Gitmo, avec les portraits de dos de quatorze anciens prisonniers, libérés mais vivant dans des conditions difficiles. La photographe est allée à leur rencontre dans neuf pays différents. Ces portraits environnementaux sont imprimés sur des feuillets à part, insérés en divers endroits significatifs de l'ouvrage. Quelques brèves informations factuelles nous relatent le vécu de ces ex-détenus. Cette partie du projet évoque aussi bien la série documentaire de Taryn Simon, *The Innocents* (2002), que le passé d'avocate de Debi Cornwall, qui a souvent défendu la cause de personnes innocentes et acquittées grâce aux tests d'ADN. Les photos prises dans des lieux vides rappellent l'esthétique distancée des travaux de Lynne Cohen et la célèbre série de Lucinda Devlin, *The Omega Suites*, exposée en 2010 au CPG. Par contre, les images de souvenirs kitch auraient pu figurer dans un livre de Martin Parr...



© Debi Cornwall, Turkey Vulture (\$11.99), de la série Welcome to Camp America, 2014-2016

Les photographies de *Welcome to Camp America* forment toutefois un ensemble cohérent et pertinent, qui soutient le discours politique et critique de l'artiste américaine sur l'attitude de son propre pays.

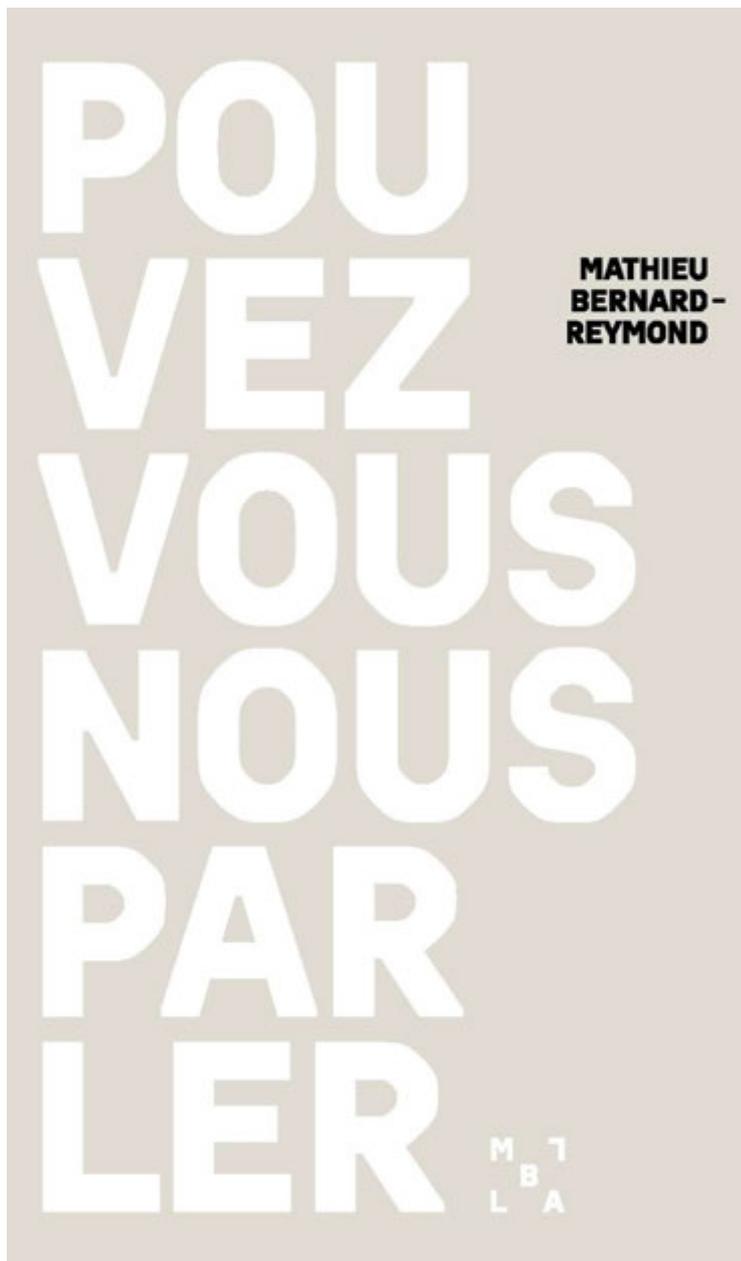
Le livre contient également des archives et de nombreux documents officiels sélectionnés par l'artiste. En fin d'ouvrage se trouvent trois essais : le texte autobiographique de Moazzam Begg, qui témoigne de son emprisonnement à Guantánamo ; le récit par Debi Cornwall de ses trois visites dans les centres de détention de la baie de Guantánamo et de l'enquête approfondie qu'elle a menée sur le sujet ; l'essai de Fred Ritchin, qui situe le projet dans son contexte historique. Le CPG édite à l'occasion de son exposition (p.48) un intéressant essai de la philosophe Christiane Vollaire, "Délocaliser", en français, anglais et arabe, inséré dans l'ouvrage. Debi Cornwall a fait un choix très engagé en proposant son livre en arabe et en anglais :

"Je voulais être en dialogue avec les personnes les plus affectées par ce sujet. Et c'est un subtil rappel au monde anglophone et européen que l'on ne résoudra pas la question terroriste tout seuls." \*

La photographe souligne dans son essai les problèmes de droits humains soulevés par les conditions d'emprisonnement et l'impact du traumatisme pour les individus qui, la plupart du temps, ne retrouvent pas une vie décente. Textes et photos apparaissent chez elle comme une manière de susciter le débat public.

Nassim Daghighian

\* Debi Cornwall, «J'ai voulu montrer le fun de Guantánamo, selon les GI», entretien réalisé par Caroline Stevan, *Le Temps*, 1.4.2017 : <https://www.letemps.ch/culture/2017/03/31/jai-voulu-montrer-fun-guantanamo-selon-gi>



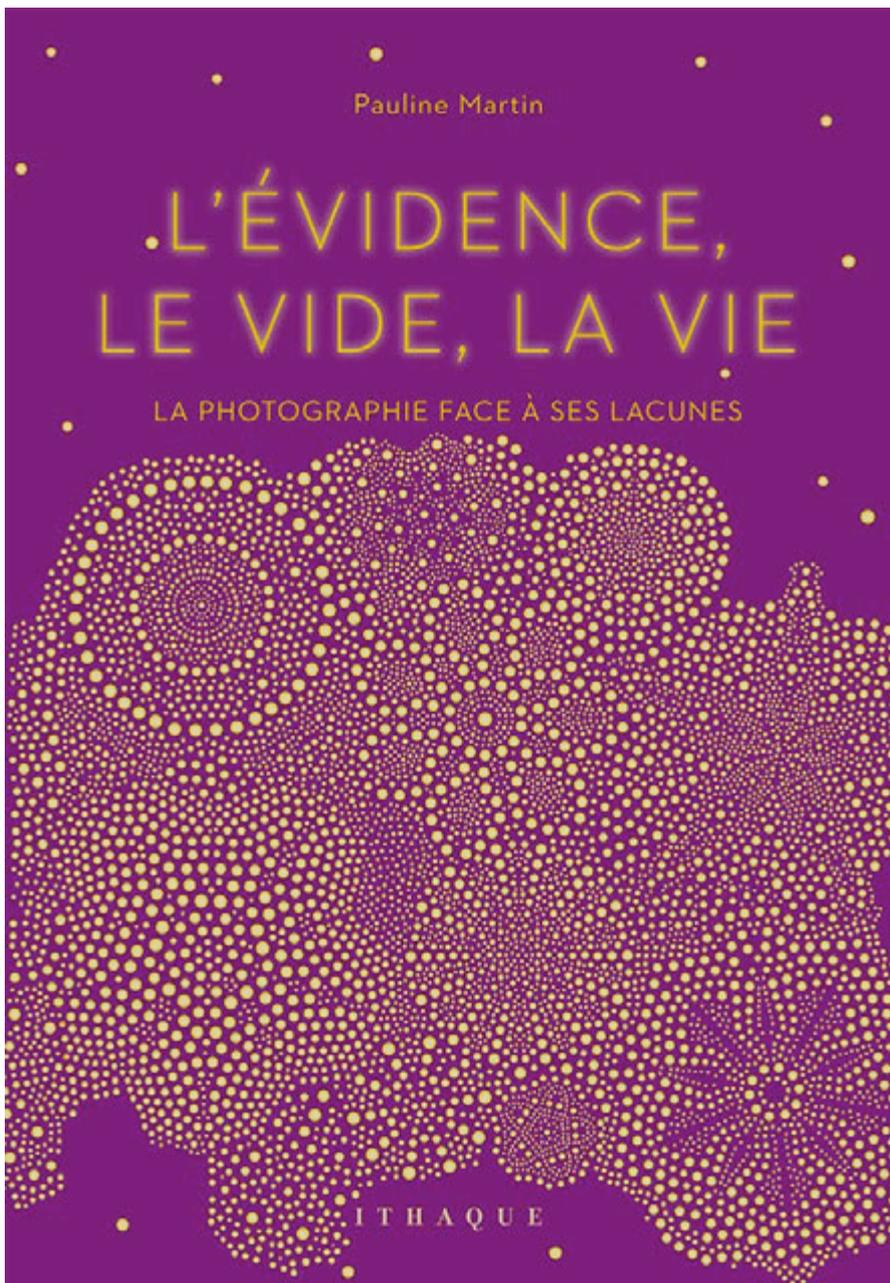
Conception graphique : © Atelier Florence Chèvre

### **Mathieu Bernard-Reymond. Pouvez-vous nous parler...**

Entretien mené par Joël Vacheron, Le Locle, MBAL – Musée des beaux-arts du Locle, 2017  
[www.mbal.ch](http://www.mbal.ch)

Cet entretien fort intéressant est édité par le MBAL à l'occasion de l'exposition *Abstraction* (p.66), dans le cadre d'une série de petites publications dirigée par Nathalie Herschdorfer, Directrice du musée. Joël Vacheron, écrivain et sociologue, interroge Mathieu Bernard-Reymond (1976, FR) sur le parcours qui l'a amené à la photographie et sur sa pratique réflexive du médium, son évolution de l'argentique au numérique, ainsi que sur les images basées sur les nouvelles technologies en général : " En effet, depuis 2010 environ, on remarque que les photographes expérimentent toujours plus avec la matérialité du médium. C'est désormais un processus très naturel pour un photographe de faire une installation sculpturale et cela a contribué à réduire encore plus la séparation qui existait entre œuvres photographiques et œuvres plastiques. Dans le même temps, la pratique du photographe est devenue de plus en plus immatérielle. [...] C'est un moment très intéressant, car les options possibles sont vertigineuses et il y a toute une gamme de technologies qui nous plongent dans des environnements toujours plus intangibles et immersifs. Je suis très curieux de voir comment les photographes vont profiter de la réalité augmentée ou de la réalité virtuelle." MBR (p.12-13)

→ Version pdf : <http://www.mbal.ch/mbalwp/wp-content/uploads/MBAL-PUBLICATION-MATHIEU-BERNARD-REYMOND-FR.pdf>



Création et réalisation de la couverture : © Hansje van Halem

**Pauline Martin. L'évidence, le vide, la vie. La photographie face à ses lacunes**

Pully, Musée d'art de Pully / Paris, Ithaque, coll. Theoria Incognita, 2017

[www.ithaque-editions.fr](http://www.ithaque-editions.fr)

Avec les œuvres de : Martina Bacigalupo, Eric Baudelaire, Rebecca Bowring, Aiki Braine, F&D Cartier, Cai Dongdong, Hans-Peter Feldmann, Mishka Henner, Laurent Kropf, Bill McDowell, Simon Rimaz, Simon Roberts, Miguel Rothschild, Joachim Schmid et Corinne Vionnet.

Ce petit ouvrage, au graphisme élégant et aux reproductions de qualité, est édité parallèlement à l'exposition du Musée d'art de Pully, *Évidences du réel* (p.52). Il contient un essai de 46 pages signé par Pauline Martin, curatrice de ce projet et commissaire d'exposition au Musée de l'Élysée, où elle assure la direction artistique de la Nuit des images. Le corpus d'œuvres est similaire à celui de l'exposition alors que le texte prolonge les réflexions qui s'y trouvent en germe. L'auteure s'appuie sur de nombreuses citations des incontournables références de la théorie de la photographie, comme les essayistes Walter Benjamin, André Bazin, Roland Barthes, Rosalind Krauss, Philippe Dubois, Georges Didi-Huberman, André Gunthert ou Joan Fontcuberta. Le texte reste toutefois accessible à tout étudiant en arts visuels qui s'intéresse à la relation dialectique entre présence et absence thématisée ici et résumée dans le titre quelque peu emphatique du livre.



© Bill McDowell, Mr. Tronson, farmer near Wheelock, North Dakota. 1937. Russel Lee. 8a22121 (detail), de la série Ground, 2016

L'ouvrage apporte plusieurs compléments d'interprétation des œuvres sélectionnées en expliquant la démarche des artistes par le biais de la théorie photographique, de la phénoménologie (M. Merleau-Ponty), de la psychanalyse (S. Freud) ou de citations sur l'art et le vide (G. Wajcman, M. Copeland). Les réflexions de Pauline Martin qui sont en relation directe avec les œuvres constituent la part la plus intéressante de son essai. Nassim Daghighian

"La photographie nous a historiquement habitués à une évidence référentielle, celle d'un réel qui se voit et qui se montre. L'évidence recherchée par les quelques œuvres contemporaines discutées ici est d'un autre ordre : elle tient à leur simple présence matérielle et à ce que ces images nous suggèrent de leurs supports et de leurs usages. [...]

Les artistes jouent volontairement avec cette tension entre, d'un côté, un papier qui s'exhibe et, de l'autre, un référent qui s'estompe. Nous ne pouvons pas toucher le tirage, ni toujours voir le référent. Paradoxalement, pourtant, ces œuvres nourrissent notre regard bien plus qu'elles ne le déçoivent, car l'absence même partielle de référent met en lumière à la fois l'inscription matérielle de la photographie dans notre monde et l'illusion de toute représentation pleine d'un autre monde, passé ou lointain. Dans ces travaux, la photographie affronte ses lacunes, mais ne s'en désolé pas. Elle nous rappelle à notre propre existence."

Pauline Martin (p.46)

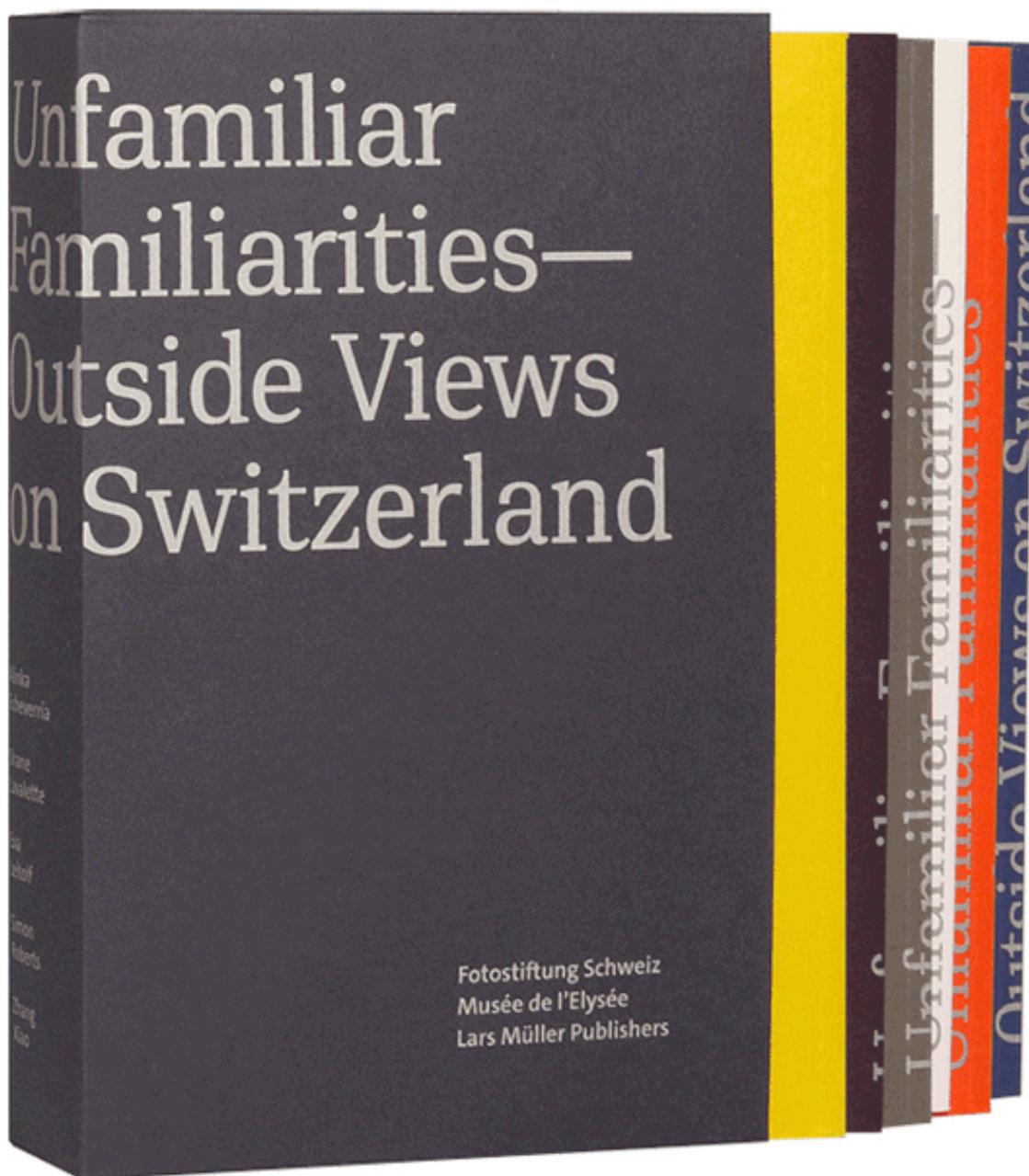


**Francesco Jodice. Panorama**

Winterthur, Fotomuseum Winterthur / Leipzig, Spector Books, 2017  
[www.spectorbooks.com](http://www.spectorbooks.com)

Le catalogue de *Panorama* (p.90) est paru en anglais chez Mousse Publishing (Milan) et en allemand dans une version éditée par le Fotomuseum Winterthur et Spector Books. Conçu par Francesco Jodice (1967, IT) comme une "anthologie déconstruite", l'ouvrage broché et richement illustré comporte un bref avant-propos des curateurs de l'exposition, Francesco Zanot (Camera, Turin) et Thomas Seelig (Directeur du Fotomuseum). Pas d'essai explicatif ni de présentation chronologique, la structure ouverte du livre a pour but d'inciter le lecteur à établir ses propres liens entre des domaines aussi variés que la planification urbaine, la politique, les médias, la culture visuelle, l'anthropologie ou la philosophie... Après une visite de l'exposition, riche en vidéos et en installations parfois difficiles d'accès, il est utile de se plonger dans cette publication où chaque œuvre est accompagnée d'un texte explicatif. Dans plusieurs cas, la notice est basée sur des extraits d'entretiens entre l'artiste et Francesco Zanot. En fin d'ouvrage, la liste des œuvres réalisées par Francesco Jodice de 1996 à 2015, présentée chronologiquement, permet au lecteur curieux de mieux comprendre l'évolution de l'artiste et de pouvoir se repérer plus facilement dans cet ensemble complexe, qui aborde de manière approfondie d'importantes thématiques résolument contemporaines.

Nassim Daghighian



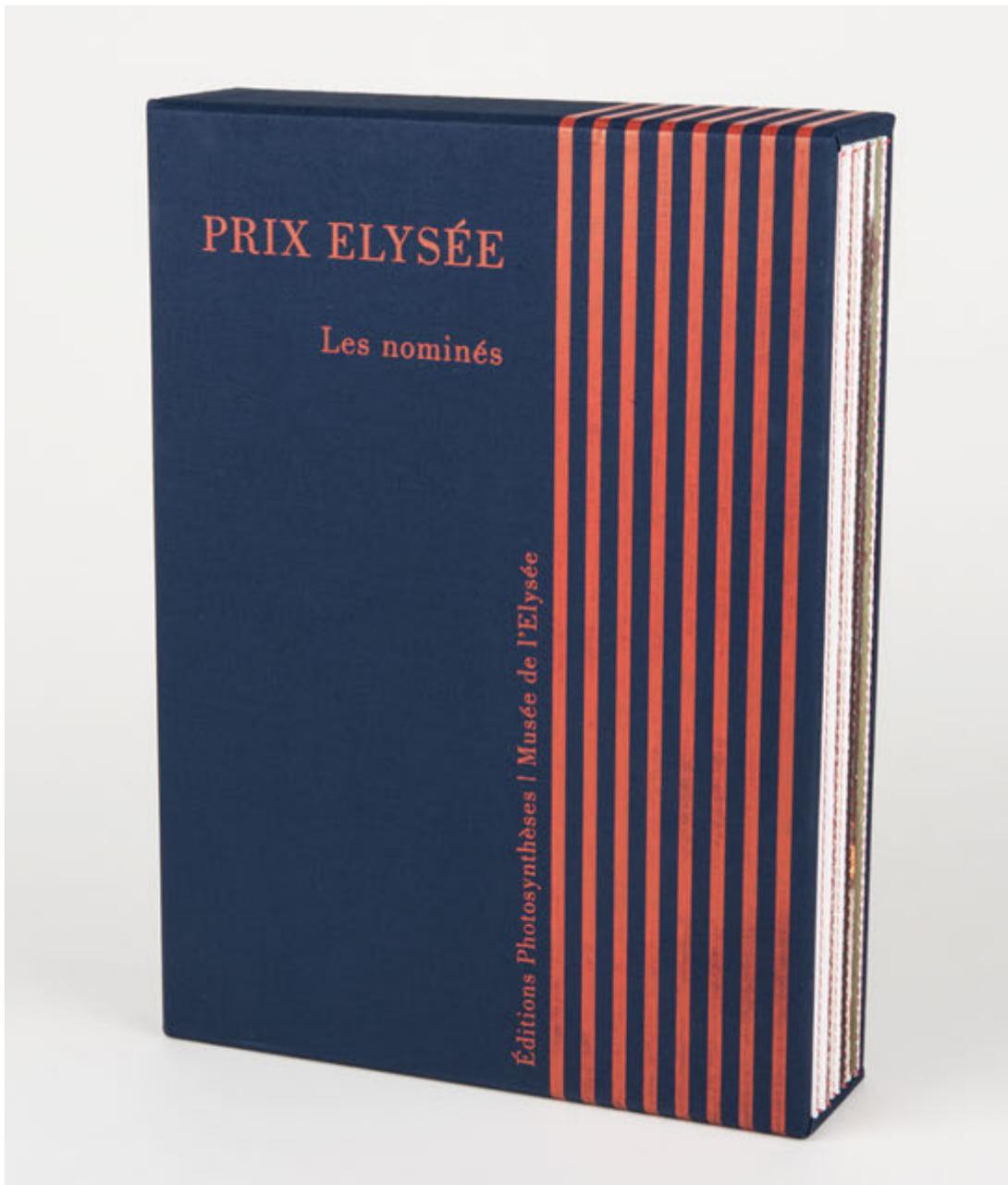
Graphisme : © Pilar Rojo

### **Unfamiliar Familiarities. Outside Views on Switzerland**

Winterthur, Fotostiftung Schweiz / Lausanne, Musée de l'Elysée / Zurich, Lars Müller Publishers, 2017  
[www.lars-mueller-publishers.com](http://www.lars-mueller-publishers.com)

Avec les projets de : Alinka Echeverría, Shane Lavalette, Eva Leitolf, Simon Roberts et Zhang Xiao.  
Textes : Daniela Bär, Tatyana Franck, Peter Pfrunder et Lars Willumeit.

Le coffret publié à l'occasion de l'exposition *Etrangement familial. Regards sur la Suisse* (p.82) – titre original : *Fremdvertraut. Aussensichten auf die Schweiz* – est conçu par Pilar Rojo (1981), graphiste espagnole basée à Cracovie. La boîte de carton gris anthracite contient six livres très bien réalisés (23x16.5 cm). Le premier contient des essais en trois langues (anglais, allemand, français). Chacun des cinq autres ouvrages est consacré à l'un des artistes de diverses nationalités invités par la Fondation suisse pour la photographie (Fotostiftung Schweiz) à proposer un regard extérieur sur la Suisse (il faut préciser que le projet est généreusement soutenu par Suisse Tourisme !). L'individualité de chaque démarche artistique est vraiment bien mise en valeur par les choix graphiques. Dans la logique de son installation vidéo sur les frontières, Eva Leitolf propose un élégant leporello recto-verso, qui est probablement le projet le plus politique de l'ensemble. Nassim Daghighian



### **Prix Elysée. Livre des nominés 2016-2018**

Lausanne, Musée de l'Elysée / Arles, Photosynthèses, 2017  
[www.editionsphotosyntheses.fr](http://www.editionsphotosyntheses.fr)

Avec les projets de : Isabelle Blanc & Olivier Hilaire, Elina Brotherus, Matthias Bruggmann, David Jiménez, Sofie Knijff, Jim Naughten, Emeka Okereke et Robert Zhao Renhui.  
Textes : Tatyana Franck, Pascal Hufschmid, Michel Parmigiani et Holly Roussel Perret-Gentil.

Ce luxueux et coûteux coffret toilé réunit les projets des huit nominés de la deuxième édition du Prix Elysée. Excepté la brochure de textes, bilingue (français et anglais), qui comporte 32 pages, les huit cahiers dédiés aux artistes ne comptent que 16 pages. Il s'agit donc seulement d'un avant-goût des projets inédits que les nominés ont développés au cours du processus de sélection (ce 2<sup>ème</sup> tour permettra de désigner le lauréat). Pour rappel, ils ont été sélectionnés par le Musée de l'Elysée parmi plus de 440 candidats du monde entier. L'ensemble offre ainsi un rapide survol des pratiques contemporaines de l'image photographique, ce qui est représentatif du Prix Elysée, ouvert à tous les genres.

Le graphisme très voyant est signé Marco Zappone, des Éditions Photosynthèses : les cahiers sont cousus de fil rouge et des bandes rouges, d'inclinaison variable, se retrouvent à la fois sur la toile du coffret et en couverture des neuf cahiers. Ce choix esthétique – le fil rouge pris en son sens le plus littéral – est clairement



trop envahissant car il agit visuellement au détriment des travaux individuels de chaque artiste, alors que la séparation en cahiers distincts avait certainement pour but de permettre à chacun de pouvoir se distinguer formellement.

Holly Roussel Perret-Gentil s'est attelée à l'exercice difficile de rédiger des essais sur des projets en pleine élaboration. Ses textes permettent toutefois de s'introduire dans l'univers propre à chaque artiste, par la mise en évidence de leurs caractéristiques ainsi qu'un survol de l'évolution de leur démarche.

Le texte de Pascal Hufschmid intitulé "Un prix de photographie comme catalyseur dans la carrière d'un artiste et la vie d'un musée" permettra aux futurs candidats de mieux comprendre les mécanismes d'un prix qui se veut à la fois prestigieux et avant tout destiné aux artistes à mi-carrière.

Mon principal regret à l'égard de cette publication est de ne pas pouvoir découvrir les travaux des nominés sous forme d'exposition, comme ce fut le cas lors de la première édition. Celle-ci offrait en effet aux visiteurs du Musée de l'Elysée l'occasion de se confronter personnellement aux projets en cours et de formuler ainsi leur propre jugement des travaux des nominés. Cette année, c'est un coffret de collection réservé à ceux qui en ont les moyens et, en raison de sa relative fragilité, qu'il sera parfois difficile de pouvoir consulter ailleurs que de la Librairie du musée. À ceux qui apprécient le travail des photographes nominés, je conseillerais plutôt de découvrir leurs excellentes monographies, comme celles d'Elina Brotherus !

Nassim Daghighian



© Anne Golaz, de la série *Corbeau*, 2004-2017. Livre *Corbeau* édité par MACK, Londres, 2017 ; textes : A. Golaz et Antoine Jaccoud



© Anne Golaz, de la série *Corbeau*, 2004-2017. Livre *Corbeau* édité par MACK, Londres, 2017 ; textes : A. Golaz et Antoine Jaccoud

### **FOCUS – Anne Golaz. Corbeau**

" You can lie down on the ground and gaze at the stars but if you want to tell stories about stars, you have to see the constellations and explore the invisible lines that link them up together." John Berger \*

Ce numéro de Photo-Theoria est né sous une bonne étoile : j'ai le plaisir de partager avec vous un entretien avec la photographe Anne Golaz (1983, CH ; vit en Finlande) à propos de la réalisation de son livre *Corbeau*. Cet ouvrage émotionnellement dense dépasse l'approche documentaire classique pour suggérer une narration personnelle autour de la ferme familiale. Sur près de deux cents pages, le lecteur découvre les origines et les proches d'Anne Golaz à travers son regard et le vécu d'un personnage central, son frère. Des thématiques universelles sont évoquées en filigrane : l'enfance, l'entrée dans l'âge adulte et les doutes qui l'accompagnent, ou encore la nostalgie et la disparition. Le travail des producteurs laitiers a bien changé, mais *Corbeau* raconte surtout la transformation de la ferme au fil du temps et la transmission du domaine agricole d'un père à son fils. La structure du livre n'est toutefois pas chronologique ; elle est élaborée à partir de photographies prises entre 2004 et 2017, de dessins, de vidéogrammes et de textes écrits par l'artiste et l'écrivain Antoine Jaccoud. Ces textes jouent un rôle crucial dans la compréhension du récit et des enjeux complexes entre autobiographie et fiction poétique qui se trament dans *Corbeau*. Il s'y forme ainsi des constellations intimes d'images et de mots que chacun peut interpréter librement.

Nassim Daghighian

Anne Golaz, *Corbeau*, textes d'A. Golaz et Antoine Jaccoud, MACK, Londres, 2017, [www.mackbooks.co.uk](http://www.mackbooks.co.uk)

→ Table ronde avec Anne Golaz autour du livre *Corbeau* à la Galerie C, Neuchâtel, le 17 janvier 2018 à 18h (voir p.48).

\* Citation de John Berger dans le rabat de couverture du livre *Corbeau*



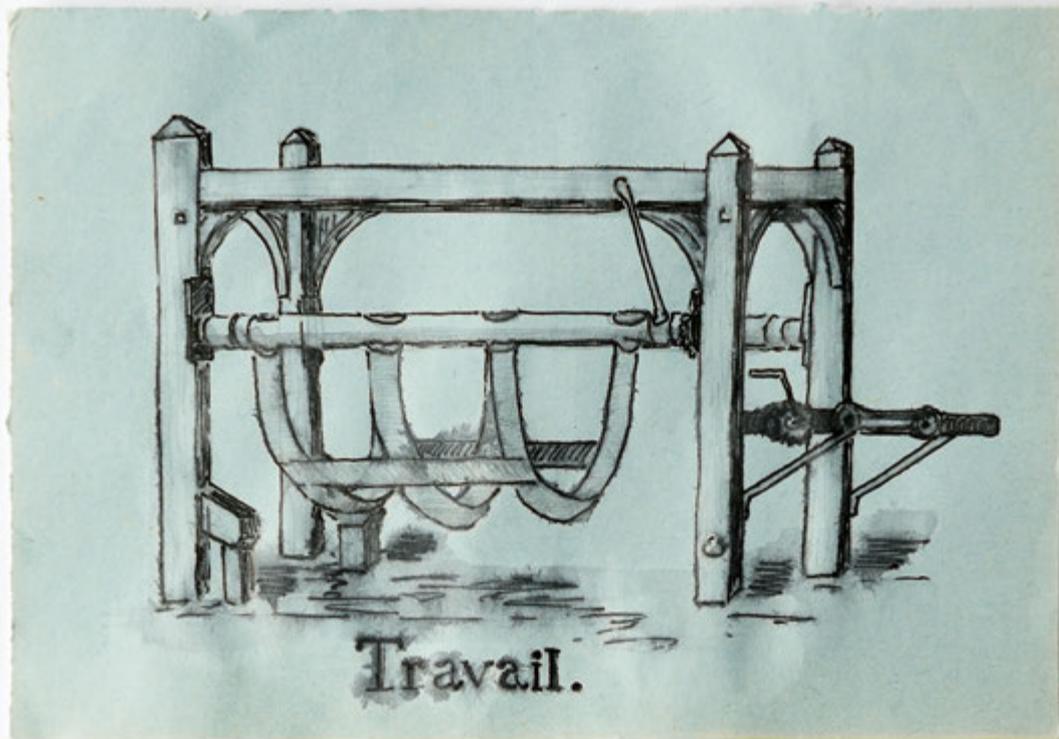
© Anne Golaz, de la série *Corbeau*, 2004-2017. Livre *Corbeau* édité par MACK, Londres, 2017



© Anne Golaz, de la série *Corbeau*, 2004-2017. Livre *Corbeau* édité par MACK, Londres, 2017



© Anne Golaz, de la série *Corbeau*, 2004-2017. Livre *Corbeau* édité par MACK, Londres, 2017



© Anne Golaz, de la série *Corbeau*, 2004-2017. Livre *Corbeau* édité par MACK, Londres, 2017 ; textes : A. Golaz et Antoine Jaccoud



© Anne Golaz, de la série *Corbeau*, 2004-2017. Livre *Corbeau* édité par MACK, 2017



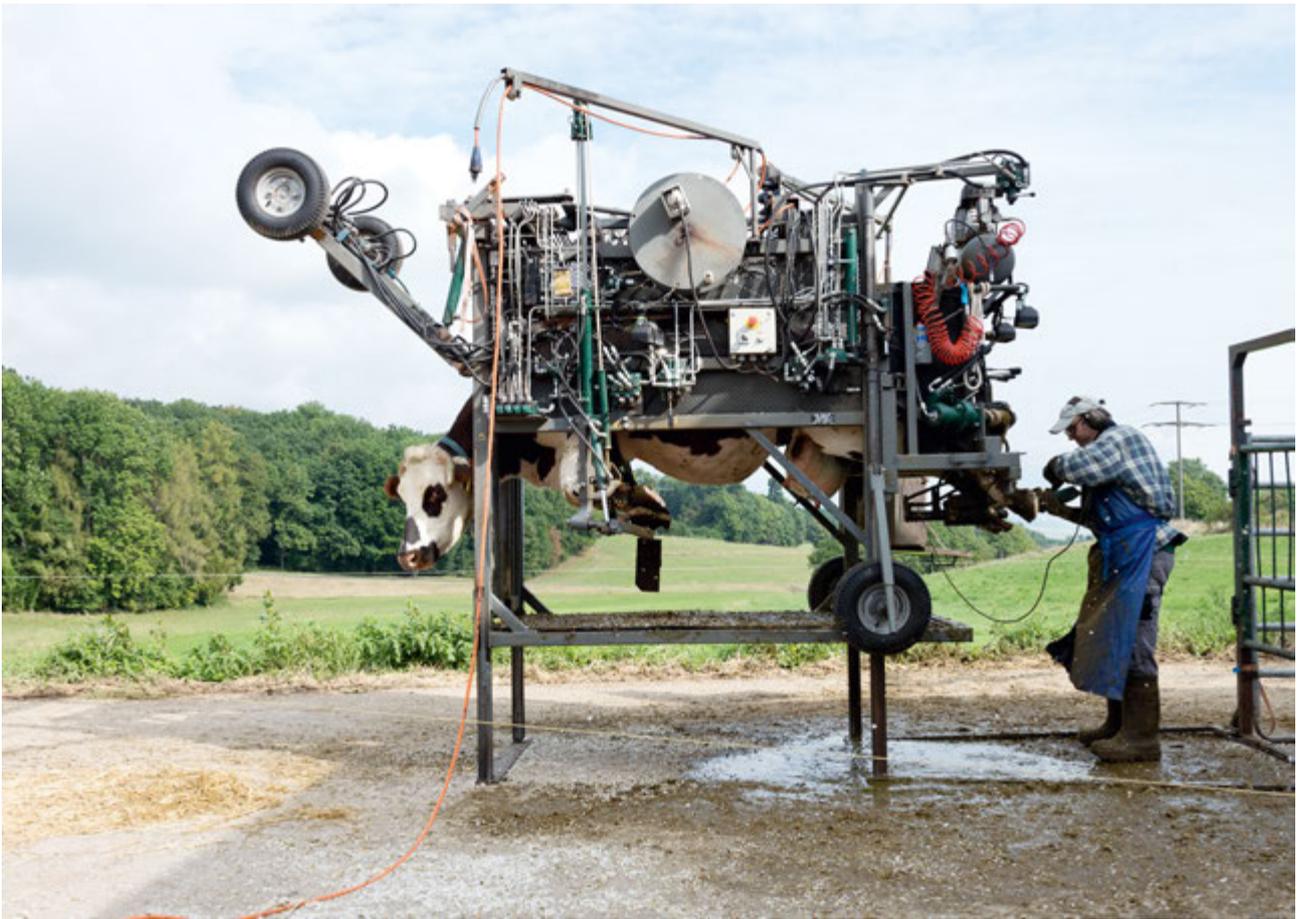
© Anne Golaz, de la série *Corbeau*, 2004-2017. Livre *Corbeau* édité par MACK, Londres, 2017



© Anne Golaz, de la série *Corbeau*, 2004-2017. Livre *Corbeau* édité par MACK, Londres, 2017 ; textes : A. Golaz et Antoine Jaccoud



© Anne Golaz, de la série *Corbeau*, 2004-2017. Livre *Corbeau* édité par MACK, Londres, 2017 ; textes : A. Golaz et Antoine Jaccoud



© Anne Golaz, de la série *Corbeau*, 2004-2017. Livre *Corbeau* édité par MACK, Londres, 2017 ; textes : A. Golaz et Antoine Jaccoud



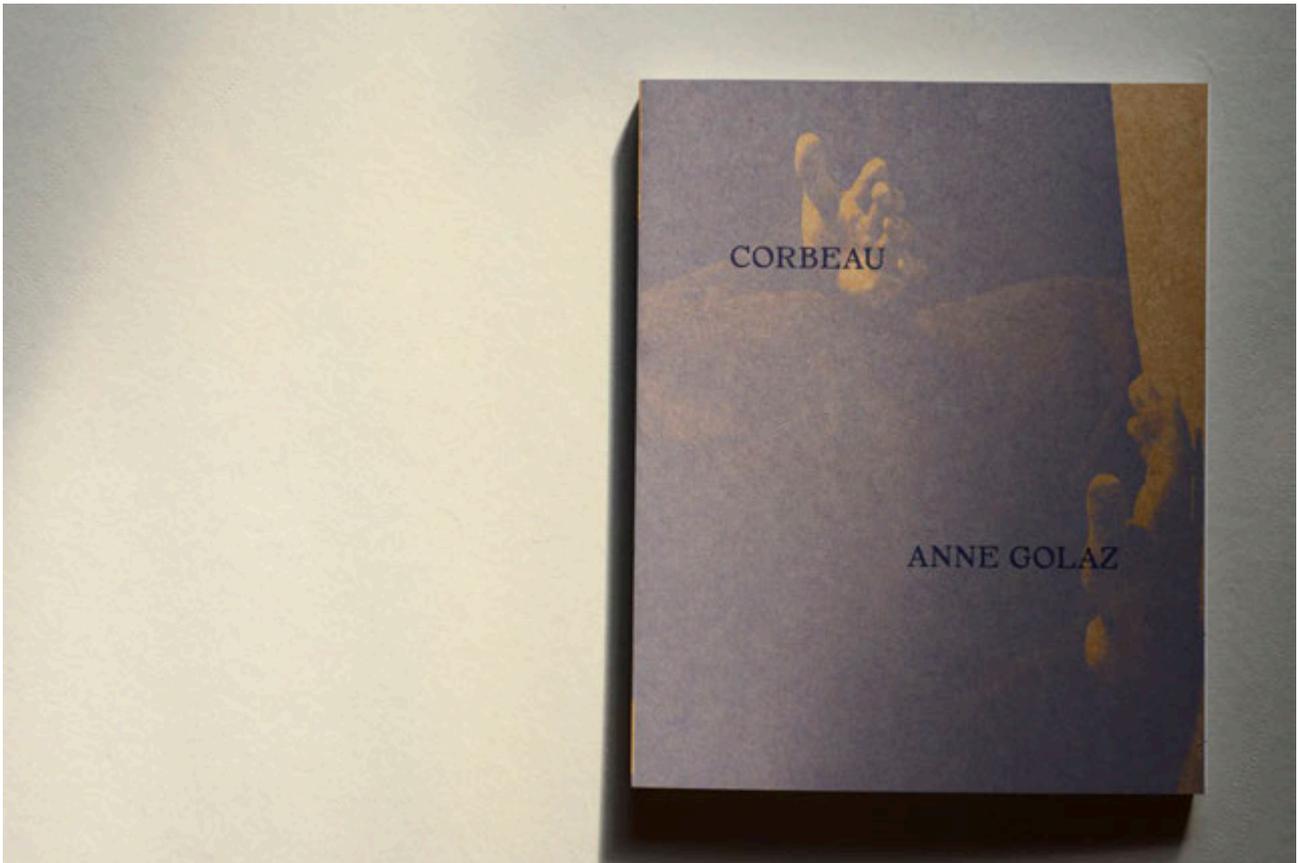
© Anne Golaz, de la série *Corbeau*, 2004-2017. Livre *Corbeau* édité par MACK, Londres, 2017 ; textes : A. Golaz et Antoine Jaccoud



© Anne Golaz, de la série *Corbeau*, 2004-2017. Livre *Corbeau* édité par MACK, Londres, 2017 ; textes : A. Golaz et Antoine Jaccoud



© Anne Golaz, de la série *Corbeau*, 2004-2017. Livre *Corbeau* édité par MACK, Londres, 2017



© Anne Golaz, *Corbeau*, textes d'Anne Golaz et Antoine Jaccoud, MACK, Londres, 2017, [www.mackbooks.co.uk](http://www.mackbooks.co.uk)

## INTERVIEW

### Anne Golaz. *Corbeau*

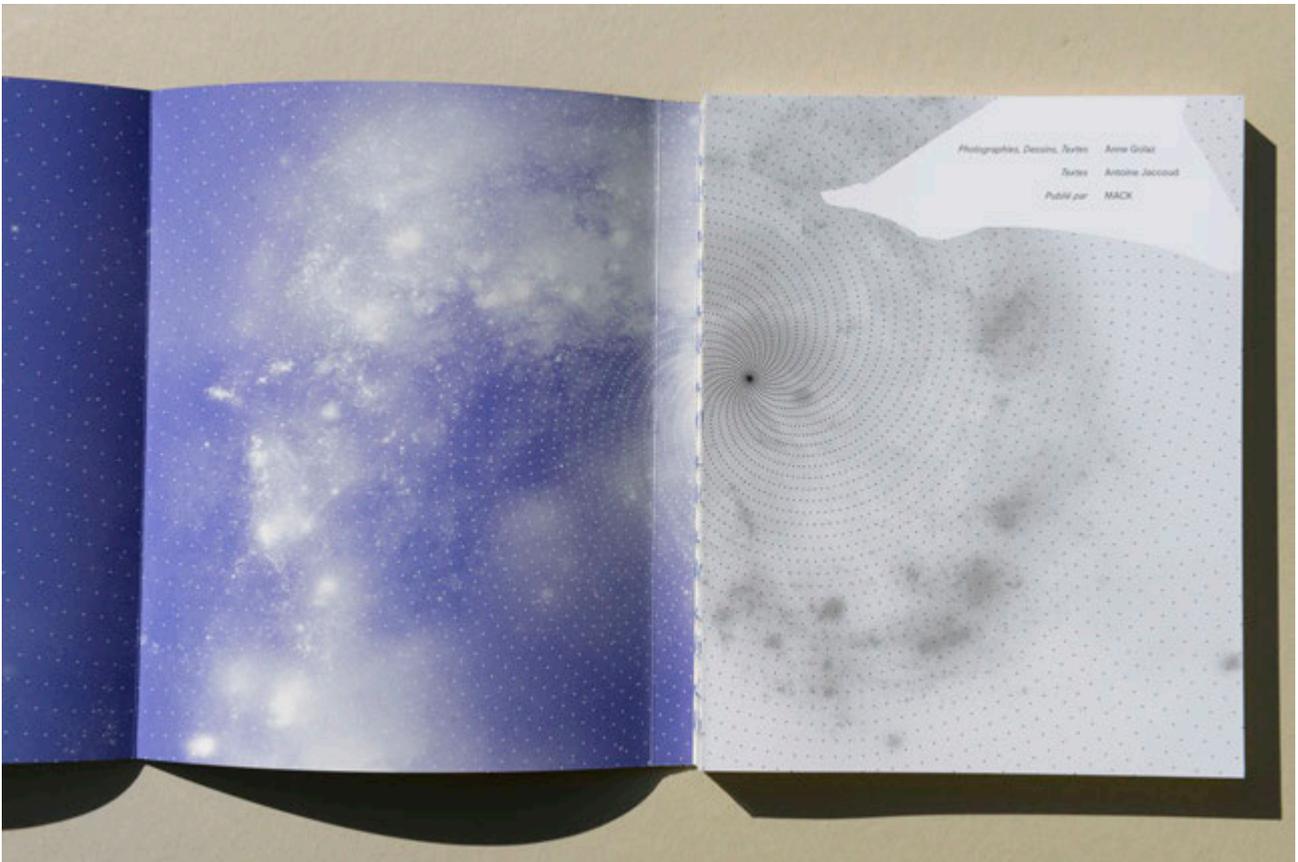
Textes d'Anne Golaz et Antoine Jaccoud, MACK, Londres, 2017  
[www.mackbooks.co.uk](http://www.mackbooks.co.uk)

Dans l'ouvrage *Corbeau*, Anne Golaz assemble des textes, des dessins, des extraits de vidéos et des photographies réalisées entre 2004 et 2017, principalement à la ferme familiale d'Agiez, actuellement gérée par son frère. Ces années dans le monde agricole correspondent au moment de transmission du patrimoine rural du père à son fils et à une période difficile de changements pour les producteurs laitiers. En arrière-plan, le livre couvre aussi, pour l'artiste, les années de formation en photographie, le développement d'un travail personnel ainsi que le départ pour la Finlande. Cette évolution se reflète dans l'aspect hétéroclite des images publiées dans *Corbeau*, des débuts parfois maladroits au style affirmé des photographies récentes. En 2007-2008, Anne Golaz avait déjà réalisé une magnifique série sur ses origines, *Scènes rurales*. Dans ses photographies posées, elle affirmait une volonté de mêler une approche documentaire imprégnée de poésie à une esthétique de la lumière travaillée au flash, avec de grandes zones d'ombres qui évoquent la peinture du 17<sup>e</sup> siècle. Au fil de ses projets, et en particulier de ses ouvrages, la photographe a développé un intérêt pour de nouvelles formes visuelles de narration lui permettant d'évoquer avec pudeur l'univers de ses proches, son vécu, parfois même des aspects intimes.

Anne Golaz (1983, CH) vit en Finlande depuis 2010. Elle a obtenu un Master en photographie à l'Université d'Art et Design d'Helsinki (Aalto University) en 2013 avec un mémoire intitulé *On Photobooks and Narratives*. En 2012, elle a suivi un semestre à la School of Visual Arts à New York. De 2004 à 2008, elle s'est formée à l'École de photographie de Vevey (CEPV), où elle a obtenu son CFC ainsi que le diplôme de la formation supérieure en photographie. En Finlande, l'artiste a réalisé *Metsästä (From the Woods)*, une série publiée chez Kehrer qui reçut la Mention lumière lors du Festival Images Vevey en 2012. Membre du collectif Maanantai, elle contribue en 2013 à l'ouvrage *Nine Nameless Mountains*, également chez Kehrer. En 2010, elle publie *Chasses – Enquête Photographique Fribourgeoise 2010* chez Infolio. Le livre *Corbeau* publié par MACK fut présélectionné pour le Aperture – Paris Photo Book Award 2017.



© Anne Golaz, *Corbeau*, textes d'Anne Golaz et Antoine Jaccoud, MACK, Londres, 2017, [www.mackbooks.co.uk](http://www.mackbooks.co.uk)



© Anne Golaz, *Corbeau*, textes d'Anne Golaz et Antoine Jaccoud, MACK, Londres, 2017, [www.mackbooks.co.uk](http://www.mackbooks.co.uk)

L'entretien qui suit a été réalisé par échanges d'e-mails entre le 1<sup>er</sup> et le 31 décembre 2017.

Nassim Daghighian : Quand t'es-tu lancée dans le projet *Corbeau* ?

Anne Golaz : Il y a plusieurs débuts. Le tout début est pour moi le moment où j'ai véritablement commencé à faire de la photographie dès mon entrée à l'école de photo de Vevey. Très vite, j'ai réalisé des images de mon frère, des environs de la ferme. D'abord sans volonté d'en faire un véritable projet ; il s'agissait à ce moment-là d'apprendre, de tester et d'observer. Photographier le lieu d'où l'on vient ou ses proches n'est pas forcément plus facile qu'un sujet extérieur, au contraire. Mais j'avais envie de passer du temps autour de cette ferme et avec mon frère. Celui-ci est petit à petit devenu le personnage central de cette histoire et il continue à me fasciner en temps que modèle. Ensuite, il y a mon départ en Finlande, qui marque le moment où je commence véritablement à mettre les choses ensemble, à penser ce projet comme un tout, alors qu'en même temps je continue à faire de nouvelles images à chaque retour en Suisse. Puis il y a le moment où les choses commencent à prendre la forme d'un livre, dans la seconde partie de l'année 2015, quand je réalise la maquette qui, plus tard, a plu à l'éditeur MACK et qui aboutira au livre que nous avons publié une année et demie après.

ND : À partir de quand as-tu décidé de mêler photographies, textes, dessins, vidéogrammes ? Quelle fut l'évolution du projet de publication ?

AG : Je pense que c'est véritablement au moment de concevoir le livre que j'ai voulu mélanger ces éléments. La maquette était assez élaborée, mais j'ai ajouté certaines images ou dessins et, surtout, tout le travail sur les textes était encore inexistant. Il me semble que la combinaison texte – image trouve une sorte de forme idéale dans le livre. Ceci est beaucoup plus difficile à accomplir dans une exposition par exemple. Et puis c'était une période où je me sentais beaucoup plus à l'aise avec le livre que je ne pouvais l'être avec les projets d'exposition, dans lesquels les photographes ont parfois une position difficile. L'exposition représente un travail énorme alors qu'elle ne dure pas, ce qui pose des problèmes de stockage. Il n'y a la plupart du temps aucune rémunération pour le travail effectué par les artistes, comme si on le faisait pour le prestige ou pour le plaisir. Je trouve donc ce modèle dominant dans les arts visuels assez dur. C'est aussi un travail plutôt solitaire dans la conception artistique. Alors que le livre instaure une véritable collaboration avec l'éditeur, le graphiste et le ou les auteurs ; on se met tous ensemble avec les compétences de chacun pour aboutir à un objet commun, qui est accessible et qui va vivre longtemps. Donc il ne s'agissait pas seulement de trouver la meilleure forme pour ce travail *dans l'absolu*, mais aussi de se demander dans quel type de collaboration on a envie de s'investir, par quel moyen on veut rendre ce travail visible, pour quel public on souhaite le faire exister ? Bien sûr, on ne choisit pas toujours tout, la collaboration avec MACK et Antoine Jaccoud c'était du pain bénit pour moi !

ND : À quel moment as-tu songé à travailler " à quatre mains " avec Antoine Jaccoud ?

AG : C'était au moment de terminer la maquette, fin 2015. J'avais été très touchée par cette pièce tragi-comique et assez noire qu'Antoine Jaccoud avait écrite en 2004 : *On liquide*. Rétrospectivement, je réalise que c'est l'année où j'ai commencé à faire les premières images de ce qui est devenu *Corbeau*. J'ai gardé son nom dans un coin de ma tête pendant dix ans et, au moment d'envisager ce livre pour de bon, j'avais très envie de travailler avec un auteur et d'apporter une dimension écrite à ce projet. J'aime le texte et les œuvres littéraires probablement autant, si ce n'est pas plus, que les photographies. Alors j'ai écouté Antoine parler à la radio depuis ma Laponie lointaine avant de me décider à le rencontrer. J'aimais sa façon de s'exprimer et les sensibilités qu'il pouvait donner à percevoir à travers ses textes. Notamment ce rapport à l'adieu – qu'il a d'ailleurs développé encore d'avantage dans ses textes plus récents. En quelque sorte nous partagions cette espèce de nostalgie avant l'heure, le deuil avant la mort si on veut. Et nous partagions aussi une vision du monde que je ne pourrais pas expliquer, dans laquelle nous avons pu nous rencontrer et créer des choses. Et puis je trouvais qu'Antoine avait une sorte de sens du désarroi, qu'il exprimait avec subtilité à travers bon nombre de ses personnages. Finalement, il raconte souvent des histoires en faisant parler des personnages ; c'est l'une des raisons pour lesquelles j'avais très envie de travailler avec lui. Je trouvais que mes images ne suffisaient plus, que la voix des personnages manquait, que certains récits qui me paraissaient importants à la compréhension de l'histoire globale, étaient absents. Antoine élabore des histoires dans des contextes narratifs très variés, que ce soit le cinéma, le théâtre ou la littérature, mais il n'avait encore jamais écrit dans un livre de photographie, et celui-ci lui a donné envie d'essayer.

ND : Comment s'est déroulée la collaboration ?

AG : C'était une collaboration intense, complexe et stimulante, mais pas toujours facile, parce qu'Antoine s'est trouvé au cœur d'un projet très personnel, mais qui n'était pas sa propre histoire. Nous n'avions pas décidé d'un mode de collaboration au commencement, les choses ont évolué avec le projet. Antoine s'est impliqué en allant sur les lieux du récit, en rencontrant certains des personnages, alors que je lui donnai des enregistrements audio de moments passés avec ma famille. Il était donc à la fois dans l'histoire et en même temps dehors. C'était important, pour que cela devienne autre chose qu'un récit uniquement autobiographique. Je voulais que quelqu'un d'autre raconte cette histoire, qu'elle puisse faire ainsi écho à notre histoire à tous et sortir des quatre murs qui l'avaient générée. Finalement, nous avons mélangé nos écritures, au point qu'Antoine a même écrit des textes à la première personne, comme si c'était moi qui parlais. Ainsi, la nature des textes reste troublante et multiple, dans le rapport à la fiction, à la description documentaire ou au récit rapporté. Les textes sont faits du même mélange entre réel et onirisme que les images.

ND : A-t-il uniquement écrit les textes ou avez-vous travaillé sur d'autres aspects du projet ensemble ?

AG : Antoine s'est véritablement occupé de tout l'aspect textuel, il a apporté ses retouches sur *mes textes*, et il a travaillé avec moi sur l'emplacement des textes et la façon dont ceux-ci se déroulent dans le livre et vis-à-vis des images. En effet, le texte ne peut pas être dissocié des images dans la construction narrative. Antoine a été mon principal interlocuteur autour de ce livre pendant presque deux ans, quelqu'un en qui j'avais parfaitement confiance et qui m'a aussi permis d'avoir une vraie discussion sur le processus général de création du livre et de l'histoire que nous essayions de tracer. Ces échanges ont été formateurs pour moi, inspirants, et ils m'ont donné envie d'aller au-delà des limites de la photographie telle que je la pratiquais avant la conception de *Corbeau*.

ND : Pourrais-tu m'expliquer le choix du titre *Corbeau* ?

AG : Il y a de nombreuses raisons. D'abord j'ai été intriguée par la signification symbolique de cet oiseau en le découvrant sur les armoiries de la famille Golaz. J'étais tombée sur une plaque portant le nom de ma famille surmonté d'une couronne et d'une corneille. Puis, l'oiseau dans la multiplicité de ses significations et références artistiques a commencé à me fasciner. Michel Pastoureau, qui a beaucoup écrit sur le corbeau, dit qu'il est l'oiseau du destin. Dans les sociétés chrétiennes, on le voit plutôt comme un oiseau de mauvais augure, mais dans de nombreuses cultures il est associé à l'au-delà : c'est un médiateur, entre le monde des vivants et le monde des morts, entre la ville et les champs, entre le passé et le futur. Ensuite, dans ce livre, c'est un personnage invisible, mais omniscient, comme un narrateur en quelque sorte. Et finalement, le corbeau est une forte référence au poème d'Edgar Allan Poe que j'aime beaucoup, *The Raven*, qui fait apparaître l'oiseau à travers une seule et unique réplique qu'il répète inlassablement : *Nevermore*. Mis en relation avec la photographie, ce *jamais plus* est pour moi aussi important que le fameux *ça a été* de Roland Barthes. Car au-delà de ce qui a été, la photographie représente ce qui ne sera jamais plus, et je crois que c'est surtout cet aspect-là qui me fascine. C'est aussi la raison pour laquelle ce livre comporte une sorte de nostalgie que certains ont qualifiée de sentiment *pré-nostalgique*. En effet, j'ai observé ce lieu, ce monde, comme s'il avait déjà disparu au moment où je le photographiais et le regardais encore.

ND : Dans ce livre, comment te positionnes-tu dans l'univers agricole d'aujourd'hui ?

AG : Avec une forme de nostalgie, c'est vrai, mais ce n'est pas un sentiment fait de regret, c'est plutôt de l'admiration, de la fascination, c'est un hommage en fait. Même si l'histoire se déroule bien dans une ferme et le destin des paysans fait partie des thèmes centraux de cet ouvrage, il est aussi question de la famille, de la fratrie, de l'enfance. En plus d'être *le monde paysan*, il s'agit aussi du lieu de mon enfance. On dit souvent qu'à la trentaine on cherche à comprendre d'où l'on vient. En tout cas, ce livre ne fait pas un état des lieux de la paysannerie suisse actuelle, il est bien trop personnel et poétique. Pourtant je crois que le sentiment de désarroi, de confusion ou de découragement, exprimé à travers le personnage de mon frère face à son domaine, demeure un sentiment que partagent d'autres agriculteurs de sa génération.

ND : L'ouvrage est divisé en trois parties. Est-ce en rapport avec les thématiques du livre ? Pourrais-tu m'en dire plus sur ce choix de structure et les intitulés de ces parties ? Plus précisément, est-ce lié à une volonté de construire ton *editing* pour proposer une narration, malgré l'absence de chronologie des images au fil de l'ouvrage ?

AG : Les trois chapitres ont plusieurs fonctions ; la plus pragmatique est en effet de permettre de se concentrer sur une plus petite masse d'images lors de la construction d'un chapitre. *Corbeau* a presque deux cents pages et il est dense ; c'est assez volumineux pour un livre de photographie. Mais comme ces chapitres sont construits les uns en relation avec les autres, cela ne règle qu'une partie de la difficulté liée à la séquence. C'est une façon d'esquisser une *timeline*, dans un corpus d'images qui en effet ne s'organise pas en partant de la plus ancienne pour aller vers la plus récente. Les trois chapitres font référence à une construction hyper classique : *Le Travail*, *La Nébuleuse* et *L'Autre Côté*, ce sont comme les trois âges de cette ferme ou de ce domaine. *Le Travail* évoque aussi une machine du même nom qui sert à *faire les pieds des vaches*. C'est une machine que l'on retrouve à 10 ans d'intervalle, d'abord dans sa version manuelle, qui rassemble le travail et le savoir-faire du père et du fils, puis dans sa version de 2016, totalement mécanisée où un professionnel se charge du travail.

ND : Pourrais-tu développer sur la question de la narration dans *Corbeau* ? Comment abordes-tu celle-ci ?

AG : Quand je parle d'une construction *classique* en trois chapitres, je pense à la structure d'un récit, avec un début, une partie centrale et une fin. C'est aussi une construction théâtrale, qui a pour but d'amener ce projet vers une sorte de scène sur laquelle se déroule toute l'histoire et de faire des personnes représentées les personnages d'un récit. Cette notion de personnage est importante : même si on ne dérive pas totalement vers une œuvre de fiction, on dépasse complètement le statut d'un travail documentaire.

Pour revenir à la construction narrative, c'est d'abord une histoire qui se déroule en vase clos, parce que toutes les images ont été réalisées au même endroit et c'est le passage du temps qui apporte les variations. Ensuite, c'est une histoire sans horizon : au sens visuel, il n'y presque pas d'images ouvertes vers l'extérieur, comme s'il y avait le sol, sans le ciel ; et au sens dramaturgique, bien qu'on sente que le temps passe, on ne sait pas vraiment vers quoi l'on va.

Le premier chapitre place les personnages et le contexte, il insinue le doute dans le personnage du frère. Le second chapitre, *La Nébuleuse*, évoque une période confuse, un basculement, le passage d'un état à un autre (en l'occurrence le passage du temps du père à celui du fils). C'est aussi le changement d'un mode de paysannerie basé sur un système familial (dans lequel les fermes et les paysans étaient à l'intérieur des villages et dans un rapport de proximité aux bêtes), vers un mode plus industriel dans lequel les paysans deviennent des associés et les fermes des stabulations libres en dehors des villages. Le rapport à l'animal devient plus distant, plus mécanique aussi. Cet aspect-là reste toutefois seulement suggéré dans mon livre, car je ne voulais pas véritablement m'intéresser au devenir de l'exploitation, mais plutôt continuer à regarder le lieu qui fut la ferme et qui, petit à petit, se trouve à l'abandon. J'avais aussi envie de laisser la fin ouverte, qu'on ne sache pas trop ce qui arrive aux personnages finalement : Est-ce que le frère continue ou est-ce qu'il arrête pour de bon ? Est-ce que le père est toujours vivant ? Dans *La Nébuleuse*, c'est aussi la naissance qui est évoquée.

Le troisième chapitre, *L'Autre Côté*, parle de cette première maison dans laquelle se sont installés des amis à moi et qui reprend vie progressivement, alors que ce qui était la nouvelle maison se trouve bientôt à l'abandon et devient à son tour l'ancienne maison. L'autre côté, c'est aussi l'au-delà, le passage de la vie à la mort, et ainsi le départ du père qui doit tourner le dos à sa vie de paysan et à son domaine où il a vécu toute sa vie.

ND : Il y a un aspect très autobiographique dans ce livre et pourtant tu sembles avoir mis au premier plan ton frère, comme si tu te cachais derrière lui, peut-être ? Comment vois-tu la chose ?

AG : On fait l'expérience de cette histoire à travers le personnage du frère. Si un processus d'identification se fait, c'est à travers lui : dans cette histoire, c'est pour lui qu'on s'inquiète, je crois, mais c'est à travers mes yeux que l'on regarde. C'est d'abord moi qui m'inquiète pour lui ou qui exprime mon affection, mon admiration ou mes doutes. Et puis j'ajouterai aussi qu'il est pour moi à la fois une personne très proche – je le dis dans un texte du livre : « comme si nous étions fait de la même substance » – et en même temps nous sommes distants et opposés dans nos modes de vie, en tout cas dans nos premières années de vie d'adultes. *Corbeau* reste cependant ma vision très personnelle et subjective que je projette à travers lui, car lui-même n'aurait probablement pas raconté les choses ainsi. C'est pour ça que ce n'est pas vraiment *lui*, mais plutôt son personnage. Si on veut pousser les choses plus loin, c'est peut-être moi-même que je regarde à travers lui ; c'est là une question qui est propre au portrait en général : est-ce que c'est l'âme du peintre ou celle de son modèle qui vibre dans une peinture ?

ND : À partir de quand sont intervenus le graphiste Lewis Chaplin et l'éditeur Michael Mack ? Comment ont été effectués les choix pour la conception graphique et la fabrication du livre ?

AG : J'ai commencé à échanger avec MACK environ une année et demie avant la publication. C'est assez long, car MACK est capable d'aller très vite lorsqu'un projet est dans le *pipeline*. Mais je n'étais pas prête, parce qu'au moment où Michael Mack a découvert la maquette et qu'il a décidé de publier, je commençais à peine à travailler avec Antoine Jaccoud sur les textes. Michael m'a laissé le temps qu'il fallait pour que cela puisse s'approfondir, mais il était méfiant sur la question des textes. Ce n'est que lorsqu'il a pu lire les premiers textes traduits en anglais qu'il a été vraiment convaincu par l'ajout des textes au projet. C'était un grand soulagement pour moi parce que je tenais immensément à cet aspect-là. Et aujourd'hui, Michael dit en parlant de *Corbeau* que les textes sont véritablement ce qui donne la profondeur à ce travail.

Donc, pour en revenir à ta question, Michael Mack a suivi le projet dès qu'il l'a découvert ; d'abord de loin : nous avons échangé un peu en cours de route, nous avons eu plusieurs étapes de travail, et ce n'est que vers la fin qu'il s'est plus impliqué. C'est aussi lui qui nous a fait le retour sur les textes, ce qui était important car nous avons tellement retourné cette matière, Antoine et moi, que nous avons besoin d'un regard extérieur. À la fin j'ai travaillé avec Lewis Chaplin, qui s'est chargé de tout ce qui touchait à la conception, de la conversion des images au graphisme, à la mise sous presse. J'ai été étonnée par cela parce que, dans mes expériences précédentes, les tâches étaient réparties entre plusieurs personnes. Mais j'ai aimé cette façon de fonctionner, je l'ai trouvée plus efficace, même si je garde un souvenir de la production de ce livre comme d'un moment super intense et éprouvant, un peu comme l'ascension d'une montagne, ça m'a foutu le vertige, mais je me suis aussi sentie bien accompagnée.

ND : L'*editing* des images était-il déjà fait lorsque vous avez travaillé ensemble ? Pourrais-tu me parler en particulier de la couverture à rabat ? A-t-elle été imaginée pour être une sorte de condensé du contenu (le choix du brun pour évoquer la terre, par exemple) ?

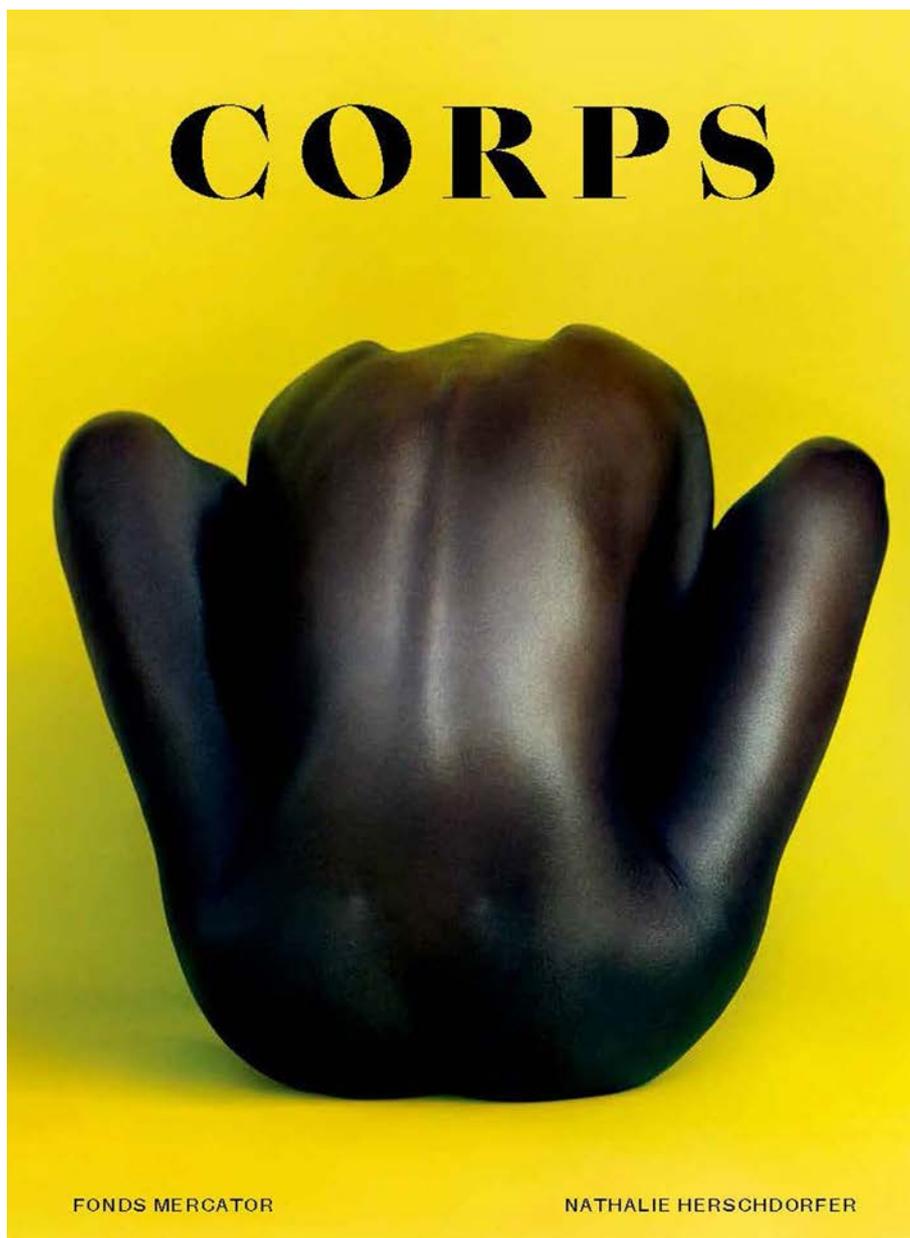
AG : J'ai travaillé de façon assez libre sur l'*editing* et le déroulement de la séquence. L'éditeur a donné son avis sur certaines images qu'il trouvait plus ou moins efficaces, ou bien sur un format ou l'autre à modifier dans la mise en page. La conception de la couverture a été faite assez rapidement, enfin assez spontanément. D'abord, j'ai travaillé avec des amis qui ont un atelier de sérigraphie pour faire vingt-cinq exemplaires de la maquette. Ensuite, avec Lewis, nous avons repris les éléments principaux de cette couverture, et nous avons résolu certains aspects problématiques du design que je n'avais pas réussi à finaliser moi-même avec mes amis, tout en devant renoncer à d'autres que nous ne pouvions pas produire à un tirage aussi élevé. Je ne suis pas sûre que la couverture soit véritablement un condensé du contenu ; a priori, l'intérieur de la couverture avec son motif et cette sorte de constellation n'a rien à voir avec le reste. Mais en fait il apporte un contraste et une dimension cosmique qui me plaisait dans le rapport au destin que ce travail évoque. Et puis il s'agit de la constellation du Corbeau, enfin d'une nébuleuse, une collision de deux galaxies situées dans la constellation du Corbeau.

ND : Ton mémoire de Master, *On Photobooks and Narratives*, est basé sur l'expérience acquise en 2012 lors de la fabrication de *Metsästä (From the Woods)* et tes recherches sur les livres de photographie. Pourrais-tu m'expliquer ce que tu en as retiré et comparer cette expérience avec la réalisation de *Corbeau* ?

AG : C'est difficile de mettre ces deux expériences vraiment côte à côte et de les comparer directement. Premièrement parce qu'elles sont arrivées à des moments différents dans mon parcours. Deuxièmement parce qu'elles concernent des projets très différents et aussi des maisons d'édition qui fonctionnent selon des modèles différents. *Metsästä* est un travail que j'ai réalisé en deux ans. De la réalisation des images à la publication. Ce travail parle d'un monde que je venais de découvrir (la Finlande et ses forêts), alors que *Corbeau* est lié à l'histoire de ma vie, de ma famille ; il est immensément plus chargé émotionnellement et plus profond, je crois. C'est aussi un projet qui avait besoin du temps qui passe comme constituant direct de l'histoire, alors que ce n'était pas le cas du précédent.

De plus, il est vrai que j'ai passé du temps à regarder d'autres livres et surtout à essayer de comprendre comment ils étaient construits, de quoi ils étaient faits, avant de réaliser la maquette de *Corbeau*. Mais en même temps, il me semble avoir aussi essayé de me détacher de ce que j'avais vu. En tout cas j'ai voulu faire un livre qui ressemblait le plus possible à ce que je ressentais : quelque chose d'intense, de mélancolique ou nostalgique parfois, de très terre à terre, très direct par moments et puis quelque chose de beaucoup plus subtil parfois, poétique, imperceptible. Sincèrement, j'ai aussi eu à faire fort peu de concessions pour réaliser ce livre et cela était dû surtout aux personnes qui m'ont accompagnée sur ce projet, que ce soit l'éditeur Michael Mack, l'auteur Antoine Jaccoud, le traducteur Kerrith McKenzie ou encore le graphiste Lewis Chaplin. J'avais l'impression que tout cela formait quelque chose de solide et que les personnes avec lesquelles je travaillais me comprenaient vraiment. Je crois que c'est ce que j'ai aimé le plus.

ND : Merci beaucoup pour tes réponses !



Nathalie Herschdorfer, Corps, 2019 ; image de couverture : © Koto Bolofo, Black Beauty, 2008. Courtesy Kahmann Gallery, Amsterdam

## **PHOTO-THEORIA 38, AUTOMNE 2019**

### **Nathalie Herschdorfer. CORPS**

Bruxelles, Fonds Mercator, 2019

[mercatorfonds.be](http://mercatorfonds.be)

Cet ouvrage consacré aux représentations du corps dans la photographie des vingt-cinq dernières années est destiné au grand public. Nathalie Herschdorfer, historienne de l'art spécialisée dans la photographie et curatrice, propose une magnifique sélection d'images qui révèlent la multiplicité des approches et la complexité de cette thématique. Le corps est au centre de nombreuses préoccupations de notre société occidentale focalisée sur les apparences. Ce livre, imposant par son poids (2.4 kg) autant que son contenu, permet de découvrir sur 432 pages plus de 175 photographes et 369 images. La majorité d'entre elles proposent un regard intéressant sur le corps mais il n'est pas toujours aisé de comprendre la démarche des photographes car seules quelques illustrations sont commentées dans le texte. La lectrice-spectatrice est donc invitée à interpréter librement les images, ce qui peut s'avérer une bonne stratégie pour ouvrir le débat



© Juul Kraijer, Untitled (L.P. #2), 2014-2015

sur les représentations de la figure humaine qui lui sont proposées. Les textes, essentiellement rédigés par l'auteure et complétés d'un bref essai du psychologue David Sander, sont accessibles et permettent une excellente compréhension des enjeux actuels liés au corps.

Bien entendu, comme ce livre est à l'origine conçu pour une diffusion large par Thames & Hudson (version en anglais), une lectrice curieuse sera quelque peu déçue de ne trouver aucune information biographique sur les photographes (nationalité, date de naissance, formation, etc.) ni aucune présentation détaillée de leur démarche, toujours utile pour contextualiser une image. Dans certains cas, Nathalie Herschdorfer a choisi plusieurs photographies du même auteur, ce qui permet de mieux cerner son approche du corps ; sinon, l'image isolée est parfois réduite au rôle d'illustration du texte. La lectrice intéressée d'en savoir plus notera aussi l'absence de bibliographie. L'auteure mentionne toutefois deux ouvrages-clés : d'une part celui de Naomi Wolf, *Quand la beauté fait mal (The Beauty Myth : How Images of Beauty Are Used Against Women, 1990)* dont le titre est assez explicite pour en comprendre les enjeux féministes, d'autre part l'ouvrage qui lui sert de référence historique : William A. Ewing, *Le Corps (Body: Photographs of the Human Form, 1994)*. Les similitudes structurelles entre ce dernier livre et celui qui nous occupe sont évidentes et assumées par Nathalie Herschdorfer dans son essai " Le corps dans tous ses états " (p.10) et ses remerciements. Les deux auteurs, qui ont longtemps travaillé ensemble, ont choisi des images représentatives de tous les usages du médium : œuvres d'art, images scientifiques, photographies de mode, de presse ou amateur, etc.

Dans *Corps* (2019), il ne s'agit pas d'une présentation chronologique ou alphabétique (par photographe) mais d'une approche thématique autour de sept termes : physique, alter ego, constructions, mutations, célébration, chair, amour. Nathalie Herschdorfer a fort bien relevé le défi d'articuler de manière structurée une problématique aussi vaste que celle du corps représenté. Comme quelques photographes se retrouvent dans différentes sections du livre, cela permet aux lecteurs de comprendre les liens entre les divers aspects abordés. Les images sélectionnées proposent effectivement différentes pistes de réflexion. Le choix des artistes et des œuvres – bien que certaines démarches contemporaines ne soient pas forcément faciles d'accès sans explication, – est particulièrement pertinent.



© Alain Chédotal et Morgane Belle, Fœtus de huit semaines, avec les nerfs périphériques marqués en vert ; la tête mesure environ 9 mm, 2017. Courtesy Institut de la Vision. Fondation Voir et Entendre

Cependant, la couverture du livre peut doublement prêter à confusion. D'une part, elle privilégie une forme corporelle parfaite, à l'esthétique proche du nu classique, alors que la grande majorité des photographies contemporaines éditées sont en rupture avec cette tradition. D'autre part, la peau noire du modèle incite à penser que les questions ethniques sont traitées dans l'ouvrage. Or les problématiques postcoloniales et décoloniales\* y sont à peine abordées car l'auteure a clairement défini son corpus en se limitant à la société occidentale (sur 369 illustrations, environ 25 photographies ont un rapport avec l'Asie et 20 avec des questions ethniques, dont la moitié en lien avec l'Afrique). Nathalie Herschdorfer développe la question des représentations des femmes mais s'attarde nettement moins sur les identités de genre dans leur globalité. Bien que dense et richement illustré, *Corps* ne peut éviter la partialité de la ligne éditoriale où il s'inscrit.

Dans notre société occidentale, comme le souligne l'auteure, " la photographie étant le médium contemporain par excellence " (p.14), elle est omniprésente dans notre quotidien. De plus, elle a eu dès son invention il y a 180 ans un impact majeur sur notre compréhension du corps. Ainsi, la photographie permet d'aborder la complexité des interrogations actuelles sur l'être humain, en particulier dans les débats sur les enjeux éthiques liés à la volonté de dépasser les limites du corps physique et aux possibilités offertes par les sciences et les technologies les plus récentes...



© Gafsou Matthieu, de la série H+, 2015. Courtesy Galerie C, Neuchâtel / MAPS

Nathalie Herschdorfer relève les ambivalences vécues par chacun-e : la photographie sert à la fois de révélateur de notre finitude (la mort physique) et de support à notre besoin de projeter notre esprit au-delà. Le livre *Corps* pose sans cesse la question existentielle implicite : comment concilier expériences vécues par un corps fragile et utopie d'une existence incorporelle ?

L'essai de David Sander, intitulé " L'esprit et le corps " et judicieusement situé entre les chapitres mutations et célébration, permet d'articuler entre elles les thématiques abordées dans l'ouvrage. Le psychologue se base sur les dernières recherches des neurosciences pour réfuter le dualisme antagoniste entre corps et esprit (ou âme) hérité de la philosophie de René Descartes. Selon les théories incarnées de l'émotion, et plus précisément la théorie de " l'esprit incarné ", notre cerveau est l'interface entre notre psychisme et notre physique. Le système nerveux central joue un rôle clé dans nos réactions physiques, la représentation de nos états corporels, nos sensations et nos émotions. Il y a ainsi une complémentarité, une interdépendance entre notre esprit, notre cerveau et notre corps, plutôt qu'une simple opposition entre âme et chair. Cette conception incite à s'interroger : comment dépasser les dualités, souvent perçues comme réductrices ?



© Cara Phillips, Machine de liposuction bleue, Century City, CA., 2007. Courtesy Cara Phillips & Robert Morat Galerie, Berlin

L'ensemble des textes de Nathalie Herschdorfer mettent en relation dialectique des termes complémentaires : le moi, corps-sujet, cherche à définir son identité, son être intime, dans une société où règne le paraître, le corps-objet, exhibé, et où les images médiatiques montrent des modèles de corps parfait, idéal : beauté, santé, puissance... Les représentations socio-culturelles, normatives, prônent un corps performant qui répond aux exigences de la société de consommation. Dans la quête de soi, le corps devient politique : pour exprimer sa personnalité, son identité de genre ou son origine ethnique, l'individu doit affirmer son droit à la différence, transcender les codes, voire transgresser les normes sociales. Pourtant, la société occidentale marque fortement notre vécu et la " tyrannie de l'apparence " nous incite à exister par le regard des autres.

Les représentations socio-culturelles du corps influencent les productions photographiques les plus diverses. À travers les sciences, les arts et les médias (y compris les réseaux sociaux), les individus se créent des représentations mentales de leur propre corps (une image corporelle) mais sont sans cesse confrontés aux photographies et aux miroirs qui leur renvoient une image différente de leur physique. La photographie joue bien un rôle complémentaire puisqu'elle montre à la fois le corps réel dans toute sa vulnérabilité et son unicité (cf. les chapitres physique et chair) et le corps fictif, idéalisé, le double parfait, voire surhumain et éternel (cf. les chapitres alter ego, constructions et mutations).



© David Vintiner, Skinterface, de la série Futurists, 2016. Directeur artistique : Gem Fletcher. Courtesy de l'artiste

Ces trois chapitres sont au cœur du livre. Ils traitent des questions de métamorphoses : modification des photographies à l'ère du numérique, transformation du corps physique (notamment grâce à la chirurgie) mais aussi possibilité d'un corps augmenté, post-humain, similaire à un avatar virtuel. Les artistes ont toujours été fascinés par les transformations corporelles. Nathalie Herschdorfer remarque à juste titre que corps et image sont interdépendants, l'un façonne l'autre, et tous deux sont des constructions individuelles (corps-sujet ; image mentale) aussi bien que collectives (corps-objet ; représentations socio-culturelles). Transcender les limites physiques du corps, notamment celles du genre, est une utopie du corps fictif, d'un alter ego ultra performant. Les photographes explorent ces métamorphoses dans toutes leurs multiplicités et ambiguïtés. Ils et elles nous invitent à questionner les implications éthiques de cette volonté de désincarner l'être humain.

Pourtant, les désirs de la chair sont omniprésents dans l'univers visuel de la société post-industrielle, qui semble plus favorable à l'obscénité de la pornographie et à la représentation du sexe qu'aux images intimes de sensualité et d'érotisme. " À certains égards, l'amour apparaît à notre époque comme une expérience quasi taboue. [...] Ces images montrent une fois de plus que l'amour est une émotion ancrée dans le monde physique charnel. " (p.382).



© Viviane Sassen, *Marte #02*, de la série *Umbra*, 2014. Courtesy Stevenson, Cape Town & Johannesburg

" Mais, à force de se focaliser sur la physicalité du corps, la photographie peut-elle réellement éclairer l'esprit ? " (p.14). Comment l'identité de chacun-e peut-elle réellement s'exprimer ? Plusieurs artistes proposent des représentations " alternatives " du corps pour imaginer, créer, expérimenter le corps différemment. Et trouver comment dépasser l'anxiété d'un corps-mémoire portant les traces du vécu individuel (fragilité, souffrance, maladie, vieillesse) pour vivre dans un corps libéré, authentique, en lien avec ses sensations et ses émotions, sans pour autant obéir aux injonctions de " bien-être " de la société (cf chapitres célébration et amour). L'ouvrage de Nathalie Herschdorfer démontre, au fil de ses sept chapitres, que l'individu cherche un équilibre entre trois types de relation au corps : chair réelle, idéal fictif, sensations et émotions. Il s'agit finalement de ne plus opposer corps et esprit, d'accepter notre humanité et d'exister dans notre corps, comme lieu de présence au monde, de partage avec les autres et d'accord avec soi-même.

Nassim Daghighian

\* Voir, par exemple : Roland Pfefferkorn, avec Abdelhafid Hammouche et Gilbert Meynier, "Colonial, postcolonial, décolonial : introduction", *Raison présente*, vol. 199, no. 3, 2016, p. 3-8 : <https://www.cairn.info/revue-raison-presente-2016-3-page-3.htm>  
Clarke Phoebe, Trentini Bruno,éds., " (dés)identification postcoloniale de l'art contemporain ", *Proteus*, n°15, septembre 2019, <http://www.revue-proteus.com/Proteus15.pdf>



© Ina Jang, Watermelon, 2016. Courtesy Galerie Christophe Guye, Zurich



© Paul Mpagi Sepuya, *Mirror Study for Joe (\_2010980)*, 2017. Courtesy Document Gallery, Chicago ; Team Gallery & Yancey Richardson Gallery, New York



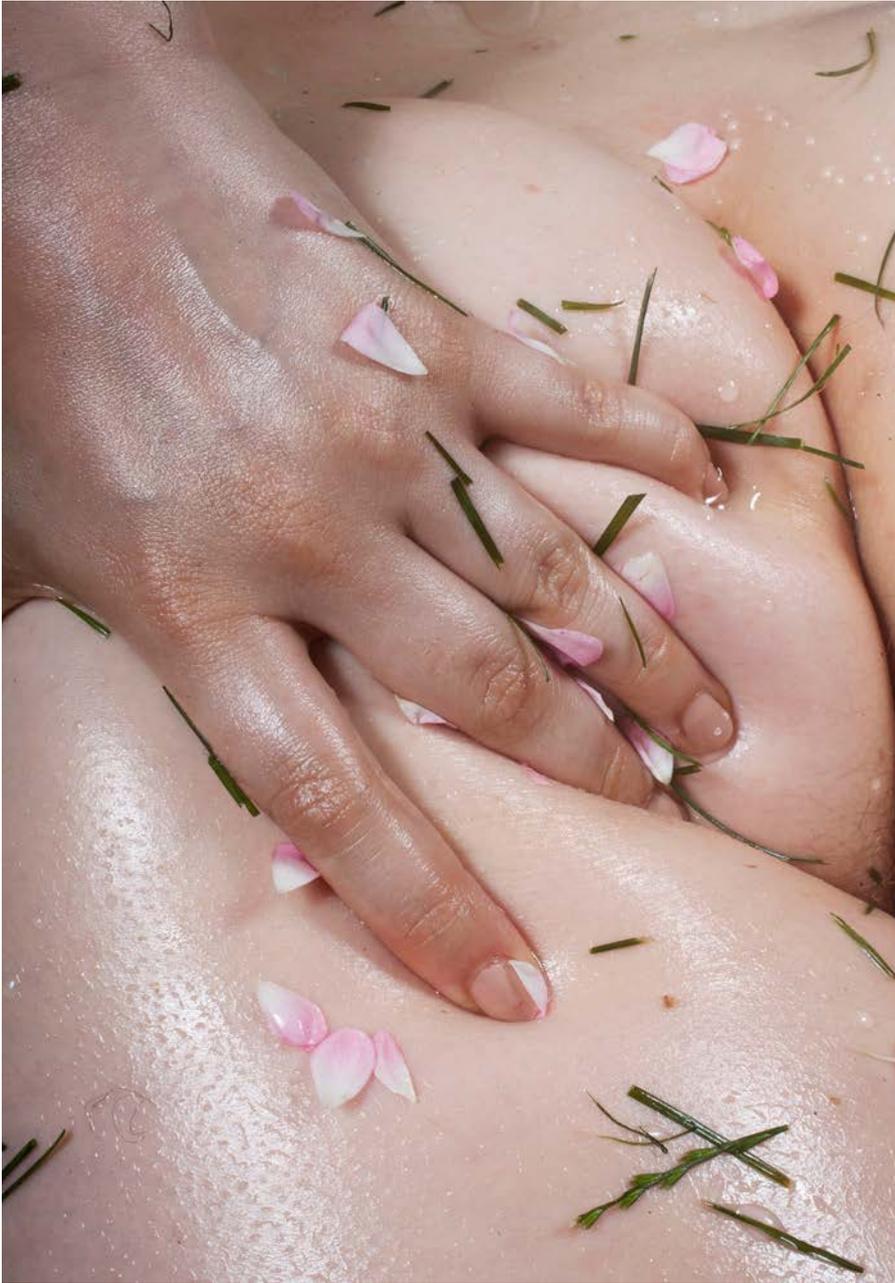
© Alix Marie, Ice Burn, 2017



© Henry Leutwyler, Megan LeCrone, soloist, New York City Ballet, 2011



© Jocelyn Lee, Late September #1, de la série The Appearance of Things, 2017. Courtesy Pace MacGill Gallery, New York



© Maisie Cousins, Grass Bum, 2015



© Angélique Stehli, Antoine, de la série InDogWeTrust, 2015. Courtesy ECAL



© Daniel Sannwald, Pop magazine, Fall-Winter, 2012



© Bettina Rheims, Fleur d'Aboville, Naked War, mai, Paris, de la série Naked War, 2017. Courtesy Galerie Xippas, Paris



© Deanna Templeton, Erin, de la série The Swimming Pool, 2015



© Ren Hang, Untitled 22, 2012. Courtesy Gao Guilan & Blindspot Gallery, Hong Kong