

Pratiques artistiques et usages dialectiques de la photographie dans la médiation de l'image

Alice Gerosa

Résumé

Cet article propose de voir comment un certain nombre d'artistes se servent du rapport qui lie la photographie à l'image d'une manière dialectique. À travers l'exemple de la photographie contemporaine, il s'agit dans un premier temps d'étudier la manière dont des artistes se servent de la photographie pour contredire la tendance à confondre la qualité d'« image » à l'intégralité de son support. Il s'agit du fameux « effet de réel », à savoir l'illusion produite chez le spectateur d'une référence absolue entre un objet et sa description. À l'inverse de toute prétention à une correspondance univoque avec la réalité, les artistes que nous verrons proposent l'expérience d'un écart, soit en utilisant l'image pour mettre à mal la réalité spontanément rattachée à l'enregistrement photographique, soit en obtenant une image tout à fait vraisemblable de ce que le spectateur sait pourtant ne relever que d'un agencement artificiel. Cet article propose, dans une deuxième partie, de relier ces travaux contemporains à des exemples historiques. Si la volonté de contredire la tendance, chez les créateurs comme chez les spectateurs, à s'accommoder des conventions visuelles était présente chez certains artistes de la génération post-conceptuelle, cet article propose l'idée que l'art moderne a toujours eu un rapport créatif aux images et à l'illusion. Il semble d'ailleurs que le recours des artistes à la photographie ne soit pas lié de manière exclusive à une conception réaliste de la représentation.

Abstract

This article proposes to see how a certain number of artists use the relationship which links photography to image in a dialectical way. Through the example of contemporary photography, the article begins by studying how artists use photography to contradict the tendency to confuse the quality of “image” with all of its support. This is the famous “effect of reality”, namely the illusion created in the viewer of an absolute reference between an object and its description. Contrary to any claim to a one-to-one correspondence to reality, the artists we will analyse offer the experience of a gap, either by using the image to undermine the reality spontaneously attached to the photographic recording or by obtaining a very likely image of what the viewer knows, however, to be an artificial arrangement. This article proposes, in the second part, to link these contemporary works to historical examples. The desire to

contradict the tendency, among creators as well as among spectators, to accommodate to visual conventions was present among certain artists of the post-conceptual generation; nevertheless, this article proposes the idea that modern art has always had a creative relationship with images and illusion. It seems, moreover, that artists' recourse to photography is not exclusively linked to a realistic conception of representation.

Keywords

modern art; photography; image; dialectic; natural vision; illusion; perception; effect of reality

La question du réel en art n'est pas un fait nouveau. En histoire de l'art, la réflexion sur le réalisme a été au centre de questionnements différents (histoires sociales de l'art, travaux sur l'illusion visuelle et ses implications, écrits philosophiques sur sa définition et sa portée politique, etc.) et reliée autant à la revendication moderne d'une prise sur la vie qu'aux styles naturalistes dont celle-ci s'était distancée. Il s'agit donc d'une question complexe dont nous intéressent ici la part d'ambiguïté. L'effet de réel d'une représentation est toujours le fait d'un refoulement de médiations obtenu par l'adoption de conventions qui, elles, se donnent comme « objectives » et plongent le spectateur dans une confrontation apparemment plus directe. L'anthropologie rattache généralement la pensée analogique (au cœur de « l'effet de réel ») au besoin des hommes d'établir une communauté ontologique avec l'environnement.¹ Or le choix des conventions (optiques, géométriques, chromatiques, etc.) sur lesquelles, d'une culture à l'autre, se tient ce « réel », dépend d'un système très complexe de valeurs déterminé par la société au niveau local et constamment modifié.² Il suffit de voir comment, avec des peintures hyperréalistes ou des photographies anciennes, l'aspect factice prend toujours le dessus avec le temps pour comprendre qu'il s'agit d'un procès historique. Mais qui dit conventions, dit aussi compréhension partagée : autrement dit, l'image en art est aussi toujours le fait d'une entente, donc une intelligence du réel.³

Or, avec la photographie les choses se compliquent car, par rapport à ce qui se produit avec une œuvre peinte, le fameux « effet de réel » qui revient à confondre le support et l'image, est plus exclusif. En photo on marque bien d'ailleurs la différence entre réalisme -- qui, comme en peinture, est une affaire de conventions (on parle de « style documentaire », entendant presque l'idée d'un art, du documentaire comme forme)⁴ -- et « effet de réel ». Du reste, la réduction de la photographie à l'analogie (c'est-à-dire un mode de représentation qui essaie d'établir une continuité ontologique entre nous et l'environnement et qui « implique un effet de Nature »⁵), qui fait d'elle un instrument autoritaire très pratique, ne cesse, à raison, d'être dénoncée.⁶ On a beau savoir qu'il s'agit d'une opération symbolique, liée à une culture et à un

¹ Philippe Descola voit dans la connexité analogiste un désir « de faire transparaître dans la texture des choses un dense filet de correspondances » afin, ajoute-t-il, de « rendre présents des réseaux de correspondance entre des éléments discontinus » en fabriquant de la signification à partir de l'infinité de l'expérience physiologique (Descola 8-9).

² Sur l'action du contexte culturel dans la définition des représentations, voir les travaux de Arjun Appadurai, *The Social Life of Things* et *Après le colonialisme*.

³ Sur l'idée des conventions artistiques comme compréhension partagée, voir Howard S. Becker (12-13).

⁴ Ainsi que l'a expliqué Olivier Lugon en se référant en particulier à la définition qu'en a donné Walker Evans.

⁵ L'analogie, explique Roland Barthes, « constitue le "naturel" en source de vérité » (*Roland Barthes par Roland Barthes* 48-49).

⁶ L'ensemble d'articles parus dans le numéro 34 de la revue *Études photographiques* en offre un bon exemple.

contexte précis, l'effet de croyance que peut entraîner la photographie n'est pas moins efficace de nos jours, en plein contexte numérique.⁷

Oui mais voilà, la photo est-elle liée de manière nécessaire à l'image ? Il suffit de penser à des productions photographiques comme les photogrammes où la question de l'« image » est moins évidente. C'est ce que nous rappellent tous ces artistes contemporains qui pensent leur travail avec la photographie précisément comme une exploration des au-delà (temporels, spatiaux, ou mentaux) de ce qu'on peut appeler une « image totalitaire »⁸ -- c'est-à-dire une image qui se veut objective. On pense, par exemple, au travail de David Claerbout ou celui de Jana Gunstheimer, qui avec son projet « Latent Room » (2015) transforme le lieu d'exposition en un faux laboratoire de développement et invite le spectateur à une promenade conceptuelle parmi les outils censés faire exister l'image. Nombre d'autres artistes parviennent à contourner l'image en se concentrant sur le processus photographique. Comme le travail d'Alison Rossiter, qui expose des pellicules périmées qu'elle collecte et qu'elle tire pour voir ce qui va apparaître. Ou encore le projet « Silver » de Wolfgang Tillmans, réalisé avec des feuilles de papier émulsionné exposées à de multiples intervalles à différentes sources de lumière colorée. Les œuvres finales, outre la couleur, montrent les traces du travail de pose des liquides. Dans les deux cas, l'image qui finit par apparaître n'est qu'un résultat conséquent au processus de développement.

Or, ces dernières années, des colloques universitaires ainsi que des publications non académiques n'ont pas manqué d'attirer l'attention sur cet intérêt des pratiques artistiques de la photographie pour la matière et les procédés.⁹ Les lieux d'art ont présenté de nombreuses applications de la photographie sous la forme d'objets très disparates. Cette actualité s'est faite presque au même moment qu'un certain nombre d'initiatives de type théorique consacrées à la question de l'ontologie de la photographie.¹⁰ On pourrait considérer cette convergence des pratiques et théories de l'art comme symptomatique du fait qu'il est désormais possible de poser la question du procédé photographique sans craindre les dangers d'une dérive essentialiste. Ce serait là un des acquis du numérique. Plus profondément, cette double actualité révélerait l'importance, dans le contexte actuel, de traiter la question de l'effet de croyance sur un plan culturel. L'intérêt serait d'associer aux théories relativistes une réflexion sur l'image.¹¹ En effet, à l'encontre de toute prétention de correspondance univoque avec la réalité, nombre de propositions artistiques contemporaines, comme celles que nous allons voir, semblent offrir à travers la photographie l'expérience d'un écart entre la réalité perçue et la réalité physique des objets présentés.

Plutôt que de dénier l'effet de croyance exercé par la photographie, les travaux que nous verrons pour commencer semblent s'en servir pour subvertir le fonctionnement de l'image de l'intérieur en contredisant ses règles. Ce type de travail, dont le format final est le tableau, introduit une tension entre la bi- et la

⁷ André Gunthert parle d'idéologie de la transparence pour se référer à un certain usage des technologies de l'enregistrement à travers notamment des exemples tirés de l'actualité (Séminaire).

⁸ L'expression est employée par David Claerbout dans un entretien avec Étienne Hatt (37). Valérie Jouve s'exprime de manière similaire lorsqu'elle évoque son désir de travailler sur les écarts d'une image univoque du réel, « en les parasitant ou les perturbant par la réinjection de l'altérité » afin de transformer « la vision en regard » et faire « le deuil de la présence et l'identification » (41).

⁹ Voir, par exemple, Immelé et Poivert qui parle de la photo contemporaine comme lieu pour un « nouveau matérialisme » inscrit dans un « tournant matériel » qui marque les sciences sociales depuis les années 90 (238).

¹⁰ Nous pensons à l'exposition « What Is a Photograph? » à l'International Center of Photography, New York, en 2014, et à celle « Qu'est-ce que la photographie ? » au Centre national d'art et de culture, Georges Pompidou, Paris, en 2015.

¹¹ Par exemple, placer la question de l'analogisme ontologique au centre des débats sur les dérives de l'assignation identitaire et sur les dangers d'un certain universalisme dans les représentations dominantes. Sur l'universalisme, voir Rivera.

tridimensionnalité en jouant sur des supports intermédiaires à l'intérieur de l'image, et parvient ainsi à insister sur la relativité du point de vue selon lequel s'organise le réel dans la photographie. Le premier exemple est celui de Laurent Millet. Sa série « L'Astrophile » montre des personnages humains aux prises avec des appareils de mesure et d'observation optiques, ce qui renvoie au fonctionnement de l'appareil photographique et son réglage sur la perspective. Le spectateur qui regarde l'œuvre est poussé de la sorte à un mouvement réflexif sur ce qu'il est en train de voir. Ce qui est intéressant, c'est la manière qu'a l'artiste de mélanger dans une même œuvre dessin et photographie pour contredire nos *a priori* : tout ce qui relève de l'enregistrement photographique, apparaît en effet -- et de manière troublante -- plus fantomatique et moins réel que les nombreuses formes et figures géométriques visiblement tracées à la main (Figure 1).

Fig. 1 Laurent Millet (1968-...), *L'Astrophile 14*, tirage numérique, 50 x 40 cm, 2017.



Fig. 2 Erin O'Keefe (1962-...), série « Built Work », tirages couleur, 50,8 x 40,64 cm, 2017-aujourd'hui.



Ce sentiment de mise à distance de l'enregistrement photographique semble traverser l'œuvre d'Erin O'Keefe (Figure 2). Ses images montrent des constructions en bois, carton ou plexiglas colorés qu'elle crée et met en scène au préalable dans son atelier. S'il n'y avait les ombres, pour certains de ses travaux, il serait difficile de croire qu'il s'agit de sujets véritablement construits dans l'espace réel et non pas d'images artificielles. Formée à l'architecture, c'est en photographiant les immeubles pour ses études qu'elle commence à s'intéresser aux effets de distorsion spatiale, qu'elle essaye depuis de recréer en atelier en exploitant les effets de couleur, les effets de transparence ou des petites tiges qui, dans le jeu sur le cadrage photographique et le placement de l'appareil, lui permettent de suggérer des perspectives contradictoires dans l'image finale (Figure 3). Dans la série « The Flatness », le défi était d'obtenir une image où, dit-elle, la chose la plus plate dans le réel apparaisse comme la plus dimensionnelle dans l'image finale et, à l'inverse, la profondeur réelle des objets physiques apparaîtrait aplatie (Figure 4).

Fig. 3 Erin O'Keefe, vue de l'atelier, publiée sur *Paper Journal*, 9/09/2015.



Fig. 4 Erin O'Keefe, série « The Flatness », tirage couleur, 50,8 x 40,64 cm, 2017.



Barbara Kasten travaille également sur la déconstruction de l'espace perspectif en photographiant des mises en scène qu'elle construit. Ses œuvres initiales se limitaient à proposer un éclatement de la perspective. Dès la fin des années 80, elle peut se servir de structures de plus en plus grandes qu'elle assemble au milieu de véritables bâtiments d'architecture postmoderne et qu'elle exploite dans la composition de l'image. Elle a toujours attaché une grande importance au fait de se déplacer autour des constructions qu'elle photographiait jusqu'à les présenter dans les lieux d'exposition à côté des images finales, et ses travaux plus récents sont d'ailleurs des interventions sur l'espace *in situ*. Ses œuvres photographiques peuvent ainsi être comprises comme une tentative de renouveler l'expérience de la relativité de l'appréhension et de la reconfiguration permanente des objets dans l'espace en fonction d'un corps en mouvement. Enfin, nous pouvons citer le travail de Jessica Eaton qui se sert de cubes en bois de différentes tonalités de gris et tous monochromatiques, qu'elle photographie à la chambre. En réalisant de multiples expositions décalées avec à chaque fois des filtres de couleurs primaires différentes elle cherche, par des effets de synthèse additive, à obtenir sur un seul et même négatif des figures plus complexes. L'image existe en quelque sorte uniquement photographiquement, dans le jeu des lumières sur le même film. Et pourtant derrière chaque image, il y a tout un équipement très concret proche de l'atelier d'un menuisier (Figure 5). Ce jeu sur un effet de vérité volontairement rattaché à tout ce qui pourtant relève ouvertement d'un artifice visuel, relie la recherche de tous ces artistes à une aspiration très répandue dans l'art moderne (du travail de El Lissitzky et Paul Klee à celui de Sol LeWitt et Josef Albers).¹²

Fig. 5 Jessica Eaton (1977-...), série « Cubes pour Albers et LeWitt », *cfaal 346*, épreuve au jet d'encre, 127 x 101,5 cm, 2013.



Si l'illusion en jeu dans les travaux des artistes que nous venons de voir était celle du volume et de l'espace, les trois artistes suivants réfléchissent quant à eux à la question de l'image comme représentation synthétique de la matière. Letha^[1]Wilson travaille sur la retranscription photographique des éléments végétaux et, en même temps, insiste sur la matière du support physique de l'œuvre par le recours à des métaux ou à du béton, ou en déchirant le papier (Figure 6).

¹² Ce qui fait penser également à cette expérience de « non-correspondance » entre conscience et vision que Roland Barthes rapporte au rêve (lorsque la conscience dépasse l'apparence) et qu'il utilise pour décrire la déception du désir ontologique de la photographie dans *La chambre claire* (103-104).

Fig. 6 Letha Wilson (1976-...), *Half Dome Concrete Bend*, tirage c-print, émulsion de transfert, béton, 44,5 x 35 x 5 cm, pièce unique, 2015.



Fig. 7 Mark Dorf (1988-...), *Landscape 13*, tirage UV sur dibond collé sur contreplaqué, 50 x 70 cm, 2017.



L'œuvre de Mark Dorf contient une réflexion comparable sur nos représentations synthétiques de la matière en les faisant contraster l'une avec l'autre dans la même image à différents degrés de détail (Figure 7 et Figure 8), ou en les juxtaposant sous différentes formes dans une même installation (Figure 9).

Fig. 8 Mark Dorf, *Plate #3*, tirage couleur, 81 x 100 cm, 2011.



Fig. 9 Mark Dorf, *Landscape 14*, tirage UV sur dibond, contreplaqué, verre trempé, faux rocher, lumière fluorescente, fausse pelouse, plante, résine, écorce, eau en bouteille, 147 x 114 x 38 cm, 2017.



Joshua Citarella utilise autant le numérique que l'argentique, et ses œuvres se présentent souvent comme des installations sculpturales. L'un de ses intérêts majeurs est la question de la transfiguration de la matière dans le processus de fabrication, mais également dans la lecture collective des images d'aujourd'hui. *Hands with Multiplied Coltan* présente dans le lieu d'exposition une image de deux mains tamisant du coltan (le minerai qui rentre dans la fabrication de presque tous nos appareils électroniques) superposée à différentes images de synthèse et surplombant un amas réel de ce matériel (Figure 10) : la question se pose alors de savoir où s'arrête l'objet et où commence la représentation. Ses travaux sont des cercles sans fin où la possibilité d'établir une frontière absolue est constamment démentie (Figure 11). De plus en plus nombreux sont d'ailleurs les artistes qui travaillent sur la mise en abyme de l'imaginaire de synthèse et les failles des logiciels de traitement des images.¹³

¹³ Sur ces pratiques, voir les travaux dirigés par l'historien Jean-Paul Fourmentraux.

Fig. 10 Joshua Citarella (1987-...), *Hands With Multiplied Coltan*, tirages c-prints et aluminium, 2015.



Fig. 11 Joshua Citarella, *Render and Difference II*, C-print, 152,4 x 121,92 cm, 2016.



Une autre catégorie d'œuvres contemporaines concerne des artistes qui travaillent à partir d'images trouvées et se servent des possibilités de la photographie à les faire passer dans des objets volumétriques. Daniel Gordon se sert d'images trouvées sur Internet ou dans des revues (souvent des portraits ou des éléments typiques des natures mortes comme des vases), qu'il imprime sur papier pour construire des tableaux en 3D qu'il va photographier à la chambre (éventuellement en ajoutant des filtres colorés). Non seulement les volumes sont construits de manière artisanale en pliant le papier avec un effet maladroit, mais en outre la composition de l'image ne se veut pas neutre. À l'appui du viseur au moment de la prise, il cherche à créer des effets de trompe-l'œil en jouant sur les superpositions et les lignes obliques, ou bien il intervient *a posteriori* avec Photoshop pour insister sur les couleurs et les ombres. Pour les fonds, il choisit souvent des motifs graphiques qui redoublent le jeu entre deux et trois dimensions (Figure 12). Dans cet ensemble d'exemples, il est donc autant question d'illusion de la matière que de celle du volume. À partir d'images toutes faites, il s'agit de jouer sur leur mise en scène à l'aide de la photographie, de sorte à mettre en évidence l'ambiguïté de toute distinction entre la représentation et les objets. Matt Lipps, pour la série « Library », a sélectionné des illustrations tirées d'un manuel sur les techniques photographiques. Ensuite, chaque image découpée et collée sur une structure en carton est placée dans une sorte de vitrine qu'il photographie comme un tableau engageant la réflexion sur ce qu'on regarde (une image ou un objet ?). Dans « Looking through Pictures », il se sert également des parties négatives des découpages (Figure 13).

Fig. 12 Daniel Gordon (1980-...), *July 2*, c-print, 40,64 x 50,8 cm, 2009.



Fig. 13 Matt Lipps (1975-...), *Models*, série « Looking Through Pictures », tirage pigmentaire, 182 x 137 cm, 2016.



D'autres artistes, comme Anouk Kruithof, prélèvent des images liées à des enjeux d'intérêt public, comme les données personnelles, la surveillance, la pollution, et le changement climatique. À partir d'une collecte sur Internet, elle conçoit pour chaque projet un dispositif spécifique pour réélaborer cette imagerie préexistante dans une autre forme matérielle. Le changement d'état auquel sont soumises les images trouvées provoque un décalage dans leur appréhension qui fait émerger de nouvelles significations. Pour la série « Concealed Matter(s) », elle est partie de captures d'écrans qu'elle a faites à partir du compte Instagram de l'Agence de la Sécurité des Transports américaine, d'images montrant des armes confisquées ainsi que les visages floutés de leurs propriétaires, et qu'elle imprime ensuite sur du latex et suspend à un faux bras pour caméra de surveillance ou à des structures simples (Figure 14).

Fig. 14 Anouk Kruithof (1981-...), *Concealed Matter(s)*, latex, bras pour caméra de sécurité, 2016-2017 et *Neutral*, vinyle, latex, métal, 2016.



Questionner les usages autoritaires de la photographie : voici un projet qui réunit plusieurs artistes contemporains et qui n'est peut-être jamais aussi efficace que quand il touche aux formes du portrait. La photographie, on le sait, a été dès le tout début de son histoire un terrain privilégié pour les déguisements et les fuites de l'identité. L'historien de l'art Alexander Streitberger, qui dans un article récent commentait le tableau photographique de Jeff Wall, *The Guitarist*, suggérait de voir dans le contraste entre la gestuelle réduite et stéréotypée des protagonistes et la grimace de l'affiche sur le mur « une réflexion sur la mimesis comme principe fondamental de la culture occidentale en tant que culture où l'identité se construit sur la base de la représentation » (176). Moins que par une mise en abyme, nombre d'artistes s'en prennent à l'identification photographique en interférant dans son fonctionnement à l'aide de corps intermédiaires. Avec « Portrait », Patrick Tosani développe une série réalisée en photographiant des images projetées sur une surface peinte où sont inscrits en braille les noms des sujets. Si ces travaux évoquent la photo d'identité, c'est plus dans une forme de résistance car les portraits sont trop flous pour permettre l'identification. La matérialité de la surface du fond rendue très visible dans l'image finale, et le toucher associé au braille, viennent questionner la légitimité du système de reconnaissance faciale (Figure 15).

Fig. 15 Patrick Tosani (1954-...), *Portrait n°16*, 130 x 100 cm, photographie couleur c-print, 1985 ©Adagp.



D'autres travaux se concentrent sur le rapport à la construction de l'image de soi. Dans ses œuvres, Jorge Mölder se sert de la photographie pour *performer* des anti-portraits. L'introduction de miroirs dans cet espace de jeu devant l'objectif redouble le questionnement de l'identité qui s'exprime par la photographie en multipliant les reflets. En même temps, Mölder explique dans un entretien récent qu'il est intéressé par la manière dont nous ne pouvons pas nous empêcher d'avoir recours aux formules (c'est-à-dire à des modèles d'expression consacrés par les coutumes sociales), même lorsqu'elles s'avèrent inutiles. Et la raison en est, ajoute-t-il, que cela relève du rituel : loin d'une forme de narcissisme, ce jeu avec le portrait, que Mölder renouvelle dans chaque séance de travail peut donc être compris comme une manière de se confronter avec la portée collective des conventions (Amouroux 30-35). D'autres artistes s'attachent à l'image dans la phase postérieure à la prise. Arnulf Rainer, par exemple, ajoute au jeu devant l'objectif un travail gestuel sur le papier. Il raconte avoir commencé à redessiner ses propres photos avec le sentiment de parvenir ainsi à se reproduire de façon plus intense, mais aussi à se métamorphoser d'une façon symbolique et presque même à se dessaisir de lui-même (*Face Farces*). La photo fonctionne donc comme manière de défier les normes véhiculées par le portrait mais aussi comme une manière de toucher à la dimension convenue et partagée des représentations.

La volonté de signifier un écart critique avec la référentialité de la photographie était présente chez certains artistes de la génération post-conceptuelle. Nous pensons, par exemple, au travail de John Baldessari. Dès la fin des années 70, il collecte des images qu'il prend lui-même ou qu'il trouve et les classe par type de gestuelle (par exemple, « hommes couchés », « hommes avec pistolet », etc.). Il s'en sert ensuite pour les assembler sur des tableaux composés et intervient au-dessus avec de la peinture afin que la vision en projection du spectateur soit entravée par le plan de la peinture. Par cet effet de distanciation le spectateur est conduit à réfléchir sur ce qu'il perçoit (Figure 16).

Fig. 16 John Baldessari (1931-...), *Person with pillow: desire/lust/fate*, photographie noir et blanc, photographie couleur, peinture acrylique, 265,5 x 175 cm, 1991.



Dès ses premières années de travail (début des années 60), il s'agit également pour lui de défier les codes inscrits, de manière inconsciente, dans nos habitudes visuelles. En effet, il élabore des protocoles de travail avec la photographie conçus dans l'intention précise d'entraver la tendance visuelle, que nous avons tous, à remarquer d'abord autour de nous ce qu'on connaît préalablement par des images. Le défi aux images est redoublé : non seulement nous avons du mal à assimiler une photo à une *représentation* et à reconnaître qu'il ne s'agit pas d'un simple enregistrement de notre vision naturelle mais cette forme de naturalisation agit également en amont, au niveau de notre perception, dans la tendance de la vision à se caler sur une image préexistante. En élaborant des protocoles neutres, comme de prendre des photographies au hasard sans cadrer, ou celui de photographier l'arrière de tous les camions le long d'un trajet donné, Baldessari se libère de tout choix de composition et de sujet (Figure 17).

Fig. 17 John Baldessari, *The back of all the trucks passed while driving from Los Angeles to Santa Barbara, California, Sunday 20 January*, 32 photographies d'après diapositive 35 mm, 152,5 x 108 cm, 1963.



Ses travaux sont une tentative de rappeler la distinction qui existe entre photographie et vision tout autant que celle entre notre action de *voir* et les images (en cherchant des stratégies pour éviter l'écueil d'accommoder ses prises photographiques à des vues conventionnelles). À l'identification de l'image à l'œuvre, il répond en opacifiant le support et à l'image inscrite dans le regard, il répond en neutralisant le geste de prise. La dialectique avec l'image initialement située au niveau de l'œuvre est donc replacée au niveau de la perception. Ce déplacement nous semble pouvoir caractériser le passage historique des artistes

vers ce qu'on appelle le post-conceptuel. Nous pensons aux travaux sur la citation, le remake et l'appropriation d'images de tiers, qui dès la fin des années 70 avec des artistes comme Cindy Sherman, Richard Prince et Victor Burgin s'attachent en particulier aux mécanismes de réception du langage visuel pour les déconstruire.

La question des déterminations et des organisations intelligibles qui règlent notre perception est également au centre du travail de toute une génération d'artistes qui eurent comme référence initiale l'art minimaliste, le *Land Art* et l'*Arte Povera* et qui, au cours des décennies suivantes, a développé une œuvre principalement photographique. Formés par un intérêt pour l'expérience et par les idées de la phénoménologie, ces artistes vont penser la photo comme un dispositif visuel, la placer en une forme de tension critique en l'associant à d'autres formes de représentations conventionnelles, comme la carte géographique, ou simplement en tournant l'objectif vers l'espace (de préférence urbain) et en jouant sur l'interaction avec la géométrie de l'architecture (Figure 18).¹⁴

Plusieurs de ces artistes photographes vont approfondir le rapport physique du spectateur à l'espace en travaillant également sur les qualités d'objet de l'œuvre, en recourant à des cadres imposants, des formats particuliers de tirages ou comme le fait par exemple Tosani, à des changements d'échelles d'objets ordinaires, ou en associant aux images des bâtiments des maquettes (Figure 19).

Fig. 18 Patrick Tosani, *Manipulation spatiale 17*, et *Manipulation spatiale 13*, photographie noir et blanc, 27 x 19 cm, 1980 ©Adagp.



Fig. 19 Patrick Tosani, *Alignement #4*, 52 x 65 cm, photographie couleur c-print, 2006 ©Adagp.



On sent là une dette envers tous les artistes qui, dans les années 60, avaient commencé la photo comme une manière de documenter des travaux pour la plupart éphémères, comme les happenings et les installations et qui, avec le temps, vont de mieux en mieux la maîtriser et l'intégrer dans leurs démarches jusqu'à ce qu'elle fasse pleinement partie de la stratégie de l'œuvre.¹⁵ Dans les pays où la réflexion marxiste eut une certaine résonance, cette capacité d'utiliser les images pour construire un discours émergea d'ailleurs en même temps que le développement de projets militants d'éducation visuelle, ainsi que d'une réflexion importante sur les usages et les abus de la photo par les médias et l'industrie. Cette conscience de l'image, de sa capacité à construire et aussi à *faire* œuvre, qui nous semble commune à tout l'art moderne permettrait de relativiser la tendance de l'historiographie à opposer de manière trop exclusive dans le domaine de l'art une conception de la photo liée à l'artifice avec celle liée à sa capacité d'enregistrement.

¹⁴ Outre au travail de Patrick Tosani, nous pensons, par exemple, à l'œuvre de Peter Downsbrough né en 1940.

¹⁵ Sur le brouillage entre œuvre et document dans les usages de la photographie dans l'art des années 60 et 70, voir les travaux de Giuliano Sergio.

L'exploration du procédé et l'importance donnée à la matérialité dans le recours à la photographie de la part d'artistes contemporains ne sont pas sans évoquer tout un courant expérimental de l'art moderne. Les artistes conceptuels Mel Bochner et James Welling, par exemple, qui, dès la fin des années 70, réalisent des travaux avec la photographie en employant des matières (papier aluminium, draps, tuiles en plastique, gélatine d'encre) ou en utilisant la technique du photogramme avec papiers sensibles et filtres colorés. La photographie sert à l'artiste comme un cadre minimal pour ne pas imposer à l'œuvre des formes relevant de sa propre subjectivité ou de sa culture. C'est ce qu'on retrouve par exemple chez Sol LeWitt, un artiste de la même génération, qui réalise des petits albums photographiques dont le dispositif de mise en page sous forme de grille redouble la géométrie des décors de l'espace urbain que montrent les images (*Photogrids* de 1977). À la fin des années 70, le recours à la photographie dans ce type de travaux fut interprété suivant cette conception « documentaire » du médium, comme partie d'une stratégie de neutralité (le choix du noir et blanc, des sujets qui, soit évoquent un univers primaire et minéral, soit font fonction de surfaces, etc.). Mais, la platitude des objets et l'apparence presque chimique fonctionnent aussi comme des métaphores du processus photographique, révélant par là même une réflexion sur ce médium en tant qu'outil de représentation. Cette réflexivité (souvent doublée d'ironie) commune à de nombreuses œuvres conceptuelles conduit à relativiser la pertinence de la théorie indicielle comme seule clé de lecture de l'usage de la photographie dans ces travaux, et à y voir déjà engagée une forme de prise de distance avec la compréhension de la photographie comme médium documentaire qui sera accentuée avec le post-conceptuel.

Dans l'histoire de l'art, le recours à la photographie ne semble pas avoir de lien direct avec une conception réaliste (au sens fort) de la représentation. On connaît bien l'importance de toute une tradition de la photo proche de l'expérience des avant-gardes et active dans plusieurs pays dès les années 20 jusqu'aux années 50, liée à un travail informel sur la matière et la dimension physique du procédé photographique (taches, graffitis, etc.). Par ailleurs, le succès de la photo dans l'art dès les années 60 montre que son essor plus expérimental n'est pas non plus confiné à une production de type abstrait : on le voit avec le retour à la figuration et au symbolisme dans l'art des années 80 (Transavanguardia italienne, Gerhard Richter, Sigmar Polke, etc.), où la photographie et ses éléments structurels deviennent le sujet même de représentation (sa trame, recours à photos trouvées, isolement, répétitions, agrandissements, etc.). Pour tous ces artistes, la leçon du Pop Art a été fondamentale pour la compréhension de la photo comme forme de langage partagé par le plus grand nombre. C'est ce qui permet en partie de comprendre pourquoi vers la fin des années 60 et dans le contexte d'un désir diffus pour les images (inflation de la publicité et succès de la télévision), la photographie s'impose à de nombreux artistes jusqu'alors peintres mais désireux de s'approcher du public, à l'instar de Baldessari, comme la solution formelle plus simple et rationnelle pour leur art (Baldessari 64).

Cette présence de la photo dans la recherche artistique est donc liée à une conscience de l'artifice de l'image ou du moins à un double intérêt pour la capacité de la photo de fonctionner autant comme support matériel que comme référent. Les travaux des artistes contemporains dont nous avons parlé au début de ce texte montrent que l'intérêt pour la matérialité n'est pas le fait d'une foi aveugle dans la propriété analogique de la photographie. En cela, le cas de ces pratiques contemporaines permet de revenir sur un malentendu qui pèse sur l'art moderne depuis les années 60. Elles concourent en effet à mieux poser la distinction entre d'un côté le désir des artistes de souligner les effets de matière (comme le flou) comme une manière de lutter contre la réduction de la représentation à une transparence totale et, d'un autre côté, un intérêt, qu'une certaine historiographie attribue à l'art moderne, pour l'opacité comme une manière d'affirmer la littéralité absolue du médium au nom d'une morale de la vérité.¹⁶ Il s'agit de comprendre

¹⁶ L'historienne de l'art Linda Nochlin, en parlant de l'exposition « Realism Now » (1968) dont elle fut commissaire

qu'en touchant à la photo, il est surtout question pour les artistes de lutter contre une référentialité absolue. Ce qui ne signifie pas un rejet systématique des effets d'illusion mais plutôt une volonté de négliger quelques conventions de manière à perturber l'identification complète de la représentation avec le réel. C'est là la nuance dont parle Bertolt Brecht lorsqu'il établit une distinction entre l'élimination intégrale de l'illusion et l'élimination de l'illusion intégrale.¹⁷ On le voit d'ailleurs, au lieu d'une fidélité au médium, aujourd'hui, la photographie est valorisée dans les travaux pour son intermédialité, pour ses effets de réel comme pour ses effets d'illusion.¹⁸

Y a-t-il une morale de nos jours qui tente de nier ce désir d'illusion qui caractérise le rapport aux images ? En effet, on sait comment, pour le dire avec les mots de Martine Joly, la méfiance envers les images est liée à un sentiment de déception de l'attente de vérité que l'on éprouve face à celles-ci.¹⁹ Il est intéressant de mesurer cette question qui caractérise la photographie sur un autre terrain que celui de l'art. Dans leur livre datant de 2000, *Remediation: Understanding New Media*, les deux historiens de l'informatique Jay David Bolter et Richard Arthur Grusin proposent de remplacer la distinction entre images vraies et images fausses par leur rapport à la prétention d'immédiateté (Bolter et Grusin 110). Le désir d'immédiateté, traduit avant tout par l'adoption du photoréalisme, est un fait assumé en informatique. Les deux historiens expliquent bien d'ailleurs comment les créateurs de programmes informatiques opèrent dans leur travail suivant une volonté précise d'obtenir des résultats similaires au photoréalisme en reprenant les principes (point de vue unique, perspective mathématique, modulation de la lumière) (Bolter et Grusin 119-130). Nous pourrions ajouter qu'il en va de même dans l'usage des images de synthèse au cinéma : alors que rien ne les y prédisposait, elles sont en grande majorité façonnées en suivant un style photoréaliste. Elles se sont imposées au cinéma avec l'avantage de pouvoir fournir des images d'objets ou d'êtres impossibles à avoir réellement devant la caméra sans rien céder au besoin de vérité.²⁰

Dans le champ de l'art, le rapport ambigu au besoin de vérité qui permet de comprendre la condamnation morale de la recherche de l'illusion est compliqué par la méfiance envers les technologies. Mais, alors que certains commentateurs insistent à vouloir opposer certains automatismes des nouvelles technologies et la créativité artistique,²¹ les artistes semblent envisager les choses de manière plus progressiste. Avec la perte d'une manualité dans une tâche effectuée par une intelligence artificielle, leur intentionnalité semble simplement pouvoir s'exprimer ailleurs. La génération formée au début des années 2000 a appris à penser la photographie comme un objet de manipulation parmi les autres ressources visuelles activées dans les réseaux sociaux et les médias, et utilisée de plus en plus comme un outil pour soutenir des propos et illustrer des récits. Loin des discours iconoclastes, les usages artistiques de la photographie accèdent à la conception d'un rapport conscient et responsabilisé aux médiations. Dans les travaux cités ici, on a vu en effet autant un savoir-faire manuel qu'une réflexion sur la représentation qui tient compte des références

au Vassar College (NY), rappelle d'ailleurs que le retour à la figuration dans les années 70 fut également une opposition à la condamnation dogmatique de l'usage de la profondeur et de l'illusion de la part du critique, alors très influent, Clement Greenberg (Prendeville 170-173).

¹⁷ Autrement dit, limiter la traduction de la réalité de sorte à faire apparaître l'illusion en tant que telle (Brecht 770).

¹⁸ Le philosophe Jacques Rancière (2008) invite à distinguer deux compréhensions de l'usage du médium au sein de la modernité, l'une tournée vers la découverte de l'inédit et l'autre vers une véridicité documentaire.

¹⁹ C'est ce sur quoi insiste Joly tout au long de son excellent ouvrage, *L'image et son interprétation*.

²⁰ Par ailleurs, au moment d'écrire leur ouvrage, Bolter et Grusin notaient déjà comment ce désir de transparence, qui domina l'informatique dans les années 80 et 90, était remplacé par une demande de plus en plus forte chez les usagers de pouvoir reconnaître les médiations (31-32).

²¹ Le philosophe Michel Guérin, par exemple, écrit, « Quand le médium rationalise ces fonctionnalités dispersées et quelque peu aléatoires pour les transférer à des programmes (d'appareils), que reste-t-il de l'intention plastique ? » (Guérin 9). Plus loin, il évoque avec regret la diminution des « interventions directes, physiques sur l'œuvre en cours, qui remplace leurs impacts par des enchaînements programmatiques dématérialisés » (Guérin 9).

historiques de la peinture comme de la photographie, et surtout des usages contemporains des images. À l'époque de la gratuité des images, la photo a une carte de plus à jouer à être placée parmi et avec les intermédiaires de l'image. En s'assurant du côté de l'intervention humaine, les pratiques de la photographie peuvent se charger autant de la promesse des technologies de la représentation et de reproduction des images, que de celle des outils pensés pour les traiter, les éditer ou encore les partager.

(Je remercie tous les artistes pour l'autorisation gracieuse à reproduire les images de leurs travaux.)

Bibliographie

Amouroux, Eric. « 'Jorge Molder de l'autre côté du miroir' entretien avec l'artiste. » *Artpress*, no. 272, 2011, pp. 30-35.

Appadurai, Arjun (dir.). *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press, 1986.

---. *Après le colonialisme: Les conséquences culturelles de la globalisation*. Payot et Rivages, 2005.

Baldessari, John et Durand, Régis et Guttmann, Martin et Clegg, Michael. *Conversation*. CAPC-Musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 1988.

Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil, 1975.

---. *La chambre claire: Note sur la photographie*. Gallimard, Seuil, 1980.

Becker, Howard S. *Propos sur l'art*. L'Harmattan, 1999.

Bolter, Jay David et Richard Arthur Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. MIT P, 2000.

Brecht, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*. Pléiade, 2000.

Descola, Philippe. « L'Envers du visible : Ontologie et iconologie, » *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, vol. 1, 2009 Histoire de l'art et anthropologie, <http://journals.openedition.org/actesbranly/181>. Consulté le 10 mars 2019.

Fourmentaux, Jean-Paul (dir.). *Images interactives: Art contemporain, recherche et création numérique*. La Lettre volée, Bruxelles, 2016.

Guérin, Michel. « Qu'est-ce qu'un médium artistique ? » *Appareil*, no 17, 2016, <https://journals.openedition.org/appareil/2308>, Consulté le 10 mars 2019.

Gunthert, André. « Que dit la théorie de la photographie ? » *Études photographiques*, no 34, 2016, <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3588>. Consulté le 10 mars 2019.

---. Séminaire. *Politiques d'autorité de la mémoire*. CNAM, Paris, 17/01/2019. Vidéo en ligne : <https://passerelle.hypotheses.org/date/2019/01>. Consulté le 10 mars 2019.

Hatt, Étienne. « 'David Claerbout, l'image cette ennemie' Entretien par Étienne Hatt. » *Artpress*, no. 462, pp. 36-43.

Immelé, Anne. « Opacité du médium: Le renouveau de la photographie comme trace. » *Artpress*, no. 447, 2017, pp. 57-63.

Joly, Martine. *L'image et son interprétation*. Nathan, 2002.

Jouve, Valérie et al. *Résonances*. Steidl, 2011.

Lugon, Olivier. *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Macula, 2001.

Poivert, Michel. *La photographie contemporaine*. Flammarion, 2018.

Poivert, Michel et Tiberghien, Gilles A. *Patrick Tosani : Les corps photographiques*. Flammarion, Cnap, 2011.

Prendeville, Brendan. *La peinture réaliste au XXe siècle*, Thames & Hudson, 2001.

Rainer, Arnulf. *Face Farces*. Köln Galerie Ariadne, 1971.

Rancière, Jacques. « Ce que 'medium' peut vouloir dire: l'exemple de la photographie. » *Appareil*, no. 1, 2008, <https://journals.openedition.org/appareil/957>. Consulté le 10 mars 2019.

Rivera, Annamaria. *Les dérives de l'universalisme*. La Découverte, 2010.

Streitberger, Alexander. « 'Le rire réduit' -- Mikhaïl Bakhtine et la question du portrait photographique chez Jeff Wall. » *La Part de l'Œil*, no 30, 2016/2017, pp. 168-177.

Alice Gerosa a soutenu une thèse de doctorat en histoire de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Michel Poivert. Elle s'intéresse aux usages de la photographie dans la recherche artistique, en particulier lors de la période de l'entre-deux-guerres et celle contemporaine. En mai 2018, elle a contribué à la journée d'études « Le 'Nous' en images : approches critiques des pratiques photographiques et de la sociabilité » organisée à l'Université Paris 8 – CEMTI par María Alcalá et Sébastien Appiotti.

Email: alicegerosa@gmail.com