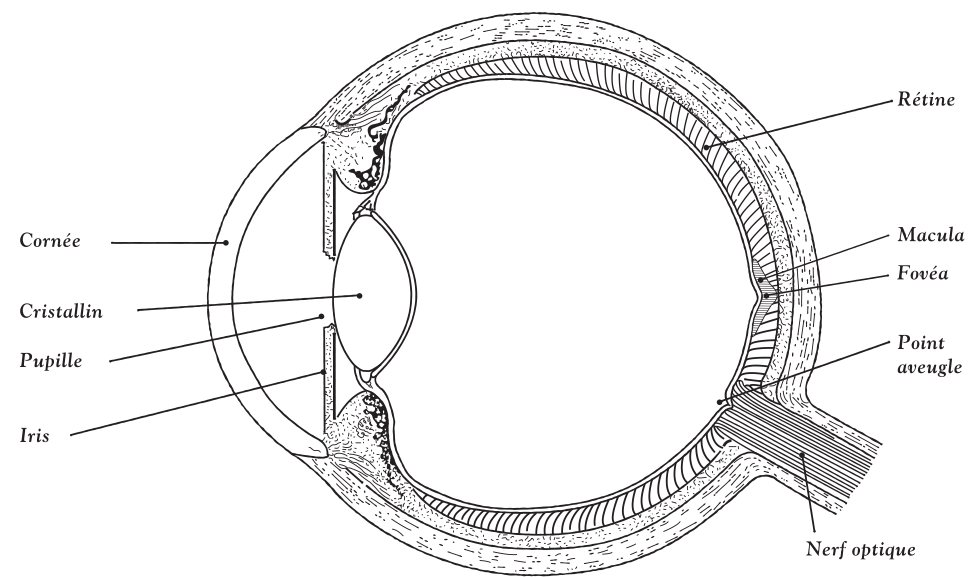


L'œil photographique

œuvres majeures des collections du Centre national des arts plastiques



COLOPHON

Ce livre a été publié à l'occasion de l'exposition *L'œil photographique*
au FRAC Auvergne. 5 octobre 2013 – 9 février 2014.

Published on the occasion of the exhibition *L'œil photographique* at the FRAC Auvergne
October 5th 2013 – February 9th 2014.

EXPOSITION — EXHIBITION

Commissariat de l'exposition / Curator:
Jean-Charles Vergne, Directeur du FRAC Auvergne
Assistante / Assistant: Séverine Faure
Régisseur / Manager: Philippe Crousaz
Chargée des publics / In charge of publics: Laure Forlay
Chargée de la pédagogie / In charge of education: Amandine Coudert
Chargé de la technique / Technical support engineer: Luc Tarantini
Accueil / Reception: Éricka Chomette
Enseignant associé / Teaching associate: Patrice Leray

LIVRE — BOOK

Conception graphique / Graphic design: Supaire Frappe
Typographie / Typography: Gotham & Goudy old style
Papier / Paper: TripleStar Mat Volume 150g
Impression / Print: Imprimerie Chirat
Préfaces / Forewords:
Aurélié Filippetti, Ministre de la culture et de la Communication
Richard Lagrange, Directeur du CNAP
Texte / Text: Jean-Charles Vergne, Directeur du FRAC Auvergne
Traduction / Translation: Natalie Lithwick

REMERCIEMENTS — ACKNOWLEDGMENTS

Aurélié Filippetti,
Ministre de la culture et de la Communication
Michel Fuzeau, Préfet de la Région Auvergne
René Souchon, Président du Conseil Régional d'Auvergne
Serge Godard, Sénateur-Maire de Clermont-Ferrand
Anne Matheron, Directrice de la DRAC Auvergne
Nicole Rouaire, Vice-présidente en charge
de la culture au Conseil Régional d'Auvergne
Olivier Bianchi, Adjoint à la politique culturelle
de la Ville de Clermont-Ferrand

CNAP

Nos remerciements s'adressent en tout premier lieu à
Richard Lagrange, Directeur du Centre national des arts plastiques,
pour son enthousiasme et sa confiance.

Françoise Cohen, Chef du département des collections
Pascal Beausse, Responsable des collections photographiques
Perrine Martin-Benejam, Responsable de la communication et de l'information
Stéphanie Fargier, Chef du service documentation et de l'iconothèque
Christelle Demoussis, Chef du service de la régie

et l'ensemble des équipes du CNAP

AINSI QUE — AS WELL AS

Jean-Dominique Sénard, Gérant de Michelin
Claire Dorland-Clauzel, Directrice de la communication et des marques de Michelin
Henri Chibret, Président des Laboratoires Théa
Jean-Frédéric Chibret, Président Directeur Général des Laboratoires Théa
Dominique Martinie, Président de la Banque Populaire du Massif Central
Catherine Halberstadt, Directeur Général de la Banque Populaire du Massif Central
Edith Caillard, Présidente du Groupe Centre France La Montagne
Philippe Rousseau, Rédacteur en Chef du Groupe Centre France La Montagne
Francis Orny, Rédacteur en chef de France 3 Auvergne
Incarnita Plazas, Gérante d'Atalante Productions
Marie-Charlotte Martin et Pierre Lovati, Designers de Supaire Frappe™

ET — AND

Le Professeur Frédéric Chiambaretta, Chef du service d'ophtalmologie
au CHRU de Clermont-Ferrand, pour son conseil scientifique.
Les artistes, et leurs galeries, pour leur aide.
Les musées dépositaires des œuvres,
pour leur aimable collaboration.

AVEC LE MÉCÉNAT DE — SUPPORTED BY

Michelin
Laboratoires Théa
Banque Populaire du Massif Central
Partenaires médias
Groupe Centre France La Montagne
France 3 Auvergne
Atalante Productions
Partenaire édition
Supaire Frappe™

FRAC AUVERGNE

6 rue du Terrail
(exposition / exhibition)
1 rue Barbançon
(administration / office)
63000 Clermont-Ferrand - France
www.fracauvergne.com
contact@fracauvergne.com



PRÉFACES

/

FOREWORDS

Trente ans après la création des FRAC (Fonds régionaux d'art contemporain) par le ministère de la Culture et de la Communication, le FRAC Auvergne s'associe au Centre national des arts plastiques (CNAP) pour une exposition photographique remarquable présentant 90 des plus beaux et représentatifs clichés de la collection du Fonds national d'art contemporain.

Je suis ravie que le FRAC Auvergne et le CNAP mettent leurs efforts en commun pour répondre aux missions qui leur ont été confiées, celles de diffuseur, médiateur et conservateur des œuvres d'art. Aussi, ce parcours à travers «L'œil photographique» se veut-il didactique en abordant l'image sous ses différentes représentations - de la fiction au documentaire.

Bernd et Hilla Becher, Andreas Gursky, Nan Goldin, Patrick Tosani, Hiroshi Sugimoto, Valérie Belin sont accompagnés ici d'artistes émergents. Jean-Charles Vergne, commissaire de l'exposition, a su créer ce beau rassemblement d'œuvres qui témoigne de la qualité et de l'étendue du Fonds national d'art contemporain.

Grâce notamment aux opérations de médiation qui seront mises en place, je suis certaine que ces œuvres rencontreront le plus large public.

Je salue les équipes du FRAC Auvergne et du CNAP qui ont travaillé à l'élaboration de cette exposition majeure de cette année anniversaire, ainsi que le Conseil régional d'Auvergne dont le soutien est essentiel.

Aurélie Filippetti
Ministre de la Culture
et de la Communication

Thirty years after the FRACs (regional contemporary art funds) were created by the Ministry of Culture and Communication, the FRAC Auvergne and the CNAP (national center for plastic arts) have joined forces to present this outstanding photo exhibit, displaying 90 of the most beautiful and representative shots from the Fonds National d'Art Contemporain.

I am delighted that the FRAC Auvergne and the CNAP have pooled their efforts to fulfill the missions assigned to them, i.e. to disseminate, to mediate and to preserve works of art. This enlightening voyage entitled *The photographic eye* investigates the image through its various representations, from fiction to documentary.

Bernd and Hilla Becher, Andreas Gursky, Nan Goldin, Patrick Tosani, Hiroshi Sugimoto, and Valérie Belin are represented here alongside emerging artists. Jean-Charles Vergne, the curator of this exhibition, has created a beautiful showcase of works that reflect the quality and spectrum of the Fonds National d'Art Contemporain.

The art mediation program that is being implemented for this exhibition will enable these works to gain wide public exposure.

I wish to express my appreciation to the FRAC Auvergne and CNAP teams who worked on putting together this major exhibition, in this anniversary year, as well as the Regional Council of Auvergne for their valuable support.

Aurélie Filippetti
French Minister of Culture
and Communication

Le Centre national des arts plastiques a pour principale mission de soutenir la création contemporaine et de favoriser l'accès à l'art d'aujourd'hui. Afin de mettre en valeur la singularité de sa collection, le fonds national d'art contemporain, et de la faire connaître en vue d'une plus large diffusion, il encourage les initiatives et les expérimentations les plus diverses. Riche de plus de 93 000 œuvres, la collection est un patrimoine exceptionnel. Véritable « musée sans lieu », le CNAP donne à voir sa collection, les œuvres et les artistes auprès de près 300 institutions partenaires en France et à l'étranger chaque année.

Le CNAP se réjouit de cette exposition réalisée en collaboration avec le FRAC Auvergne, qui consiste en une centaine d'œuvres majeures de la collection photographique. Le commissariat subtil et original de Jean-Charles Vergne propose, selon ses mots, une « géographie du geste photographique » à travers les différentes modalités de représentation imaginées par les meilleurs artistes de notre temps. Ces métaphores de la vision, de l'œil à la machine de prise de vue, sont une proposition de regards renouvelés sur le monde. Le parcours propose ainsi un très large panorama de l'art photographique, des formes documentaires jusqu'aux fictions mises en scène pour aboutir à l'œil automatisé d'un véhicule spatial, loin de notre planète.

Au-delà de l'intérêt même de cette manifestation et des choix opérés par son commissaire, l'originalité de ce projet est d'aboutir à un dépôt important d'œuvres retenues pour cette exposition, permettant ainsi au FRAC Auvergne d'élargir son offre et au public de nouer une relation plus intime avec des œuvres majeures de la création photographique contemporaine.

Cette collaboration est le signe d'un engagement fort et volontaire du CNAP, conformément à ses missions, dans la diffusion de ses collections sur tout le territoire français et à l'attention de tous ses concitoyens. Les Fonds régionaux d'art contemporain sont des acteurs essentiels de l'activité artistique en France, auxquels le CNAP souhaite s'associer dans des formes de partenariats renouvelés, afin de participer à l'enrichissement de la vie quotidienne par le regard et la pensée des artistes contemporains.

Richard Lagrange,
Directeur du Centre national
des arts plastiques

The primary mission of the Centre national des arts plastiques is to support contemporary creation and to promote access to present-day art. In order to highlight the uniqueness of its collection (the national contemporary art fund) and to reach a broader public, the CNAP encourages a wide range of initiatives and experiments. The collection boasts over 93,000 works, and constitutes a remarkable cultural heritage. As a genuine “museum without walls”, the CNAP provides access to its collection – the works and the artists – at almost 300 partner institutions per year both in France and abroad.

The CNAP, in collaboration with the FRAC Auvergne, is pleased to present this exhibition, which features approximately 100 major works from its photography collection. In the words of Jean-Charles Vergne, whose subtlety and originality have fueled the curatorial vision, the exhibition offers “a geography of the photographic gesture” via different modalities of representation envisioned by the best artists of our time. The metaphor of vision, from the eye to the camera, provides the springboard for renewed ways of looking at the world. The itinerary takes the viewer through a large panorama of photographic art, from the documentary format to staged narrative, culminating in the automated eye of a spacecraft far from our planet.

Over and above the interest of this venture and the curator's choices, the project's originality lies in the vast and varied collection of artwork, allowing the FRAC Auvergne to increase its spectrum, and enabling the general public to forge a closer relationship with major works of contemporary photography.

This collaboration is a symbol of the CNAP's strong and active commitment, in line with its mission, to disseminating its collection throughout French territory and for all citizens. FRACs are essential players in France's art scene, and the CNAP hopes to pursue their joint efforts in order to participate in enriching daily life through the eyes and minds of contemporary artists.

Richard Lagrange,
Director of the Centre national
des arts plastiques

L'œil photographique

Jean-Charles Vergne

Définitions scientifiques des organes oculaires:

Professeur Frédéric Chiambaretta, Chef du service
d'ophtalmologie au CHRU de Clermont-Ferrand

Introduction

Affirmons-le d'emblée, *L'œil photographique* n'est pas un projet fondé sur une perspective historique. Bien que la majorité des quarante artistes qui le compose soit d'ores et déjà inscrite dans l'histoire de la photographie de ces quarante dernières années, le propos n'est pas de rendre compte d'une historicité mais d'opérer, de manière transversale, un certain nombre de coupes ou de carottages géologiques dont l'objet consiste davantage à traverser et explorer quelques-uns des territoires investis par le geste photographique – notion dont il faudra définir les termes. La géographie sera donc ici préférée à l'histoire.

Il apparaît tout d'abord nécessaire de souligner le statut même de la collection photographique du Centre national des arts plastiques. Constituée de plus de 12 000 œuvres de toutes époques, elle n'en demeure pas moins la résultante de choix soumis à des critères historiques exigeants mais dépendants d'un certain nombre de contingences. La sélection opérée au sein de cette collection formidable est donc liée à une histoire qui n'est pas tant celle de la photographie que celle de la collection elle-même, tournée vers l'histoire de la photographie et de l'image tout en étant contrainte, comme toute collection publique, à opérer ses choix dans un cadre imparti (contraintes budgétaires, succession des personnalités conviées à la constituer, etc.). C'est après avoir visionné l'ensemble de ce corpus de plusieurs milliers d'œuvres que se sont dessinées peu à peu les pistes possibles pour cette exposition. Préférer la géographie à l'histoire implique de s'engager sur les territoires investis par l'image photographique à partir des particularismes de cette grande collection qui conserve autant les créations d'artistes consacrés internationalement que des photographies dont le statut est plus ambivalent, comme ces clichés rapportés de la planète Mars par la NASA ou la célèbre et problématique « Madone de Bentalha » du photojournaliste Hocine Zaourar, pour ne prendre que deux exemples.

En second lieu, force est de constater que si la photographie – historiquement positionnée entre les beaux-arts et les médias – a su s'imposer depuis les années 1970 comme genre à part

entière, quittant le statut documentaire pour accéder à la reconnaissance qu'on lui connaît, elle a longtemps fait l'objet de réticences et de rejets, tant d'un point de vue théorique que dans la perception populaire du médium lui-même. Ainsi, comme le rappelle Jean-François Chevrier, « les artistes de la génération conceptuelle utilisaient la photographie mais rejetaient l'idée d'une photographie d'art autonome »¹. En témoigne le titre d'un article paru en 1976 dans un dossier d'*Artforum* sur la photographie, « The Anti-Photographers » dont le sous-titre indiquait : « Pour tout photographe qui prétend réussir comme artiste, il y a un artiste qui court sérieusement le risque de se transformer en photographe² ». D'autre part, d'un point de vue populaire, la photographie a longtemps été considérée comme un genre mineur dès lors qu'elle se targuait de vouloir être de l'art et ce, jusque dans les commissions d'acquisitions de certaines collections publiques. Il serait à ce titre intéressant de faire l'histoire de cette défiance, de la première image de Nicéphore Niépce en 1827 jusqu'à la photographie la plus récente, en passant par le basculement de la photographie d'un statut de document-témoin à la reconnaissance artistique du médium pour lui-même. Cette défiance repose, principalement, sur la mécanique de production et de reproduction des images et sur la croyance selon laquelle tout le monde serait a priori capable de faire une bonne photographie pourvu que l'appareillage soit de qualité. Sur ce second aspect, ce qui a longtemps stigmatisé la photographie réside non seulement dans l'idée réactionnaire, encore persistante parfois, selon laquelle l'œuvre d'art doit impérativement en appeler à un « travail », à une « technique de la main de l'artiste », mais aussi dans l'illusion qu'une photographie soit réductible à un simple geste, un geste simple, un geste simpliste, un geste idiot dans le sens le plus littéral du terme : le fameux *clac-clac* du doigt sur le déclencheur... Quelque chose se jouait et se jouerait donc là, dans un geste. Il y aurait donc un geste photographique et ce geste poserait problème, par sa petitesse, par la distance qu'il établit entre l'artiste et son sujet, et par la mécanique à laquelle il doit obéir. Comme le précise Vincent J. Stoker, présent dans les collections du CNAP et dans ce projet : « Je ne maîtrise absolument pas la photographie [...] Ma maîtrise se limite à la prise de vue. C'est qu'il faut bien comprendre la chaîne graphique. Entre le temps de la prise de vue et celui de l'exposition, trois techniciens de laboratoire photographique interviennent conséquemment pour aboutir à l'image telle qu'on la connaît sur les cimaises. Le premier développe le négatif obtenu à la prise de vue. Il révèle mon écriture dans une magie chimique qui m'échappe complètement. Le second technicien scanneuriste re-photographie mon travail de prise de vue de telle sorte que mon négatif analogique devienne écriture numérique. [...] Un troisième technicien, tireur, projette l'image numérique obtenue sur un papier photosensible. Ma maîtrise de la photographie est donc extrêmement limitée et de larges pans sombres, mystérieux et impénétrables jalonnent mon travail de photographe. En vérité, je ne fais que lancer un langage dans

1- Jean-François Chevrier, *Jeff Wall*, Paris, Hazan, 2006, p.43.

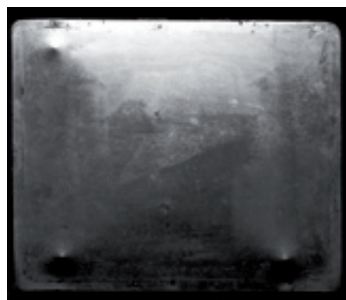
2- Nancy Foote, « The Anti-Photographers », *Artforum*, septembre 1976, p. 46-54.

une machine qui m'échappe largement et requiert le support de nombreux techniciens traducteurs spécialisés et indispensables.³»

Dans les années 1950, Henri Cartier-Bresson déclarait: «J'ai découvert le Leica, il est le prolongement de mon œil et ne me quitte plus». Il soulignait de fait la révolution technique apportée par cet appareil qui désormais permettait à la photographie d'accéder à une grande exactitude doublée d'une mobilité sans précédent, et donnait aussi une indication sur ce qui va définir plus précisément ce que l'on entend par geste photographique. Premièrement, s'il y a un œil photographique, ce n'est en aucun cas celui de l'objectif qui, mécaniquement reproduirait et enregistrerait la vision humaine. Cela semble évident mais mérite toutefois d'être rappelé car cette idée d'une «chambre» d'enregistrement oculaire est l'une des origines de la défiance envers une photographie dont la réussite se contenterait d'un geste idiot voué à produire une image du réel que n'importe qui pourrait obtenir. Regarder le monde, photographier le monde et regarder des photographies du monde sont trois choses absolument distinctes et si, parfois, la photographie nous semble si proche du réel photographié, il s'agit d'une illusion dont la première manifestation consiste dans le fait qu'une photographie est toujours le cadrage d'un ensemble plus vaste, opère toujours par soustraction en ponctionnant le réel. Photographier consiste en premier lieu à exclure et à ne conserver qu'une parcelle de ce qui est vu. L'objectif de l'appareil n'est pas un œil et l'inverse est tout aussi faux. Sur ce point, souvenons-nous de la théorie qui, au début des années 1870, voulait démontrer le caractère photographique de l'œil humain. Avec sa fameuse théorie de l'optogramme, le docteur Vernois postulait, en prolongement d'expériences menées aux États-Unis, que le prélèvement de la rétine de l'œil d'un homme assassiné pouvait permettre de «révéler» l'image de la dernière scène vue

par la victime, dévoilant ainsi la scène du crime et, peut-être, le visage du meurtrier. Cette théorie, qui n'a jamais permis de confondre le moindre assassin, met en lumière cette tentation d'assimiler l'œil à un appareil photographique et la rétine à une surface photosensible. En 1827, Joseph-Nicéphore Niépce réalise la toute première image à la chambre obscure, obtenue par l'empreinte de la lumière formée à la surface d'une plaque d'étain recouverte de bitume de Judée ayant la propriété de durcir à la lumière. Cette photographie qui aura nécessité entre douze et dix-huit heures d'exposition au soleil – d'où son nom d'héliographie – est une image prise depuis le premier étage de la maison de campagne de Niépce à Saint-Loup-de-Varennes. Cette «première photographie au monde»,

comme la nomme l'historien Helmut Gernsheim, est obtenue onze ans avant le premier daguerréotype et neuf ans avant les premiers essais à la chambre noire de William Henry Fox Talbot⁴. C'est par polymérisation de cette résine photosensible que naît cette



Joseph Nicéphore Niépce
Vue depuis la fenêtre à Le Gras
1827 – Héliographie
20,3 x 25,4 cm - Collection Harry
Ransom Center et J. Paul Getty
Museum

3- Vincent J. Stoker, « On ne décide pas de faire de la photographie, on doit en faire », interview de Roxana Traista pour *Photographie.com*, février 2012.

première image selon un phénomène de « persistance » qui n'est pas très éloigné de la persistance rétinienne négative : lorsque la rétine est soumise à une forte intensité lumineuse sur une durée d'exposition prolongée, les cellules photosensibles situées au fond de l'œil (les bâtonnets) se détériorent, inscrivant pendant plusieurs secondes la trace sombre de l'image observée dans le champ de vision, et c'est par la détérioration « créatrice » de la surface de bitume de Judée qu'advient la première image photographique.



Joseph Nicéphore Niépce
Vue depuis la fenêtre à Le Gras
Tirage argentique réalisé
par le Kodak Research Laboratory
(Harrow, Grande-Bretagne) - 1952
20,3 x 25,4 cm

D'autre part, ce que nous pourrions appeler geste photographique n'est pas le geste qui déclenche la prise de vue. Ce n'est pas le geste de la main, du pouce ou de l'index qui active le mécanisme. C'est un geste invisible, une tension produite par l'œil du photographe. Plus précisément, le geste photographique est sous-tendu par un devenir-photographique de l'œil. Ce geste a pris naissance conjointement avec l'invention de la photographie et, pour reprendre les propos de Walter Benjamin, « la nature qui parle à l'appareil est autre que celle qui parle à l'œil ; autre d'abord en ce que, à la place d'un espace consciemment disposé par l'homme, apparaît un espace tramé d'inconscient. [...] Cet inconscient optique, nous ne le découvrons qu'à travers [la photographie].⁵ » Il y a un devenir-photographique de l'œil, comme il y a un devenir-cinéma de l'œil. Dans son manifeste *Ciné-Œil*, publié en 1923, Dziga Vertov écrit: « Je suis un œil. Un œil mécanique ». Par ces mots, il n'octroie pas à la caméra une toute-puissance mais affirme la fusion totale de l'œil du cameraman et de l'appareil en une seule entité. Il y a un devenir-caméra de l'œil du cameraman, et l'on note ce devenir dans la syntaxe du manifeste: « Moi, c'est-à-dire la machine, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir. » Ce devenir-cinématographique de l'œil que Dziga Vertov appelle le « ciné-œil » est une symbiose parfaite qu'il matérialise en 1929 dans *L'Homme à la caméra* par le célèbre photogramme de la surimposition d'un œil et d'un objectif (voir en page suivante).

Camille Saint-Jacques, dans un très beau texte publié en 2011 dans la revue *Beautés*, tente de cerner les caractéristiques essentielles du geste artistique: « Percevoir, choisir, prélever... en un mot: *prendre*.

4- Pour plus de détail, nous renvoyons à: Helmut Gernsheim, « La première photographie au monde », *Études photographiques*, novembre 1997, mis en ligne le 13 novembre 2002. Url: <http://etudesphotographiques.revues.org/index92.html>.

5- Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, novembre 1996, mis en ligne le 18 novembre 2002. Url: <http://etudesphotographiques.reuver.org/index99.html>. Traduit par André Gunthert à partir de l'édition originale parue dans *Die Literarische Welt*, 18 septembre 1931.



Dziga Vertov - *L'Homme à la caméra*
1929

[...] « Prendre », « rendre » sont les deux termes opposés du geste. [...] Prendre et rendre ne forment qu'un même geste.⁶ » Le geste photographique, porté par un devenir-photographique de l'œil, induit une perception, induit des choix : créer un cadre, soustraire le monde extérieur au cadre, fermer le cadre ou lui conserver une certaine perméabilité avec ce qu'il ne montre pas, opérer dans un champ plus ou moins profond, placer un curseur sur

une échelle qui va du flou au net, inscrire du temps dans cet espace choisi ou exclure le temps de cet espace, donner une valeur à la lumière, etc. Ces choix permettent de prélever un fragment de réel. Ce prélèvement (cette *prise de vue*) est ensuite développé puis rendu. Le geste photographique correspond à cette tension vers un devenir-photographique de l'œil dont la fonction est de passer le réel au crible selon des finalités et des procédures diverses.

Une géographie du geste photographique reviendrait donc à tenter d'effectuer une taxinomie, un inventaire du geste photographique. Dans le contexte particulier de ce projet, cet inventaire est dépendant de la structure d'une collection. Il ne pouvait donc être que parcellaire, lacunaire, et s'effectuer au sein d'un espace suffisamment ouvert pour que, ça et là, les œuvres s'accolent – sur le mode de l'accolade –, en passant outre toute forme d'exigence scientifique, de cohérence chronologique, de généalogie, etc. Cette taxinomie consistera, pour reprendre les propos d'Éric Baudelaire inspirés des recherches de l'historien Aby Warburg, à suivre « simplement des tracés par lesquels les images sont liées » sur le mode d'une « histoire de l'art mnémotaxinomique et fragmentaire » fondée sur un montage d'images réunies par analogies thématiques et formelles. L'exposition, tout comme ce livre, se découpe en huit stations augmentées d'un prologue et d'un épilogue. Ces dix moments constituent une somme de territoires connectés les uns aux autres par les éléments indispensables à l'acte photographique que sont les organes constitutifs de l'œil humain lui-même – fovéa, macula, cristallin, point aveugle –, auxquels s'ajoutent des dimensions plus symboliques – géographie, astres, larmes, hétérotopies... Les œuvres se distribuent entre ces pôles, avec tout l'arbitraire et les limites qu'une telle classification comporte, étant évident que certaines œuvres incluses dans un thème auraient également pu être placées dans un autre. Par exemple, la photographie de Paul Graham, fondée sur une critique sociale, s'inscrit dans la première station (« Fovéa, le regard diagnostic ») bien que les choix formels auxquels elle obéit, inspirés de techniques cinématographiques, pourraient la faire figurer dans la dernière station (« Ciné-Œil »), tout comme le diptyque *The Dreadful Details* d'Éric Baudelaire, conçu dans un décor hollywoodien. De même, *Niagara Falls* d'Andreas Gursky, placée dans la partie « Hétérotopies, des regards autres » aurait pu dialoguer avec

la série de *Châteaux d'eau* de Bernd et Hilla Becher, en raison de la filiation intellectuelle du premier avec Bernd Becher qui fut son enseignant à la Kunstakademie de Düsseldorf. À l'inverse, les *Os à moelle* d'Éric Poitevin ou les mines antipersonnel de Raphaël Dallaporta ne résonnent avec les Becher ou le portrait de Thomas Ruff que sur un mode analogique, en frôlant le contresens (un contresens fécond dans les questions d'esthétique qu'il suscite), etc. Les choix opérés s'efforcent donc de regrouper les œuvres en fonction de priorités qui hiérarchisent les niveaux de lecture (l'aspect social est prédominant chez Paul Graham, le langage cinématographique est un moyen de diagnostiquer les images chez Éric Baudelaire, etc.). Le parcours de l'exposition, recomposé dans ce livre, réunit les œuvres de quarante artistes et d'une machine (la caméra embarquée de la NASA). Il forme une boucle dont le commencement et la fin sont structurés par les deux géographies (re)constituées par la photographie de tambour de Patrick Tosani et par la vue martienne de la NASA. Entre ces deux extrémités, les œuvres opèrent une traversée de quelques territoires du geste photographique, du documentaire à la fiction. Pour chacune de ces stations, la parole des artistes sera privilégiée autant que faire se peut. Certains de ces territoires ne sont que des îlots, des ponctuations intenses ; d'autres se développent sur des superficies plus vastes. Et, s'agissant d'œuvres issues d'une même collection, chacune d'elles s'accompagne d'une notice comme c'est le cas généralement dans les catalogues de collection des institutions publiques.

Prologue

/

GÉOGRAPHIE

14

La photographie *Géographie II* de Patrick Tosani ouvre *L'œil photographique*, endossant simultanément la fonction de prologue, d'ouverture vers la première station (« Fovéa ») et de lien bouclé avec l'épilogue de ce projet. Prologue, cette œuvre l'est un peu à la manière d'un chœur antique car elle porte symboliquement les thèmes et le contexte du parcours dans son ensemble. L'œuvre est une vue frontale de tambour (une caisse claire plus précisément), redressé à la verticale du mur, agrandi quatre ou cinq fois par rapport aux dimensions réelles de l'objet pour atteindre une taille presque humaine. Le surdimensionnement du sujet est un aspect essentiel du travail de Patrick Tosani et c'est par la démesure que l'objet photographié acquiert une polysémie. La face de cette caisse claire est couverte d'une peau de frappe, surface de percussion qui dissimule une seconde peau, destinée à la résonance du son, tendue au fond de la caisse. Structurellement, ces deux peaux pourraient être comparées aux deux membranes oculaires parallèles que sont l'iris et le cristallin : si les membranes de l'œil ont pour fonction de régler l'incidence lumineuse, les peaux du tambour opèrent sur la propagation des ondes sonores. Œil géant à la cornée opacifiée et traumatisée, cette surface martelée évoque les rythmes martiaux des tambours militaires dont la caisse

claire de batterie est l'héritière directe, et prépare l'accès aux photographies de guerre qui occupent en partie la première station de ce projet (« Fovéa, le regard diagnostic »). Ce qui rend paradoxale cette photographie réside dans la contradiction entre la quête de neutralité dont elle témoigne, son objectivité dépouillée de tout artifice, et le dialogue très ouvert qu'elle instaure avec son spectateur. Sa frontalité et l'opacité de la surface font de cette caisse claire un point aveugle, une membrane infranchissable pour le regard et pour le corps entier du spectateur, jusqu'en son centre devenu plus transparent par usure mais non moins impénétrable. Mais, simultanément, cette neutralité est générative de sens pour le spectateur qui s'y confronte. Géographie irrégulière et ronde, cette peau est aussi celle d'un astre, devient le lieu d'utopies, de voyages et de conquêtes, ouvre un espace fictionnel qui se clôt avec cette vue du sol de la planète Mars (voir « Épilogue, Géographie ») qui porte en son centre un point aveugle noir semblable à la pupille contractée d'un œil soumis à l'éclat d'une lumière trop forte.

La géographie photographiée par Patrick Tosani propulse le territoire au-delà d'une dimension strictement cartographique : elle rend visible un son inaudible, matérialise une déflagration percussive.

16 Elle confère toute sa puissance au pouvoir évocateur des images, inhibant le son dans un espace mental. Ce que montre en définitive cette photographie n'est pas tant la caisse claire qu'une pure résonance échouée dans les anfractuosités d'une membrane accidentée comme peut l'être un territoire. Tout se joue dans un rapport de surfaces, dans une confrontation entre la surface abimée de la peau et celle, parfaitement lisse, de la photographie. Tout se joue dans le passage d'une surface à une autre et, donc, dans le passage opéré entre l'espace réel et l'espace photographique. Comme le précise Patrick Tosani : « Le travail des tambours a pour objectif de développer ce rapport à la surface. L'image photographique est une surface. C'est ce rapprochement qui attire mon intérêt. Pour revenir à l'origine du travail, il s'agissait d'utiliser un objet signifiant du son ou du bruit pour montrer que la photographie était sourde, toujours avec cette idée de pauvreté et de limite de l'enregistrement photographique. Évidemment, je devais m'incliner devant cette démonstration naïve et comprendre que la surface du tambour parlerait surtout de la surface de la photographie plus que du mutisme de l'image. La surface du tambour a été élaborée progressivement par la fréquence et l'énergie du jeu des musiciens utilisant ces instruments. La peinture recouvrant la peau en plastique a en partie disparu.

Prologue
Géographie

Cet objet a été fabriqué dans un rapport tactile (de toucher). Je souhaitais que la reproduction et l'agrandissement photographique de l'objet suggèrent ce même désir. La finition du travail avec un encadrement épais participait à cette intention. Le tableau devient en quelque sorte une nouvelle caisse de résonance qui pourrait hypothétiquement produire un nouveau son. Le titre *Géographie* [...] suggère que l'on y voit des cartes de géographie ou des vues de satellite. Cet objet-tambour parle prioritairement de musique et de rythme mais sa qualité visuelle est importante. Je pense qu'il offre de multiples interprétations.⁷ »

7- Patrick Tosani, « Entretien (extraits) », 1997, www.patricktosani.com.

**« L'image photographique est une s
attire mon intérêt. Pour revenir à l'o
un objet signifiant du son ou du bru
était sourde, toujours avec cet
de l'enregistrement photographique.
y voit des cartes de géographie ou de
parle prioritairement de musique et
importante. Je pense qu'il offr**

urface. C'est ce rapprochement qui
origine du travail, il s'agissait d'utiliser
it pour montrer que la photographie
te idée de pauvreté et de limite

Le titre *Géographie* suggère que l'on
s vues de satellite. Cet objet-tambour
de rythme mais sa qualité visuelle est
e de multiples interprétations »

Patrick Tosani

20



I

/

Yuri Kozyrev
Hocine Zaourar
Sophie Ristelhueber
Éric Baudelaire

FOVÉA,

LE

Paul Graham
David Goldblatt
Allan Sekula

REGARD

DIAGNOSTIC

La lumière issue d'un objet regardé est focalisée dans l'œil humain sur la rétine, sans déformation optique idéalement, pour atteindre la zone postérieure centrale des photorécepteurs, la macula. La fovéa, centre de la macula, permet par sa richesse en photorécepteurs d'obtenir un pouvoir discriminant maximum et de transmettre au cerveau une information parfaitement précise, permettant ainsi l'émergence du sens.

Cette première station réunit des œuvres qui ont en commun d'employer le médium photographique à des fins de témoignage. Qu'elles soient les créations d'artistes comme Allan Sekula, Sophie Ristelhueber, Éric Baudelaire, David Goldblatt, Paul Graham, ou de photojournalistes comme Yuri Kozyrev ou Hocine Zaourar, elles soulèvent un certain nombre d'interrogations sur les définitions d'œuvre d'art, d'esthétique et de genre. Elles troublent la vision que l'on voudrait être claire sur le statut à octroyer à ces photographes, fortement impliqués sur les territoires du social, du politique ou des conflits armés, souvent récompensés par de prestigieux prix de photojournalisme, simultanément reconnus pour la dimension artistique de leurs œuvres. Il faut d'ailleurs certainement aborder avant toute chose la question de l'esthétique de certaines de ces œuvres, dont les sujets dramatiques trouvent parfois un traitement formel qui les tirent inexorablement vers une beauté que d'aucuns trouveront insupportable. En effet, les œuvres de Hocine Zaourar ou de Yuri Kozyrev, prises dans les conditions de massacres en Algérie ou de la guerre en Irak, prêtent le flanc, comme c'est le cas de beaucoup d'images de ce type, à la critique relative à la question de l'esthétisation de l'horreur. Ce livre et l'exposition qui s'y rattache ne sont sans doute pas le lieu pour ouvrir un tel débat.

« Dans toutes mes photographies
il y a une trace de l'homme :
pour moi, il est là. Il est moins
encombrant en n'étant pas
visuellement là mais il y a toujours
une trace de ce qu'il a construit
ou de ce qu'il a détruit.
Son absence le rend très présent. »

Sophie Ristelhueber

Néanmoins, il faut souligner que la réalisation d'une photographie dans une situation de drame manifeste la volonté de fixer un instant dont on pense qu'il doit être conservé et vu à tout prix : quelle que soit la répugnance éprouvée, le photographe doit y mettre le même soin que pour une photographie d'un autre type. « Je fais des images pour fixer ce présent que j'ai du mal à vivre », pour citer Raymond Depardon. Quoi qu'il en soit, il est difficile d'accuser Hocine Zaourar ou Yuri Kozyrev d'être des « prédateurs d'images » quand on sait dans quelles conditions leurs photographies ont été réalisées et publiées : le premier n'a pas eu le contrôle de son image (ni du choix de l'image, ni de son cadrage, ni même de la légende qui l'a accompagnée) ; quant au second il est le photographe qui incontestablement aura passé le plus d'années en Irak, adoptant les points de vues les moins manichéens sur le conflit, ce qui lui donne assurément une légitimité que d'autres n'ont pas.

Le photojournalisme connaît ses premiers développements significatifs dans les années 1920 mais ses racines sont bien plus profondes : la première photographie de reportage publiée de l'Histoire est un daguerréotype de Thibault. Il montre une barricade pendant les insurrections parisiennes

de juin 1848⁸ et rend compte d'un affrontement qui fit plus de 3 000 morts en quatre jours. De même, les premiers cadavres photographiés sur un champ de bataille le furent à Gettysburg par Alexander Gardner qui en modifia la disposition afin de renforcer l'effet dramatique de ses prises de vues : dès la première photographie de victimes de guerre se pose le problème de la falsification du document photographique.

La présence conjointe, au sein de la collection du CNAP d'œuvres issues de la commande institutionnelle (*The Dreadful Details* d'Éric Baudelaire est une commande du CNAP) et d'images rapportées des zones de combat les plus violentes engage une réflexion sur la fonction de témoignage des œuvres et sur la façon dont certaines images accèdent au registre artistique. Quoi qu'il en soit, les œuvres présentes dans cette première partie ont la particularité d'avoir été conçues par des photographes manifestant la volonté d'appréhender le réel avec une clairvoyance optimale, d'en ponctionner les éléments les plus significatifs et de rendre compte d'un état du monde par sa transposition

8- Ces daguerréotypes, réalisés par un certain Thibault dont on ne sait quasiment rien, représentent une barricade rue Saint-Maur-Popincourt. Respectivement datés des 25 et 26 juin 1848, ils furent publiés dans le journal *L'Illustration* du 1^{er} - 8 juillet 1848.

« À chaque grande guerre son photographe. Capa pour la guerre d'Espagne, Griffiths pour le Vietnam... et Kozyrev pour l'Irak. Au fil des mois, Yuri Kozyrev a vu ce pays basculer. Au fur et à mesure, les personnages sont devenus plus sombres. Les morts et les blessés se sont accumulés, dans les rues et sur ses pellicules. À regarder de près on y lit la détresse, l'angoisse, mais avant tout la peur. »

Lucas Menget,
grand reporter.

en photographie. Cette transposition ne va pas de soi. Elle implique des choix drastiques dans la façon de transmettre les images, surtout lorsqu'elles exposent le désastre. La transposition du réel vers la photographie impose une grande acuité quant aux décisions esthétiques qui doivent être adoptées pour ce type de représentation. Pour reprendre les propos de Jean Clottes au sujet des origines du geste artistique, l'art « est dans l'esprit de celui qui regarde et pas nécessairement dans la tête de celui qui fait », et « pour qu'il y ait art, il faut une pensée susceptible d'appréhender le monde, de le transformer en le recréant⁹ ». Il faut donc admettre, d'une part, que certaines images puissent faire l'objet de projections – voire de fantasmes – au moment de leur diffusion, comme ce fut le cas de la photographie d'Hocine Zaourar dont il sera question plus loin. Il faut comprendre, d'autre part, que la photographie-témoignage doit obéir, dans son opération de transmission, à une grande sincérité doublée d'une vigilance de tous les instants car, pour suivre Georges Didi-Huberman, « tout acte d'image s'arrache à l'impossible description d'un réel¹⁰ » et, dans le contexte de conflits armés ou des grandes dévastations humaines, le réel est un écorché-vif que

9- Jean Clottes, « Le geste à l'origine, entretien avec Éric Suchère et Camille Saint-Jacques », *Le Geste à l'œuvre*, op. cit., p.33.

10- Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, 2003.

30 les images ne sauraient effleurer sans le détériorer. Cette première station réunit des photographes dont les pratiques couvrent un territoire dont les pôles vont du compte-rendu le plus objectif à l'ultime falsification d'images manipulées, pour délivrer un regard diagnostique sur le monde.

Yuri Kozyrev est sans doute le photojournaliste le plus expérimenté sur l'Irak. Récompensé à maintes reprises par les prix les plus prestigieux du photojournalisme, dont les fameux World Press Photo Awards qui lui ont été décernés six fois, il est celui qui aura passé le temps le plus long sur le territoire irakien, après avoir arpenté des années durant les territoires en guerre de Tchétchénie et d'Afghanistan. C'est en qualité de photographe pour *Time Magazine* qu'il passe près de sept ans en Irak. Arrivé plusieurs mois avant que la guerre ne débute, il est toujours présent après le départ des américains. Ses photographies sont exemplaires, par leur rareté, par la précision des choix qu'elles opèrent, par leur lucidité, du travail qu'un photojournaliste peut réaliser en immersion dans le fracas d'événements qui n'appartiennent pas encore à l'Histoire mais l'écrivent sous ses yeux. Dans la préface du petit livre consacré à ses photographies d'Irak, le grand reporter Lucas Menget écrit : « À chaque grande guerre son photographe. Capa pour la guerre d'Espagne, Griffiths pour le Vietnam... et Kozyrev pour l'Irak. [...] Au fil des mois, Yuri Kozyrev a vu ce pays basculer. Ses premières images étaient celles d'une guerre « classique ». Au fur et à mesure, les personnages sont devenus plus sombres. Les morts et les blessés se sont accumulés, dans les rues et sur ses pellicules. À regarder de près [...] on y lit la détresse, l'angoisse, mais avant tout la peur.¹¹ »

Captures à Falloujah, arrestation de terroristes, recherche de *snipers*, tirs américains vers des positions ennemies, ces photographies montrent les aspects les plus offensifs de cette guerre. Elles montrent aussi les temps morts, l'attente, l'ennui, le repos des soldats, leurs regards. Ces images, réalisées dans le cadre strictement imparti par les règles militaires, sont soumises au contrôle rigoureux que les États-Unis imposent, depuis la guerre du Vietnam, à toutes les images issues de théâtres d'opérations armées. Simultanément, les photographies de Yuri Kozyrev se placent aussi du côté des civils, exposent la dislocation d'une société déchirée, de familles décimées, de mères implorant que leur soient rendus les enfants morts ou capturés pour actes de terrorisme. La collection du CNAP a fait l'acquisition de douze photographies de la série *Inside Iraq*, dont la particularité est d'être à tirage illimité, fait rarissime pour une collection publique qui à lui seul en dit long sur la volonté de conserver de telles images dans une collection dédiée aux arts plastiques principalement constituée autour d'œuvres uniques ou à tirage très restreint. La conservation de telles photographies dans ce contexte offre de fait un point de vue particulier sur ces œuvres et pose l'épineux problème de l'esthétisation de l'image de guerre et, plus

globalement, d'une lecture qui passerait par le crible de l'histoire de l'art. Ainsi, cette photographie d'un groupe de soldats autour d'un feu de camp prise à Anah ne peut-elle pas faire surgir le souvenir de peintures de Caravage ou de Georges de La Tour ? L'image de ce Marine assis dans la pénombre d'une pièce dénudée, éclairé par la lueur de la fenêtre qui point sur son visage, ne ravive-t-elle pas les Annonciations ou les compositions de la peinture flamande ? C'est toute l'ambiguïté de ces photographies que Yuri Kozyrev n'a certes pas composées en ayant à l'esprit de telles références mais dont la structure, la lumière, l'atmosphère, entrent en résonance avec les grands stéréotypes picturaux qui, tels des fantômes, surgissent inopinément dans le regard du spectateur, installant, il faut bien le souligner, un certain malaise. Nous voudrions pouvoir regarder ces images sans jamais les teinter d'un tel matériau historique, mais ce matériau historique fait irruption ; nous ne pouvons faire autrement que de voir ces images en les doublant d'analogies aux œuvres du passé. Nous voudrions pouvoir ne pas le faire, nous ne pouvons y parvenir. Nous avons à l'esprit que les peintres des siècles précédents rendaient compte, eux aussi, de la brutalité de l'histoire car ils étaient les seuls producteurs d'images, mais nous ne pouvons nous résoudre à accepter que la valeur de ces photographies puisse se mesurer à l'aune de la peinture d'histoire, etc.

11- Lucas Menget, « Préface », *Yuri Kozyrev, Inside Iraq*, Visa pour l'Image 2008, Éditions C.D.P., p.8-9.



Yuri KOZYREV

Inside Iraq - Bagdad, Irak, 28 septembre 2006. Femmes Chiïtes implorant les militaires américains pour relâcher l'enfant qu'ils ont arrêté.
28/09/2006 - 2008 - 50 x 59,9 cm - Collection du CNAP - En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.





Yuri KOZYREV

Inside Iraq - Djourah, Irak, 15 mars 2007. Près de Bakouba, arrestation de présumés sympathisants à la cause de l'insurrection après qu'un combattant, surpris en train de poser une bombe sur le bord de la route, ait été neutralisé.

15/03/2007 - 2008 - 50 x 59,9 cm - Collection du CNAP - En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.





Yuri KOZYREV

Inside Iraq - Falloujah, Irak, 29 octobre 2005. Des membres présumés de l'insurrection détenus par les marines américains à Falloujah.
29/10/2005 - 2008 - 49,9 x 59,9 cm - Collection du CNAP - En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.





Yuri KOZYREV

Inside Iraq - Bagdad, Irak, 20 octobre 2006. Courte pause pour ce militaire lors d'une opération pour débusquer les miliciens chiites du quartier de Washash, véritable bastion de l'armée de Mehdi, rebaptisé « La petite Sadr City » par les troupes américaines.

20/10/2006 - 2008 - 50 x 59,9 cm - Collection du CNAP - En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.





Yuri KOZYREV

Inside Iraq - Djourah, Irak, 15 mars 2007. Déploiement de militaires américains cherchant à débusquer un sniper près de Bakouba.
15/03/2007 - 2008 - 49,9 x 60 cm - Collection du CNAP - En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.





Yuri KOZYREV

Inside Iraq - Kouba, Irak, 24 mars 2007. Militaires américains protégeant un de leurs blessés des débris soulevés par l'atterrissage d'un hélicoptère de secours dans le village de Kouba (Province de Diyala).

24/03/2007 - 2008 - 49,9 x 59,9 cm - Collection du CNAP - En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.



Photojournaliste comme Yuri Kozyrev, Hocine Zaourar a couvert à la fin des années 1990 les événements sanglants qui ont secoué l'Algérie. La photographie intitulée – à tort comme nous le verrons – la « Madone de Bentalha » (que nous plaçons entre guillemets) a été prise le 23 septembre 1997, le lendemain des massacres perpétrés par un groupe armé à Bentalha, au sud d'Alger, causant la mort de près de 400 personnes. Cette image prise aux portes de l'hôpital Zmirli à Alger (et non à Bentalha) fait partie d'une série de huit clichés de la même femme qu'Hocine Zaourar envoie à l'Agence France Presse, en ayant pris soin au préalable de dissimuler sa pellicule pour qu'elle ne lui soit pas confisquée par les autorités. La photographie que l'on connaît fait la une de 750 journaux internationaux dès le lendemain. Elle devient immédiatement une image mythique et scandaleuse, et se voit affublée de légendes très connotées comme « Madone de Bentalha », « Piéta de Bentalha », « Une madone en enfer », fondées sur de grossières erreurs iconographiques puisque la femme photographiée par Hocine Zaourar ne porte pas d'enfant, n'est pas chrétienne, n'est pas photographiée à Bentalha...

Lorsqu'il obtient le World Press Award en 1998, des médias algériens pro-gouvernementaux accusent Hocine Zaourar d'avoir produit une image falsifiée, issue d'une mise en scène. Le photographe reçoit des menaces de mort et doit se cacher. En février 1998, le quotidien algérien *El Watan* publie un cliché de la même scène prise par un autre photographe, au même instant, sous un autre angle, où l'on voit Hocine Zaourar prendre sa photographie. Le pouvoir algérien adopte alors une autre stratégie et fait pression sur Oum Saâd, la femme photographiée, afin qu'elle intente un procès au photographe et à l'AFP. Cette plainte, qui advient au moment où l'ONU exige qu'une série d'enquêtes soit diligentée pour évaluer la responsabilité des forces de sécurité algérienne dans les massacres, aboutira à un non-lieu en 1999 alors même que cessent les enquêtes. « La photographie d'Hocine Zaourar n'a été, un temps, que le support concret de ce rapport de force », comme le rapporte Juliette Hanrot dans son étude *La Madone de Bentalha, histoire d'une photographie*¹². Mais, parallèlement à l'instrumentalisation politique dont cette photographie est l'objet, il est essentiel de prendre en compte sa genèse véritable et ce qu'elle va ensuite véhiculer d'un point de vue strictement iconographique. L'AFP reçoit une pellicule qui contient huit clichés pris sur la même scène. L'un d'eux est sélectionné puis, fait particulièrement important, recadré sans que l'auteur n'en ait été informé préalablement ni n'ait donné son accord a posteriori. Le cadrage initial laissait apparaître

sur la gauche un groupe d'hommes. L'image finale, qui fait la une des médias, ne montre que les deux femmes, focalisant l'attention de l'opinion publique sur celle que les légendes des journaux et des magazines surnommeront la « Madone de Bentalha », donnant à la *légende* son sens le plus littéral, bâtissant la légende de l'image en même temps que celle-ci est publiée. Le choix du cliché et son recadrage sont d'une importance cruciale et l'on imagine ce qui, dans une telle photographie, a pu orienter ces décisions : la composition, les couleurs des vêtements, le visage de cette femme, la béance de sa bouche, la pureté qui émane de son être, projettent cette photographie dans le corpus universel des images pieuses chrétiennes, des madones et des piétas. Cette femme, dont on affirme à tort qu'elle pleure la mort de ses huit enfants, devient une figure emblématique de la *mater dolorosa*, la mère en souffrance¹³. Ce recadrage décontextualise l'image, lui confère une universalité. Plus de lieu, pas de temps particulier, la scène pourrait s'être déroulée n'importe où et à n'importe quelle époque, comme en attestent les multiples analogies qui fleurissent dans un certain nombre de médias pendant des années. En 2004, une journaliste évoque ainsi cette « jeune mère algérienne qui hurle sa douleur à la face du monde en serrant son enfant mort dans ses bras »¹⁴. En 2006, au festival Visa pour l'Image de Perpignan, Éric Baudelaire montre pour la première fois son œuvre *The Dreadful Details* (voir plus loin dans ce même chapitre) : des commentaires associent la mère à l'enfant située au centre du diptyque à la « piéta d'Hocine Zaourar » et subodorent une citation possible à l'image du photojournaliste alors que rien, à part le voile, ne permet une telle comparaison¹⁵. De nombreux articles établissent ainsi des comparaisons plus ou moins hasardeuses entre la photographie d'Hocine Zaourar et des œuvres du passé : les peintures du Caravage, la *Piéta* de Michel-Ange, le *Massacre des innocents* de Nicolas Poussin, la *Crucifixion* de Mantegna, une image du film *L'Évangile selon saint Matthieu* de Pier Paolo Pasolini¹⁶, et l'on pourrait sans peine allonger

12- Juliette Hanrot, *La Madone de Bentalha, histoire d'une photographie*, Armand Colin, 2012, p.141.

13- Il faudra attendre six ans pour que l'erreur soit corrigée et que soit démontré qu'elle pleurerait en réalité son frère, sa belle-sœur et son neveu.

14- Valérie Lacaze, « Comme une image », *Sud-Ouest Dimanche*, 3 octobre 2004. Source : Juliette Hanrot, op.cit., p.104.

15- Source : Juliette Hanrot, op.cit.

16- Toutes ces analogies proviennent d'articles parus dans *Libération*, *El Mundo*, *Corriere della Sera*. Source : Juliette Hanrot, op.cit.

la liste de ces analogies approximatives en convoquant les couleurs de Philippe de Champaigne ou de Montaldo, les lumières de Vermeer ou de Delacroix, les bouches béantes de Sergei Eisenstein ou de Francis Bacon, etc. Hocine Zaourar n'a jamais souhaité fabriquer une image obéissant à ce type de dualité documentaire et iconographique. Cela est d'autant plus certain qu'il n'en a pas maîtrisé le choix ni n'en a validé le recadrage. La remarque effectuée à propos des photographies de Yuri Kozyrev et des réminiscences picturales qu'elles convoquent est poussée à son paroxysme avec cette « madone ». Sa puissance iconographique provoque une esthétisation du malheur, rejoignant les propos de Susan Sontag fustigeant le médium photographique pour sa propension à tout transformer en « objet de beauté ». Au final, la question posée par cette image n'est pas tant celle des modalités qui ont conduit à la « prendre » le lendemain des massacres et à la « rendre » par le canal des médias que du regard que nous portons sur elle. Ce regard est forcément ambivalent dès lors que cesse le tumulte de sa diffusion première et dès lors qu'elle a intégré les collections du CNAP, gardant définitivement la *légende* usurpée qui lui a été ajoutée, demeurant à jamais la *Madone de Bentalha*. Je me souviens avoir vu cette œuvre dans une exposition consacrée à la représentation de la Vierge Marie au cours des siècles¹⁷ dans laquelle figuraient notamment des œuvres du Louvre, et avoir été frappé d'observer les visiteurs qui se trouvaient là, admirer l'image d'Hocine Zaourar pour sa beauté irrévocablement admise, pour son appartenance évidente au corpus universel des images-icônes de la chrétienté. Ce que ces visiteurs voyaient n'était ni Oum Saâd, ni le massacre de Bentalha, ni la dimension politique, ni même le travail du photojournaliste : ce qu'ils admiraient était l'apparition contemporaine d'une piéta, d'une madone, et de toutes les vierges de Giotto, Pontormo et Michel-Ange réunies.

17- Il s'agissait de l'exposition « Regards sur Marie », Hôtel-Dieu, Le Puy-en-Velay, 11 juin – 3 octobre 2011.



La photographie d'Hocine Zaourar illustre d'une certaine manière l'exact opposé de ce qui constitue le protocole de travail de Sophie Ristelhueber. En effet, elle refuse catégoriquement de « photographier des scènes qui vont prendre en otage les émotions du public¹⁸ » et préfère orienter son approche de la guerre vers une forme documentaire qui passe essentiellement par la prise de vues de paysages. Ses photographies montrent les vestiges, traces, débris éparpillés sur les sols retournés par les conflits. Elles adoptent généralement une distanciation maximale – comme c'est le cas de *Chatt-al-Arab* – pour rendre compte de territoires scarifiés par les incendies, criblés par les impacts de missiles, prenant le plus de hauteur possible pour donner à voir ce qui pourrait être qualifié de perception hypermétrope de la guerre (de ce *point de vue*, l'œuvre aurait pu être intégrée dans la partie « Cristallin » de ce projet). Pourtant, en fuyant l'obscénité qu'une vue « de près » pourrait faire advenir dans les images, la vue aérienne de *Chatt-al-Arab* opère un surprenant retournement. En effet, cette vue lointaine et macroscopique confère à la photographie une toute autre dimension, inversée. C'est en voyant une vue aérienne du Koweït dans *Time Magazine* en 1991, pendant la première guerre du Golfe, que Sophie Ristelhueber a pris conscience du pouvoir évocateur de ce type de cadrage qui, tout en dévoilant les désastres de la guerre à l'échelle d'un territoire, évoque la surface d'une peau. Le fleuve Chatt-al-Arab constitue la délimitation entre l'Irak et l'Iran et fut à l'origine de la déclaration de guerre de l'Irak à l'Iran en 1980. Prise en 1991, plusieurs mois après la fin de la guerre, à l'issue de négociations compliquées avec l'armée française pour obtenir l'autorisation de survoler les anciennes zones de combat, cette photographie irréaliste montre un fleuve asséché et un terrain accidenté partiellement couvert de neige dont les reliefs, écrasés par la prise de vue, apparaissent comme autant de scarifications à la surface du désert. Comme le précise Sophie Ristelhueber, *Chatt-al-Arab* ne donne « aucune information qui pourrait [...] renseigner sur l'échelle ou la portée de cette surface incisée, coupée en deux par une bande noire. La photographie montre une vue aérienne de cette terre, entre le Tigre et l'Euphrate, autrefois connue sous le nom de Mésopotamie, l'un des berceaux de la civilisation.¹⁹ »

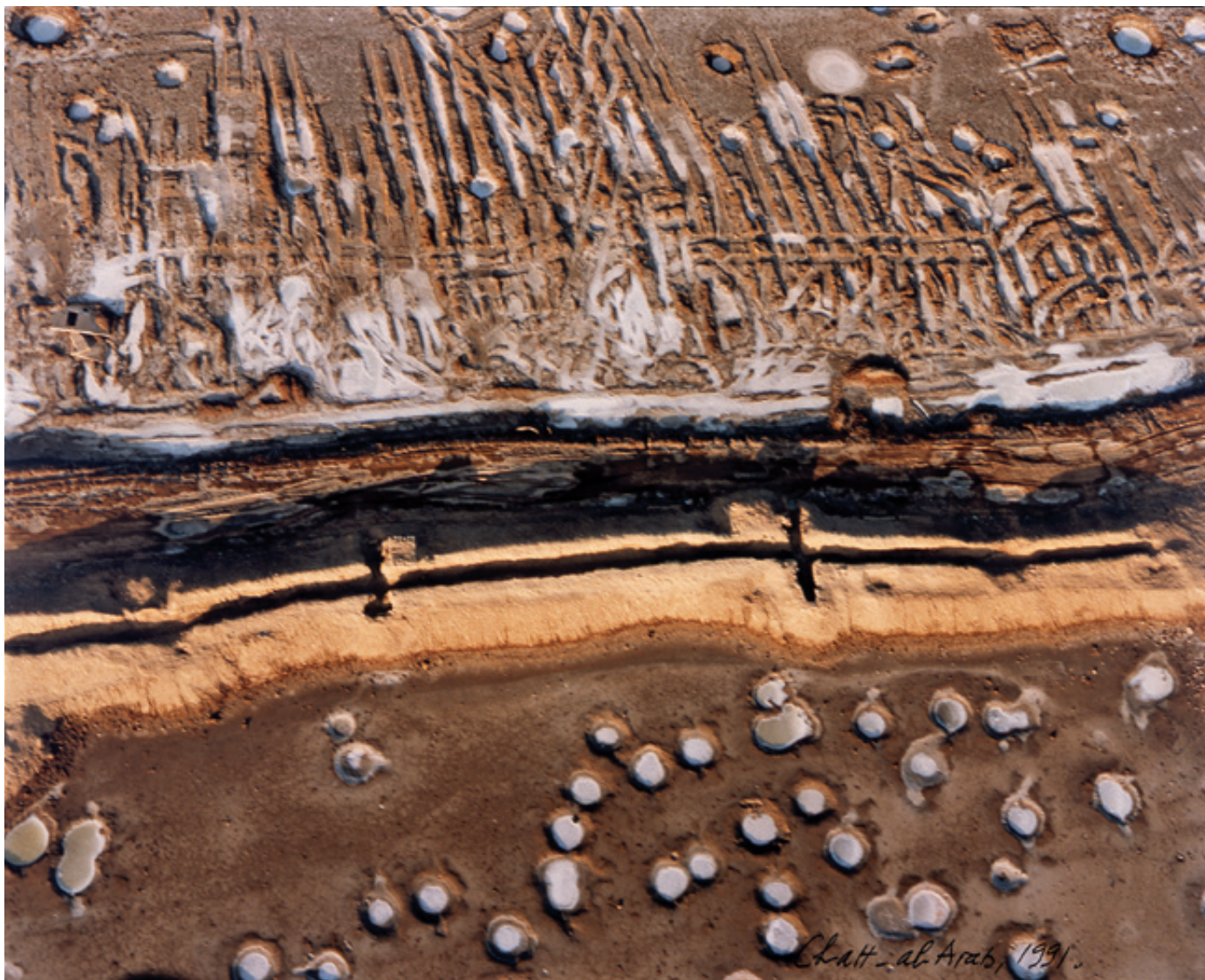
Cette image, dont on sent qu'elle a pu faire écho dans l'esprit de l'artiste avec le fameux *Élevage de poussières* de Man Ray et Marcel Duchamp (1920) tant les structures et les effets produits sont proches, joue des rapports d'échelle du territoire pour mieux le transfigurer et le mettre en lieu et place de la figure humaine absente. Plus encore, c'est par ce basculement symbolique

vers le microscopique que l'humain investit toute la surface de l'image, épiderme dévasté, meurtri, carbonisé, pulvérulent : « C'était comme si j'étais à cinquante centimètres de mon sujet, comme au bloc opératoire.²⁰ » Dans cette quête du regard diagnostic, Sophie Ristelhueber se distingue par l'attention qu'elle porte à la manière d'appréhender la guerre dans ses effets plus que dans ses symptômes et c'est probablement ce qui la met à distance du photojournalisme et de ses clichés pris sur le vif. L'acuité avec laquelle elle circonscrit le sujet de son étude est effectivement celle d'un diagnostic chirurgical, porté sur le corps moribond du paysage d'après-guerre.

18- Cheryl Brutvan, « Les obsessions de Sophie Ristelhueber », *Sophie Ristelhueber, Détails du monde*, Actes Sud, 2002, p.97.

19- Sophie Ristelhueber, citée par Cheryl Brutvan, op.cit., p.252.

20- Sophie Ristelhueber, citée par Cheryl Brutvan, op.cit., p.137.



Fovéa

48 — 49

ÉRIC BAUDELAIRE

The Dreadful Details

Issue d'une commande du CNAP, *The Dreadful Details* est une des œuvres majeures réalisées par Éric Baudelaire, dont le FRAC Auvergne a acquis l'un des cinq exemplaires. Éric Baudelaire n'est pas photojournaliste et son travail de photographe ne consiste pas à arpenter les théâtres d'opérations armées. Sa pratique, qui emploie aussi bien la photographie que le film, est principalement tournée vers une recherche qui concerne l'image dans son expression la plus large. Lors de sa première présentation au festival Visa pour l'image de Perpignan, *The Dreadful Details* a fait l'objet de commentaires parfois acerbes de la part de photojournalistes choqués par l'ambiguïté de cette fresque photographique complexe entièrement conçue dans un décor hollywoodien, avec des figurants et des acteurs dirigés par l'artiste en fonction d'un travail préparatoire très précis effectué préalablement. La scène de guerre représentée est donc le fruit d'une complète falsification, visible néanmoins par les traces indicielles volontairement semées par Éric Baudelaire (poutres de soutien du décor, plaque de Placoplatre décollée sous le balcon, paire de chaussures de sport dans le coin inférieur droit). La photographie a été réalisée dans un ancien décor de western proche de Los Angeles, transformé par son propriétaire en villa irakienne au moment de la guerre du Golfe pour les besoins du cinéma. Cette scène qui semble prise sur le vif, juste après la déflagration meurtrière d'un engin explosif, au moment où une unité de combat américaine pénètre les lieux, ne porte pourtant aucun indice de mouvement. Rien ne bouge et les protagonistes

prennent la pose dans cette grande fresque dont l'unité est doublement brisée par la présentation en diptyque et par le processus de prise de vue lui-même, résultant de photographies successives des différentes micro-scènes, montées a posteriori. Le titre, *The Dreadful Details*, est une référence explicite aux photographies prises après la bataille de Gettysburg, pendant la guerre de Sécession, par Alexander Gardner et Timothy O'Sullivan, qu'ils accompagnèrent de la



Alexander Gardner
Photographic Sketch Book of the War, Volume 1
1866 - Philip & Solomons, Washington, D.C.

légende suivante: "It shows the blank horror and reality of war, in opposition to its pageantry. Here are the dreadful details! Let them aid in preventing such another calamity upon the nation." (« Cela montre l'horreur vide et la réalité de la guerre, en opposition

à son apparat. Voici les détails horribles! Qu'ils puissent contribuer à empêcher une autre catastrophe sur la nation. »). Les cadavres disposés au centre de l'œuvre d'Éric Baudelaire sont une citation directe à l'une de ces photographies (*A Harvest of Death*), citation d'autant plus pertinente qu'elle se réfère non seulement à la première photographie de l'histoire montrant des cadavres sur un champ de bataille mais aussi au fait que cette première image soit, déjà, le fruit d'une falsification car on sait que le photographe déplaça certains corps afin de pousser à son paroxysme la dimension tragique de sa prise de vue. La photographie d'Éric Baudelaire joue donc de l'inauthenticité de sa représentation en s'enracinant dans une histoire dont la genèse elle-même repose sur une image manipulée. Et tout, pratiquement, dans l'œuvre d'Éric Baudelaire doit être vu selon l'angle de la lecture duale et de la référence. Ainsi, la composition du groupe de soldats à droite est-elle issue de celle de la peinture d'Édouard Manet *Exécution de Maximilien* (1867), elle-même inspirée de *Tres de Mayo* de Goya peinte en 1814: le groupe de soldats d'Éric Baudelaire adopte (sous un angle différent) une position semblable à celui de Manet, jusqu'au Marine situé en retrait, à droite, dont la posture évoque celle du soldat français qui arme son fusil, dépeint sarcastiquement avec les traits de Napoléon III dans le tableau de Manet. De même, les figures de la femme et de son enfant, placées au centre du diptyque (ceux-là mêmes qui, de façon absurde, avaient été comparés à la « Madone de Bentalha » d'Hocine Zaourar), convoquent-elles la figure universelle de la piéta et de sa plus fameuse représentation, la sculpture de 1499 de Michel-Ange, dans une posture qui traduit « la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie », pour reprendre les termes de Charles Baudelaire²¹.

Et, par-delà l'histoire de l'art, la présence dans le même espace des deux journalistes, empêchés de travailler par un Marine, et de l'homme sur le balcon qui filme en toute impunité la scène avec son téléphone, rend compte avec exactitude de la manière dont les images nous parviennent désormais: diffusées selon les canaux médiatiques en version « redacted » – revues et corrigées par la censure militaire –, ou postées sur Internet par les protagonistes eux-mêmes – civils ou soldats – sans que leur

21- Charles Baudelaire, « Exposition Universelle de 1855 », *Baudelaire, Œuvres complètes*, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, 1961, p.970.

contenu ait été modifié ou expurgé²² (cette seconde possibilité ayant notamment permis de rendre publics les actes de torture commis dans la prison d'Abu Ghraib). Enfin, pour quitter la vue de détail et revenir à une vision globale de cette œuvre, il est utile de prendre en considération la gestuelle des Marines qui, trois fois, répètent le même geste – bras tendu, main ouverte en avant – dont la précision semble ne rien devoir à la coïncidence: le soldat de gauche qui fait face aux journalistes, le soldat situé au centre du peloton d'intervention et celui qui bloque le chemin du vieil homme, à droite, ont tous les trois ce geste dont l'ambivalence signifie à la fois le contrôle et la pacification. Contrôler et pacifier impliquent une présence américaine régie par une volonté de non-agression. Le geste répété symbolise, avec intelligence et subtilité, ce qui se joue dans l'ambiguïté de l'intervention américaine en Irak et pose, aussi, la question politique et philosophique des nuances entre pouvoir, autorité et légitimité. Quoi qu'il en soit, cette grande fresque photographique, par-delà la réflexion qu'elle induit sur l'authenticité des images, se constitue-t-elle en adoptant les attributs de l'image de propagande. Le regard porté par Éric Baudelaire n'est pas, comme chez Yuri Kozyrev, un regard diagnostic véhiculé par les images mais un regard destiné à opérer le diagnostic des images elles-mêmes.

22- Il est intéressant de ce point de vue de comparer *The Dreadful Details* et le film *Redacted* de Brian de Palma (2007), entièrement conçu à partir de vidéos postées sur Internet par des soldats américains présents en Irak que le réalisateur a fait « rejouer » par des acteurs professionnels.



Éric BAUDELAIRE
The Dreadful Details
2006 - 209 x 375 cm
Collection du FRAC Auvergne
Commande du CNAP.



PAUL GRAHAM

Untitled #49 (série American Night)

Membre d'un mouvement regroupant un certain nombre de photographes anglais comme Martin Parr, Paul Seawright ou Anna Fox, Paul Graham fait le choix dans les années 1980 d'une photographie axée sur la critique sociale de la politique de réformes mise en œuvre par Margaret Thatcher. L'approche est documentaire, fondée sur le désastre social britannique, et sera fondatrice d'une pratique qui, toujours habitée par une puissante dimension humaine, va s'emparer d'autres techniques pour donner au témoignage une force supplémentaire. C'est en 2003 et 2004, qu'il réalise un cycle d'expositions réunies sous le titre *American Night*, dans lesquelles sont présentées trois remarquables séries de photographies qui fonctionnent sur un mode d'oppositions et de complémentarités. Revers annoncé d'un hypothétique et chimérique «rêve Américain», cette «Nuit Américaine», dont le nom est emprunté au langage cinématographique²³, traite de la perception des Noirs dans le paysage américain contemporain. Elle opère une réflexion d'ordre social puissamment inscrite dans l'Histoire des États-Unis, de l'esclavage à la discrimination positive, en passant par les différents mouvements d'émancipation, violents ou pacifiques, et par les diverses vagues d'émeutes qu'a pu connaître l'Amérique depuis la fin du 19^e siècle. Par une photographie directe, parfois proche du genre documentaire, et par l'emploi de techniques empruntées à la photographie plasticienne, au cadrage ou à l'étalonnage chromatique du cinéma, Paul Graham insuffle à ses photographies une atmosphère dont se dégage un sens aigu de l'esthétique mis au service d'une pensée sur le politique.

American Night associe trois types d'images, formellement très différentes. Une première série montre des Noirs, photographiés en plan serré, dans un contexte urbain. Les images, sombres et très contrastées, baignées d'une lumière épiphanique de soleil crépusculaire, délivrent le constat d'une classe sociale miséreuse et délabrée, patchwork de pauvreté, de déshérence et d'exclusion, sur un mode emprunté au cinéma. La seconde série, en rupture avec la précédente, est une collection de villas photographiées dans les quartiers résidentiels de la classe aisée : pavillons aux architectures ostentatoires, pelouses rasées de près et voitures rutilantes se détachent sur des cieux bleu-acier. La rupture formelle est ici proportionnelle à la rupture de classe : les couleurs éblouissantes des pavillons symbolisent la réussite de l'*american way of life*, les photographies renvoient au spectateur un univers aseptisé, jettent parfois un doute sur le processus de prise de vue tant ces maisons ressemblent à des maquettes. Enfin, une troisième série, dont est issue la photographie *Untitled #49*, est

une suite d'images laiteuses, surexposées à l'extrême, sur lesquelles le spectateur distingue, après un laps de temps nécessaire à la mise au point visuelle, une figure humaine errant dans un quartier sans âme ou attendant sur un trottoir longeant des habitations délabrées ou de vastes terrains vagues en désolation. *Untitled #49* a été prise à Atlanta, ville natale de Martin Luther King, première ville du Sud des États-Unis à avoir élu un maire Noir. Elle montre un Afro-américain ramassant un paillason aux abords d'un ancien magasin de location de vidéo abandonné. Ironiquement, une pancarte indique "Thank you for shopping here, your business is appreciated", un grillage couvre la façade de la boutique délabrée, un autre grillage barre l'horizon. L'ensemble est aspiré, presque rendu invisible, par une blancheur irréaliste, manière virtuose de mettre à vif les blessures sociales, culturelles et économiques de ces zones sans identité et d'exprimer la dissolution de l'homme dans son espace. Le blanchiment artificiel de la photographie en dit long sur le blanchiment social forcené de ces populations qui tentent vainement d'effacer leurs origines pour échapper à la marginalisation. Le blanchiment en dit long, aussi, sur le nivellement forcené d'une société sur un modèle unique. «Le blanc, déclare Paul Graham, est un moyen de traduire une fracture aux États-Unis, le fait que tous ces Noirs sont exclus du pays, écartés de leur paysage, effacés. On finit par ne plus les voir, on a perdu le désir de les associer au rêve américain». Perdus dans un paysage insipide, au sein duquel même les détritiques et les enseignes de fast-food finissent par se noyer dans une banalité tragique, les personnages esseulés de Paul Graham sont les fantômes d'un monde moribond. Ces photographies qui repoussent le genre documentaire jusqu'aux limites de la représentation émergent, léthargiques, comme si elles se destinaient à un spectateur aveugle ou ne voulant plus voir.

23- La nuit américaine est une technique cinématographique qui permet, grâce à une sous-exposition de la pellicule et/ou à l'utilisation d'un filtre, de tourner de jour des scènes, généralement en extérieur, censées se dérouler la nuit. Source : Wikipédia.



Fovéa

54 — 55

David Goldblatt a consacré plus de cinquante ans de son existence à l'observation précise de l'évolution sociale et politique de son pays, l'Afrique du Sud. Né dans une ville minière de Johannesburg, ses parents ont fui la Lituanie à la fin du 19^e siècle lors des persécutions antisémites. Ses photographies procèdent d'un archivage détaillé de la société dans laquelle il vit mais plutôt que d'orienter son regard vers une situation globale, il choisit d'aller vers le particulier en focalisant sa pratique sur des individus dont il indique toujours l'identité et l'histoire personnelle. C'est donc par la singularité que se fonde son œuvre, à la différence de Paul Graham où la figure humaine esseulée n'est jamais nommée mais vaut comme principe universel. Les trois photographies exposées dans *L'œil photographique* ont été prises entre fin octobre et fin décembre 2002 et participent du travail réalisé par David Goldblatt sur la société sud-africaine de l'après-Apartheid. Les légendes très précises qui les accompagnent sont essentielles pour permettre à leur spectateur de contextualiser le sens social et culturel qu'elles véhiculent. Le texte importe chez David Goldblatt et n'est jamais une redondance des images, ni même un « mode d'emploi », mais constitue le titre de celles-ci. Plus encore, les titres qu'il donne à ses photographies fonctionnent, en raison même de leur longueur, comme l'ancêtre du titre moderne, le *titulus* antique, cet écriteau accroché au cou des esclaves qui indiquait leur nationalité et leurs capacités particulières à effectuer telle ou telle tâche. Les hommes photographiés par David Goldblatt sont les esclaves modernes de l'après-Apartheid, esclaves affranchis d'un système dont l'abolition, bien que proclamée en 1991, aura nécessité un long processus politique, social et culturel qui n'est pas encore arrivé à son terme en 2002. Le choix d'adjoindre du texte à l'image répond, une fois encore, à cette « impossible description du réel » par l'image soulevée par George Didi-Huberman. Voici, sans autre commentaire, la traduction de ces titres :

« La mine est fermée, les déchets demeurent : fibres d'amiante bleu dans la décharge de la mine d'amiante d'Owendale, près de Posmasburg. 26 octobre 2002. »

« Herman Karabi, qui travailla un an dans une fabrique d'amiante, attend le bus qui doit l'emmener pour travailler dans une mine de cuivre. Il souffrait d'un cancer du poumon et d'un mésothéliome pulmonaire causé par l'inhalation de fibres d'amiante bleu et par les effets de la chimiothérapie. Il est mort à l'âge de 48 ans, à peine un mois après que cette photographie ait été prise. Kuruman, Northern Cape. 18 décembre 2002. »

« Fernando Augusto Luta lave ses vêtements, Augusto Mokinda (13 ans), Ze Jano (12 ans) et Ze Ndala (10 ans) posent pour une photographie prise dans l'eau rejetée du sous-sol par le puits d'une ancienne mine, à la mine d'amiante de Pomfret. L'eau contient probablement des fibres d'amiante bleu. 25 décembre 2002. »

*The mine has closed, the waste remains :
blue asbestos fibers on the Owendale
Asbestos Mine tailings dump, near
Posmasburg. 26 October 2002*



Fovéa

58 — 59

Herman Karabi, who worked for a year in an asbestos mill, waiting for a bus to take him to work at an iron mine. He was suffering from lung cancer and mesothelioma caused by the inhalation of blue asbestos fibers, as well as from the effects of chemo-therapy. He died at the age of 48 just over a month after this photograph was taken. Kuruman, Northern Cape. 18 December 2002



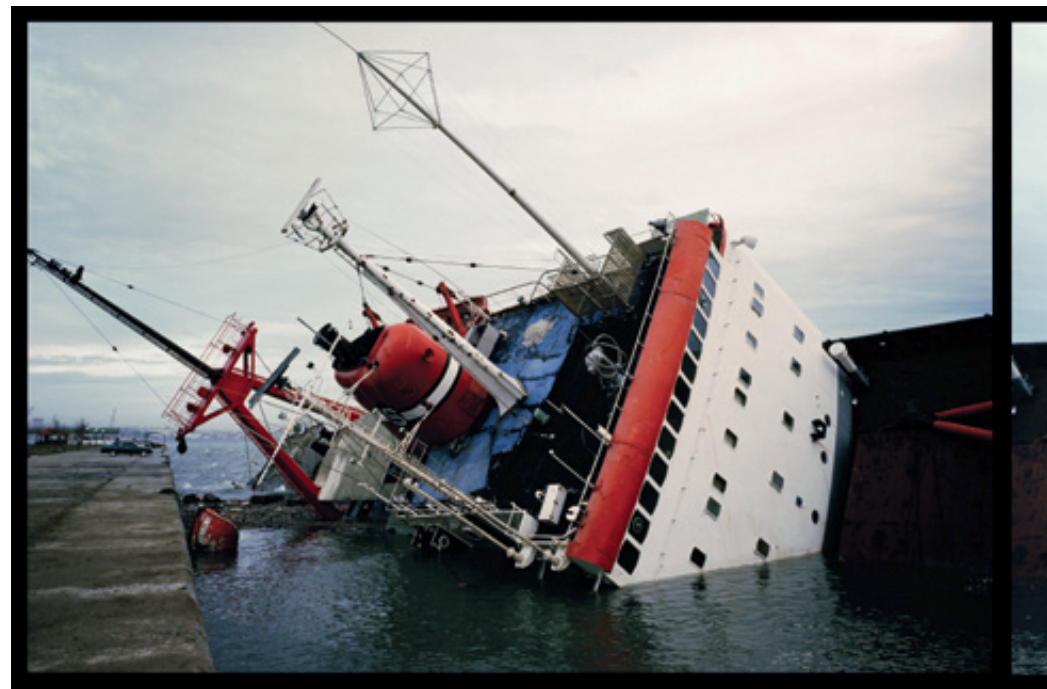
*Fernando Augusto Luta washes his clothes, Augusto Mokinda (13), Ze Jano (12) and Ze Ndala (10), pose for a photograph in water that has risen from underground in an old mineshaft at Pomfret Asbestos Mine. The water probably contains blue asbestos fibers.
25 December 2002*



ALLAN SEKULA

Shipwreck, Istanbul

L'écrit est d'une importance essentielle dans le travail d'Allan Sekula, dont la pratique photographique, bien que prédominante ne constitue qu'un aspect des recherches menées par cet artiste dont les contributions critiques alimentent une réflexion sur le capitalisme, la globalisation et les questions afférentes au travail. Allan Sekula a utilisé la photographie dès les débuts de son œuvre, dans les années 1970, alors que le médium n'était pas encore perçu comme genre artistique à part entière. D'abord utilisée à des fins documentaires, la photographie s'est progressivement chargée d'une dimension esthétique forte, comme le montre le triptyque *Shipwreck, Istanbul*. C'est dans les années 1980 qu'Allan Sekula va s'intéresser à la mer et à ses travailleurs, qu'il analyse comme un paradigme du fonctionnement du capitalisme. En effet, si les premières routes maritimes marquent sans doute la véritable naissance, au 16^e siècle, d'un capitalisme fondé sur des empires commerciaux monopolistiques et dominants (comme la VOC, la Compagnie Néerlandaise des Indes Orientales), le travail maritime est aujourd'hui l'un des plus difficiles et plus meurtriers qui soient, comme le précise cette déclaration d'un quartier-maître écossais, qu'Allan Sekula avait choisi d'afficher dans l'une de ses expositions : « Chaque année, il y a autant de morts en mer qu'à bord du Titanic, mais personne n'en parle.²⁴ » Ce microcosme où s'expriment de façon aiguë les luttes de classes et les particularismes communautaires est depuis des années l'un des sujets de prédilection de cet artiste qui, comme Paul Graham, place sa pratique sur une frontière perméable entre l'art et le document et met en œuvre une véritable « procédure d'enquête²⁵ » dans l'élaboration de son travail. *Shipwreck, Istanbul* représente la carcasse d'un navire naufragé à Istanbul, scorie allégorique d'une exploitation sauvage dont certains pays font les frais, à l'image de ces zones portuaires devenues cimetières d'épaves économiquement inrecyclables (à l'instar de l'épave photographiée par Zineb Sedira dans une décharge mauritanienne, présente dans la section « Hétérotopie, des regards autres »). L'homme est absent de ce triptyque, mais son absence n'a de cesse de remplir le cadre d'une présence vibrante et terrible. Le corps de ce navire, couché sur le flanc aux abords d'un quai recouvert de déchets est le cercueil d'un modèle de société qui, bien qu'ayant montré le cynisme de son mécanisme, n'en demeure pas moins omnipotent. Il est de ce point de vue intéressant de prendre en considération les modalités de présentation de cette œuvre. L'encadrement noir de chacune des photographies ne vient-il pas surligner et sceller la structure de sarcophage du navire, démantibulé par son découpage en triptyque ? La succession des trois prises de vues, visibles ensemble au même instant, ne donne-t-elle pas une *perspective cubiste* à ce navire, surlignant de fait le tombeau temporel qui l'étreint ?



24- « Allan Sekula, The Dockers' Museum », Centre d'Art Contemporain La Criée, Rennes, 2012.

25- Pascal Beausse, « Réalisme critique », interview d'Allan Sekula, *Art press* n°240, 2002, p.20-26.



II

/

POINT

Thomas Ruff
Hiroshi Sugimoto
Philippe Gronon

AVEUGLE

(tache aveugle)

Wolfgang Tillmans
Valérie Belin
Patrick Tosani
Sophie Calle

Au pôle postérieur de l'œil, en nasal de la macula, se trouve le disque optique, structure qui ne comporte pas de photorécepteurs. C'est le point de convergence et de départ des fibres du nerf optique qui acheminent l'influx visuel élaboré par la rétine vers le cerveau. Cette région est responsable d'une tache aveugle dans le champ visuel de l'œil.

Cette deuxième station réunit une série de photographies paradoxales. Il y a dans ces œuvres une véritable *prise* de vue, au sens le plus littéral, une soustraction, une ablation faite dans le réel. Ces œuvres *prennent* une portion de réel et le transfèrent vers un vide (chez Hiroshi Sugimoto), vers un effet larsen visuel (chez Valérie Belin), vers une impasse (chez Thomas Ruff ou Philippe Gronon, dans des registres différents) ou, plus poétiquement, vers une incapacité à voir et à se voir (chez Sophie Calle ou Patrick Tosani). Il est une région du territoire photographique dans laquelle la photographie ne mène pas à la représentation du réel mais annonce, au contraire, une impossibilité à le percevoir, à le *percer* pour le *voir*. La photographie vient ici corrompre le réel et fonctionne comme un corps étranger, une apparition ectoplasmique qui ne permet plus de lui assigner un objet visuel précis. La photographie n'y opère plus en tant que « regard diagnostic », ni dans la nostalgie du « ça-a-été » qu'affectionne Roland Barthes dans *La Chambre Claire*. Il ne s'agit plus de *prendre* puis de *rendre* une portion du monde mais d'opérer selon d'autres usages. Par endoscopie, lorsque Thomas Ruff fouille jusqu'aux confins d'une image pour en dévoiler l'état primitif abstrait. Par une intensité temporelle étirée jusqu'à ses limites, lorsque l'image se noie dans son propre temps, dans les écrans de cinémas d'Hiroshi Sugimoto. Par l'image de reflets

qui se reflètent en eux-mêmes dans les objets de verre de Valérie Belin, jusqu'à se fondre au noir et se pulvériser. Par l'impasse visuelle d'une réalité transférée à l'échelle un mais ne menant nulle part, figée dans un simulacre, avec les portes d'ascenseur de Philippe Gronon. Par la cécité, rendue visible dans les œuvres de Patrick Tosani ou Sophie Calle, selon des modalités différentes, menant toujours au point de non voyance, au point aveugle de l'œil et des images qui s'y projettent.

Si, avec la photographie, le cadre permet au photographe de faire basculer la réalité en sa propre apparence, le champ couvert par les œuvres rassemblées dans cette partie consacrée au « point aveugle » joue d'un tout autre processus. Par leur transfert vers le photographique, les choses y deviennent en effet leurs meilleurs masques, selon un principe qu'illustre très bien cette anecdote, rapportée par Slavoj Žižek dans *La Parallaxe* : « En décembre 2001, on assista à Buenos Aires à une remarquable mise en scène [...] lorsque les Argentins descendirent dans la rue pour protester contre le gouvernement en place, en particulier contre Cavallo, le ministre de l'Économie. Alors que la foule se rassemblait autour de son immeuble, menaçant de l'envahir, Cavallo s'enfuit le visage couvert d'un masque à son effigie (les gens portaient ces masques, vendus dans les boutiques de déguisement, pour le

« Un soir, j'ai eu une vision pres
à laquelle la réponse fut imméd
“ Imagine que tu photographies u
Et la réponse : “ Tu obtiendr
J'ai immédiatement mis en œuvre c
je suis allé dans un cinéma populai
géant. Dès le début du film, j'ai ré
la plus large, et deux heures plus
j'ai fermé l'obturateur. Ce soir là, j'
m'a sauté

que hallucinatoire. La question, iatement jointe, fut la suivante : n film entier en une seule image ? ” ais un écran luminescent. ” ette vision. Vêtu comme un touriste, re d’East Village pourvu d’un écran glé mon obturateur sur l’ouverture tard, lorsque le film s’est terminé, ai développé la pellicule et la vision aux yeux. »

Hiroshi Sugimoto

tourner en ridicule). Il semble ainsi que Cavallo ait au moins appris quelque chose du mouvement lacanien largement répandu en Argentine : le fait qu'*une chose est à elle-même son meilleur masque*. La tautologie nous met en présence de la *différence pure*, non pas la différence entre un élément et les autres, mais la différence de l'élément vis-à-vis de *lui-même*.²⁶ »

Le point aveugle auquel mènent ces œuvres rend indiscernable le réel et l'irréel : dans le *Substrat* de Thomas Ruff, dans les portraits « aveugles » de Patrick Tosani, dans l'iridescence des écrans de Sugimoto, dans l'illusion spatiale créée par Valérie Belin, etc. Cette indiscernabilité du réel et de l'irréel est précisément le point d'ancrage de l'imaginaire tel que le définit Gilles Deleuze, y incluant une très belle analogie optique : « L'imaginaire ce n'est pas l'irréel, mais l'indiscernabilité du réel et de l'irréel. Les deux termes ne se correspondent pas, ils restent distincts, mais ils ne cessent pas d'échanger leur distinction. On le voit bien dans le phénomène cristallin, suivant trois aspects : il y a échange entre une image actuelle et une image virtuelle, le virtuel devenant actuel et inversement ; et aussi il y a échange entre le limpide et l'opaque, l'opaque devenant

Point aveugle

limpide et inversement ; enfin il y a échange entre un germe et un milieu. Je crois que l'imaginaire est cet ensemble d'échanges. L'imaginaire, c'est l'image-cristal. [...] Imaginer, c'est fabriquer des images-cristal, faire fonctionner l'image comme un cristal.²⁷ » Ou, en d'autres termes et pour revenir plus précisément au « point aveugle », fabriquer des images-cristal c'est photographier l'inphotographiable.

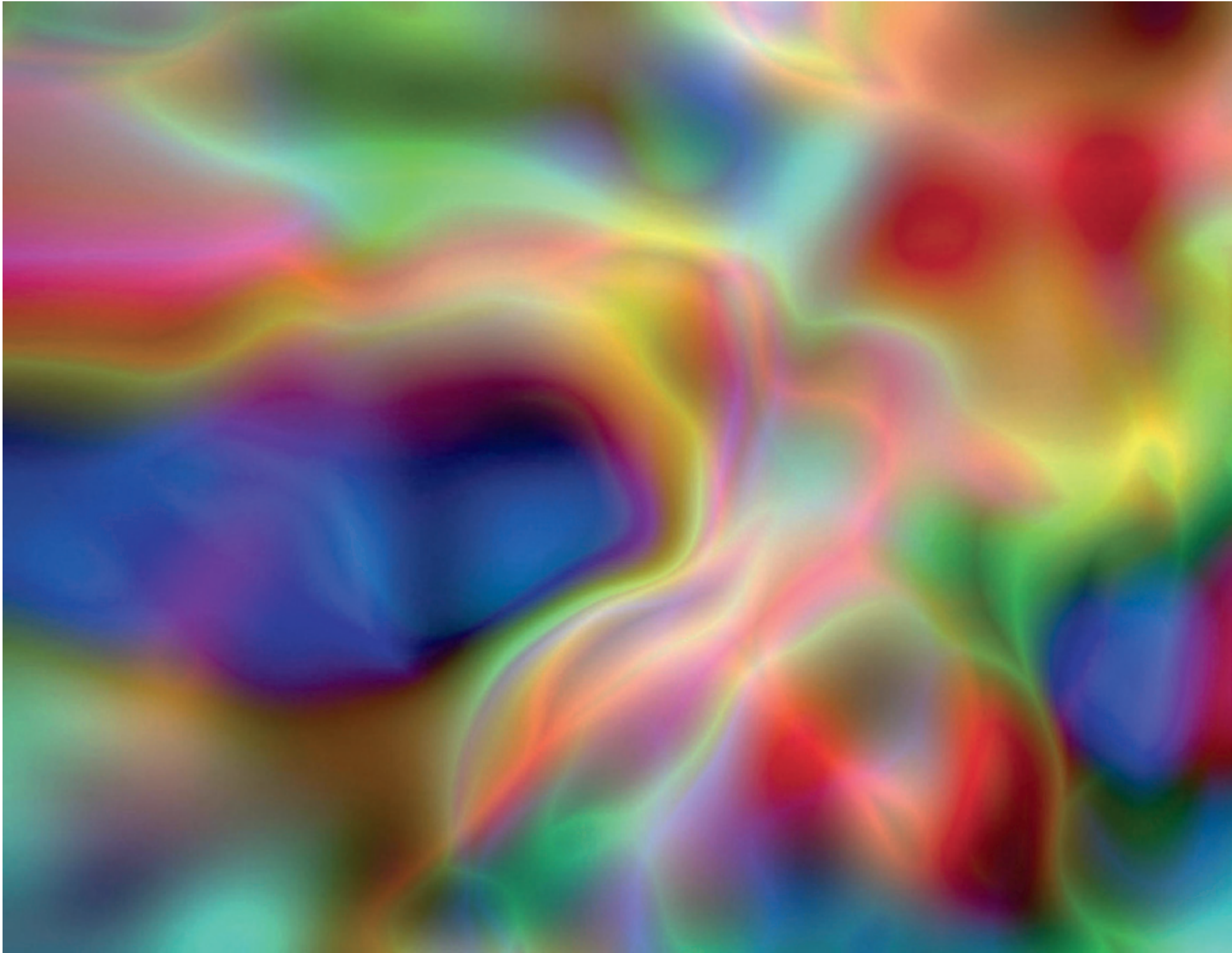
27- Gilles Deleuze, « Doutes sur l'imaginaire », *Pourparlers*, Minit, 1990, p.93-94.

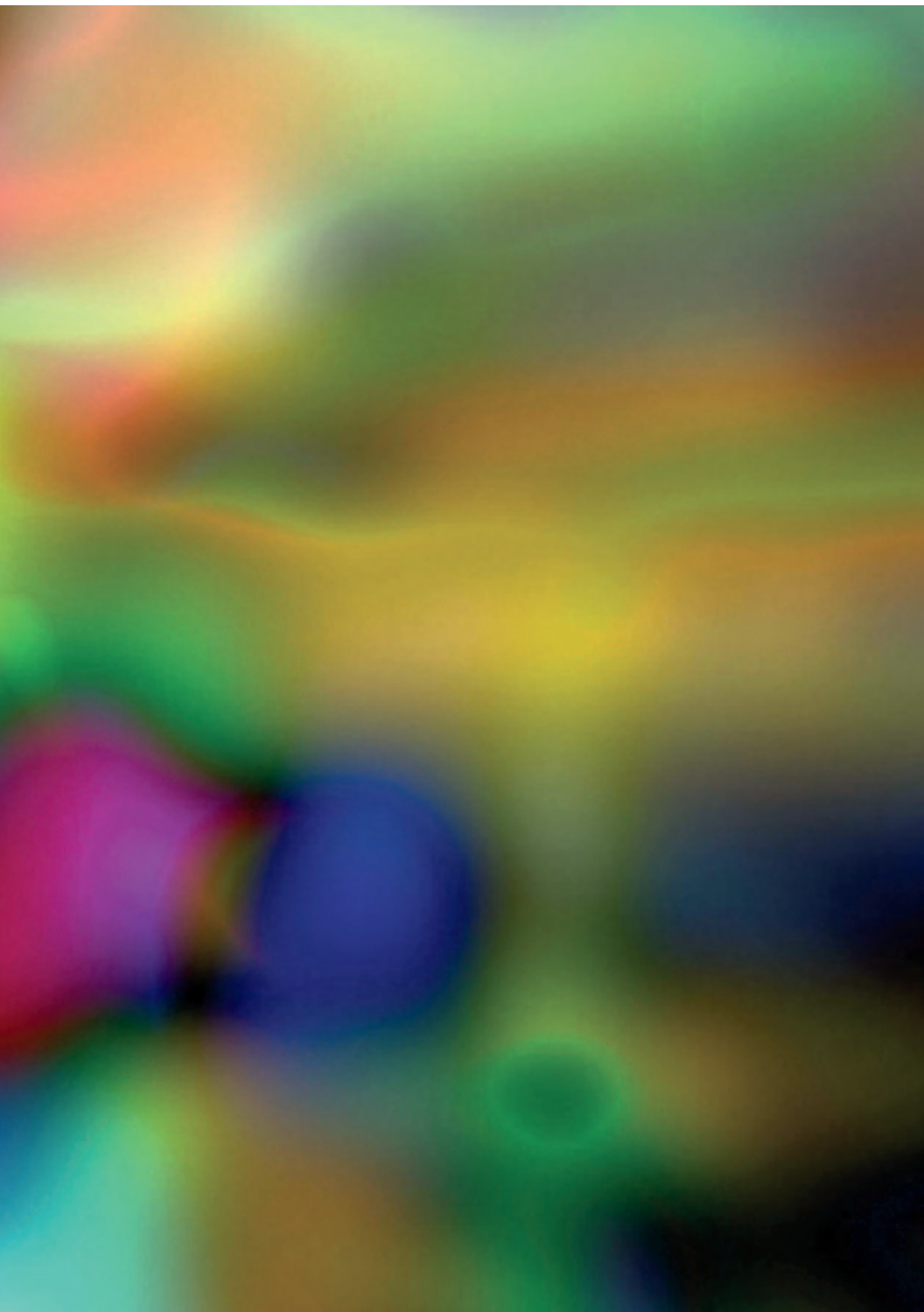
« J'ai rencontré des gens qui sont
nés aveugles. Qui n'ont jamais vu.
Je leur ai demandé quelle est
pour eux l'image de la beauté. »

Sophie Calle

Bien qu'utilisant la photographie, Thomas Ruff s'est toujours défini comme un non-photographe. Depuis ses premières œuvres – images neutres d'intérieurs puis portraits frontaux et inexpressifs (voir la partie « Macula, l'œil objectif ») – jusqu'aux récentes séries de photographies de planètes, il a méticuleusement étudié et expérimenté les différentes typologies de l'image photographique. C'est à la fin des années 1990, alors qu'il s'intéresse à la transposition photographique d'images pornographiques de basse résolution pixélisées et floues trouvées sur Internet, que Thomas Ruff débute ses expérimentations sur des images abstraites générées par informatique. Son raisonnement postule que les images virtuelles d'Internet ne représentent pas le réel mais doivent avant tout être considérées comme des stimuli oculaires générés par l'électronique. Ces stimuli deviennent, par leur transposition photographique, des signaux électromagnétiques transmis à l'œil par la lumière. Ils sont ensuite transformés en signaux bioélectriques envoyés au cerveau qui, après les avoir analysés, en fait des images qu'il identifie à des stimuli électroniques. Ces « substrats » fonctionnent en circuit fermé : des stimuli électroniques deviennent des signaux électromagnétiques puis bioélectriques pour redevenir un ensemble de stimuli électroniques... Avec la série des *Substrat*, Thomas Ruff choisit d'explorer l'« irréalité » picturale d'Internet en créant des photographies exécutées à partir d'images de dessins animés et de mangas superposées en plusieurs couches, fondues les unes aux autres, zoomées jusqu'à atteindre le cœur chromatique de l'image. L'artiste retravaille ce vortex informe et coloré à l'aide d'un logiciel, en conservant les contours et en emplissant l'intérieur des formes de couleurs saturées. En biochimie, un substrat est une molécule dont la structure a été modifiée par l'action d'une enzyme. En linguistique, un *substratum* est la partie d'un langage provenant d'une langue morte (le Gaulois est le substrat du Français). Le substrat incarne un état primitif, un terreau destiné à être supplanté, transformé. En se plaçant à la lisière de l'image photographique, Thomas Ruff entame un cycle qui s'achève avec la série de vues interstellaires qu'il crée à partir de 2008, à partir d'images transmises par la sonde spatiale Cassini. Du microcosme au macrocosme pictural, il étend son champ d'investigations aux deux extrémités du registre des images : il part de l'invisible microscopique pour atteindre l'invisibilité interstellaire. En faisant ainsi s'effleurer le réel et l'irréel, il atteint le point aveugle des images. La série *Substrat*, dont les images dépassent largement les capacités oculaires humaines, n'existe que par la transcription de signaux électroniques en photographie. Des champs saturniens embrassés par les oculaires de la sonde Cassini, aucun œil humain ne verra jamais rien sinon par la transmission des informations

envoyées depuis l'espace (voir également la photographie de la NASA, dans l'épilogue de ce livre). Demeure l'immersion dans le champ chromatique de *Substrat 8 II*, véhicule pour l'imaginaire semblable à cet océan de couleurs de la planète Solaris dans le film d'Andrei Tarkovski, phosphènes électroniques qui, par leurs dimensions et leur format panoramique incluent leur spectateur dans leur beauté haptique.





Point
Aveugle

76 — 77

Thomas RUFF

Substrat 8 II

2002 - 157 x 298 cm - Collection CNAP - En dépôt au Musée des Beaux-arts de Nantes.

Palms Detroit et *Civic Theater-New Zealand* appartiennent à la vaste série des *Interior Theaters* débutée à la fin des années 1970. Hiroshi Sugimoto déclare à propos de la genèse de ces œuvres: «Un soir, j'ai eu une vision presque hallucinatoire. La question, à laquelle la réponse fut immédiatement jointe, fut la suivante: "Imagine que tu photographies un film entier en une seule image?" Et la réponse: "Tu obtiendrais un écran luminescent." J'ai immédiatement mis en œuvre cette vision. Vêtu comme un touriste, je suis allé dans un cinéma populaire d'East Village pourvu d'un écran géant. Dès le début du film, j'ai réglé mon obturateur sur l'ouverture la plus large, et deux heures plus tard, lorsque le film s'est terminé, j'ai fermé l'obturateur. Ce soir là, j'ai développé la pellicule et la vision m'a sauté aux yeux.» La saturation de la pellicule produit du vide, une blancheur lumineuse qui, inversant le mécanisme de l'écran de cinéma, projette une luminosité dans la salle de projection, la baigne d'une clarté qu'un spectateur ne pourrait voir dans les conditions normales d'une séance. La relation objet / sujet est retournée: le réceptacle des images devient la source de révélation de son environnement obscur. Nous pourrions gloser sur les interprétations liées au consumérisme, à l'industrie cinématographique, à la logorrhée des images, etc. comme cela a pu être fait à propos de ces œuvres, mais cela reviendrait sans doute à aller à l'encontre de l'intention première d'Hiroshi Sugimoto. En revanche, ses photographies d'écrans de cinéma impliquent un certain nombre d'idées sur la photographie, l'image et le temps. Le temps du film, compressé en une seule image, crée le point aveugle du film. Si les yeux du spectateur, ouverts du début à la fin d'un film, permettent l'assimilation d'images constituées en narration et génèrent une somme de souvenirs optiques et sonores, l'ouverture de l'obturateur pendant le même temps se concrétise par un larsen, une image blanche, comparable au bruit blanc obtenu en musique par saturations et superpositions excessives de sons. Ce qu'écrit Umberto Eco à ce propos est tout à fait transposable aux photographies d'Hiroshi Sugimoto: «La présence simultanée de tous les sons audibles aura pour résultat le *bruit blanc*, la somme indifférenciée de toutes les fréquences. Or, ce bruit blanc qui, en bonne logique, devrait correspondre à un maximum d'information, équivaut en fait à *une information nulle*.²⁸» Le temps de la photographie n'est pas le temps de l'œil, et une temporalité poussée à ses extrémités conduit au point aveugle. D'autre part, les œuvres de cette série révèlent la propriété inphotographiable du cinéma, lui qui n'est fait que de photogrammes mis bout-à-bout. Troisièmement, il faut pointer le caractère documentaire de la série qui, en cours depuis plus de trente ans, se constitue aujourd'hui comme une archive de lieux de cinéma, toujours cadrés à l'identique, dévoilant leurs

architectures, conservant la trace fantomatique de leurs occupants rendus invisibles par le temps de pose. Derrière la vacuité des écrans, l'histoire du cinéma et de son industrie défile sous nos yeux. Des cathédrales hollywoodiennes aux architectures richement ornementées bâties durant les années 1920 et 1930, jusqu'aux cinémas multiplexes d'aujourd'hui en passant par l'ère des drive-ins (plus de 4 000 à la fin des années 1950 aux États-Unis contre environ 400 actuellement), c'est toute l'histoire du cinéma qui se trouve transfigurée dans ces photographies. Sous cet angle, il aurait tout à fait été envisageable de présenter ces œuvres en regard des *Châteaux d'eau new-yorkais* de Bernd et Hilla Becher présentés dans la station intitulée «Macula, le regard objectif». Enfin, sur un plan purement historique, ce qui fait aussi la beauté et la sensibilité de ces photographies réside dans la mise en œuvre d'un processus de prise de vue fondé sur un temps de pose très long, semblable aux temps de pose des toutes premières photographies de l'Histoire.

28- Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, 1962, Éditions du Seuil, 1979, p.131.



Point
Aveugle

80 — 81



Point
Aveugle

82 — 83

En photographiant ces portes d'ascenseur, dans un building de Broadway, à l'échelle un comme il le fait de façon systématique, Philippe Gronon n'est pas en quête d'un effet trompe-l'œil ni d'une photographie qui se positionnerait comme simulacre de son objet. Comme le note Régis Durand, « l'effet recherché n'est pas l'illusion, mais la représentation et la présence.²⁹ » Le noir et blanc, presque toujours employé dans ses œuvres³⁰, éloigne l'idée d'une représentation qui voudrait se substituer à son modèle. En revanche, ces portes d'ascenseur se manifestent indubitablement par leur présence étrange, comme limite infranchissable, comme lisière sans au-delà. Leur fonction d'ouverture vers l'ascendance est ici niée. Pas de transport, sinon imaginaire. Leur surface à la fois réfléchissante et opaque ne renvoie à rien, et le spectateur de la photographie n'y trouvera rien sinon le chiffre 26 dédoublé. Vingt-sixième étage, numéro du building sur une avenue ? Nous n'en saurons pas davantage. Opaques, les portes sont le point aveugle de l'espace qu'elles inaugurent et de celui auquel elles mènent dans le réel. L'erreur serait de penser que cette photographie (ou que toute autre œuvre de Philippe Gronon) soit la manifestation d'une volonté de rendre compte du réel dans une absolue neutralité. Si, effectivement, le processus de prise de vue obéit à un compte-rendu rigoureux du sujet – cadrage frontal, lumière naturelle, noir et blanc, taille réelle –, le sujet lui-même découle d'un choix qui laisse le champ libre à une lecture qui n'exclut pas l'allégorie. Ces portes d'ascenseur « se mettent à exister dans la révélation de leur puissance formelle » dès lors qu'elles sortent de leur contexte et qu'elles sont vidées de leur fonction utilitaire par leur transfert photographique, comme le précise Michel Poivert à propos des œuvres de Philippe Gronon³¹. S'il y a adéquation entre le sujet photographié et la photographie, cette adéquation ne peut se départir d'un déphasage, aussi infime soit-il, par lequel l'œuvre n'est pas le doublon du réel, par lequel le sens peut advenir. « Choisir le noir et blanc, c'est pour moi choisir un code proprement photographique, une convention abstraite de représentation par rapport à la réalité. Je considère dans cette optique la couleur comme un parasitage, un faux réalisme trop souvent séducteur et facile. Le noir et blanc n'est pas un archaïsme, d'ailleurs [...] je n'hésite pas à recourir à des techniques très contemporaines comme le numérique sans que cela affecte le choix de cette bichromie. Le noir et blanc [...] est pour moi le chiffre de l'abstraction photographique. C'est un choix conceptuel avant tout et c'est aussi le mode photographique le plus apte à traduire visuellement le travail de la lumière sur les objets. Je reste ainsi au plus près de la valeur étymologique du terme : photographe, c'est toujours écrire avec la lumière. ³² »

29- Régis Durand, « Philippe Gronon », *Philippe Gronon*, Le 19, FRAC Pays de la Loire, FRAC Franche-Comté, 2001, p.10.

30- Quelques séries font appel à la couleur à partir de 2003 : les *Grattoirs*, les revers de peintures de la série *Verso*, la série des *Tableaux*, *Chrysler-building*, *New York*, certains *Tableaux électriques*, la série des *Pierre lithographique*, *Studio Franck Bordas* et quelques œuvres isolées comme *Martyr* et les deux *Vitrines*. Le reste du corpus est exclusivement noir et blanc.

31- Michel Poivert, *La Photographie contemporaine*, Flammarion, 2010, p. 67.

32- Philippe Gronon, entretien avec Jean-Marc Réol, *Philippe Gronon*, op.cit.



« J'ai commencé par photographier des tubes néons, des lumières pures, qui prenaient la forme d'une image négative, inversée au développement. Le résultat était juste une émergence de grains photographiques, de tonalités sombres, qui pouvaient s'apparenter directement à des radiographies de fragments de corps. [...] Puis, je me suis intéressée à des lustres dans des magasins de luminaires. Je suis ensuite passée aux objets de cristal, agglomérés. J'ai choisi de photographier un seul objet qui remplit le format et se situe sur une limite de visibilité de son contour, de sa forme afin de situer ce travail dans le champ de l'abstraction. À l'époque, je ne m'intéressais pas à l'objet mais à sa matière. Elle avait cette capacité à renvoyer la lumière de manière prégnante. Ces photographies ne sont pas réalisées en studio mais dans les magasins de verrerie. La mise en scène de ces objets dans leur boutique était parfaite par rapport à ce que je cherchais à obtenir. Ils étaient éclairés avec de multiples petites ampoules, qui décuplaient le caractère scintillant, luminescent de l'objet. Je cherchais à établir un rapport entre la figure et le fond de l'ordre de la confusion. Le résultat est une image monochrome, très grise, peu contrastée, tirée sur un papier d'aspect mat, ce qui est paradoxal par rapport à la nature même de l'objet qui était au contraire très brillant. La photographie avait alors un aspect proche du dessin au fusain, très poudreux, mat et très fermé.³³ » C'est en ces termes que Valérie Belin définit la conception de la série dont est issue cette photographie prise dans une boutique de verrerie de Venise en 1993, alors que se dessinent les contours et les fondations de ses créations futures. Ce qui est donné à voir n'est plus l'objet en lui-même, mais sa dématérialisation la plus complète, et de ce point de vue le choix d'objets transparents importe. Ce ne sont pas tant les verreries de Venise qui constituent le sujet de cette photographie que leur apparition spectrale. Cette éclipse de l'objet au profit de son spectre lumineux rejoue d'une certaine façon la naissance de la photographie, convoque le souvenir des premières images, de la toute première image de Nicéphore Niépce gravée par la lumière sur la plaque d'étain enduite de bitume de Judée. Le trouble de cette image réside dans une somme de contradictions qui mène au point aveugle de la vision: sujet transparent rendu en valeurs de gris, sujet lumineux transféré sur papier mat, équivalence de netteté sur l'objet et ses reflets, action de la profondeur de champ menant à la platitude de ce qui se démultiplie en reflets infinis...

« Mes sujets ne sont pas des sujets prétextes, ce sont des sujets qui s'imposent à moi parce qu'ils me permettent d'aborder des phénomènes récurrents liés à l'idée du corps. On peut ainsi

considérer les premières photographies de verre comme les métaphores directes d'un corps traversé par la lumière, d'un corps transparent. C'est la matière de cet objet qui l'emporte, au-delà de l'objet lui-même.³⁴ » Cette remarque de Valérie Belin apporte un éclairage supplémentaire à sa photographie. Si la profusion d'objets transparents, luminescents, tendue vers une immatérialité, renvoie incontestablement à ce que Régis Durand appelle « une sorte de baroquisme de surface³⁵ », l'analogie faite au corps tire cette image du côté de la vanité et la présence d'éléments réfléchissants comme des miroirs ne fait que renforcer cette idée. Ce corps immatériel, traversé de toutes parts, que l'on ne saurait voir autrement que dans les replis dessinés par la lumière qui s'y dépose est un corps intouchable, évoquant le *noli me tangere* (« ne me touche pas ») du Christ à Marie-Madeleine après la résurrection, alors qu'il est symboliquement devenu un corps de lumière. Espace éclaté, dilaté, profond et plat, brillant et mat, espace fractal aux angles démultipliés, confusion des pleins et des vides, indiscernabilité de ce qui appartient aux objets eux-mêmes et de ce qui irradie de leur spectre lumineux, circulation intense, la photographie de Valérie Belin est un point aveugle, intangible, que seul un devenir-photographique de l'œil était à même d'atteindre.

33- Extrait du compte-rendu du débat « Valérie Belin / La photographie ou la peau des choses », entre Valérie Belin, Régis Durand et Catherine Franchlin, Fondation d'Entreprise Ricard, 14 décembre 2006. Texte complet sur : <http://fondation-entreprise-ricard.com/conferences/entretiens/art/valerie-belin/>.

34- Ibid.

35- Ibid.



Point
Aveugle

90 — 91

WOLFGANG TILLMANS

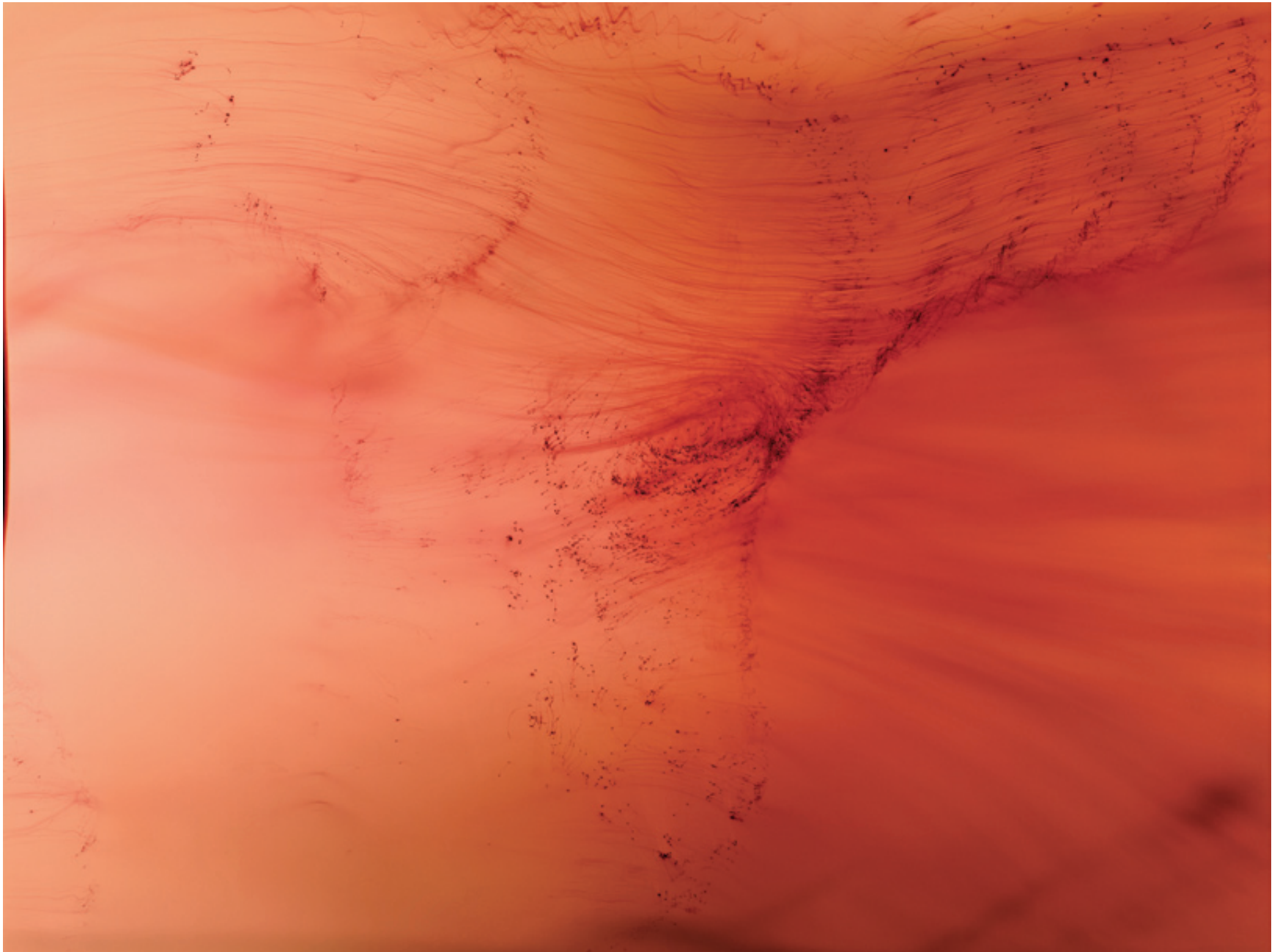
Urgency VI

À propos de cette photographie et des photographies « abstraites » qu'il réalise depuis plusieurs années, Wolfgang Tillmans explique qu'elles sont le résultat de manipulations de sources lumineuses diverses et de torches qu'il a déplacées au-dessus d'un papier photosensible, dans la chambre noire. Il s'agit d'un processus qui, hormis le passage en bain révélateur, n'utilise aucun liquide ou composant chimique: « J'ai fait des traces évanescentes sur le papier qui déclenchent des analogies comme la peau, les cheveux, la dissolution de pigments dans l'eau, les étoiles filantes, etc. Certaines de ces images ne comportent presque rien, et la question advient alors de savoir à quel moment une image devient-elle une image? L'exploration de la surface de l'image, de la véritable nature qui constitue une image, m'a toujours fasciné. Les traces transforment la feuille de papier en image, qui en retour assigne une signification nouvelle à ces mêmes traces.³⁶ »

La série *Urgency* (comme d'autres séries de Wolfgang Tillmans, *Blushes*, *Einzelgänger* ou *Freischwimmer*) explore la question de la genèse de l'image photographique sans apport mécanique. *Urgency VI* est un luminogramme, une photographie affranchie de l'appareil et du négatif, fondée sur l'action de la lumière, technique dont les prémices apparaissent dans les années 1920 chez Lászlo Moholy-Nagy. La monumentalité des formats de ces « photographies abstraites » – dont les dimensions imposantes peuvent aller jusqu'à quatre mètres sur cinq – excède la mesure du corps du spectateur, ce qui n'est pas sans évoquer la taille et la puissance chromatique de certaines peintures américaines du mouvement Color Field. Cette analogie avec la peinture se confirme, au-delà des aspects formels, dans le processus où le déploiement du geste occupe une place prépondérante. Le geste photographique, opéré par déplacement manuel de sources lumineuses, est équivalent à celui du peintre. Dans le contexte d'un monde dominé par le flot des images, la production de photographies telles qu'*Urgency VI*, dotées d'un pouvoir de séduction immédiat mais dépourvues de sujet, est une manière de se confronter à la réalité en la défiant. Il y a défi car, face à ces œuvres, la première réaction n'est pas de les envisager comme de pures abstractions, comme nous pourrions le faire avec des peintures non figuratives. Il y a défi car, justement, ces images sont des photographies qui, comme telles, véhiculent l'idée qu'elles soient nécessairement fondées sur un sujet, une *prise de vue*. Or, rien n'est pris et le réflexe inconscient qui consiste à vouloir y trouver toutes sortes de choses – peau, vues cosmiques, éruptions solaires, macrophotographies de

mélanges chimiques, etc. – n'est qu'une construction mentale créée par notre « outil d'associations cérébrales » comme le souligne Wolfgang Tillmans.

36- Wolfgang Tillmans, « Excerpts from Interviews, Lectures and Notes », Carmen Brunner et Marte Eknaes, *Wolfgang Tillmans, Abstract Pictures*, Hatje Cantz, 2011, p.23.
Traduction Jean-Charles Vergne.



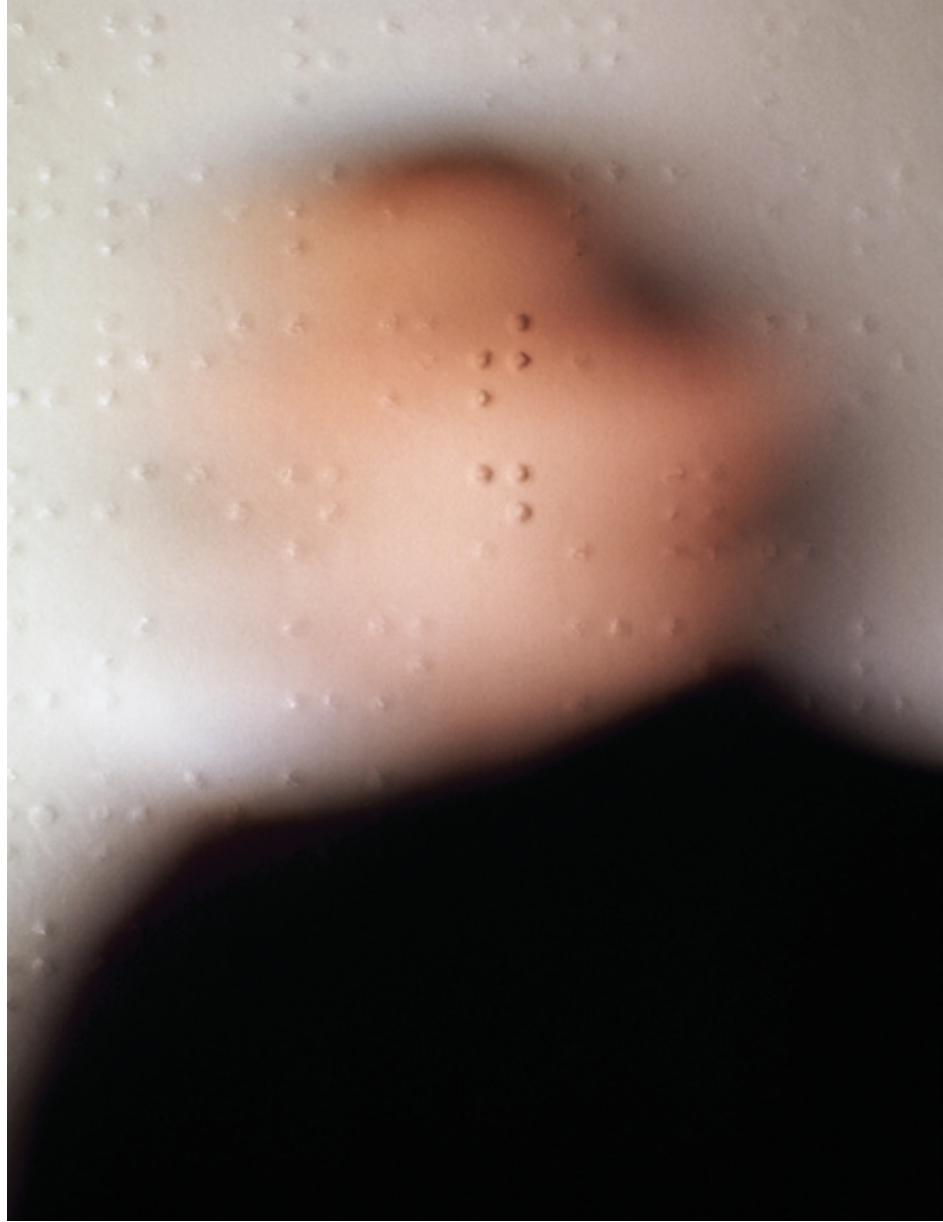
Point
Aveugle

94 — 95

Patrick Tosani accorde dans ses photographies une place essentielle à la tactilité de ses images, fouillant le réel dans ses moindres recoins, jusqu'à « rendre les choses photographiées plus proches, pour ainsi dire touchables », comme il le déclare. Avec la première œuvre reproduite dans ce livre, *Géographie II*, Patrick Tosani délivre une vue frontale de caisse claire de batterie surdimensionnée. Le volume et les reliefs de cet objet sont ramenés à la planéité ultime par la photographie, tout comme est ramenée à l'absolu silence la puissance sonore du tambour. Il en va d'une logique comparable avec *Portrait n°12* et *Portrait n°16*. Les visages de ces portraits « aveugles » sont rendus à l'état de faces indéterminées dont seule la composition anthropomorphe permet de révéler la nature. S'exprimant sur la genèse de ces portraits, Patrick Tosani indique : « Ce rapprochement du toucher à la vue [m'a donné] l'idée d'utiliser un matériau neutre, moins réaliste, tel les feuilles d'écriture Braille. L'intention de ces portraits Braille est la suggestion de toucher avec les yeux par le transfert de la photographie. Il s'agit de la projection d'un portrait diffus sur une page d'écriture Braille. Les caractères sont effacés sur la totalité de la surface, exceptés sur le visage du modèle. La projection diffuse et floue a vocation, d'une part d'augmenter la présence et le relief des points, d'autre part de rendre l'identification du portrait impossible. Par la prise de vue photographique, ce relief minimum perd sa fonction de langage tactile. Il se transforme en signe visuel. La photographie aplatit définitivement ce volume infime. [...] Ce travail repose sur le paradoxe de ne pas voir ce qui doit être vu, et de voir ce qui doit être seulement touché.³⁷ »

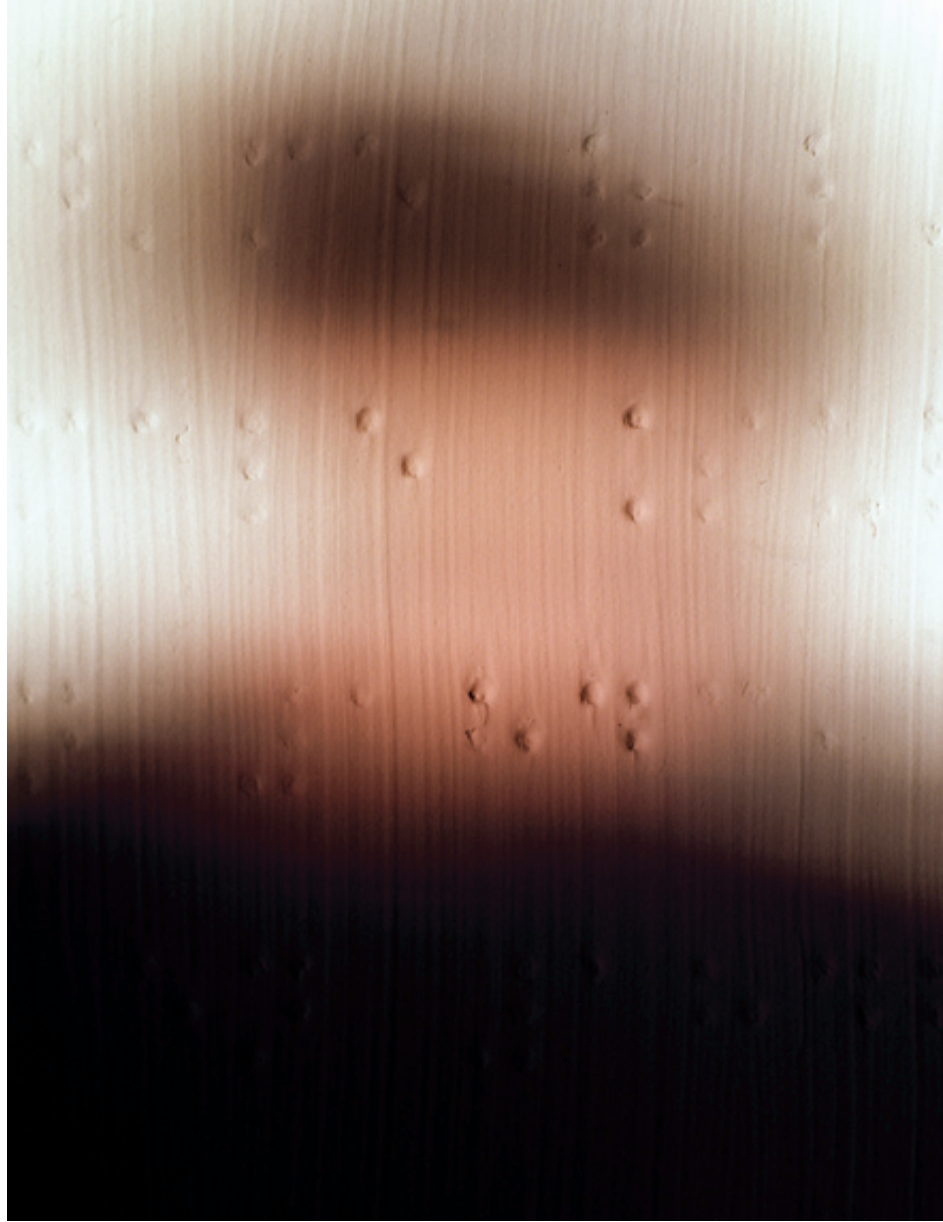
Par ces photographies, Patrick Tosani atteint un point aveugle de l'image dont les deux champs croisés – langage tactile et langage visuel – échouent dans une impasse. Cette impasse mène l'image dans une zone d'indiscernabilité qui lui confère toutes ses qualités. Ici, le Braille sans relief est le *trompe-l'œil* par excellence, dans son expression la plus littérale, redoublant l'aveuglement des visages par une cécité tactile. Ne s'agissant pas de portraits d'aveugles, ces œuvres pourraient sans doute être qualifiées de « portraits d'aveuglement » tant elles marquent l'éradication de la communication traditionnelle entre le regardeur et ce qu'il devrait être en mesure de voir ou de toucher.

37- Patrick Tosani, *Entretien (extraits)*, <http://www.patricktosani.com>.



Point
Aveugle

98 — 99



Point
Aveugle

100 — 101

« La plus belle chose que j'ai vue, c'est un moulage du Christ de Vézelay. La beauté absolue. Le relief était assez touchant. Je me souviens qu'on lui voyait les cheveux sur le crâne et, sur le tronc, le sang coagulé. J'aimerais tant le revoir. » Sur la genèse de cette œuvre, qui appartient à la série *Les Aveugles*, Sophie Calle explique : « J'ai rencontré des gens qui sont nés aveugles. Qui n'ont jamais vu. Je leur ai demandé quelle est pour eux l'image de la beauté. » Dans un entretien paru dans le magazine *L'Œil* – il n'y a pas de hasard –, elle précise : « Un jour, j'ai arrêté de façon totalement impromptue un aveugle qui, par miracle, l'était de naissance et qui m'a répondu du tac au tac : "la plus belle chose que j'ai vue, c'est la mer, la mer à perte de vue." Il y avait dans sa réponse une telle limpidité et une telle poésie que c'était comme s'il m'autorisait à poursuivre.³⁸ » Une série de vingt-trois œuvres naît de cette interrogation sur la beauté telle qu'elle est perçue par les non-voyants, dont le visage photographié en noir et blanc est disposé aux côtés de leur description de la beauté et d'une photographie couleur de la chose décrite. Cette dernière, disposée sur une tablette, est en quelque sorte l'ex-voto, la commémoration de ce qui n'a pas été vu mais a néanmoins été l'objet d'une profonde et inoubliable expérience de la beauté. Ces œuvres, tout comme les portraits de Patrick Tosani, investissent un territoire paradoxal de la photographie. Elles instaurent un hiatus entre les *regardeurs*, les œuvres et ceux que les œuvres montrent. Car comment pourrions-nous, voyants qui constituons la majorité des spectateurs de ces œuvres, accéder ne serait-ce qu'à une parcelle infime de la sensation délivrée par les témoignages qu'elles affichent ? Là réside le mystère de la séparation des mondes de sensations, disjoints parce que les sens eux-mêmes le sont et s'expriment selon des modalités, des acuités, des priorités, des affects et des perceptions incommensurables. Entre les aveugles de naissance et les voyants (auxquels nous devons ajouter les voyants qui ont perdu la vue), la sensation n'obéit pas à la même logique, les curseurs sensitifs ne sont ni au même niveau, ni sur la même échelle. En ce qui concerne *Les Aveugles n°15 (Vézelay)*, la description et l'image correspondent à un élément remarquable de la basilique Sainte-Marie-Madeleine du Vézelay en Bourgogne, situé sur le tympan central du portail qui précède la nef, à environ huit mètres de hauteur. Ce Christ en gloire, sculpté au 12^e siècle est l'un des grands chefs-d'œuvre de l'Art Roman. La scène représente la création de l'Église, au moment où le Christ confie à ses apôtres leurs missions de prêche à travers le monde. Ce que la plupart des voyants ne voient pas, ne verront jamais, cette aveugle l'a vu en parcourant de ses doigts un moulage du chef-d'œuvre, au point d'en conserver un souvenir tactile si précis que celui-ci

se constitue en une apologie de la beauté. Cette aveugle a vu le tympan depuis le moulage dont elle a éprouvé le relief, les méplats, les anfractuosités. L'image miniature s'est développée puis s'est agrandie dans sa mémoire jusqu'à atteindre les mêmes proportions que le tympan réel, comme on procéderait à l'agrandissement d'une prise de vue photographique.

38- Sophie Calle, entretien avec Philippe Piguier, *L'Œil*, juin 2012, p.116.



*« La plus belle chose que j'ai vue, c'est un montage du Christ de Jéricho.
La beauté absolue. Le relief était assez touchant. Je me souviens qu'on lui
revêt les cheveux sur le crâne, et, sur le front, le sang coagulé. J'aimerais
tout le revoir. »*



III

/

L E S

A S T R E S

Philippe Bazin
Pierre Gonnord
Rineke Dijkstra

« Je ne regarde plus dans les yeux de la femme que je tiens dans mes bras, mais je les traverse à la nage, tête, bras et jambes en entier, et je vois que derrière les orbites de ces yeux s'étend un monde inexploré, monde des choses futures, et de ce monde toute logique est absente. [...] Mes yeux ne me servent à rien, car ils ne me renvoient que l'image du connu. Mon corps entier doit devenir un rayon perpétuel de lumière.³⁹ »

Ces mots d'Henry Miller à propos du regard amoureux, extraits du *Tropique du Capricorne*, illustrent remarquablement ce qui est à l'œuvre dans cette troisième station intitulée « Les Astres ».

Après l'exploration des composantes les plus fantomatiques de la matière photographique menée par Thomas Ruff ou Wolfgang Tillmans, et avant l'immensité inter-sidérale annoncée par la vue martienne de la NASA qui viendra clore ce cycle, les trois photographes réunis dans cette troisième station accordent à l'humanité une position centrale, lumineuse, astrale. L'émerveillement généré par ces photographies n'est pas tant celui d'une esthétique que celui d'une révélation. Esthétiques, elles le sont de manière toute relative et il s'avère que quelques-unes sont parfois difficiles à soutenir du regard pour certains spectateurs. Leur beauté est celle d'une *révélation* que l'on pourrait qualifier d'épiphanique, irradiante, tant elle repose sur un principe de sphères d'intimité et d'humanité entre le photographe et son modèle, entre le modèle et son enfant, entre ces trois pôles parfois unis indissociablement. Cette troisième station s'est constituée en ayant à l'esprit les propos de Gaston Bachelard, annonçant, dans la *Poétique de l'espace*, que « la difficulté que nous avons eu à vaincre [...] fut de nous écarter de toute évidence géométrique. Autrement dit, il

nous a fallu partir d'une sorte d'intimité de la rondeur. » En effet, il est question avec Philippe Bazin, Rineke Dijkstra et Pierre Gonnord d'un usage de la photographie voué à dessiner les contours d'un espace privilégié et précieux, où finalement la photographie en tant que telle se révèle être dispensable par rapport au lien d'intimité noué dans la relation entre le photographe et son modèle. Pierre Gonnord a toujours affirmé que ses photographies n'étaient en rien la finalité de son travail et il faut probablement garder cela à l'esprit lorsque nous regardons les œuvres réunies dans « Les Astres ». Nourrissons tout juste nés, mères et leurs enfants, vieille dame majestueuse – étoiles naissantes et étoile filante –, les visages ici rassemblés donnent au terme grec *prosopon*, qui désigne à l'origine le visage humain, sa pleine signification : « Ce que l'on apporte à la vision des autres. » C'est dans l'espace « interfacial », dans l'interstice créé par le photographe entre son modèle et lui-même, puis entre le spectateur et sa photographie, que circulent l'émerveillement et la tension splendide portés par une relation de visage à visage. Cette relation se place sur un registre semblable à celle magnifiquement peinte par Giotto dans la fresque du *Baiser d'Anne et de Joachim à la Porte d'Or* à la Chapelle des Scrovegni de l'Église de l'Arène à Padoue : le rapprochement des visages fonde

110 un espace particulier, sphérique et puissant, créant cette « intimité de la rondeur » évoquée par Gaston Bachelard.

Les œuvres de ces trois photographes, même lorsqu'elles ne cadrent pas au plus près les visages comme le font les portraits de Philippe Bazin, provoquent la rencontre optique avec l'autre. Cet autre est le photographe lui-même dans un premier temps puis, lorsque la photographie existe en tant qu'œuvre, la rencontre optique s'effectue avec le regardeur, dans une épiphanie sans cesse rejouée. Il y a création d'un univers intime bipolaire, voire tripolaire – quand les protagonistes que sont l'artiste, l'enfant et sa mère s'unissent en une dynamique triangulaire. De cette somme de sphères d'intimité, scintillantes comme des astres, fragiles comme une écume, nous ne percevons qu'une partie. Ainsi, dans les photographies de Philippe Bazin, la mère de chacun des nouveau-nés n'apparaît-elle pas, bien que nous présumions qu'elle soit là, juste à côté du photographe et de son enfant, bien que nous imaginions qu'une première sphère d'intimité se soit nécessairement formée entre l'artiste et la mère pour que l'image puisse être autorisée. Nous ne percevons qu'une partie de la sphère d'intimité de ces images, nous ne percevons qu'une partie de la sphère d'intimité

de toutes les images réunies ici car, à chaque fois – c’est le propre de la photographie – le photographe s’est retiré pour nous permettre de voir avec ses yeux. Le point de vue que nous occupons avec ces photographies est celui du visage qui regarde et qui est regardé. Pour reprendre Peter Sloterdijk, « la rencontre optique avec l’autre [...] apporte aussi sa contribution à la production d’un univers intime bipolaire. [...] Les visages humains [sont] les créatures d’un champ d’intimité spécifique dans lequel la vue offerte est modelée par la vision que l’on porte sur elle.⁴⁰ », ajoutant que « chez l’être humain, le fait de tourner des visages vers des visages est devenu une source de création et d’ouverture du visage. [...] On pourrait donc dire que les visages humains s’engendrent d’une certaine manière les uns les autres. Ils s’épanouissent dans un circuit oscillant d’ouverture réciproque et luxuriante.⁴¹ »

40- Peter Sloterdijk, *Bulles – Sphères I*, Pauvert, 2002, p.155-156.

41- Ibid., p.180-182.

**« Visage, quelle horreur, il est
avec ses pores, ses méplats, ses
et ses trous : il n'y a pas besoin d'e
inhumain, il n'est pas gros plan
inhumaine, mons**

**naturellement paysage lunaire,
mats, ses brillants, ses blancheurs
n faire un gros plan pour le rendre
naturellement, et naturellement
trueuse cagoule.»**

Peter Sloterdijk

Les visages de nouveau-nés de Philippe Bazin, traités en plans serrés, en noir et blanc, donnent à contempler les visages encore déformés par la mise au monde d'enfants que nous ne connaissons pas, qui ne sont pas les nôtres, auxquels nous ne sommes pas attachés par le lien fusionnel incandescent de la maternité ou de la paternité. Ces photographies déplacent le regard porté sur le nourrisson encore fripé, gluant des sucs matriciels de la naissance, les yeux encore collés, le visage déformé par le passage forcé de la tête, les poumons à peines emplis des premières bouffées de l'air qui pour la première fois a remplacé le liquide placentaire. Ces images nous ne les avons jamais vues auparavant car, si nous sommes parents ou avons assisté à un accouchement, ce ne sont pas ces images que nous avons vues car les enfants que nous avons contemplés étaient les nôtres, et nous n'avons pas vu en eux l'incomplétude de leurs visages froissés et tordus. Nous n'avons pas vu tout cela, car ce que nous avons regardé, passé par le filtre polarisant de nos intimités et de nos histoires propres, c'est l'infinie beauté de la vie explosant dans l'air et dans nos yeux, parcourant nos visages à jamais modifiés par la révélation épiphanique de cette étincelle nouvelle. Comme le note Peter Sloterdijk : « Visage, quelle horreur, il est naturellement paysage lunaire, avec ses pores, ses méplats, ses mats, ses brillants, ses blancheurs et ses trous : il n'y a pas besoin d'en faire un gros plan pour le rendre inhumain, il n'est pas gros plan naturellement, et naturellement inhumaine, monstrueuse cagoule.⁴² » Et c'est sans doute pour cela que ces visages de nourrissons apparaissent à certains d'entre nous dans une laideur relative et, parfois, suscitent un sentiment de gêne qui peut aller jusqu'à la révulsion.

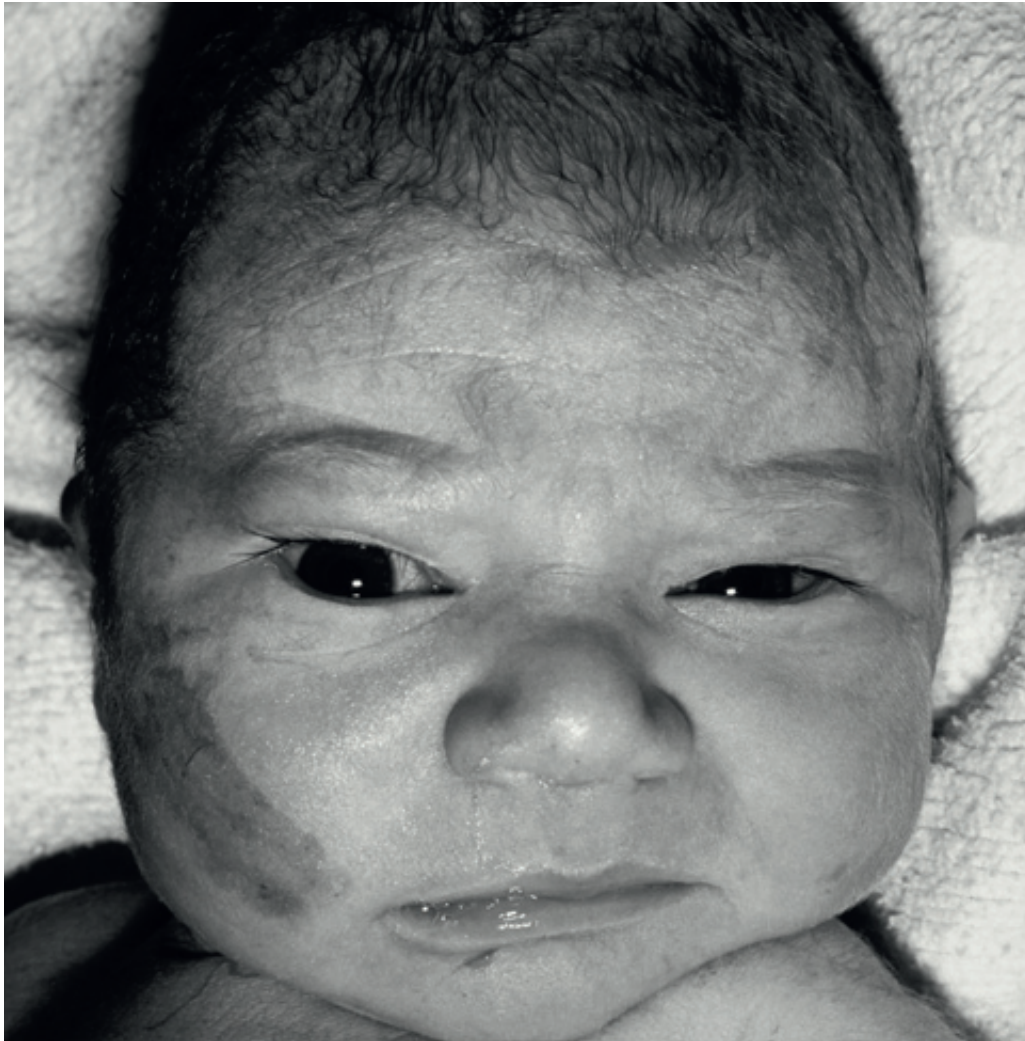
Il est utile de revenir sur la genèse de ce travail dans l'œuvre de Philippe Bazin, initié au début des années 1980 par une première série de portraits de vieillards, avant que ne suivent d'autres séries, comme les nouveau-nés ou les adolescents. « En 1980 / 1981, je terminais mes études de médecine en France par un stage d'interne dans un hôpital d'une petite ville rurale [...] rempli de gens âgés et proches de la mort. Un jour [...], je devais classer le dossier d'une personne décédée [...] et me retrouvai face à cette chemise en carton sans photo d'identité à me demander de qui il pouvait bien s'agir. J'avais déjà oublié son visage ! Je décidai de passer dans toutes les chambres pour photographier toutes les personnes, avoir ainsi la mémoire de tous les visages. [...] Au développement des photos, ce fut une révélation, tout ce que j'avais quotidiennement sous les yeux et que je ne voyais pas me sautait littéralement à la figure : la souffrance morale

des gens, leur solitude extrême, leur attente impatiente de la mort libératrice, leur colère si violente contre nous, les personnels, qui leur infligions une telle vie. [...] Un jour, [j'examinais un patient] à l'aide de mon stéthoscope : penché sur lui, mon visage très près du sien, nous nous regardions sans nous voir. [...] Je compris à ce moment-là que la longueur de mon instrument d'examen était celle de ma distance photographique, qu'il fallait que je m'approche au plus près, et que tout autre contexte autre que le visage disparaisse, car aucune contextualisation n'était possible pour ce que je voulais faire. [...] L'inscription de ces visages dans la forme carrée devait pour moi faire écho à l'incarcération des corps dans le dispositif de l'institution qui hébergeait ces vieillards et qui les conduisait à la mort psychique et physique. Tout était réglé dans le cadrage pour que ces visages soient dans un double mouvement, celui de l'incarcération, et en même temps celui d'une projection vitale en avant, à l'extérieur de l'image, vers le spectateur, comme pour échapper à la disparition.⁴³ » C'est donc tout d'abord un devoir de mémoire qui détermine la nécessité de réaliser ces premiers portraits, devoir de mémoire duquel vont découler d'autres idées ou notions essentielles pour Philippe Bazin : proximité, intimité avec la personne photographiée, double fonction métaphorique du format carré qui contient et délimite deux mondes et propulse ces photographies vers une relation privilégiée avec le spectateur, habitée par un élan de vitalité lumineuse.

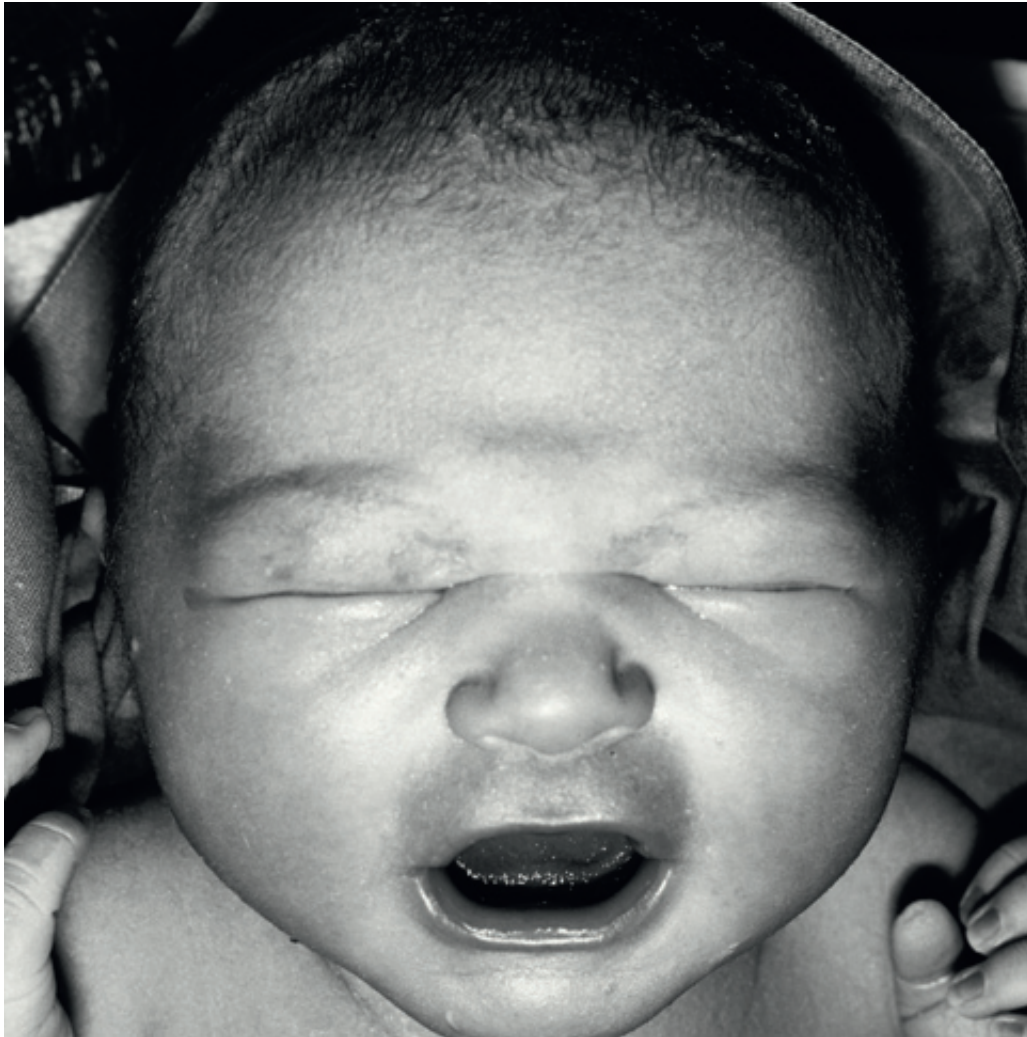
42- Ibid., p.233.

43- Philippe Bazin, *Photographie et photographes*, L'Harmattan, 2012, p.69-72.











RINEKE DIJKSTRA

Julie - Tecla - Saskia

Les photographies de la série *New Mothers* représentent des jeunes femmes récemment accouchées avec leur enfant, montrées dans une frontalité et une crudité presque violentes. Ces images, prises à des stades différents – juste après l'accouchement, le lendemain et une semaine après celui-ci – immortalisent la relation de double fragilité qui unit la mère à son bébé. Ces images se manifestent en premier lieu par la relative invisibilité des bébés dans le regard du spectateur de ces œuvres. Ce qui revient souvent dans les propos énoncés devant ces photographies concerne essentiellement la figure de la mère, sa fragilité, le marquage du corps, le filet de sang qui ruisselle sur la jambe de l'une d'elles, les stigmates de la césarienne d'une autre, la couche et le pansement de la troisième, la fatigue, l'exhibition du séisme enduré par le corps, etc. Le nourrisson n'est que très peu sujet aux commentaires, comme s'il était en quelque sorte invisible, recroquevillé comme s'il faisait encore partie intégrante de l'enveloppe corporelle de la mère. Pourtant, ce que manifestent en premier lieu ces photographies est la vulnérabilité de la vie humaine, soumise à un temps de gestation si court – en regard de celui de certains animaux – qu'un bébé ne pourrait survivre sans l'attention ni les soins méticuleusement prodigués durant les premières semaines de sa vie. Chaque mère porte son minuscule enfant serré contre elle, pose sans artifice pour la photographe qui, dans un cadrage simple, de face, selon une perspective assez basse, *prend et rend* avec beaucoup de sensibilité ce qui relève de la sphère privée, ce que personne n'est autorisé à voir, à l'exception du personnel médical et du père de l'enfant. La beauté épiphanique de ces photographies qui emprunte à l'héritage de la peinture néerlandaise du 17^e siècle, pays d'origine de Rineke Dijkstra, est celle des premières étreintes, de ces premiers instants et de ces tous premiers jours durant lesquels la mère mesure l'accomplissement et la transmission de la vie.

« La série des *New Mothers* (1994) est un bon exemple de la façon dont une idée prend naissance. Dans ces œuvres – et dans une autre série sur laquelle je travaillais au même moment, *The Bullfighters* – je voulais explorer la possibilité de capturer des émotions contraires dans une même image : la douleur et l'épuisement face au soulagement et à l'euphorie. Il s'agissait de photographier ces personnes immédiatement après une expérience physique et émotionnelle intense, en l'occurrence dans le cas des jeunes mères, juste après la naissance de leur premier enfant. [...] On voit toujours des photos de mères avec leurs bébés dans lesquelles tout semble enveloppé dans un voile de rose. [...] J'ai écrit à une maternité pour demander si des femmes

enceintes accepteraient de poser pour moi, mais personne n'a répondu. Finalement, début 1994, la série a commencé à prendre forme : trois femmes que je connaissais sont tombées enceintes pratiquement au même moment et ont accepté de poser. Au début, je voulais les photographier juste après qu'elles aient donné naissance, mais il était un peu excessif de leur demander de sortir de leur lit pour une photographie. Si la photographie de Julie a été réalisée immédiatement après l'accouchement, celle de Tecla a été prise le lendemain. Saskia a accouché par césarienne ; je l'ai photographiée une semaine après. [...] Lorsque vous utilisez un flash, toute forme d'intimité disparaît. Vous obtenez une image extrêmement réaliste et détaillée, ce dont vous ne prenez conscience qu'au moment où la photographie est tirée. Avec l'une des femmes, on peut voir un peu de sang [...] Elle porte un tatouage. La tête du bébé est encore couverte de sang. Sur le moment, vous ne voyez rien de tout cela. La naissance est une chose crue. Et ce qui n'apparaît pas sur le moment – je parle de la tension et de la peur – est révélé par la photographie. [...] On peut considérer que ces images avec les mères ont quelque chose d'extrême, mais elles reflètent aussi la vie ordinaire. [...] J'ai remarqué que beaucoup d'hommes ont des difficultés avec ces photographies ; ils ne parviennent pas à les regarder, alors que tant de femmes – celles qui ont donné la vie – m'ont remercié pour ces images. [...] Pour les femmes, les notions de menstruation, de grossesse et de souffrance durant l'accouchement font simplement partie de la vie. Les hommes ne pensent généralement pas ainsi. Et ils ne veulent pas voir leurs femmes souffrir. » Rineke Dijkstra⁴⁴.

44- « Realism in the Smallest Details – Rineke Dijkstra Interviewed by Jan van Adrichem », *Rineke Dijkstra : A Retrospective*, Guggenheim, SFMOMA, 2012, p.48-50. Traduction Jean-Charles Vergne.







Dans *La Chambre Claire*, Roland Barthes écrit, à propos du portrait en photographie: « Si je pouvais “sortir” sur le papier comme sur une toile classique, doué d’un air noble, pensif, intelligent, etc. ! Bref, si je pouvais être “peint” (par le Titien) ou “dessiné” (par Clouet) ! Mais comme ce que je voudrais que l’on capte, c’est une texture morale fine, et non une mimique, et comme la Photographie est peu subtile, sauf chez les très grands portraitistes, je ne sais comment agir de l’intérieur sur ma peau.⁴⁵ » Pierre Gonnord est l’un de ces grands portraitistes dont l’œuvre, sans doute, aurait pu satisfaire chez Roland Barthes le désir d’une photographie capable de conférer au portrait, comme dans la peinture des grands maîtres, la subtilité d’une image qui ne soit pas celle – parfois un peu figée ou grimaçante – du sujet en pose mais dont la surface soit à même d’irradier les plus petites parcelles d’humanité du visage ainsi *révélé*. Si ses œuvres engagent l’analogie avec celles des maîtres du passé – Zurbarán, Velasquez, Murillo, etc. – Pierre Gonnord explique que ces rapprochements s’effectuent souvent à son corps défendant, précisant que la photographie n’est pas pour lui la finalité du travail, bien qu’il s’agisse de l’unique partie visible de son processus, de la seule chose qui en définitive soit donnée à voir au spectateur. Au cœur de sa démarche se trouve la relation personnelle, intime, exclusive, tissée avec ceux qui, parfois mais pas toujours, acceptent d’être photographiés.

Pierre Gonnord voyage, déambule, passe des semaines au milieu des gitans de Séville, des paysans reclus des contrées de Galice, des yakuzas japonais ou d’autres communautés pour recueillir leurs témoignages, apprendre leur histoire, partager une humanité dont la photographie – peut-être – sera chargée de rendre compte, et encore, toujours de manière parcellaire. Il ne s’agit pourtant pas de définir les contours sociaux d’un groupe ou d’une minorité par la somme des individus qui les composent, comme a pu le faire Edward Sheriff Curtis entre 1907 et 1930 avec ses 40 000 clichés d’Indiens d’Amérique. Il ne s’agit pas non plus de rendre compte d’une situation historique donnée, comme le fit Dorothea Lange durant la Grande Dépression sous la tutelle de la Farm Security Administration. Bien que ces deux photographes majeurs soient des points d’ancrage pour Pierre Gonnord, son travail n’est pas mû par une volonté d’archivage ou de documentation mais par le désir d’extraire, au sein de chacune des communautés qu’il côtoie, une suite d’individualités profondes. Devant ses œuvres, Pierre Gonnord raconte le contexte de ses rencontres, les moments passés avec ceux qu’il a photographiés et qu’il nomme par leurs prénoms, les souvenirs intacts des paroles échangées et des vies racontées⁴⁶. Il y a Maria, vieille Gitane

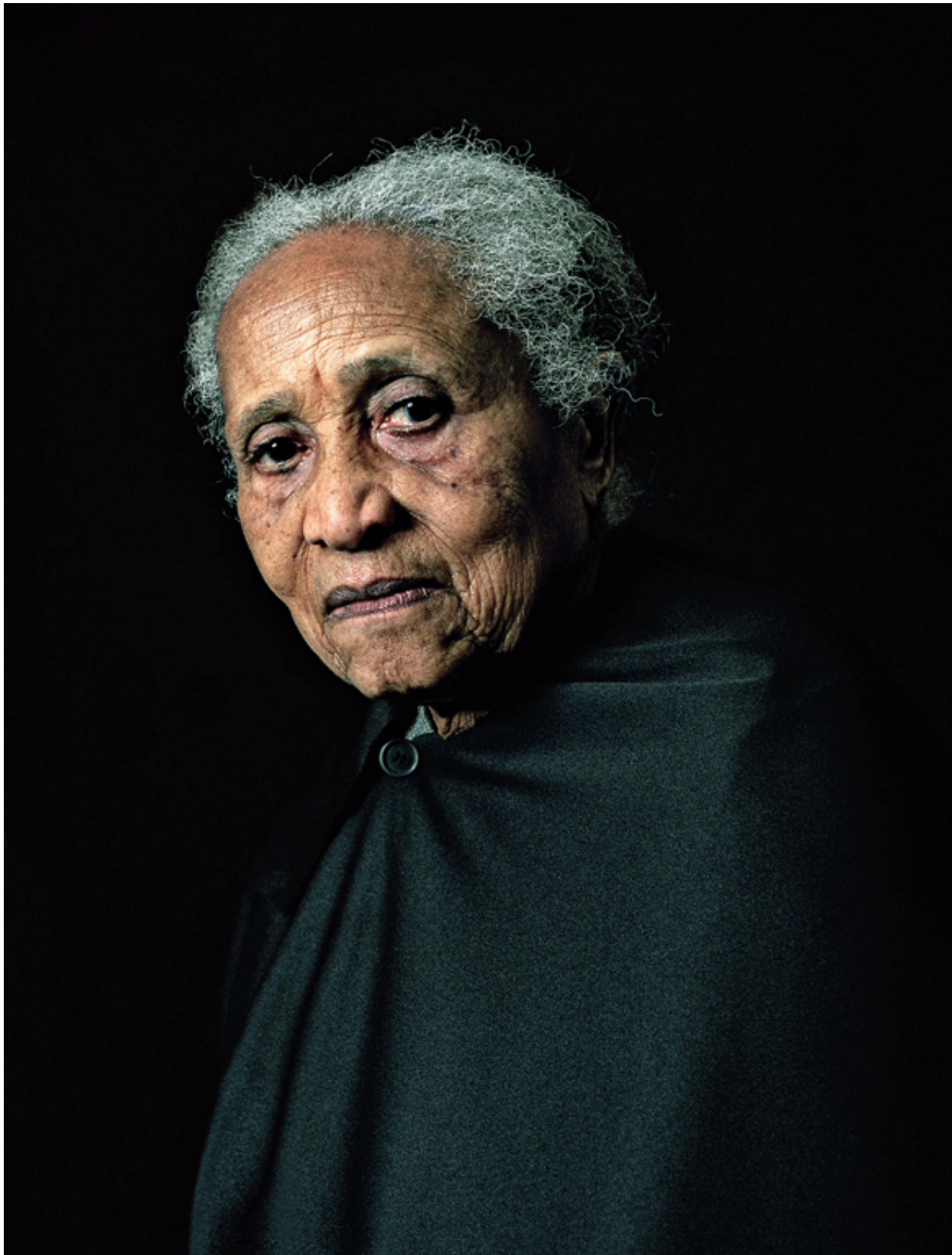
belle comme une reine, matriarche d’une communauté, refusant catégoriquement d’être photographiée, acceptant finalement une prise de vue unique lorsqu’elle apprend qu’Amparo, sa rivale au sein de la communauté gitane, a accepté. Il y a Abel, clochard aveugle qui mendie le dimanche devant les églises, dont le visage contient à lui seul toute la peinture du Caravage. Et il y a Olympe, femme majestueuse rencontrée dans une maison de retraite, photographiée dans une relation d’intimité absolue: visage dont le masque est tombé, comme dans toutes les photographies de Pierre Gonnord, visage astral émergeant de l’intense noirceur du rideau tendu, exhalant la bienveillance et la fatigue, nous adressant un regard – dont une nostalgie n’est peut-être pas absente – en quête de l’enfant que nous avons été. À propos de cette photographie, réalisée à Paris durant la résidence dont il bénéficia à la Cité des Arts en 2005-2006, Pierre Gonnord explique: « Si mes souvenirs sont exacts, j’ai rencontré Madame Olympe à un déjeuner de “Galette des Rois” dans une maison de retraite du centre de Paris. Elle était assise loin de moi, à l’autre extrémité d’une longue table d’anciens. Elle tranchait net sur le reste de l’assemblée, me regardant avec ses grands yeux, sa tête émergeant de la table, car elle n’était pas bien grande. J’ai été immédiatement fasciné par son regard, sa beauté, sa présence, sa personnalité. Cette toute petite femme au regard espiègle, intelligent, ironique et sarcastique même... Une jeunesse éternelle qui nous parle de son expérience de la vie. Au dessert, je suis allé la rencontrer, l’écouter: ses origines et son enfance aux Antilles françaises, son arrivée en métropole, puis Paris et une longue existence de travail dans cette capitale qui, depuis, a tant changé, et maintenant cette vie retirée d’ancienne. Nous avons passé la soirée à parler et je lui ai montré mon travail, mes portraits, lui proposant de la revoir et peut-être de la photographier. Puis nous avons pris rendez-vous et nous nous sommes retrouvés pour un autre après-midi à mon studio de la Cité des Arts. Quelques jours après, nous nous sommes retrouvés au métro St Paul et nous fûmes ponctuels au rendez-vous. Elle me tenait par le bras pendant tout le trajet et je sentais qu’elle déposait en moi sa confiance et suffisamment d’affection pour venir partager un moment

45- Roland Barthes, *La Chambre Claire, Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1980, p.25-26.

46- Nous renvoyons à l’entretien filmé réalisé entre Pierre Gonnord et l’auteur le 28 janvier 2009 sur www.fracauvergne.com (expositions/monographiques/passees/2009).

de nos vies, un petit rituel qui m'est essentiel pour questionner sa vie, et qu'elle comprenait. C'était une personne indulgente mais non résignée. J'en étais ému et je ressentais comme toujours la responsabilité qui me revient. Je suppose que nous nous sommes assis un moment, le temps de prendre un café, un thé, un verre. Puis nous nous sommes mis au travail. La séance fut douce et aimable. L'image choisie est une vision transfigurée de cette rencontre, bien au-delà de la vraie Madame Olympe ! J'ai toujours une petite pointe de nostalgie et d'émotion quand je me souviens de la personne rencontrée et qui a prêté ses traits pour arriver au portrait. Des instants partagés.»⁴⁷

47- Pierre Gonnord, email adressé à l'auteur, 15 avril 2013.



IV /
L A C R I M A E
R E R U M

(et mentem mortalia tangunt)

Nan Goldin
Éric Poitevin
Viviane Sassen
Véronique Ellena
Andres Serrano

*« Toutes les choses ont leurs larmes qui émeuvent le corps des mortels »
Virgile, *Énéide* (Livre I, ligne 462)*

Les œuvres et les artistes réunis au sein de cette quatrième station opèrent sur deux champs, parfois distincts, parfois croisés. Le premier de ces champs concerne le détail qui parfois sur une photographie fait basculer le réel de l'image. Dans *La Chambre Claire*, Roland Barthes définit les deux pôles entre lesquels se créent les lignes d'intensité entre le spectateur et la photographie qu'il observe. Le premier est le *studium*, l'objet d'étude que constitue l'œuvre par le témoignage qu'elle apporte, par la résonance qu'elle instaure avec le savoir et la culture de celui qui regarde. Le second, qui « vient casser (ou scander) » le *studium*, est le *punctum* que Roland Barthes définit en deux fois : « le *punctum* d'une photographie, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne⁴⁸ », puis « Je sais maintenant qu'il existe un autre *punctum* (un autre « stigmaté » que le « détail »). Ce nouveau *punctum*, qui n'est plus de forme mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du [...] « ça-a-été », sa représentation pure.⁴⁹ » Si le *studium* correspond au champ interprétatif de l'œuvre, le *punctum* obéit à d'autres circulations, d'autres intensités, à un je-ne-sais-quoi ou à un presque-rien qui ouvre

48- Roland Barthes, op.cit., p.49.

49- Ibid., p.148.

134 l'image, laissant apparaître une fêlure à l'intérieur de laquelle le regardeur s'engouffre. Ce faisant, il dépasse le stade de savoir ce qu'il y a *sur* l'image, il dépasse également ce qu'il y a *derrière* l'image : il s'insère *dans* l'image. Les photographies de Nan Goldin, Viviane Sassen, Éric Poitevin, Véronique Ellena et Andres Serrano s'ouvrent de cette façon au regard tout en inscrivant leurs motifs dans la « représentation pure » du Temps évoqué par Roland Barthes. Elles mettent leur spectateur devant une somme de représentations ultimes du « ça-a-été », car rien de ce qui est montré dans ces œuvres ne demeure, rien de ce qui est vu sur ces photographies ne reviendra jamais.

Le second champ investi par les œuvres de cette quatrième station est affaire de genre, dans le sens où toutes ces images entretiennent à divers degrés une relation avec la mort, les larmes, le souvenir, le *memento mori*. Les larmes apportent son oxygène à la cornée, information absolument banale d'un point de vue ophtalmologique mais qui, pour un novice en biologie, revêt immédiatement une connotation poétique et symbolique (comme cela arrive souvent avec la terminologie et la réalité scientifiques). Les Romains de l'Antiquité donnaient le nom de *lacrimae rerum* aux larmes versées en

public, notamment par les comédiens des tragédies. Ces larmes sont, comme au cinéma, des larmes de substitution versées « à la place de » : à la place du spectateur qui transfère sur le jeu des acteurs, qui jouit du spectacle de la mort et du simulacre de la tristesse, chose qui lui serait insupportable s'il vivait ces choses dans le monde réel. Les larmes du *lacrimae rerum* sont des larmes libératrices : jouées sur la scène, elles sont les doublures des larmes réelles, des larmes *ob-scènes* qui, pudiquement, doivent rester hors de la scène, cachées aux yeux de tous.

« Bien que ces photos puissent être à découvrir mon monde, mon objet observer les gens à travers leur image de ne pas savoir ce que j'éprouve ce que je le photographie. Les gens que, pour être avec moi et pour mon appareil photo, car il est indissociable si ma main était mon appareil photo qu'il n'existe pas de mécanisme où je photographie. Mon appareil de tous les jours que la parole

considérées comme une invitation
ctif, en les prenant, était de pouvoir
ge. Quelquefois, il m'arrive, en effet,
rouve envers quelqu'un jusqu'à
ens qui sont sur ces photos affirment
r me connaître, il faut être aussi avec
ciable de ma personne. C'est comme
oto. Si c'était possible, j'aimerais
me entre moi et le moment
reil fait autant partie de ma vie
le, la nourriture ou le sexe. »

Nan Goldin

Nan GOLDIN

PAGE 142:

The Cookie Mueller Portfolio
Cookie Mueller

1990 - Lettre manuscrite de l'artiste
Encre sur papier - 29,7 x 21 cm
Collection CNAP
En dépôt au FRAC Auvergne
depuis 2013.

page 146:

The Cookie Mueller Portfolio
Cookie at Tin Pan Alley,
N.Y.C. 1983

1983 - 31,7 x 48,3 cm
Collection du CNAP
En dépôt au FRAC Auvergne
depuis 2013.

page 150:

The Cookie Mueller Portfolio
Cookie in Hawaii 5.0
Bathroom, N.Y.C. 1986

1986 - 31,6 x 48,8 cm
Collection du CNAP
En dépôt au FRAC Auvergne
depuis 2013.

page 154:

The Cookie Mueller Portfolio
Cookie and Max, N.Y.C. Sept. 1989

09/1989 - 31,6 x 48,2 cm
Collection du CNAP
En dépôt au FRAC Auvergne
depuis 2013.

PAGE 143:

The Cookie Mueller Portfolio
Cookie with Max at my birthday party,
Provincetown, Ma. 1976

03/1976 - 48,5 x 31,8 cm
Collection du CNAP
En dépôt au FRAC Auvergne
depuis 2013.

page 147:

The Cookie Mueller Portfolio
Cookie laughing, N.Y.C. 1985

1985 - 31,6 x 48,3 cm
Collection du CNAP
En dépôt au FRAC Auvergne
depuis 2013.

page 151:

The Cookie Mueller Portfolio
Cookie in the garden at Citro's,
Provincetown, Ma. Sept. 1989

1989 - 31,8 x 48,3 cm
Collection du CNAP
En dépôt au FRAC Auvergne
depuis 2013.

page 155:

The Cookie Mueller Portfolio
Cookie being x-rayed,
N.Y.C. Oct. 1989

10/1989 - 31,8 x 48,4 cm
Collection du CNAP
En dépôt au FRAC Auvergne
depuis 2013.

PAGE 144:

The Cookie Mueller Portfolio
Cookie and Sharon dancing in the Back Room,
Provincetown, Ma. 1976

1976 - 31,6 x 48,3 cm
Collection du CNAP
En dépôt au FRAC Auvergne
depuis 2013.

page 148:

The Cookie Mueller Portfolio
Cookie and Vittorio's wedding:
the ring, N.Y.C. 1986

1986 - 31,8 x 48,3 cm
Collection du CNAP
En dépôt au FRAC Auvergne
depuis 2013.

page 152:

The Cookie Mueller Portfolio
Sharon with Cookie on the bed,
Provincetown, Ma. Sept. 1989

1989 - 31,8 x 48,2 cm
Collection du CNAP
En dépôt au FRAC Auvergne
depuis 2013.

page 156:

The Cookie Mueller Portfolio
Cookie in her casket,
N.Y.C. Nov. 15, 1989

15/11/1989 - 31,7 x 48,3 cm
Collection du CNAP
En dépôt au FRAC Auvergne
depuis 2013.

page 145:

The Cookie Mueller Portfolio
Cookie and Millie in the Girl's room
at the Mudd Club, N.Y.C. 1979

1979 - 32 x 48,3 cm
Collection du CNAP
En dépôt au FRAC Auvergne
depuis 2013.

page 149:

The Cookie Mueller Portfolio
Cookie with me after I was punched,
Baltimore, Md. 1986

1986 - 31,6 x 48 cm
Collection du CNAP
En dépôt au FRAC Auvergne
depuis 2013.

page 153:

The Cookie Mueller Portfolio
Cookie at Vittorio's casket,
N.Y.C. Sept. 16, 1989

16/09/1989 - 31,7 x 48,2 cm
Collection du CNAP
En dépôt au FRAC Auvergne
depuis 2013.

page 157:

The Cookie Mueller Portfolio
Cookie and Vittorio's living room,
N.Y.C., Christmas 1989

12/1989 - 31,7 x 48,3 cm
Collection du CNAP
En dépôt au FRAC Auvergne
depuis 2013.

NAN GOLDIN

Cookie

Cette série de quinze photographies est consacrée à Cookie Mueller, l'une des amies les plus chères de Nan Goldin. De la première image, prise en mars 1976 à l'occasion de la fête d'anniversaire de l'artiste, à la dernière photographie, prise en décembre 1989 – un mois après la mort de Cookie – cette œuvre est un témoignage d'amour, un tombeau (comme celui que Mallarmé écrivit pour Verlaine), pour que ne soit pas oubliée celle qui fut son amie, pour que demeure vivace le souvenir de Vittorio qui fut son mari (et que Philip-Lorca diCorcia, présent dans cette exposition, photographia également sur son lit d'hôpital peu de temps avant qu'il ne meure du sida). La série est introduite par ce texte, écrit de la main de Nan Goldin :

« Cookie Mueller

2 mars 1949 – 10 novembre 1989

La première fois que j'ai vu Cookie, elle se trouvait devant chez elle à Provincetown et participait à un vide-greniers. Elle était une sorte de croisement entre une fille issue d'un milieu rural et une starlette hollywoodienne de série B ; la femme la plus fabuleuse qui m'ait été donnée de voir. Quelqu'un m'a dit qu'elle était la même Cookie que celle des films de John Waters. Cet été là, j'ai commencé à la rencontrer dans les bars, dans des fêtes, ainsi qu'à l'occasion de barbecues où elle allait avec sa famille – sa petite amie Sharon, son fils Max, et son chien Beauty. L'une des raisons pour lesquelles nous sommes devenues proches était liée au fait que je la photographiais – les photos étaient intimes et intimes nous sommes devenues. J'étais exclue de sa sphère et le fait de la prendre en photo m'a permis d'y entrer. Cookie était lumineuse, une beauté, mon idole. Avec les années, elle devint écrivain, critique d'art, star de cinéma, ma meilleure amie, ma famille. Nous avons vécu le meilleur et le pire ensemble, à Provincetown, New York, New Orleans, Baltimore et Positano.

En 1988, alors que j'étais partie, Cookie est tombée malade. Quand je suis revenue la voir en août 1989, les conséquences du sida l'avaient privée de la parole. Mais quand je l'ai photographiée, elle m'a parlé, elle était présente comme jamais. Le 14 septembre son mari Vittorio Scarpato est mort d'une maladie causée par le sida et après cela, Cookie a en quelque sorte abandonné. Elle est morte le 10 novembre à l'hospice du Cabrini Medical Center.

J'ai toujours pensé que je ne pourrais perdre personne ni quoi que ce soit si je les avais suffisamment photographiés. J'ai rassemblé cette série d'images à partir des centaines de clichés que j'ai pris de Cookie durant ces 13 années où je l'ai connue, pour pouvoir la garder auprès de moi. En définitive, cela me confronte à tout ce que j'ai perdu.

New York City, Septembre 1990. »

Comme il est vain de vouloir remplacer les propres mots de Nan Goldin, et afin de respecter la volonté de mémoire qui est l'essence de son œuvre, voici également ce qu'elle exprime en voix *off* pour les besoins du documentaire qui lui a été consacré par la chaîne Arte dans la série *Contacts* en 2000⁵⁰, alors que défilent à l'écran les quinze photographies de la série :

« Cookie était l'une de mes meilleures amies. Nous formions une famille sans faire de distinction entre les gays et les hétéros. Cookie et moi étions bisexuelles. Nous l'étions vraiment. Elle était la diva, la superstar de toute la famille. On fêtait Noël chez elle, elle nous servait de l'opium et de la dinde. On sortait tous les soirs. Tout le monde sniffait de l'héroïne pour faire la fête ; personne n'en était dépendant. Sharon vivait avec Cookie depuis longtemps. Quand Cookie s'est mise à coucher avec des hommes, Sharon a traversé une mauvaise période. J'étais leur confidente. Ensuite, Cookie est allée en Italie où elle a rencontré Vittorio Scarpato, un artiste italien. Plus tard, il est venu à New York et ils se sont mariés. Ils étaient tous les deux séropositifs. En septembre 1989, Vittorio est mort. Juste après, Cookie a perdu sa voix ; elle ne pouvait plus parler. Là, c'est le jour où Vittorio est mort ; nous sommes tous venus le voir. Et là, c'est Cookie. Elle ne parlait plus et ne marchait qu'à l'aide d'une canne. Après elle s'est laissée mourir. »

Il est difficile de s'emparer de ces photographies en tant que spectateur, sinon pour rendre hommage au travail intime de mémoire mené par Nan Goldin dont la vie se partage en deux formes de témoignages : les journaux intimes qu'elle écrit et qui ne font l'objet d'aucune communication publique, et les « journaux photographiques » élaborés au quotidien, comme un acte réflexe, l'appareil accompagnant l'artiste en permanence. Les prises de vues ne répondent pas à un sens de l'observation particulier mais répondent à la nécessité de photographier un vécu, au moment où il est vécu, pour percevoir et ressentir ce qui se vit : « Bien que ces photos puissent être considérées comme une invitation à découvrir mon monde, mon objectif, en les prenant, était de pouvoir observer les gens à travers leur image. Quelquefois, il m'arrive, en effet, de ne pas savoir ce que j'éprouve envers quelqu'un jusqu'à ce que je le photographie. [...] Les gens qui sont sur ces photos affirment que, pour être avec moi et pour me connaître, il faut être aussi avec mon appareil photo, car il est

50- *Nan Goldin, Contacts*, 14mn, réalisé par Jean-Pierre Krieff, Arte France / KS Visions, 2000.

indissociable de ma personne. C'est comme si ma main était mon appareil photo. Si c'était possible, j'aimerais qu'il n'existe pas de mécanisme entre moi et le moment où je photographie. Mon appareil fait autant partie de ma vie de tous les jours que la parole, la nourriture ou le sexe⁵¹. »

Si les photographies sont prises sur le mode d'une quotidienneté, d'un acte réflexe, leur montage en série s'effectue « après-coup », lorsque la tournure des événements est telle que l'histoire peut être écrite rétrospectivement. La série des quinze photographies réunies autour de Cookie forment un tombeau pour Cookie « après-coup ». Ce retard implique également une variation suffisante de point de vue pour que les visages se chargent d'une épaisseur particulière, nouant des analogies avec l'universalité de certaines représentations historiques: le visage de Cookie près du cercueil de Vittorio, semblable à celui d'Eve dans *L'Expulsion du paradis de Masaccio* (1427, Chapelle Brancacci, Florence) ; le masque mortuaire de Vittorio sur la même photographie, si proche du *Christ au tombeau* d'Holbein Le Jeune (1521, Kunstmuseum, Bâle). Mais ces analogies ne valent que pour le *studium*, au détriment de ce qui, dans ces photographies, « me point, me meurtrit, me poigne ». Gardons-nous bien de croire que ces photographies aient pour vocation de commémorer ou de remémorer de ce qui a été. Elles n'ont pas pour finalité de restituer le passé mais d'attester, pour Nan Goldin et pour nous, que ce que nous voyons sur ces images a bien été.

51- Nan Goldin, *La Ballade de la dépendance sexuelle*, La Martinière, 2013, p.6.

Cookie Mueller

March 2, 1949 — November 10, 1989

The first time I saw Cookie she was having a yard sale on her front porch in Provincetown. She was a cross between Tobacco Road and a Hollywood B-girl, the most fabulous woman I'd ever seen. Somebody told me she was the same Cookie from John Waters movies. That summer I kept meeting her at the bars, at parties, and at barbecues with her family - her lover Sharon, her son Max, and her dog Beauty. Part of how we got close was through me photographing her - the photos were intimate and then we were. I was outside of her and taking her picture let me in.

Cookie was a social light, a beauty, my idol. Over the years she became a writer, an art critic, my best friend, my family. We lived through the peaks and the dread together in Provincetown, New York, New Orleans, Baltimore, Positano.

While I was away in 1988 Cookie got sick. When I came back to see her in August 1989 the effects of AIDS had robbed her of her ability to talk. But when I photographed her she spoke to me, she was as present as ever.

On September 14th her husband Vittorio Scarpati died from an AIDS-related illness and after that Cookie kind of gave up. She died on November 10th in the hospice of Cabrini Medical Center.

I used to think I couldn't lose anyone if I photographed them enough. I put together this series of pictures of Cookie from over the 13 years I knew her in order to keep her with me. In fact it shows me how much I've lost.

NYC. Sept. 1990



























Lacrimae
Rerum

154 — 155





Éric POITEVIN

page 161:

Sans titre

2010
51,5 x 62 cm
Collection du CNAP

ÉRIC POITEVIN

Sans titre

Avant de figurer dans les collections photographiques du CNAP, ce crâne a été exposé à la galerie Nelson-Freeman de Paris en 2010 dans un accrochage où les photographies d'Éric Poitevin étaient disposées en polyptyques éparses sur les murs. Toutes les photographies représentaient des parcelles de corps humains tronqués – bustes, jambes, dos, portraits, nu allongé cadré en un étourdissant raccourci depuis la tête, etc. – et toutes ces photographies avaient la particularité d'être prises de face et sur fond blanc. Crâne d'Adam à l'origine, le crâne est la représentation archétypale de la vanité, du *memento mori* (« souviens-toi que tu es mortel »), de l'abandon de l'enveloppe charnelle et du retour à la matière. Tête aux orbites vides, sa contemplation échoue à toute communication, échoue dans l'échange de regards; il incarne presque à l'excès symbolique, et dans une sorte de retournement, toutes ces choses qui « ont leurs larmes ».

Mais le crâne d'Éric Poitevin entretient aussi une relation très particulière avec l'histoire de sa propre représentation au cours des âges et, plus généralement, avec l'histoire de la représentation dans sa globalité. Nous nous appuyerons, dans ce qui va suivre, sur les travaux menés par le peintre David Hockney sur l'utilisation de lentilles optiques par les peintres anciens, souvent dans le plus grand secret⁵². David Hockney a eu l'intuition qu'à partir des années 1430, les modelés, les visages, les motifs complexes de drapés et de nappes, étaient subitement devenus modernes, sans défauts, certains peintres parvenant à des résultats tout simplement sidérants. Les exemples les plus célèbres sont sans doute le miroir convexe et le lustre de la chambre des *Époux Arnolfini* de Jan Van Eyck en 1435 et l'anamorphose de crâne des *Ambassadeurs* de Hans Holbein en 1533. Ce qui frappe David Hockney lors de ses recherches réside dans le constat que cette perfection s'effectue toujours au détriment de la cohérence des formes dans l'espace. Toutes réalisées de face, ces formes s'agencent entre elles en dépit du respect des règles de la perspective. Ainsi, dans le tableau de Van Eyck, les chaussettes posées au sol, les visages des deux époux, le miroir de sorcière, le lustre au plafond, le petit chien, sont tous de face comme s'ils avaient été réalisés indépendamment les uns des autres puis assemblés, tels un collage. Par ailleurs, David Hockney remarque que les œuvres ayant employé la lentille optique (ou lentille-miroir) puisqu'il s'agissait souvent d'un miroir concave étamé et retourné) sont aisément repérables par leur aspect « photographique » – bien que celle-ci n'existât pas à l'époque – et qu'il suffit pour s'en apercevoir de transférer en noir et blanc les reproductions en couleur de ces œuvres. Seul souci, rencontré par tous ceux

qui utilisent la lentille : la nécessité de procéder motif par motif puis d'assembler ensuite le tout dans un environnement le plus cohérent possible, entraînant le risque de multiplier les erreurs de proportions. C'est le cas, par exemple, avec le crâne peint par Zurbarán dans son *Saint François en prière* (1638-1639), dilaté d'environ 10 % vers le haut en raison d'une mauvaise adéquation entre l'inclinaison de sa toile et celle de sa lentille faussant l'angle de vue du peintre. C'est le cas, également, avec certaines peintures du Caravage ou de Vélasquez dans lesquelles les problèmes de mauvais raccords sont solutionnés par la disposition des objets sur un fond blanc : la nappe blanche qui recouvre la nappe au motif complexe dans le *Repas à Emmaüs* (1596-1601), la nappe blanche, encore, dans le *Déjeuner de paysans* de Diego Vélasquez (1618-1619). Tout ceci disparaîtra après l'invention de la photographie et, bien sûr, avec l'avènement de la modernité en peinture, lorsque réapparaissent la « gaucherie » et la « maladresse » en peinture chez Manet, puis Cézanne, Picasso, etc.

Initialement exposée en polyptyque éclaté sur le mur, la photographie d'Éric Poitevin participait d'une reconstitution des problèmes de raccords auxquels furent confrontés les peintres utilisant les lentilles optiques. Disposé sur un fond blanc et photographié de face, le crâne restitue les contingences compositionnelles de ces peintures. Il évoque le réalisme quasi photographique des peintures anciennes aux modelés parfaits lorsqu'elles apparaissent sans leurs couleurs, uniquement *révélées* par leur modelé et leur lumière. Ce crâne, dont la noirceur des orifices se mesure à l'immaculée blancheur de l'environnement qui l'accueille, ce crâne dont les yeux vides semblent n'avoir rien à communiquer sinon l'urticant anachronisme de sa représentation, rejoue à l'envers une histoire technologique de la peinture. Il s'immortalise sur une photographie dont l'aspect est très proche de peintures classiques exécutées à l'aide de lentilles optiques que l'on aurait transférées en noir et blanc (bien que le crâne soit en couleur, mais celle-ci n'apparaît que sur de minuscules détails).

52- Nous renvoyons à l'ouvrage qui présente le résultat de ces recherches qui soulevèrent de nombreuses réactions hostiles de la part de certains historiens, bien que David Hockney ait apporté une somme de preuves scientifiques irréfutables quant à l'emploi de ces outils technologiques en peinture : David Hockney, *Savoirs secrets – Les techniques perdues des maîtres anciens*, Seuil, 2001.



Viviane SASSEN

page 167 :

Butterflies

2007 - 80 x 100 cm
Collection du CNAP.

page 169 :

Small Grave

2007 - 40 x 50 cm
Collection du CNAP.

Les deux photographies de Viviane Sassen sont extraites d'une série intitulée *Parasomnia*, réalisée en Afrique. Le titre de la série évoque une catégorie de troubles du sommeil allant du cauchemar récurrent au somnambulisme, en passant par les terreurs nocturnes, les hallucinations ou les dissociations psychiques. *Butterflies* et *Small Grave* peuvent être vues comme les représentations de scènes hallucinatoires ou cauchemardesques générées au cours d'un état transitionnel ou de conscience modifiée, entre sommeil et éveil, entre rêve et réalité. Onirisme et mort se mêlent entre ces deux images ambiguës. Une myriade de papillons prend son envol depuis un sol boueux. La texture fangeuse est si molle, la surface si perturbée, que l'on pourrait imaginer que les lépidoptères sortent littéralement de la gangue boueuse dans une sorte d'épiphanie obscure ou, à l'inverse, qu'ils fondent en vol agglutiné vers une terre nourricière destinée à les absorber. Avec *Small Grave*, ce sont des petites constructions malhabiles faites de plantes grasses, de papier crépon et de sacs en plastique dont les parois intérieures sont couvertes de condensation. Ces « petites tombes » délimitées à droite de l'image par une planchette de bois aggloméré se dressent, bien alignées, sur une sorte de tumulus fait de paille et de terre battue piétinée. Viviane Sassen est réputée pour ses photographies de mode mais ces deux œuvres réalisées lors d'un long voyage en Afrique, où elle vécut durant son enfance, prennent le contrepied de ses compositions habituelles. Ici, c'est une autre dimension de l'Afrique qui est montrée, ancrée dans les rites anciens et dans une forme de chamanisme que décrivent très bien le préhistorien Jean Clottes et l'archéologue David Lewis-Williams dans *Les Chamanes de la préhistoire*⁵³, et sur laquelle nous allons nous arrêter afin d'apporter un éclairage particulier sur ces œuvres.

C'est par l'apport des découvertes sur les pratiques chamaniques d'Afrique du Sud que s'est opérée une nouvelle interprétation de l'art paléolithique. Leurs recherches ont montré – malgré la réticence d'une partie de leurs confrères et après d'autres théories – la réalité chamanique de l'art des cavernes⁵⁴, fondée sur la présence d'individus capables d'accéder à des états de conscience altérée (transe, hallucinations, rêve éveillé, etc.) pour communiquer avec le monde de l'au-delà par l'intermédiaire de peintures et de gravures exécutées sur les parois des grottes. Plus proche de nous dans le temps, l'art des San d'Afrique du Sud des 19^e et 20^e siècles permet des observations ethnographiques détaillées sur cet art chamanique qui, comme le précisent les deux chercheurs, « n'est que l'une des circonstances où, à travers les âges, les hommes ont induit, manipulé et exploité les états

profonds de conscience alternée⁵⁵. » Lors de la transe, le chamane traverse trois étapes : « Dans le premier stade de la transe, le plus léger, l'on « voit » des formes géométriques telles que des points, des zigzags [...] Ces formes ont des couleurs vives, elles scintillent, bougent, s'élargissent, se contractent, se mêlent. [...] Dans le deuxième stade, les sujets s'efforcent de rationaliser leurs perceptions [...] Ils les transforment, dans leurs illusions, en objets chargés d'une signification religieuse ou émotionnelle. [...] Dans le Stade 3, on sent que l'on peut voler et se transformer en oiseau ou autre animal. [...] L'opposé du vol, la descente sous terre, est une expérience chamanique attestée⁵⁶. » Revenons aux deux photographies de Viviane Sassen. Elles réunissent tous les éléments cités précédemment. Les papillons de *Butterflies* sont semblables à des phosphènes, ces images qui se forment à l'intérieur de la rétine et qui accompagnent la transe. Leurs formes colorées, lumineuses, mouvantes, sont suspendues dans un entre-deux, entre l'envol et le retour à la terre fangeuse. Quant à *Small Grave*, elle induit la descente sous terre. Les objets plantés verticalement dans le sol, alignés, ordonnés, sont comme ces dizaines de fragments d'os retrouvés dans l'entrée de la grotte d'Enlène, dans les cavernes du Volp en Ariège, dressés et ordonnés il y a 15 000 ans. Comme le titre de la série l'indique, nous sommes face à un monde de mystères et de visions hypnotiques. Viviane Sassen déclarait à propos de ces œuvres : « Travailler en Afrique élargit les portes de mon subconscient ; mes rêves paraissent plus vivants lorsque j'y suis. » Les saynètes de *Butterflies* et de *Small Grave* empruntent aux visions des chamanes et à leurs rites anciens de 32 000 ans⁵⁷ qui, de l'Afrique à la France en passant par l'Espagne, se faisaient les relais de mondes intangibles. Dans les photographies de Viviane Sassen, les « choses ont leurs larmes qui émeuvent le corps des mortels », pour reprendre Virgile, mais ces choses et ces larmes sont celles, invisibles, des trances chamaniques. Les œuvres de Viviane Sassen et d'Éric Poitevin provoquent la rencontre de deux cultures, de deux histoires – celle de l'art, des vanités, de la technologie des lentilles optiques, et celle du chamanisme, des symboles, des voyages mentaux.

53- Jean Clottes, David Lewis-Williams, *Les Chamanes de la préhistoire*, Seuil, 1996.

54- Prolongeant ainsi les tentatives d'explications antérieures : art pour l'art, totémisme, magie de la chasse, de la destruction, de la fécondité, et théories structuralistes modernes.

55- Jean Clottes, David Lewis-Williams, op.cit., p.16.

56- Ibid., p.16-19.

57- Date estimée des peintures de la grotte Chauvet en Ardèche, site le plus ancien découvert à ce jour (et le plus récemment découvert, la grotte ayant été visitée pour la première fois en 1995).





Véronique ELLENA

page 173 :

Le pas des ondes

2006

31,5 x 39 cm

Collection du CNAP

VÉRONIQUE ELLENA

Le pas des ondes

C'est idiot. Cette photographie m'est toujours apparue comme une réminiscence de la série des cinq tableaux de *L'Île des morts* peints par Arnold Böcklin entre 1880 et 1886. J'emploie ici la première personne car il s'agit d'une perception entièrement liée au fameux *punctum* évoqué par Roland Barthes, totalement fondée sur une impression personnelle de l'œuvre, que peut-être personne d'autre ne partage. Je dis que c'est idiot car, en réalité, rien ou presque rien ne permet d'établir cette analogie. Les différentes versions de la peinture de Böcklin représentent une embarcation qui se dirige vers une île dont la composition – un grand massif de cyprès encadré par un cirque rocaillieux – ne correspond en rien à la photographie de Véronique Ellena, à part peut-être l'étendue d'eau et les deux arbres, et le fait qu'il existe deux versions de cette image comme il existe cinq versions du tableau⁵⁸. Pourtant, je ne parviens pas à m'ôter cette comparaison de l'esprit. Je ne parviens pas non plus à extraire de la photographie l'histoire du tableau, commandé à Böcklin par une veuve tout juste remariée désirant rendre un dernier hommage à son mari défunt par cette représentation onirique où elle accompagne sa dépouille sur l'île de son dernier repos. Si les cinq versions exécutées par Böcklin constituent une belle illustration des « larmes des choses » par la matérialisation du chagrin en une île désolée, qu'en est-il de l'œuvre de Véronique Ellena qui, finalement, se trouve peut-être exposée sur les fondements d'une lecture trop personnelle, voire d'un contresens ? C'est toute la question du *punctum*, de ce qui dans une image me « point », de ce qui dans une image se manifeste en élément « poignant », de ce qui dans une image aspire le spectateur. Ce qu'il y a *sur* l'image, ce qu'il y a *derrière* l'image, ne compte plus autant que la manière dont « je » m'insère *dans* l'image. Et je m'aperçois que ma lecture de l'œuvre en a contaminé jusqu'au titre, que je décline phonétiquement : *Le pas des ondes* dérive en « la pendaison de ». Et peut-être cette dérivation inconsciente est-elle à l'origine de la charge romantique accordée à cette photographie, poussée en cela par son chromatisme si proche d'une certaine peinture du 19^e siècle. La couleur et le langage seraient à l'origine de cette analogie sans doute erronée entre Arnold Böcklin et Véronique Ellena. La couleur et le langage, logés dans deux hémisphères cérébraux et dont on sait qu'ils peuvent induire conflits et confusion lorsqu'ils sont sollicités simultanément⁵⁹. Il y aurait eu confusion, court-circuit entre les deux œuvres... Mais qu'est-ce alors que le « pas des ondes » ? Les ondes qui parcourent l'étendue d'eau marquent le pas, cessent pour un instant, décèlent jusqu'à l'immobilité. Ou bien : les ondes donnent la mesure du pas, donnent l'idée de la vitesse des choses

et du monde, donnent l'idée de la vitesse de propagation d'une énergie sans transport de matière, donnent la notion d'une périodicité, d'un cycle, d'un retour, d'un épuisement progressif. Ou bien : le pas des ondes, comme le pas d'une porte, le seuil des ondes, leur commencement, une lisière, une frontière. Mais entre quoi et quoi ? Et par conséquent : les ondes, pure énergie, cessent leur propagation, lentement, jusqu'à s'éteindre, jusqu'à atteindre le seuil au-delà duquel elles ne sont plus, atteignent le point au-delà duquel leur pulsation cesse. Et la réflexion des ondes cède le pas à la réflexion du paysage en un reflet calme dans le miroir d'eau, et ce changement d'état, ce passage, réactive l'image, forcément erronée, de *L'Île des Morts*...

58- La photographie exposée et reproduite dans ce livre est la seconde version, recadrée par rapport à la version originale.

59- Voir le test qui consiste à lire le plus rapidement possible la couleur de noms de couleurs écrits d'une autre couleur que la couleur dont ils sont le nom : « rouge » écrit en vert, « jaune » écrit en bleu, « vert » écrit en rouge, « bleu » écrit en rouge, etc.



Lacrimae
Rerum

172 — 173

Andres SERRANO

page 177:

Rat Poison Suicide II

1992 - 125,7 x 152,4 cm
Collection du CNAP.

ANDRES SERRANO

Rat Poison Suicide II

Dans les différentes séries qu'il a produites depuis le milieu des années 1980, Andres Serrano a abordé un certain nombre des tabous qui persistent dans nos sociétés. Les fluides corporels, le fanatisme politique et religieux, la maladie et la mort ont ainsi constitué les sujets de ses plus célèbres séries – *Bodily Fluids*, *Nomads*, *Ku Klux Klan*, *The Church* ou *The Morgue*. C'est à cette dernière qu'appartient *Rat Poison Suicide II* et cette photographie, comme la plupart de ses œuvres, entretient une relation particulière à l'histoire de la peinture. Si certaines œuvres d'Andres Serrano ont fait, à tort, l'objet de polémiques parfois violentes, pouvant aller jusqu'au vandalisme, c'est qu'elles pâtissent d'une méconnaissance des intentions qui prévalent à leur conception. Il a en effet été élevé dans un cadre strictement religieux, au sein d'une famille d'adoption aux convictions affirmées. « Serrano confesse entretenir une relation extrêmement complexe avec l'Église, dominée par des sentiments antagonistes. Il est, d'une part, attiré par la figure de Dieu, mais l'Église Catholique Romaine lui pose problème. [...] Dans ce contexte, ses œuvres lui permettent de redéfinir sa relation personnelle avec Dieu. En tant qu'ancien Catholique ne refusant néanmoins pas d'être qualifié de Chrétien, il se sent totalement légitimé pour utiliser les symboles de l'Église. Il ne se sent pas hérétique, bien au contraire, puisqu'il participe d'une tradition de l'art religieux et qu'au lieu de détruire les icônes, il aime à penser qu'il en crée de nouvelles; à travers ses œuvres, il procède simplement à une humanisation de la religion. Son attirance pour les thèmes religieux est également manifeste dans sa vie quotidienne puisqu'il vit entouré par les symboles du Catholicisme. Son appartement de New York est meublé et décoré avec un nombre impressionnant de choses ayant attiré à la religion Catholique. Entrer dans son appartement est comme pénétrer à l'intérieur d'une église baroque⁶⁰. » Sa fréquentation assidue dès l'adolescence de la peinture de la Renaissance et la culture catholique qui lui a été inculquée constituent le terreau de son art et des préoccupations qui sont les siennes au sujet de son propre positionnement vis-à-vis de la foi. Ces précisions importent car elles permettent de situer le cadre à l'intérieur duquel s'effectue le travail entrepris dans ces morgues où la mort est photographiée sous l'angle du religieux et de ses représentations anciennes.

À propos des photographies de la série *The Morgue* réalisée en 1992, Daniel Arasse considérait qu'elle offrait un antidote contre la négation de la mort qui caractérise la culture de la fin du 20^e siècle. *Rat Poison Suicide II* donne à voir, comme toutes les photographies de cette série, l'image frontale et fragmentaire

du corps éteint ou, plutôt, d'une parcelle de surface de peau qui, à elle seule, vaut pour le corps en son entier. Si le titre renseigne sur les circonstances de la mort, le documentaire s'arrête là, aux frontières du cadre qui entoure cette image composée comme une étude préparatoire au *Radeau de la Méduse* réalisée par Géricault à partir de cadavres observés à la morgue. Car c'est bien du côté de la peinture, et plus précisément de la peinture religieuse, que tend la photographie d'Andres Serrano: la béance de la plaie ressemble au stigmatisme dans lequel Thomas enfonce son doigt, dans *L'Incrédulité de Thomas* du Caravage (1601); la blancheur immaculée et sculpturale du sac mortuaire évoque les coiffes structurées et amidonnées des portraits de Rogier van der Weyden (comme celui de 1432-1435 qui est conservé à la Gemäldegalerie de Berlin) ou les plis de la Piéta de l'église de Nouans-les-Fontaines peinte par Jean Fouquet (vers 1460-1465).



Jean Fouquet - *Piéta*
vers 1445-1450 - Huile sur panneau
146 x 237 cm - Église de
Nouans-les-Fontaines, France (Détail)

Andres Serrano photographie la mort en arrangeant les choses « d'une manière Catholique » comme il le précise, en contraignant son spectateur à soutenir l'ambivalence de cette représentation dans un espace restreint, forclos, dans un tableau fait tombeau.

Mais se contenter de percevoir la photographie d'Andres Serrano sous l'angle unique de ces références à l'art religieux serait réduire la portée de cette œuvre, puissamment ancrée dans la relation qu'elle établit avec le regard de son spectateur. « D'un corps réel qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici; [...] la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de cordon ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard: la lumière, quoiqu'impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui [...] qui a été photographié⁶¹. » Dans la série *The Morgue*, la vue de détail du corps préserve l'anonymat du défunt en même temps qu'elle lui donne valeur d'universalité, faisant varier la lecture d'une dimension documentaire vers une symbolique christique et finalement s'adresser à son spectateur comme un *memento mori*.

60- Oliva Maria Rubio, « Andres Serrano, Salt on the Wound », Andres Serrano, *El Dedo en la Llagu*, La Fabrica Editorial, 2006, p.181. Traduction Jean-Charles Vergne.

61- Roland Barthes, *La Chambre Claire*, op.cit., p.126.



V

/

CRISTALLIN

Jean-Luc Mylayne
Xavier Zimmermann
Stéphane Couturier

180

Le cristallin est une lentille oculaire souple biconvexe située derrière l'iris dont la particularité est de pouvoir modifier son angle de courbure pour former une image nette sur la rétine, lorsque l'objet est proche. Cette faculté d'accommodation permet à l'œil humain d'augmenter sa puissance optique pour permettre la focalisation de l'image de l'objet regardé précisément sur la rétine, et ainsi permettre une vision nette. Cette focalisation rétinienne, essentielle à la vision humaine, peut néanmoins subir un certain nombre de dysfonctionnements qui infléchissent considérablement la qualité et la texture de ce qui est vu. Avec la myopie, l'œil optiquement trop puissant focalise en pré-rétinien et génère une incapacité à voir nets les objets lointains. Avec l'hypermétropie, au contraire, l'œil optiquement insuffisamment puissant focalise en post-rétinien et les objets proches apparaissent flous. La dégénérescence sénile inéluctable du cristallin déclenche la presbytie, manifestée par une difficulté d'accommodation et de mise au point sur ce qui est vu de près, et/ou (plus tardivement) une cataracte dont les conséquences entraînent une modification significative des couleurs perçues et une perte progressive de la vue.

182

investissent chacun à leur manière ces dysfonctionnements, prenant à revers la fonction initiale de précision et d'authenticité visuelle de la photographie. Le dysfonctionnement de l'image, le dérèglement de sa précision, la détérioration de son univocité visuelle, deviennent les vecteurs qui permettent d'accéder à d'autres manières de regarder le réel. Il faut revoir les peintures de Monet sous l'angle de la cataracte aux deux yeux dont il fut atteint pour prendre la mesure de ce qui advient du réel lorsque la vue est soumise à l'opacification des cellules du cristallin : les blancs virent au jaune, les rouges tournent à l'orangé, les bleus rougeoient, les détails se fondent dans la masse d'un monde aux contours incertains et brumeux. La comparaison entre deux peintures du pont japonais de Giverny, réalisées avant et après la maladie, est en ceci édifiante : d'une peinture à l'autre les couleurs sont faussées, les intensités diminuées et les perspectives écrasées par la perte de la fonction binoculaire. Après avoir accepté l'opération de l'œil droit, suite à l'insistance de son ami Georges Clémenceau et grâce au port de lunettes spéciales, Monet peut repeindre en 1923 avec une vision recouvrée, réalisant des tableaux dont certains sont exécutés avec l'œil atteint de cataracte alors que d'autres sont issus d'observations effectuées avec l'œil guéri (voir la série de *La Maison vue du jardin aux roses* où les deux types de peintures sont réunis).

Les défaillances du cristallin trouvent dans la photographie d'étonnantes corrélations dont l'intérêt ne consiste pas tant dans l'obtention d'effets visuels surprenants que dans l'infléchissement de la signification à accorder à ce type de geste photographique. Ainsi le *Paysage Ordinaire* de Xavier Zimmermann apparaît-il comme une photographie simulant myopie (perception floue des objets lointains) et hypermétropie (perception floue des objets proches). C'est par cette combinaison que cette photographie accède à la dimension poétique du monde. Quant à la vue d'usine automobile de Stéphane Couturier, il s'agirait davantage d'une impossible accommodation visuelle, d'une suppression de la capacité à se focaliser – une presbytie photographique – par laquelle le mouvement stochastique de la chaîne de montage se trouve rendu. De l'œuvre de Jean-Luc Mylayne, nous pourrions dire qu'elle combine probablement tous les dysfonctionnements, qu'elle est à la fois myope, hypermétrope, presbyte, marquant ainsi, par la succession erratique des zones de netteté et de flous, la scission de deux mondes – celui de l'animal et celui de l'homme – que la photographie tenterait de réunir.

186

Au premier plan, prenant appui au bord du cadre et semblant sortir du tableau, un oiseau tient dans son bec une brindille. Séparé de l'espace et du temps des hommes par une lisière d'arbres et de bosquets, l'oiseau est dominé par une série de toits pavillonnaires dont les sommets en angles aigus répondent verticalement à l'horizontalité du bec pointu. La brindille, destinée à la fabrication d'un nid dans lequel l'oiseau sera contre ses petits, est parallèle à l'antenne de télévision dressée sur l'un des toits, brindille de média pour que les hommes se sentent les uns contre les autres...

Depuis plus de trente ans, Jean-Luc Mylayne photographie des oiseaux, à contre-courant de tout ce qui aujourd'hui constitue les fondements de ce que l'on appelle l'art contemporain. Cette œuvre est anachronique, déplacée, inclassable, presque un symptôme. Chacune des photographies indique une période : il s'agit du temps qui fut nécessaire à la réalisation de l'œuvre et cela révèle le paradoxe d'*instantanés* dont la réalisation nécessite une durée très longue. D'emblée, l'œuvre de Jean-Luc Mylayne se fonde sur une attente démesurée, destinée à capturer une présence fugitive selon des critères très précis. Ses photographies ont pour sujet les oiseaux. Pourtant elles ne sont pas des photographies animalières et n'ont rien à faire avec l'ornithologie, bien qu'elles nécessitent une connaissance parfaite de ce domaine pour pouvoir être réalisées. Elles n'ont rien à faire avec l'ornithologie, ne concernent pas les espèces rares, ou exotiques, mais s'attachent aux espèces les plus communes – étourneaux, sitelles, rouges-gorges, oiseaux bleus d'Amérique... Passionné par les oiseaux depuis son enfance, Jean-Luc (précisons que Jean-Luc Mylayne est un couple, Jean-Luc et Mylène) en possède une connaissance encyclopédique qui n'est pas celle d'un scientifique mais plutôt d'un Saint-François d'Assise prodiguant son sermon aux oiseaux, celle d'un être ayant développé une relation animale avec l'animal. Les photographies sont toujours prises à quelques centimètres de l'oiseau, n'emploient jamais de téléobjectif, refusent la mise à distance. Elles nécessitent une posture particulière de leur auteur, double et contradictoire. Il doit d'une part se fondre au sein d'une réalité qui n'est pas celle de l'homme, et n'être pour l'oiseau qu'un élément parmi les éléments. Il doit d'autre part préserver la possibilité d'une relation étroite et privilégiée avec l'oiseau pour qu'un dialogue puisse naître et pour que celui-ci exprime avec la plus parfaite exactitude ce qu'il attend de lui.

Les œuvres – toujours produites à un seul exemplaire – ne sont pas des photographies mais plutôt des tableaux, bien

qu'elles nécessitent une connaissance aiguë de la photographie pour être produites. Elles sont des tableaux qui n'auraient pu être exécutés avec de la peinture, tant leur sujet concerne la friction entre le temps de l'attente et l'intervalle fulgurant de l'instantané. Jean-Luc Mylayne les appelle des tableaux et ces tableaux sont composés comme on composerait des peintures, de la manière la plus classique qui soit. Les photographies utilisent des lentilles optiques à focales multiples spécialement conçues pour l'artiste. L'emploi de ces lentilles inscrit son œuvre dans une famille de peintres – Van Eyck, Holbein, Le Caravage, Ingres, Vermeer... – qui utilisaient aussi des instruments d'optique (*camera lucida*, *camera obscura*, lentilles-miroirs) pour déplacer leur regard à la surface des choses, plan selon plan, pli selon pli, pour en obtenir une représentation parfaite. La lentille optique à focale multiple immisce du mouvement au sein même de l'image, reconstitue le parcours réel du regard dans l'image, alterne les flous et les nettetés, feuillette les plans, donne une dynamique cinématographique au tableau. Les flous lacunaires qui strient la surface des tableaux de Jean-Luc Mylayne évoquent les flous minuscules et improbables des détails peints par Vermeer, comme les effets de halo sur le pain, le pot à bière et la cruche de *La Laitière*. Néanmoins, en peinture, l'utilisation de lentilles optiques traditionnelles possède l'inconvénient d'imposer une vision monoculaire au peintre, fixant ainsi le spectateur en un point spécifique de l'espace. Les lentilles à focales multiples, quant à elles, permettent de reconstituer une vision binoculaire, celle de deux yeux jamais fixes. Les œuvres de Jean-Luc Mylayne fonctionnent ainsi, comme les imprécisions picturales de Cézanne – les *Pommes* par exemple. Elles entretiennent une relation aux objets, aux oiseaux, au paysage, à la lumière, fondée sur le principe de points de vue en mouvement, incluant ainsi dans les images une vérité : la reconstitution du déplacement naturel de la vision annule la netteté ; l'image obtenue est simultanément myope, hypermétrope, presbyte.

L'œuvre de Jean-Luc Mylayne est une œuvre de cinéma. Jean-Luc Mylayne y dirige des oiseaux choisis selon un casting très exigeant. Les oiseaux sont ses comédiens, parfois capricieux, divas, jeunes premiers de l'*Actor Studio*, jamais soumis. Jean-Luc Mylayne est un cinéaste nomade, son studio est le monde, ses acteurs disséminés au gré des migrations saisonnières, disponibles selon un temps réglé par le rythme de la respiration du monde, selon un tempo qui n'est pas le nôtre. Jean-Luc Mylayne est un metteur en scène qui use de la photographie comme d'une peinture afin de faire jouer des acteurs qui ne peuvent

le comprendre que s'il accepte d'être comme eux, d'accéder à un devenir-animal, à un devenir-oiseau. Le projet repose en premier lieu sur la naissance d'une image mentale précise qu'il faut ensuite réaliser de la façon la plus sincère possible selon un agencement cohérent : il ne s'agit pas d'imaginer un paysage avec un oiseau adoptant une posture selon un angle et une lumière mais d'imaginer un paysage-oiseau-posture-angle-lumière. Le paysage ne va pas sans l'oiseau car Jean-Luc Mylayne sait instinctivement que cet oiseau-là se trouve dans ce paysage-là (en raison de l'espèce et de ses localisations possibles) avec cette lumière-là (en raison de la saison et des périodes migratoires de cet oiseau dans ce paysage) et cette attitude-là (parce qu'un rouge-gorge n'exprimera pas la solitude de la même façon qu'un merle par exemple). L'art de Jean-Luc Mylayne obéit à une sémiologie qui n'est ni positiviste (la représentation comme miroir des choses) ni structuraliste (la représentation comme système de signes). La sémiologie de cet art est celle du paysage-oiseau-posture-angle-lumière entendu comme un tout indissociable qui ne peut être approché qu'à la condition de s'inscrire soi-même dans un agencement de temps et d'espace qui n'est plus celui de l'humain mais celui de l'oiseau. Ainsi Jean-Luc Mylayne se trouve-t-il certainement à la naissance même de l'art dans le sens où l'entend Gilles Deleuze : une façon d'être au monde, de créer un monde, de circonscrire un territoire, de le marquer. Si Jean-Luc Mylayne photographie pour un spectateur, il photographie surtout *pour* les oiseaux, c'est-à-dire à *la place* des oiseaux. Il vit les oiseaux comme la seule population devant laquelle il soit responsable. Il arpente, choisit, attend, se fond, patiemment, jusqu'à être lui-même oiseau au milieu des oiseaux, jusqu'à devenir lui-même l'être aux aguets, réagissant à certains agencements de champs, de lignes, de signaux, de trajectoires et y répondant par des compositions, des cadrages, des lumières, des couleurs.



XAVIER ZIMMERMANN

Paysage ordinaire n°2

Les *Paysages ordinaires* de Xavier Zimmermann fonctionnent selon un principe dichotomique de netteté effectuée sur une touffe d'herbes, de paille, un amas de branches ou de brindilles, situés au premier plan d'une étendue floue, ou inversement. L'intelligence de ces photographies est de parvenir à magnifier un élément d'une banalité confondante, à sublimer une brindille, un jeune sapin, une fougère, sans jamais tomber dans une quelconque forme de préciosité. Dans cette série, Xavier Zimmermann utilise une profondeur de champ restreinte dont l'effet consiste à scinder le paysage photographié en une série de plans parallèles alternant zones de flou et zones de netteté. L'image ainsi feuilletée fonde un espace qui ne peut être traversé que par les butées successives du regard contre les lisières optiques artificiellement érigées. La vision, tour à tour myope et hypermétrope, se trouve contingente dans une série d'espaces verticaux qui imposent à l'œil et au sens une rythmique, une ponctuation. C'est par le contrepoint visuel que la photographie de Xavier Zimmermann accède à la poésie du monde. L'herbe révèle l'étrange transparence de certains brins, la tendresse du vert, la souplesse végétale que l'on imagine pouvoir toucher, les parfums que l'on se surprend à vouloir humer et le surgissement de souvenirs et de sensations. L'expérience de cette photographie est celle d'une contamination tant elle est prompte à modifier notre conception de la déambulation, de la traversée du paysage, de l'observation d'une étendue. Elle donne la mesure de la capacité d'émerveillement et d'enthousiasme que peuvent faire éclore de simples brins d'herbes délicatement couverts de perles de rosée. Et nous comprenons alors que désormais nous verrons les herbes d'une toute autre façon lorsque nous les apercevrons au ras du sol, et nous comprenons le dérisoire de cette sensation qui fait aussi sa valeur. Et, songeant à ces *Paysages Ordinaires* de Xavier Zimmermann, les mots du *Carnet du Bois de Pins* de Francis Ponge reviennent à l'esprit, où il tente de rendre compte le plus sincèrement possible, en évitant toute emphase, de la traversée pédestre d'une forêt de Haute-Loire. Et nous prenons conscience que cette harmonie retrouvée par Francis Ponge au fil du texte et de ses reprises entretient une relation avec la manière de photographier de Xavier Zimmermann. Il ne s'agit pas de vivre par la procuration de l'art, mais de fabriquer son réel par l'art. Ici, l'exemple du paysage est déterminant car je ne voyais pas les paysages auparavant, je n'aimais pas la campagne, ne me promenais pas dans les forêts, cela ne m'intéressait pas, alors que cela m'intéresse à présent que j'ai mes filtres, qui sont aussi une façon d'insérer un cadre entre le paysage et moi. Et, paradoxalement, les filtres de Xavier Zimmermann trouvent leur efficacité dans

une série de dysfonctionnements des réglages optiques, dans une accommodation parcellaire grâce à laquelle, justement, je trouve mon chemin à l'intérieur de l'image.



STÉPHANE COUTURIER

Melting Point - Toyota n°17

Cette œuvre appartient à une série de vingt photographies réalisées dans l'usine de montage automobile Toyota de Valenciennes, en France. Si la rigueur géométrique des œuvres plus anciennes est toujours de mise, les photographies de *Melting Point* se manifestent dans la profusion de détails entremêlés, enchevêtrés, par la superposition de deux images qui « fusionnent », comme l'indique le titre anglais de la série. Les deux images superposées de *Toyota n°17* agissent comme deux photogrammes extraits d'un film et insufflent simultanément du temps et du mouvement à l'œuvre, reproduisant ainsi le mouvement sans fin de la chaîne de montage, sa mécanique répétitive et syncopée. La photographie de Stéphane Couturier recompose une durée par l'impossible accommodation de l'image et par la circulation du regard d'un détail à l'autre, d'un plan à l'autre, évoluant entre les chicanes d'acier et la robotique pour envelopper un espace en constante vibration stochastique. Les grands axes structurels de la chaîne de montage se détachent plus nettement –



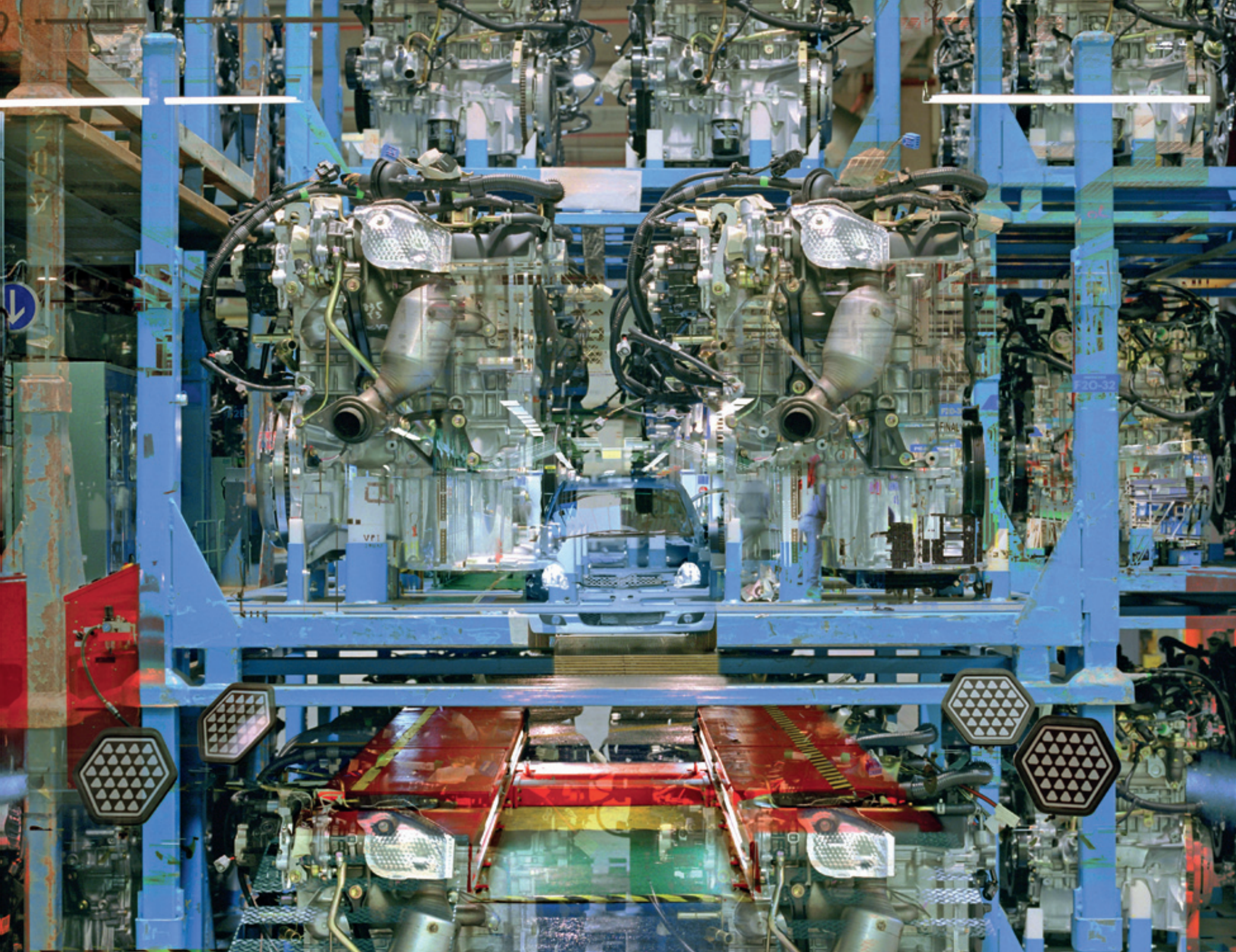
Jean Fouquet - *Heures d'Étienne Chevalier*
Annonciation - vers 1450
Collection Domaine de Chantilly

orthogonales bleues, hexagones noirs et gris, aplats rouges et lignes de câbles noirs – et se perdent dans le flou du plan feuilleté, dans la perspective démultipliée, dans l'abstraction des pièces métalliques. La carcasse de voiture, sujet central de l'image, semble flotter, translucide à peine visible. La perspective puissante de cette photographie renoue avec les compositions classiques de la peinture de la Renaissance. Elle évoque celle de l'*Annonciation* de Piero della Francesca (polyptyque de saint Antoine, vers 1460). Plus encore, elle se compose comme une des enluminures du *Livre d'heures d'Étienne Chevalier* de Jean Fouquet, *L'Annonciation*

dans la Sainte Chapelle de Bourges peinte vers 1452 (position centrale et surélevée de l'autel, perspective puissante, couleurs de la composition...). *Toyota n°17* obéit à une double composition. Orthonormée, elle s'organise selon une grille exigeante qui contient un ensemble de mouvements circulaires, saccadés, syncopés, chaotiques en apparence. Si la netteté des formes les moins mobiles confère une certaine objectivité à cette photographie – renforcée en ceci par le cadrage frontal et le titre factuel –, l'absence d'accommodation du reste de l'image restitue ce que Georges Didi-Huberman nomme « l'énergétique de l'expérience visuelle ». Et, comme le précise Matthieu Poirier, « cette énergétique mise

en œuvre chez Stéphane Couturier requiert également une participation optique active de la part du spectateur et suscite [...] la circulation, l'étirement, le déploiement ou la concentration du regard, ce dernier ne pouvant se stabiliser sur un élément évident, saillant et fixe, un sujet, hiérarchiquement mis en avant⁶². » *Toyota n°17* en appelle à une circulation permanente de l'œil du spectateur au sein de cet espace multidimensionnel, passant du net au flou et du flou au net, de l'opaque au translucide, etc. et c'est au terme de cette circulation que le regard, à la fin, *fait* l'image.

62- Matthieu Poirier, « Morpho-logies », *Stéphane Couturier, Photographies*, Adam Biro, 2004, p.32.



VI

/

MACULA

Bernd et Hilla Becher

Thomas Ruff

Raphaël Dallaporta

Éric Poitevin

La *macula lutea*, ou tache jaune, est la zone de la rétine caractérisée par une concentration maximale de cônes. En son centre, elle contient la fovéa. La macula permet une vision nette et neutre des choses.

Débuté dans les années 1950, le travail de Bernd et Hilla Becher s'est constitué en réaction contre la Photographie Subjective (Subjektive Fotografie) menée par Otto Steinert. Il s'est inscrit dès le commencement dans le prolongement de la Nouvelle Objectivité (Neue Sachlichkeit) portée par Albert Renger-Patzsch dans les années 1930. S'il était besoin d'apporter la preuve de l'inauthenticité patentée de la photographie dans le compte-rendu qu'elle peut établir du réel, il suffirait de souligner les contraintes que se sont imposées Bernd et Hilla Becher pour bâtir leur corpus, fondé sur une quête d'objectivité maximale (voir pages suivantes). Comment, en effet, parvenir à résoudre l'équation visuelle complexe de l'acte photographique pour obtenir une image d'une neutralité absolue et évacuer de la prise de vue toute forme d'arrangement esthétique avec le réel ? Le cahier des charges élaboré par Bernd et Hilla Becher pour la réalisation de leurs typologies de bâtiments industriels est exemplaire d'une quête de neutralité qui, nous le verrons, se révèle en définitive impossible. Et l'on peut dire, au risque du mauvais jeu de mots, que si la photographie s'effectue avec un objectif, elle n'atteint jamais l'objectivité, ce point utopique où devraient idéalement être anesthésiées les considérations esthétiques individuelles, où l'image devrait accéder à une sorte de degré

Macula

**« Ce que vous voyez
est ce que vous voyez »**

Frank Stella

zéro de l'image. C'est exactement l'inverse qui se produit, qu'il s'agisse des Becher ou des photographes qui ont été leurs étudiants au sein de ce que l'on a appelé l'École de Düsseldorf (parmi lesquels Thomas Ruff, Andreas Gursky et Thomas Demand, présents dans ce projet) ou qu'il s'agisse de photographes qui reprennent à leur compte certaines propositions du projet objectiviste à des fins non-objectivistes (Raphaël Dallaporta par exemple). Plus encore, c'est probablement lorsqu'est atteint un degré zéro que s'ouvrent en grand les écluses de la subjectivité. « Ce que vous voyez est ce que vous voyez » pour reprendre la célèbre formule énoncée en 1961 par le peintre américain Frank Stella. Mais que voit-on vraiment face à une photographie dont le processus d'élaboration répond à la volonté d'atteindre une forme d'ataraxie de l'image qui se manifesterait par une absence de trouble pictural ? En d'autres termes, la quête d'objectivité ne se fonde-t-elle pas sur une utopique volonté d'éradiquer le fameux *punctum* évoqué par Roland Barthes, pour délimiter le sens des images à ce qu'elles donnent strictement à voir ? Car en effet, que projette-t-on face à la neutralité sinon la plus grande subjectivité ? C'est exactement ce que dit Claude Royet-Journoud à propos de la langue littéraire lorsqu'il affirme dans *La Poésie entière est préposition* : « Ce

qui fait problème, c'est la littéralité (et non la métaphore). C'est mesurer la langue dans ses unités « minimales » de sens. Pour moi, le vers d'Éluard *La terre est bleue comme une orange* est épuisable, c'est-à-dire s'annule par son surcroît de sens, tandis que, par exemple, *Le mur du fond est un mur de chaux* de Marcelin Pleynet reste et restera, je crois, pour son exactitude même et dans son contexte bien sûr, paradoxalement infixable quant au sens, donc porteur d'une fiction constante pour chacun⁶³. » Il n'y a pas d'objectivité ; l'objectivité est la quête impossible de la littéralité.

63- *La poésie entière est préposition*, Claude Royet-Journoud, Éric Pesty Éditeur, 2007, p.12-13.

« Je voulais faire une sorte de p
Je voulais que les photographies r
mais sans aucune autre information,
la religion, la profession ou le ca
que la police ni le spectateur puissent
Ils ne devaient pas être en mesure
ou tristes, ni ce que nous ress

Portrait officiel de ma génération.
ressemblent à celles de passeports,
telles que l'adresse de la personne,
système judiciaire. Je ne voulais pas
pouvoir obtenir des informations sur nous.
de savoir si nous étions heureux
conditions à ce moment précis. »

Thomas Ruff

202

BERND & HILLA BECHER

Châteaux d'eau new-yorkais

Dès leurs premières collaborations, à la toute fin des années 1950, Bernd et Hilla Becher ont élaboré un protocole pour leurs prises de vues qui trouve ses sources dans la photographie d'architecture du 19^e siècle et dans les travaux fondateurs d'August Sanders ou de Walker Evans. Les règles décidées dès le départ, auxquelles ils n'ont jamais dérogées, sont à l'origine de l'importance cruciale de leur œuvre pour tous les photographes qui ont été les élèves de Bernd Becher à partir de 1976. Ils ont parcouru l'Allemagne, puis le monde, afin d'archiver méticuleusement les différentes typologies de bâtiments, usines et autres vestiges hérités de la révolution industrielle du 19^e siècle, en maintenant une rigueur exemplaire dans les contraintes qu'ils se sont imposées dès le commencement. Chaque prise de vue s'effectue au sein d'une série dont le sujet est très précisément circonscrit au départ : silos, châteaux d'eau, gazomètres, chevalements, tours de refroidissement, hauts-fourneaux, habitations ouvrières, etc. La prise de vue est strictement contingentée : mise à distance du sujet, pas de présence ni d'activité humaine visible, pas de couleur, pas d'obstacle devant le sujet, pas de flou, pas de reflet, pas d'effet d'abstraction, pas de cadrage décentré, pas de composition, pas de focale courte, pas de plongée ni de contre-plongée, pas d'image isolée mais des images regroupées en « typologies » pour ôter aux images toute forme de préciosité, etc.

Les *Châteaux d'eau new-yorkais*, comme toute leur production, obéissent à ces règles rigoureuses. Ils ont été photographiés avec une grande profondeur de champ, par ciel gris, sur les toits de New York et possèdent des caractéristiques tout à fait similaires à celles d'un ensemble de photographies d'identité – principe que Thomas Ruff poussera à son expression la plus radicale. Néanmoins, derrière la volonté d'objectivité que sous-tend ce protocole se développe une dimension toute autre. En effet, le principe consistant à assembler les images d'une même typologie en ensembles indissociables répond à la nécessité de prévenir le risque que ces images ne se transforment en icônes. Mais c'est en contraignant leur photographie dans la distanciation la plus stricte que Bernd et Hilla Becher font de leurs sujets de véritables objets de fascination esthétique. L'assemblage des seize châteaux d'eau, au lieu de fusionner les images dans une relative indiscernabilité pour les placer sur un même niveau, fait naître une curiosité et un instinct de comparaison entre les édifices, leur forme, leurs piétements, leurs détails, l'environnement dans lequel ils se trouvent, l'apparition d'un autre château d'eau visible au loin, les buildings dressés en arrière-plan, etc. Au-delà de l'objectivité recherchée se joue une relation au regard beaucoup plus sensible qu'il n'y paraît d'un prime abord,

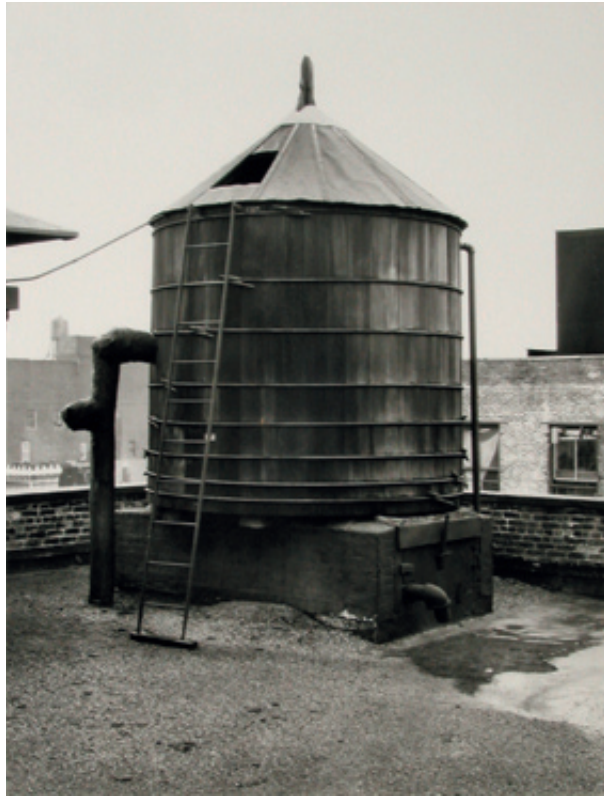
et cette relation sensible fait advenir une prise en compte esthétique de ces édifices pourtant choisis sur les seuls critères de leur fonction et de leur implantation à New York. Les châteaux d'eau en appellent à un regard actif de leurs spectateurs, incités à s'engouffrer dans les moindres détails architecturaux, à mesurer les écarts de fabrication d'un château d'eau à l'autre, à s'interroger – pourquoi pas – sur le principe de fonctionnement de ces bâtis particuliers. Et certains spectateurs ne pourront se priver d'y trouver de la beauté. Car malgré toutes les précautions prises par les deux artistes pour tenir à distance toute anecdote et tout effet esthétique – flou, composition, angle de vue... – ces photographies sont belles ou, plutôt, ont acquis une beauté qui est celle du temps qui a passé, permettant leur assimilation par un large public fréquentant les expositions dans lesquelles les typologies des Becher ont été montrées à maintes reprises, dans le monde entier.

page 205 à page 211:

Bernd et Hilla BECHER

Châteaux d'eau new-yorkais

1985 - Chaque photographie: 40 x 30,5 cm - Collection du CNAP - En dépôt au Musée des Beaux-arts de Nantes.









Thomas Ruff a été l'élève de Bernd Becher à la Kunstakademie de Düsseldorf de 1977 à 1985, où il enseigne lui-même de 2000 à 2005. Si son œuvre trouve ses fondements dans l'héritage – essentiel – de Bernd et Hilla Becher, elle puise ses origines les plus anciennes dans les travaux d'August Sanders du début du 20^e siècle. De ce point de vue, *Menschen des 20. Jahrhunderts*, l'immense projet que Sanders mena toute sa vie en photographiant le portrait de gens ordinaires, est incontestablement fondateur de la série des 189 portraits exécutés par Thomas Ruff. À leur propos, il déclare : « Quand je travaillais sur les *Portraits*, j'ai soudain réalisé que la photographie est toujours une construction effectuée par la personne qui se trouve derrière l'objectif. Pour la première fois, avec les *Portraits*, je devais choisir comment cadrer chaque personne, décider du type d'éclairage à employer et de quelle manière chaque personne devait se comporter devant l'appareil photographique. Pour m'aider à prendre ces décisions, j'ai commencé une investigation du genre photographique lui-même, en accumulant des portraits, et je me référais davantage à ces images qu'à la réalité elle-même⁶⁴. » Ces décisions semblent aller de soi pour un photographe mais ne relèvent pas de l'évidence pour Thomas Ruff qui s'est toujours défini comme non-photographe, comme artiste utilisant la photographie afin d'expérimenter toutes les typologies d'images. Avec les *Portraits*, la technique photographique est employée dans ses aspects les plus traditionnels dans l'exploration d'un genre complexe. Comme l'explique Peter Sloterdijk, le visage n'a pas toujours été déterminant dans le processus d'identification des individus entre eux et il faut attendre que les hommes vivent au sein de communautés où le nombre d'inconnus devient majoritaire pour que le visage devienne l'outil prédominant de l'identification sociale : « La question du visage considéré comme une pièce d'identité n'aura sans doute pas pris de poids avant les constitutions de peuples, au début de l'Antiquité, c'est-à-dire à l'époque où les groupes humains ont pour la première fois dépassé leur taille critique et ont dû constituer de nouvelles orientations cognitives dans un environnement composé majoritairement de non-parents et d'inconnus. [...] C'est la raison pour laquelle les historiens de la civilisation et les philosophes, notamment André Leroi-Gourhan et Thomas Macho, ont à juste titre souligné le fait que dans l'univers pictural de l'âge de pierre, on ne trouve strictement aucune représentation de visages humains – comme si, pour les premiers hommes, non seulement leur propre visage, mais aussi celui de leurs prochains, était invisible⁶⁵. »

Le point de départ du travail de Thomas Ruff sur ce sujet a d'abord consisté à réaliser une série de cent portraits de petits

formats (24 x 18 cm). En 1986, il choisit de modifier son protocole de création en adoptant des formats de grandes dimensions (200 x 165 cm), en employant systématiquement un fond blanc et en ajustant la pose de ses modèles vers une neutralité renforcée, évacuant toute psychologie, toute expression, jusqu'à parvenir à traiter le visage comme une surface à transférer sur une autre surface, celle de la photographie. Les modèles sont des connaissances ou des amis, parfois des artistes (Pia Fries ou Helmut Dorner, dont les œuvres sont présentes dans les collections du FRAC Auvergne, ont ainsi été ses modèles). Les portraits neutres de Thomas Ruff impliquent des choix de photographe et mettent aussi en jeu une relation particulière entre l'artiste et son modèle. Pour reprendre encore Roland Barthes, « dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de "poser", je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. Cette transformation est active : je sens que la Photographie crée mon corps ou le mortifie selon son bon plaisir. [...] Le portrait est un champ clos de forces. Quatre imaginaires s'y croisent, s'y affrontent, s'y déforment. Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art⁶⁶. » Le portrait présenté dans *L'œil photographique* est celui d'un certain Ralf Müller dont nous ne savons rien d'autre que le nom et le prénom. En qualité de spectateurs regardant le portrait de Ralf Müller, que devons-nous penser ? L'œuvre nous donne-t-elle à voir l'état primitif d'un visage au repos ? Comment le modèle parvient-il à atteindre une visagété neutre, pour s'ajuster aux directives de Thomas Ruff ? Comment parvient-on à trouver la véritable neutralité de notre visage, quels muscles désactiver, quelle intensité accorder à notre regard ? La neutralité du visage du modèle est-elle la neutralité envisagée par le photographe ? Que devient le modèle lorsqu'il atteint cette platitude expressive : a-t-il l'air de lui-même ? Les photographies de Thomas Ruff sont, forcément, ressemblantes mais d'une ressemblance déceptive.

Il a été très souvent avancé à propos de ces portraits qu'ils étaient la manifestation d'une volonté d'objectivité et de neutralité absolue. Ce n'est pas tout à fait vrai, pour au moins deux raisons.

64- Thomas Ruff, entretien avec Friederike Wappler, *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, vol. 53, n°8, Weltkunst and Bruckmann, janvier 2001, p.14. Traduction Jean-Charles Vergne.

65- Peter Sloterdijk, op.cit., p.188.

66- Roland Barthes, op.cit., p.25-29.

En premier lieu, Thomas Ruff a déclaré, plus de vingt ans après la genèse de cette série, que celle-ci avait été entamée en 1981 parce que lui et ses amis avaient conscience de vivre un siècle finissant et qu'ils étaient très curieux de voir ce qui se passerait en 1984, année du livre de George Orwell. Au même moment, l'Allemagne subissait les conséquences des actions terroristes de la Fraction Armée Rouge, impliquant au quotidien des contrôles d'identité incessants de la police. Dans un entretien réalisé avec le photographe Gil Blank, publié dans le magazine *Influence* en 2004, Thomas Ruff déclarait : « Je voulais faire une sorte de portrait officiel de ma génération. Je voulais que les photographies ressemblent à celles de passeports, mais sans aucune autre information, telles que l'adresse de la personne, la religion, la profession ou le casier judiciaire. Je ne voulais pas que la police ni le spectateur puissent obtenir des informations sur nous. Ils ne devaient pas être en mesure de savoir si nous étions heureux ou tristes, ni ce que nous ressentions à ce moment précis. » Si le résultat obtenu par ces photographies oriente vers une lecture objectiviste, les prémices de ce travail ne le sont assurément pas et utilisent l'objectivité comme véhicule de sentiments mêlés où se croisent politique, rébellion, romantisme, etc. En second lieu, il est intéressant de rapporter une anecdote concernant les grands portraits de Thomas Ruff, dont un critique d'art français a dénoncé à la fin des années 1980 qu'ils pouvaient rappeler l'esthétique de propagande des régimes totalitaires en raison de leur frontalité glaciale et de certaines physionomies qui auraient pu trouver un écho nauséabond avec les caractéristiques des biotypes aryens prônés par les nazis. La dénonciation est idiote mais intéressante dans la mesure où elle rejoue, à l'envers, ce qui est arrivé au livre *Antlitz der Zeit (Visages de notre temps)*, publié en 1929, qui regroupait une partie des portraits d'August Sanders. Le livre fut saisi et interdit par les nazis en 1936 sous prétexte que ses portraits étaient incompatibles avec le type aryen idéal. Thomas Ruff, dont l'œuvre est en partie l'héritière de celle de Sanders, s'est donc trouvé paradoxalement confronté à la critique inverse. Sa réponse, ironique, a consisté à modifier a posteriori douze des portraits incriminés – six hommes et six femmes –, en remplaçant leurs yeux par des yeux bleus. Le portrait de Ralf Müller a ainsi fait l'objet d'une seconde version aux yeux bleus, intitulée *Blaue Augen R.M. / B.E.*, datée de 1991, de dimensions réduites (40 x 30 cm) qui n'a été montrée que deux fois⁶⁷. L'anecdote en dit long sur la multiplication des interprétations et le potentiel fantasmatique que peut générer la volonté d'objectivité.

67- Dans l'exposition *Konstruktion Zitat* au Spengel Museum de Hannover (29 août-31 octobre 1993), puis à la galerie Wilma Tolksdorf de Francfort (18 juin-31 juillet 1998).



Les photographies de la série *Antipersonnel* ont révélé le travail de Raphaël Dallaporta en 2004, dont les origines remontent à 1997 lorsque l'artiste rencontre en Bosnie des équipes de démineurs et qu'il commence à réfléchir aux moyens d'aborder le sujet des ravages causés par les mines antipersonnel. La même année, la communauté internationale adopte le Traité d'Ottawa, ratifié par 89 États, afin de proscrire définitivement l'utilisation de ces engins qui continuent à mutiler et tuer les civils bien après la fin des conflits armés. Le traitement d'un tel sujet par la photographie n'est pas chose simple et n'offre que peu d'alternatives en dehors de la démarche d'un photoreporter qui se confronterait immédiatement au risque de conférer à l'horreur une dimension spectaculaire. Du point de vue de leur sujet, les cinq photographies de mines auraient pu figurer dans la première partie de ce projet, aux côtés de celles de Yuri Kozyrev ou de Sophie Ristelhueber. Mais Raphaël Dallaporta n'est pas reporter et son processus de travail ne consiste pas à aller photographier, sur le terrain, les conséquences d'une guerre. Par ailleurs, même si la série *Antipersonnel* engage un regard critique sur ce contexte précis, elle utilise pour le faire un processus d'enregistrement qui s'inscrit dans l'héritage détourné d'une photographie objectiviste. Les photographies qui constituent la série, dont cinq sont présentes dans les collections du CNAP, ont été réalisées avec le soutien du Département d'Expertise et de Formation au Déminage de l'École du génie d'Angers. Ce centre de formation militaire unique en France possède en effet une collection des principales mines utilisées de la Seconde Guerre mondiale à nos jours. Raphaël Dallaporta en a choisi soixante-dix, en fonction des technologies qu'elles utilisent, de leur pouvoir de destruction, de leur indétectabilité, etc., afin de dresser un inventaire qui, bien que non exhaustif, regroupe les principales caractéristiques de ces armes fabriquées par millions. Les mines ont été photographiées à la chambre, sur fond noir, à l'échelle un, comme des objets précieux à la fois fascinants et morbides, mis à leur avantage comme autant de produits de luxe. Présentés de la sorte, ils se donnent à voir en dehors de leur contexte, dans une dimension technologique étrange de laquelle émane une esthétique insoupçonnée qui est celle, si ambiguë, de toutes les images de désastres et d'engins de destruction. Chaque photographie est accompagnée d'une légende qui, bien plus qu'un titre, se constitue en notice de présentation de la bombe, indiquant son origine, ses caractéristiques meurtrières, son mode de propagation, son poids, ses dimensions et, parfois, une anecdote liée à ses spécificités : « Le nombre des utilisations possibles de la Claymore n'est limité que par l'imagination de l'utilisateur. », « De fabrication artisanale, elle contient suffisamment d'explosifs

et de débris pour arracher une jambe en explosant. », etc. De la destruction, Raphaël Dallaporta ne montre que la cause, en choisissant des objets d'autant plus intrigants que leur fonction première est d'être invisibles dans la réalité. Il laisse les conséquences se *développer* sous forme d'images mentales dans l'esprit du spectateur.

« En les photographiant de la même manière qu'un autre l'aurait fait pour une publicité de shampoing, Dallaporta glorifie ces engins tout en conservant un angle totalement neutre. Le tour est si subtil qu'il est pour ainsi dire imperceptible.⁶⁸ » Martin Parr.

68- Martin Parr, *Raphaël Dallaporta, Antipersonnel*, Musée de l'Élysée, Éditions Xavier Barral, 2010, p.5.

Mine antipersonnel directionnelle à fragmentation

M-18/A1 — États-Unis

Mine à fragmentation directionnelle qui se déclenche au moyen d'une dynamo manuelle, d'un fil-piège ou à partir d'un ordinateur portable. Grâce au système « Matrix », la Claymore projette 700 billes métalliques en explosant. (Plusieurs Claymores peuvent être reliées les unes aux autres par un cordeau détonant.) Dans un manuel de campagne de l'armée de terre, datant de 1966, on peut lire : « Le nombre des utilisations possibles de la Claymore n'est limité que par l'imagination de l'utilisateur. » En 2002, les États-Unis détenaient dans leurs stocks 403 096 mines Claymore sur un total de 10 404 148 mines antipersonnel.

l.210 mm / pds. 1,58 kg



Mine antipersonnel à effet de souffle

GMMI-43 — Allemagne

Employée par les nazis pendant la Seconde Guerre mondiale, cette mine anti-personnel est indétectable en raison de sa structure en verre et de son allumeur chimique. De même, les fragments de verre projetés dans le corps à la suite de l'explosion de la mine sont indétectables aux rayons X. La mine se déclenche par pression sur le plateau de verre interne. En Colombie, des sources gouvernementales signalent en 2004 l'emploi de versions artisanales par les guérilleros.
d. 135 mm / pds. 1,2 kg



Macula

220 — 221

Mine antipersonnel à effet de souffle

B-40 — États-Unis / Vietnam

La mine antipersonnel B-40 est une adaptation vietnamienne de la sous-munition américaine BLU-24/B. De fabrication artisanale, elle contient suffisamment d'explosifs et de débris pour arracher une jambe en explosant. Malgré la destruction de 4 millions de mines et de 8 millions d'engins non explosés (UXO) depuis 1975, il reste d'après les estimations, 16478 millions de mètres carrés contaminés au Vietnam.

d. 60 mm / pds. 700 g



Macula

222 — 223

Sous-munitions

AO-2.5RTM — Fédération de Russie

Sous-munition de l'époque soviétique de 2,5 kg.

L'AO-2.5RTM s'amorce en descente sous l'effet de la force centrifuge et peut détruire sur une surface de 210 m². Elle est déployée au moyen de la RBK-500, qui peut contenir 108 sous-munitions. Les forces russes et géorgiennes ont toutes deux utilisé les sous-munitions AO-2.5RTM, durant le conflit d'août 2008.

d. 90 mm / pds. 2,5 kg



Sous-munitions

BLU-3/B — États-Unis

Cette sous-munition de 785 g, baptisée « ananas » possède six ailettes qui stabilisent et ralentissent sa descente lors de sa dispersion depuis une bombe CBU-2C/A. Chaque CBU-2C/A contient 409 BLU-3/B, sur lesquelles près d'un quart n'explose pas à l'impact.

d. 73 mm / pds. 785 g



Macula

226 — 227

Mine antipersonnel bondissante à fragmentation

V-69 — Italie

Mine antipersonnel bondissante à fragmentation, la V-69 est déclenchée par la pression du pied ou au moyen d'un fil-piège. En explosant, l'allumeur libère des gaz propulseurs qui font exploser la masse interne de la mine à 45 cm au-dessus du sol. L'explosion projette plus d'un millier d'éclats métalliques. De 1982 à 1985, le fabricant Valsella a vendu à l'Irak quelque 9 millions de V-69, surnommées « balais » par les poseurs de mines irakiens.
d. 120 mm / pds. 3,2 kg



ÉRIC POITEVIN

Sans titre (Série Les Os à moelle)

À propos de ces cinq photographies représentant des os à moelle, ce qui a déjà été énoncé précédemment pour le crâne présenté dans la partie *Lacrimae Rerum* demeure valable. Les *Os à moelle* s'inscrivent en effet dans le large corpus développé par Éric Poitevin depuis plusieurs décennies au sein duquel il pratique de multiples allers-retours entre l'histoire de la photographie et celle de la peinture. Sa photographie plonge autant dans l'héritage pictural dont est redevable la photographie qu'elle souligne l'importance des premières inventions en optique pour la peinture. Lors d'une conversation, Éric Poitevin expliquait comment l'idée de ces images d'os à moelle lui était apparue très simplement, dans sa cuisine, en voyant un os déposé debout sur une table, comment cette vue s'était constituée immédiatement en sujet photographique possible. La projection mentale qui fut la sienne consistait en une image où l'os, posé seul sur un support blanc, devait nécessairement se situer dans un contexte architectural. En d'autres termes et sur un plan symbolique, à l'architecture osseuse d'un corps devait répondre l'architecture d'un lieu de prise de vue. C'est la raison pour laquelle chaque os, photographié individuellement, est posé dans un angle ou le long d'une arête de mur. À la blancheur immaculée de cet espace architectural (dont on ne sait s'il a été fabriqué pour l'occasion ou s'il existe dans le studio de l'artiste) répond l'architecture organique irrégulière des os, encore maculés de résidus de chair et de graisse, dont les brillances, ça et là, dévoilent qu'ils ont sans doute été tranchés par le boucher peu de temps avant la photographie. Par ailleurs, la configuration spatiale dans laquelle se sont effectuées ces images ne permet pas de prendre la mesure du lieu ni d'évaluer les dimensions des os. Tout ce que donne à voir cet ensemble d'œuvres est le rendu fidèle de cinq os à moelle photographiés sur un fond dont le blanc donne l'étalonnage chromatique.



Macula

232 — 233



Macula

234 — 235







Macula

240 — 241

VII



HÉTÉROTOPIES

Vincent J. Stoker
Andreas Gursky

Thomas Demand
Geert Goiris

Zineb Sedira
Yto Barrada

« Il y a d'abord les utopies. Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. [...] C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels. Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, [...] des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies. »

Michel Foucault⁶⁹

69- Michel Foucault, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architectures, mouvement, continuité*, n°5, octobre 1984, p.47. Ce texte a été écrit en 1967 mais Michel Foucault n'en a autorisé la publication qu'en 1984.

Ce passage, extrait du texte *Des espaces autres* de Michel Foucault, correspond au moment où le philosophe crée le concept d'hétérotopie, par opposition à celui d'utopie inventé par Thomas More au 16^e siècle. Dans ce texte, écrit en 1967, il dresse une histoire de notre relation à l'espace depuis le Moyen-âge et définit deux grandes catégories d'espaces qu'il désigne comme des espaces *autres*, différents des espaces dans lesquels nous sommes communément intégrés. Il y a, d'une part, les utopies, espaces irréels, inventés, espaces fictifs et fictionnels ou sociétés parfaites régies par un système étatique idéal. Et il y a les hétérotopies, que le philosophe identifie comme des espaces bien réels, localisables, visitables, et pourtant très différents des espaces communs. Ces hétérotopies sont des espaces sacrés (cimetières, lieux de culte, territoires saints), des espaces interdits, des espaces réservés à certaines catégories d'individus ou des espaces de mise à l'écart (les maisons de retraite, les prisons, les hôpitaux psychiatriques, pour ne prendre que quelques exemples indiqués par Michel Foucault). Ce sont aussi des lieux dans lesquels s'exprime l'imaginaire : ainsi, le théâtre et le cinéma sont des hétérotopies qui font se succéder en un même lieu – la scène ou l'écran – plusieurs espaces successifs et étrangers les uns aux autres. Michel Foucault circonscrit la définition

de son concept avec six principes : l'hétérotopie existe dans toutes les cultures ; elle peut évoluer dans le temps ; elle peut juxtaposer en un même lieu réel plusieurs espaces a priori incompatibles entre eux (les pièces de théâtre jouées sur une même scène) ; elle définit un espace au sein duquel le temps s'écoule différemment (l'éternité symbolique des cimetières, le temps particulier des bibliothèques, des musées et de tous les lieux de conservation) ; l'accès aux espaces hétérotopiques est régi par des règles (les prisons) ou des rites (les espaces sacrés) ; enfin, les hétérotopies sont dotées de fonctions spécifiques en regard des espaces traditionnels (fonction d'illusion, de perfection, de purification, etc.).

Cette septième station réunit des œuvres dont la particularité consiste à créer ou à rendre compte d'espaces de ce type. Mais il faut en premier lieu souligner le caractère hétérotopique de la collection dont sont issues ces œuvres. Conservées dans les réserves du Centre national des arts plastiques, elles participent d'une hétérotopie parfaite, symptomatique d'une culture, évolutive dans le temps, lieu de tous les temps tout en étant lui-même hors du temps, espace dont l'accès est restreint à ceux qui en assurent la fonction de conservation... Comme toute collection, la collection du CNAP est une hétérotopie dont les

246 origines se trouvent dans la culture occidentale du 19^e siècle et il était intéressant, dans ce projet entièrement fondé sur les œuvres de cette collection, de pouvoir en extraire quelques-unes qui soient elles-mêmes des hétérotopies ; des hétérotopies dans une hétérotopie en somme.

La force de l'acte photographique est d'être capable, en ne cadrant qu'une partie du réel, de créer parfois des hétérotopies, c'est-à-dire des espaces qui, une fois circonscrits par le cadrage du photographe prennent des caractéristiques particulières, se transfigurent, déplacent le sens sur un territoire inattendu. Dans le domaine de la médecine, le nom d'hétérotopie est donné au placement anormal d'un organe, positionné à un endroit du corps où il ne devrait pas être. C'est ce que font au réel certaines œuvres regroupées dans cette section. Parce qu'elles circonscrivent le réel à l'intérieur d'un cadre, elles opèrent un déplacement des espaces auxquels elles se réfèrent. Elles déplacent les choses du monde pour en conserver la trace et cette conservation va de pair avec un infléchissement du temps, dont le cours s'interrompt, se fige dans l'éternité de l'image photographique.

« Quand j'avais environ neuf ou dix ans, j'ai vu une image de ce pavillon dans un magazine. En 1999, j'ai vu la même photographie dans un livre, et je me suis demandé si le pavillon pouvait être toujours à cet emplacement. Alors, je suis parti en expédition en Finlande avec l'intention de le retrouver. Il était installé, caché, quelque part dans une forêt, et après que de nombreuses personnes nous aient chacune donné des indications pour nous aider à trouver la bonne direction, nous avons atteint le pavillon une demi-heure avant la tombée de la nuit. »

Geert Goiris

« Je m'intéresse à l'altérité radicale
perturber la lente existence, à ces
de leurs sens et de leurs fonctions, à
hors de toute expérience quotidienne
l'Histoire de nos crises, l'Histoire d
Ils dévoilent l'envers, fonctionnent
des sédimentations, celles du temps
et le futur se rejoignent dans une
Le lieu et l'espace donnent ici à voir

le de lieux dont on ne vient plus
espaces qu'on laisse là, dépossédés
ces étendues complètement autres,
enne. L'histoire de ces lieux c'est
e l'échec de nos projets utopiques.
comme des anti-mondes [...] Ils sont
accumulé, resserré en eux. Le passé
temporalité qui n'est plus fléchée.
le temps, cet éternel irreprésentable. »

Vincent J. Stoker

250

VINCENT J. STOKER

Hétérotopie #PEBBI

Les photographies de Vincent J. Stoker sont réunies sous le titre générique d'*Hétérotopia* et concernent principalement des prises de vues réalisées dans des lieux en ruine. Bâtiments industriels abandonnés, usines désaffectées, enceintes parlementaires en friche... tous les espaces qu'il photographie possèdent l'aura si particulière des lieux chargés par le temps, propices aux projections mentales. Les photographies n'indiquent jamais la localisation de leur sujet et se contentent d'une suite énigmatique de lettres dont on ne sait si elle correspond à un protocole d'archivage adopté par l'artiste, si elles sont données aléatoirement ou si elles sont les initiales d'un emplacement géographique qui demeurera secret. À propos d'*Hétérotopia*, Vincent J. Stoker explique: « Je m'intéresse à l'altérité radicale de lieux dont on ne vient plus perturber la lente existence, à ces espaces qu'on laisse là, dépossédés de leurs sens et de leurs fonctions, à ces étendues complètement autres, hors de toute expérience quotidienne. L'histoire de ces lieux c'est l'Histoire de nos crises, l'Histoire de l'échec de nos projets utopiques. Ils dévoilent l'envers, fonctionnent comme des anti-mondes [...] Ils sont des sédimentations, celles du temps accumulé, resserré en eux. Le passé et le futur se rejoignent dans une temporalité qui n'est plus fléchée. Le lieu et l'espace donnent ici à voir le temps, cet éternel irréprésentable⁷⁰. »

La technique photographique adoptée pour *Hétérotopie #PEBBI* opte pour une position aérienne, frontale et un point de vue synoptique, délivrant une vision générale de la scène où tous les éléments sont placés à égalité. Le point de vue est « quasi-divin » comme le précise le photographe, qui adopte de fait une stratégie assez semblable à celle que l'on trouve dans les œuvres d'Andreas Gursky (voir en pages suivantes). Le lieu photographié, désolidarisé de son histoire et de sa géographie, livre à peine quelques indices - symbole soviétique au centre de la coupole, esthétique propagandiste des fresques - permettant de subodorer l'identité du lieu dans lequel elle a été réalisée. Ces indications parcellaires suffisent à propulser cet espace gelé vers une représentation dotée d'une puissante théâtralité prompte à générer une véritable fabrique de l'imaginaire: la ruine, comme dans les peintures du 16^e siècle de Monsù Desiderio (François de Nomé et Didier Barra), se constitue comme espace à rebâtir mentalement. Cet espace à rebâtir, est d'autant plus intéressant

70- Vincent J. Stoker, texte publié sur le site www.artfloor.com à l'occasion du Prix Platinum MasterCard dont il a été lauréat en 2011.

qu'il synthétise, avec *Hétérotopie #PEBBI*, les deux concepts d'utopie et d'hétérotopie en une seule image. Les symboles soviétiques réactivent une utopie idéologique déchuée, son histoire et son effondrement, alors que le lieu lui-même, mutilé par le temps, fait éclore l'hétérotopie, propulsant l'imaginaire du spectateur par delà la ruine, par-delà l'histoire politique, dans l'étrangeté de cette soucoupe architecturale qui, tel un vaisseau fantôme échoué, dévoile les vestiges et les fracas du passé.

Vincent J. STOKER

Hétérotopie #PEBBI

2010 - 135 x 170 cm - Collection du CNAP
En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.



ANDREAS GURSKY

Niagara Falls

Dans son texte *Des espaces autres*, Michel Foucault termine sa réflexion sur les hétérotopies par l'exemple du bateau, qui est «un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer [...] Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateaux, les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires⁷¹. » Plus tôt, dans le même texte, il identifie également les lieux de tourisme (plages, foires, villages de vacances) à des hétérotopies dont le temps, cyclique, rejoue chaque année, à la même période, le même scénario pour les masses de vacanciers. La photographie d'Andreas Gursky synthétise ces deux aspects : l'embarcation à touristes des chutes du Niagara rejoue l'épopée des grands découvreurs de territoires confrontés au déchaînement des éléments ; le navire remonte le temps comme il remonte le courant furieux vers les sources imaginées de la civilisation ; il rejoue à l'identique la même scène pour chaque nouveau groupe de touristes. Cette photographie, prise en vue aérienne, est d'une ambiguïté parfaite car si l'on ôte son titre, elle convoque les images de conquête, les paysages de la peinture romantique allemande, les scènes dramatiques du cinéma (la scène du bateau dans *Cape Fear* de Martin Scorsese, ou *Fitzcarraldo* de Werner Herzog par exemple) et tout un imaginaire d'aventuriers que les parcs d'attraction rebâtissent à l'envi. Tout se joue dans le rapport d'échelle entre les puissances émanées du paysage et le navire, ridiculement petit, se dirigeant tout droit vers une brume immaculée qui dissimule la nature de la destination finale. Tout se joue dans le spectaculaire, dans le théâtre, dans l'isolement du navire au milieu du fracas de la rivière, bien que tout ceci soit fondé sur le simulacre d'une simple balade de découverte, entièrement maîtrisée et sécurisée. Nous sommes face à l'acquiescement mutuel où chacun sait qu'il participe d'un artifice mais ne peut s'empêcher de ressentir les palpitations de l'aventure et se laisse abreuver par les images archétypales du combat de l'homme avec les éléments. Dans *Niagara Falls*, les passagers du bateau de tourisme, réduits à de simples signes presque imperceptibles, se mesurent à la puissance hydraulique de la chute d'eau, abandonnant leur sort à l'expérience du capitaine, seul capable de se frayer une voie au milieu des récifs rocaillieux et du vortex des eaux rugissantes. Sous cet angle, la scène n'est pas sans évoquer (dans sa signification symbolique comme dans sa composition) la gravure *Jésus apaisant la tempête*

71- Michel Foucault, *Ibid.*, p.49.

figurant dans *La Bible* illustrée par Gustave Doré en 1866. Elle représente l'épisode biblique où le Christ reproche à ses apôtres leur manque de confiance en la Providence alors qu'ils sont



Gustave Doré
Jésus apaisant la tempête
1866 - Gravure - 43 x 32 cm
Alfred Mame & fils, Tours.

terrifiés sur une barque au milieu du déchaînement des éléments (« Pourquoi avez-vous peur, gens de peu de foi ? », Marc 4:37-38). Avec leurs deux navires orientés à l'identique, leurs éléments déchaînés, leurs oiseaux dans le ciel, la scène gravée et la photographie d'Andreas Gursky sont étonnamment proches.

D'autre part, et selon un autre point de vue, l'œuvre d'Andreas Gursky reprend les grands thèmes de la peinture romantique et met en scène, comme dans une peinture de Caspar David Friedrich, la confrontation de l'homme avec ce qui dans la nature le domine, dans une ambivalence entre la contemplation et la peur. La scène est vue d'en haut, comme dans toutes les œuvres

d'Andreas Gursky, selon un point de vue démiurgique qui confère à l'embarcation une fragilité d'autant plus forte que celle-ci est mise à distance, miniaturisée comme une maquette. Et ce qui, peut-être, constitue le *punctum* de cette photographie, ce sont ces deux oiseaux dans le ciel dont le passage ne fait que renforcer l'impression de scène primitive, renouant avec la temporalité ancestrale des premiers hommes. Ces oiseaux à eux seuls font basculer la scène et génèrent toute l'imagerie des fleuves et des rapides débridés qui traversent les jungles les plus reculées. À eux seuls, ces oiseaux font de la photographie d'Andreas Gursky un archétype du genre, et ce n'est pas par hasard que le photographe ait choisi de déclencher sa prise de vue au moment précis de leur passage au-dessus des chutes. Bien que ses photographies semblent la plupart du temps exclure l'homme de leur cadre, Andreas Gursky porte une attention particulière à la place occupée par le corps humain dans son environnement. La relation qu'il établit entre les touristes réduits à l'état de simples figurines et les deux oiseaux est caractéristique de la place qu'il accorde à l'individu dans son œuvre. Dans le cas précis de *Niagara Falls* et de la perspective hétérotopique dans laquelle nous nous situons, le survol des oiseaux et le bateau donnent l'indication d'une superposition de deux temps - celui de l'animal et celui des hommes - qui ne coexistent pas, ne se rencontrent pas, ne sont pas en familiarité l'un avec l'autre.

Andreas GURSKY

Niagara Falls

1989 - 74,5 x 57,5 cm - Collection du CNAP
En dépôt au Musée de Grenoble.



THOMAS DEMAND

Sprungturm / Diving Board

Thomas Demand est photographe mais la photographie n'est que l'étape ultime d'un long processus de travail qui, bien en amont de la prise de vue, se déroule dans l'atelier et concerne davantage la sculpture ou la fabrication de décors que l'acte photographique à proprement parler. Que voyons-nous sur ses photographies, sinon une accumulation de paysages, d'environnements urbains, d'intérieurs domestiques ou administratifs qui, tous, exhalent la même atmosphère étrange, la même lumière mate et blafarde, la même impression d'être simultanément extraits de la réalité et absolument irréels? Tous les sujets photographiés par Thomas Demand véhiculent le même sentiment d'appartenance à des univers hors du temps, gelés dans leurs architectures trop parfaites, aseptisées, immaculées, sans la moindre trace de vieillissement. Simultanément, tous ces édifices et tous ces volumes sont parcourus de défauts, de fissures, d'ajustements approximatifs entre des éléments architecturaux insuffisamment rigides ou insuffisamment souples. Bien qu'il ait étudié à la Kunstakademie de Düsseldorf, Thomas Demand se différencie d'autres artistes comme Bernd et Hilla Becher, Andreas Gursky ou Thomas Ruff par la particularité que ses photographies entretiennent avec le réel. En effet, son œuvre consiste à créer à partir d'une image initiale, une maquette de grandes dimensions entièrement faite de papier et de carton, puis à la photographier avant de procéder à sa destruction. Si le réel est bien le point d'origine de sa pratique, il fait l'objet d'une transposition sous la forme d'un artefact destiné à être le référent de la photographie avant de disparaître. En interposant de la sorte une maquette entre la réalité et l'œuvre finale, Thomas Demand complexifie la relation de reproduction du réel qui est au cœur de l'acte photographique. Ses œuvres sont les photographies d'un référent artificiel, détruit à l'issue de la prise de vue, et ce référent est lui-même le référent d'une image préalable, qui est elle-même une photographie prise dans un lieu réel. Dès lors, la question centrale de ces œuvres est sans doute de savoir de quoi sont-elles les photographies, d'autant plus que le simulacre créé sous forme de maquette n'a pas pour objet de se constituer en parfait trompe-l'œil: les volumes élaborés dans l'atelier laissent volontairement apparaître de multiples imperfections dont la présence contribue à convaincre le spectateur de l'inauthenticité de ce qui se trouve sur la photographie (selon un processus proche de celui d'Éric Baudelaire, laissant affleurer dans *The Dreadful Details* les preuves de la falsification de l'image).

Les plongeoirs de la piscine de *Sprungturm* révèlent presque immédiatement leur facticité: ils dominent une surface noire et mate qui n'est pas celle d'un bassin de piscine; les gradins

qui les juxtent révèlent leurs petites béances de maquette imparfaitement ajustée; l'ensemble est disposé dans un lieu sans fond, sans horizon, rétro-éclairé par une blancheur lumineuse et irréelle. Nous sommes dans un lieu *autre* qui ressemble au réel du lieu mais dont tout effet de réel a été arasé. Tous les lieux conçus et photographiés par Thomas Demand obéissent à la même typologie. Ils sont des *lieux sans soi* – pour reprendre une expression créée par Peter Sloterdijk pour qualifier certains types d'espaces⁷² – c'est-à-dire des espaces de transit, des lieux de circulation ou de stationnement temporaire, des lieux où l'on ne fait que passer sans jamais s'installer... La piscine, ses plongeoirs et les gradins, comme tous les sujets abordés par Thomas Demand (bureaux désertés, administrations, lieux d'archivage, couloirs, tunnels, arrêt de bus, escalators... jusqu'au bureau ovale de la Maison Blanche) sont des espaces *sans soi*, sans identité stable, et beaucoup sont en même temps des hétérotopies. La piscine est à la fois lieu de loisir, terrain de sport et d'assainissement, espace de théâtralisation sociale avec toutes ses ambiguïtés: les mêmes personnes s'y croisent périodiquement, les corps y apparaissent à la fois dans une volonté de détente, de performance, de purification, et parfois de séduction. Mais avec *Sprungturm*, ces particularismes semblent s'être effacés. Nous sommes en quelque sorte face au degré zéro de la réalité, vue dans sa version la plus matricielle. Le décor fabriqué puis photographié par Thomas Demand avant sa destruction se constitue comme le leurre inopérant d'une réalité révélée dans son artificialité. La maquette de cette piscine n'est finalement ni plus juste, ni plus fausse que la réalité elle-même dont nous ne savons rien: la maquette a disparu, l'image qui lui avait servi de modèle a disparu et il ne reste par conséquent de la réalité de ces tours de plongeon que ce que Thomas Demand nous en laisse voir. Malgré l'artifice qui lui donne consistance, la photographie est l'unique réalité de ces tours de plongeon. Les plongeoirs et les gradins de *Sprungturm* sont figés dans ce que l'on pourrait nommer une configuration « paramètres d'usines », semblable à celle d'un ordinateur allumé pour la toute première fois dont il faudrait activer les fonctions, les interfaces, les paramètres de convivialité, etc. *Sprungturm* en appelle à une semblable activation par son spectateur. Et peut-être faut-il voir les défauts de conception que la maquette photographiée laisse affleurer comme autant de failles destinées à rendre plus malléable cette image pour que la fabrique de l'imaginaire du spectateur puisse plus aisément s'en emparer pour l'activer, l'habiller, la *développer* une seconde fois.

72- Peter Sloterdijk, *Le Palais de cristal – À l'intérieur du capitalisme planétaire*, Maren Sell, p.216-218.

Thomas DEMAND

Sprungturm / Diving Board

1994 - 150 x 118 cm - Collection du CNAP
En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.



GEERT GOIRIS

Futuro

« Quand j'avais environ neuf ou dix ans, j'ai vu une image de ce pavillon dans un magazine. En 1999, j'ai vu la même photographie dans un livre, et je me suis demandé si le pavillon pouvait être toujours à cet emplacement. Alors, je suis parti en expédition en Finlande avec l'intention de le retrouver. Il était installé, caché, quelque part dans une forêt, et après que de nombreuses personnes nous aient chacune donnés des indications pour nous aider à trouver la bonne direction, nous avons atteint le pavillon une demi-heure avant la tombée de la nuit⁷³. » C'est en ces termes que Geert Goiris décrit la genèse de cette photographie, dont le sujet est la maison *Futuro* conçue en 1968 par l'architecte finlandais Matti Suuronen. Directement inspirée par la conquête spatiale des années 1960, *Futuro* est une maison-capsule dont le design prend ses sources dans l'imagerie à la fois scientifique et fantasmée des habitacles destinés aux voyages intersidéraux et aux conquêtes de terres inexplorées. Cette maison illustre de manière littérale le concept énoncé par Le Corbusier dans les années 1920, proposant que la maison soit envisagée comme une « machine à habiter »⁷⁴, aménagée comme une auto ou une cabine de bateau, libérée du principe de sédentarité par sa mobilité. Elle synthétise l'habitat « extra-terrestre » des hommes du futur et l'habitable terrestre nomade, émancipé de ses contingences de fondations, d'immuabilité et d'ancrage dans le sol. *Futuro* était construite en kit à partir d'éléments en plastique polyester et sa conception obéissait à la nécessité de pouvoir la déplacer aisément et de l'installer sans difficulté sur des terrains escarpés incompatibles avec les architectures traditionnelles de l'époque – ce que montre bien la photographie de Geert Goiris. Mais la crise pétrolière de 1973, l'augmentation endémique du coût des matières plastiques et un marketing inadapté auront eu raison du projet architectural de Matti Suuronen.

La maison *Futuro* photographiée par Geert Goiris gît quelque part au milieu d'une forêt finlandaise. Aucune route ne conduit à l'édifice, posé à cet emplacement depuis les années 1960, devenu l'épave d'un projet visionnaire dont le devenir aura été celui d'une utopie. Cet habitat répondait à la volonté de faire table rase d'une architecture engoncée dans un traditionalisme obsolète,

73- Geert Goiris, « Myths, Places and Protagonists », *Geert Goiris – Lying Awake*, Roma, 2013, n.p. Traduction Jean-Charles Vergne.

74- Cette formulation apparaît dans un texte du début des années 1920, cf. Le Corbusier, *Œuvres complètes 1910-1929*, 1967, p.45-46.

de fournir l'habitation du futur capable de répondre à la nouvelle donne d'un monde de plus en plus changeant par une maison totalement mobile et adaptée à tous les territoires.

La contre-plongée adoptée par Geert Goiris pour sa prise de vue donne à voir l'instant de la découverte lorsque l'artiste, situé en contrebas, aperçoit la maison échouée comme un ovni sur une petite crête enneigée. Sa porte d'entrée a disparu, ses parois sont couvertes de mousse et de vert-de-gris, la maison est devenue le fantôme d'elle-même et se révèle, engoncée entre les arbres comme un mystérieux sanctuaire exclu du temps.

Geert GOIRIS

Futuro

2002 - 98,3 x 125,2 cm - Collection du CNAP
En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.



ZINEB SEDIRA

The Death of a Journey 5

Le travail de Zineb Sedira concerne principalement l'histoire de l'Algérie, où elle est née. Elle s'est largement consacrée aux mouvements de populations, aux flux migratoires, aux exodes. Mais c'est en effectuant des recherches sur Internet sur un tout autre sujet, les cimetières de bateaux, qu'elle découvre l'existence du cimetière d'épaves de Nouadhibou en Mauritanie. « J'ai développé comme une obsession des bâtiments décatés et des ruines. Alors, quand je suis tombée sur ce cimetière de bateaux mauritaniens, j'ai su tout de suite qu'il y avait là quelque chose à creuser. [...] Très peu de sites web mentionnaient ce cimetière mauritanien. Les plus connus sont au Bangladesh et en Inde. Ce ne sont d'ailleurs pas des cimetières mais des endroits où les bateaux sont déclassés puis découpés. En Mauritanie [...] les bateaux rouillent sur place depuis des décennies. [...] La Mauritanie est un pays très pauvre, avec un chômage élevé pour les jeunes hommes. Beaucoup d'entre eux montent à bord de ces bateaux, malgré le danger, pour récupérer l'acier et le vendre en Europe. C'est un commerce lucratif qui marche bien, la promesse d'une nouvelle vie pour ces jeunes, une micro-économie. Mais cela n'en reste pas moins [...] une zone de désastre⁷⁵. » *The Death of a Journey 5* représente l'un de ces navires, échoué dans ce cimetière qui passe pour être l'un des plus grands au monde. Et, pour suivre Michel Foucault à propos des hétérotopies, nous sommes confrontés ici à un redoublement du concept, à une hétérotopie duale, superposant celle du cimetière à celle du navire. Le cimetière, dans ce cas particulier, devient le lieu d'une économie parallèle et se retrouve de fait au cœur de la vie de la cité comme c'était généralement le cas des cimetières jusqu'à la fin du 18^e siècle, mais dans un contexte évidemment tout autre. Plus qu'un cimetière, le site de Nouadhibou est en quelque sorte l'équivalent du charnier, où sont jetées pêle-mêle les carcasses indifférenciées, où l'histoire se délite, se décompose jusqu'à l'oubli. De manière sous-jacente, l'épave lépreuse du bateau porte aussi l'échec et l'usure des « rêves des Africains qui meurent à Nouadhibou de ne pouvoir atteindre les Canaries », comme le note Guillaume Mansort⁷⁶. Le navire en déréliction, livré au grignotage de ses moindres particules, porte symboliquement tous les mouvements d'exode avortés vers l'utopie de mondes meilleurs.

75- Hans Ulrich Obrist, « Conversation avec Zineb Sedira », *Zineb Sedira, Beneath the Surface*, Kamel Menour, 2011, p.10-11.

76- Guillaume Mansort, *Art press* n°375, février 2011, p.92.

Zineb SEDIRA

The Death of a Journey 5

2008 - 100 x 124,8 cm - Collection du CNAP
En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.



YTO BARRADA

Salon de première, Ferry de Tanger à Algésiras, Espagne

« Même effondré, le rêve colonial nous a laissé en héritage un régime inique de gestion et de perception de la mobilité entre Nord et Sud de la Méditerranée. Dans ce goulet d'étranglement nommé Détroit de Gibraltar, le droit de visite est désormais unilatéral. Ce territoire de l'entre-deux a l'étonnante particularité d'être marqué par la coïncidence entre un espace physique, un espace symbolique, un espace historique et, enfin, un espace intime. En arabe comme en français, détroit conjugue étroitesse (*dayq*) et détresse (*mutadayeq*). Par temps clair, l'horizon des côtes marocaines est espagnol, mais le détroit est devenu un grand cimetière marocain. Cette immigration diffère de celles qui l'ont précédée. Elle a son vocabulaire, ses légendes, ses chansons et ses rituels. On ne dit plus "il a émigré" mais "h'reg": "il a brûlé ses papiers, son passé." Les exploits des brûlés courent les rues, leurs récits attisent la tentation de l'ailleurs. Enclave longtemps oubliée des investissements nationaux, Tanger est devenue la ville butoir de milliers d'espérances. Plutôt que la nostalgie d'une ville ghetto internationale, je voudrais montrer l'inscription de cette obstination du départ qui marque d'abord un peuple. J'ai voulu souligner le caractère métonymique du Détroit dans cette série, en insistant sur la tension entre l'allégorie et l'instantané dans mes images. Détroit est un autre mot pour tentation de départ et un lieu commun (devenu un lien commun) qui agite sans répit la rue tangéroise. Ce glissement lui donne une forme d'espace imaginaire où s'engouffrent tous les rêves têtus de quitter le pays. Le candidat à l'émigration, qui, à force d'être empêché légalement de franchir le Détroit, y forge son identité collective. Cet empêchement n'est pas étranger à l'état de dépossession qui en ressort et à l'indignité attachée à sa position. Cette nouvelle immigration (mouvement temporaire et individuel) est perçue en Europe comme étant plus proche d'une migration (grands déplacements de population), nous sommes dans l'ère du soupçon. Nos villes marocaines sont modelées par les migrations urbaines mais aussi pour et par le tourisme, ces deux grands mouvements de masse qui sont directement en prise avec la mécanique de la mondialisation. Cette transformation oblige à reconfigurer la géographie des différences, tandis que de nouvelles trajectoires impliquent de nouvelles identités (exode rural, accueil de Travailleurs Marocains Émigrés ou T.M.E. en visite estivale...), qui elles se forgent comme des résistances à la domestication de l'espace [...].

Quand je photographie à Tanger, je ne peux pas ignorer que je suis dans la ville natale de mon père, où ma mère est venue se perdre. Je ne cherche pas à dramatiser la tentation et les dangers du départ. En revanche, je n'ai jamais vraiment bien su moi-même

où je suis quand je parcours cette ville, dans quelle histoire. Je peux photographier tous les habitants qui veulent la quitter, mais moi, j'y reviens toujours et j'y vis dans le confort de la maison maternelle. Dans mes images, j'exorcise sans doute la violence du départ (des autres) mais je me remets dans la violence du retour (à la maison). L'étrangeté est celle d'une fausse familiarité. Je photographie des tentations, et non pas d'ailleurs de véritables tentatives, à la façon du reportage. Dès que je suis de retour à Tanger, je suis de nouveau en état d'absence, je m'absente. Il y a peut-être un rapport entre cette expérience très personnelle et la situation d'une population qui cherche à partir du pays, qui n'y a pas trouvé sa place. J'ai commencé à photographier la maison de ma mère, la violence des rapports domestiques et bien sûr, j'y retrouve au plus proche, bien plus proche, le peuple qui rêve d'absence.»
Yto Barrada⁷⁷.

77- Yto Barrada, extrait du texte « Le Déroit, ou une ville pleine de trous », écrit à l'occasion de l'exposition « Yto Barrada: Gran Turismo Royal », Galerie Polaris, Paris, 15 mai-8 juillet 2003.

Yto BARRADA

Salon de première, Ferry de Tanger à Algésiras, Espagne

2000 - 90 x 79,8 cm - Collection du CNAP.



VIII

/

CINÉ

ŒIL

Jeff Wall
Cindy Sherman
Jeanloup Sieff
Philip-Lorca diCorcia
Gregory Crewdson
Abigail Lane
Camille Henrot

« Des gens m'ont dit : « Je me souviens du film dont est tirée telle photo », alors qu'en réalité je n'avais aucun film à l'esprit. »

Cindy Sherman

Cette huitième et dernière partie réunit des œuvres de la collection du Centre national des arts plastiques qui, selon des modalités diverses, investissent le champ cinématographique. Il ne s'agit ni de photographies de cinéma (bien que les œuvres de Camille Henrot ou de Jeanloup Sieff puissent effleurer le genre) ni de cinéma fait à partir de photographies (comme dans l'œuvre magistrale de Chris Marker, *La Jetée* de 1962), mais d'une relation plus complexe, plus ambiguë, entre deux domaines que tout semble unir (un film est fait d'une succession de photogrammes) et qui pourtant s'opposent.

Les photographies rassemblées ici ne pourraient avoir été pensées sans les apports du cinéma et de son langage, parce qu'elles empruntent au genre cinématographique un ensemble de techniques (mise en scène, décors, lumière, montage, format panoramique...) ou parce qu'elles placent leurs sujets dans une relation au temps qui n'est plus tout à fait celle d'une photographie. Si la photographie *The Old Prison* de Jeff Wall emprunte sa forme au tableau, sa boîte rétro-éclairée et son panorama très appuyé convoquent respectivement la lumière des écrans et le cadre du cinémascope. Les œuvres de Gregory Crewdson,

280 engagent elles aussi une relation au tableau
 mais n'auraient pu advenir sans les apports
 croisés de la lumière cinématographique, de la mise
 en scène, du temps narratif propre au cinéma et des
 œuvres de réalisateurs comme Alfred Hitchcock, David
Lynch, Todd Haynes ou Wes Anderson. Quant aux œuvres
de Cindy Sherman, Camille Henrot ou Jeanloup Sieff, elles
puisent directement dans l'espace cinématographique,
selon des registres divers, en détournant son imagerie, ses
intonations spécifiques, ses techniques de montage ou en
jouant de l'utilisation que peut faire le cinéma de la photo-
graphie comme élément de promotion (avec les *films stills*,
ces photographies présentes à l'entrée des salles obscures
comme produits d'appel pour les spectateurs). Pour ces
œuvres, et parfois pour le corpus entier de certains de
leurs artistes, le langage du cinéma redouble celui de la
photographie, non pas de manière redondante et citation-
nelle mais dans un déplacement du geste photographique
vers un devenir-cinématographique de la photographie.
Un film est constitué d'une succession de photogrammes
– vingt-quatre par seconde (ou dix-huit, aux débuts du
cinéma) – et l'extraction d'un photogramme de son film
d'origine implique au moins deux choses : ce photogramme
contient de manière intrinsèque le temps et le mouvement

« Dans mes travaux, il y a une sorte d'histoire, une narration suggérée. Je suppose que c'est pour cette raison que l'on m'a souvent demandé si je voulais faire des films. J'essaye de créer des œuvres qui requièrent de l'attention et du temps. Je tente de faire le contraire d'un photographe travaillant pour ces magazines qui se lisent en quelques secondes, à la chaîne, et qui ne laissent généralement aucun souvenir. Mon travail est également différent de ces photographes qui cherchent à retranscrire un moment parfait. »

Philip-Lorca diCorcia

282 de l'image⁷⁸ et il est toujours précédé et suivi d'autres photogrammes. Il y a donc inscription dans un flux spatial et temporel, il y a un « avant » et un « après ». Le photogramme est donc absolument différent d'une photographie ; il n'est pas porteur du fameux « ça-a-été » de Roland Barthes, il n'est pas garant d'un événement qui a eu lieu et dont la trace est *fixée* à la surface du papier photographique. Mais qu'en est-il dès lors de photographies conçues selon les codes du cinéma ? Elles n'appartiennent à aucun flux d'images, ne sont extraites de rien. Rien ne s'est passé avant elles et rien n'advient après elles. Privées d'un « avant » et d'un « après », elles sont des simulacres de photogrammes. Préméditées par le photographe qui les a composées en mises en scène, elles jouent à être les photogrammes d'un film qui n'existe pas. Elles jouent sur un « cela va advenir » ou sur un « quelque chose s'est passé » absolument illusoires. Ces photographies ont beaucoup à nous dire sur leur potentiel de narration, sur leurs emprunts filmiques, etc. mais ce que nous avons à leur apprendre, nous spectateurs, c'est qu'elles sont des images « célibataires », des images « découplées » (dans

78- Pour une analyse détaillée de cet aspect, nous renvoyons aux deux ouvrages de Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement* et *Cinéma II. L'image-temps*, Minuit, respectivement 1983 et 1985.

le sens où elles ne sont « accouplées » à aucune autre image). Ces images célibataires sont coincées dans une sorte de paradoxe temporel : elles donnent à voir l'extrait d'une chose qui n'existe pas et n'existera jamais ; elles appartiennent à un temps figé, un instant éternel sans passé ni avenir. Rien n'advient jamais des deux personnages figés dans l'intérieur créé par Gregory Crewdson pour *The Father*, et les trois starlettes de Cindy Sherman ne quitteront jamais la pose, qu'elles n'ont d'ailleurs jamais prise, ayant toujours été là, ainsi, telles quelles. C'est là peut-être tout le tragique de ces images dont les protagonistes ignorent qu'ils sont perdus, sans passé ni futur, dans une photographie qui n'est la trace de rien, et dont l'insertion au sein de l'espace cinématographique signe l'anéantissement.

**« J'ai vu un panneau lumineux
quelque part et ce qui
m'a réellement frappé, c'est
de constater que c'était pour
moi la synthèse technologique
parfaite. Ce n'était pas
de la photographie, ce n'était pas
du cinéma, ce n'était pas
de la peinture, ce n'était pas
de la publicité, mais c'était
fortement associé à tout cela... »**

Jeff Wall

JEFF WALL
The Old Prison

À propos des différences qui distinguent le genre documentaire et le registre cinématographique, Jeff Wall indique que «le terme “documentaire” s’applique à ces photographies pour lesquelles l’artiste choisit le lieu et le moment de l’image, mais sans la moindre intervention personnelle. [...] Le terme “cinématographique” s’applique à ces photographies pour lesquelles le sujet de l’image a été préparé d’une manière ou d’une autre, cette préparation pouvant aller de modifications minimales jusqu’à la construction d’un plateau tout entier, la création de costumes et d’objets, etc.⁷⁹» Dans le cas de la photographie *The Old Prison*, la distinction entre les deux registres d’images n’est pas si aisée. Documentaire, l’œuvre l’est assurément dans le choix du sujet. Comme il l’a fait à plusieurs reprises dans ses œuvres, Jeff Wall a photographié Vancouver au Canada, la ville où il est né et où il vit. La dimension cinématographique, quant à elle, est bien présente mais se donne à voir de façon ambiguë. Le format panoramique de l’œuvre évoque en effet le cinémascope et la luminosité renvoie à celle d’un écran, bien que les écrans de cinéma ne soient pas rétro-éclairés. Au sujet de l’utilisation systématique, pendant des années, de ce rétro-éclairage, Jeff Wall explique : «J’ai vu un panneau lumineux quelque part et ce qui m’a réellement frappé, c’est de constater que c’était pour moi la synthèse technologique parfaite. Ce n’était pas de la photographie, ce n’était pas du cinéma, ce n’était pas de la peinture, ce n’était pas de la publicité, mais c’était fortement associé à tout cela...⁸⁰» Si la luminosité de l’image et le format très allongé de l’œuvre renvoient aux écrans de cinéma, le rétro-éclairage de l’image tirerait davantage celle-ci du côté de l’imagerie publicitaire et des panneaux monumentaux qui éclairent les métropoles la nuit venue. Mais l’image de *The Old Prison* n’a rien en soi d’une image prompte à promouvoir l’attractivité de la ville ou quoi que ce soit d’autre. Le sujet de l’œuvre – indiqué par le titre – est l’ancienne prison de Trois-Rivières, située à droite de l’image, construite en 1822, fermée peu de temps avant la prise de vue. Bien que le bâtiment ait été classé monument historique et qu’il soit devenu un lieu touristique où il est possible de passer une nuit enfermé comme un vrai détenu, il est peu probable que la vocation de cette œuvre soit de mettre en exergue l’histoire de l’édifice. Celui-ci, repoussé à l’extrémité de l’image joue un tout autre rôle, sur lequel nous reviendrons.

L’important, avant tout, est qu’il s’agisse là de la photographie d’un lieu commun, au sens le plus littéral du terme, c’est-à-dire d’un lieu où la vie s’effectue en communauté. Cette vue de Vancouver, qui est l’une des premières œuvres réalisées en extérieur par Jeff

Wall dans les années 1980, est familière pour ses habitants ainsi que pour l’artiste qui a toujours vécu ici. La décision de photographier la ville depuis ce point de vue répond à des motivations semblables à celles de la tradition picturale ancienne de la *veduta*, fondée sur la représentation détaillée de paysages. *Veduta*, (littéralement «ce qui se voit») est aussi un terme optique qui désignait autrefois la perspective naturelle et lorsque Canaletto ou Francesco Guardi peignaient leurs *vedute* au 17^e siècle, ils employaient la *camera obscura* pour parvenir à une représentation la plus précise et fidèle possible. Jeff Wall, dont les photographies sont pétrées de références à l’histoire de la peinture, a donc réalisé une *veduta* de Vancouver en tronquant la *camera obscura* pour la chambre noire moderne, la peinture pour la photographie rétro-éclairée et la forme traditionnelle du tableau pour le cinémascope. Les *vedute* classiques avaient pour fonction de montrer «ce que l’on voyait»: avec *The Old Prison*, Jeff Wall montre ce que l’on voit dans un format qui reproduit peu ou prou le champ de la vision humaine.

Cette *vedute* en cinémascope, dont rien ne laisse envisager qu’elle ait fait l’objet d’une préparation préalable, révèle néanmoins un détail qui permet d’invalider cette idée et fait basculer la photographie vers la mise en scène. À gauche de la vieille prison, un personnage vu de dos contemple le paysage. Unique figure humaine visible de la photographie, il est suffisamment discret pour passer inaperçu mais suffisamment visible – avec ce vêtement rouge vif – pour qu’un spectateur attentif puisse s’interroger sur sa présence. Sa position, précisément réglée pour les besoins de la prise de vue, permet à son corps vu en perspective d’occuper une hauteur presque équivalente à celle du bras fluvial devant lequel il se trouve. Postulons d’ailleurs que ce personnage puisse être Jeff Wall lui-même, d’après sa corpulence, mais ce n’est qu’une hypothèse. Quoi qu’il en soit, *The Old Prison* donne la représentation discrètement romantique d’une présence humaine au sein d’un vaste paysage où se mélangent l’urbanisation extensive d’une grande métropole et les antécédents primitifs et naturels d’une étendue traversée par des bras fluviaux. Ces embranchements (les trois rivières qui donnent leur nom à l’ancienne prison) sont au cœur de la composition de Jeff Wall : ils déterminent le parcours naturel du regard du spectateur

79- Jeff Wall, *Catalogue raisonné 1978-2004*, Steidl/Schaulager, 2005.

80- Extrait d’une conversation avec Els Barents, *Jeff Wall, Essais et entretiens, 1984-2001*, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2001, p.63.

de la gauche vers la droite, de l'arrière plan vers le premier plan de l'image, des zones les plus urbanisées et récentes de Vancouver jusqu'aux terrains en friche, puis jusqu'à la vieille prison, vestige de temps révolus. La composition de la photographie est entièrement structurée par le mouvement incurvé des eaux, qui transportent le regard de l'ombre vers la lumière, le contrarient momentanément au milieu de l'image - là où le lampadaire inversement incurvé vient couper en son centre le pont situé au loin - pour le mener finalement vers le personnage rouge puis sur les pans de murs jaunes de la bâtisse aux fenêtres closes, impasse visuelle de cet ancien site de bannissement et de relégation (que Michel Foucault classait aussi parmi les hétérotopies - voir partie précédente).

Mais allons plus loin, au risque d'aller trop loin. L'importance de l'histoire de la peinture dans les œuvres de Jeff Wall est notoire (voir ses travaux inspirés d'Hokusai, de Delacroix, de Manet, de Goya, etc.) et il est intéressant de signaler les similitudes entre la *veduta* de *The Old Prison* avec une autre *veduta* célèbre, la *Vue de Delft*, où Johannes Vermeer représente en 1660 sa ville natale selon une composition étonnamment proche : nature en friche au premier plan, passage de l'ombre à la lumière, grue située au centre comme la grue orange du paysage de Vancouver, partie fluviale, personnages de dos dans un autre plan... Il y a, surtout, le fameux petit pan de mur jaune peint à droite sur le tableau, vers lequel toute la composition est en tension, ce petit pan de mur jaune devant lequel Bergotte se meurt dans *La Prisonnière* de Marcel Proust. Et si Jeff Wall procède au rétro-éclairage de son paysage, Vermeer utilise quant à lui une peinture tonale pour donner l'illusion que la lumière provient de l'intérieur du tableau et se diffuse à l'extérieur, vers le spectateur...



Jeff WALL

The Old Prison

1987 - Caisson lumineux, Duratrans, néon, Plexiglas - 85 x 243,5 x 24,2 cm - Collection du CNAP - En dépôt au Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne.



CINDY SHERMAN

Sans titres

Ces trois photographies sont caractéristiques de l'œuvre de Cindy Sherman dont la majeure partie est consacrée à la mise en scène de portraits utilisant les codes du cinéma hollywoodien et plus précisément ceux des *film stills*, ces tirages que l'on trouve à l'entrée des cinémas, destinés à créer le besoin chez le spectateur en lui indiquant - en une image - l'atmosphère, le genre et le style du film.

Cindy Sherman a toujours travaillé seule, à la fois photographe et modèle prenant la pose, maquillée et habillée. Elle endosse simultanément les rôles de metteur en scène, d'actrice, d'éclairagiste, de maquilleuse et de costumière de films qui n'existeront jamais, de films sans scénario, sans public, sans lieu de projection. Ses photographies ne sont pas des autoportraits, bien qu'il s'agisse toujours d'elle et bien que, paradoxalement, le casting auquel elle procède pour sélectionner ses personnages soit extrêmement rigoureux et sélectif. L'idée d'images célibataires a été évoquée dans l'introduction de ce chapitre pour qualifier certaines photographies influencées par le langage cinématographique et, dans le cas des œuvres de Cindy Sherman, nous y sommes absolument. Comme le souligne Rosalind Krauss, « le principe des œuvres de Cindy Sherman [...] est que ce sont des simulacres de leur contenu, des copies sans original⁸¹. » Pas d'original, pas d'origine non plus car ces trois photographies ne se réfèrent à aucun film. Pourtant, la pose des « actrices », la pénombre, les coiffures, etc. laissent une curieuse impression de déjà-vu. Était-ce dans *Blow Out* de Brian de Palma, dans *Taxi Driver* de Martin Scorsese, était-ce dans *Five Easy Pieces* de Bob Rafelson, dans *Frenzy* d'Alfred Hitchcock, dans *On achève bien les chevaux* de Sidney Pollack... ? La vue de ses œuvres s'accompagne ainsi d'une impression de familiarité, à propos de laquelle Cindy Sherman explique : « Des gens m'ont dit : " Je me souviens du film dont est tirée telle photo ", alors qu'en réalité je n'avais aucun film à l'esprit⁸². » Parce qu'elles impliquent cette sensation de familiarité avec des films existants, ses œuvres pointent l'impossibilité pour la mémoire de fixer nettement une image de cinéma en raison de ses caractéristiques temporelles spécifiques. Car, en effet, comment se souvient-on d'une image mouvante extraite d'un film ? Avec quel degré d'authenticité et de précision ? Les images mémorisées pour nous souvenir des films existent-elles vraiment dans le film dont nous nous souvenons ou ne sont-elles qu'un arrangement, un souvenir fantasmé, une forme de mémoire résiduelle affectée et infidèle ? Y a-t-il seulement une seule image de film dont on puisse se souvenir vraiment ? Ces questions, sous-jacentes dans l'œuvre de Cindy Sherman, marquent clairement

la distinction entre image fixe et image mouvante, entre photographie et photogramme de cinéma.

En jouant sur les codes cinématographiques propres aux films des années 1960 et 1970, les personnages mis en scène par Cindy Sherman activent notre mémoire des films ou, plus exactement, la manière dont les souvenirs de films ont sédimenté, se sont peu à peu déformés dans notre mémoire pour constituer un fonds d'images inexacts ou approximatifs d'archétypes : la femme fatale, la victime, la femme émancipée, la paumée, la droguée, la femme au foyer, la femme harcelée, la femme menacée, la femme passionnée, etc. En même temps, il y a hésitation sur le genre filmique lui-même : s'agit-il d'un film noir, d'un thriller, d'un film sur le féminisme, du *biopic* d'une héroïne déterminée à accomplir son destin, etc. ? Et qu'en est-il du trouble amené par l'androgynie des trois femmes, que dire de la détermination lisible dans le regard de la femme en rouge, de la perplexité que l'on croit déceler dans les yeux de celle qui porte une tunique grise, de l'assurance de celle qui fume une cigarette, etc. ? Il n'y a jamais de réponse dans les œuvres de Cindy Sherman, non pas qu'elle veuille enfouir le sens derrière une épaisseur symbolique ambivalente, mais parce que ses œuvres sont justement conceptualisées pour accorder au spectateur une lecture polysémique. Si les personnages de Cindy Sherman reconstruisent les archétypes féminins du cinéma, ils n'en sont pas pour autant stéréotypés et il n'est pas possible de dire de celle-ci qu'elle incarnerait la femme au foyer ou de celle-là qu'elle serait la figure même de la femme fatale. Les portraits répondent en effet à une mise en scène subtile où la femme représentée peut-être à la fois fatale, victime, émancipée, garçon manqué, mutine, nostalgique, etc. Les femmes de Cindy Sherman, bien que n'étant pas des autoportraits, sont Cindy Sherman et sont sans doute toutes les femmes ou, plutôt, soulignent l'indigence machiste qui tenterait de circonscrire la femme dans une catégorie spécifique, et c'est peut-être là que réside la part féministe de son travail.

81- Rosalind Krauss, « Cindy Sherman : Untitled », *Cindy Sherman : 1975-1993*, Rizzoli, 1993, p.17.

82- Cindy Sherman, entretien avec Lisbet Nilson "Q & A: Cindy Sherman", *American Photographer*, septembre 1983, p.77.





Cindy SHERMAN

Sans titre

1982 - 122 x 61 cm - Collection du CNAP.



JEANLOUP SIEFF

A. Hitchcock posant pour Harper's Bazaar

Prise à Hollywood en 1962, pour le magazine *Harper's Bazaar*, cette photographie met en scène Alfred Hitchcock et le modèle Ina Balke, devant la célèbre maison du film *Psychose* réalisé deux ans auparavant. La maison, qui fut le décor le plus coûteux du film, a été bâtie en recyclant les décors d'un autre film, *Harvey*, tourné en 1950 avec James Stewart. Protagoniste à part entière du film, la maison est l'un des décors les plus connus de l'histoire du cinéma. Elle fut inspirée par la maison de *House by the Railroad*, peinte en 1925 par Edward Hopper, et par la maison de la *Famille Addams*, créée par l'illustrateur Charles Addams avec lequel Alfred Hitchcock était ami⁸³. Il a été dit, à propos de cette maison, que sa structure en trois parties – cave, rez-de-chaussée, premier étage – obéissait, symboliquement, à l'agencement des trois niveaux de la psyché – le Ça, le Moi, le Surmoi : lorsque Norman Bates descend le cadavre de sa mère du premier étage jusqu'à la cave, il reproduirait ainsi la connexion qui relie profondément le Surmoi au Ça⁸⁴. Quoi qu'il en soit, la composition de la photographie de Jeanloup Sieff en trois plans superposés trouverait ici une heureuse coïncidence par les choix opérés par le photographe de manière à parvenir à connecter étroitement ces plans entre eux, comme nous le verrons.

Sur la genèse de cette photographie, Jeanloup Sieff explique : « La mode m'a toujours ennuyé. C'est une jolie fille ou un beau paysage. J'essayais de mettre l'un dans l'autre et réciproquement. J'avais proposé à *Bazaar* une histoire autour des mythes hollywoodiens. L'attachée de presse de Universal me fait visiter les studios. Devant la maison de *Psychose*, j'avance l'idée que le maître puisse poser avec un mannequin. "Désolée, mais il est en train de monter jour et nuit *Les Oiseaux* à San Francisco." J'expose malgré tout la photo que j'imaginai, M. Hitchcock descendrait cette pente herbeuse – quand il l'a fait, d'ailleurs, il s'est cassé la gueule dix fois –, saisirait le mannequin et ferait mine de l'étrangler. Elle me rappelle le lendemain : "OK, il vient demain à 7 heures du matin." Pile à l'heure, un gros bébé rose sort d'une longue Cadillac noire et m'annonce : "Ah, étrangler une jolie fille avant le petit déjeuner, ça a toujours été un régal."⁸⁵ » L'anecdote rapportée par Jeanloup Sieff est intéressante dans la mesure où elle donne l'indication du temps très court dont le photographe a disposé pour préparer cette séance qui donnera lieu à la publication de trois images dans *Harper's Bazaar* où sont réunis le mannequin et le cinéaste. Sans pouvoir préparer en détail ni connaître les éventuelles exigences d'Alfred Hitchcock, il est parvenu à obtenir une image dont la réussite tient autant à sa cohérence avec le reste de son œuvre qu'à la manière dont Hitchcock se prête au jeu, se met subtilement en scène

avec le mannequin. Les noirs profonds, si caractéristiques des photographies de Jeanloup Sieff, servent une mise en scène où Alfred Hitchcock semble littéralement pousser de la végétation désordonnée et sombre. Son costume noir se confond avec la maison de son film, les manches de sa chemise blanche semblent répondre aux encadrements blancs des fenêtres. Les motifs verticaux de la robe d'Ina Balke et la forme de son corps répondent aux poteaux de couleur claire de la maison. La coiffure du mannequin semble indiquer littéralement la puissance de l'effroi qui lui fait dresser les cheveux sur la tête. L'image multiplie les angles aigus : ceux du toit, ceux des doigts du réalisateur, la succession de triangles acérés allant du haut de la maison jusqu'à son intersection avec le bras droit d'Hitchcock, les sourcils d'Ina Balke, le plissement de son front, etc. Les pouces et indexes du maître du suspense, dressés en forme de becs au-dessus de la tête du mannequin, citent déjà *Les Oiseaux*, en cours de finalisation au moment où s'est effectuée cette prise de vue. L'unique bras visible d'Ina Balke, tendu vers le bas, s'inscrit exactement dans la ligne du bras d'Hitchcock, dressé vers sa tête. La main du mannequin porte une bague dont le motif en spirale reprend le leitmotiv de *Vertigo* (spirale du générique, de la coiffure de Kim Novak, de l'escalier dans la tour de l'église, du baiser de James Stewart et de Kim Novak filmé à 360°...), réalisé quatre ans auparavant. Cette main, vue en perspective, vient précisément s'ajuster sur la cuisse et l'entrejambe d'Alfred Hitchcock. La composition induit implicitement une dimension érotique fondée sur l'impossible rencontre entre deux personnages qui ne sont pas dans le même plan ni dans le même univers : Hitchcock et la mode, Hitchcock et ses actrices, Hitchcock et ses *mannequins* articulés et actionnés selon son désir, Hitchcock et les archétypes féminins de ses films.

83- Pour l'anecdote, Charles Addams est explicitement cité par Cary Grant dans un autre film d'Alfred Hitchcock, *North by Northwest*. Le réalisateur possédait par ailleurs deux dessins originaux de l'illustrateur.

84- Cette interprétation est proposée par le philosophe et psychanalyste Slavoj Žižek dans le documentaire *The Pervert's Guide to Cinema*, réalisé en 2006 par Sophie Fiennes.

85- Jeanloup Sieff, entretien avec Armanet François, « Sieff, Arrêt sur images », *Libération*, 12 novembre 2000.



ABIGAIL LANE

She didn't need her eyes open in order to see

Une femme gît sur le sol d'une cuisine exiguë, un verre renversé posé à ses côtés. Un carton portant un numéro laisse supposer qu'un déménagement est programmé (le haut du carton ne comporte pas de traces de scotch, celui-ci n'a donc pas encore été fermé, il ne s'agit pas d'un emménagement). Sur une table, parmi divers objets, deux tasses à café indiquent qu'une autre personne a été là, avant que notre regard ne fasse intrusion dans la scène. Au fond de la pièce, trois marches mènent vers un espace étrange, simulacre de paysage montagnard rocailleux dont on ne parvient pas à dire s'il est un décor, s'il s'agit d'un papier-peint ou d'un mélange des deux. Dressé sur un massif de roches, un bouc regarde dans la cuisine. En réalité, l'animal dans son décor est un diorama photographié par l'artiste dans un musée. L'image a ensuite été adjointe à la photographie de la cuisine. La scène dégage une atmosphère surréaliste et fantastique, à la manière d'un épisode de la série *Twin Peaks*, créée par David Lynch en 1990.

Cette œuvre d'Abigail Lane est l'une des dix photographies constituant la série *Still Lives*, réalisée entre 1997 et 1998. Le titre de la série donne, déjà, une indication quant au sens de ces œuvres, par le jeu de mots qu'il emploie en transformant *Still Lifes* («natures mortes» en anglais) en *Still Lives* (traduisible par «vies calmes» ou par «encore en vie»). Le titre de la série entretient donc une ambiguïté sur l'indication qu'il est censé donner au spectateur, plaçant équitablement le sens du côté de la nature morte et de celui de la scène de crime et de l'éventuelle survie du personnage qui s'y trouve. Cet équilibre est d'une grande précarité car, si l'on considère que cette image est construite comme un photogramme de cinéma, alors la scène qui nous est donnée à voir n'est que l'instant fugace et vibratile d'une action en cours, à l'issue de laquelle le personnage peut mourir. Dans ce cas, la scène bascule, définitivement, vers la «nature morte» dans son sens le plus littéral, c'est-à-dire la représentation d'objets inanimés, morts. Dans le propos de son exposition *Scene of the Crime*, en 1997 au Hammer Museum de Los Angeles, Ralf Rugoff évoquait le concept d'«esthétique investigatrice» pour qualifier la fascination d'une partie de la création contemporaine pour la violence, les scènes de crime et les œuvres conçues pour mettre en scène les traces indicielles d'événements tragiques. Ce type d'esthétique, à laquelle adhère assurément la photographie d'Abigail Lane, implique une relation particulière au spectateur, fondée sur l'analyse et l'investigation, sur la recherche de détails susceptibles de permettre la reconstitution d'une narration. Et, comme dans n'importe quelle enquête, il s'agit de ne pas privilégier certains éléments au détriment des autres, de ne pas forcer les indices

à coïncider avec l'idée préliminaire de l'enquêteur. Ce regard diagnostic sur la signification parcellaire de telles images vaut d'ailleurs plus largement pour la façon de lire les œuvres d'art : toute interprétation est toujours soumise au risque de l'abus de sens (d'où les craintes d'aller trop loin, comme nous le précisons par exemple à propos de la photographie de Jeff Wall abordée précédemment).

She didn't need her eyes open in order to see se situe parfaitement dans ce registre d'images photographiques dont la représentation, lacunaire, crée l'illusion d'un *avant* auquel nous n'avons pas assisté et dont le déroulement fut décisif. Au spectateur d'essayer de reconstituer cet *avant* afin de comprendre le *maintenant*, avec toute l'illusion temporelle que cela implique puisque nous savons – car nous sommes extérieurs à la scène – que ce *maintenant* est éternel et que notre compréhension de l'*avant* ne changera rien dans l'image mais nous mènera peut-être à comprendre l'image elle-même. Seulement voilà, cette œuvre est l'élément d'une série qu'Abigail Lane a constituée de manière à ce que les titres, mis bout-à-bout, composent une sorte de script en deux parties : *She didn't need her eyes open in order to see / Her life became nocturnal / She imagined she knew the future / It was on the tip of her tongue / Fear was her crime*, puis *Another time, another place / His values were personal / He felt at one with nature / The past would surely spoil his dream / Hope was his glory*. La série ayant été conçue dans le but d'être dispersée, le spectateur qui n'en voit qu'un élément, comme c'est le cas ici, ne pourra jamais être en mesure de recomposer la narration dans son intégralité, et ne saura même jamais si une telle recomposition fut possible, eut donné une histoire cohérente. Réduite à l'observation d'un seul des dix éléments, son investigation se perd en conjectures, cherche le sens dans les diverses symboliques du bouc – sorcellerie, désir sexuel, tragédie grecque⁸⁶... –, tente de percer la signification mystérieuse du titre, ne peut que fabriquer sa propre histoire sans jamais avoir la confirmation que celle-ci ne verse dans l'abus de sens, et se dit au final que l'abus de sens n'existe pas, que c'est toujours le regardeur qui fait l'œuvre.

86- Étymologiquement, le mot «tragédie» vient des mots grecs *tragos* (bouc) et *oïdê* (chant), littéralement «chant du bouc».



PHILIP-LORCA DICORCIA

Paris, New York

Ces photographies, issues de la série des *Streetworks* débutée en 1993, emploient un protocole voué à les situer à la jonction de la photographie de mise en scène et de la prise de vue documentaire. Si les poses et les visages de certains de leurs protagonistes peuvent laisser supposer qu'ils puissent être des acteurs, il n'en est rien et toutes les personnes présentes sur ces images sont de simples passants anonymes, photographiés aléatoirement par l'artiste. Cependant, les conditions de la prise de vue sont réglées selon des modalités qui ne sont pas celles du genre documentaire mais bien celles du cinéma : des sources d'éclairages artificiels ont été préalablement installées sur des lampadaires et sur des panneaux de signalisation urbaine de manière à ajouter à la lumière naturelle des projections plus appuyées sur certains visages, au gré du passage de ces anonymes qui ignorent qu'ils sont photographiés. En quelque sorte, Philip-Lorca diCorcia signe là une réalisation cinématographique fondée sur la mise en retrait maximale de son réalisateur. Ses acteurs n'obéissent à aucune direction d'acteur, évoluent dans un espace qui est leur espace personnel et conservent de fait une attitude parfaitement naturelle. Néanmoins, le gel photographique les fige dans une pose dénuée d'affect et dévoile, en lieu et place de leurs visages, le masque que nous portons la plupart du temps lorsque nous marchons dans la rue. Ces attitudes, couplées à l'étrangeté créée par le flash photographique et les ombres ou les contre-jours générés par la prise de vue, sont parfois assimilables aux postures rigides de mort-vivants se dirigeant maladroitement et en ordre dispersé, sans destination particulière. « S'il nous arrive [...] couramment de percevoir, fût-ce grossièrement, la démarche des gens, nous ne distinguons plus rien de leur attitude dans la fraction de seconde où ils allongent le pas. La photographie et ses ressources, ralenti ou agrandissement, la révèlent⁸⁷ », comme l'affirme Walter Benjamin, mais dans le cas de ces œuvres qui ajoutent au documentaire une dimension cinématographique, la révélation s'accompagne d'un subtil déplacement vers le pseudo-documentaire ayant pour conséquence une ouverture de lectures narratives pour le spectateur.

Le travail de Philip-Lorca diCorcia trouve ses origines dans les expérimentations documentaires menées par Walker Evans à Bridgeport en 1941 pour le magazine *Fortune* au cours desquelles, posté à un carrefour, il photographiait les grappes de passants, de face et de dos, capturant juste le flux anonyme de cette ville ouvrière dédiée à la fabrication de munitions. Philip-Lorca diCorcia, qui a également travaillé pour *Fortune*, a été influencé par ce souci de retranscription fidèle de la réalité, en y adjoignant une précision

pointilleuse et une vision imprégnée d'histoire de la peinture et du cinéma. *Paris* et *New York* vacillent ainsi entre le documentaire et une tension vers le fictionnel. La lumière cinématographique, le contre-jour puissant de *Paris*, les personnages vus de dos, les regards dont certains semblent volontairement dirigés vers l'objectif, l'ambiguïté de certains passants dont la pose semble indiquer qu'ils sont conscients d'être les sujets d'une prise de vue, tous ces éléments concourent à instaurer un trouble et à rendre complexes des images qui, au premier regard, se livrent pourtant dans une relative banalité. La dramaturgie apportée par l'utilisation particulière de la lumière, la manière dont les personnages se croisent et structurent l'espace, ont parfois été comparées aux lumières théâtrales des compositions de Caravage, à cette lumière « providentielle » qui semble indiquer l'action du destin ou de la main de Dieu. « Dans mes travaux, il y a une sorte d'histoire, une narration suggérée. Je suppose que c'est pour cette raison que l'on m'a souvent demandé si je voulais faire des films. J'essaye de créer des œuvres qui requièrent de l'attention et du temps. Je tente de faire le contraire d'un photographe travaillant pour ces magazines qui se lisent en quelques secondes, à la chaîne, et qui ne laissent généralement aucun souvenir. Mon travail est également différent de ces photographes qui cherchent à retranscrire un moment parfait.⁸⁸ » Philip-Lorca diCorcia

87- Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », op.cit.

88- Philip-Lorca diCorcia, « For a while we got away with it », entretien avec Jeff Rian, *Philip-Lorca diCorcia, Eleven*, Freedman Damiani, 2012, non paginé. Traduction Jean-Charles Vergne.





GREGORY CREWDSON

The Father

Les photographies de Gregory Crewdson sont toujours très localisées d'un point de vue géographique. Elles concernent exclusivement des représentations que l'on situe aisément dans une ville quelconque de l'Amérique rurale, une de ces villes de taille moyenne, suffisamment grande pour que l'anonymat y soit de mise et suffisamment petite pour que les habitants natifs connaissent les sales petits secrets familiaux de leurs voisins et les répandent en rumeurs pernicieuses et malignes. Il est aisé, pour pratiquement n'importe quel spectateur, de situer ces œuvres dans ce type de ville en raison de l'imagerie cinématographique à laquelle ces photographies font appel, parce que leur théâtre prend place dans la mémoire collective d'une culture cinématographique familière, façonnée depuis les années 1940 par les États-Unis. Qu'elles soient composées dans des décors entièrement construits en studio ou qu'elles prennent place en décors naturels (méticuleusement choisis par l'artiste lors de ses très nombreux repérages en voiture), les œuvres de Gregory Crewdson nécessitent les moyens humains et techniques du cinéma et mettent souvent en scène des acteurs connus comme Tilda Swinton, Gwyneth Paltrow, Philip Seymour Hoffman, William H. Macy ou Julianne Moore. De ce point de vue, on peut dire qu'il ne *prend* pas de photographies : il *fait* des photographies. Il fabrique de toutes pièces des images dont le sujet consiste à dresser le portrait d'une Amérique sans gloire, théâtre d'une humanité rongée par une angoisse sourde, suintante d'abattement et d'ennui. La névrose sous ses formes les plus diverses peuple cet univers, de ses manifestations les plus indicielles à ses traces les plus visibles – boîtes d'anxiolytiques éparpillées sur les tables de chevet et les crédences, visages décomposés par les insomnies, intérieurs rognés par les émanations psychotiques de leurs occupants, finissant par leur ressembler comme un chien ressemble à son maître. Les lumières blafardes, les espaces forclos de maisons et de chambres de motels bon marché, les rues désertées, les terrains vagues, sont les lieux de prédilection des œuvres qu'il conçoit dans un souci du détail poussé à l'extrême. Ses photographies empruntent tout au cinéma mais ce qu'elles représentent demeure bloqué dans un temps qui ne passe plus, comme si chaque image était figée dans un entre-deux. La scène vacille entre une platitude propre à la morne banalité de quotidiens nauséux et une surface lacunaire sous laquelle affleure la déviance. Le monde de Gregory Crewdson est traversé par de sombres énergies qui placent ses occupants sous le joug d'une nature dont les manifestations animales, climatiques, telluriques, rendent psychologiquement inhabitables ces espaces influencés par les peintures d'Edward Hopper, les films d'Alfred Hitchcock (*Psychose*, *Les Oiseaux*), David Lynch (*Blue Velvet*,

Twin Peaks), Wes Craven (*The Last House on the Left*) ou Todd Haynes (*Far From Heaven*), et desquels une dimension psychanalytique n'est pas exclue (Le père de Gregory Crewdson était psychanalyste et l'artiste a évoqué à maintes reprises la probable influence des séances entendues à la dérobée lorsqu'il était enfant).

Le spectateur d'une œuvre de Gregory Crewdson est toujours un intrus dans une scène où il n'a pas sa place, faisant irruption au milieu d'un cauchemar qui n'est pas le sien, dont il ne maîtrise ni les symboles, ni la violence insidieuse ou la banalité de surface qui est souvent celle des cauchemars les plus affreux. La photographie *The Father*, extraite d'une longue série intitulée *Beneath the Roses*, place ainsi le spectateur dans une position intrusive, dans ce salon-cuisine glauque dont les murs sont tachés d'humidité et de moisissure. La scène, malgré son apparente simplicité, pose plusieurs questions. S'agit-il du père et de sa fille ? Pourquoi ne voit-on pas la télévision qui éclaire le visage et le corps du père ? Que penser de la longue cicatrice qui lui traverse la jambe ? Qu'y a-t-il dans les boîtes de comprimés posées sur la petite table ? Pourquoi la fille a-t-elle des traces de sang dans le cou ? Qu'y a-t-il dans l'assiette sanguinolente posée près d'elle ? Pourquoi le téléphone est-il cassé ?... *The Father* exige du regard du spectateur qu'il soit actif, précis, et qu'il puisse se projeter dans un *avant* et un *après* de l'image. Mais le commencement et la fin n'existent pas.

Son œuvre a été critiquée pour sa surcharge, son symbolisme, son utilisation excessive d'effets dramaturgiques, d'effets techniques, pour sa débauche de moyens et pour une forme de kitsch et de pompiérisme. Ces critiques passent sans doute à côté du fait que ces éléments, assumés, participent de la volonté de mettre en crise le système hollywoodien lui-même, d'en passer par la boursoufflure visuelle propre au spectacle conçu par une industrie qui s'est méticuleusement employée à détruire toutes ses concurrentes, à commencer par les studios italiens de Cinecitta. Il n'est pas un hasard que Gregory Crewdson se soit intéressé à ces studios en leur consacrant, en 2009, une série de photographies en noir et blanc et de format réduit, en les photographiant dans leur plus grand dénuement et sans le moindre effet. De ce point de vue, le travail de Gregory Crewdson se révèle être bien plus intéressé par le cinéma qu'il n'y paraît et l'intérêt ne se porte pas uniquement sur un aspect référentiel mais aussi sur la présentation du monstre qu'est devenu le cinéma hollywoodien.



Ciné
œil

302 — 303

CAMILLE HENROT

King Kong

Dans l'introduction de cette huitième station, nous évoquons les photographies conçues au sein de l'espace cinématographique, soulignant leur statut d'images « célibataires », de simulacres de photogrammes insérés dans une pseudo-narration, d'images perdues dans l'illusion d'un temps gelé, dépourvu d'*avant* et d'*après*. Ces photographies sont « découplées », à défaut d'être « découpées » de la pellicule d'un film, à défaut d'être « accouplées » à d'autres images. Avec cette série, Camille Henrot apporte une solution possible au remembrement de ces images célibataires, répondant à leur « découplément » par un « décuplement ». Les huit œuvres qui constituent cet ensemble sont extraites de sa vidéo *King Kong Addition*, réalisée en 2006, dont le principe consiste à superposer les trois versions du film *King Kong* respectivement réalisées en 1933 (par Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack), 1976 (par John Guillermin) et 2005 (par Peter Jackson). Renouant avec une technique inventée par le cinéma d'avant-garde des années 1920 (celui de Dziga Vertov notamment), Camille Henrot a surimposé les trois films pour créer un méta-film monstrueux, monté par empilement de trois moments distincts, de trois espaces, de trois plateaux de l'histoire du cinéma. Les trois versions de *King Kong* sont ainsi transformées en un film *sur King Kong*, mais aussi à propos du cinéma dans sa dimension historique. *King Kong* est fondateur de l'histoire du cinéma, de l'apparition des effets spéciaux, des trucages élaborés, etc. et si Camille Henrot a choisi les trois versions les plus marquantes, il existe en réalité plus de vingt films sur *King Kong* dont les titres indiquent à eux seuls le filon que représente le personnage du gorille déchainé : *King Kong 2*, *Le fils de King Kong*, *La revanche de King Kong*, *King Kong contre Godzilla*, jusqu'aux parodies et autres copies comme *Japanese King Kong*, *Queen Kong*, *Le colosse de Hong Kong*, etc. Pour comprendre le choix de Camille Henrot, il faut sans doute évoquer le fait divers à l'origine de cette histoire, inspirée de faits réels (en 1925, un gorille ravage un village asiatique et enlève une femme), souligner le fait que les réalisateurs de la première version de 1933 sont spécialisés dans le film documentaire, et noter l'importance du personnage de *King Kong*, tant dans l'évolution de l'industrie cinématographique que dans la représentation d'une certaine Amérique qu'il véhicule. L'action elle-même connaît des déplacements, le singe se juchant au sommet de l'Empire State Building en 1933 pour finir sur le World Trade Center dans la version de 2005. L'histoire a fait l'objet de multiples adaptations : romans, bandes dessinées, jeux vidéos, jeux de société, etc. Avec le personnage de *King Kong*, nous passons donc du registre documentaire à celui d'une industrie tentaculaire où tous les niveaux de l'*entertainment* sont exploités, incluant au passage

une dimension politique : le singe dévastateur se juche à chaque époque sur l'édifice le plus haut des États-Unis et du monde, incarne la menace sauvage, l'envahisseur, l'animalité confrontée à la civilisation, etc.

Les huit photographies de la série sont donc autant le témoignage d'une évolution de l'industrie cinématographique qu'une réflexion sur la lisibilité narrative. En empilant trois photogrammes qu'elle n'a pas conçus, Camille Henrot crée à chaque fois une image qui est à la fois un document sur le cinéma et sur la société qui conçoit et reçoit ce cinéma. En même temps, chaque image est une photographie de cinéma, un *film still* « augmenté », une œuvre plasticienne, sachant qu'au final chacune de ces huit photographies est le photogramme du film *King Kong Addition* dont elle est extraite. Enfin, croisant ces différents registres, Camille Henrot reproduit le processus de visionnage inconscient qui est celui de tout spectateur regardant le *remake* d'un film : à chaque instant, le film originel est convoqué, le visionnage s'effectuant par analogies et comparaisons successives. Lorsque Gus Van Sant refait *Psychose* en 1998, respectant à la lettre les cadrages et le montage d'Alfred Hitchcock, le spectateur n'a de cesse de comparer les deux versions, notant les deux ou trois détails ajoutés ou jugeant les différences de jeux d'acteurs. L'une des huit photographies, *Playing Herself*, est particulièrement touchante de ce point de vue. On y voit les trois actrices ayant interprété le rôle de l'héroïne dans *King Kong* : Fay Wray (en 1933), Jessica Lange (en 1976), Naomi Watts (en 2005). Peter Jackson, le réalisateur de la dernière version, avait obtenu de Fay Wray, la première interprète du rôle, qu'elle dise la dernière réplique de son film. Cette scène ne sera jamais tournée, en raison du décès de l'actrice, un mois avant les prises de vues. Avec la surimposition des trois films, Camille Henrot parvient à réunir les trois actrices en une seule image.





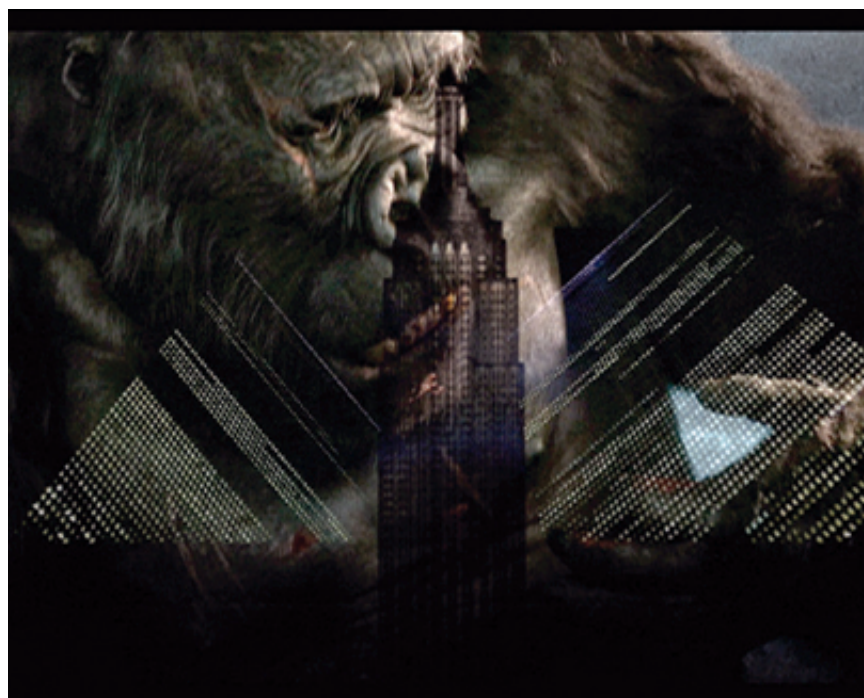












Épilogue

/

GÉOGRAPHIE

Pour cet épilogue, il fallait une œuvre qui soit à la fois la synthèse de tous les thèmes abordés dans les stations précédentes et qui puisse apporter un éclairage supplémentaire au fondement originel de ce projet entièrement conçu à partir d'un choix opéré au sein des milliers de photographies de la collection du Centre national des arts plastiques. Lors de l'étude de cette vaste collection, la découverte de six photographies de la planète Mars prises par la NASA fut une surprise de taille. Éditées chacune à cent exemplaires, elles ont été réalisées en 1997 lors de la mission Mars Pathfinder. Le *lander* (atterrisseur) qui fut déposé le 4 juillet 1997 transportait un petit robot chargé d'arpenter une distance d'environ cent mètres en trois mois afin d'étudier les composantes géologiques et atmosphériques du sol martien. Cette mission marquait le retour de la NASA sur Mars après les missions Viking de 1976 et constituait une première dans la mesure où aucun engin n'avait jamais foulé le sol d'une autre planète, mis à part les deux robots soviétiques envoyés sur la Lune en 1970 et 1973. Au total, plus de 17 000 images ont été transmises à la Terre lors de cette mission. Elles ont été traitées, au niveau chromatique notamment, par le Jet Propulsion Laboratory (JPL), un département de l'Institut de Technologie de Pasadena en Californie, chargé de les analyser et de donner aux clichés

les couleurs les plus proches possibles de la réalité martienne. Pour un projet en partie dédié à la question du geste photographique, de tels clichés sont absolument étonnants et celui qui figure dans *L'œil photographique* est sans doute le plus sidérant de tous. Car en effet, de quel geste s'agit-il ici ? Quel est le statut de cette image dont aucun œil humain n'a jamais vu le référent ? Quel en est l'auteur sinon une machine programmée ? De quoi cette photographie est-elle l'*instantané* quand on sait qu'il fallait plus de dix minutes aux données pour parcourir les 56 millions de kilomètres qui séparent Mars de la Terre ? Quelles en sont les couleurs réelles ? Et, enfin, que voit-on vraiment sur cette photographie masquée en son centre par un cercle noir, presque entièrement floue à sa périphérie, et dont toutes les proportions sont fausses ?

Cette vue à 360° a été prise depuis le mat télescopique du *lander* posé sur le sol glacial de Mars, déployé à une hauteur d'environ deux mètres. Datée 13-15 juillet 1997, elle est en réalité composée par l'assemblage d'une série d'images prises sur deux jours, effectué a posteriori par les ingénieurs du JPL. Le cercle noir, au centre, point aveugle de l'image, correspond à l'emplacement de l'appareil de prise de vue. Au fur et à mesure de

316 sa rotation en azimut, la caméra a réalisé des photographies haute résolution utilisant douze filtres couleur, calculant pour chaque prise de vue une luminosité et un contraste spécifiques. La photographie finale, celle que nous voyons, est donc la résultante d'une série d'interprétations effectuées par la machine puis par les ingénieurs du JPL : reconstitution de chaque prise de vue par addition des filtres, reconstitution des couleurs manquantes lors d'éventuels problèmes de transmission, correction des couleurs en fonction des mires colorimétriques fixées sur le *lander*, correction des défauts de parallaxe, assemblage des images entre elles, etc. Du côté de l'interprétation chromatique, un autre problème se pose. En effet, pour des raisons atmosphériques, les couleurs de Mars ne sont pas perçues comme celles de la Terre et le cerveau d'un astronaute qui évoluerait sur le sol martien corrigerait, en les intensifiant, le contraste et la luminosité du paysage. Dès lors, faut-il traiter les photographies de Mars en leur donnant les couleurs telles qu'elles seraient réellement vues sur Mars ou les adapter au spectre chromatique d'un Terrien ? En définitive, ce que nous voyons n'est pas la réalité de Mars mais une image interprétée, parcellaire et déformée. Cette image fonctionne comme une machine à produire du rêve, du fantasme et, par une coïncidence

heureuse, synthétise tous les thèmes précédemment abordés dans *L'œil photographique*.

L'image symbolise la volonté scientifique de se pourvoir d'une capacité à documenter le plus objectivement possible une réalité qu'aucun œil humain ne verra probablement avant des décennies. Regard diagnostic, elle l'est donc assurément tout en montrant son incapacité à rendre compte avec exactitude de cette réalité intangible. À défaut d'être une « image juste » de Mars, cette photographie est « juste une image », mais quelle image ! Image occultée en son centre par un point aveugle semblable à la pupille d'un œil, elle renferme un potentiel émotionnel puissant, généré par les projections migratoires dont la planète Mars a toujours fait l'objet (promesses et peurs liées à un départ d'une Terre devenue inhabitable, surpeuplée, etc.). Cette terre inconnue, qui fut et qui demeure l'hétérotopie par excellence, appartient encore à un imaginaire collectif dans lequel la science se mêle au fantasme, et le souffle des grandes découvertes aux récits d'anticipation. C'est avec une machine que se boucle le cycle de *L'œil photographique*, et c'est par une machine que nous est donnée à voir la photographie qui, probablement, est susceptible de stimuler notre imagination de la manière la plus étonnante.

318 Le geste photographique connaît sa déterritorialisation ultime : préprogrammé et piloté à des dizaines de millions de kilomètres, effectué à l'aveugle par un opérateur qui ne verra jamais le sujet de sa prise de vue, le devenir-photographique de l'œil du photographe atteint un point-limite. Avec cette photographie de la géographie de Mars, nous ne regardons pas ce monde – nous en sommes exclus –, nous ne photographions pas ce monde – une machine le fait à notre place –, nous pouvons uniquement regarder des photographies de ce monde et n'en connaissons jamais le degré d'authenticité. Et, à nouveau, reviennent les propos de Walter Benjamin, d'autant plus valables dans ce cas : « la nature qui parle à l'appareil est autre que celle qui parle à l'œil ; autre d'abord en ce que, à la place d'un espace consciemment disposé par l'homme, apparaît un espace tramé d'inconscient. [...] Cet inconscient optique, nous ne le découvrons qu'à travers [la photographie].⁸⁹ ».

89- Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », op.cit.

« Et je vois que derrière les orbites
de ces yeux s'étend un monde
inexploré, monde des choses
futures, et de ce monde toute
logique est absente.
Mes yeux ne me servent à rien,
car ils ne me renvoient que
l'image du connu. »

Henry Miller

320



The photographic eye

Jean-Charles Vergne

Scientific definitions of the ocular organs:

Professor Frédéric Chiambaretta, Head of the Ophthalmology

Department of the CHRU in Clermont-Ferrand

introduction

From the outset, we wish to point out that *The photographic eye* is not a project with historical underpinnings. Even if most of the forty artists represented here have entered the annals of photography spanning the past forty years, our aim is not to outline a historicity, but rather to do a certain amount of transversal slicing and geological drilling as a way of journeying through some of the territories tackled by the photographic gesture – a notion that requires clarification. Geography will thus override history.

First of all, it is important to underscore the status of the photographic collection of the Centre National des Arts Plastiques. The collection comprises over 12,000 works from a wide range of eras, and stems from choices involving rigorous historical criteria coupled with various contingencies. The selection underlying this impressive collection thus connects to a history that is less about photography than about the collection itself, which emphasizes the history of photography and of the image while complying, like any public collection, with the constraints of the framework (scope of budget, succession of curators, etc.). It was after viewing the ensemble of this colossal corpus that potential pathways for the exhibition began to crystallize. Opting for geography over history implies onsite involvement via the photographic image while also bearing in mind the specificities of this major collection, which includes works by world-renowned artists as well as works with a more ambivalent status, such as the NASA photos of Mars or the famous and problematic “Bentalha Madonna” by the photojournalist Hocine Zaourar, to cite just two examples.

Secondly, it should be noted that if photography – historically straddling fine arts and media – has established itself since the 1970s as a genre in its own right, departing from documentary status to attain its current standing, it had long borne the brunt of qualms and rejections both from a theoretical viewpoint and in the public opinion. To cite Jean-François Chevrier, “artists of the conceptual generation used photography but rejected the notion of photography as an autonomous art”¹. This comes across in the title of an article published in 1976 in an *Artforum* inquiry into photography entitled “The Anti-Photographers”, with the following subtitle: “For every photographer who claims success as an artist, there is an artist who seriously runs the risk of turning into a photographer”². Furthermore, in the public eye, photography was long regarded as a minor genre ever since it began priding itself on being an art, and this attitude even affected the purchasing commissions of certain public collections. It would be interesting in fact to trace the history of this mistrust from the first image by Nicéphore Niépce in 1827 up until the most recent photograph, including photography’s shift from witness-document to acknowledged artistic medium. Such mistrust chiefly derives from the mechanism of image production and reproduction, and from the belief that anyone can ostensibly take a good photo as long as the camera is decent. Regarding this second aspect, photography has long been stigmatized, not just due to the reactionary notion (that still rears its head sometimes) of artwork as necessarily requiring “work” or a “technique applied by the artist’s hand”, but also due to the illusion that a photograph can be reduced to simply a gesture, a simple gesture, a simplistic gesture, or an idiotic gesture in the most literal sense of the term: the finger’s famous *click* on the shutter... Something was played out, and continues to be played out, in a gesture. There thus seems to be a photographic gesture, and this gesture is problematic because of its triviality, because of the distance it sets up between artist and

subject, and because of the mechanism to which it is subject. In the words of Vincent J. Stoker, who is featured in the CNAP collections and in this project: “I have no mastery whatsoever of photography. [...] My mastery is limited to taking a shot. It is important to understand how the chain works. In the time span between taking a shot and the exhibition, three photo lab technicians are consecutively involved, culminating in the image as we see it on display. The first technician, who develops the negative obtained from the shot, reveals my input in a chemical magic that utterly eludes me. A second person, the scan-technician, re-photographs the shot so that my analog negative turns into digital input. [...] A third technician, the printer, screens the resulting digital image onto a photosensitive paper. My mastery of photography is thus extremely limited, and lots of dark, mysterious and unfathomable gaps run through my work as a photographer. In truth, all I do is toss a language into a machine that mostly eludes me, and requires the support of many specialized and indispensable translator-technicians.”³

In the 1950s, Henri Cartier-Bresson declared: “I’ve discovered the Leica; it is the extension of my eye and is with me constantly”. His words draw attention to the technical revolution triggered by the Leica camera, which enabled photography to attain great precision together with unprecedented mobility, and they also shed light on how the photographic gesture would come to be defined. Firstly, if there is a photographic eye, it by no means refers to the objective lens, which mechanically reproduces and records human vision. This point seems obvious yet deserves mention, for the notion of an ocular recording “chamber” is one of the origins of the mistrust of photography, in the view that all it takes is an idiotic gesture to produce an image of reality that anyone could achieve. Looking at the world, photographing the world and looking at photographs of the world are three utterly distinct activities, and if photography sometimes seems so close to the photographed reality, this is an illusion that occurs right from the start, due to the fact that a photograph always involves framing within a larger ensemble, subtracting in order to distill reality. Photographing chiefly consists of excluding and conserving merely a segment of what is seen.

The camera’s lens is not a photographic eye, and the converse is equally false. On this subject, we mention a theory that in the early 1870s sought to demonstrate the human eye’s photographic nature. In line with experiments carried out in the United States, Dr. Vernois put forth his famous optogram theory, which postulated that extracting the retina of a murdered man could “reveal” the image of the last scene the victim saw, and thus divulge the scene of crime and perhaps even the killer’s face. This theory, which never led to the tracking down of any murderer whatsoever, highlights the endeavor to liken the eye to a camera and the retina to a photosensitive surface, recalling the very first processes that were applied, and that might analogously evoke the workings of the eye. In 1827, Joseph-Nicéphore Niépce produced the very first image in a darkroom, obtained by the light imprint formed at the surface of a pewter plate covered in bitumen of Judea, which has the characteristic of hardening under light. This photograph, which would have required from twelve to eighteen hours exposure to the sun – hence its name heliography – was taken from the first floor of Niépce’s country house in Saint-Loup-de-Varennes. The “world’s first photograph”, as Helmut Gernsheim called it, was achieved eleven years before the first daguerreotype and nine years before William Henry Fox Talbot’s first darkroom experiments⁴. The polymerization of this photosensitive resin thus gave rise to the first image according to a phenomena of “persistence”, which has much in common with negative afterimages: when the retina is subject to a strong

1• Jean-François Chevrier, *Jeff Wall*, Paris, Hazan, 2006, p.43.

2• Nancy Foote, “The Anti-Photographers”, *Artforum*, September 1976, pp. 46-54.

3• Vincent J. Stoker, “On ne décide pas de faire de la photographie, on doit en faire”, interviewed by Roxana Traista for *Photographic.com*, February 2012.

4• For further details, we refer the reader to: Helmut Gernsheim, “La première photographie au monde”, *Études photographiques*, November 1997, posted online on 13 November 2002. Url : <http://etudesphotographiques.revues.org/index92.html>.

luminous intensity over a long exposure time, the photosensitive cells at the back of the eye (rods) deteriorate, leaving for the next few seconds a dark trace of the image that was in the field of vision, and it is through this “creative” deterioration of the surface of bitumen of Judea that the first photographic image arose.

However, the so-called photographic gesture is not the gesture that triggers the shot. It is not a gesture of the hand, thumb or index finger that activates the mechanism. Rather, the gesture is an invisible tension produced by the photographer’s eye. More precisely, the photographic gesture entails the eye’s ‘photographic becoming’. This gesture arose together with the invention of photography, and to cite Walter Benjamin, “It is another nature which speaks to the camera as compared to the eye; ‘other’ in how the space infused by consciousness gives way to a space woven by the unconscious. [...] This optical unconscious can only be discovered through [photography]”⁵. The eye undergoes a photographic becoming, in a similar vein to its cinematic becoming. In his manifesto *Cine-Eye* published in 1923, Dziga Vertov wrote: “I am an eye. A mechanical eye”. With these words, he does not give the camera omnipotence, but claims that the cameraman’s eye totally fuses with the camera to become a single entity. The cameraman’s eye undergoes a cameratic becoming and this becoming, as comes across in the manifesto’s syntax: “Me, i.e. the machine, I am the machine that shows you the world as only the machine can see it”. The eye’s cinematic becoming, which Dziga Vertov terms the “cine-eye”, is a perfect symbiosis that he materialized in 1929 with the famous photogram overlapping an eye and a lens in *The Man with a Camera*.

Camille Saint-Jacques, in a beautiful text published in 2011 in the journal *Beautés*, attempts to pinpoint the essential traits of the artistic gesture: “Perceiving, choosing, sampling... in one word: *taking*. [...] ‘Prendre’ and ‘rendre’ (‘taking’ and ‘rendering’) are the gesture’s two opposing terms. [...] Taking and rendering thus form a single gesture.”⁶ The photographic gesture, steered by the eye’s photographic becoming, brings about a perception and choices: creating a frame, subtracting the world beyond the frame, sealing the frame or leaving a certain amount of permeability with what is not shown, tackling a field of varying depth, placing a cursor on a scale that ranges from blurry to clear, inserting time in a selected space or else excluding this space’s time, accentuating the light, etc. Such decisions enable the photographic act to subtract and extract a fragment of reality. The extracted segment (the *shot*) is then developed and rendered. The photographic gesture involves striving toward the eye’s photographic becoming in order to probe reality by way of diverse goals and procedures. A geography of the photographic gesture seems to require compiling a taxonomy, an inventory of the photographic gesture. In the specific context of this project, the inventory depends on the structure of a collection. It is thus necessarily fragmented and incomplete, and must occur in a space that is open enough for works to mingle and intertwine, overriding scientific rigor, chronological order, genealogy, etc. As Éric Baudelaire notes, inspired by the research of the historian Aby Warburg, this taxonomy entails “simply following the pathways that interlink the images” in the vein of a “history of mnemotype and fragmentary art” that derives from a montage of images grouped according to thematic and formal analogies. The exhibition, similarly to this book, is divided into eight stations capped by a prologue and an epilogue. These ten phases constitute a sum of territories which are interconnected by the nuts and bolts the photographic act, i.e. the components of the human eye – fovea, macula, crystalline lens, blind spot – in addition to more symbolic topics – geography, celestial bodies, tears, heterotopias...

The works are spread out between these poles, with all the randomness and limitations that this sort of classification implies, plus the fact that certain works in one section could have easily been placed another. For instance Paul Graham’s photograph, based on social critique, appears in the first station (“Fovea, a diagnostic view”) although its underlying formal choices, inspired by film techniques, could have situated it in the last station (“Cine-Eye”), just as Éric Baudelaire’s diptych *The Dreadful Details*, which is devised like Hollywood décor. Similarly, Andreas Gursky’s *Niagara Falls* which is featured in the section “Heterotopias, gazes of otherness” could have (should have?) been made to dialogue with the series by Bernd and Hilla Becher entitled *Water Towers* due to Gursky’s intellectual affiliation with Becher, who was his professor at the Arts Academy of Düsseldorf, whereas Éric Poitevin’s *Os à moelle* and Raphaël Dallaporta’s antipersonnel mines have solely an analogical correlation with the Bechers’ works and Thomas Ruff’s portrait, in how they play with misinterpretation (a fertile misinterpretation, which spawns various aesthetic issues), etc.

These choices seek to arrange the works according to multiple reading levels (social awareness is predominant in Paul Graham’s work, cinematic language is a means of diagnosing images in Éric Baudelaire’s work, etc.). The layout of the exhibition, reproduced in this book, features works by forty artists and one machine (the NASA camera) and sets up a loop that begins and ends with two (re)constituted geographic sites: Patrick Tosani’s photo of a drum and the NASA shot of Mars. Between these two poles, the works journey through some of the territories that comprise the photographic gesture, from documentary to fiction. For each of these stations, the artist’s words serve as a fulcrum whenever possible. Some of the territories are mere islets, intense punctuation marks; others sprawl across larger areas. Since the works derive from the same collection, they are accompanied by captions, as is generally the case for public collection catalogues.

5- Walter Benjamin, “Petite histoire de la photographie”, *Études photographiques*, November 1996, posted online on 18 November 2002. Url: <http://etudesphotographiques.reuver.org/index99.html>. Translated into French by André Guntherth from the original text published in *Die Literarische Welt*, 18 September 1931.

6- Camille Saint-Jacques, “(P)Rendre”, *Le Geste à l’œuvre*, Collection *Beautés*, Lineart Éditions, 2011, p.17.

Prologue

GEOGRAPHY

Patrick Tosani's photograph *Géographie II* opens the exhibition *The photographic eye*, simultaneously donning the role of prologue, of gateway to the first station ("Fovea"), and of a link that loops with the epilogue. As a prologue, this work functions as an ancient chorus, for it symbolically conveys the themes and context of the overall project. The photograph shows a frontal view of a drum (a snare drum, to be precise) standing upright against the wall, and enlarged four or five times to almost reach human proportions. The subject's oversize is an essential aspect of Patrick Tosani's work, and it is through disproportion that the photographed object acquires polysemy. The side of the snare drum is covered with a drumhead – a percussive skin veiling a second skin which enables the sound to resonate and is stretched on the bottom of the drum. Structurally, these two skins can be compared to the eye's parallel membranes of iris and crystalline lens. Whereas the eye's membranes regulate light rays, drumskins diffuse sound waves. Like a giant eye with an opacified traumatized cornea, this cratered surface evokes the martial rhythms of military drums, which are the ancestors of snare drums, and they thus pave the way to the war photographs featured in the first station of the exhibition. The paradox of this photograph resides in the contradiction between its overt quest for neutrality – objectivity stripped of all artifice – and the open dialogue it instigates with the viewer. The frontal view and the surface opacity turn this snare drum into a blind point, a membrane that the viewer's gaze and entire body cannot pierce, right down to its center which has become transparent from wear yet is no less impenetrable. However at the same time, this neutrality generates meaning for the viewer. With its round uneven geography, this skin is also that of a celestial body. It houses utopias, voyages and conquests, and it yields a fictional space that concludes in this exhibition with a groundview of Mars containing at its center a black blind spot similar to the contracted pupil of an eye subject to an outburst of light.

The geography photographed by Patrick Tosani propels territory beyond the bounds of cartography: it depicts an inaudible sound and materializes a percussive explosion. It surrenders its force to the evocative power of images, inhibiting sound in a mental space. What this photograph ultimately shows is not so much a snare drum as a pure resonance stranded in the crevices of a membrane that is jagged, the way a territory can be. It is all about an interplay of surfaces, a clash between the damaged surface of the skin and the perfectly smooth surface of the photograph. It is all

about passing from one surface to another, and thus in the passage that occurs between real space and photographic space. As Patrick Tosani explains: "My aim in working with drums is to develop a relationship with surface. The photographic image is a surface. This correlation is what draws my interest. At first I wanted to use an object that represents sound or noise in order to show that photography is deaf, pursuing the notion of the poverty and limitations of photographic documentation. Obviously, I had to let go of this naïve demonstration and realize that the drum's surface would say more about the surface of the photograph than about the muteness of the image. The drum's surface gradually altered because of the frequency and energy of the musicians who played it. The paint covering the plastic skin partially vanished. This object was made to provide a tactile relationship (to be touched). I wanted the object's photographic reproduction and enlargement to suggest the same desire. Enclosing the work with a thick frame expresses the same intention. The tableau becomes, in a way, a new sound box that could hypothetically produce a new sound. The title *Géographie* [...] suggests that one might discern maps or satellite views. This drum-object mainly speaks about music and rhythm, but its visual aspect is important. I think it gives rise to multiple interpretations."⁷

7- Patrick Tosani, "Interview (excerpts)", 1997, www.patricktosani.com

I / Fovea, a diagnostic view

Yuri Kozyrev - Hocine Zaourar - Sophie Ristelhueber - Éric Baudelaire
Paul Graham - David Goldblatt - Allan Sekula

The light that emanates from a looked-at object is focalized in the human eye on the retina, ideally without any optical deformation, to reach the posterior central zone of the photoreceptors – the macula. The fovea, at the center of the macula, through its abundant photoreceptors, makes it possible to attain maximum discriminatory power and to transmit utterly precise information to the brain, thus enabling the emergence of meaning.

The works featured in this first station use the photographic medium in order to provide testimony. Regardless of whether the works were created by artists such as Allan Sekula, Sophie Ristelhueber, Éric Baudelaire, David Goldblatt, Paul Graham, or by photojournalists such as Yuri Kozyrev and Hocine Zaourar, they all question the ways in which artwork, aesthetics and genre have come to be defined. They muddle one's view of what status to give these photographs, which are all actively involved in social, political and combat arenas, and many of which have won prestigious photojournalism awards in addition to their artistic renown. One of the issues requiring examination is the aesthetic thrust that some of the works give to dramatic subjects, with a formal treatment that inexorably verges on beauty and is thus perhaps unbearable to some viewers. For instance, the photographs by Hocine Zaourar or Yuri Kozyrev, shot amid massacre in Algeria or war in Iraq, lay themselves open to criticism (as do many images of this kind), regarding the aestheticization of horror. This book and its matching exhibition are certainly not the site for delving into such a debate, but we nevertheless wish to mention that making a photograph in a dramatic setting manifests a desire to freeze an instant that one thinks should be conserved and seen at all costs. Whatever repugnance one might experience, the photographer must apply the same rigor as for any other type of photograph. "I make images to freeze the unbearable present", as Raymond Depardon puts it. At any rate, it is hard to accuse Hocine Zaourar or Yuri Kozyrev of being "image predators" when one knows the conditions surrounding the making and publishing of their photographs: Hocine Zaourar had no control over his image (neither its selection, its framing, nor its caption), whereas Yuri Kozyrev spent more years in Iraq than any other photographer and adopted the least Manichean view of the conflict, giving him a legitimacy that is not held by all.

Photojournalism underwent its first significant developments during the 1920s, but its roots go much deeper. History's first two published reportage

photographs are two daguerreotypes by Thibault. They show a barricade before and after the Parisian uprisings of June 1848⁸ and portray a clash that led to over 3,000 deaths in four days. Similarly, the first corpses photographed in a battlefield were those taken of Gettysburg by Alexander Gardner, who modified the layout in order to heighten the dramatic effect of his shots: the first photograph of war victims already raises the problem of falsifying photographic documents.

The joint presence in the CNAP collection of works commissioned by public institutions (*The Dreadful Details* by Éric Baudelaire was a CNAP commission) and images gleaned from the most violent combat zones (Yuri Kozyrev's and Hocine Zaourar's photographs) prompts one to reflect on the function of testimony in the works, and on how certain images attain an artistic register. Whatever the case may be, all of the works displayed in this first section were done by photographers who seek to grasp reality with acute perceptiveness, to highlight its most significant aspects, and to divulge a state of the world by transposing it into photography. This transposition is not self-evident, but implies drastic choices about how to relay images, especially when they expose disaster. Transposing reality into photography requires a great deal of shrewdness when it comes to making aesthetic decisions for this type of representation. To cite Jean Clottes regarding the origins of the artistic gesture, art "is in the mind of the onlooker and not necessarily in the head of its maker", and "for there to be art, there must be a thought process that can grasp the world and then transform it by recreating it"⁹. It must therefore be acknowledged that one hand, certain images turn into a screen for projections – and even fantasies – when they are diffused, as was the case with Hocine Zaourar's photo, to be discussed shortly. On the other hand, when testimony-photography is diffused, it should adhere to deep sincerity and constant vigilance, in line with Georges Didi-Huberman's comment that "every image-action breaks away from the impossible description of a reality"¹⁰, and in the context of armed conflict or major human devastation, reality is a raw nerve that deteriorates when grazed by images. This first station features photographers who deal with a territory that spans the poles of objective appraisal and the downright falsification of manipulated images, to provide a diagnostic view of the world.

8- These daguerreotypes, made by someone called Thibault about whom we know almost nothing, shows a barricade on Rue Saint-Maur-Popincourt. They are dated respectively 25 and 26 June 1848, and were published in the journal *L'illustration* from 1 - 8 July 1848.

9- Jean Clottes, "Le geste à l'origine, entretien avec Éric Suchère et Camille Saint-Jacques", *Le Geste à l'œuvre*, op. cit., p.33.

10- Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, 2003.

Yuri Kozyrev is unquestionably the most experienced photojournalist on Iraq. He has won scores of prestigious photojournalism awards, including six World Press Photo Awards, and has spent more time than any other photographer on Iraqi territory, after years traipsing through Chechen and Afghan war zones. As a contract photographer for TIME Magazine, he spent nearly seven years in Iraq, arriving there a few months before the war broke out, and staying on after the American withdrawal. The photographs stand out for their rareness, for their precise choices and for their lucidity, revealing the sort of work a photojournalist can achieve when immersed in tumultuous events that do not yet belong to History, yet are being written before his eyes. In the preface to the booklet of Yuri Kozyrev's Iraq photos, the renowned reporter Lucas Menget writes: "To every great war, its photographer. Capa for the war in Spain, Griffiths for Vietnam... and Kozyrev for Iraq. [...] Over a period of months, Yuri Kozyrev has seen this country brutally change. His first pictures were that of "normal" war. Over time, the people in his pictures have become more somber. The number of deaths and injured have increased, in the streets and in his photos. When we look closely at Yuri's photos, we see the distress, the anxiety but above all, the fear."¹¹

Whether depicting captures in Fallujah, arrests of terrorists, tracking down of snipers, or American fire on enemy positions, these photographs show this war's most offensive aspects. They also show downtime, waiting, boredom, soldiers relaxing, their gazes. These images were taken in compliance with strict military rules and then subjected to the severe control that the U.S. has been imposing ever since the Vietnam War on all images issuing from the theater of army operations. Simultaneously, Yuri Kozyrev's photographs take place alongside civilians, exposing the dislocation of a war-torn society, decimated families, or mothers imploring to get back their children who were killed or captured for acts of terrorism. The CNAP acquired twelve photographs from the series *Inside Iraq*, available in unlimited edition – a rare and highly significant gesture for a public institution whose collection is devoted to the visual arts and mainly constituted around works that are either unique or in limited edition. The acquisition of such photographs thus sheds particular light on the content of the works and raises the thorny issue of the aestheticization of war images and, more generally, of a reading from an art history angle. For instance, could the photograph taken in Anah of a group of soldiers around a campfire kindle the memory of paintings by Caravaggio or by Georges de La Tour? And doesn't the image of a Marine sitting in the penumbra of a bare room, the light-ray from the window gleaming on his face, evoke Annunciations or Flemish painting style? Here lies the ambiguity of these photographs, which Yuri Kozyrev obviously did not compose with such references in mind. Nevertheless, their structure, lighting and atmosphere echo the major pictorial stereotypes that loom into view like ghosts and, let it be said, that cause uneasiness. We would much rather look at these images without tinting them with historical material, but the historical material intrudes; it is impossible not to see these images through the prism of past works, however hard we try to refrain from such analogies. We bear in mind that painters of previous centuries were also aware of the brutality of history, for they were the sole producers of images, but we cannot reconcile ourselves to measuring these photographs by the yardstick of past paintings, etc.

11- Lucas Menget, "Preface", *Yuri Kozyrev, Inside Iraq*, Visa pour l'Image 2008, Éditions C.D.P., pp.8-9.

Hocine Zaourar, like Yuri Kozyrev a photojournalist, spent the late 1990s covering the bloody events which shook Algeria. The photograph entitled – wrongly so as we shall see – the "Madonna of Bentalha" (our quotations) was taken on 23 September 1997, the day after massacres were perpetrated by an armed group in Bentalha, southern Algeria, causing the death of around 400 people. The image, which was taken at the entrance to the Zmirli hospital in Algiers (and not in Bentalha), belongs to a series of eight shots of the same woman. Hocine Zaourar sent the series to the Agence France-Presse after carefully hiding his film so that it would not be confiscated by the authorities. The by now well-known photograph made the front page of 750 international newspapers the very next day. It immediately turned into a mythic and scandalous image, and got saddled with connotative captions such as "Madonna of Bentalha", "Piéta of Bentalha" or "A Madonna in hell", which result from iconographic blunders since the woman photographed by Hocine Zaourar is not pregnant, nor Christian, nor photographed in Bentalha...

When the photo won the World Press Award in 1998, the pro-government Algerian media accused Hocine Zaourar of producing a falsified image, claiming he had staged the situation. The photographer received death threats and had to go into hiding. In February 1998, the Algerian daily El Watan published a shot of the same scene taken by another photographer, at the same moment but from a different angle, showing Hocine Zaourar taking his photo. The Algerian authorities then came up with another strategy and put pressure on Oum Saâd, the woman in the photograph, to take legal action against the photographer and the AFP. Her complaint, lodged while the UN was undertaking a series of investigations to assess the responsibility of Algerian security forces in the massacres, was discharged in 1999 right when investigations were suspended. "Hocine Zaourar's photograph merely served, back then, as a prop for this power play", as Juliette Hanrot reports in her study *La Madone de Bentalha, histoire d'une photographie*¹². In parallel to grasping the political exploitation of the photograph, it is essential to examine how the photograph came into being and what it subsequently expressed from a purely iconographic viewpoint. The AFP received a roll of film containing eight shots of the same scene. One shot was selected and then (an important fact) cropped without the photographer's awareness or assent. The initial shot reveals a group of men on the left. The final image, which made it to the front page, merely shows the two women, thus focusing public opinion on what newspaper and magazine captions nicknamed the "Madonna of Bentalha". The caption immediately turned into a legend. The choice and crop of the shot are of crucial importance, and it is easy to imagine what prompted these decisions in such a photograph: the composition, the colors of the clothes, the woman's face, her gaping mouth and glow of purity... propel this photograph into the universal corpus of pious Christian images, madonnas and pietas. This woman, who was said (erroneously so) to be mourning the death of her eight children, became an emblematic figure of the *mater dolorosa*, the mother of sorrows¹³. The cropping de-contextualizes the image, imbuing it with universality. The scene, thus stripped of a specific site and timeframe, could have taken place anywhere and anytime, as confirmed by the analogies that sprouted in the press over

12- Juliette Hanrot, *La Madone de Bentalha, histoire d'une photographie*, Armand Colin, 2012, p.141.

13- It was only six years later that the mistake was corrected, and it was demonstrated that she was mourning her brother, sister-in-law and nephew.

the following years. In 2004, a journalist cited the “young Algerian woman screaming her pain at the world as she clasps *her dead child*”¹⁴. In 2006, at the Visa pour l’Image Festival in Perpignan, Éric Baudelaire first exhibited his work *The Dreadful Details* (featured in the exhibition *The photographic eye*): comments linked the mother and child at the center of the diptych to “Hocine Zaourar’s pieta” and suspected a citation of the photojournalist’s image, whereas nothing except for the veil permits such a comparison¹⁵. Numerous articles ventured to make flimsy comparisons between Hocine Zaourar’s photograph and past masterworks: paintings by Caravaggio, Michelangelo’s Pietà, Nicolas Poussin’s *Massacre des Innocents*, Mantegna’s *Crucifixion*, an image from Pier Paolo Pasolini’s *Il Vangelo second Matteo*¹⁶ and one could easily pursue these fuzzy analogies by evoking the colors of Philippe de Champaigne or Montaldo, the lighting of Vermeer or Delacroix, the gaping mouths of Sergei Eisenstein or Francis Bacon, etc. Hocine Zaourar probably never wished to create an image in line with this type of documentary/iconographic duality, especially considering that he did not select the image nor authorize its cropping. Nevertheless, our observation regarding the pictorial reminiscences elicited by Yuri Kozyrev’s photographs reaches an extreme with this “Madonna”. Its iconographic power brings about an aestheticization of misery, echoing Susan Sontag’s harsh criticism of the photographic medium for its propensity to transform everything into a “thing of beauty”.

Ultimately, the question raised by this image is less about the modalities that led to its being “taken” the day after the massacres and then “rendered” in the press, than about the way we view it. This view is bound to be ambivalent when its turbulent impact has worn off and once it has joined the CNAP collection along with its misleading legend/caption, thus remaining forever the *Madonna of Bentalha*. I remember seeing this work in a show on the representation of the Virgin Mary throughout the centuries¹⁷ that featured works from the Louvre. I was startled to observe museum-goers admiring Hocine Zaourar’s work for its sheer beauty, and for its conspicuous link with the universal corpus of Christian icon-images. What these viewers saw was neither Oum Saâd, nor the Bentalha massacre, nor the political dimension, nor even the photojournalist’s work: what they were admiring was the contemporary apparition of a pieta, a madonna, and a fusion of virgins by Giotto, Pontormo and Michelangelo.

14- Valérie Lacaze, “Comme une image”, Sud-Ouest Dimanche, 3 October 2004. Source: Juliette Hanrot, op.cit., p.104.

15- Source: Juliette Hanrot, op.cit.

16- All of these analogues are drawn from articles that appeared in *Libération*, *El Mundo*, *Corriere della Sera*. Source: Juliette Hanrot, op.cit.

17- We are referring to the exhibition “Regards sur Marie”, Hôtel-Dieu, Le Puy-en-Velay, 11 June – 3 October 2011.

to
p.48 — p.49

SOPHIE RISTELHUEBER

Chatt-al-Arab

In a way, Hocine Zaourar’s photograph illustrates the very opposite of Sophie Ristelhueber’s work process. She categorically refuses to “photograph scenes that will hijack the public’s emotions”, as Cheryl Brutvan remarks¹⁸, and prefers to tackle war using a documentary approach, which chiefly involves landscape shots. Her photographs display vestiges, traces and debris scattered across areas that have experienced upheaval, and they usually adopt maximum detachment – as is the case with

Chatt-al-Arab – to expose territories that have been scarified by fire and riddled with missiles, from as far above the ground as possible in order to reveal what could be termed a hyperopic perception of war (from this *viewpoint*, the work could have figured in the “Crystalline lens” section of this project). Nevertheless, by evading the obscenity that could result from a close-up view, the aerial view of *Chatt-al-Arab* prompts a surprising about-turn. This faraway and macroscopic view brings about a reverse effect. It was upon seeing an aerial view of Kuwait in TIME Magazine in 1991, during the first Gulf War, that Sophie Ristelhueber grew aware of the evocative power of this type of shot which, while revealing war disasters over an entire area, evokes the surface of skin. The Chatt-al-Arab river draws a border between Iran and Iraq, and spurred Iraq to declare war on Iran in 1980. This unreal photograph, taken in 1991 a few months after the war’s end following complex negotiations with the French army to obtain permission to fly over former combat zones, shows a dried up river and a broken snow-mottled terrain, its reliefs flattened by the viewpoint to resemble scars on the surface of the desert. As Sophie Ristelhueber explains, *Chatt-al-Arab* provides “no information [...] regarding the scale or scope of this sliced surface, split in two by a black strip. The photograph shows an aerial view of this land, between the Tigris and Euphrates, once known as Mesopotamia, one of the cradles of civilization”¹⁹.

This image (one senses that for the artist, it echoes with the well-known *Dust Breeding* by Man Ray and Marcel Duchamp (1920) due to the similarity in structure and effects) toys with territorial scale so as to transfigure the land and substitute it for the absent human figure. Furthermore, the symbolic shift to the microscopic is what enables the human aspect to permeate the surface of the image, which resembles an epidermis that has been devastated, ravaged, charred and covered in dust: “It was as if I were fifty centimeters away from my subject, like in the operating room.”²⁰ In her search for a diagnostic view, Sophie Ristelhueber stands out for her acute awareness of war – for taking note of its effects rather than its symptoms – and this is probably what separates her from photojournalism and its action shots. She defines the scope of her subject with the acuity of surgical diagnosis, applied to the moribund body of a post-war landscape.

18- Cheryl Brutvan, “Les obsessions de Sophie Ristelhueber”, *Sophie Ristelhueber, Détails du monde*, Actes Sud, 2002, p.97.

19- Sophie Ristelhueber, cited by Cheryl Brutvan, op.cit., p.252.

20- Sophie Ristelhueber, cited by Cheryl Brutvan, op.cit., p.137.

to
p.50 — p.53

ÉRIC BAUDELAIRE

The Dreadful Details

The Dreadful Details is one of Éric Baudelaire’s major works. It was commissioned by the CNAP and one if its five copies has been acquired by FRAC Auvergne. Éric Baudelaire is not a photojournalist and his photographic work does not entail traipsing across theaters of military operations. His process involves both photography and film, and aims to investigate the image in its broadest scope, whether by examining the image’s basic components or by probing how time and space interact in the image’s creation and circulation. When *The Dreadful Details* was first exhibited at the Visa pour l’Image Festival in Perpignan, it triggered harsh comments from some photojournalists who were shocked by the ambiguity of the complex photographic fresco set up like a

Hollywood film set, with onlookers and actors directed by the artist following a meticulous preparatory phase. The depicted war scene thus ensues from a total falsification, and this comes across from deliberate clues scattered by Éric Baudelaire (exposed supporting beams, plasterboard sticking out under the balcony, a pair of sneakers in the lower right corner).

The photograph was made in a former Western movie set near Los Angeles, transformed by the owner into an Iraqi villa at the time of the Gulf War for cinematic requirements. The scene, which seems like an action shot right after a deadly explosion just when an American combat unit is penetrating the site, shows no hint of motion. Nothing moves and the protagonists are striking the pose in the huge fresco, which has its unity doubly broken by the diptych layout and by how shot was taken, yielding consecutive photographs of different micro-scenes that were subsequently edited. The title *The Dreadful Details* is an explicit reference to the photos taken after the Battle of Gettysburg, during the War of Secession, by Alexander Gardner and Timothy O’Sullivan, who added the following caption: “It shows the blank horror and reality of war, in opposition to its pageantry. Here are the dreadful details! Let them aid in preventing such another calamity upon the nation.” The corpses strewn at the center of Éric Baudelaire’s work are a direct citation from one of these photographs (*A Harvest of Death*). The citation is especially pertinent, for not only does it refer to first photograph in history showing corpses on a battlefield, but this first image was already the result of a falsification: it is by now common knowledge that the photographer moved some of the bodies in order to heighten the tragic aspect of his shot. Éric Baudelaire’s photograph highlights the inauthenticity of its depiction by merging with a history that itself arose from manipulated images. And almost everything in Éric Baudelaire work should be seen from the angle of dual reading and reference. For instance, the composition of the group of soldiers on the right derives from Édouard Manet’s painting *Exécution de Maximilien* (1867), which was inspired by Goya’s *Tres de Mayo* painted in 1814: Éric Baudelaire’s group of soldiers assumes (from a different angle) a position similar to that in Manet’s painting, right down to the Marine in the background on the right, whose posture recalls the French soldier loading his gun, whom Manet sarcastically paints with the traits of Napoleon III. Similarly, the figures of the woman and her child, placed at the center of the diptych (the same figures that were absurdly compared to Hocine Zaourar’s “Madonna of Bentalha”), recall the universal figure of the pieta and its most famous portrayal in Michelangelo’s 1499 sculpture, her posture expressing “the emphatic truth of gesture in the great circumstances of life”, to quote Charles Baudelaire²¹.

Beyond the realm of art history, the presence of two journalists prevented from working by a Marine alongside that of a man on the balcony blatantly filming the scene with his cell phone, precisely conveys the way in which images reach us nowadays: relayed by media channels in a “redacted” version – revised and corrected by military censorship –, or posted on the Internet by the actual players – civilians or soldiers – without the content having been modified or purged²² (this was how the public was informed about the acts of torture committed in the prison of Abu Ghraib). Finally, going beyond details and returning to an overview of the work, it is insightful to notice the body language used by the Marines, who repeat the same gesture three times – arm outstretched, hand outspread – with a precision that does not seem coincidental: the soldier on the left facing the journalists, the soldier at the center of the snatch squad, and the soldier on the right blocking the old man’s path, all use the same gesture, which ambivalently connotes control as well as pacification. Controlling and pacifying imply an American presence that purports to be non-aggressive. The repeated gesture symbolizes – with intelligence and subtlety – the ambiguity of America’s intervention in Iraq, and it raises political and philosophical questions regarding nuances in power, authority and legitimacy. In any event, this large photographic fresco, in addition to prompting reflection about the authenticity of images, deliberately assumes the features of a propaganda

image. Éric Baudelaire’s viewpoint is not, as with Yuri Kozyrev, a diagnostic view transmitted by images, but rather aims to diagnose the images themselves.

21- Charles Baudelaire, “Exposition Universelle de 1855”, *Baudelaire, Œuvres complètes*, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, 1961, p.970.

22- From this angle, it is interesting to compare *The Dreadful Details* with Brian de Palma’s film *Redacted* (2007), made entirely from videos posted on the Internet by American soldiers in Iraq, who were “reenacted” by professional actors.

p.54 — to — p.55

PAUL GRAHAM

Untitled #49
(*American Night series*)

As a member of a movement that comprises English photographers such as Martin Parr, Paul Seawright and Anna Fox, Paul Graham centered his photography, during the 1980s, on social critique of the reform policy implemented by Margaret Thatcher. His approach is documentary, focusing on the British social disaster, and it lay the foundations for a practice that continues to be steered by a deeply human approach, yet has since branched out to other techniques in order to make the testimony more powerful. In 2003 and 2004, Paul Graham devised a cycle of exhibitions under the heading *American Night*, in which he presented three remarkable photo series that unfold by way of oppositions and complementarities. As a reverse ad for a hypothetical American pipe dream, this *American Night*, its name taken from movie language²³, explores the perception of African-Americans in the contemporary landscape. It incites reflection about social issues that are deeply embedded in American History, from slavery to positive discrimination, spanning various emancipation movements (whether violent or pacific) and waves of riots that have taken place in the U.S. since the end of the 19th century. Through his direct way of photographing which sometimes verges on the documentary genre, and through his use of techniques drawn from art photography such as cropping and chromatic calibration, Paul Graham imbues his photographs with an intensely aesthetic mood so as to stimulate political thought.

American Night links three types of images that are formally very different. The first series displays African-Americans, shot in close-up, in a cityscape. The dark contrasting images, bathed in the epiphanic light of twilight, provide a glimpse of a destitute and derelict social class; a patchwork of poverty, neglect and exclusion, in a cinematic mode. The second series, in total rupture with the first, is a set of villas photographed in residential upper-class districts: mansions with ostentatious architecture, finely mowed lawns and gleaming red cars against a backdrop of steel-blue skies. The formal rupture is proportional to the class rupture: the dazzling colors of the mansions symbolize the success of the “American way of life”. The photographs confront the viewer with a sanitized world, sometimes casting doubt on how the pictures were taken, for the houses often look like models. The third series, to which the photograph *Untitled #49* belongs, is a sequence of very pale and extremely overexposed images in which the viewer can make out, after the necessary focusing-time, a human figure wandering in a soulless neighborhood or waiting on a sidewalk along dilapidated homes and sprawling

23- Nuit américaine (“Day for night”) is a cinematic technique that uses under-exposed film and/or filters to simulate a night scene while filming in daylight. Source: Wikipédia.

wasteland. *Untitled #49* was taken in Atlanta, Martin Luther King's native city, and the first Southern city to have elected a Black mayor. It shows an African-American man picking up a mat next to an abandoned former video rental shop. Ironically, a signboard says "Thank you for shopping here, your business is appreciated", a fence covers the façade of the rundown shop, and another fence blocks the horizon. The ensemble is breathy, almost invisible due to its unreal milky whiteness, and thus deftly exposes the social, cultural and economic wounds of these no-man's-lands, and conveys the dissolution of man in his surroundings. The artificial whitening of the photograph speaks volumes about the virulent social whitening of these populations who vainly go about erasing their origins to avoid marginalization. The whitening also speaks volumes about the leveling of a society based on a single model. "White", says Paul Graham, "is a way to reflect a fracture in America, the fact that all of these African-Americans are excluded from the country, isolated from their landscape, erased. One ends up no longer seeing them, one has lost the desire to connect them to the American dream." Lost in an insipid landscape where even the garbage and the fast-food signs end up drowning in tragic banality, Paul Graham's lonely characters are ghosts of a moribund world. These photographs, which push the documentary genre to the limits of representation, emerge with an air of lethargy, as if intended for viewers who are blind or no longer wish to see.

p.57 — p.63

DAVID GOLDBLATT

David Goldblatt has spent over fifty years scrutinizing the social and political evolution of his country, South Africa. He was born in a mining town near Johannesburg, where his parents had moved after fleeing anti-Semitic persecution in Lithuania during the late 19th century. His photographs provide a detailed record of the society in which he lives, but rather than exploring the global situation, he has chosen to deal with specifics by focusing his work on individuals, whose identity and personal history he always indicates. This particularity is the backbone of his work, as opposed to Paul Graham's work in which the human figure is never named, but denotes a universal principle. The three photographs exhibited in *The photographic eye* were taken between late October and late December 2002, and they are part of David Goldblatt's work on post-Apartheid South African society. The very precise captions are essential, for they enable the viewer to contextualize their social and cultural significance. Text matters to David Goldblatt, and is never redundant or "instructive", but rather feeds into the titles of the works. He gives his photographs titles that, due to their length, function as the ancestor of the modern title, the ancient *titulus*, a notice that hung from the necks of slaves indicating their nationality and specific abilities at carrying out some task or other. The men photographed by David Goldblatt are the modern slaves of post-Apartheid, slaves freed from a system that, although abolished in 1991, required a lengthy political, social and cultural process that had not yet culminated by 2002. The decision to add text to the image responds, once again, to the image's "impossible description of reality" elicited by George Didi-Huberman. The titles speak for themselves:

"The mine has closed, the waste remains: blue asbestos fibres on the Owendale Asbestos Mine tailings dump, near Posmasburg. 26 October 2002."

"Herman Karabi, who worked for a year in an asbestos mill, waiting for a bus to take him to work at an iron mine. He was suffering from lung cancer and mesothelioma caused by the inhalation of blue asbestos fibres, as well as from the effects of chemo-therapy.

He died at the age of 48 just over a month after this photograph was taken. Kuruman, Northern Cape. 18 December 2002."

"Fernando Augusto Luta washes his clothe, Augusto Mokinda (13), Ze Jano (12) and Ze Ndala (10), pose for a photograph in water that has risen from underground in an old mineshaft Pomfret Asbestos Mine. The water probably contains blue asbestos fibres. 25 December 2002."

p.64 — p.65

ALLAN SEKULA

Shipwreck, Istanbul

The written word is also pivotal in Allan Sekula's work. His photographic practice is predominant, yet merely one aspect of his research which comprises critical writings on capitalism, globalization and work-related issues. Allan Sekula began using the photographic medium early on in his path (during in the 1970s when photography was not yet regarded as an artistic genre in its own right), at first for documentary purposes and then with an increasingly aesthetic thrust, as can be seen in the triptych *Shipwreck, Istanbul*.

During the 80s, Allan Sekula got interested in the sea and sea-workers, which he analyzed as a paradigm of capitalist workings. The first maritime routes, set up during the 16th century, mark the true beginning of a capitalism based on monopolistic and dominant commercial empires (such as VOC, the Dutch East India Company). Nowadays, maritime work is one of the toughest and deadliest of all fields, as succinctly put by a Scottish quartermaster in the following declaration, which Allan Sekula displayed in one of his exhibitions:

"Every year, there are as many deaths at sea as there were on board the Titanic, but no one talks about it."²⁴ This microcosm, where class struggles and identity issues sharply come into play, has for years been a subject of predilection for Allan Sekula who, like Paul Graham, situates his practice at a permeable border between art and document, and implements a genuine "investigative process"²⁵ in how he elaborates his work.

Shipwreck, Istanbul shows the shell of a sunken ship in Istanbul – an allegorical scoria of the savage exploitation carried out by certain countries, recalling port zones that have become cemeteries for economically unrecyclable flotsam (such as the Mauritian dump photographed by Zineb Sedira in the section "Heterotopias, gazes of otherness"). Man is absent from this triptych, yet his absence permeates the frame with a vibrant and terrible presence. The body of the ship, lying on its side by a wharf covered in waste, is the coffin of a social model that has exposed its underlying cynicism yet lost none of its omnipotence. From this standpoint, it is interesting to note the work's mode of presentation. Does the black frame around each of the photographs underscore and seal the ship's sarcophagus-like structure, which has been fragmented by the triptych layout? Does the sequence of three viewpoints, visible simultaneously, give a Cubist *perspective* to the ship, underscoring the grip of the temporal tomb?

24- "Allan Sekula, The Dockers' Museum", Centre d'Art Contemporain La Criée, Rennes, 2012.

25- Pascal Bausse, "Réalisme critique", interview with Allan Sekula, *Art press* n°240, 2002, pp.20-26.

II / Blind spot

Thomas Ruff - Hiroshi Sugimoto - Philippe Gronon

Valérie Belin - Patrick Tosani - Sophie Calle - Wolfgang Tillmans

The optic disc, located at the posterior pole of the eye in the nasal macula, does not contain photoreceptors. It is where the optic nerves converge and exit the eye. This region is responsible for a blind spot in the eye's visual field.

The second station features a series of paradoxical photographs. In all of these works, the shots have literally been *taken*, subtracting or removing something from reality. These works *take* a portion of reality and transfer it toward a void (Hiroshi Sugimoto), toward a visual Larsen effect (Valérie Belin), toward an deadlock (Thomas Ruff and Philippe Gronon, in different registers) and, more poetically, toward an inability to see and be seen (Sophie Calle and Patrick Tosani). There is a region of photographic territory where the photograph does not lead to the representation of reality, but to the contrary asserts an impossibility of perceiving reality, of *piercing* in order to *see* (in French: *percer* + *voir*). In this case, photography corrupts reality much like a foreign body, or an ectoplasmic apparition that prevents any link with a precise visual object. This sort of photography no longer entails a “diagnostic view”, nor the nostalgia of what Roland Barthes referred to as the “ça-a-été” (“this-has-been”) in *La Chambre Claire*. It no longer involves *taking* and then *rendering* a portion of the world, but rather employs other tactics. It applies endoscopy, when Thomas Ruff probes the borders of an image to reveal its abstract primitive state. It applies temporal intensity stretched to its limits, when the image drowns in its own timeframe on Hiroshi Sugimoto's film screens. It applies self-reflective shimmers in Valérie Belin's glass objects, which merge with darkness until they shatter. It applies the visual deadlock of a reality that is transferred at full scale yet leads nowhere, frozen into fakeness, with Philippe Gronon's elevator doors. It applies blindness, rendered visible in the works by Patrick Tosani and Sophie Calle, using different procedures yet always leading to the point of non-vision, to the blind spot of the eye and of the images that are projected onto it.

Whereas the frame in photography enables the photographer to turn reality into the appearance of reality, the area covered by the works in this section about the “blind spot” involves an entirely different process. When things are transferred toward the photographic, they become their best masks, according to a principle that comes across in the following

anecdote cited by Slavoj Žižek in *The Parallax View*: “A supreme case of such an ontological comedy occurred in December 2001 in Buenos Aires, when Argentinians took to the streets to protest against the current government, and especially against Cavallo, the economy minister. When the crowd gathered around Cavallo's building, threatening to storm it, he escaped wearing a mask of himself (sold in disguise shops so that people could mock him by wearing his mask). It thus seems that at least Cavallo did learn something [...] – the fact that *a thing is its own best mask*. What one encounters in tautology is thus *pure difference*, not the difference of the element *from itself*.”²⁶

The blind spot where these works lead causes the real and the unreal to be indiscernible: in Thomas Ruff's *Substrat*, in Patrick Tosani's “blind” portraits, in the iridescence of Sugimoto's screens, in the spatial illusion created by Valérie Belin, etc. Such indiscernibility of the real and the unreal is the very cornerstone of imagination as defined by Gilles Deleuze, who makes an insightful optical analogy: “The imaginary is not unreal; it is the indiscernibility between the real and the unreal. The two terms are not identical; they remain distinct, but they incessantly exchange their distinction. This is clearly demonstrated by the phenomenon of the crystalline lens, via three aspects: exchange occurs between an actual image and a virtual image, with the virtual becoming actual and vice versa; exchange also occurs between lucid and opaque, with the opaque becoming lucid and vice versa; finally exchange occurs between a sprout and an environment. I believe that the imaginary is this ensemble of exchanges. The imaginary is the crystal-image. [...] Imagining is the construction of crystal-images, making the image function like a crystal.”²⁷ In other words, and to hone in on the “blind spot”, making crystal-images is about photographing the unphotographable.

26- Slavoj Žižek, *La Parallaxe*, Fayard, 2008, p.41.

27- Gilles Deleuze, “Doutes sur l'imaginaire”, *Pourparlers*, Minuit, 1990, pp.93-94.

to
p.75 — p.77

THOMAS RUFF

Substrat 8 II

Although he uses photography, Thomas Ruff has always defined himself as a non-photographer. Ever since his first works – neutral images of interiors and then frontal inexpressive portraits (see the section “Macula, the objective eye”) – up until his recent series of planet photos, he has meticulously studied and experimented with different typologies of the photographic image. In the late 90s, while delving into the photographic transposition of low-resolution porn images culled from the Internet in their pixelated blurry form, Thomas Ruff began experimenting with computer-generated abstract images. According to his line of reasoning, virtual images from the Internet do not represent reality, but should chiefly be considered as electronically generated ocular stimuli. When these stimuli undergo photographic transposition, they become electromagnetic signals transmitted to the eye by light. They then transform into bioelectrical signals sent to the brain which, after analyzing them, turns them into images that are identified as electronic stimuli. These “substrates” operate in a closed circuit: electronic stimuli become electromagnetic then bioelectric signals, and then go back to being an ensemble of electronic stimuli... With the *Substrat* series, Thomas Ruff explores the pictorial “unreality” of the Internet by creating photographs based on images of animated cartoons and Japanese mangas superimposed in several layers, fused and zoomed until they attain the image’s chromatic heart. Thomas Ruff reworks this formless colorful vortex by means of software, preserving the contours, and filling in the shapes with saturated colors. In biochemistry, a substrate is a molecule upon which an enzyme acts and modifies its structure. In linguistics, a *substratum* is the part of language that stems from a dead language (Gallic is the substratum of French). The substratum embodies a primitive state, like compost that gets replaced or transformed. By locating himself at the edge of the photographic image, Thomas Ruff has launched a cycle that culminates with the series of interstellar views he began in 2008, based on images taken by the Cassini spacecraft. From microcosm to pictorial macrocosm, he extends his field of investigation to both ends of the image’s spectrum: from invisibly microscopic all the way to interstellar invisibility. By making reality and unreality brush against one another, he attains the blind spot of images. The *Substrat* series, in which images surpass the potential of human vision, utterly relies on the transcription of electronic signals into photography. Saturnian fields grazed by the Cassini spacecraft’s viewfinders will never be seen by the human eye other than as information transmitted from outer space (see the NASA photograph featured in the epilogue). An immersion into the chromatic field of *Substrat 8 II* gives free rein to the imagination, recalling the planet Solaris and its sea of colors in Andrei Tarkovski’s film; the electronic phosphenes, through their size and panoramic layout, steep the viewer in palpable beauty.

to
p.79 — p.83

HIROSHI SUGIMOTO

Interior Theaters

Palms Detroit and *Civic Theater-New Zealand* are part of the vast series of *Interior Theaters* initiated in the late 1970s. Hiroshi Sugimoto describes the genesis of these works as follows: “One evening I had a near-hallucinatory vision. The question-and-answer session that led up to this vision went something like this: ‘Suppose you shoot a whole movie in a single frame?’ And the answer: ‘You get a shining screen.’ Immediately I sprang into action, experimenting toward realizing this vision. Dressed up as a tourist,

I walked into a cheap cinema in the East Village with a large-format camera. As soon as the movie started, I fixed the shutter at a wide-open aperture, and two hours later when the movie finished, I clicked the shutter closed. That evening I developed the film, and the vision exploded behind my eyes.” Saturating the film produces a void, a luminous whiteness that inverts the movie-screen mechanism, projecting luminosity in the screening room and infusing it with a brightness that is not visible under normal movie-conditions. The object/subject relationship is toppled: the receptacle for images turns into a source for revealing its dark environment. We could discuss interpretations linked to consumerism, to the movie industry, to image-logorrhea etc. that have been put forth regarding these works, but this would undercut Hiroshi Sugimoto’s original intention. Nevertheless, his movie-screen photographs spawn various ideas about photography, image and time. The film’s time-span, compressed into a single image, creates the film’s blind spot. When watching a film, the viewer’s eyes remain open from start to finish, and thus enable the assimilation of images comprising a narration, and generate a range of optical and acoustic memories. When the shutter is left open the entire time, a Larsen effect occurs, a white image similar to the white noise obtained in music by over-saturating and superimposing sounds. Umberto Eco’s words on this subject shed further light on Hiroshi Sugimoto’s photographs: “If we take all audible sounds together, we will obtain *white noise*, the undifferentiated sum of all frequencies – a noise which, logically speaking, should give us the greatest possible amount of information, but which in fact gives us *none at all*.”²⁸ A photograph’s time-span is not the eye’s time-span, and stretching the limits of temporality yields a blind spot. On the other hand, the works in this series *reveal* the unphotographable nature of cinema, being made up of photograms strung together. Furthermore, there is something documentary-like about the series, which has been in progress for over thirty years so that it now resembles an archive of film sites. The frames are identical, displaying different types of architecture and preserving ghostlike traces of audiences who have become invisible due to the exposure time. The history of film and the film-industry unfolds before our eyes, behind the vacuity of the screens. Spanning Hollywood cathedrals, the richly ornamented edifices built in the 20s and 30s, the era of drive-ins (over 4,000 during the late 50s in the U.S. as opposed to around 400 nowadays), all the way to modern-day multiplex cinemas, the entire history of cinema is transfigured in these photographs. From this angle, these works could just as well have been juxtaposed with Bernd and Hilla Becher’s *New York Water Towers* in the section “Macula, the objective eye”. Finally, from a purely historical viewpoint, the beauty and sensitivity of these photographs also resides in how their shot-taking process relies on a very long exposure time, similar to the exposure times used at the dawn of photography.

28- Umberto Eco, *L’Œuvre ouverte*, 1962, Éditions du Seuil, 1979, p.131.

to
p.85 — p.87

PHILIPPE GRONON

Ascenseur n°1 26 Broadway

By photographing elevator doors in a building on Broadway at his typical full scale, Philippe Gronon is not seeking to achieve a *trompe-l’œil* effect or a photograph that stands in for its object. As Régis Durand has written, “he is seeking not for illusion, but for representation and presence”²⁹. The preponderant use of black and white³⁰ dismisses the notion of representation that aims to replace its model. However, these elevator doors are undeniably weird-looking, like an impassible border or a boundary with no

beyond. Their function of ascending is negated. There is no transport, other than imaginary. Their simultaneously reflective and opaque surface does not point to anything, and the viewer discerns nothing other than the number 26 duplicated. Twenty-sixth floor, or the building number on an avenue? We have no way of knowing. The opaque doors are a blind spot of the space they imply, and of the space they lead to in reality. It would be a mistake to regard this photograph, or any other work by Philippe Gronon, as expressing a wish to describe reality with absolute neutrality. Even if the shot has been taken with a rigorous approach to depicting the subject – frontal frame, natural light, black and white, life size –, the choice of subject prompts a reading that does not exclude allegory. These elevator doors “come to exist in the revelation of their formal power” once they transcend their context and lose their utilitarian function through their photographic transfer, as Michel Poivert notes regarding Philippe Gronon’s works³¹. If there is a correlation between the photographed subject and the photograph, this correlation entails a gap, however tiny it might be, so that the work does not merely duplicate reality, but allows for meaning to occur. “By choosing black and white, I am choosing an inherently photographic code, an abstract convention of representation with regards to reality. From this perspective, I view color as parasitic, a fake realism that is far too seductive and easy. Black and white is by no means an archaism [...] I have no qualms about using contemporary techniques like digital, without undermining my two-tone choice. For me, black and white [...] is the number of photographic abstraction. It is primarily a conceptual choice, as well as the most apt photographic mode for visually translating how light works upon objects. So I stay very close to the term’s etymological meaning: to photograph means to write with light.”³²

29- Régis Durand, “Philippe Gronon”, *Philippe Gronon*, Le 19, FRAC Pays de la Loire, FRAC Franche-Comté, 2001, p.10.

30- Several series start employing color as of 2003: the *Grattoirs*, the underside of paintings in the series *Verso*, the series *Tableaux*, *Chrysler-building*, *New York*, some of the *Tableaux électriques*, the series *Pierre lithographique*, *Studio Franck Bordas* and various isolated works such as *Martyr* and the two *Vitrines*. The rest of the corpus is exclusively in black and white.

31- Michel Poivert, *La Photographie contemporaine*, Flammarion, 2010, p. 67.

32- Philippe Gronon, interviewed by Jean-Marc Réol, *Philippe Gronon*, op.cit.

to
p.89 — p.91

VALÉRIE BELIN

Untitled

“I started out taking photographs of neon tubes, pure lights, and it looked somewhat like a negative image that was reversed while being developed. The result was merely an emergence of photographic grains, dark shades, which could have come straight out of an x-ray of body fragments. [...] I then got interested in chandeliers at lighting shops. I went on to crystal-cluster objects. I decided to photograph a single object that can fill the frame and stand at the edge of the visibility of its contour and shape, so as to locate the work in the field of abstraction. Back then I wasn’t interested in the object, but in its material. It had this ability to cast light in a compelling way. These photographs were not done in a studio but at glassware shops. The way these objects were set out in the boutique was perfect in terms of what I was trying to obtain. They were lit up with lots of tiny light bulbs, which heightened the object’s shimmer and luminosity. I tried to make the figure and the background interact in a confusing way. The result is a monochrome image – very grey with low contrast – printed on matt paper, which is paradoxical considering that the object was in fact very shiny. This caused the photograph to somewhat resemble a charcoal drawing, i.e. very powdery, matt and

sealed off.”³³ This is how Valérie Belin describes the genesis of the series which includes this photograph, taken in a glassware shop in Venice in 1993, back when the contours and underpinnings of her future artwork were taking shape. What comes across is no longer the actual object (the choice of transparent objects is thus highly significant) but rather its total dematerialization. This subject of this photograph is not Venetian glassware so much as its spectral apparition. Eclipsing an object with its luminous specter in a way reenacts the birth of photography, conjuring up the memory of the earliest images – the very first image by Nicéphore Niépce, engraved by light upon a pewter plate covered in bitumen of Judea. The blurriness of this image stems from various contradictions that lead to the blind spot of vision: a transparent subject depicted in shades of grey; a luminous subject transferred onto matt paper; equivalence of clarity in both the object and its gleams; application of field-depth yielding the flatness of what emits infinite glimmers...

“My subjects are not pretexts. These subjects come to me because they let me tackle recurrent phenomena linked to the idea of body. One could consider the first photographs of glass as direct metaphors of a body pierced by light, of a transparent body. It is the object’s material that is paramount, beyond the actual object.”³⁴ Valérie Belin’s remark sheds further light on her photography. If the profusion of transparent luminescent objects, verging on immateriality, brings to mind what Régis Durand has coined “a kind of surface baroque”³⁵, the body analogy veers the image toward a vanitas, and the presence of mirror-like reflective elements underscores this idea. This immaterial body, pierced on all sides and solely visible in its layer of light-folds, is an untouchable body, evoking the *noli me tangere* (“don’t touch me”) uttered by Christ to Maria Magdalena after his resurrection, when he has symbolically become a body of light. Valérie Belin’s photography is a space that is splintered, dilated, deep and flat, shiny and matt; a fractal space with teeming angles; a muddle of fullness and emptiness; the indiscernibility between what belongs to the objects and what emanates from their luminous specter; an intense flow...and an intangible blind spot that can only be attained by the eye’s photographic becoming.

33- Excerpt from write-up of the debate “Valérie Belin / La photographie ou la peau des choses”, between Valérie Belin, Régis Durand and Catherine Franchlin, Fondation d’Entreprise Ricard, Thursday 14 December 2006. Full text on: <http://fondation-entreprise-ricard.com/conferences/entretiens/art/valerie-belin/>

34- Ibid.

35- Ibid.

to
p.93 — p.95

WOLFGANG TILLMANS

Urgency VI

As Wolfgang Tillmans explains, this photograph and the “abstract” photographs of the past several years result from manipulating various light sources and from exposing photosensitive paper to colored light in the darkroom. He applies a process that, except for the developing bath, has no liquid or chemical component: “I made faint marks on paper that trigger associations such as skin, hair, pigments dissolving in water, shooting stars, et cetera. Some of these images have almost nothing on them at all, and the question arises: when does a picture become a picture? The exploration of the image surface, of the very nature of what constitutes an image, has always been fascinating to me. The marks transform the piece of paper into a picture, which in turn assigns new meaning to the same marks.”³⁶

The *Urgency* series (like some of Wolfgang Tillmans' other series such as *Blushes*, *Einzelgänger* and *Freischwimmer*) probes the genesis of the photographic image without any mechanical input. Urgency VI is a luminogram – a photograph disjointed from camera and negative, and based instead on the impact of light. This technique was first employed in the 1920s by László Moholy-Nagy. The monumentality of these “abstract photographs”, which can reach up to 4 x 5 meters, surpasses the viewer's body-size, conjuring the size and chromatic force of certain American paintings from the Color Field movement. The painting analogy, beyond its formal aspects, is in line with the important role given to the gesture-in-progress. The photographic gesture, activated by the manual shifting luminous sources, is equivalent to the painter's gesture. In the context of an image-swamped world, making photographs like *Urgency VI*, which have an immediate power of seduction yet contain no subject, is a way of confronting reality by challenging it. Challenge occurs, for when facing these works the first reaction is not to envisage them as pure abstractions, as we might do with non-figurative paintings. Challenge occurs, for these images are photographs that, as such, convey the idea that they are necessarily based on a subject, on *taking a shot*. However, nothing has been taken and the unconscious reflex of trying to discern all sorts of things – skin, cosmic views, solar flares, macrographs of chemical compounds, etc. – is merely a mental construction created by our “mechanism of mental associations”, as Wolfgang Tillmans puts it.

36- Wolfgang Tillmans, “Excerpts from Interviews, Lectures and Notes”, Carmen Brunner and Marte Eknaes, *Wolfgang Tillmans, Abstract Pictures*, Hatje Cantz, 2011, p.23. French translation by Jean-Charles Vergne.

to
p.97 — p.101 **PATRICK TOSANI** *Portrait n°12 – Portrait n°16*

Patrick Tosani gives emphasis to the tactility of images in his photographs, delving into the nooks and crannies of reality until he “makes photographed things closer, just about touchable”, as he puts it. With the first work reproduced in this book, *Géographie II*, Patrick Tosani offered a head-on view of an oversized snare drum. The photograph thoroughly flattened the object's shape and reliefs, and utterly silenced the drum's powerful sound. A similar logic applies to *Portrait n°12* and *Portrait n°16*. The faces in these “blind” portraits have been rendered indeterminate, and recognized as such solely by their anthropomorphic composition. Regarding the genesis of these portraits, Patrick Tosani explains: “Bringing the sense of touch closer to the sense of vision [gave me] the idea of using a neutral and less realistic material, like the kind of paper used for Braille. The goal of these Braille portraits is for the eyes to suggest touch through the photograph's transfer. I wanted to project a vague portrait onto a Braille paper. The letters are erased all over the surface, except on the model's face. The vague and blurry projection aims on one hand to heighten the presence and relief of the dots, and on the other hand to make it impossible to identify the portrait. The way I took the shot caused this bare relief to lose its tactile-language function. It turns into a visual sign. The photograph totally flattens the minimal volume. [...] This work fleshes out the paradox of not seeing what should be seen, and seeing what should only be touched.”³⁷

With these photographs, Patrick Tosani attains the image's blind spot where two intersected fields – tactile language and visual language – become deadlocked. This deadlock leads the image to a zone of indiscernibility where it assumes all of its traits.

Here, Braille without relief is quite literally an utter *trompe-l'œil*, duplicating the sightlessness of the faces with a tactile blindness. These works are by no means portraits of blind people, yet they could most certainly be defined as “portraits of sightlessness” in how they deliberately eradicate the traditional communication between the viewer and what the viewer should be able to see or touch.

37- Patrick Tosani, *Interview (excerpts)*, <http://www.patricktosani.com>

to
p.103 — p.105 **SOPHIE CALLE** *Les Aveugles n°15 (Vézelay)*

“The most beautiful thing I have ever seen was a sculpted Christ in Vézelay. Absolute beauty. The relief was very moving. I remember you could see hair on his head, and clotted blood on his torso. I would love to see it again.” Regarding the genesis of this work, which is part of the series *Les Aveugles*, Sophie Calle explains: “I met people who were born blind. Who have never seen. I asked them what an image of beauty meant for them.” In an interview that appeared in the magazine *L'Œil* – no mere coincidence –, she further elucidates: “One day, totally by chance, I went up to a blind person, who was luckily born blind, and who answered me tit for tat: ‘the most beautiful thing I ever saw was the sea, the sea as far as the eye can see.’ There was such lucidity and poetry in his answer that it was as if he was giving me permission to continue.”³⁸ A series of twenty-three works stems from this inquiry into beauty as perceived by blind people, with their black-and-white photographed faces placed next to their description of beauty and a color photo of what is described. This object, displayed on a shelf, is a sort of ex-voto or commemoration of what was not seen yet has nevertheless prompted a deep and unforgettable experience of beauty. These works, similarly to Patrick Tosani's portraits, delve into a paradoxical terrain of photography. They set up a gap between the *viewers*, the works, and what the works show. For how can we, as sighted persons who constitute the majority of the viewers of these works, access even a fraction of the sensation expressed by the descriptions on display? Here lies the mystery of the borders between worlds of sensation. These worlds are disjointed because the actual senses are disjointed and expressed via modalities, acuities, priorities, affects and immeasurable perceptions. Between people who were born blind and sighted people (we also add those who have lost their sight), sensation does not pursue the same logic; the sensorial cursors are neither at the same level nor on the same scale. Regarding *Les Aveugles n°15 (Vézelay)*, the description and the image highlight a remarkable detail in the Basilique Sainte-Marie-Madeleine du Vézelay in Burgundy, located on the central tympanum of the portal in front of the nave, around eight meters high. This Christ in Glory, sculpted during the 12th century, is one of the masterpieces of Romanesque Art. The scene depicts the creation of the Church, just as Christ is entrusting his apostles with their missions to preach around the world. What most sighted people do not see, and will never see, a blind person saw by running her fingers on the sculpted masterwork, so as to preserve a tactile memory so precise that it comprises an apologia of beauty. This blind person saw the tympanum from the sculpture, having felt its relief, its slabs, and its crevices. The miniature image developed and then grew in her memory until it reached the same proportions as the real tympanum, the same way one goes about enlarging a photographic shot.

38- Sophie Calle, interviewed by Philippe Piquet, *L'Œil*, juin 2012, p.116.

III / Celestial Bodies

Philippe Bazin – Rineke Dijkstra – Pierre Gonnord

“I no longer look into the eyes of the woman I hold in my arms but I swim through, head and arms and legs, and I see that behind the sockets of the eye there is a region unexplored, the world of futurity, and here there is no logic whatsoever, just the still germination of events unbroken by night and day, by yesterday and tomorrow. [...] My eyes are useless, for they render back only the image of the known. My whole body must become a constant beam of light.”³⁹

Henry Miller’s words about the amorous gaze in *Tropic of Capricorn* provide remarkable insight into the third station “Celestial bodies”. The three photographs in this station – after Thomas Ruff’s and Wolfgang Tillmans’ explorations into the ghostly components of photographic material and before the immensity of outer space disclosed by the NASA images of Mars that conclude this cycle – posit humanity as central, luminous and celestial. These photographs generate a wonderment that is more revelatory than aesthetic. Their aesthetic aspect is relative and sometimes even causes visual resistance. Their beauty involves a *revelation* that could be termed epiphanic in how it applies a principle of spheres of intimacy and humanity between photographer and model, between model and child, and between these three poles, which are sometimes inseparably linked. This third station has been written with a nod to Gaston Bachelard, who claims in *Poétique de l’Espace* that “the difficulty that had to be overcome [...] was to stay away from all geometrical evidence. In other words, I had to begin with a sort of intimacy of roundness”. A common denominator among Philippe Bazin, Rineke Dijkstra and Pierre Gonnord is how they utilize photography to draw the contours of a privileged and precious space, where photography as such is revealed to be dispensable with regards to the intimacy that is woven in the relationship between photographer and model. Pierre Gonnord has always insisted that his photographs are not the goal of his work, and one should probably bear this in mind when looking at the works featured in “Celestial bodies”. Newborns, mothers and their children, a stately old lady – rising stars and falling star –, these faces give the Greek term *prosopon*, which originally designated the human face, its full meaning: “A person’s outward appearance”. The “interfacial” space – in the gap created by the photographer between self and model, and then between the viewer and the photograph – is where wonderment and splendid tension unfold via a face-to-face relationship. This relationship conjures Giotto’s magnificent fresco *Joachim and Anne Meeting*

at the Golden Gate in the Scrovegni Chapel in Padua: the merging of faces yields a special space that is both spherical and powerful, creating the “intimacy of roundness” evoked by Gaston Bachelard.

The works of these three photographers, even when not shot in close-up like Philippe Bazin’s portraits, incite an optical encounter with the other. This other is at first the photographer and then, once the photograph exists as artwork, the optical encounter takes place with the viewer in an endlessly reenacted epiphany. A bipolar, and even tripolar, intimate universe is created when the protagonists – artist, child and mother – are joined in triangular dynamics. These interlinked spheres of intimacy are luminescent like celestial bodies and fragile like foam, and only partly perceptible. For instance, in Philippe Bazin’s photographs, the mother of each newborn does not appear, although we assume she is right there next to her child and the photographer, and although we imagine that a first sphere of intimacy has necessarily arisen between the artist and the child’s mother for the image to have been authorized. We only perceive part of the sphere of intimacy in the images featured here, because each time – and this is typical of photography – the photographer has withdrawn to let us see with his eyes. The viewpoint we use for these photographs is that of the face that sees and is seen. To cite Peter Sloterdijk, “The optical encounter with the other [...] also contributes to the production of a bipolar intimate universe. [...] Human faces [are] the creatures of a specific field of intimacy in which one’s view is shaped by the vision one brings along”⁴⁰ adding that “with human beings, the way of turning faces toward faces has become a source of creation and facial openness. [...] One could thus say that human faces in a way give rise to one another. They thrive in an oscillating circuit of reciprocal and luxuriant openness”⁴¹.

39- Henry Miller, *Tropique du Capricorne*, Éditions du Chêne, pp.177-179.

40- Peter Sloterdijk, *Bulles – Sphères I*, Pauvert, 2002, pp.155-156.

41- Ibid., pp.180-182.

Philippe Bazin's faces of newborns, done in black and white close-up shots, display faces that are still deformed from their entry into the world. We will never know these children; they are not ours and we are not attached to them by the tightly-knit adoring bond of maternity or paternity. These photographs confront us with infants who are still crinkled and slimy from the womb's birth-juices, their eyes still glued shut, their faces deformed from the forced passage of the head, and their lungs barely filled with the first gasps of air that have just begun to replace the placental liquid. We have never seen such images beforehand, for if we are parents or have witnessed a birth, the children were ours, and we did not notice the inadequacy of their crumpled and warped faces. We did not see any of this, but instead we looked through the polarizing filter of our personal and intimate stories to behold the infinite beauty of life exploding in the air and in our eyes, forever transforming our faces with the revelation of this new spark. In Peter Sloterdijk's words: "A face, how dreadful, a naturally lunar landscape, with its pores, its patches, its matts, its sheens, its whiteness and its holes: there is no need to see it in close-up to make it inhuman, there is no close up naturally, and as would be naturally inhuman, of this hideous hood."⁴² And this is probably why newborn faces appear to some of us as relatively ugly, and can even trigger an uneasiness that verges on repulsion.

It is useful to recall how this venture arose in Philippe Bazin's work, which began in the early 1980s with a first series of portraits of elderly people, followed by other series such as those of newborns and teenagers. "In 1980/1981, I was finishing my medical studies in France with an internship in a hospital in a small rural town [...] filled with elderly people who were approaching the ends of their lives. One day [...], I was supposed to close a deceased person's file [...] and found myself facing this cardboard folder without any ID photo and wondering who he was. I had already forgotten his face! I decided to pass through all of the rooms to photograph everyone, and thus have a memory of all their faces. [...] While developing the photos, it was like a revelation, all I had in front of my eyes on a daily basis but didn't see literally leaped in my face: the mental anguish, the extreme solitude, the impatient waiting for death to liberate them, the violent anger toward us, the staff, who would inflict such a life upon them. [...] One day, [I was examining a patient] with my stethoscope: leaning over him, my face really close to his, we were looking at one another without seeing each other. [...] I understood then that the length of my examination instrument was the same as my photographic distance, that I had to get as close as possible, and that the only context that matters is the face, for no contextualization was possible for what I wished to do. [...] Fitting these faces into a square frame was a way for me to echo the bodily imprisonment in the institutional mechanism that housed these elderly people and that would lead them to mental and physical death. Everything in the shot was fine-tuned for these faces to express a dual motion, that of imprisonment, and at the same time the vital forward-motion of projection outside of the image, toward the viewer, as if to escape disappearance."⁴³ It is thus a duty of memory that sparked the need to do these first portraits; the duty of memory soon gave rise to other ideas or notions which are essential for Philippe Bazin: proximity, intimacy with the photographed person, double metaphoric function of the square format which contains and delimits two worlds, and propels these photographs toward a privileged relationship with the viewer, a relationship that is brimming with luminous vitality.

42- Ibid., p.233.

43- Philippe Bazin, *Photographie et photographes*, L'Harmattan, 2012, pp.69-72.

The photographs in the *New Mothers* series depict postpartum young women with their child, shown with a frontality and bluntness that are almost violent. These images, which were taken at different stages – right after birth, the next day, and the following week – immortalize the doubly fragile link between mother and baby. What is striking about these images is the relative invisibility of the babies. Most of the comments made by viewers mainly concern the figure of the mother, her fragility, body marks, the blood trickling down one mother's leg, the scars from another mother's Caesarean section, the dressing and bandage on a third mother, the exhaustion, the signs of physical upheaval, etc. The infant barely prompts any comments, almost as if it were invisible, curled up as if still embedded in the mother's bodily envelope. However, what these photographs primarily depict is the vulnerability of human life, which is subject to such a brief gestation period – as compared with certain animals – that a baby would not be able to survive without the attention and devoted care given during the first several weeks of life. Each mother, tightly grasping her tiny baby, poses unassumingly for the photographer who, via a simple face-to-face shot with a lowish viewpoint, *takes* and *renders* with a great deal of sensitivity that which belongs to the private sphere, that which no one else is allowed to see except for the medical staff and the child's father. The epiphanic beauty of these photographs, which draw on the heritage of 17th century Dutch painting (Rineke Dijkstra was born in Holland) is that of the first embraces, those very first instants and days during which the mother goes through the fulfillment and imparting of life.

"*The New Mothers* series (1994) is a good example of how an idea comes about for me. In these works – and in another series I was making at the time, the *Bullfighters* (1994-2000) – I wanted to investigate whether it was possible to capture opposite emotions in a single image: pain and exhaustion in contrast with relief and euphoria. It was about photographing people immediately after an intense physical and emotional experience – in the case of the young mothers, right after the birth of their first child. [...] You always see photographs of mothers with their babies where everything seems veiled in a cloud of pink. [...] I posted a note at a birth center, asking if expecting mothers would pose for me, but nobody called. Eventually though, beginning in 1994, the series took shape: three women I was acquainted with had become pregnant at about the same time and were willing to pose. At first I wanted to photograph them right after they had given birth, but having them get out of bed for a picture was asking a bit too much. While I did photograph Julie immediately following the delivery, the photograph of Tecla was done the next day. Saskia had Caesarian section: I photographed her week later. [...] Once you start photographing with a flash, all of that intimacy vanishes. In the image, you end up with an extreme sense of realism in the details, which you don't notice until you begin printing. With one of the women, you can still see a bit of blood. [...] She has a tattoo. The baby's head still has lots of blood on it. In the moment you don't see any of that. There's a rawness about childbirth. And what gets blocked out right away – I mean the tension and the pain – remains in the photograph. [...] You could call the series with the mothers extreme, but they have an everydayness about them too. [...] I've noticed that many men have difficulties with these photographs: they can't look at them, whereas so many women – women who have themselves given birth – have in fact thanked me for them. [...] For women the whole idea of menstruating, being pregnant, and having pain during childbirth is simply part of life. Men usually don't think of it that way. Nor do they want to see their wives in pain."⁴⁴

44- "Realism in the Smallest Details – Rineke Dijkstra Interviewed by Jan van Adrichem", *Rineke Dijkstra: A Retrospective*, Guggenheim, SFMOMA, 2012, pp.48-50. French translation by Jean-Charles Vergne.

In *La Chambre Claire*, Roland Barthes writes as follows regarding the photo portrait: “If only I could ‘come out’ on paper as on a classical canvas, endowed with a noble expression – pensive, intelligent, etc.! In short, if I could be ‘painted’ (by Titien) or ‘drawn’ (by Clouet)! But since what I want to have captured is a delicate moral texture, and not a mimicry, and since Photography is not at all subtle, except in the hands of the very great portraitists, I don’t know how to act upon my skin from within.”⁴⁵ Pierre Gonnord is among the great portraitists whose work would have undoubtedly satisfied Roland Barthes’ desire for photography, like paintings by the great masters, to endow the portrait with the subtlety of an image that is not merely a subject – sometimes stilted or wincing – posing, but rather the surface’s ability to radiate tiny bits of humanity through a face thus *revealed*. Although his work kindles analogies with past masterworks – by Zurbarán, Velázquez, Murillo, etc. – , Pierre Gonnord explains that this is unintentional, and that photography is not his ultimate goal even if it is the only visible part of his process – the only thing that viewers can really behold. At the heart of his method is a personal, intimate and exclusive relationship interwoven with those who, sometimes though not always, agree to be photographed.

Pierre Gonnord travels, meanders, spends weeks with gypsies in Seville, with lone farmers in the Galician countryside, with Japanese Yazukas and various other communities so as to cull their experiences, learn their stories, and share a humanity that photography will – perhaps – be entrusted to convey, even if fragmentarily. This is not about defining the social contours of a group or minority through the sum of its individuals, as Edward Sheriff Curtis might have done from 1907 to 1930 with his 40,000 photos of Native American Indians. Nor is it about exposing a specific historical situation, as Dorothea Lange did during the Great Depression for the Farm Security Administration. Even if both of these legendary photographers are springboards for Pierre Gonnord, his work is not steered by a wish to archive or document, but by a desire to delve into the communities he has interacted with, in order to extract an array of profound individuals. Alongside his works, Pierre Gonnord tells the story of his encounters and the time he spent with the individuals he has photographed and whom he calls by their first names, remembering word for word what was said about these lives⁴⁶. There is Maria, an elderly Gypsy with queen-like beauty. This community matriarch had categorically refused to be photographed, but ended up agreeing when she learned that Amparo, her rival within the gypsy community, had agreed. There is Abel, a blind vagrant who begs on Sundays in front of churches, his face shimmering with Caravaggio. And there is Olympe, a stately woman encountered in an old age home, photographed in a relationship of deep intimacy: a mask has been peeled off her face, as in all of Pierre Gonnord’s photographs; a celestial face emerging from the intense darkness of the outspread curtain, emitting kindheartedness and fatigue, staring straight at us – with perhaps a hint of nostalgia – seeking for the child we once were. Regarding this photograph, which was taken in Paris during his residency at the Cité des Arts in 2005/2006, Pierre Gonnord explains: “If I remember correctly, I met Madame Olympe at a ‘Galette des Rois’ lunch in an old age home in the center of Paris. She was seated far from me, at the other end of a long table of elderly people. She stood out from the rest of the group, looking at me with her big yes, her head peeking out from the table, as she was quite small. I was immediately fascinated by her gaze, her beauty, her presence, her personality. This tiny woman’s expression was mischievous, intelligent, ironic, and even sarcastic... Eternal youth that tells us about the experience of life. During dessert, I went to meet her, to listen to her: her birth and childhood in the French Antilles, her arrival in mainland France, then Paris and a long working life in this capital which has since changed so

much, and now this life in a retirement home. We spent the evening talking and I showed her my work, my portraits, suggesting to see her again and maybe even photograph her. Then we made an appointment to meet each other one afternoon in my studio at the Cité des Arts. A few days later, we met at Métro St Paul and we both showed up on time. She held onto my arm the whole walk and I felt she was giving me her trust and enough affection to share a moment of our lives, a small ritual that is essential for my being able to ask about her life, and she understood this. She was a lenient person, but not resigned. I was moved and I felt, as I always do, the responsibility I was given. I guess we were sitting there for a while, the time to drink coffee, and tea, and a drink. We then started working. The session was pleasant and amiable. The selected image is a transfigured vision of this encounter, far beyond the real Madame Olympe! I still have a spark of nostalgia and emotion when I remember the person I encountered, and who let herself be photographed for this portrait. Shared moments.”⁴⁷

45- Roland Barthes, *La Chambre Claire, Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1980, pp.25-26.

46- We refer the reader to the filmed interview between Pierre Gonnord and the author on 28 January 2009 on www.fracauvergne.com (expositions/monographiques passées/2009).

47- Pierre Gonnord, email sent to the author, 15 April 2013.

IV / Lacrimae Rerum (et mentem mortalia tangunt)

Nan Goldin - Éric Poitevin - Viviane Sassen - Véronique Ellena - Andres Serrano

“There are tears for things, and mortal things touch the mind.”

Virgil, Aeneid (Book I, line 462)

The works and artists featured in the fourth station tackle two fields that sometimes diverge and sometimes intersect. The first field concerns the detail that sometimes topples a photograph's image-reality. In *La Chambre Claire*, Roland Barthes defines the two poles between which lines of intensity unfold between the viewer and the observed photograph. The first is the *studium*, the work's object of study through the testimony it provides and through the resonance it creates with the viewer's knowledge and culture. The second, which “breaks (or punctuates)” the *studium*, is the *punctum*, which Roland Barthes defines at two instances: “a photograph's *punctum* is that chance element that pricks me (but also bruises me, grips me)”⁴⁸, and later “I now know that there exists another *punctum* (another ‘stigmata’ other than ‘detail’). This new *punctum*, which no longer pertains to form, but to intensity, is Time, it is the harrowing emphasis of the noema ‘ça-a-été’ (‘this-has-been’), its pure representation.”⁴⁹ Whereas the *studium* refers to the work's interpretative field, the *punctum* involves other flows, other intensities, a je-ne-sais-quoi or next-to-nothing that opens the image, revealing a crack. The viewer plunges into this crack and thereby goes beyond the knowledge phase *about* the image and also beyond what is *behind* the image, so as to enter *inside* the image. This is how the photographs by Nan Goldin, Viviane Sassen, Éric Poitevin, Véronique Ellena and Andres Serrano open up before one's eyes, embedding their motifs in the “pure representation” of Time evoked by Roland Barthes. They place the viewer before a sum of ultimate representations of “ça-a-été”, for nothing that is shown in these works remains, nothing that is seen in these photographs will ever return.

The second field tackled by the works in the fourth station has to do with genre, insofar as all of these images relate in some degree to death, tears, memory, and *memento mori*. Tears bring oxygen to the cornea – although utterly banal information from an ophthalmological viewpoint, for a novice in biology this immediately unleashes a poetic and symbolic connotation (as often occurs with scientific terminology). The Ancient

Romans gave the term *lacrimae rerum* to the tears shed in public, such as by actors in tragedies. These tears, as in cinema, are substitutive tears shed “in the place of”: in the place of the viewer who transfers onto the actors' performance and delights in the spectacle of death and the semblance of sadness, which would be unbearable if experienced in the real world. The tears of *lacrimae rerum* are liberating tears: performed onstage, they duplicate real tears, becoming *ob-scene* tears that in their true guise are kept away from the scenic stage, hidden from all eyes.

48- Roland Barthes, *op.cit.*, p.49.

49- *Ibid.*, p.148.

This series of fifteen photographs is devoted to Cookie Mueller, one of Nan Goldin's closest friends. From the first image taken in March 1976 at Nan Goldin's birthday party to the last photograph taken in December 1989 – a month after Cookie's death – the series is a testimony of love, a tombstone (akin to the one Mallarmé wrote for Verlaine), so as to never forget the essence of her friend, and to keep alive the memory of Cookie's husband Vittorio (who was also photographed in his hospital bed shortly before he died of AIDS by an artist featured in this exhibition: Philip-Lorca DiCorcia). The series is introduced by the following text, written by Nan Goldin:

“Cookie Mueller
March 2, 1949 – November 10, 1989

The first time I saw Cookie she was having a yard sale on her front porch in Provincetown. She was a cross between Tobacco Road and a Hollywood B-girl, the most fabulous woman I'd ever seen. Somebody told me she was the same Cookie from John Waters movies. That summer I kept meeting her at the bars, at parties, and at barbeques with her family – her lover Sharon, her son Max, and her dog Beauty. Part of how we got close was through me photographing her – the photos were intimate and then we were. I was outside of her and taking her picture let me in.

Cookie was a social light, a beauty, my idol. Over the years she became a writer, an art critic, my best friend, my family. We lived through the peaks and the dread together in Provincetown, New York, New Orleans, Baltimore, Positano.

While I was away in 1988 Cookie got sick. When I came back to see her in August 1989 the effects of AIDS had robbed her of her ability to talk. But when I photographed her she spoke to me, she was as present as ever.

On September 14th her husband Vittorio Scarpati died from an AIDS-related illness and after that Cookie kind of gave up. She died on November 10th in the hospice of Cabrini Medical Center.

I used to think I couldn't lose anyone if I photographed them enough. I put together this series of pictures of Cookie from over the 13 years I knew her in order to keep her with me. In fact it shows me how much I've lost.

N.Y.C. Sept.1990”

It would be pointless to replace Nan Goldin's words, so out of respect to her desire to remember, which is the essence of her work, here is what she says in voice-over in the documentary that was made about her by the channel Arte as part of the series *Contacts* in 2000⁵⁰, as the fifteen photographs from the Cookie series are displayed onscreen:

“Cookie was one of my best friends, of my whole life. We were a family and there was no distinction between gay and straight. Cookie and myself were both bisexual and we really lived that. I mean not just in theory, but in actuality. She was the diva, the superstar around which our whole family rotated. It was at her house that we had Thanksgiving, where she would serve opium and turkey. We went to clubs every night.

Everyone snorted heroin but it was a party drug. It wasn't an addiction at that time. Sharon lived with Cookie for many years. We were constant companions and when Cookie started sleeping with men, Sharon went through a crisis. I was the confidante of both of them. And then she went to Italy and met Vittorio Scarpati, an Italian artist. And a few years later, he came to New York and they got married. They were both HIV positive. But by 1989 – Vittorio died in September and then after Vittorio died, Cookie had lost her voice, and she could no longer speak. And this is the day that Vittorio died; there was a visitation at the casket by all of us all day long. And then this is Cookie. By that time she couldn't talk and she couldn't walk without a cane. And then after that she kind of gave up.”

When viewing these photographs, one cannot help grasping how they pay homage to the intimate work on memory carried out by Nan Goldin, whose life spans two types of testimony: her private diaries which are unpublished, and the photo-journals she would produce on a daily basis, like a reflex activity, with her camera constantly at her side. The photos do not ensue from any particular sense of observation, but fulfill her need to photograph life experiences right when they are happening, in order to perceive and feel what is being lived out: “These pictures may be an invitation to my world, but they were taken so that I could see the people in them. I sometimes don't know how I feel about someone until I take his or her picture.[...] People in the pictures say my camera is as much a part of being with me as any other aspect of knowing me. It's as if my hand were a camera. If it were possible, I'd want no mechanism between me and the moment of photographing. The camera is as much a part of my everyday life as talking or eating or sex.”⁵¹

Although the photos are taken on a daily basis, as a reflex activity, they are only edited into a series “after the fact”, once events have followed their course and can be written retrospectively. The series of fifteen photographs featuring Cookie form an “after-the-fact” tomb. This delay also implies a viewpoint that is varied enough to give the faces a particular depth, prompting analogies with a universal range of historical depictions: Cookie's face by Vittorio's coffin, similar to Eve's face in Masaccio's *Expulsion from the Garden of Eden* (1427, Brancacci Chapel, Florence); Vittorio's death mask on the same photograph, akin to *The Body of the Dead Christ in the Tomb* by Holbein the Younger (1521, Kunstmuseum, Basel). But these analogies merely serve as a *studium*, to the detriment of that which, in these photographs, “pricks me, bruises me, and grips me”. Yet when these photographs are exhibited, we should not succumb to believing that their goal is to commemorate or to recall what occurred. Their aim is not to recreate the past but to attest, for Nan Goldin and for us, that what we see in these images really did occur.

50- *Nan Goldin, Contacts*, 14mn, directed by Jean-Pierre Krief, Arte France / KS Visions, 2000.

51- Nan Goldin, *La Ballade de la dépendance sexuelle*, La Martinière, 2013, p.6.

Before joining the CNAP photographic collection, this skull was part of a 2010 show where Éric Poitevin's photographs were scattered in polyptychs across the walls of the Nelson-Freeman Gallery in Paris. All of the photographs displayed truncated human body parts

- chests, legs, backs, portraits, a reclining nude radically foreshortened from the head, etc. - and all of these photographs had the particularity of being taken head-on against a white background. Ever since Adam's skull, the skull has stood for the archetype of vanitas, or the *memento mori* ("remember that you will die"), of leaving behind the mortal coil and returning to matter. A head with empty sockets thwarts all communication and visual interaction, paradoxically symbolizing all those "things" for which tears are shed.

In addition, Éric Poitevin's skull has a unique link with the history of the skull's representation over the ages and, more broadly, with the overall history of representation. We wish to flesh out this point by drawing on David Hockney's investigation into how artists of the past used optical lenses, often in great secrecy.⁵² David Hockney intuited that as of the 1430s, models and faces and complex motifs on drapes and cloths suddenly became modern and flawless, with some painters achieving staggering results. The most famous examples are undoubtedly the convex mirror and chandelier in Jan Van Eyck's *The Arnolfini Marriage* in 1435, and the anamorphic skull in Hans Holbein's *The Ambassadors* in 1533. During his research, David Hockney was struck by the fact that this perfection always counteracts the consistency of shapes in space. All of the shapes are shown head-on, and fit together without respecting the laws of perspective. For instance in Van Eyck's painting, the shoes on the ground, the faces of both spouses, the eccentric mirror, the chandelier on the ceiling, and the small dog are all head-on as if painted independently and then assembled like a collage. David Hockney also remarks how works that used the optic lens (or mirror lens since this often consisted in an inverted silver concave mirror) are easy to spot due to their "photographic" aspect - even though photography did not exist back then - and this can be noticed when one transfers color prints of these works into black and white. The only problem faced by those who used the lens: the need to work motif by motif and then assemble it all with as much consistency as possible, thus running the risk of increasing the errors of proportion. Such is the case, for instance, with the skull Zurbarán painted in his *Saint Francis in Meditation* (1638-1639), which is dilated roughly 10% toward the top due to a poor adjustment between the canvas-angle and the lens-angle, which probably skewed the artist's viewpoint. Such is also the case with certain paintings by Caravaggio or Velázquez where problems of faulty seams are resolved by the layout of the objects on a white background: the white tablecloth covering the intricately designed tablecloth in Caravaggio's *Supper at Emmaüs* (1596-1601), and the white tablecloth, yet again, in Diego Velázquez's *The Farmers' Lunch* (1618-1619). This would all disappear after the invention of photography, and of course with the advent of modernity and its deliberate "gaucherie" and "awkwardness" in paintings by Manet, and then Cézanne, Picasso, etc.

Éric Poitevin's skull photo was initially exhibited as a polyptych dispersed on the wall, and thus reenacted the seams problems that arose when artists used optical lenses. The skull's white background and head-on view recreates the compositional contingencies in these paintings. It evokes the almost photographic realism of early paintings, which are perfectly contoured when they appear without their colors, and only *revealed* by their contours and lighting. This skull, the darkness of its orifices juxtaposed with the immaculate whiteness of its surroundings... this skull, whose empty eyes seem to have nothing to convey other than the harsh anachronism of its representation... this skull backtracks through the technical history of painting. It is immortalized in a photograph that has much in common with the classical paintings that were made using optical lenses and then transferred into black and white (although the skull is in color, this only appears in minute details).

52- We refer the reader to the work that presents the results of this research, and that triggered hostile reactions on behalf of certain historians, despite the fact that David Hockney included irrefutable scientific proof regarding the use of these technological tools in painting: David Hockney, *Savoirs secrets - Les techniques perdues des maîtres anciens*, Seuil, 2001.

The two photographs by Viviane Sassen are part of a series entitled *Parasomnia*, which she made in Africa. The series-title evokes a category of sleep disorder that comprises recurrent nightmares, sleepwalking, night terrors, hallucinations and mental dissociation. *Butterflies* and *Small Grave* can be viewed as representations of hallucinatory or nightmarish scenes that arise during a state of transition or altered consciousness, between sleep and wakefulness, between dreaming and reality. Reverie and death are intermingled with these two ambiguous images. Clouds of butterflies take flight from muddy soil. The murky texture is so flaccid and the surface so furrowed, one can imagine that moths are literally emerging from the muddy crust in a sort of dark epiphany, or to the contrary, that they are merging in a flying cluster toward a nurturing earth destined to absorb them. In *Small Grave*, we see small clumsy constructions made out of succulent plants, crêpe paper and plastic bags with their insides covered in moisture. These "small grave", cut off at the right by a plank of agglomerated wood, stand in a row upon a sort of tumulus made of straw and trampled earth. Viviane Sassen is renowned for her fashion photos, but these two works, which she made during a long journey in Africa where she had lived as a child, run counter to her usual compositions. A different dimension of Africa is shown here, rooted in ancient rites and in a form of shamanism that is succinctly described by the prehistorian Jean Clottes and the archeologist David Lewis-Williams in *Les Chamanes de la préhistoire*⁵³, which we shall take a moment to explore in order to elucidate these two photographs.

The discoveries made by David Lewis-Williams and Jean Clottes regarding South African shamanic practices have led to a new interpretation of Paleolithic art. Their research demonstrated - despite the reservations of some of their colleagues and the prevalence of other theories - that the shamanic context of cave art⁵⁴ was based on the presence of individuals who could access states of altered consciousness (trance, hallucination, waking dream, etc.) to communicate with the supernatural world by way of paintings and etchings on cave walls. At an era closer to us, the production of San art in South Africa during the 19th and 20th centuries has led to detailed ethnographic observations about this form of shamanic art which, as the two researchers explain, "is but one of the circumstances where, throughout the ages, men have induced, manipulated and exploited deep states of altered consciousness⁵⁵". While in a trance, the shaman goes through three stages: "In the first and lightest stage of a trance, the shaman 'sees' a range of geometric shapes such as dots and zigzags [...] These shapes have bright colors; they sparkle, move, expand, contract, mingle. [...] In the second stage, the shaman tries to rationalize the geometric shapes [...] and transforms them into objects with religious or emotional significance. [...] In Stage 3, one feels that one can fly and transform into a bird or another animal. [...] The sensation of flying in fact has a hand in creating states of altered consciousness in very different types of societies [...] The opposite of flying, descending under the earth, is a well documented experience."⁵⁶ Getting back to Viviane Sassen, her two photographs combine all of the above elements. The *Butterflies* resemble phosphores, those images formed inside the retina and which accompany trance. Their colorful, luminous, and shifting shapes are suspended mid-air, between flight and return to the muddy earth. In *Small Grave*, there is a descent under the earth. The objects planted vertically in the ground are aligned and ordered, like the array of bone fragments found at the entrance of the Enlène Cave, in the Volp Caves in Ariège, and which have been standing upright for over 15,000 years. As indicated by the series title, we are facing a world of mysteries and hypnotic visions. Regarding these works, Viviane Sassen says as follows: "Working in Africa opens doors of my subconscious more widely; my dreams are very vivid when

I'm there." The sketches for *Butterflies* and *Small Grave* draw on shamanic visions and ancient rites from 32,000 years ago⁵⁷ which, from Africa to France via Spain, imparted intangible worlds. In Viviane Sassen's photographs, "there are tears for things, and mortal things touch the mind", to cite Virgil again, but these things and these tears are the invisible tears of shamanic trances. In this exhibition, Viviane Sassen's works and Éric Poitevin's skull are displayed on the same wall, triggering the collision between two cultures, two histories – that of art, of vanitas, of the technology of optic lenses, and that of shamanism, its symbols and mental journeys.

53- Jean Clottes, David Lewis-Williams, *Les Chamanes de la préhistoire*, Seuil, 1996.

54- To extend the list of explanations: art for art's sake, totemism, magic of hunting, destruction, fertility, and modern structuralist theories.

55- Jean Clottes, David Lewis-Williams, op.cit., p.16.

56- Ibid., pp.16-19.

57- Estimated date of the paintings in the caves of Chauvet en Ardèche, the most ancient site discovered so far (and the most recently discovered, having first been visited in 1995).

suggest? Waves (ondes) ripple through the stretch of water and mark the pace (pas); they halt for an instant and slowly come to a standstill. Or else: the waves set the pace and denote the velocity of things and of the world, denote the velocity of an energy's propagation without conveying matter, thus implying a periodicity, a cycle, a return, a gradual depletion. Or else: "pas" refers to the passageway of a door, the threshold of waves, their onset, a border, a frontier. But between what and what? And consequently: waves, pure energy, gradually stop propagating until they fade away, until they reach the threshold beyond which they no longer exist, until they reach the point beyond which their pulsation ceases. And the reflection of waves gives way to the reflection of the landscape in a calm shimmer in the watery mirror, and this new state, this passageway, rekindles the (inevitably erroneous) image of *Isle of the Dead*...

58- The photograph exhibited here and reproduced in this book is the second version. It is a cropping of the original version.

59- See the test that consists of reading as quickly as possible the color of color-names written in a different color from the color they name: "red" written in green, "yellow" written in blue, "green" written in red, "blue" written in red, etc.

to
p.171 — p.173

VÉRONIQUE ELLENA

Le pas des ondes

It is absurd. This photograph has always seemed to me like a reminiscence of Arnold Böcklin's series of five paintings *Isle of the Dead* done between 1880 and 1886. I use the first person, since this perception connects to the famous *punctum* evoked by Roland Barthes, deriving from a personal impression of the work that perhaps no one else shares. I say absurd, for there is actually nothing, or nearly nothing, to justify this analogy. The different versions of Böcklin's painting show a boat heading toward an island, and the island's composition – a thicket of cypress trees framed by a rocky corrie – does not correspond to anything in Véronique Ellena's photograph, except perhaps the stretch of water and the two trees in the middle, as well as the fact there are two versions of this image and five versions of the painting⁵⁸. And yet I am unable to dismiss this comparison from my mind. And I am also unable to separate the photograph from the history of Böcklin's painting, which was commissioned by a newly remarried widow who wished to pay final homage to her dead husband with this dreamlike landscape where she accompanies his remains to the island of his final resting place. If the five versions painted by Böcklin beautifully illustrate the "tears for things" in how they materialize sorrow into a desolate island, what is the case with Véronique Ellena's work, which is perhaps being harnessed to an overly personal reading, and even a misinterpretation? This is the issue at the core of the *punctum*, of where an image "points" me, of what "grips" me in an image. What is *upon* the image and what is *behind* the image matter less than the way in which "I" insert myself *inside* the image. And I realize that my reading has even contaminated the work's title, which I utter phonetically: *Le pas des ondes* ("The Pace of Waves") drifts into "la pendaison de" ("the hanging of"). And this unconscious drifting perhaps underlies the photograph's romantic thrust, with its range of colors similar to a type of 19th century painting. Color and language have induced this undoubtedly erroneous analogy between Arnold Böcklin and Véronique Ellena. Color and language, located in the brain's two hemispheres, can generate conflict and confusion when elicited simultaneously⁵⁹. There was perhaps an element of confusion or short-circuit between the two works... So what does "pas des ondes"

to
p.175 — p.177

ANDRES SERRANO

Rat Poison Suicide II

Since the mid 1980s, Andres Serrano has been producing various series in which he tackles some of the prevalent taboos in our societies. Body fluids, political and religious fanaticism, illness and death are topics that run through his more famous series – *Bodily Fluids*, *Nomads*, *Ku Klux Klan*, *The Church* and *The Morgue*. It is to the latter series that *Rat Poison Suicide II* belongs, and like most of his works, this photograph expresses a particular relationship with the history of painting. If some of Andres Serrano's works have been the target, wrongly so, of criticism verging on violence and even vandalism, this is due to the lack of understanding about his intentions. Andres Serrano was in fact brought up in a strictly religious environment, by an adoptive family with staunch convictions. "Serrano confesses an extremely complex relationship with the Church, dominated by conflicting sentiments. On the one hand, he is attracted by the figure of God, but he has problems with the Roman Catholic Church. [...] In this context, his works help him to redefine and personalise his relationship with God. As a former Catholic and someone who is still not averse to being called a Christian, he feels he is fully entitled to use the symbols of the Church. He does not see himself as a heretic, since he forms part of a tradition in religious art and, rather than destroying icons, he believes he is creating new ones; he is simply humanising religion through his work. His attraction to religious themes is also manifested in his daily habitat, in which he lives surrounded by symbols of Catholicism. His New York apartment is furnished and decorates with an enormous number of elements related to the Catholic religion. [...] Entering his apartment is rather like going into a Baroque church."⁶⁰ His ongoing contact since adolescence with Renaissance painting and his inculcation into Catholic culture are the breeding ground for his art and for how he positions himself vis-à-vis faith. These facts matter, for they flesh out the context of his work done in morgues, where death is photographed from the angle of religion and its ancient representations.

The photo-series *The Morgue* made in 1992 has been described by Daniel Arasse as an antidote to the negation of death that characterizes late 20th century culture. *Rat Poison Suicide II* depicts, like all of the photographs in this series, the frontal and fragmentary image of a dead body, or rather a patch of skin that on its own amounts to the entire

body. While the title informs us about the circumstances of death, there is nothing else documentary-like about this image, which is composed like a preparatory sketch for *The Raft of the Medusa* which Géricault painted by observing corpses at the morgue. Painting, and especially religious painting, is the real fulcrum for this photograph: the gaping gash resembles the wound in Christ's side where Thomas puts his finger in Caravaggio's *The Incredulity of Saint Thomas* (1601); the immaculate sculptural whiteness of the body bag evokes the structured and starched headdresses in Rogier van der Weyden's portraits (like the portrait from 1432-1435 conserved at the Berlin Gemäldegalerie) or the Pieta's folds in the *Église de Nouans-les-Fontaines* painted by Jean Fouquet (circa 1460-1465). Andres Serrano photographs death by arranging things "in a Catholic way" as he calls it, by compelling the viewer to straddle the ambivalence of a tomb-like painting where the space is narrow and cloistered.

However, to merely consider Andres Serrano's photograph from the angle of sacred art references would reduce the scope of this work, which is deeply anchored in the relationship it establishes with the viewer's gaze. "From a real body, which was there, proceed radiations which ultimately touch me, I who am here; [...] the photograph of the missing body will touch me like the delayed rays of a star. A sort of umbilical cord links the body to the photographed thing of my gaze: light, though impalpable, is here a carnal medium, a skin I share with anyone who has been photographed."⁶¹ In the series *The Morgue*, the detail-view of the body preserves the deceased person's anonymity while creating a sense of universality, so that the documentary aspect gets channeled toward Christic symbolism, and ultimately speaks to the viewer as a *memento mori*.

60- Oliva Maria Rubio, "Andres Serrano, Salt on the Wound", Andres Serrano, *El Dedo en la Llagu*, La Fabrica Editorial, 2006, p.181. French translation by Jean-Charles Vergne.

61- Roland Barthes, *La Chambre Claire*, op.cit., p.126.

V / Crystalline lens

Jean-Luc Mylayne - Xavier Zimmermann - Stéphane Couturier

The crystalline lens is a supple biconvex structure in the eye situated behind the iris, and is capable of changing its radius of curvature to form a clear image on the retina from objects situated within a wide range of distances. This ability to accommodate allows the human eye to augment its optical power so as to focus the viewed object on the retina and thus provide clear vision. Retinal focus, which is essential for human vision, is nevertheless subject to various types of disorders which greatly impact the quality and texture of what is seen. With myopia, the eye is optically too powerful; the image is focused in front of the retina, causing difficulty in seeing distant objects. With hyperopia, the eye does not have enough optic power and thus focuses images at a point behind the retina, so that near objects appear blurry. The crystalline lens naturally deteriorates with increasing age, causing presbyopia, which results in a diminished power to accommodate and focus on near objects and/or (later on) a cataract, which can significantly modify the way colors are perceived and lead to increasing loss of vision.

The three photographs featured in this station, located at the center of the exhibition, each embody these disorders in their own way, inverting photography's initial aim of precision and visual authenticity. The dysfunction of an image, the disruption of an image's precision, and the deterioration of an image's visual clarity supply us with inroads into other ways of looking at reality. Monet's paintings should be seen in light of the double-cataract that affected him, to get a sense of what happens to reality when vision undergoes the clouding of the crystalline lens: whites veer to yellow, reds turn orange, blues take on a reddish glow, and details are engulfed by a world with vague and hazy contours. The comparison between two paintings of the Japanese bridge in Giverny, one done before and one after the onset of Monet's illness, is enlightening: colors deviate, intensities diminish and perspectives crumble from loss of binocular function. After agreeing to an operation on his right eye upon the insistence of his friend Georges Clémenceau and with the help of special glasses, in 1923 Monet was able to paint with recovered vision. Some of his subsequent paintings were made with his cataract-affected eye, whereas others ensue from observations made with his healed eye (see the series *La Maison vue du jardin aux roses*, which fuses both types of painting).

Aberrations of the crystalline lens provide photography with striking correlations that are interesting not so much in how they obtain remarkable

visual effects, as in how they shift the meaning given to this type of photographic gesture. For instance, Xavier Zimmermann's photograph *Paysage Ordinaire* seems to simulate myopia (blurry perception of distant objects) and hyperopia (blurry perception of near objects), and this combination opens a doorway to the world's poetic dimension. In Stéphane Couturier's view of a car factory, visual accommodation is impeded and focusing ability is suppressed – photographic presbyopia – thereby depicting the stochastic motion of the montage sequence. Regarding Jean-Luc Mylayne's work, we venture to say that it probably combines all disorders, that it is simultaneously myopic, hypertropic and presbyopic, mingling clear zones with blurry zones so as to emphasize the rift between the animal world and the human world – two worlds which photography seeks to reunite.

p.187 — p.189

JEAN-LUC MYLAYNE n°41, April-May 1986

In the foreground, perched on the frame's edge and seeming to emerge from the tableau, a bird clasps a twig in its beak. The bird is separated from human space-time by a strip of trees and shrubs, and looming above is a series of suburban roofs, their sharp-angled summits vertically echoing the horizontality of the pointed beak. The twig, destined to become a nest in which the bird will huddle against her young ones, is parallel to a television antenna propped on a rooftop, like a media twig causing men to clash against one another...

For over thirty years now, Jean-Luc Mylayne has been photographing birds, against the current of that which constitutes so-called contemporary art. His work is anachronistic, incongruous, unclassifiable, and almost a symptom. Each photograph indicates a period (here, April-May): this refers to the time it takes to make the work, and thus reveals the paradox of snapshots that take a very long time to implement. Jean-Luc Mylayne spends a great deal of time on the lookout, in order to capture a fugitive presence according to very precise criteria. The subject of his photographs is birds. However, these are not wildlife photos and have nothing to do with ornithology, even if they rely on perfect knowledge of this field. They have nothing to do with ornithology and are not about rare or exotic species, but rather deal with the most common of species – starlings, nuthatches, robins, blue jays... Ever since he was a child, Jean-Luc (Jean-Luc Mylayne is in fact a couple consisting of Jean-Luc and Mylène) has been passionate about birds. His knowledge of birds is encyclopedic, not in the guise of a scientist but rather a Saint Francis of Assisi preaching to birds, where an animal relationship has developed with animals. His photographs are always taken a few centimeters away from the bird and never use a telephoto lens, in order to deliberately avoid distance. They require the artist to assume a dual and contradictory posture. On one hand, he must merge into a reality that is not mankind's, and be for the bird a mere element among elements. On the other hand, he must lay the groundwork for a special and intimate relationship with the bird so that a dialogue can take shape and so that the bird can accurately express this interaction.

The works – always produced in a single copy – are not so much photographs as paintings, even if they entail in-depth knowledge of photography. They are paintings that could not have been made with paint, due to the friction between the long waiting time and the meteoric instant. Jean-Luc Mylayne calls them “tableaux”. The tableaux are composed the way

paintings are composed, in a thoroughly classical vein. The photographs use multiple focus lenses which have been especially designed for the artist. These lenses connect his work to a family of painters – Van Eyck, Holbein, Caravaggio, Ingres, Vermeer and others – who made use of optical instruments (*camera lucida*, *camera obscura*, mirror lenses) and shifted their gaze to the surface of things, frame upon frame, fold upon fold. The multiple focus lens penetrates the motion in the image, reconstitutes the visual pathway into the image, alternates between blurry and clear, flips through the shots, and gives the tableau a cinematic thrust. The blurry gaps that streak the surface of Jean-Luc Mylayne's tableaux evoke the tiny improbable blurs of details painted by Vermeer, such as the halo effects on the bread, the container, and the pitcher in *The Milkmaid*. However, the use of traditional optic lenses in painting encumbers the artist with a monocular view, thus pinning the viewer to a specific point in space. Such is not the case with multiple focus lenses, which can simulate binocular vision, where both eyes are free to roam. This is how Jean-Luc Mylayne's works function, like pictorial impressions by Cézanne – such as in *Les Pommes*. They pursue a relationship with objects, birds, landscape and light, based on the principle of shifting viewpoints, thus instilling the images with a truth: the reconstruction of vision's natural motion annuls clarity; the resulting image is simultaneously myopic, hypertropic and presbyopic.

Jean-Luc Mylayne's work is cinematic. Jean-Luc Mylayne directs birds that have been selected after rigorous casting. The birds are his actors – sometimes capricious, diva-like, young Actors Studio stars, but never submissive. Jean-Luc Mylayne is a nomadic filmmaker; his studio is the world. His actors are disseminated according to seasonal migration, and available in sync with the rhythm and respiration of the world, at a tempo that is not ours. Jean-Luc Mylayne is a director who uses photography like a painting in order to guide actors who do not understand him unless he agrees to be as they are, and to pierce an animal-becoming, a bird-becoming. The work-process starts out with a precise mental image, which is then implemented with utmost sincerity by way of a consistent strategy: it is not a matter of imagining a landscape with a bird that adopts a posture according to a certain angle and lighting, but of imagining a landscape-bird-posture-angle-lighting. The landscape does not come without the bird, for Jean-Luc Mylayne instinctively knows that this bird is in that landscape (due to the species and its habitation sites) with this specific light (due to the season and the bird's migratory periods in the landscape) and that attitude (because a robin does not express solitude as does a blackbird for instance). Jean-Luc Mylayne's artwork adheres to a semiology that is neither positivist (representation as a mirror) or structuralist (representation as a sign system). The semiology of this artwork is that of the landscape-bird-posture-angle-lighting, implying an inseparable whole that can only be approached on the condition of grasping time and space from the bird's frame of reference. As such, Jean-Luc Mylayne stands at the birthplace of art, as posited by Gilles Deleuze: a way of being in the world, of circumscribing and delineating a territory. While Jean-Luc Mylayne does photograph for the viewer, he especially photographs *for* birds, i.e. *in the place* of birds. He sees birds as the only population before which he is responsible. He scouts, selects, waits, and blends in patiently, until he becomes a bird among birds, until he becomes a creature on the lookout, reacting to the interplay of fields, lines, signals and trajectories, and responding with compositions, layouts, lights and colors.

p.190 — p.191

XAVIER ZIMMERMANN *Paysage ordinaire* n°2

Xavier Zimmermann's *Ordinary landscapes* function according to a binary principle of clarity applied to a tuft of grass or straw, a pile of branches or twigs, located in the foreground of a blurry expanse, or vice versa. These photographs impressively

manage to magnify an item that is blatantly banal – to sublimate a twig, a young pine, a fern – without ever succumbing to any kind of affectation. In this series, Xavier Zimmermann uses a narrow depth of field so as to split the photographed landscape into a series of parallel shots that alternate between blurry zones and clear zones. As such, the foliated image sets up a space that can only be crossed by visually ramming against the artificially created optical borders. Vision oscillates between myopia and hypertopia, and is lured into a series of vertical spaces that give one a sense of rhythm and punctuation. Visual counterpoint is what enables Xavier Zimmermann's photography to access the poetry of the world. There is a strange transparency to certain blades of grass, subtle greens, a lush plant-life that seems within reach, scents that trick one into inhaling, and an outpouring of memories and sensations. One experiences his photography as a contamination, insofar as it immediately modifies our notion of ambling, of strolling through the countryside, of observing a stretch of landscape. It gauges the capacity for wonder and enthusiasm that can spring from simple blades of grass delicately laced with dewdrops. And we understand that from now on, we shall look at grass in a totally different way when we see it cloaking the earth; we understand that the triteness of this sensation is also what makes it precious. Gazing at Xavier Zimmermann's *Ordinary landscapes* calls to mind words from Francis Ponge's *Carnet du Bois de Pins*, where Ponge strives to give a deeply sincere and uncontrived portrayal of walking through a forest in the Haute-Loire region. And we realize that the harmony Francis Ponge retrieves as he traces and retraces his steps through the text has much in common with the way Xavier Zimmermann does photos. It is not a matter of living by procuring art, but rather of creating one's reality through art. In this case, landscape is a decisive factor, for I never used to see landscapes, I didn't like the countryside, I refrained from walking in forests, it did not interest me, but now it does, seeing as I have my filters, which are also a way of inserting a frame between the landscape and myself. And paradoxically, Xavier Zimmermann's filters are especially effective due to the series of dysfunctions in their optical adjustment, and due to their segmented accommodation, which is precisely what guides my steps within the image.

Sant'Antonio, around 1460). It is also composed like the engraving in Jean Fouquet's *Livre d'heures d'Étienne Chevalier* entitled *L'Annonciation dans la Sainte Chapelle de Bourges* painted around 1452 (central and raised position of the altar, powerful perspective, colors of the composition...).

Toyota n°17 sets up a dual composition. It has a quadrant layout, filling a detailed grid with different types of motion: circular, jerky, syncopated and seemingly chaotic. The less mobile shapes have more clarity, giving the photograph a certain amount of objectivity, bolstered by the frontal view and factual title. However, the lack of accommodation in the rest of the image generates what Georges Didi-Huberman calls "energetics of visual experience". In the words of Matthieu Poirier: "The energetics implemented by Stéphane Couturier also calls for active participation on behalf of the viewer and triggers [...] the circulation, distension, expansion or concentration of one's gaze, which is unable to settle on any single element that is clear, prominent and steady, any subject that is hierarchically conspicuous."⁶² *Toyota n°17* compels the viewer's eye to constantly circulate through this multidimensional space, going from clear to blurry, from blurry to clear, from opaque to translucent, etc. until it culminates in *making* the image.

62- Matthieu Poirier, "Morpho-logies", *Stéphane Couturier, Photographies*, Adam Biro, 2004, p.32.

to
p.192 — p.193

STÉPHANE COUTURIER

Melting Point
- *Toyota n°17*

This work is part of a series of twenty photographs taken at the Toyota car factory in Valenciennes, France. In addition to demonstrating a geometric rigor typical of earlier works, the photographs in *Melting Point* unfold in a profusion of details that are entwined and entangled by the superimposition of "melting" images, as indicated by the title. The two superimposed images in *Toyota n°17* behave like two film-photograms, and simultaneously infuse time and motion into the work to recreate the endless motion of an assembly line with its repetitive and syncopated mechanism. Stéphane Couturier's photograph reenacts duration by undercutting the image's accommodation, and by drawing one's eyes from one detail to another, from one level to another, amid steel chicanes and robotics, in order to envelope space in constant stochastic vibration. The assembly line's major structural axes stand out – blue orthogonals, black and grey hexagons, red patches and black cable lines – and vanish into the blur of the laminated shot, in an enhanced perspective, in the abstraction of metal parts. The automobile framework – the image's main subject – seems floating, translucent and barely visible. The powerful perspective of this photograph harks back to classical compositions of Renaissance painting. It evokes the composition of Piero della Francesca's *Annunciation* (polyptych of

VI / Macula, the objective eye

Bernd & Hilla Becher - Raphaël - Dallaporta - Éric Poitevin - Thomas Ruff

La *macula lutea*, or yellow spot, is the zone in the retina with the highest concentration of cone cells. Near its center is the fovea. The macula is responsible for clear central vision.

During the 1950s, Bernd and Hilla Becher began their collaborative work in reaction to the Subjective Photography movement (Subjektive Fotografie) led by Otto Steinert and in line with the New Objectivity movement (Neue Sachlichkeit) led by Albert Renger-Patzsch during the 1930s. Were it necessary to demonstrate the inability of photography to provide an authentic account of reality, then one need only look at Bernd and Hilla Becher's self-imposed constraints in building a corpus based on the search for maximum objectivity (see following pages). The challenge was how to resolve the complex visual equation of the photographic act in order to obtain an absolutely neutral image and avoid all aesthetic arrangement of reality. The goals formulated by Bernd and Hilla Becher toward achieving industrial building typologies exemplifies their quest for neutrality, which is ultimately impossible as we shall now see. And at the risk of bad pun, one could say that although photography is made with an objective lens, it never achieves objectivity, that utopian point where individual aesthetic concerns ideally come to a standstill, and where the image attains a sort of zero degree. It is the very opposite that happens, whether dealing with the Bechers or with photographers who studied under them at the Kunstakademie in Düsseldorf (such as Thomas Ruff, Andreas Gursky and Thomas Demand, featured in this project) or with photographers who reworked some of the propositions of the objectivist movement yet with non-objectivist aims (Raphaël Dallaporta for instance). Furthermore, it is likely that reaching zero degree unleashes the forces of subjectivity. "What you see is what you see", to cite the famous phrase coined by the American painter Frank Stella in 1961. But what does one really see when staring at a photograph that has been crafted to attain a form of image-ataraxia expressed by the lack of pictorial blur? In other words, doesn't the search for objectivity stem from a utopian desire to erase the famous *punctum* evoked by Roland Barthes, to limit the meaning of the images solely to what is depicted? For what does one project onto neutrality other than utter subjectivity? This echoes Claude Royet-Journoud's words regarding literary language in *La Poésie entière est pré position*: "What raises a problem is literalness (and not metaphor). Measuring language in its 'minimum'

meaning. In my opinion, Éluard's poem *The earth is blue like an orange* is exhaustible, i.e. it is canceled due to its dilated meaning, whereas for instance Marcelin Pleynet's *The rear wall is whitewashed*, in its precision and context of course, will always paradoxically resist fixity in its meaning, and thus convey constant fiction for everyone."⁶³ There is no objectivity; objectivity is the impossible quest for literalness.

63- *La poésie entière est préposition*, Claude Royet-Journoud, Éric Pesty Éditeur, 2007, pp.12-13.

p.203 — to p.211

BERND AND HILLA BECHER

New York
Water Towers

From the start of their collaboration in the late 1950s, Bernd and Hilla Becher began elaborating a protocol rooted in 19th century architectural photography and in seminal works by August Sanders and Walker Evans. The rules they initially set, and from which they never departed, lay the groundwork for all of the photographers who would study with Bernd Becher as of 1976. Bernd and Hilla Becher traipsed through Germany, and then across the globe, in order to meticulously archive different typologies of buildings, factories and other vestiges of the industrial revolution, while all along maintaining rigorous standards for their self-imposed constraints. Each shot fits into a series for which the scope of the subject has been clearly defined from the outset: storage silos, water towers, gas tanks, framework structures, cooling towers, blast furnaces, coal bunkers, etc. The shots follow strict guidelines: distancing of the subject, no visible human presence or activity, no color, no obstacle in front of the subject, no blur, no sheen, no abstraction effect, no off-centering, no composition, no close-up or elevated or low-angle view, no isolated images but rather images that are grouped into "typologies" so as to refrain from any sort of affectation, etc.

The *New York Water Towers*, as with all of the Bechers' output, respect these rigorous rules. The photos were taken with large depth of field, against a grey sky, on New York rooftops, and resemble a set of ID photos – a principle that Thomas Ruff would subsequently stretch to its most radical expression. Nevertheless, despite the desire for objectivity underlying this protocol, an entirely different aspect took shape. The principle which links images of one typology into an overall ensemble is a way of averting the risk of these images transforming into icons. However, by compelling photography to undergo such distancing, Bernd and Hilla Becher turned their subjects into fascinating aesthetic objects. The array of sixteen water towers does not water down the images into relative indistinctness by placing them on the same level, but rather kindles one's curiosity and instinct to compare buildings, their shapes, their bases, their details, their surroundings, the figure of another water tower in the distance, the buildings in the background, etc. Beyond the sought-after objectivity, a relationship is woven with much more subtlety than initially comes across, and this relationship induces an aesthetic perception of the edifices, which were nevertheless selected based solely on their function and New York location. The water towers incite viewers to look actively, to delve into the slightest architectural details, to notice differences in how the water towers are built, and to raise questions – why not – about

the operating principle of these singular buildings. And some viewers cannot help glimpsing beauty. For despite the many precautions taken by both artists to ward off anecdotal and aesthetic effects – blur, composition, viewpoint... – these photographs are beautiful, or rather they have acquired the beauty of past times, enabling their widespread assimilation by people who go to exhibitions where Becher typologies have been repeatedly shown all over the world.

p.213 — to — p.215

THOMAS RUFF

Portrait

Thomas Ruff studied with Bernd Becher at the Kunstakademie in Düsseldorf from 1977 to 1985, and subsequently taught there from 2000 to 2005. His oeuvre is strongly rooted in the heritage of Bernd and Hilla Becher, yet its origins stretch back to August Sanders' work in the early 20th century. From this standpoint, *Menschen des 20. Jahrhunderts* – Sanders' vast and lifelong project of photographing ordinary people – is undeniably a springboard for Thomas Ruff's series of 189 portraits. In Thomas Ruff's own words: "When I was working on the *Portraits*, I suddenly realized that photography is always a construct of the person behind the lens. For the first time, with the *Portraits*, I had to decide how to frame each person, what kind of lighting to use and how each person should behave in front of the camera. To help me make these decisions, I started investigating the grammar of photography by accumulating portraits, and I would increasingly refer to these images even more than to reality itself."⁶⁴ Such decisions seem self-evident for a photographer, but this is not the case for Thomas Ruff who has always defined himself as a non-photographer – as an artist who uses photography in order to experiment with all types of image typology. His *Portraits* probe the more traditional aspects of photographic technique in order to explore a complex genre. As Peter Sloterdijk remarks, the face has not always been a determining factor in the process of identifying individuals, and it was only when humans began to live in communities where many people were unknown that the face became the predominant tool for social identification: "The question of the face as proof of identity would not have become significant until the formations of peoples in the early classical period, the time in which human groups were exceeding their critical size for the first time and having to develop new means of cognitive orientation in an environment of mostly unrelated unknown people. [...] This is why cultural historians and philosophers, especially André Leroi-Gourhan and Thomas Macho, have rightly pointed out that depictions of human faces are completely absent from the pictorial world of the Stone Age – as if, for early humans, not only their own faces were invisible, but also those of their fellow men and women."⁶⁵

The starting point for Thomas Ruff's work on this subject initially consisted in a series of a hundred small-size portraits (24 x 18 cm). In 1986, he decided to modify his artistic protocol by adopting large sizes (200 x 165 cm), by systematically using a white background, and by guiding his models toward heightened neutrality, going beyond psychology and expression in order to treat the face like a surface to be transferred onto another surface, i.e. that of photography. The models are acquaintances or friends, and sometimes artists (such as Pia Fries and Helmut Dorner, who have works in the FRAC Auvergne collections). Thomas Ruff's neutral portraits imply photographer-choices and they set up a particular relationship between artist and model. To cite Roland Barthes yet again, "Once I feel myself observed by the lens, everything changes: I put myself through the process of 'posing', I immediately make myself another body, I transform ahead of time into an image. This transformation is active: I feel that the Photograph

creates my body or mortifies it according to its whim. [...] The photo-portrait is a closed force-field. Four image-realms intersect here, clash and distort each other. In front of the lens, I am at once: the one I think I am, the one I want others to think I am, the one the photographer thinks I am, and the one he makes use of to exhibit his art."⁶⁶ The portrait featured in *The photographic eye* is that of someone called Ralf Müller, of whom we know nothing other than his first and last name. When viewing the portrait of Ralf Müller, what are we to think? Does the work show us the primitive state of a face at rest? How does the model achieve neutral face-ness, in compliance with Thomas Ruff's instructions? How does one get one's face to reach genuine neutrality? Which muscles should we deactivate, and how intensely should we gaze? Is the neutrality of the model's face ('visage' in French) the same neutrality that the photographer has *envisaged*? What happens to the model when this expressive dullness is attained: does one *look like* oneself? Thomas Ruff's photographs necessarily resemble one another, but only deceptively so.

Many have described these portraits as the manifestation of a desire for objectivity and absolute neutrality. This is not entirely true, for at least two reasons. Twenty years into the series, Thomas Ruff stated that it had begun in 1981 because he and his friends realized they were living through a waning century and were very curious to see what would happen in 1984, the year of George Orwell's book. At the same time, Germany was in the wake of terrorist attacks carried out by the Red Army Faction, with police identity checks on a daily basis. In an interview with the photographer Gil Blank published in the magazine *Influence* in 2004, Thomas Ruff stated the following: "I wanted to do a kind of official portrait of my generation. I wanted the photographs to look like those in passports, but without any other information, such as the subject's address, religion, profession, or prior convictions. I didn't want the police/viewer to get any information about us. They shouldn't be able to know what we felt at that moment, whether we were happy or sad." If the result of these photographs tended toward an objectivist reading, this was not the initial goal of the work, which uses objectivity as a way of conveying a cluster of sentiments blending politics, rebellion, romanticism, etc. Secondly, it is anecdotally interesting that Thomas Ruff's large portraits were denounced by a French critic in the late 1980s as an abhorrent echo of Totalitarian propagandist aesthetics due to their icy head-on shot, and certain facial features that might recall the Aryan biotypes advocated by the Nazis. The denunciation is ridiculous, yet interesting insofar as it reverses what took place with the book *Antlitz der Zeit (Face of Our Time)*, published in 1929, which assembled some of August Sanders' portraits. The book was confiscated and censored by the Nazis in 1936 under the pretext that the portraits were incompatible with the Aryan paradigm. Thomas Ruff, whose work partly descends from Sanders, thus paradoxically faced the opposite criticism. His ironic response consisted in subsequently modifying twelve of the disparaged portraits – six men and six women –, by replacing their eyes with blue eyes. The portrait of Ralf Müller thus underwent a second version with blue eyes, *Blaue Augen R.M. / B.E.*, done in 1991 on a smaller scale (40 x 30 cm), and it was exhibited only twice⁶⁷. The anecdote says much about the burgeoning interpretations and fanciful potential that can spring from the search for objectivity.

The New York Water Towers, as with all of the Bechers' output, respect these rigorous rules. The photos were taken with large depth of field, against a grey sky, on New York rooftops, and resemble a set of ID photos – a principle that Thomas Ruff would subsequently stretch to its most radical expression. Nevertheless, despite the desire for objectivity underlying this protocol, an entirely different aspect took shape. The principle which links images of one typology into an overall ensemble is a way of averting the risk of these images transforming into icons. However, by compelling photography to undergo such distancing, Bernd and Hilla Becher turned their subjects into fascinating aesthetic objects. The array of sixteen water towers does not water down the images

into relative indistinctness by placing them on the same level, but rather kindles one's curiosity and instinct to compare buildings, their shapes, their bases, their details, their surroundings, the figure of another water tower in the distance, the buildings in the background, etc. Beyond the sought-after objectivity, a relationship is woven with much more subtlety than initially comes across, and this relationship induces an aesthetic perception of the edifices, which were nevertheless selected based solely on their function and New York location. The water towers incite viewers to look actively, to delve into the slightest architectural details, to notice differences in how the water towers are built, and to raise questions – why not – about the operating principle of these singular buildings. And some viewers cannot help glimpsing beauty. For despite the many precautions taken by both artists to ward off anecdotal and aesthetic effects – blur, composition, viewpoint... – these photographs are beautiful, or rather they have acquired the beauty of past times, enabling their widespread assimilation by people who go to exhibitions where Becher typologies have been repeatedly shown all over the world.

64- Thomas Ruff, interviewed by Friederike Wappler, *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, vol. 53, n°8, Weltkunst and Bruckmann, January 2001, p.14. French translation by Jean-Charles Vergne.

65- Peter Sloterdijk, op.cit., p.188.

66- Roland Barthes, op.cit., pp.25-29.

67- In the exhibition *Konstruktion Zitat* at the Spengel Museum in Hannover (29 August-31 October 1993), and then in the Wilma Tolksdorf gallery in Frankfurt (18 June-31 July 1998).

p.217 —^{to} p.229

RAPHAËL DALLAPORTA

Antipersonnel

In 2004, the photo series *Antipersonnel* revealed Raphaël Dallaporta's work, which began in 1997 when the artist met bomb disposal teams in Bosnia and started thinking about how to broach the devastation caused by antipersonnel mines. That same year, the international community adopted the Ottawa Treaty, signed by 89 countries, with the aim of banning the use of these devices which continue to mutilate and kill civilians well after the end of armed conflicts. Dealing with such a topic through photography is no simple thing and offers few alternatives beyond a photojournalistic approach, which immediately runs the risk of giving horror a spectacular dimension. The five photos of mines, in terms of their subject, could have figured in the first part of this project alongside the works of Yuri Kozyrev or Sophie Ristelhueber. However Raphaël Dallaporta is not a reporter and his work process is not about making field-photos of a war's consequences. Furthermore, even if the *Antipersonnel* series prompts a critical view of the mine context, it does so by way of a recording process that is an offshoot of objectivist photography. The photographs that make up this series, five of which feature in the CNAP collections, were done with the backing of the Département d'Expertise et de Formation au Déminage of the École du Génie d'Angers. This military training center is one of its kind in France, and boasts a collection of the main mines used from WWII up until now. Raphaël Dallaporta selected seventy of these mines based on the technologies they apply, their power of destruction, their undetectability, etc. so as to build an inventory that, even if non-exhaustive, culls the main features these arms that are manufactured by the millions. The mines were photographed with a view camera, on a black background and to the scale of one, like precious objects that are both

fascinating and morbid, flaunted as if they were luxury items. Due to this presentation mode, the mines are revealed beyond their context, in a strange technological dimension that exudes the sort of ambiguous aesthetic quality shared by all images of disasters and destruction devices. Each photograph comes with a caption that is not merely a title, but rather describes the features of the bomb, indicating its origin, its lethal traits, its propagation mode, its weight, its size, and sometimes even an anecdote regarding its specificities: "The number of ways in which the Claymore may be employed is limited only by the imagination of the user.", "When activated, the homemade mine contains enough explosive and fragmenting pieces to blow off a leg", etc. Raphaël Dallaporta only shows the causal side of destruction, by selecting objects that are more intriguing due to their invisibility in the real world than due to their primary function. He lets consequences develop for the viewer in the form of mental images.

"Because Dallaporta has photographed these objects the way an advertising photographer would do for a shampoo bottle, he glorifies these devices and yet appears totally neutral in his approach. It is all so subtle, that it becomes barely perceptible."⁶⁸ Martin Parr

68- Martin Parr, Raphaël Dallaporta, *Antipersonnel*, Musée de l'Elysée, Editions Xavier Barral, 2010, p.5.

p.231 —^{to} p.241

ÉRIC POITEVIN

Untitled
(*Marrowbones* Series)

What was said regarding the skull in the section *Lacrimae Rerum* also applies to these five photographs of marrowbones. The *Marrowbones* are in line with the large corpus that Éric Poitevin has been developing over the past several decades, within which he continuously goes back and forth between the history of photography and the history of painting. His work both delves into the pictorial heritage that shaped photography, and underscores the importance of painting's first optical inventions. During one of our conversations, Éric Poitevin explained how the idea for these marrowbone images simply came to him in his kitchen, while looking at a bone on the table, and how this view immediately took shape as a potential photographic subject. His mental projection consisted in an image where the bone, standing alone upon a white support, inevitably had an architectural context. In other words, and on a symbolic plane, the bone structure of a body can be interlinked with the architecture of a photographed setting. For this reason, each individually photographed bone is placed in an angle or along a wall-line. The immaculate whiteness of this structured space (we have no way of knowing whether it was created for this specific occasion or already existed in the artist's studio) interacts with the uneven organic structure of the bones, which display residual stains of flesh or fat and the telltale gleams of a recent butcher-chopping. The spatial configuration surrounding these images offers no clue about location or bone-size. All that this ensemble of works divulges is the accurate reproduction of five marrowbones photographed on a chromatically calibrated white background.

VII / Heterotopias, gazes of otherness

Vincent J. Stoker - Andreas Gursky - Thomas Demand - Geert Goiris
Zineb Sedira - Yto Barrada

“First, there are the utopias. Utopias are emplacements that have no real place. [...] They are society perfected or the reverse of society, but in any case, these utopias are spaces that are fundamentally and essentially unreal. There are also, and this probably occurs in all cultures, in all civilizations, real places, [...] sorts of places that are outside all places, even if they can be localized. Because these places are utterly other than all the emplacements they reflect or discuss, I call them, in opposition to utopias, heterotopias.” Michel Foucault⁶⁹

This excerpt from *Spaces of Otherness* expresses the notion of heterotopia that Michel Foucault devised in opposition to the notion of utopia invented by Thomas More during the 16th century. In this text, which was written in 1967, Foucault outlines a history of our relationship with space since the Middle Ages, and defines two major categories of space which he designates as being *other*, different from typical integrative spaces. On one hand, there are utopias, spaces that are unreal, invented, fictitious and fictional, or perfect societies governed by an ideal state system. And then there are heterotopias, which the philosopher identifies as spaces that are utterly real, locatable, visitable, and yet very different from common spaces. Heterotopias are sacred spaces (cemeteries, places of worship, holy areas), forbidden spaces, spaces reserved for certain kinds of people, or marginal spaces (senior citizen homes, prisons, and mental institutions to cite just a few of Michel Foucault’s examples). Heterotopias are also sites where imagination is expressed: for instance, theaters and cinemas, where a single prop – a stage or a screen – deploys a sequence of disjointed spaces. Michel Foucault bases his concept on the formulation of six principles: heterotopias exist in all cultures; they can evolve over time; they can juxtapose, within a single real location, a range of spaces that are ostensibly incompatible (different plays performed on the same stage); they define a space within which time has a different way of unfolding (the symbolic eternity of cemeteries, the particular time of libraries, museums and all conservation sites); access to heterotopic spaces is governed by rules (prisons) or rites (sacred spaces); and lastly, heterotopias are endowed with specific functions regarding traditional spaces (function of illusion, perfection, purification, etc.).

The works featured in the seventh station all create or convey spaces of this sort. But we must first underscore the heterotopic nature of the

collection from which these works derive. They all belong to the reserve collections of the Centre national des arts plastiques, and thus take part in a perfect heterotopia, being symptomatic of a culture, evolving over time, spanning all eras while being timeless, providing access that is restricted to those who work in the conservation field... Like any collection, the CNAP collection is a heterotopia, in this case rooted in 19th century culture. Seeing as this project is entirely based on works from the CNAP collection, we were curious to extract works that are themselves heterotopias; in other words, heterotopias within a heterotopia.

The force of the photographic act is to frame part of reality in order to create heterotopias now and again, i.e. spaces circumscribed by photographic framing that take on particular characteristics, that transform, and that shift meaning to unexpected terrain. In the domain of medicine, the term heterotopia refers to an organ’s abnormal placement, its position somewhere in the body where it should not be. This is what occurs with some of the works in this section. Because they circumscribe reality within a frame, they produce a shift in the spaces to which they refer. They shift things of the world in order to conserve their traces, and this conservation goes hand in hand with an inflection of time, which has its course interrupted and frozen in the eternity of the photographic image.

English
Translation

348 — 349

69- Michel Foucault, “Des espaces autres” (lecture at the Cercle d’études architecturales, 14 March 1967), *Architectures, mouvement, continuité*, n°5, October 1984, p.47. The text was written in 1967 but Michel Foucault only authorized its publication in 1984.

Vincent J. Stoker's photographs come under the generic heading *Heterotopia* and mainly comprise shots of derelict sites. Deserted industrial buildings, disused factories, rundown parliamentary precincts... all of the spaces he photographs have the distinct aura of sites that are fraught with time, and thus predisposed to mental projection. The photographs never indicate where the subject is located, and merely display an enigmatic sequence of letters. We have no way of knowing whether these letters refer to the artist's archival protocol, are written at random, or supply the initials of a secret geographic site. Regarding *Heterotopia #PEBBI*, Vincent J. Stoker explains as follows: "I am interested in the radical otherness of places that no longer have their slow existence disturbed, places that are often ignored or neglected, stripped of their meaning and function, those utterly different spaces, beyond daily experience. The history of these places is the history of our crises and the history of the failure of utopian projects. They reveal the undersides and function as anti-worlds [...] They are sedimentations of time that has accumulated and withdrawn. Past and future merge in a temporality that is no longer linear. The site and the space reveal time as eternally unrepresentable."⁷⁰

The photographic technique used in *Heterotopia #PEBBI* opts for a position that is aerial and frontal, as well as a synoptic viewpoint, thus delivering an overview of the scene where all elements are equally placed. The viewpoint is "almost divine" as the photographer points out, having adopted a strategy similar to the one used in Andreas Gursky's works (see following pages). The photographed site, split from its history and geography, barely offers any clues – a Soviet symbol in the middle of the cupola, the propagandist thrust of the frescoes – hinting at the site where the shot was taken. These fragmentary indications are enough to propel this frozen space toward a representation endowed with a powerful theatricality that promptly conjures up images: ruins, such as in the 16th century paintings by Monsù Desiderio (François de Nomé and Didier Barra), take shape as a space that is to be mentally rebuilt. This to-be-rebuilt-space is especially interesting insofar as it synthesizes, together with *Heterotopia #PEBBI*, the concepts of utopia and heterotopia in a single image. Soviet symbols revive a shattered ideological utopia, its history and collapse, whereas the actual site, which has been mutilated by time, fosters heterotopia, propelling the viewer's imagination beyond the ruins and beyond political history, into the strangeness of this architectural saucer which, like a stranded ghost ship, unveils the vestiges and tumult of the past.

70- Vincent J. Stoker, text published on the site www.artfloor.com on the occasion of the Platinum MasterCard Art Prize which he won in 2011.

In *Spaces of Otherness*, Michel Foucault concludes his investigation into heterotopias with the example of a boat, which is "[...] a floating piece of space, a place without a place, that exists by itself, that is closed in on itself and at the same time is given over to the infinity of the sea. [...] The ship is the heterotopia par excellence. In civilizations without boats, dreams dry up, espionage takes the place of adventure, and

the police take the place of pirates."⁷¹ Earlier on in the same text, he also identifies tourist sites (beaches, fairs, holiday villages) as heterotopias with cyclical time that is replayed year after year during the same period, and with the same script, for throngs of holiday-goers. Andreas Gursky's photograph merges both aspects: the tourist boat at Niagara Falls reenacts epic explorers facing the raging elements; the ship goes back in time the way it goes furiously upstream to the imagined sources of civilization; it reenacts exactly the same scene for each new group of tourists. This photograph, done from an aerial viewpoint, is profoundly ambiguous, for if one overlooks the title, it conjures images of conquest, landscapes from German Romantic painting, dramatic scenes from films (the boat scene in Martin Scorsese's *Cape Fear*, or Werner Herzog's *Fitzcarraldo* for instance) and the whole gamut of adventurers exploited at theme parks. It all unfolds in the scale ratio between the forces emanating from the landscape, and the absurdly small boat heading toward the immaculate mist that veils the landscape and the final destination. It all unfolds in the spectacular, in the theatrical, and in the boat's isolation amid the turbulent river, despite the pretence that this is simply a discovery outing under total control and security. We are facing mutual consent, where everyone knows they are participating in a charade yet cannot help feeling the throb of adventure and getting swept into the archetypal images of man's battle with the elements. In *Niagara Falls*, the passengers on the tourist boat, reduced to simple and barely perceptible signs, are pitted against the watery force of the waterfall, entrusting their destinies to the experienced captain who is the only one capable of navigating between rocky reefs and vortexes of roaring water. From this angle, the scene could evoke (both its symbolic meaning and its composition) the engraving *Jesus stilling the tempest* in the Bible illustrated by Gustave Doré in 1866, depicting the biblical episode when Christ reproaches his apostles for not trusting enough in Providence while they tremble from fear on a boat amid the unleashed elements ("Why are you afraid, O you of little faith?", Mark 4:37-38). With both boats facing the same direction, with their raging elements and birds in the sky, the scene in the engraving is strikingly similar to Andreas Gursky's photograph.

Furthermore, and from a different angle, Andreas Gursky's work revisits the major themes of romantic painting and enacts, as in one of Caspar David Friedrich's paintings, the confrontation between man and the dominant aspect of nature, in an ambivalence between contemplation and fear. The scene is viewed from above, as in all of Andreas Gursky's works. The demiurgic viewpoint heightens the fragility of the boat, which is placed at a distance and rendered miniature, like a small-scale model. And the *punctum* of this photograph is perhaps located with the two birds in the sky, their flight intensifying the sense of a primitive scene linked to the ancestral temporality of prehistoric man. These birds singlehandedly transform the scene and spawn imagery of unbridled rivers and rapids coursing through faraway jungles. These birds singlehandedly turn Andreas Gursky's photo into an archetype of the genre, and it is not by chance that the shot was taken right when the birds were soaring above the falls. Even if his photographs usually seem to exclude man from the frame, Andreas Gursky is especially attentive to the place occupied by the human body in its environment. The relationship he sets up between the tourists reduced to mere figurines and the two birds is characteristic of the place he gives to the individual in his oeuvre. In the specific case of *Niagara Falls* and from the heterotopic perspective where we find ourselves, the soaring birds and the boat suggest a temporal superimposition – animal time and human time – which do not coexist, do not come into contact, and are not familiar with one another.

71- Michel Foucault, *Ibid.*, p.49.

Thomas Demand is a photographer, but photography is merely the last stage of a long work process which, far beyond taking pictures, occurs in the atelier and pertains more to sculpting and set-building than to photography alone. His photos show a wide variety of landscapes, urban environments, and interiors of homes and offices that all exude the same weird atmosphere, the same dull pallid light, and the same impression of stemming from reality while being utterly unreal. All of the subjects photographed by Thomas Demand convey a sense of belonging to timeless worlds; they are frozen in their overly perfect architecture that is sterile, immaculate, and without the slightest trace of aging. At the same time, all of these buildings and shapes are strewn with faults, cracks, and rough adjustments between architectural elements that are not sufficiently rigid or supple. Despite having studied at the Kunstakademie in Düsseldorf, Thomas Demand stands apart from artists such as Bernd and Hilla Becher, Andreas Gursky and Thomas Ruff by the strange relationship his photographs posit with reality. His work process consists of creating an initial structure – a large-scale model entirely made out of paper and cardboard – and then photographing it, before going about destroying it. If reality is the springboard for his practice, it undergoes a transposition in the form of an artifact that is destined to be the photograph's referent before it disappears. By interposing a model between reality and the final work, Thomas Demand complexifies the reality-reproduction mechanism that underlies the photographic act. His works are photographs of an artificial referent that gets destroyed once the shot is taken, and this referent is itself the referent of a prior image, which is itself a photograph taken in a real location. Consequently, the main question that arises has to do with the content of these photos, especially considering that the sham setting provided by the model is not supposed to be a *trompe-l'œil*: the structures created in the atelier deliberately reveal various imperfections, making the viewer aware of the inauthenticity of what is shown in the photograph (this process is similar to the one Éric Baudelaire uses in *The Dreadful Details*, by scattering clues that the image has been falsified).

The diving boards in *Sprungturm* reveal their pretense almost immediately: they tower over a dull black surface that does not resemble a swimming pool; the adjoining bleachers reveal the tiny gaps in the sketchily adjusted model; the overall setting has no background, no horizon, and is backlit by a luminescent unreal whiteness. We are in an *other* site that resembles a real site but its reality-effects have been razed. All of the sites designed and photographed by Thomas Demand pursue the same typology. They are *places without self* – as in the term coined Peter Sloterdijk to describe certain types of spaces⁷² – i.e. transit spaces, locations for circulation or temporary respite, sites to be passed through without ever settling down... The swimming pool, its diving boards and bleachers, like all subjects tackled by Thomas Demand (abandoned offices, administrative centers, archives, hallways, tunnels, bus stops, escalators... and even the Oval Office at the White House) are spaces *without self*, without a stable identity, and are often heterotopias as well. The swimming pool is a leisure site, a sports and health area, and a space for social theatricalization with its many ambiguities: the same people periodically show up, bodies express a desire for relaxation, performance, purification, and even seduction. But with *Sprungturm*, these quirks seem to have vanished. In a way, we are facing the zero degree of reality, seen in its most elemental version. The décor that Thomas Demand makes and then photographs before destroying it comes across as an ineffective decoy of a reality that reveals its artificiality. The model of this swimming pool is neither more accurate nor more false than reality itself, of which we know nothing: the model has disappeared, the image that had served as its model has disappeared, and therefore all that remains of the reality of these diving towers is what

Thomas Demand decides to show us. Even if the photograph relies on artifice, it is the sole reality of these diving towers. The diving boards and bleachers in *Sprungturm* are frozen inside what can be referred to as “default settings”, like when turning on a computer for the first time and having to activate its functions, interfaces, user-friendly parameters, etc. *Sprungturm* requires a similar activation from its viewer. And perhaps the conspicuous design flaws in the photographed model should be regarded as cracks for the sake of a more malleable image, thus inciting the viewer's imagination to freely activate it, enhance it, and *develop* it a second time.

72- Peter Sloterdijk, *Le Palais de cristal – À l'intérieur du capitalisme planétaire*, Maren Sell, pp.216-218.

“When I was around 9 or 10 years old, I once saw an image of this pavilion in a magazine. In 1999, I saw the same photograph in a book, and wondered whether it might still be there. With the intention of tracking it down, I embarked on an expedition to Finland. It lay hidden somewhere in a forest, and after we had asked a number of people who had each helped us a little further in the right direction, we reached the pavilion half an hour before darkness fell.”⁷³ This is how Geert Goiris describes the genesis of this photo. Its subject is the house *Futuro* designed in 1968 by the Finnish architect Matti Suuronen who drew inspiration from the 1960s space conquest. *Futuro* is a capsule-house with a design rooted in both scientific and fantasy imagery of aircraft meant for interstellar voyages and conquests of unexplored lands. This house embodies the concept put forth by Le Corbusier in the 1920s, suggesting that a house be envisaged as a “machine for living”⁷⁴, furnished like a car or ship cabin, and freed from sedentariness through its mobility. It synthesizes the “extra-terrestrial” habitat of future humans and nomadic earthly aircraft, liberated from its foundation-based requirements, from immutability and from grounding. *Futuro* was constructed from a kit of polyester plastic materials, and its design was supposed to make it easy to move and construct in rough terrain which was incompatible with traditional architecture back then – as is clearly conveyed in Geert Goiris' photograph. However, the 1973 petrol crisis, the endemic increase in the cost of plastic materials, and inadequate marketing prevailed over Matti Suuronen's architectural plan.

The *Futuro* house photographed by Geert Goiris sits somewhere in the middle of a Finnish forest. No roads lead to this edifice, propped here since the 1960s and since become the shell of a visionary project that had a utopian future. The habitat fulfilled a desire to apply *tabula rasa* to the architecture of the time, which was steeped in obsolete traditionalism, and to meet the requirements of an increasingly changing world by creating a home of the future that would be totally mobile and adaptable to all terrains. The low-angle shot used by Geert Goiris reveals the moment of discovery when the artist approached from down below and saw the house stranded like a UFO on a small snowy ridge. Its front door has disappeared and its walls are covered in moss and verdigris. The house has become its own ghost, and lies hunched amid the trees like a mysterious and timeless sanctuary.

73- Geert Goiris, “Myths, Places and Protagonists”, *Geert Goiris – Lying Awake*, Rome, 2013, n.p. French translation by Jean-Charles Vergne.

74- This wording appears in a text written in the early 1920s, cf. Le Corbusier, *Œuvres complètes 1910-1929*, 1967, pp.45-46.

Zineb Sedira's work mainly concerns the history of Algeria, where she was born. She has focused on population movements, migration flows and exoduses. However it was while doing an Internet search on a totally different subject that she discovered the existence of a ship graveyard in Nouadhibou on the coast of Mauritania: "I developed a kind of obsession with decrepit buildings and ruins. So when I came across this ship graveyard, I immediately realized there was something to investigate. [...] Very few websites mention this Mauritian graveyard. The more famous ones are in Bangladesh and in India. These are not graveyards, but places where ships are relegated and then dismantled. In Mauritania, [...] the ships have been rusting away there for decades. [...] Mauritania is a very poor country, with a high rate of unemployment for young men. Lots of them climb aboard these ships, despite the danger, to salvage the steel and sell it in Europe. It is a lucrative trade that does well, the promise of a new life for these young people, a micro-economy. But it is nevertheless [...] a disaster zone."⁷⁵ *The Death of a Journey 5* displays one of these boats stranded in what happens to be one of the world's largest ship graveyards. And to pursue Michel Foucault's thoughts about heterotopias, we are facing here a double extension of the concept, i.e. a dual heterotopia superimposing that of the cemetery upon that of the ship. Here, the cemetery becomes the site for a parallel economy and lies at the heart of city life, as was usually the case with cemeteries until the end of the 18th century, although in an entirely different context of course. More than a cemetery, the site in Nouadhibou somewhat resembles an open grave, where corpses are randomly scattered, and where history falls apart and decomposes until it is forgotten. The ship's dilapidated carcass also hints at the failure and erosion of the "dreams of Africans who die in Nouadhibou because they haven't managed to reach the Canary Islands", in the words of Guillaume Mansort⁷⁶. The derelict ship on the verge of decay in its tiniest particles symbolizes all aborted attempts at exodus toward the utopia of better worlds.

75- Hans Ulrich Obrist, "Conversation avec Zineb Sedira", *Zineb Sedira, Beneath the Surface*, Kamel Menour, 2011, pp.10-11.

76- Guillaume Mansort, *Art press* n°375, February 2011, p.92.

"Even in its collapse, the colonial dream has left us the heritage of an iniquitous regime of managing and perceiving the mobility between the North and the South of the Mediterranean. In this bottleneck known as the Strait of Gibraltar, visiting rights are now unilateral.

This territory of the in-between has the astonishing particularity of being marked by the coincidence between a physical space, a symbolic space, a historical space, and finally, an intimate space. In Arabic as in English, strait conjugates narrowness (*dayq*) and distress (*mutadayeq*). In clear weather, the horizon of the Moroccan coasts is Spanish; but the Strait has become a huge Moroccan cemetery. This immigration differs from the preceding ones. It has its vocabulary, its legends, its songs and rituals.

People no longer say "he emigrated," but h'reg: "he burnt," he burnt his papers, his past. The exploits of the burnt crop up everywhere, their stories stoke the desire for elsewhere. An enclave long forgotten by national investments, Tangier is now the city where thousands of hopes come up short. Rather than any nostalgia for an international ghetto, what I want to show in this city is the inscription of this stubborn urge for departure which marks a people, first of all. I have sought to suggest the metonymical character of the Strait in this series, by insisting in my images on the tension between allegory and snapshot. Strait is another word for the temptation of departure, and a commonplace (which has become a common bond), ceaselessly agitating the streets of Tangier. This slippage gives the streets the form of an imaginary space, into which all the obstinate dreams of leaving the country are engulfed. The would-be immigrant forges a collective identity here, by dint of being legally obstructed from crossing the Strait. This obstacle is not without consequences on the state of dispossession that emerges, and on the indignity attached to his position. This new immigration (a temporary, individual movement) is perceived in Europe as being closer to a migration (a massive shift of population). We are in the era of suspicion. Our Moroccan cities are shaped by urban migrations, but also by and for tourism; these two great mass movements which are directly connected to the machinery of globalization. This transformation requires a reconfiguration of the geography of differences, while new trajectories imply new identities (the rural exodus, the return of emigrant Moroccan workers on their summer visits), identities which themselves are forged in resistance to the domestication of space. [...].

When I take photographs in Tangier, I can hardly ignore the fact that I am in my father's native city, where my mother came to lose her way. I do not seek to dedramatize the tension and dangers of departure. Yet I've never quite known where I am myself when I walk through this city, in what history. I can photograph all the inhabitants who want to leave it, but myself, I always come back, and I live there in the comfort of the maternal home. In my images I no doubt exorcise the violence of departure (the others' departure), but I give myself up to the violence of return (to home). The estrangement is that of a false familiarity. I photograph temptations, and not veritable attempts, in a reportage-like style. As soon as I am back in Tangier, I am once again in a state of absence, I become absent. Perhaps there is a relation between my highly personal experience and the situation of a population seeking to leave the country, having not found its place there. I began to photograph my mother's house, the violence of domestic relations; and of course, what I find nearby, much closer, are the people dreaming of absence." Yto Barrada⁷⁷.

77- Yto Barrada, excerpt from the text "Le Déroit, ou une ville pleine de trous", written for the exhibition "Yto Barrada : Gran Turismo Royal", Galerie Polaris, Paris, 15 May-8 July 2003.

VIII / Cine-Eye

Jeff Wall - Cindy Sherman - Jeanloup Sieff - Philip-Lorca diCorcia - Abigail Lane
Gregory Crewdson - Camille Henrot

The eighth and final section features works from the Centre national des arts plastiques collection that, according to different modalities, all draw on the realm of cinema. We are not dealing here with movie photos (even if the works by Camille Henrot and Jeanloup Sieff dip into this genre) nor with cinema made out of photographs (as in Chris Marker's masterwork *La Jetée* in 1962), but with a more complex and ambiguous relationship between two domains that seem to overlap (a film is made out of a sequence of photograms) and yet nevertheless diverge.

The photographs in this section could not have been devised without the input of cinema and cinematic language, because they make use of various techniques from the cinematic genre (staging, sets, lighting, montage, panoramic layout...) or because they place their subjects in a temporal relationship that no longer belongs to the photographic realm. While Jeff Wall's photo *The Old Prison* does use a painting-like form, its backlit boxes and heightened panorama strongly recall screen-lighting and cinemascope frames. The works of Gregory Crewdson, Philip-Lorca diCorcia and Abigail Lane, which also set up a relationship to painting, strongly draw on a fusion of cinematic lighting, staging, narrative film-time and works by directors such as Alfred Hitchcock, David Lynch, Todd Haynes or Wes Anderson. The works by Cindy Sherman, Camille Henrot and Jeanloup Sieff, each along different registers, delve into cinematic space by reworking its imagery, specific traits, and editing techniques, or by playing with cinema's tendency to use photography as an advertising tool (with films stills, those photos displayed at the entrance to movie theaters like bait for audiences). For these works, and for the entire output of some of the artists, cinematic language intensifies photographic language, not redundantly or citationally, but by shifting the photographic gesture toward photography's cinematic becoming. A film is made up of a sequence of photograms – twenty-four per second (or eighteen at the dawn of cinema) – and extracting a photogram from its overall film has at least two implications: the photogram intrinsically contains the time and motion of the image⁷⁸ and is always preceded and followed by other photograms, inscribing it in a spatial and temporal flow with a “before” and an “after”. The photogram is thus utterly different from a photograph; it does not convey Roland Barthes' famous “ça-a-été” (“this-has-been”); it does not stand for an event that has taken place and left its traces on the surface of

photographic paper. So what occurs when photographs are devised according to cinematic codes? They do not belong to a stream of images, and are extracted from nothing. Nothing has happened beforehand and nothing will take place afterward. Stripped of a “before” and an “after”, they are sham photograms. They have been preconceived and staged by the photographer to imitate photograms of a film that does not exist. They play upon a “this will be” or upon a “something happened” that are utterly illusory. These photographs have much to tell us about their narrative potential and filmic resources, etc. However, our input as viewers is the notion that these are “unmarried” images, “uncoupled” images' (insofar as they are not “coupled” with any other images). These unmarried images are squeezed into a sort of temporal paradox: they disclose the excerpt of something that does not and will not ever exist; they belong to frozen time, to an eternal instant beyond past and future. Nothing will ever happen to the two characters frozen in the interior created by Gregory Crewdson for *The Father*, and Cindy Sherman's three starlets will never relax their pose, which they never in fact assumed since they were always there, the way they are now. Here lies, perhaps, the tragedy of these images whose protagonists are unaware that they are lost, with no past and no future, in a photograph that is the trace of nothing, and that is doomed to annihilation when inserted into cinematic space.

78- For a detailed analysis of this aspect, we refer the reader to two works by Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement* and *Cinéma II. L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, 1983 and 1985 respectively.

English
Translation

352 — 353

to
p.285 — p.289

JEFF WALL

The Old Prison

Regarding the differences that set the documentary genre apart from the cinematographic register, Jeff Wall points out that “the term ‘documentary’ applies to those photographs in which the artist selects the place and time of taking the picture but without intervening in the site or situation in any way. [...] The term ‘cinematographic’ refers to photographs in which the subject of the picture has been prepared in some way or another, ranging from minimal modifications to the construction of entire sets, creation of costumes and objects, etc.”⁷⁹ In the case of the photograph *The Old Prison*, the distinction between both types of images is not so obvious. The work definitely has a documentary slant in the choice of subject. The city of Vancouver, where Jeff Wall was born and currently lives, figures in several of his works. The cinematic dimension is indeed present, yet comes across quite ambiguously. The work's panoramic layout evokes a cinemascope, and the luminosity recalls a screen, even if cinema screens are not backlit. Regarding his systematic and long-term use of backlighting, Jeff Wall explains: “I saw a light panel somewhere and what really struck

me was how this seemed like a perfect technological synthesis. It wasn't photography, it wasn't cinema, it wasn't painting, it wasn't advertising, and yet it was strongly associated with all that...⁷⁸⁰ If the image's luminosity and the work's elongated layout recall movie screens, the backlighting is more akin to advertising and the huge billboards that light up cities when night falls. However, the image of The Old Prison has nothing in common with an image that aims to make a city attractive or anything of the sort. The work's subject – as the title tells us – is the former Three-Rivers prison, located on the right side of the image, which was built in 1822 and shut down shortly before the shot was taken. Even if the building has been classified a historical monument and has since become a tourist site where it is possible to spend a night locked up like a real convict, it is unlikely that the goal of this work is to highlight the building's history. The prison, which has been shoved to the edge of the image, plays an entirely different role, as we are about to see.

It is significant that the photograph shows a common place, in the most literal sense of the term, i.e. a place where life is lived as a community. This view of Vancouver, which dates from the 1980s and is one of the Jeff Wall's first outdoor shots, is a familiar site for locals and for the artist, being his hometown. The motives behind the decision to photograph the city from this viewpoint recall the old pictorial tradition of *veduta*, which refers to the detailed depiction of landscapes. *Veduta*, (literally “what is seen”) is also an optical term that used to designate natural perspective, and when Canaletto or Francesco Guardi painted their *vedute* during the 17th century, they used the *camera obscura* to attain as precise and accurate a representation as possible. Jeff Wall, whose photographs are brimming with references to the history of painting, has achieved a *veduta* of Vancouver by swapping the *camera obscura* with the modern dark room, painting with backlit photography, and the painting's traditional form with the cinemascope. The classical *vedute* strove to show “what is seen”: with *The Old Prison*, Jeff Wall shows what one sees in a format that more or less reproduces human vision. These cinemascopic *vedute*, which do not divulge that they involved a great deal of preparation, nevertheless reveal a detail that undercuts the rest, intimating the work has been staged. To the left of the old prison, a character seen from behind is gazing at the landscape. As the only visible human figure in the photograph, he is discreet enough to go unnoticed yet sufficiently visible – with his bright red clothes – to make an attentive viewer wonder about his presence. His position has been finely tuned to the requirements of the shot, so that his body, seen in perspective, nearly spans the width of the river's arm, which he faces. We might even assume this character is Jeff Wall himself, because of his corpulence, but this is merely a hypothesis. Whatever the case, *The Old Prison* offers a subtly romantic portrayal of human presence within a sprawling landscape where the extensive urbanization of a huge metropolis mingles with its natural and primitive antecedents – a stretch of land crossed by the arms of a river. These junctions (the three rivers that give their name to the former prison) are at the heart of Jeff Wall's composition: they steer the viewer's gaze from left to right, from background to foreground, and from Vancouver's most recent and urbanized areas to the fallow terrain, all the way to the old prison like a remnant of bygone days. The photo's composition is entirely structured by the bending of the waters, which transport one's gaze from darkness toward light, blocking it momentarily in the middle of the image – right where the inversely curved lamp post cuts off, at its center, the bridge in the distance – to ultimately lead toward the red character and then onto the yellow sections on the walls of the building that has its windows shut, like a visual impasse at this former site of banishment and ostracism (prisons belong to Michel Foucault's category of heterotopias – see previous chapter).

We pursue our analysis, at the risk of overdoing it. The importance of painting history in Jeff Wall's works is legendary (see his works inspired by Hokusai, Delacroix, Manet, Goya, etc.) and it is interesting to note the parallels between the *veduta* of *The Old Prison* and another famous *veduta* in the *View of Delft* where Johannes Vermeer depicts, in 1660, his hometown using a strikingly similar composition: fallow nature in the foreground, passage from shadow to light, a crane at the center like the orange crane in the Vancouver

landscape, the riverbed, characters seen from behind in another plane... And especially, the famous section of yellow wall painted on the right of the painting, toward which the entire composition tends – that small section of yellow wall before which Bergotte dies in Marcel Proust's *La Prisonnière*. And whereas Jeff Wall applies backlighting to his landscape, Vermeer uses tone painting to create an illusion of light that emanates from within the painting and spreads outward, toward the viewer...

79- Jeff Wall, *Catalogue raisonné 1978-2004*, Steidl/Schaulager, 2005.

80- Excerpt from a conversation with Els Barents, *Jeff Wall, Essais et entretiens, 1984-2001*, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2001, p.63.

p.290 — to — p.293

CINDY SHERMAN

Untitled

These three photographs are typical of Cindy Sherman's work, the greater part of which is devoted to staged portraits using Hollywood codes, and more precisely film stills – those photos displayed at the entrance to movie theaters to whet the appetite of audiences by encapsulating, in a single image, the film's atmosphere, genre and style.

Cindy Sherman has always worked on her own, simultaneously as a photographer and as a model who assumes various poses, made-up and dressed up. She dons the multiple hats of director, actress, lighting designer, makeup artist and costume designer for films that will never exist; films with no script, no audience, and no screening hall. Her photographs are not self-portraits, even if they are always about her, and despite the paradoxical rigor and selectiveness she applies to the casting. The notion of unmarried images was evoked in the introduction to this chapter in reference to a type of photo that is influenced by cinematic language, and this especially applies to Cindy Sherman's work. As Rosalind Krauss points out “the condition of Sherman's work [...] is the simulacral nature of what they contain, its condition of being a copy without an original.”⁸¹ There is no original, and no origin either, for these three photographs do not refer to any film. Nevertheless, the way the “actresses” pose, the half-shadows, the hairdos, etc. leave an odd impression of déjà-vu. Is it from Brian de Palma's *Blow Out* or Martin Scorsese's *Taxi Driver*? Is it from Bob Rafelson's *Five Easy Pieces*, Alfred Hitchcock's *Frenzy*, or Sidney Pollack's *They Shoot Horses, Don't They...?* Looking at these works prompts a sense of familiarity, regarding which Cindy Sherman remarks: “Some people have told me they remember the film that one of my images is derived from, but in fact I had no film in mind at all.”⁸² By fostering a sense of familiarity with actual films, Cindy Sherman's works imply that it is impossible for memory to clearly focus on a single cinematic image, due to the specific temporal features of film. How indeed is one to remember a moving image extracted from a film? With what amount of authenticity and precision? Do the images we keep in mind to remember the film really exist in the film we remember or are they merely an arrangement, a fantasized memory, a form of residual memory that is feigned and inaccurate? Is there even one single image from a film that one can truly remember? In Cindy Sherman's work, these underlying questions emphasize the distinction between still image and moving image, between photograph and cinematic photograph.

By playing with cinematic codes from films of the 1960s and 1970s, the characters staged by Cindy Sherman activate our memory of films, or more precisely, they activate the way in which memories of films have crystallized and gradually become distorted

in our memory, to build a stock of inexact or broad archetypes: the femme fatale, the victim, the liberated woman, the loser, the drug addict, the housewife, the harassed woman, the threatened woman, the passionate woman, etc. At the same time, doubts arise regarding the film's genre: is it a film noir, a thriller, a feminist film, a biopic about a heroine determined to fulfill her destiny, etc.? And what about the bafflement caused by the three women's androgyny? What to make of the woman in red's determined gaze, or the seeming perplexity of the woman in a grey shirt, or the assertiveness of the woman smoking a cigarette, etc.? No answers are ever given in Cindy Sherman's works, not because she wishes to cloak meaning with ambivalent symbolic density, but because her works are precisely devised with the potential for a polysemic reading. If Cindy Sherman's characters reconstruct cinema's feminine archetypes, this does not turn them into stereotypes, and it is impossible to tell if this woman or that woman is a housewife or the epitome of a femme fatale. The portraits are subtly staged, depicting the women as conceivably fatal, victim, liberated, tomboy, naughty, nostalgic, etc. Although Cindy Sherman's women are not self-portraits, they are Cindy Sherman, and undoubtedly stand for all women, or rather they underline the macho narrow-mindedness that tries to confine women to a specific category, and here perhaps lies the feminist facet of her work.

81- Rosalind Krauss, "Cindy Sherman: Untitled", *Cindy Sherman: 1975-1993*, Rizzoli, 1993, p.17.

82- Cindy Sherman, interviewed by Lisbet Nilson "Q & A: Cindy Sherman", *American Photographer*, September 1983, p.77.

to
p.294 — p.295

JEANLOUP SIEFF

*Alfred Hitchcock
for Harper's Bazaar*

This photo was taken in Hollywood in 1962 for the magazine *Harper's Bazaar*, and it stages Alfred Hitchcock with the model Ina Balke in front of the famous house from the film *Psycho*, which was made two years beforehand. The house – the most costly part of the sets – was built by recycling the sets from the film *Harvey*, which was made in 1950 starring James Stewart. As a protagonist in its own right, the house is one of the most renowned sets in the history of cinema. It was inspired by the *House by the Railroad*, painted by Edward Hopper in 1925, as well as by the house from *The Addams Family*, created by the illustrator Charles Addams, a friend of Alfred Hitchcock's⁸³. It has been said regarding this house, that the three-part structure – basement, ground floor, first floor – symbolizes the interaction between the three levels of the psyche – Id, Ego and Superego: when Norman Bates brings his mother's corpse from the first floor down to the basement, he is thus reproducing the deep link between the Superego and the Ego⁸⁴. Whatever the case may be, the fact that the composition of Jeanloup Sieff's photograph has three superimposed parts provides a nice coincidence in how he succeeds in tightly interlinking the different layers, as we are about to see.

Regarding the genesis of this photograph, Jeanloup Sieff explains: "Fashion has always bored me. It's just a pretty girl or a beautiful landscape. I'd try put one inside the other and vice versa. I suggested to *Bazaar* doing a story on Hollywood myths. The press attaché for Universal showed me around the studios. In front of the house from *Psycho*, I came up with the idea of having the master pose with a model. 'Sorry, but he's working day and night on editing *The Birds* in San Francisco.' Nevertheless, I described the photo I had in mind, with Hitchcock going down the grassy slope – in fact when he did so, he kept tripping over –, then grabbing the model and pretending to strangle her. She called me back the next day: 'OK, he'll be there tomorrow at 7 a.m.' Right on time, a big pink baby

got out of a black Cadillac and said: 'Ah, I love to strangle nice girls in the morning before breakfast'.⁸⁵ The anecdote told by Jeanloup Sieff is interesting insofar as it reveals how little time he had to prepare the session that would lead to three images being published in *Harper's Bazaar* of the model together with the director. Although the photographer could not prepare the shot in detail nor foresee any of Alfred Hitchcock's requirements, he managed to obtain an image that succeeded both in being in sync with the rest of his work, and in getting Hitchcock to take active part in the venture and let himself be directed with the model. The deep blacks, which are characteristic of Jeanloup Sieff's work, also set the stage for Hitchcock to be literally expelled from the disorderly dark vegetation. His black suit blends in with the house from his film, the sleeves of his white shirt seem to echo the white window panes. The vertical pattern on Ina Balke's dress and her body-shape echo the light-colored poles of the house. The model's hairdo seems to embody the fright that makes her hair stand up. The image is teeming with sharp angles: the rooftop, the director's fingers, the clear-cut triangles overlapping from the top of the house down to the intersection with Hitchcock's right arm, Ina Balke's eyebrows, her wrinkled forehead, etc. The master of suspense's thumbs and index fingers, pointed like beaks above the model's head, already cite *The Birds*, which was in the midst of being finalized when this shot was taken. Ina Balke's only visible arm, pointing downward, totally matches the line of Hitchcock's arm, which is raised toward her head. The model's hand flaunts a ring with a spiral motif that echoes the leitmotif of *Vertigo* (spiral of the credits, of Kim Novak's hairdo, of the stairwell in the church tower, of the kiss between James Stewart and Kim Novak filmed at 360°...), made four years beforehand. This hand, seen in perspective, fits perfectly onto Alfred Hitchcock's thigh and crotch. The composition implicitly induces an erotic dimension based on the impossible encounter between two characters who are not in the same plane nor in the same realm: Hitchcock and fashion, Hitchcock and his actresses, Hitchcock and his *mannequins* who are maneuvered and activated according to his desire, Hitchcock and the female archetypes of his films.

83- For the sake of anecdote, Charles Addams is explicitly cited by Cary Grant in another film by Alfred Hitchcock, *North by Northwest*. The director also happened to possess two original drawings by Addams.

84- This interpretation is suggested by the philosopher and psychoanalyst Slavoj Žižek in the documentary *The Pervert's Guide to Cinema*, directed in 2006 by Sophie Fiennes.

85- Jeanloup Sieff, interviewed by Armanet François, "Sieff, Arrêt sur images", *Libération*, 12 November 2000.

to
p.296 — p.297

PHILIP-LORCA DICORCIA

Paris, New York

These photos belong to the *Streetworks* series, which was initiated in 1993, and they apply a protocol that locates them at the crossroads between mise-en-scene photography and documentary shots. The poses and faces of some of the protagonists make one wonder if they are actors, yet this is not the case. All of the people featured in these images are anonymous passersby who have been randomly photographed by the artist. Nevertheless, the modalities that shape the conditions for taking the shot derive from the cinematic genre and not from the documentary genre: artificial light sources have been set up beforehand on street lamps and road signs, enhancing the natural light by shining more intensely on some of the faces, while people walk by without realizing they are being photographed. In a way, Philip-Lorca diCorcia is doing a cinematic shoot based on maximum withdrawal of the director. His actors do not follow any directions; they move about in their personal space and maintain an utterly natural attitude. Nevertheless, the photographic stiffness freezes them in a pose that is stripped of affectation, revealing instead of their faces the

mask we usually wear when we walk in the street. These attitudes, together with the weird effect created by the flash, and the shadows or backlighting generated by the shot, sometimes resemble the rigid postures of zombies awkwardly ambling around without any particular destination. “While it is possible to give an account of how people walk, if only in the most inexact way, all the same we know nothing definite of the positions involved in the fraction of a second when the step is taken. Photography, however, with its time lapses, enlargements, etc. makes such knowledge possible”⁸⁶, as Walter Benjamin affirms, yet the cinematic dimension that is added to the documentary nature of these works yields a subtle sense of pseudo-documentary, thus prompting the viewer to come up with various narrative readings.

d in the documentary experiments that Walker Evans carried out in Bridgeport in 1941 on a commission for Fortune Magazine. Standing at a street corner, Evans photographed streams of passersby, head-on and from behind, capturing the anonymous flow in this arms-factory city. Philip-Lorca diCorcia, who also worked for *Fortune*, was influenced by this attempt to faithfully transcribe reality, to which he added meticulous precision and a vision steeped in the history of painting and cinema. *Paris* and *New York* thus hover between documentary and a fictional slant. Various elements – the cinematic lighting, the powerful backlighting in *Paris*, the characters viewed from behind, others who seem to be looking straight at the camera, the ambiguity of certain passersby whose poses seem to suggest they are aware of being photographed – create a sense of uneasiness and obfuscate the images, which initially come across as rather banal. The dramaturgy resulting from the specific utilization of light, the way in which the characters interact and give structure to the space, have sometimes been compared to the theatrical and “heavenly” lighting in Caravaggio’s compositions which hint at the workings of destiny or the hand of God. “In my work there’s a kind of story, a suggested narrative. I suppose because of that I’ve often been asked if I want to make films. I try to make work that requires attention and time. I’m trying to do the opposite of a typical magazine photograph, which is looked at for a few seconds, one after another, and usually forgotten. My work is also different from the kind of photographs that purport to distill a perfect moment.”⁸⁷ Philip-Lorca diCorcia

86- Walter Benjamin, “Petite histoire de la photographie”, op.cit.

87- Philipp-Lorca diCorcia, “For a while we got away with it”, interviewed by Jeff Rian, *Philipp-Lorca diCorcia*, Eleven, Freedman Damiani, 2012, unpaginated.

to
p.298 — p.301

ABIGAIL LANE

*She didn’t need her eyes
open in order to see*

A woman sprawls on the floor of a cramped kitchen, a fallen glass beside her. A box with a number leads one to suppose that a move is scheduled (there are no traces of scotch on top of the box, it has not yet been closed, there is no move taking place). On a table, among various objects, two coffee mugs indicate that another person was there, before our gaze burst into the scene. At the back of the room, three steps lead to a strange space, a sham landscape that is rocky and mountainous, and one cannot make out whether this is a décor, or wallpaper, or a mix of the two. Standing upon a mound of rocks, a goat peers into the kitchen. The animal in its décor is in fact a diorama that the artist had photographed in a museum. The image was then attached to the photo of the kitchen. The scene emanates a surrealist and fantasy-like mood, in the vein of an episode from *Twin Peaks*, created by David Lynch in 1990.

This work belongs to Abigail Lane’s series *Still Lives*, consisting of ten photographs made between 1997 and 1998. The series title already provides a clue about the meaning of these works, through the world play that transforms *Still Lives* into *Still Lives*. The title thus creates a sense of ambiguity regarding the information it is supposed to convey to the viewer, so that it straddles a still life and a crime scene with the character’s possible survival. This sets up a rather precarious balance, for if one considers that this image is constructed like a film-photogram, then the depicted scene is but the fleeting and flickering moment of an action-in-progress, at the end of which the character might die. In this case, the scene definitely topples into a still life, in its most literal sense of life that has been stilled and rendered inanimate. In a presentation to the art exhibit *Scene of the Crime* in 1997 at the Hammer Museum in Los Angeles, Ralph Rugoff coined the term “forensic aesthetic” to describe the fascination in contemporary art with violence and crime, and with works that purport to convey the clues of tragic events. This type of aesthetic, which is clearly pursued by Abigail Lane’s photograph, sets up a specific relationship with the viewer, based on analysis and investigation, and on seeking for details that enable a narrative to be pieced together again. And like in any investigation, this means not emphasizing one element over another, and not forcing the clues to coincide with the investigator’s initial idea. This diagnostic view of segmented signification for this type of image also applies more broadly to the way one reads works of art: every interpretation is always subject to the risk of misconstrual (hence the fears of going too far as we mentioned above, for instance, regarding Jeff Wall’s photograph).

She didn’t need her eyes open in order to see fits perfectly into this register of photographic images that are portrayed with many gaps, creating the illusion of a *before* which we did not witness and yet was pivotal to how events unfolded. It is up to the viewer to try and piece together this *before* in order to understand the *now*, with all the temporal illusion this implies, since we know – being outside of the scene – that this *now* is eternal, and that our understanding of the *before* will change nothing in the image, but will perhaps assist us in understanding what the image has to say. And to top it all, this work is an element in a series that Abigail Lane strung together so that the connected titles compose a sort of two-part script: *She didn’t need her eyes open in order to see / Her life became nocturnal / She imagined she knew the future / It was on the tip of her tongue / Fear was her crime, and then Another time, another place / His values were personal / He felt at one with nature / The past would surely spoil his dream / Hope was his glory*. As the series is meant to be scattered, the viewer who sees only one element, as is the case here, will never be able to reconstruct the entire narrative, and will never even know if such a reconstruction is possible, if it implies a consistent story. Since only one of the ten elements is divulged, the viewer gets lost in conjectures, seeks for meaning in the goat’s various symbolic aspects – witchcraft, sexual desire, Greek tragedy⁸⁸... –, tries to pierce the title’s mysterious meaning, remains forever uncertain if his personal attempt is a misinterpretation, and ultimately presumes that misinterpretation is not possible, that it is always the viewer who makes the work.

88- Etymologically, the word “tragedy” comes from the Greek words *tragos* (scapegoat) et *ôidê* (song), literally “scapegoat’s song”.

to
p.302 — p.303

GREGORY CREWDSON

The Father

Gregory Crewdson’s photographs are always highly localized from a geographic viewpoint. The setting of these photographs is small-town rural America – those mid-sized towns that

are large enough to enable anonymity yet small enough for locals to know their neighbors' dirty little secrets and then spread them with pernicious and malevolent rumors. It is easy, for practically any viewer, to situate these works in this type of town due to the cinematic imagery used by these photographs, for their scenery has entered the collective memory of a familiar cinematic culture, which the United States has been forging since the 1940s. Whether the photographs are created in pre-built studio sets, or whether they occur in natural settings (which the artist chooses meticulously when he goes location scouting by car), Gregory Crewdson's works require the human and technical means of cinema, and often stage well-known actors such as Tilda Swinton, Gwyneth Paltrow, Philip Seymour Hoffman, William H. Macy and Julianne Moore. From this perspective, one could say that he does not *take* photographs: he *makes* photographs. He creates images from scratch that paint a portrait of inglorious America, a theater for a humanity consumed with muted anguish, seeping with dejection and boredom. Neurosis in all its guises infuses this universe, from faint clues to more obvious traces – medicine boxes scattered on bedside tables and credenzas, faces disheveled from insomnia, interiors plagued by the psychotic outbursts of their inhabitants, who end up resembling one another the way a dog resembles its master. The pale lights and cloying spaces of the homes and cheap motel-rooms, the deserted streets, the wastelands, are the recurrent sites for these works, which display an extreme awareness of detail. His photographs all draw on film, but what they depict is stuck in time that no longer passes, as if each image were frozen in a gap. The scene wavers between a flatness typical of the drudge of dreary routines, and a frayed surface under which deviance pokes out. Gregory Crewdson's world is fraught with dark energies that weigh upon the inhabitants; nature comes across via animals, weather and land, making it psychologically impossible to live in these spaces, which draw on the influence of paintings by Edward Hopper, films by Alfred Hitchcock (*Psycho*, *The Birds*), David Lynch (*Blue Velvet*, *Twin Peaks*), Wes Craven (*The Last House on the Left*) or Todd Haynes (*Far From Heaven*), without excluding their psychoanalytic aspect. Gregory Crewdson's father was a psychoanalysis, and the artist has repeatedly alluded to the probably influence of having eavesdropped on sessions when he was a child.

When viewing a work by Gregory Crewdson, one is always an intruder in a scene where one doesn't belong, like bursting into someone else's nightmare, where one does not grasp the symbols, nor the insidious violence, nor the banality of surfaces, which often characterizes the worst nightmares. The photograph *The Father*, which is part of a long series entitled *Beneath the Roses*, places the viewer in an intrusive position, in a seedy kitchen-salon that has its walls stained with moisture and mold. The scene, despite its seeming simplicity, raises various questions. Does it depict a father and his daughter? Why don't we see the television that lights up the father's face and body? What to make of the long scar across his leg? What is in the pillboxes on the small table? Why does the daughter have traces of blood on her neck? What is in the bloody plate near her? Why is the telephone broken?... *The Father* requires one to view the work with an active and precise gaze, to be able to project oneself in a *before* and an *after* of the image. But the beginning and the end do not exist.

His work has been criticized for its overload, its symbolism, its excessive use of dramatic and technical effects, its surfeit of meaning and its dose of kitsch and flamboyance. Such criticism obviously ignores the fact that these aspects are deliberate and express the desire to undermine the Hollywood system, and to do so via the visual hyperbole created by an industry that has meticulously demolished all of its competitors, starting with Italy's Cinecittà studios. It is not by chance that Gregory Crewdson has taken an interest in these studios. In 2009, he made a series of small black and white photographs that showed Cinecittà as utterly bare and without any effects. From this standpoint, Gregory Crewdson's work displays more interest in cinema than it may seem, and this interest does not merely involve a referential aspect, but also seeks to present the monster that Hollywood cinema has become.

p.304 — p.312

CAMILLE HENROT

King Kong

In the introduction to the eighth station, we evoked photographs that are made within cinematic space, emphasizing their status of unmarried images, of fake photographs inserted in a pseudo-narration, of images lost in the illusion of frozen time, devoid of *before* and *after*. These photographs are “uncoupled”, since they are not “clipped” from a film reel, and since they are not “coupled” with other images. With this series, Camille Henrot offers a possible solution to the reassembling of unmarried images, responding to their decoupling with multiplication. The eight works of this ensemble are drawn from the video *King Kong Addition*, which she made in 2006, by layering three versions of the film *King Kong* – from 1933 (by Merian C. Cooper and Ernest B. Schoedsack), 1976 (by John Guillermin) and 2005 (by Peter Jackson). In reviving a technique invented by avant-garde cinema from the 1920s (notably the one described by Dziga Vertov), Camille Henrot has superimposed three films to create a monstrous meta-film, edited by layering three separate moments, three spaces, and three historical film sets. The three versions of *King Kong* are thereby transformed into a film on *King Kong*, but also about cinema's historical angle. *King Kong* is the founder of film history, of the emergence of special effects and stunts, etc. and although Camille Henrot has selected the most memorable versions, there are in fact over twenty films on *King Kong* with titles that on their own tell the story of the rowdy gorilla: *King Kong Lives*, *The Son of Kong*, *King Kong Escapes*, *King Kong vs. Godzilla*, right down to parodies and other spoofs such as *Japanese King Kong*, *Queen Kong*, *The Mighty Peking Man*, etc. To understand Camille Henrot's choice, it is helpful to recall the incident that led to this story, which was inspired by real events (in 1925, a gorilla ravaged an Asian village and abducted a woman), to underscore the fact that the directors of the first 1933 version were documentary specialists, and to note the importance of the character of *King Kong*, both in the evolution of the film industry, and in the representation of a view of certain kind of America. The action has covered a wide range of sites. The ape reached the top of the Empire State Building in 1933 to end up on the World Trade Center in the 2005 version. The story went through many adaptations: novels, comics, video games, board games, etc. With the character of *King Kong*, we thus go from a documentary register to that of a massive industry that exploits all levels of entertainment, not to mention a political dimension: in every era, the rampaging ape makes it to the top of the tallest building in the United-States and in the world, thus embodying the savage threat, the invader, the animal essence clashing with civilization, etc.

The eight photographs in the series bear witness to the way the film industry has evolved as much as they delve into the issue of narrative readability. By layering three photographs which she did not make, Camille Henrot keeps creating an image that is both a document about cinema, and a document about the society that concocts and consumes cinema. At the same time, each image is a “heightened” film still, a piece of artwork, for ultimately, each of these eight photographs is a photograph from the film *King Kong Addition* from which it derives. By thus interweaving different registers, Camille Henrot reproduces the unconscious viewing process that occurs whenever anyone sees a remake: the original film is continually conjured, and the viewing unfolds through successive analogies and comparisons. When Gus Van Sant remade *Psycho* in 1998 shot for shot according to Alfred Hitchcock's version, viewers incessantly compared both versions, noting the two or three added details, or assessing how the actors performed. One of the eight photographs, *Playing Herself*, is especially poignant from this perspective. We see the three actresses who played the role of the heroine in *King Kong*: Fay Wray (in 1933), Jessica Lange (in 1976), Naomi Watts (in 2005). Peter Jackson, who directed the last version, had convinced Fay Wray, who had been the first to tackle the role, to say the last line in the film. The scene was never filmed, for the actress passed away a month before the shooting. By superimposing the three films, Camille Henrot succeeds in bringing the three actresses together in a single image.

Epilogue

GEOGRAPHY

The epilogue required a photograph that would synthesize all of the themes explored in the preceding stations while also shedding further light on the underpinnings of this project, which was entirely devised based on choices made among thousands of photographs in the CNAP collection. During the perusal of this vast collection, it was quite startling to come across six NASA photos of Mars. A hundred copies were made per shot; the shots were taken in 1997 during the Mars Pathfinder mission. The lander that descended on 4 July 1997 carried a small robot programmed to cover a distance of around one hundred meters in three months in order to study the geological and atmospheric components of Martian soil. This mission marked the return of NASA to Mars after the Viking missions in 1976 and was a pioneering step, for no machine had touched ground on another planet except for two Soviet robots sent to the Moon in 1970 and 1973. In total, over 17,000 images were transmitted to Earth during this mission. The images, notably the chromatic features, were processed by the Jet Propulsion Laboratory (JPL) – a division of Caltech – which analyzed the shots and gave them colors to mostly closely resemble Martian reality. For a project interested in exploring the photographic gesture, these shots are striking, and the photograph that figures in *The photographic eye* is undoubtedly the most astonishing of all. For what gesture are we dealing with here? What is the status of this image for which no human eye has seen its referent? Who is its author, if not a programmed machine? What can this photograph be a *snapshot* of, if it took over ten minutes for the data to travel the 56 million kilometers between Mars and Earth? What are its real colors? And what does one truly see in this photograph that has its center masked by a black circle, and is almost totally blurry at its periphery, with all of its proportions distorted?

This 360° shot was taken with a roving probe from the lander that alighted on the freezing soil of Mars, and operated at a height of roughly two meters. The photo dates from 13-15 July 1997, and is composed by the assemblage of a series of images taken over two days, and subsequently processed by JPL engineers. The black circle in the middle, the image's blind spot, corresponds to where the camera was placed. According to the azimuthal rotation, the camera took high-resolution photographs using twelve color filters, calculating specific luminosity and contrast for each shot. The final shot, the

one we see, is thus the result of a series of interpretations carried out by the machine and then by JPS engineers: the reconstitution of each shot with extra filters, the reconstitution of missing colors due to occasional transmission problems, color-correction derived from colorimetric devices attached to the lander, correction of parallax discrepancies, assemblage of the images, etc. Regarding the chromatic interpretation, another problem arises. Due to atmospheric conditions, the colors of Mars are not perceived as those on Earth, and the brain of an astronaut would evolve on Martian soil to correct, through intensification, the contrast and luminosity of the landscape. As such, should photographs of Mars be processed using the colors as they are actually perceived on Mars, or should they be adapted to the chromatic spectrum of earthlings? What we ultimately see is not reality on Mars, but an image that is interpreted, fragmented and deformed. This image functions like a machine that produces dreams or fantasies, and fortunately, it synthesizes all of the previous themes tackled in *The photographic eye*.

The image symbolizes the scientific need to maintain as much objectivity as possible when documenting a reality that probably no human eye will see for decades to come. This certainly entails a diagnostic view, while also demonstrating an inability to accurately depict this intangible reality. If not quite a “just image” of Mars, this photograph is “just an image”, but what an image! Its center is eclipsed by a blind spot that resembles the pupil of an eye, and harnesses a powerful emotional potential generated by the ongoing migratory dreams that are projected onto the planet Mars (promises and fears triggered by a departure from an Earth that has become uninhabitable, overpopulated, etc.) This unknown land, which was and remains a heterotopia par excellence, participates in a collective imagination that mingles science with fantasy, and the spirit of great discoveries with science fiction. It is with a machine that the cycle of *The photographic eye* comes to a close, and by way of a machine that we can glimpse a photograph with the capacity to dazzle our imagination. The photographic gesture experiences its ultimate deterritorialization. It is pre-programmed and piloted from millions of kilometers away and remote controlled by an operator who will never see the subject of the shot. The photographic becoming of the photographer's eye thus reaches a boundary point. With this photograph of Martian surface, we are not looking at Mars – we are excluded from that world – we are not photographing Mars – a machine has done so in our place –, all we can do is look at photographs of that world and never know how authentic they are. Walter Benjamin's words return, with special pertinence: “It is another nature which speaks to the camera as compared to the eye;

‘other’ in how the space infused by consciousness gives way to a space woven by the unconscious. [...] It is through the camera that we first discover the optical unconscious.”⁸⁹

And once again, in the words of Henry Miller: “And I see that behind the sockets of the eyes there is a region unexplored, the world of futurity, and here there is no logic whatsoever. [...] My eyes are useless, for they render back only the image of the known.”⁹⁰

89- Walter Benjamin, “Petite histoire de la photographie”, op.cit.

90- Henry Miller, *Tropique du Capricorne*, op.cit.

Yto BARRADA est née en 1971 en France. Elle vit et travaille au Maroc. Ses œuvres ont été exposées à l'Institut du Monde Arabe (Paris), à la Galerie nationale du Jeu de Paume (Paris), à la Brickhouse de Londres, au MoMA (New York)... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, de l'International Center of Photography (New-York)... Yto Barrada a été lauréate de la Ellen Auerbach Scholarship (2006), prix attribué par l'Académie des Arts de Berlin.

Éric BAUDELAIRE est né en 1973 aux États-Unis. Il vit et travaille en France. Ses œuvres ont été exposées au Palais de Tokyo (Paris), au Musée de la Photographie de Charleroi (Belgique), à la Slought Foundation (Philadelphie), au Hammer Museum (Los Angeles), au Taipei Fine Arts Museum (Taiwan), au Beirut Art Center (Liban), à l'Espace Municipal d'Art Contemporain La Tôlerie (Clermont-Ferrand)... Elles sont présentes dans les collections du FRAC Auvergne, du CNAP, du Centre Pompidou (Paris), du Musée de la Photographie de Charleroi, du Whitney Museum of American Art (New York)... Il a été lauréat du Prix HSBC pour la Photographie (2005) et du Prix d'Art Contemporain aux Audi Talent Awards (2012).

Philippe BAZIN est né en 1954 en France. Il vit et travaille en France. Ses œuvres ont été exposées au Centre National de la Photographie et à la Maison Européenne de la Photographie (Paris), aux Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, au Musée de l'Élysée (Lausanne), à la Hayward Gallery (Londres)... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, du FRAC Basse-Normandie, du FRAC Ile-de-France, du FRAC Rhône-Alpes, du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris... Il a été lauréat du prix Niépce (1999).

Bernd (1931-2007) et **Hilla BECHER** (née en 1934 en Allemagne). Leurs œuvres ont été exposées au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, au Centre Pompidou (Paris), au Musée des Arts Contemporains du Grand-Hornu (Belgique), à la Biennale de Venise, à la Documenta 11 (Kassel), au Rheinisches Landesmuseum (Bonn), au Fotomuseum Winterthur (Suisse), à la Haus der Kunst (Munich), au MoMA (New York)... Elles sont présentes dans les collections du Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole, du CNAP, du National Museum of Modern Art de Tokyo, du MACBA (Barcelone), de la Tate Modern (Londres), du Museum of Contemporary Art de Chicago, du Los Angeles County Museum, du Guggenheim Museum (New York), du MoMA (New York)... Ils ont été lauréats du Prix Culturel Européen de la Société Allemande de Photographie (1985), du

Prix de la Biennale de Venise (1990), du Prix Erasmus (2002) et du Prix International de la Fondation Hasselblad (2004).

Valérie BELIN est née en 1964 en France. Elle vit et travaille en France. Ses œuvres ont été exposées à la Maison Européenne de la Photographie (Paris), au Musée Nicéphore Niépce (Chalon-sur-Saône), au Centre Pompidou (Paris), au Peabody Essex Museum (Salem), au Mori Art Museum (Tokyo), au Museum voor fotografie (Amsterdam)... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, de la BnF (Paris), de la Fondation Cartier pour l'art contemporain (Paris), du Centre Pompidou, du MoMA (New York)... Elle a été lauréate du Prix HSBC pour la Photographie (2000) et du Prix Altadis (2000-2001).

Sophie CALLE est née en 1953 en France. Elle vit et travaille en France. Ses œuvres ont été exposées au Centre Pompidou (Paris), au Palais de Tokyo et au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, aux Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, à la Royal Academy of Arts (Londres), au Hara Museum of Arts (Tokyo), au Contemporary Arts Museum d'Houston... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, du Centre Pompidou, du MoMA (New York)... Elle a été lauréate du Prix International de la Fondation Hasselblad (2012).

Stéphane COUTURIER est né en 1957 en France. Il vit et travaille en France. Ses œuvres ont été exposées au Musée des Beaux-Arts de Lille 3000, à la BnF (Paris), aux Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, au FRAC Auvergne, au FRAC Alsace, à la Biennale de Moscou, à l'International Center of Photography (New York), au San José Museum of Art (États-Unis), au Contemporary Art Center (La Nouvelle-Orléans), à la Triennale de la Photographie (Séoul)... Elles sont présentes dans les collections de la BnF (Paris), du Centre Pompidou (Paris), du CNAP, de la Maison Européenne de la Photographie (Paris), du Los Angeles County Museum, de la National Gallery de Washington, du Musée d'Art Contemporain de Brême, de la National Gallery of Canada à Ottawa... Il a obtenu la Bourse de la Ville de Paris (1999), le Prix Paris Photo (1999) et le Prix Niépce (2003).

Gregory CREWDSON est né en 1962 aux États-Unis. Il vit et travaille aux États-Unis. Ses œuvres ont été exposées au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), au Aspen Museum of Art (Colorado), à SITE

Santa Fe (Nouveau Mexique), au Whitney Museum of American Art (New York), au Guggenheim Museum (New York), au MoMA (New York), au SFMoMA (San Francisco), au Mori Art Museum (Tokyo), Museum of Contemporary Art de Tokyo, au Musée des Beaux-Arts de Montréal... Ses œuvres sont présentes dans les collections du CNAP, du FRAC Pays de la Loire, du Guggenheim Museum (New York), du MoMA (New York), du Metropolitan Museum of Art (New York), du SFMoMA (San Francisco), du Museum of Fine Arts de Boston. Il a reçu la médaille Skowhegan de la photographie (2004).

Raphaël DALLAPORTA est né en 1980 en France. Il vit et travaille en France. Ses œuvres ont été exposées à la Maison Européenne de la Photographie (Paris), au Musée Nicéphore Niépce (Chalon-sur-Saône), aux Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, au Centre Photographique d'Ile-de-France, au Fotografiemuseum (Amsterdam), au Museum of Contemporary Photography (Chicago)... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, du Musée Nicéphore Niépce (Chalon-sur-Saône), de la Maison Européenne de la Photographie (Paris), du Musée de l'Élysée (Lausanne), du Fotografiemuseum (Amsterdam)... Il a été lauréat du Prix European Central Bank (2009), du Prix du Jeune Photographe de l'International Center of Photography de New York (2010) et du Foam Paul Huf Award (2011).

Thomas DEMAND est né en 1964 en Allemagne. Il vit et travaille en Allemagne et aux États-Unis. Ses œuvres ont été exposées au Centre d'art contemporain de Vassivière-en-Limousin, à la Fondation Cartier pour l'art contemporain (Paris), au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, au Magasin (Grenoble), au Aspen Museum of Art (Colorado), à la Kunsthalle de Zurich, au Castelo de Rivoli (Turin), à la Kunsthalle de Bâle, au Carnegie Museum of Art (Pittsburgh), au MoMA (New York), à l'ICA (San Francisco), à la Tate Gallery (Londres), au Kunstmuseum de Bonn, au MACBA (Barcelone), au Musée d'Art Contemporain de Montréal, au Museum of Contemporary Art de Chicago... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, de la Tate Gallery (Londres), du MoMA (New York), du Guggenheim Museum (New York), du Centre Pompidou (Paris)...

Philip-Lorca DiCORCIA est né en 1951 aux États-Unis. Il vit et travaille aux États-Unis. Ses œuvres ont été exposées au Centre National de la Photographie (Paris), à la Tate Modern (Londres), au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), au MoMA (New York), au Whitney Museum of American Art (New York), à l'ICA (Boston)... Elles sont présentes dans

les collections du CNAP, du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du FRAC Haute-Normandie, du FRAC Basse-Normandie, du Museum of Fine Arts de Boston, du SFMoMA (San Francisco), du Metropolitan Museum of Art (New York), du MoMA (New York), du Whitney Museum of American Art (New York)...

Rineke DIJKSTRA est née en 1959 aux Pays-Bas. Elle vit et travaille aux Pays-Bas. Ses œuvres ont été exposées à la Galerie nationale du Jeu de Paume (Paris), à la Biennale de Venise, à la Biennale de Sao Paulo, à la Biennale Internationale de Turin, à la Triennale de la Photographie et de la Vidéo (New York), au Museum für Moderne Kunst (Francfort), au SFMoMA (San Francisco), au Guggenheim Museum (New York)... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, de la Tate Modern (Londres), de l'Art Institute of Chicago, du Museum of Fine Arts de Boston, du SFMoMA (San Francisco), du Guggenheim Museum (New York), du Metropolitan Museum of Art (New York), du MoMA (New York)... Elle a été lauréate du Prix Kodak (1987), de l'Art Encouragement Award Amstelveen (1993), du Werner Montz Award (1994), du Prix de la Citibank Private Bank Photography (1998) et du Prix de la Macallan Royal Photography (2012).

Véronique ELLENA est née en 1966 en France. Elle vit et travaille en France. Ses œuvres ont été exposées au Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, aux Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, au Centre Pompidou (Paris), au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, au Sungkok Art Museum (Séoul)... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, du Centre Pompidou, du FRAC Ile-de-France, du Musée Malraux (Le Havre), du Musée de la Photographie de Charleroi... Elle a été lauréate du le Prix Jules et Marie Destrée (1993), du Prix de la Jeune Peinture Belge (1996) et de la Bourse d'Aide à la création de la Ville de Paris (2004). Elle a été pensionnaire de la Villa Médicis à Rome en 2007-2008.

Geert GOIRIS est né en 1971 en Belgique. Il vit et travaille en Belgique. Ses œuvres ont été exposées au Palais de Tokyo (Paris), au Musée de la Photographie d'Anvers, à la Kunsthalle de Hambourg, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du FRAC Languedoc-Roussillon, du FRAC Bourgogne, du Musée d'Art Moderne Grand Duc Jean au Luxembourg... Il a été lauréat du Baloise Art Prize (2009).

David GOLDBLATT est né en 1930 en Afrique du Sud. Il vit et travaille en Afrique du Sud. Ses œuvres ont

été exposées à la Fondation Henri Cartier-Bresson (Paris), au Museum voor fotografie (Amsterdam), au MACBA (Barcelone), au SFMoMA (San Francisco), au MoMA (New York)... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, de la BnF (Paris), du Victoria and Albert Museum (Londres), du MoMA (New York)... Il a été lauréat du Prix international de la Photographie de la Fondation Hasselblad (2006), du Prix HCB de la Fondation Henri Cartier-Bresson (2009), il a également reçu un prix pour l'ensemble de sa carrière décerné par les Lucie Awards (2010) et par l'International Center of Photography (2013).

Nan GOLDIN est née en 1953 aux États-Unis. Elle vit et travaille en France et aux États-Unis. Ses œuvres ont été exposées au Musée du Louvre (Paris), au Centre Pompidou (Paris), à la Maison Européenne de la Photographie (Paris), aux Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, à la Tate Modern (Londres), au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), au Fotomuseum (Rotterdam), à la Berlinische Gallery (Berlin), au MoMA (New York), au Whitney Museum of American Art (New York), au Museum of Fine Arts de Houston, à l'ICA (Boston), au Musée d'Art Contemporain de Montréal... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, du Centre Pompidou, de la Tate Gallery (Londres), du Metropolitan Museum of Art (New York), du MoMA (New York), du Guggenheim Museum (New York), du SFMoMA (San Francisco), du Museum of Fine Arts de Boston... Elle a été lauréate du Prix International de la Fondation Hasselblad (2007).

Pierre GONNORD est né en 1963 en France. Il vit et travaille en Espagne. Ses œuvres ont été exposées à la Maison Européenne de la Photographie (Paris), aux Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, au Festival International de Photojournalisme (Perpignan), au Centre Photographique d'Ile-de-France (Paris), au FRAC Auvergne, au Musée des Beaux-Arts (Séville), à l'Institut Cervantes (New York), à l'Helsinki City Art Museum, au Centre International de la Photographie (Milan), à l'Institut Français de Barcelone, au Centre des Arts Visuels de Lisbonne... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, du FRAC Auvergne, du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid... Il a été lauréat du Prix l'Oréal d'Art Contemporain et du Prix Pollença (2002) et du Prix Culturel de la Communauté de Madrid (2007).

Paul GRAHAM est né en 1956 en Angleterre. Il vit et travaille en Angleterre et aux États-Unis. Ses œuvres ont été exposées au Centre Pompidou (Paris), à la Tate Modern (Londres), à la Tate Gallery (Londres), à la Whitechapel Art Gallery (Londres), au MoMA

(New York), au Whitney Museum of American Art (New York)... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, du FRAC Auvergne, du Musée de la Photographie de Charleroi, de la Tate Gallery (Londres), du Victoria and Albert Museum (Londres), du MoMA (New York), du Guggenheim Museum (New York), du Whitney Museum of American Art (New York)... Il a été lauréat du Prix international de la Photographie de la Fondation Hasselblad (2012).

Philippe GRONON est né en 1964 en France. Il vit et travaille en France. Ses œuvres ont été exposées à la BnF (Paris), au Centre Pompidou (Paris), au Centre National de la Photographie (Paris), au Centre culturel suisse (Paris), à la Villa Arson (Nice), au FRAC Pays de la Loire, au FRAC Franche-Comté, au Mamco (Genève), à la Villa Médicis (Rome)... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, du Musée du Louvre (Paris), du Centre Pompidou, du Mamco (Nice), de la BnF (Paris), de la Maison Européenne de la Photographie (Paris), du Mamco (Genève)...

Andreas GURSKY est né en 1955 en Allemagne. Il vit et travaille en Allemagne. Ses œuvres ont été exposées au Centre Pompidou (Paris), au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), à la Kunsthalle de Bâle, à la Kunsthalle de Zurich, au MoMA (New York), au SFMoMA (San Francisco), au Victoria and Albert Museum (Londres), à la Royal Academy of Arts (Londres), au Kunstmuseum de Bonn, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, au Musée d'art Moderne Grand Duc Jean au Luxembourg, au Louisiana Museum of Modern Art (Copenhague), au Museum of Modern Art d'Istanbul, au Museum of Contemporary Art de Chicago... Ses œuvres sont présentes dans les collections du CNAP, du Centre Pompidou, du FRAC Centre, de la Tate Modern (Londres), du MoMA (New York), du Guggenheim Museum (New York)...

Camille HENROT est née en 1978 en France. Elle vit et travaille en France. Ses œuvres ont été exposées au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, au Palais de Tokyo (Paris), à la Galerie nationale du Jeu de Paume (Paris), à la Fondation Cartier pour l'art contemporain (Paris), à la Fondation Maeght (Saint-Paul de Vence), au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, au Centre pour l'image contemporaine (Genève), au Sungkok Art Museum (Séoul)... Ses œuvres sont présentes dans la collection du CNAP. Elle a obtenu le Lion d'Argent de la 55ème Biennale de Venise en 2013.

Yuri KOZYREV est né en 1963 en Russie. Il vit et travaille en Russie. Il a couvert la plupart des conflits majeurs de l'ancienne Union Soviétique, notamment les deux guerres de Tchétchénie. Il s'est rendu en Afghanistan après les attentats du 11 septembre 2001 et a vécu en Irak entre 2002 et 2009. Depuis 2011, il a couvert les événements au Yémen, en Tunisie, en Égypte et en Libye. Il a travaillé pour le LA Times, pour le Time Magazine et pour Noor Foundation. Il a reçu plusieurs fois le prix World Press Photo, il est également lauréat du Prix Infinity Photojournalisme de l'International Center of Photography (2006), du Prix Frontline Club pour sa large couverture de la guerre en Irak (2008), du Prix Visa d'or News (2011), du Prix Bayeux-Calvados Photo (2011)...

Abigail LANE est née en 1967 en Angleterre. Elle vit et travaille en Angleterre. Ses œuvres ont été présentées au Centre Pompidou (Paris), à la Kunsthalle de Lucerne, au Karsten Schubert (Londres), à l'ICA (Londres), au Museum of Contemporary Art de Chicago, au Contemporary Arts Museum (Houston)... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, de la Tate Britain (Londres), du Modern and Contemporary Art de Lisbonne, du Southampton City Art Gallery...

Jean-Luc MYLAYNE est né en 1946 en France. Il vit et travaille dans le monde. Ses œuvres ont été exposées au FRAC Auvergne, au MAC Lyon, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, au Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole, au Parrish Art Museum (Southampton), au Art Museum of Houston, au Museum of Contemporary Art de Cleveland, au MoMA (New York)... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole, du FRAC Auvergne...

NASA - Mission Pathfinder

La mission Pathfinder a été lancée le 4 décembre 1996 par la NASA, à partir de la fusée Delta 2 en direction de la planète Mars. Après sept mois de traversée, la mission s'est posée sur Mars, à Ares Vallis dans l'hémisphère nord de la planète. A son bord était embarqué un petit robot baptisé Sojourner, dont l'objectif était d'analyser l'atmosphère, le climat et la géologie sur Mars. En 83 jours, le robot envoie 550 photographies vers la Terre. Le succès est total pour la NASA qui n'espérait au départ garder le contact qu'un mois avec le robot. La mission prendra fin le 27 septembre 1997 après un ultime contact avec le robot Sojourner.

Éric POITEVIN est né en 1961 en France. Il vit et travaille en France. Ses œuvres ont été exposées au Centre National de la Photographie (Paris), à la Maison de la Chasse et de la Nature (Paris), au Mamco (Genève), au Centre Pompidou-Metz, au FRAC Aquitaine, au FRAC Ile-de-France, au FRAC Auvergne... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du Centre Pompidou (Paris), de la Maison Européenne de la Photographie (Paris), du FRAC Ile-de-France, du FRAC Auvergne, du Mamco (Genève), du Musée de la Photographie de Charleroi, du Musée d'Art Moderne du Luxembourg... Il a été lauréat du Grand Prix du jeune talent du Ministère de la Culture (1988). Il a été pensionnaire de la Villa Médicis à Rome en 1989-1990.

Sophie RISTELHUEBER est née en 1949 en France. Elle vit et travaille en France. Ses œuvres ont été exposées à la Galerie nationale du Jeu de Paume (Paris), au Centre Pompidou (Paris), à l'Institut français d'architecture (Paris), au FRAC Basse-Normandie, à la Tate Modern (Londres), au Mamco (Genève), au Beirut Art Center (Liban), à l'International Center of Photography (New York), au Museum of Fine Arts de Boston... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, de la BnF (Paris), du FRAC Haute-Normandie... Elle a été lauréate du Prix Deutsche Börse Photography (2010).

Thomas RUFF est né en 1958 en Allemagne. Il vit et travaille en Allemagne. Ses œuvres ont été exposées à la Galerie nationale du Jeu de Paume (Paris), au Centre National de la Photographie (Paris), au Sprengel Museum Hannover, au Mamco (Genève), au Irish Museum of Modern Art (Dublin), à la Tate Liverpool, au Contemporary Fine Arts de Berlin, à la Fondation Beyeler (Basel), au Metropolitan Museum of Art (New York), au MoMA (New York)... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, de l'Art Institute of Chicago, du Moderna Museet (Stockholm), du National Museum of Photography (Copenhague), du Guggenheim Museum (New York), du Metropolitan Museum of Art (New York)... Il a été lauréat du Prix Infinity Art de l'International Center Of Photography (2006) et du Prix PHotoEspaña (2011).

Vivian SASSEN est née en 1976 aux Pays-Bas. Elle vit et travaille aux Pays-Bas. Ses œuvres ont été exposées aux Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, au Fotografiemuseum (Amsterdam), au Museum of Modern Art (Arnhem), au Museum of Contemporary Canadian Art (Toronto), au MoMA (New York)... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, du MoMA

(New York)... Elle a été lauréate du Prix de Rome (2007) et du Prix de l'International Center of Photography de New York (2011).

Zineb SEDIRA est née en 1963 en France. Elle vit en Angleterre et travaille entre l'Algérie, la France et l'Angleterre. Ses œuvres ont été exposées au Palais de Tokyo (Paris), au Musée d'Art Contemporain de Marseille, à la Tate Britain (Londres), au Victoria and Albert Museum (Londres), à la Fundació la Caixa (Barcelone), au Centre d'Art Contemporain de Genève, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du FRAC PACA, du FRAC Alsace, du Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration (Paris), de la Tate Britain (Londres)...

Allan SEKULA est né en 1951 aux États-Unis. Il vit et travaille aux États-Unis. Ses œuvres ont été exposées au Centre photographique d'Ile-de-France, au FRAC Bretagne, au Centre Pompidou (Paris), au MACBA (Barcelone), au Palais des Beaux-Arts (Bruxelles), au Ludwig Museum (Budapest), au San Francisco Art Institute, à l'Institute Of Contemporary Art (Boston), au Whitney Museum (New York)... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, du Centre Pompidou, du MACBA (Barcelone), du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), du Los Angeles County Museum of Art, du Getty Research Institute (Los Angeles), du SFMoMA (San Francisco), du Whitney Museum of American Art (New York)... Il a été lauréat du Prix United States Artists Fellows (2007) et du Prix spécial du jury pour son film The Forgotten Space dans la Compétition Orizzonti (2010).

Andres SERRANO est né en 1950 aux États-Unis. Il vit et travaille aux États-Unis. Ses œuvres ont été exposées au Seibu Museum of Art (Tokyo), au Barbarican Art Centre (Londres), au Musée d'Art Contemporain (Montréal), au New Museum of Contemporary Art (New York), au Museum of Contemporary Hispanic Art (New York)... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, du CAPC (Bordeaux), du Musée des Arts Contemporains du Grand-Hornu (Belgique), du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), de l'Institut d'Art Contemporain d'Amsterdam, du Centre Culturel d'Art Contemporain de Mexico, de la National Gallery of Australia de Canberra, du Whitney Museum of American Art (New York), du New Museum of Contemporary Art (New York)... Il a été lauréat du Prix de la Foundation for the Arts de New York (1987), du Prix du Southeastern Center for Contemporary Art (1988), et du Prix du State Council on the Art de New York (1990).

Cindy SHERMAN est née en 1954 aux États-Unis. Elle vit et travaille aux États-Unis. Ses œuvres ont été exposées à la Galerie nationale du Jeu de Paume (Paris), à la Tate Modern (Londres), au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), au Museum of Contemporary Art de Chicago, au Museum of Contemporary Art de Los Angeles, au Museum of Contemporary Art de Sydney, au MoMA (New York), au Guggenheim Museum (New York), au Metropolitan Museum of Art (New York)... Ses œuvres sont présentes dans les collections du CNAP, du Centre Pompidou (Paris), de la Tate Modern (Londres), du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), du Museum of Contemporary Art de Chicago, du Museum of Contemporary Art de Los Angeles, du MoMA (New York), du Metropolitan Museum of Art (New York), du Whitney Museum of American Art (New York)... Elle a été lauréate du prix Hasselblad (1999) et du prix Haftmann (2002).

Jeanloup SIEFF (1933-2000). Ses œuvres ont été exposées au Musée Nicéphore Niépce (Chalon-sur-Saône), aux Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, au Musée Fabre (Montpellier), à la Maison Européenne de la Photographie (Paris), au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, au Centre Pompidou (Paris), au Moderna Museet de Stockholm, au Victoria and Albert Museum (Londres), au Kunstforum Länderbank (Vienne), au Metropolitan Museum of Photography (Tokyo)... Elles sont présentes dans les collections de la BnF (Paris), du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, du CNAP... Il a été lauréat du prix Niépce (1959) et du Grand prix national de la photographie (1992).

Vincent J. STOKER est né en 1979 en France. Il vit et travaille en France. Ses œuvres ont été exposées au Centre culturel La Chesnaie (Beauchamp), au Salon de la Photographie (Paris)... Vincent J. Stoker est présent dans la collection du CNAP. Il a été lauréat du prix Platinum Mastercard (2011) et il a été nommé pour le prix HSBC (2013).

Hiroshi SUGIMOTO est né en 1948 au Japon. Il vit et travaille aux États-Unis et au Japon. Ses œuvres ont été exposées au LaM (Lille), à la Fondation Cartier pour l'art contemporain (Paris), au Centre Pompidou (Paris), au Tyler Print Institute (Singapour), au National Museum of Art (Osaka), au Fine Arts Museum of San Francisco, au Mori Art Museum (Tokyo), au Museum of Contemporary Art of Chicago, au Guggenheim Museum (New York)... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, du Centre Pompidou, de la National Gallery (Londres), de l'Art Institute of

Chicago, du Guggenheim Museum (New York), du Metropolitan Museum of Art (New York), du MoMA (New York), du Mori Art Museum (Tokyo)... Il a été lauréat du Prix Infinity Art de l'International Center of Photography (1999), du Prix international de la Photographie de la Fondation Hasselblad (2001), du Prix PHOTOEspana (2006).

Wolfgang TILLMANS est né en 1968 en Allemagne. Il vit et travaille en Allemagne et en Angleterre. Ses œuvres ont été exposées au Palais de Tokyo (Paris), au Centre Pompidou (Paris), au MAC Lyon, au Moderna Museet (Stockholm), à la Tate Britain (Londres), au Museum of Contemporary Art (Chicago), au Hammer Museum (Los Angeles), au MoMA (New York), au Metropolitan Museum of Art (New York)... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, du CAPC (Bordeaux), du Centre Pompidou, de la Tate Britain (Londres), du Metropolitan Museum of Art (New York)... Il a été lauréat du Turner Prize (2000), et du Kulturpreis de la DGPh (le Prix de la Culture de la Société allemande de Photographie) (2009).

Patrick TOSANI est né en 1954 en France. Il vit et travaille en France. Ses œuvres ont été exposées à la Maison Européenne de la Photographie (Paris), au FRAC des Pays de la Loire, au Musée Nicéphore Niépce (Chalon-sur-Saône), au Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole, au Centre National de la Photographie (Paris), au Centre culturel français à Damas (Syrie), au Museo de Arte moderno (Mexico), à l'Art Institute of Chicago... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, de la Maison Européenne de la Photographie (Paris), de la Fondation Cartier pour l'art contemporain (Paris), du MAC/VAL (Vitry-sur-Seine), du Centre Pompidou (Paris), du Musée Nicéphore Niépce (Chalon-sur-Saône)... Il a été lauréat du Prix Kodak de la Critique Photographique (1983) et du Prix Niépce (1997).

Jeff WALL est né en 1946 au Canada. Il vit et travaille au Canada. Ses œuvres ont été exposées à la Galerie nationale du Jeu de Paume (Paris), à l'ICA (Londres), au San Diego Museum of Contemporary Art, au Museum of Contemporary Art of Chicago, au Museum of Contemporary Art de Los Angeles, à la Tate Modern (Londres), au Deutsche Guggenheim (Berlin), au MoMA (New York)... Ses œuvres sont présentes dans les collections du CNAP, du FRAC Aquitaine, du FRAC Champagne-Ardenne, du Centre Pompidou (Paris), de la Tate Modern (Londres), du Guggenheim Museum (New York), du SFMoMA (San Francisco)... Il a été lauréat du prix Hasselblad (2001) et du prix Haftmann (2003).

Hocine ZAOURAR est né en 1952 en Algérie. Il vit et travaille en Algérie. Il a couvert de nombreux conflits dont ceux du Rwanda, du Zaïre, de Gaza, de Somalie et les massacres en Algérie. Il a travaillé pour les agences de presse Sipa, Reuters et l'AFP. Il a été lauréat du Prix World Press Photo pour sa photo *La Madone de Bentilha* (1997).

Xavier ZIMMERMANN est né en 1966 en France. Il vit et travaille en France. Ses œuvres ont été exposées à la BnF (Paris), au Centre Photographique d'Ile-de-France, au FRAC Auvergne, au FRAC Alsace, au Creux de l'Enfer (Thiers), au FRAC PACA, au Musée Nicéphore Niépce (Chalon-sur-Saône), au Centre culturel français de Damas (Syrie), au Centre de Diffusion et de Production de la Photographie (Québec), au Daelim Contemporary Art Museum (Séoul)... Elles sont présentes dans les collections du CNAP, de la Maison Européenne de la Photographie (Paris), de la BnF (Paris), du FRAC Auvergne, du FRAC Ile-de-France, du FRAC Alsace, du Domaine de Chamarande... Il a été pensionnaire de la Villa Médicis à Rome en 1993-1994.

Yto BARRADA*Salon de première, Ferry de Tanger à Algésiras, Espagne*

2000 / N°2 d'une série de 30 photographies

RA4 contrecollée sur aluminium

90 x 79,8 cm

Collection CNAP - Achat en 2001 - n° inv.: FNAC 01-080

© Yto Barrada

Éric BAUDELAIRE*The Dreadful Details*

2006

C-print sous diasec, diptyque (Édition 4/5)

209 x 375 cm / Commande du CNAP

Collection FRAC Auvergne - Achat en 2007

n° inv.: AUPh.007.03

© Éric Baudelaire

Philippe BAZIN*Sans titre (série Nés)*

1998 / Appartient à un ensemble de 37 photographies

Épreuve gélatino-argentique contrecollée sur aluminium

44,5 x 44,3 cm

Collection CNAP - Achat en 2003 - n° inv.: FNAC 03-771

© Philippe Bazin

Philippe BAZIN*Sans titre (série Nés)*

1998 / Appartient à un ensemble de 37 photographies

Épreuve gélatino-argentique contrecollée sur aluminium

44,6 x 44,2 cm

Collection CNAP - Achat en 2003 - n° inv.: FNAC 03-772

© Philippe Bazin

Philippe BAZIN*Sans titre (série Nés)*

1998 / Appartient à un ensemble de 37 photographies

Épreuve gélatino-argentique contrecollée sur aluminium

44,5 x 44,3 cm

Collection CNAP - Achat en 2003 - n° inv.: FNAC 03-773

© Philippe Bazin

Philippe BAZIN*Sans titre (série Nés)*

1998 / Appartient à un ensemble de 37 photographies

Épreuve gélatino-argentique contrecollée sur aluminium

44,5 x 44,3 cm

Collection CNAP - Achat en 2003 - n° inv.: FNAC 03-774

© Philippe Bazin

Philippe BAZIN*Sans titre (série Nés)*

1998 / Appartient à un ensemble de 37 photographies

Épreuve gélatino-argentique contrecollée sur aluminium

44,5 x 44,7 cm

Collection CNAP - Achat en 2003 - n° inv.: FNAC 03-775

© Philippe Bazin

Bernd et Hilla BECHER*Châteaux d'eau new-yorkais*

1985 / Série de 16 photographies

Chaque photographie: 40 x 30,5 cm

Encadré: 52 x 42 x 2 cm chaque

Collection CNAP - Achat en 1989 - n° inv.: FNAC 89315

En dépôt au Musée des Beaux-arts de Nantes

© Bernd et Hilla Becher

Valérie BELIN*Sans titre*

1993

Épreuve gélatino-argentique sur papier baryté

120 x 80 cm

Collection CNAP - Achat en 1994 - n° inv.: FNAC 94301

© Adagp, Paris

Sophie CALLE*Les Aveugles n°15 (Vezelay)*

1986 / 2 photographies, 1 texte et un support

150 x 120 x 10 cm

Photographie couleur: 80 x 80 cm

Photographie noir et blanc: 40 x 30 cm

Texte: 40 x 80 cm / Support: 2 x 120 x 10 cm

Collection CNAP - Achat en 1990 - n° inv.: FNAC 90377

© Adagp, Paris

Stéphane COUTURIER*Melting Point Toyota n°17*

2005-2006

N° 17 d'une série de 20 photographies

C-Print sous Diasec

90,8 x 110,4 cm - 76 x 93,3 cm (hors marge)

Collection CNAP - Achat en 2006 - n° inv.: FNAC 06-619

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Stéphane Couturier, Courtesy Galerie Polaris, Paris

Gregory CREWDSON*Untitled (The Father)*

2007

Impression à jet d'encre sur papier Epson Premium

144,8 x 223,5 cm

Collection CNAP - Achat en 2009 - n° inv.: FNAC 09-387

En dépôt au Centre Pompidou - Paris Musée national

d'art moderne / Centre de création industrielle

© droits réservés

Raphaël DALLAPORTA*MISAI 'Claymore' USA*

02/2004

N° 01 d'une série de 70 photographies

Cibachrome

29 x 22,7 cm

Collection CNAP - Achat en 2004 - n° inv.: FNAC 04-214

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

Raphaël DALLAPORTA*B40 Vietnam-USA*

02/2004

N°03 d'une série de 70 photographies

Cibachrome

29 x 22,7 cm

Collection CNAP - Achat en 2004 - n° inv.: FNAC 04-215

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

Raphaël DALLAPORTA*QMMI 43 'Glass Mine' Germany*

03/2004

N°05 d'une série de 70 photographies

Cibachrome

29 x 22,7 cm

Collection CNAP - Achat en 2004 - n° inv.: FNAC 04-216

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

Raphaël DALLAPORTA*AO-2.5RTM Russian Federation*

03/2004

N°02 d'une série de 70 photographies

Cibachrome

30 x 24 cm

Collection CNAP - Achat en 2004 - n° inv.: FNAC 04-217

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

Raphaël DALLAPORTA*BLU3-B USA*

02/2004

N°06 d'une série de 70 photographies

Cibachrome

29 x 22,7 cm

Collection CNAP - Achat en 2004 - n° inv.: FNAC 04-218

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

Raphaël DALLAPORTA*VALMARA 69 ITALY*

02/2004

N°04 d'une série de 70 photographies

Cibachrome

29 x 22,7 cm

Collection CNAP - Achat en 2004 - n° inv.: FNAC 04-219

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

Thomas DEMAND*Sprungturm / Diving Board*

1994

C-Print sur Diasec

150 x 118 cm

Collection CNAP - Achat en 1995 - n° inv.: FNAC 95129

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Thomas Demand / VG Bild-Kunst, Bonn

/ Adagp, Paris

Philip-Lorca DICORCIA*Paris*

ref.PL 132-3

1996-1998

Ektacolor Print

64,5 x 95,5 cm

Collection CNAP - Achat en 1999 - n° inv.: FNAC 99042

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

Philip-Lorca DICORCIA*New York (passage clouté)*

ref.PL 168-1

1998

Ektacolor Print

64,5 x 95,5 cm

Collection CNAP - Achat en 1999 - n° inv.: FNAC 99043

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

Rineke DIJKSTRA*Julie, Den Haag, The Netherlands, Feb 29*

1994

Photographie couleur

37,9 x 28,1 cm

Dimensions avec cadre: 62 x 51,9 x 3 cm

Collection CNAP - Achat en 1996 - n° inv.: FNAC 96976

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Rineke Dijkstra, Courtesy Rineke Dijkstra et Marian

Goodman Gallery Paris / New York

Rineke DIJKSTRA*Tecla, Amsterdam, The Netherlands, May 16*

1994

Photographie couleur

37,9 x 28,1 cm

Dimensions avec cadre: 62 x 51,9 x 3 cm

Collection CNAP - Achat en 1996 - n° inv.: FNAC 96977

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Rineke Dijkstra, Courtesy Rineke Dijkstra et Marian

Goodman Gallery Paris / New York

Rineke DIJKSTRA*Saskia, Harderwijk, The Netherlands, March*

16

1994

Photographie couleur

38 x 28,1 cm

Dimensions avec cadre: 62 x 51,9 x 3 cm

Collection CNAP - Achat en 1996 - n° inv.: FNAC 96978

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Rineke Dijkstra, Courtesy Rineke Dijkstra et Marian

Goodman Gallery Paris / New York

Véronique ELLENA*Le Pas des ondes*

2006

Épreuve numérique contrecollée sur aluminium

31,5 x 39 cm

Collection CNAP - Achat en 2007 - n° inv.: FNAC 07-631

© droits réservés

Geert GOIRIS*Futuro*

2002

Épreuve Lambda contrecollée sur Dibond

98,3 x 125,2 cm

Collection CNAP - Achat en 2009 - n° inv.: FNAC 09-067

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

David GOLDBLATT*The mine has closed, the waste remains: blue asbestos fibers on the Owendale Asbestos Mine tailings dump, near Posmasburg. 26 October 2002*

Photographie couleur

61 x 75 cm

Collection CNAP - Achat en 2004 - n° inv.: FNAC 04-171

En dépôt au Musée des beaux-arts de Nantes

© droits réservés

David GOLDBLATT*Herman Karabi, who worked for a year in an asbestos mill, waiting for a bus to take him to work at an iron mine. He was suffering from lung cancer and mesothelioma caused by the inhalation of blue asbestos fibers, as well as from the effects of chemo-therapy. He died at the age of 48 just over a month after this photograph was taken. Kuruman, Northern Cape. 18 December 2002*

Photographie couleur

55,6 x 55,2 cm

Collection CNAP - Achat en 2004 - n° inv.: FNAC 04-172

En dépôt au Musée des beaux-arts de Nantes

© droits réservés

David GOLDBLATT*Fernando Augusto Luta washes his clothes, Augusto Mokinda (13), Ze Jano (12) and Ze Ndala (10), pose for a photograph in water that has risen from underground in an old mineshaft at Pomfret Asbestos Mine. The water probably contains blue asbestos fibers. 25 December 2002*

Photographie couleur

55,4 x 54,8 cm

Collection CNAP - Achat en 2004 - n° inv.: FNAC 04-173

En dépôt au Musée des beaux-arts de Nantes

© droits réservés

Nan GOLDIN

The Cookie Mueller Portfolio *Cookie Mueller*

1990

Lettre manuscrite de l'artiste

Encre sur papier - 29,7 x 21 cm

S.D.B. : Nan Goldin N.Y.C. sept 1990

n° inv. : FNAC 92459 (bis)

Collection CNAP - Achat en 1992

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Nan Goldin

Nan GOLDIN

The Cookie Mueller Portfolio *Cookie with Max at my birthday party, Provincetown, Ma. 1976*

03/1976

N°1 d'une série de 15 photographies

Cibachrome - 48,5 x 31,8 cm

Dimensions avec cadre: 61 x 44,6 cm

Collection CNAP - Achat en 1992 - n° inv.: FNAC 92459

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Nan Goldin

Nan GOLDIN

The Cookie Mueller Portfolio *Cookie and Sharon dancing in the Back Room, Provincetown, Ma. 1976*

1976

N°2 d'une série de 15 photographies

Cibachrome

31,6 x 48,3 cm

Dimensions avec cadre: 44,6 x 61 cm

Collection CNAP - Achat en 1992 - n° inv.: FNAC 92460

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Nan Goldin

Nan GOLDIN

The Cookie Mueller Portfolio *Cookie and Millie in the Girl's room at the Mudd Club, N.Y.C. 1979*

1979

N°3 d'une série de 15 photographies

Cibachrome

32 x 48,3 cm

Dimensions avec cadre: 44,6 x 61 cm

Collection CNAP - Achat en 1992 - n° inv.: FNAC 92461

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Nan Goldin

Nan GOLDIN

The Cookie Mueller Portfolio *Cookie at Tin Pan Alley, N.Y.C. 1983*

1983

N°4 d'une série de 15 photographies

Cibachrome

31,7 x 48,3 cm

Dimensions avec cadre: 44,6 x 61 cm

Collection CNAP - Achat en 1992 - n° inv.: FNAC 92462

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Nan Goldin

Nan GOLDIN

The Cookie Mueller Portfolio *Cookie laughing, N.Y.C. 1985*

1985

N°5 d'une série de 15 photographies

Cibachrome

31,6 x 48,3 cm

Dimensions avec cadre: 44,6 x 61 cm

Collection CNAP - Achat en 1992 - n° inv.: FNAC 92463

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Nan Goldin

Nan GOLDIN

The Cookie Mueller Portfolio *Cookie and Vittorio's wedding: the ring, N.Y.C. 1986*

1986

N°6 d'une série de 15 photographies

Cibachrome - 31,8 x 48,3 cm

Dimensions avec cadre: 44,6 x 61 cm

Collection CNAP - Achat en 1992 - n° inv.: FNAC 92464

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Nan Goldin

Nan GOLDIN

The Cookie Mueller Portfolio *Cookie with me after I was punched, Baltimore, Md. 1986*

1986

N°7 d'une série de 15 photographies

Cibachrome

31,6 x 48 cm

Dimensions avec cadre: 44,6 x 61 cm

Collection CNAP - Achat en 1992 - n° inv.: FNAC 92465

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Nan Goldin

Nan GOLDIN

The Cookie Mueller Portfolio *Cookie in Hawaii 5.0 Bathroom, N.Y.C. 1986*

1986

N°8 d'une série de 15 photographies

Cibachrome

31,6 x 48,8 cm

Dimensions avec cadre: 44,6 x 61 cm

Collection CNAP - Achat en 1992 - n° inv.: FNAC 92466

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Nan Goldin

Nan GOLDIN

The Cookie Mueller Portfolio *Cookie in the garden at Ciro's, Provincetown, Ma. Sept. 1989*

1989

N°9 d'une série de 15 photographies

Cibachrome

31,8 x 48,3 cm

Dimensions avec cadre: 44,6 x 61 cm

Collection CNAP - Achat en 1992 - n° inv.: FNAC 92467

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Nan Goldin

Nan GOLDIN

The Cookie Mueller Portfolio *Sharon with Cookie on the bed, Provincetown, Ma. Sept. 1989*

1989 / N°10 d'une série de 15 photographies

Cibachrome

31,8 x 48,2 cm

Dimensions avec cadre: 44,6 x 61 cm

Collection CNAP - Achat en 1992 - n° inv.: FNAC 92468

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Nan Goldin

Nan GOLDIN

The Cookie Mueller Portfolio *Cookie at Vittorio's casket, N.Y.C. Sept. 16, 1989*

16/09/1989

N°11 d'une série de 15 photographies

Cibachrome

31,7 x 48,2 cm

Dimensions avec cadre: 44,6 x 61 cm

Collection CNAP - Achat en 1992 - n° inv.: FNAC 92469

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Nan Goldin

Nan GOLDIN

The Cookie Mueller Portfolio *Cookie and Max, N.Y.C. Sept. 1989*

09/1989

N°12 d'une série de 15 photographies

Cibachrome - 31,6 x 48,2 cm

Dimensions avec cadre: 44,6 x 61 cm

Collection CNAP - Achat en 1992 - n° inv.: FNAC 92470

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Nan Goldin

Nan GOLDIN

The Cookie Mueller Portfolio *Cookie being x-rayed, N.Y.C. Oct. 1989*

10/1989

N°13 d'une série de 15 photographies

Cibachrome

31,8 x 48,4 cm

Dimensions avec cadre: 44,6 x 61 cm

Collection CNAP - Achat en 1992 - n° inv.: FNAC 92471

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013

© Nan Goldin

Nan GOLDIN

The Cookie Mueller Portfolio *Cookie in her casket, N.Y.C. Nov. 15, 1989*

15/11/1989

N°14 d'une série de 15 photographies

Cibachrome

31,7 x 48,3 cm

Dimensions avec cadre: 44,6 x 61 cm

Collection CNAP - Achat en 1992 - n° inv.: FNAC 92472

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Nan Goldin

Nan GOLDIN

The Cookie Mueller Portfolio *Cookie and Vittorio's living room, N.Y.C., Christmas 1989*

12/1989

N°15 d'une série de 15 photographies

Cibachrome

31,7 x 48,3 cm

Dimensions avec cadre: 44,6 x 61 cm

Collection CNAP - Achat en 1992 - n° inv.: FNAC 92473

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Nan Goldin

Pierre GONNORD

Olympe

2005

Épreuve numérique siliconé sous Plexiglas

162,6 x 122,6 cm

Collection CNAP - Achat en 2007 - n° inv.: FNAC 07-280

© droits réservés

Paul GRAHAM

Untitled #49

2002

C-print sous Diasec

179,5 x 230,2 cm

Collection CNAP - Achat en 2007 - n° inv.: FNAC 07-637

© droits réservés

Philippe GRONON

Ascenseur n°1 26 Broadway, New-York

2004

Photographie argentique noir et blanc

contrecollée sur aluminium

232 x 120 cm

Collection CNAP - Achat en 2005 - n° inv.: FNAC 05-770

© Adagp, Paris

Andreas GURSKY

Niagara Falls

1989

Photographie couleur

74,5 x 57,5 cm

Collection CNAP - Achat en 1995 - n° inv.: FNAC 95083

En dépôt au Musée de Grenoble

© Andreas Gursky / Adagp 2013, Courtesy Sprüth

Magers, Berlin, Londres

Camille HENROT

King Kong is going away

2007

Épreuve contrecollée sur aluminium

20,7 x 25,7 cm (hors marge)

Collection CNAP - Achat en 2008 - n° inv.: FNAC 08-243

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Camille Henrot, Courtesy Camille Henrot

et galerie kamel mennour, Paris

Camille HENROT

Between the Apes

2007

Épreuve contrecollée sur aluminium

20,6 x 25,6 cm (hors marge)

Collection CNAP - Achat en 2008 - n° inv.: FNAC 08-244

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Camille Henrot, Courtesy Camille Henrot

et galerie kamel mennour, Paris

Camille HENROT

The Big Smile

2007

Épreuve contrecollée sur aluminium

20,8 x 25,8 cm (hors marge)

Collection CNAP - Achat en 2008 - n° inv.: FNAC 08-245

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Camille Henrot, Courtesy Camille Henrot

et galerie kamel mennour, Paris

Camille HENROT

Again in his Hand

2007

Épreuve contrecollée sur aluminium

20,7 x 25,8 cm (hors marge)

Collection CNAP - Achat en 2008 - n° inv.: FNAC 08-342

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Camille Henrot, Courtesy Camille Henrot

et galerie kamel mennour, Paris

Camille HENROT

Playing Herself

2007

Épreuve contrecollée sur aluminium

20,8 x 25,8 cm (hors marge)

Collection CNAP - Achat en 2008 - n° inv.: FNAC 08-343

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Camille Henrot, Courtesy Camille Henrot

et galerie kamel mennour, Paris

Camille HENROT

Colored Planes

2007

Épreuve contrecollée sur aluminium

20,8 x 25,8 cm (hors marge)

Collection CNAP - Achat en 2008 - n° inv.: FNAC 08-344

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Camille Henrot, Courtesy Camille Henrot et galerie

kamel mennour, Paris

Camille HENROT

The Moon Ape

2007

Épreuve contrecollée sur aluminium

20,8 x 25,8 cm (hors marge)

Collection CNAP - Achat en 2008 - n° inv.:FNAC08-345

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Camille Henrot, Courtesy Camille Henrot et galerie kamel mennour, Paris

Camille HENROT

Twin Tower Animal

2007 - Épreuve contrecollée sur aluminium

20,7 x 25,7 cm (hors marge)

Collection CNAP - Achat en 2008 - n° inv.:FNAC08-346

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Camille Henrot, Courtesy Camille Henrot et galerie kamel mennour, Paris

Yuri KOZYREV

Inside Iraq

Bagdad, Irak, 28 septembre 2006. Femmes Chiïtes implorant les militaires américains pour relâcher l'enfant qu'ils ont arrêté.

28/09/2006 - 2008

Épreuve numérique - 50 x 59,9 cm

Collection CNAP - Achat en 2008 - n° inv.:FNAC08-581

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

Yuri KOZYREV

Inside Iraq

Kouba, Irak, 25 mars 2007. Villageois détenus, poings liés, par les troupes américaines après un attentat à Kouba, qui a coûté la vie à quatre américains et un jeune irakien.

25/03/2007 - 2008

Épreuve numérique - 50 x 59,9 cm

Collection CNAP - Achat en 2008 - n° inv.:FNAC08-582

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

Yuri KOZYREV

Inside Iraq

Djourah, Irak, 15 mars 2007. Près de Bakouba, arrestation de présumés sympathisants à la cause de l'insurrection après qu'un combattant, surpris en train de poser une bombe sur le bord de la route, ait été neutralisé.

15/03/2007 - 2008

Épreuve numérique - 50 x 59,9 cm

Collection CNAP - Achat en 2008 - n° inv.:FNAC08-583

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

Yuri KOZYREV

Inside Iraq

Ramadi, Irak, 29 avril 2006. Marines ouvrant le feu sur les insurgés à partir de leur poste d'observation, sur le toit du principal bâtiment du gouvernement irakien à Ramadi.

29/04/2006 - 2008

Épreuve numérique - 50 x 59,9 cm

Collection CNAP - Achat en 2008 - n° inv.:FNAC08-584

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

Yuri KOZYREV

Inside Iraq

Falloujah, Irak, 29 octobre 2005. Des membres présumés de l'insurrection détenus par les marines américains à Falloujah.

29/10/2005 - 2008

Épreuve numérique - 49,9 x 59,9 cm

Collection CNAP - Achat en 2008 - n° inv.:FNAC08-585

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

Yuri KOZYREV

Inside Iraq

Kouba, Irak, 24 mars 2007. Assignation d'un numéro à chaque habitant de Kouba (marqué sur la main pour les femmes et sur la nuque pour les hommes) lors du raid américain dans ce village de la province de Dilaya.

24/03/2007 - 2008

Épreuve numérique - 50 x 59,9 cm

Collection CNAP - Achat en 2008 - n° inv.:FNAC08-586

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

Yuri KOZYREV

Inside Iraq

Bagdad, Irak, 20 octobre 2006. Courte pause pour ce militaire lors d'une opération pour débusquer les miliciens chiïtes du quartier de Washash, véritable bastion de l'armée de Mehdi, rebaptisé « La petite Sadr City » par les troupes américaines.

20/10/2006 - 2008

Épreuve numérique - 50 x 59,9 cm

Collection CNAP - Achat en 2008 - n° inv.:FNAC08-587

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

Yuri KOZYREV

Inside Iraq

Falloujah, Irak, 31 octobre 2005. Marines américains lors d'un raid à Falloujah.

31/10/2005 - 2008

Épreuve numérique - 50 x 59,9 cm

Collection CNAP - Achat en 2008 - n° inv.: FNAC08-588

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

Yuri KOZYREV

Inside Iraq

Djourah, Irak, 15 mars 2007. Déploiement de militaires américains cherchant à débusquer un sniper près de Bakouba.

15/03/2007 - 2008

Épreuve numérique - 49,9 x 60 cm

Collection CNAP - Achat en 2008 - n° inv.:FNAC08-589

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

Yuri KOZYREV

Inside Iraq

Bagdad, Irak, 27 novembre 2005. Familles irakiennes qui ont tout perdu dans un double attentat suicide à Bagdad.

27/11/2005 - 2008

Épreuve numérique

49,9 x 59,9 cm

Collection CNAP - Achat en 2008 - n° inv.:FNAC08-590

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

Yuri KOZYREV

Inside Iraq

Kouba, Irak, 24 mars 2007. Militaires américains protégeant un de leurs blessés des débris soulevés par l'atterrissage

d'un hélicoptère de secours dans le village de Kouba (Province de Diyala).

24/03/2007 - 2008

Épreuve numérique - 49,9 x 59,9 cm

Collection CNAP - Achat en 2008 - n° inv.:FNAC08-591

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

Yuri KOZYREV

Inside Iraq

Anah, Irak, 13 novembre 2006. Un groupe de marines attendant leur prochaine patrouille autour d'un feu de bois improvisé à Anah, ville irakienne près de la frontière avec la Syrie.

13/11/2006 - 2008

Épreuve numérique

49,9 x 60 cm - 33,3 x 50 cm (hors marge)

Collection CNAP - Achat en 2008 - n° inv.:FNAC08-592

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

Abigail LANE

She didn't need her eyes open in order to see

1997

Épreuve numérique à jet d'encre sur papier

115,9 x 82,4 cm

Collection CNAP - Achat en 1998 - n° inv.: FNAC 980681

© droits réservés

Jean-Luc MYLAYNE

N°41, Mai 1986

Épreuve type "C"

100 x 100 cm

Collection CNAP - Achat en 1989 - n° inv.: 89375

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Jean-Luc Mylayne

NASA

Bird's eye view of Pathfinder landing site

13/07/1997 - 15/05/1997

Épreuve numérique

61,7 x 75,6 cm

Collection CNAP - Achat en 1999 - n° inv.: FNAC 99941

© droits réservés

Éric POITEVIN

Sans titre

2010

Épreuve analogique couleur

51,5 x 62 cm

Collection CNAP - Achat en 2012

n° inv.: FNAC 2012-076

© Adagp, Paris

Éric POITEVIN

Sans titre

2000

Appartient à un ensemble de 5 photographies

Épreuve d'après négatif, contrecollée sur aluminium

70,1 x 87,1 cm

Collection CNAP - Achat en 2001 - n° inv.: FNAC 01-477

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Adagp, Paris

Éric POITEVIN

Sans titre

2000

Appartient à un ensemble de 5 photographies

Épreuve d'après négatif, contrecollé sur aluminium

73,9 x 59,4 cm

Collection CNAP - Achat en 2001 - n° inv.: FNAC 01-478

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Adagp, Paris

Éric POITEVIN

Sans titre

2000

Appartient à un ensemble de 5 photographies

Épreuve d'après négatif, contrecollée sur aluminium

49,5 x 39,9 cm

Collection CNAP - Achat en 2001 - n° inv.: FNAC 01-479

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Adagp, Paris

Éric POITEVIN

Sans titre

2000

Appartient à un ensemble de 5 photographies

Épreuve d'après négatif, contrecollée sur aluminium

63 x 49,9 cm

Collection CNAP - Achat en 2001 - n° inv.: FNAC 01-480

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Adagp, Paris

Éric POITEVIN

Sans titre

2000

Appartient à un ensemble de 5 photographies

Épreuve d'après négatif, contrecollée sur aluminium

59 x 73,9 cm

Collection CNAP - Achat en 2001 - n° inv.: FNAC 01-481

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Adagp, Paris

Éric POITEVIN

Sans titre

2000

Appartient à un ensemble de 5 photographies

Épreuve d'après négatif, contrecollée sur aluminium

59 x 73,9 cm

Collection CNAP - Achat en 2001 - n° inv.: FNAC 01-481

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Adagp, Paris

Sophie RISTELHUEBER

Chatt-al-Arab

1991 - 1996

Épreuve montée sur plaxil, tirage RC

109,2 x 126,8 cm

Collection CNAP - Achat en 1998 - n° inv.:FNAC 980576

En dépôt au Musée Nicéphore Niépce,

Chalon-sur-Saône / © Adagp, Paris

Thomas RUFF

Substrat 8 II

2002

Épreuve jet d'encre sous Diasec - 157 x 298 cm

Collection CNAP - Achat en 2004 - n° inv.: FNAC03-1200

En dépôt au Musée des Beaux-arts de Nantes

© Adagp, Paris

Thomas RUFF

Portrait de Ralf Müller

1986

Photographie couleur - 228 x 180 cm

Collection CNAP - Achat en 2004 - n° inv.: FNAC 89336

En dépôt au Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne

© Adagp, Paris

Thomas RUFF

Portrait de Ralf Müller

1986

Photographie couleur - 228 x 180 cm

Collection CNAP - Achat en 2004 - n° inv.: FNAC 89336

En dépôt au Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne

© Adagp, Paris

Thomas RUFF

Portrait de Ralf Müller

1986

Photographie couleur - 228 x 180 cm

Collection CNAP - Achat en 2004 - n° inv.: FNAC 89336

En dépôt au Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne

© Adagp, Paris

Thomas RUFF

Portrait de Ralf Müller

1986

Photographie couleur - 228 x 180 cm

Collection CNAP - Achat en 2004 - n° inv.: FNAC 89336

En dépôt au Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne

© Adagp, Paris

Viviane SASSEN

Butterflies

2007

Cprint - 80 x 100 cm

Collection CNAP - Achat en 2011 - n° inv.: AP11-2 (54)

© droits réservés

Viviane SASSEN

Small Grave

2007

Cprint - 40 x 50 cm

Collection CNAP - Achat en 2011 - n° inv.: AP11-2 (55)

Zineb SEDIRA***The Death of a Journey 5***

2008

C-Print contrecollé sur aluminium

100 x 124,8 cm

Collection CNAP - Achat en 2009 - n° inv.: FNAC09-090

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

Allan SEKULA***Shipwrek, Istanbul***

1999 - 2008

Triptyque - Épreuve contrecollé sur Dibond

90,2 x 125,2 cm chaque

Collection CNAP - Achat en 2008 - n° inv.: FNAC 08-629

© droits réservés, Courtesy Allan Sekula,

Galerie Michel Rein, Paris

Andres SERRANO***Rat Poison Suicide, II***

1992

Cibachrome - 125,7 x 152,4 cm

Collection CNAP - Achat en 1993 - n° inv.: FNAC 931023

© Andres Serrano

Cindy SHERMAN***Sans titre***

1982

Photographie couleur - 122 x 61 cm

Dimensions avec cadre: 130,7 x 92 x 3,3 cm

Collection CNAP - Achat en 1983 - n° inv.: FNAC1907(1)

© Cindy Sherman, Courtesy Cindy Sherman

et Metro Pictures

Cindy SHERMAN***Sans titre***

1982

Photographie couleur - 122 x 61 cm

Dimensions avec cadre: 131,2 x 91,9 x 3,3 cm

Collection CNAP - Achat en 1983 - n° inv.: FNAC1907(2)

© Cindy Sherman, Courtesy Cindy Sherman

et Metro Pictures

Cindy SHERMAN***Sans titre***

1982

Photographie couleur

122 x 61 cm

Dimensions avec cadre: 131,3 x 91,9 x 3,3 cm

Collection CNAP - Achat en 1983 - n° inv.: FNAC1907(3)

© Cindy Sherman, Courtesy Cindy Sherman

et Metro Pictures

Jeanloup SIEFF***A. Hitchcock posant pour Harper's Bazaar***

1962

Épreuve gélatino-argentique

40 x 30,4 cm

Dimensions avec cadre : 53 x 43 x 1,5 cm

Collection CNAP - Achat en 1991 - n° inv.: FNAC 91055

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Estate Jeanloup Sieff, Saïf

Vincent J. STOKER***Hétérotopie #PEBBI***

2010

Épreuve argentique numérisé Lambda sur papier satiné

135 x 170 cm

Dimensions avec cadre: 141,8 x 176,8 cm

Collection CNAP - Achat en 2011

n° inv.: FNAC 2011-0142

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

Hiroshi SUGIMOTO***Civic Theater-New Zealand***

1991

Épreuve gélatino-argentique

50,6 x 60,5 cm

Dimensions avec cadre: 65 x 75 x 1,8 cm

Collection CNAP - Achat en 1996 - n° inv.: FNAC 96316

© Hiroshi Sugimoto, Courtesy Sonnabend Gallery,

New York

Hiroshi SUGIMOTO***Palms Detroit***

1980

Épreuve gélatino-argentique

50,6 x 60,7 cm

Dimensions avec cadre: 65 x 75 x 1,8 cm

Collection CNAP - Achat en 1996 - n° inv.: FNAC 96317

© Hiroshi Sugimoto, Courtesy Sonnabend Gallery,

New York

Wolfgang TILLMANS***Urgency VI***

2006

Épreuve numérique sur papier Kodak Ultra Endura

170 x 228,2 cm

Dimensions avec cadre: 181 x 238,1 cm

Collection CNAP - Achat en 2011

n° inv.: FNAC 2011-200

© Wolfgang Tillmans

Patrick TOSANI***Portrait n°12***

1985

Type C

130 x 100 cm

Collection CNAP - Achat en 1988 - n° inv.: FNAC 88061

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Adagp, Paris

Patrick TOSANI***Portrait n°16***

1985

Type C

130 x 100 cm

Collection CNAP - Achat en 1988 - n° inv.: FNAC 88060

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© Adagp, Paris

Patrick TOSANI***Géographie II***

1988

Cibachrome

162 x 162 cm

Collection CNAP - Achat en 1988 - n° inv.: FNAC 89051

En dépôt au Musée Nicéphore Niépce,

Chalon-sur-Saône

© Adagp, Paris

Jeff WALL***The Old Prison***

1987

Caisson lumineux, Duratrans, néon, Plexiglas

85 x 243,5 x 24,2 cm

Collection CNAP - Achat en 1988 - n° inv.: FNAC 88029

En dépôt au Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne

© Jeff Wall, Courtesy Jeff Wall

Hocine ZAOURAR***La Madone de Bentalha***

23/09/1997

Épreuve gélatino-argentique

50 x 60,2 cm

Collection CNAP - Achat en 2006 - n° inv.: FNAC 06-517

En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

© droits réservés

Xavier ZIMMERMANN***Paysage ordinaire #2***

2006

C-print sous Diasec

216 x 152 cm

Collection CNAP - Achat en 2009 - n° inv.: FNAC 09-421

© droits réservés

