

Da: *Da Brancusi a Boltanski. Fotografie d'artista*, a cura di A. Sayag e A. de Gouvion Saint-Cyr, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 2 ottobre - 28 novembre 1993), Charta, Milano 1993, pp. 23-25.

## ***La collection du Fonds National d'Art Contemporain***

### **Agnès de Gouvion Saint-Cyr**

Libérés de la suspicion que le monde artistique faisait peser sur leur création, affranchis des contraintes de la documentation ou de l'illustration, dégagés des limites rigides imposées par la feuille de papier, les photographes ont voulu réinventer, dans la décennie précédente, les gammes du médium photographique. Ainsi les oeuvres du Fonds National d'Art Contemporain traduisent-elles cette attitude doublement convergente des photographes qui s'interrogent sur leur métier, leurs oeuvres voire leur fonction, et des artistes qui s'emparent du support et de l'image photographiques pour les détourner ou, au contraire, les utiliser jusque dans leur absurde banalité.

En cela les années 80 ne sont pas sans rappeler la période féconde des années 20 qui virent Rodchenko s'insurger, au nom du progrès social, contre la prise de vue "à hauteur du nombril" - soulignant par là-même qu'il "s'agit de construire et non pas de figurer" - , Moholy-Nagy recommander l'étude de l'architecture moderne pour faire éclater le cadre du viseur, ou Man Ray s'interroger, avec ses rayogrammes, sur les limites de la représentation du réel. Sans parler de tous ceux qui, avec les photomontages ou avec les collages, triturent, découpent, juxtaposent la photographie ou la détournent de son sens.

Et lorsque Marey, avec ses études sur la locomotion, inspira à Duchamp son *Nu descendant l'escalier*, il devint évident que les progrès techniques amèneraient le photographe à contester la réalité; jusqu'alors personne n'avait "vu" cette décomposition du galop d'un cheval: ce que l'on percevait, on en avait la preuve, était une illusion.

Par ailleurs, pour comprendre la boutade de Christian Boltanski qui assure que "la photographie c'est le photojournalisme, le reste c'est de la peinture", il faut admettre que la période de l'immédiate après-guerre, qui marqua le triomphe du photojournalisme, a conduit les artistes, de Lichtenstein à Warhol, à considérer la reproduction de l'image comme l'objet même de leurs recherches.

Ainsi la photographie, tille du XIXème siècle, est-elle aujourd'hui l'affirmation d'une culture industrielle, citadine, médiatique, rattrapée par la vitesse et doutant de l'innovation.

Les oeuvres contemporaines conservent, à n'en pas douter, l'empreinte de toute cette évolution de l'histoire de la photographie.

Si certains artistes se jouent avec habileté du registre classique de la photographie - cadrage, composition, lumière, substance - leur propos vise toutefois à contester l'universalité de la représentation du monde; Pierre de Fenoyl ou Denis Roche ne nous ouvrent pas l'album de l'univers, ils composent les pages de leur autobiographie: loin de l'aventure triomphante des explorateurs pour lesquels la photographie constituait la preuve de leurs exploits, ils collectent patiemment les fragments de leurs expériences personnelles.

Pour Jun Shiraoka ou Nancy Wilson-Pajic, en revanche, la mise en forme de cette mémoire individuelle se fonde d'abord sur l'abolition des points de repère que sont l'espace et le temps; leurs oeuvres, comme les *Equivalents* de Stieglitz, omettent toute référence à la ligne d'horizon; les images rejetant tout contraste, semblent arrachées à la substance photographique même, accentuant cette

impression de désorientation et de vertige. Ces photographies, nous confie Régis Durand, "sont le contrejour de la réminiscence: non pas le fait d'une mémoire, mais le travail actif et discret d'une pensée sur les choses, après coup".

Avec *Mes trophées*, Annette Messenger s'inscrit, elle aussi, dans une expérience très personnelle de la photographie; sans revendiquer la destruction de son effigie comme le fait Arnulf Rainer avec ses photographies d'un corps abimé, blessé ou vaincu, Annette Messenger "mêle le bric-à-brac de sa culture et de sa vie", expose et met en scène son propre corps, ces mains offertes à l'épreuve où la référence au sacré s'intensifie avec le changement d'échelle.

D'autres artistes, tels Joel-Peter Witkin, Alain Fleischer, Jean-Charles Blanc, jouent avec les citations et les empreintes avec humour à l'histoire de la peinture, celle de la photographie, du cinéma ou de la bande dessinée pour composer les images symboles d'une mémoire collective fortement influencée par les médias. Ainsi avec l'oeuvre *Study of the painter* (Courbet) (Le studio du peintre), Witkin parodie-t-il tout à la fois Courbet et Marey, sans oublier, pour souligner son propos, de mêler dans le corps de l'oeuvre même les techniques de la peinture et celle de la photographie.

Si l'univers de Jean-Charles Blanc est celui du western, avec ses figures de bons et de méchants héros, les oeuvres de la série *To the west of Eden* prennent la forme de tableaux d'où la photographie va peu à peu disparaître sous le poids des couches picturales.

Pour Alain Fleischer, les *Voyages parallèles* ont été l'occasion d'intégrer, au coeur de l'oeuvre photographique, de nombreuses références à la peinture (le bain turc), à la littérature, aux magazines (le zoo), voire à la publicité (Pronuptia), comme si l'appareil enregistrait, accumulait, sans les trier, dans leur banalité, toutes les idées reçues.

Toutefois, comme pour échapper à une certaine frénésie dans la production des images, en réaction contre une trop grande sophistication technologique, les photographes ont par ailleurs remis en question les principes mécaniques de l'enregistrement du réel. Ils ont ainsi choisi de recourir aux techniques primitives de la photographie - daguerréotype pour Patrick Bailly Maître Grand, sténopé, tirages à la gomme bichromatée pour Nancy Wilson-Pajic - ou ont décidé de fragmenter la vision (Ian Paterson avec ses triptyques d'*Orphée dans la forêt de Fontainebleau*). La démarche de Georges Rousse permet de "redonner à l'espace quelconque et banal qu'il occupe une dimension picturale"; il investit pour ce faire des lieux abandonnés dans lesquels il peint des volumes en trompe-l'oeil, reconstruit des espaces complexes voire impossibles auxquels l'image photographique va bientôt conférer une réalité.

Construites aussi les mises en scène de Bernard Faucon, périlleuses, minutieuses où chacun des éléments de cet univers clos - personnages, végétaux, lumières et couleurs - aboutissent à des images "se tenant dans le plus pur ailleurs de l'imaginaire, là où tout est suspendu dans l'éclosion du rêve".

Sandy Skoglund s'identifie, elle aussi, à ces "fabricants d'images"; elle élabore, organise des éléments de ses mises en scène - sculptures récupérées, détournées ou fabriquées qui prennent sens dans un univers qu'elle a soigneusement reconstruit avant de lui donner vie par la photographie.

Pour Pascal Kem, comme pour Patrick Tosani, l'objet lui-même, banal, brut, pourvu qu'il puisse subir des métamorphoses, va devenir le sujet de leurs recherches; ils vont photographier les traces de sa matérialité, le magnifier en jouant avec la notion d'échelle, lui donner du poids jusqu'à ce que, accroché au mur, cet objet photographié devienne sculpture.

Tous ces artistes qui s'interrogent sur notre perception du monde et les conditions de sa représentation nous veulent spectateurs, actifs, confrontés à leurs doutes, leurs suggestions, leurs émotions... à leurs oeuvres, donnant raison à Robert Motherwell qui remarquait dans une conférence consacrée à l'humanisme de l'abstraction, que "l'enjeu de l'art n'est pas ce à quoi ressemblent les choses" mais "d'organiser des états émotionnels qui se ramènent à des questions de lumière, de couleurs, de poids, de substance, de légèreté, de lyrisme, de noirceur, de lourdeur, de force...".