HAL
open science

Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique

Mathieu Harel Vivier Harel-Vivier

To cite this version:

Mathieu Harel Vivier Harel-Vivier. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2014. Français. NNT : 2014REN20025 . tel-01127318

HAL Id: tel-01127318

https://theses.hal.science/tel-01127318v1

Submitted on 7 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE / UNIVERSITÉ RENNES 2
sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne
pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2
Mention : Arts Plastiques
École doctorale — Arts, Lettres, Langues

présentée par
Mathieu Harel Vivier
Préparée au sein de l'Équipe d'accueil
3208 — Arts : pratiques et poétiques
Sous la direction de Christophe Viart

Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique

Thèse soutenue le 22 novembre 2014
devant le jury composé de

Jean-Philippe ANTOINE Professeur des universités
Université Paris 8 - Vincennes Saint-Denis
Christine BUIGNET Professeure des universités
Université Toulouse 2 - Le Mirail (rapporteur)
Arno GISINGER Maître de conférences
Université Paris 8 - Vincennes Saint-Denis
Bernard GUELTON Professeur des universités
Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne (rapporteur)
Christophe VIART Professeur des universités
Université Rennes 2

PHOTOGRAPHIES, ABSTRACTION ET RÉALITÉ : L'AGENCEMENT COMME PROCESSUS ARTISTIQUE

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE
UNIVERSITÉ RENNES 2
École Doctorale — Arts, Lettres, Langues
EA 3208 — Arts : Pratiques et Poétiques

PHOTOGRAPHIES, ABSTRACTION ET RÉALITÉ : L'AGENCEMENT COMME PROCESSUS ARTISTIQUE

Thèse de Doctorat
Discipline : Arts Plastiques

Présentée par **Mathieu HAREL VIVIER**
Directeur de thèse : **Christophe VIART**
Soutenue le 22 novembre 2014

Jury

Jean-Philippe ANTOINE, Université Paris 8 - Vincennes Saint-Denis
Christine BUIGNET, Université Toulouse 2 - Le Mirail (rapporteur)
Arno GISINGER, Université Paris 8 - Vincennes Saint Denis
Bernard GUELTON, Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne (rapporteur)
Christophe VIART, Université Rennes 2

Table

INTRODUCTION 11

I. LES CONDITIONS DE L'AGENCEMENT

1. SE SAISIR DU MONDE 23
L'implication dans le réel 25
La volonté d'art 29
Le besoin d'activité 33
Le dépaysement 37
L'agencement 41
L'inscription du sujet 47
L'équivalence des appropriations 49

2. APPROPRIATION ET FASCINATION 61
Le temps, la distance 65
L'attente, l'oubli 75
La sélection 81
L'emblématisation 87
L'intitulation 93

3. DÉTACHEMENT 103
L'indifférence 105
L'équivalence généralisée 121
Le besoin psychique 127
Les *Equivalents* 137
Vers l'abstraction 141

4. ABSTRACTION 147
Le hasard 151
L'imprévu 157
Les nageurs libres 165
Silver, Lighter and Gelatin Photographs 175

II. L'AGENCEMENT D'IMAGES

5. LE MODÈLE CINÉMOTOGRAPHIQUE 189
L'organicité du montage 191
La table de montage 195
Le matériau cinématographique 201
Le montage attraction 209
Le montage par oblitération 225

6. LE MODÈLE WARBURGIEN 239
L'atlas mnemosyne 241
À la fois homogène et hétérogène 243
L'*Atlas des photographies et des esquisses* 247
La correspondance sidérale-anthropomorphe 251
If one thing matters, everything matters 253
L'image objet de travail 257
Le rôle de la reproduction mécanique 259
La grille d'inspiration scientifique 267
L'intuition des agenceurs 273

7. LE CONTEXTE DE L'EXPOSITION 293
Le cinéma et l'atlas warburgien : principes communs 297
Considérer, ou le regard du spectateur 301
L'espace intersidéral 305
La disparité des supports et des formats 309
Le lieu de l'œuvre et de l'homme 315
Le plan horizontal 323
Tables d'Hôtes 335

8. L'AGENCEMENT COMME PROJET POUR L'EXPOSITION 345
L'œuvre et sa présence dans l'agencement 347
Exposer la réserve 359
Inventer d'autres discours 365
Lectures de l'agencement 379

ISSUE 391

COLLECTIONS D'IMAGES, AGENCEMENTS ET CONSTELLATIONS
dossier artistique 397

BIBLIOGRAPHIE 491

INDEX DES NOMS 521

REMERCIEMENTS 533

INTRODUCTION

Ceci n'est pas une thèse en histoire de l'art ni en esthétique. Certes, la pratique artistique à l'origine des réflexions engagées dans le texte théorique n'y est pas exposée d'emblée. En revanche, elle en est le cœur, et chaque réflexion menée en est issue, l'a nourrie, ou bien entre en résonance avec elle souvent dans l'attente d'être réinvestie. La recherche théorique a en effet engendré un désir de plus en plus intense d'expérimenter les nouvelles pistes qu'elle a ouvertes. La liste des projets non réalisés offre désormais un choix suffisamment élargi, il est temps de terminer. Pour se faire une idée de cette articulation entre pratique et théorie, le lecteur est renvoyé à l'issue du texte dans le dossier *collections d'images, agencements et constellations* où sont documentés les projets artistiques réalisés, actualisés ou exposés dans le cadre de cette recherche en arts plastiques. Si la pratique artistique est l'endroit d'où émergent les questions, elle est également ce lieu où peut être envisagée la résolution des problèmes posés. Le texte ne formule ainsi que très peu de questions, mais tente à l'inverse d'affirmer des positions, de découvrir et de définir des enjeux à travers un agencement de citations d'artistes, d'historiens de l'art et de philosophes. Dans la mesure du possible, celles-ci sont reliées, commentées et accompagnées d'analyses.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Dès lors, rien n'est définitif, à l'image de l'organisation des citations dans *Le Livre des Passages* de Walter Benjamin[1]. L'anachronisme est de mise, c'est la méthode, laquelle emprunte à celle d'Aby Warburg. Elle engendre parfois d'invraisemblables voisinages, sur le motif que l'intérêt se porte davantage sur les points de rencontre entre les œuvres des artistes étudiés plutôt que sur leurs oppositions. À l'intérieur de sa bibliothèque, l'historien des images « produit des effets au lieu de les interpréter[2] ». Suivant cette méthode, le texte ne peut se passer des œuvres de ces artistes qui l'ont inspiré ou pour le moins des reproductions de ces œuvres. C'est pourquoi une succession de planches d'images est placée en regard du texte. Elles sont un support visuel d'accès à ces œuvres. Elles informent le lecteur et prennent le relai du texte.

Ainsi les *Photographies* sont-elles à la fois le point de départ de la pratique artistique et du texte théorique. Si l'emploi du pluriel permet implicitement d'ouvrir le champ d'études aux multiples conceptions et usages du médium, il admet aussi l'hétérogénéité du corpus d'images avec lequel travaillent les artistes. Quant au terme photographie, il est ici préféré à celui d'image pour affirmer l'aspect physique, c'est-à-dire la matérialité de celle-ci. Dès lors, celui de réalité ajoute à cette signification en même temps qu'il revendique le monde réel comme lieu dans lequel agit l'artiste. Cette thèse examine en effet la relation qu'entretiennent certains artistes, essentiellement contemporains, avec la réalité de l'image photographique, sa capacité à produire une abstraction et à s'inscrire dans un agencement. Wolfgang Tillmans dont la pratique photographique répond précisément à ces trois points figure au premier rang des artistes étudiés. Mais comment traduire cette relation entre abstraction et réalité dans la pratique de l'artiste ? Pour répondre à cette question nous ferons appel au livre *Abstraction et Einfühlung* de Wilhelm Worringer qui envisage à travers le concept de *Kunstwollen* ou « volonté d'art », la réunion de l'abstraction avec une forme de « communication intuitive avec le monde[3] » : l'*Einfühlung*. La

1 Voir chapitre 7, p. 301, note n° 10.

2 Voir la transcription de l'intervention de Philippe-Alain MICHAUD pendant la table ronde n°1 du colloque *Art contemporain et histoire des arts : anachronismes, références et documents*, organisé par Larys FROGIER, Rennes : auditorium des Champs Libres ; partenariat Drac Bretagne, Ministère de la Culture et de la Communication, Pôle de Ressources « Art contemporain » pour l'Éducation Artistique et Culturelle, le 9 nov. 2010, , transcription [En ligne] sur <http://espaceeducatif.ac-rennes.fr/jahia/Jahia/lang/fr/pid/18519> [Consulté le 27.06.14].

3 Dora VALLIER, « Lire Worringer », dans Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, Paris, Klincksieck, L'esprit et les formes, 2003, p. 6.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

première partie intitulée « les conditions de l'agencement » s'intéresse au passage à l'acte photographique de plusieurs artistes, de Douglas Huebler à Gerhard Richter en passant par Christian Marclay et Wolfgang Tillmans. À défaut de ne plus souhaiter ajouter d'objet au monde, quel besoin de produire des photographies ? À la lumière des pratiques de Marclay et de Richter, il s'avère que plusieurs artistes travaillent autant avec leurs propres photographies qu'avec des images récupérées. Cette différence de statut des images implique-t-elle une distinction du rapport que l'artiste entretient avec celles-ci ? L'appropriation n'est-elle pas un processus commun aux artistes travaillant avec des images ? Plus largement, l'analyse du processus de création de l'artiste s'appuie sur la notion d'agencement défini à travers le concept de désir développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari :

> On prétendait présenter un nouveau concept de désir. […] On voulait dire jusqu'à maintenant, vous parlez abstraitement du désir, parce que vous extrayez un objet supposé être l'objet de votre désir. […] Et nous, on disait une chose très simple : […] Je ne désire jamais quelque chose de tout seul. Je ne désire pas un ensemble non plus, je désire dans un ensemble[4]. […] En d'autres termes, il n'y a pas de désir qui ne coule dans un agencement. […] Désirer, c'est construire un agencement, c'est construire un ensemble[5].

Tout désir se construit au sein d'un agencement, c'est-à-dire au travers d'une multiplicité de singularités matérielles concrètes. Tout désir est désir d'un contexte, désir dans un contexte. Dès lors, le contexte pressenti des photographies réalisées ou récupérées par les artistes est celui de

4 Pour exemple Deleuze explique : « Je vais dire, je ne désire pas une femme, j'ai honte de dire des choses comme ça, c'est Proust qui l'a dit, et c'est beau chez Proust, je ne désire pas une femme, je désire aussi un paysage qui est enveloppé dans cette femme, un paysage qu'au besoin je ne connais pas et que je pressens […]. » Transcription des propos du philosophe exprimés à la lettre D comme Désir, dans *L'Abécédaire de Gilles Deleuze, avec Claire Parnet*, réalisé par Pierre-André BOUTANG, Paris, Montparnasse (DVD), 2004. Deleuze écrivait dans *Logique du sens* : « D'Albertine aperçue, Proust dit qu'elle enveloppe ou exprime la plage et le déferlement des flots : "Si elle m'avait vu, qu'avais-je pu lui représenter ? Du sein de quel univers me distinguait-elle ?" L'amour, la jalousie seront la tentative de développer, de déplier ce monde possible nommé Albertine. Bref, autrui comme structure, c'est l'expression d'un monde possible. » Cité dans Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Minuit, Critique, 1969, p. 357.

5 Transcription des propos du philosophe exprimés à la lettre D comme Désir, dans *L'Abécédaire de Gilles Deleuze, avec Claire Parnet, op. cit.* Paraphrasant Deleuze, Patrice Guinard précise encore : « On ne désire pas quelque chose ou quelqu'un, mais un agencement de choses, d'états de choses, de modes et de modalités de choses, par lesquels s'opère une réorganisation de son être au monde, qui inspire, stimule, incite. Le désir est toujours multiple car il est la promesse d'un projet ou d'une transformation. Le désir est la conséquence d'une aspiration, et il n'y a pas d'aspiration sans multiplicité, sans une pluralité qui multiplie et reterritorialise l'être - *dans un nouveau monde. »* Cité dans Patrice GUINARD, « Par l'Abécédaire de Gilles Deleuze. Témoignage », dans *Concepts hors série Gilles Deleuze*, Sils Maria asbl, janv. 2002, p. 157-164.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

la collection, du support de l'œuvre : panneau ou toile, du livre ou de l'exposition. De même, penser l'agencement comme processus artistique, c'est faire appel à la conception deleuzienne de processus :

> « Le processus c'est le cheminement d'un flux […] c'est l'image toute simple […] d'un ruisseau qui creuse son lit. […] C'est un mouvement de voyage en tant que le trajet ne préexiste pas, c'est-à-dire en tant qu'il trace lui-même son propre trajet[6]. »

Mais de quelles opérations ce trajet est-il composé ? L'appropriation d'une image n'épouse-t-elle pas à la fois un mouvement ascensionnel et de détachement ? Alternative à ces divers mouvements qui animent les élans de l'artiste vers le réel, l'abstraction photographique fait l'objet d'une étude à travers l'analyse des pratiques de quelques artistes comme Pierre Cordier, Michael Flomen, James Welling et Wolfgang Tillmans.

Considérée selon un double point de vue, la notion d'agencement apparait d'une part comme le processus de création de l'artiste qui travaille avec des images, et d'autre part comme une forme d'organisation qui favorise une diversité de connexions entre les images, à la façon de constellations. Intitulée « l'agencement d'images », la seconde partie s'attache à décrire le fonctionnement de ces mises en relation selon trois distinctions liées au contexte d'inscription des images. Dans un premier temps, elle porte sur un agencement délimité par le cadre de l'œuvre et fait l'objet d'un rapprochement des pratiques de John Stezaker et John Baldessari à l'appui de la théorie du montage du cinéaste Sergueï Eisenstein. Dans un deuxième temps, l'étude vise à identifier ce qui relève du fonctionnement d'un atlas au sein du catalogue *if one thing matters, everything matters* de Tillmans et de l'*Atlas* de Richter. De l'atlas *Mnemosyne* d'Aby Warburg aux atlas scientifiques, quelles sont les modalités opératoires que retiennent les artistes et à quel dessein ? Quel rôle joue la reproduction des images dans ces livres ? Toutes sortes de systèmes ou de protocoles sont à l'œuvre, mais quelle est la part d'intuition dans des livres tels que ceux d'Hans-Peter Feldmann ou de Luis Jacob ? Puis s'agissant d'étudier les agencements de Wolfgang Tillmans ou bien encore de Batia Suter et Pierre Leguillon déployés dans l'espace d'exposition : sur les cimaises, au sol ou sur des tables, faut-il entériner la rupture annoncée entre modèle cinématographique et modèle warburgien ? N'existe-t-il pas

6 Gilles DELEUZE, « *La voix de Gilles Deleuze en ligne, Anti-Œdipe et autres réflexions* » (27 mai 1985), réalisé par l'Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, transcription Frédéric Astier, [En ligne] sur <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=68> [Consulté le 25.06.14].

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

non plus un autre modèle ou paradigme apte à décrire les agencements d'images des artistes et notamment le passage du plan de travail à l'espace d'exposition ? Enfin, le texte s'achève sur l'actualité de ces questions, quand l'agencement d'images est un projet pour l'exposition. La conjonction de ces deux parties vise ainsi à caractériser le processus de création de ces artistes travaillant avec des images avec le dessein d'apporter les éléments utiles à la compréhension de mon propre cheminement. Introduisant mes *collections d'images, agencements et constellations,* la conclusion de cette thèse est envisagée ou considérée comme une issue.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

PREMIÈRE PARTIE

LES CONDITIONS DE L'AGENCEMENT

CHAPITRE 1
SE SAISIR DU MONDE

Abordons l'objet photographique comme une entité à deux faces qui désigne à la fois le référent de l'image et la photographie dans sa forme matérielle. Ceci permettra d'exposer l'idée selon laquelle tout artiste, faisant œuvre d'un agencement d'images, s'approprie et revendique au moins l'une ou l'autre de ces acceptions de l'objet photographique. Que l'artiste produise ou récupère cet objet, l'élaboration d'un agencement d'images suppose quelques conditions préalables : du besoin que l'artiste manifeste de traduire son implication dans le monde réel jusqu'au retrait que la production ou l'appropriation de cet objet impose parfois. De plus, comme il s'agit de montrer que l'agencement photographique est à l'image des opérations qui ont conduit l'artiste vers la réalisation de son œuvre ; il sera fait appel au concept deleuzien d'*agencement*. Ainsi l'analyse du processus de création de l'artiste nous conduira-t-elle à nous interroger sur ce besoin d'être en prise avec le monde réel. À cet égard, une différence est faite entre l'artiste qui photographie et celui qui s'approprie l'image d'un autre – artiste, professionnel ou amateur. Si l'un et l'autre portent une grande attention à l'image, le premier développe une pratique par phases, dont la prise de vue fait figure d'amorce, quand le second se saisit d'un matériau disponible pour d'autres images, d'autres usages. Dès lors, la différence a lieu dans les étapes précédant la sélection d'images, et cette distinction, qui fera l'objet de discussions ultérieures, trouve ici un véritable

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

intérêt pour apprécier l'activité de prises de vues de l'artiste. De ce point de vue, ce besoin d'être impliqué, de vivre le monde ne va pas à l'encontre de la célèbre déclaration de Douglas Huebler dans le catalogue de l'exposition qui se tient en 1969 chez Seth Siegelaub :

> Le monde est rempli d'objets, plus ou moins intéressants ; je n'ai aucune envie d'en ajouter même un seul. Je préfère, simplement, constater l'existence des choses en terme de temps et/ou de lieu[1].

L'implication dans le réel

À regarder sa pratique depuis 1968, même s'il préfère « constater », pour s'assurer de la réalité d'un fait, Huebler (né en 1924) agit en tant que photographe, il ajoute des images au monde. Voilà un premier paradoxe compte tenu de l'objet photographique qu'il est proposé d'envisager. Pour autant, sa déclaration n'est pas contradictoire avec ce qu'il met en œuvre[2]. Il ne considère simplement pas ses photographies comme des objets dans leur unité, mais comme appartenant à un ensemble d'éléments prenant la forme d'une documentation. Il saisit une expérience par l'accumulation de photographies, cartes, schémas et descriptions qui traduisent son implication spatiotemporelle[3] dans le monde. Selon Huebler, « le sujet de l'art est l'acteur/récepteur absorbé dans une activité auto-productive qui se substitue à l'objet en devenant elle-même l'image virtuelle de l'œuvre[4]. » C'est pour lui une manière de sous-entendre que le sujet de l'œuvre n'a rien à voir avec l'objet représenté, « parce que le travail se situe au-delà

1 Seth SIEGELAUB, *January 5-31*, cat. expo., New York, 1969, cité dans *Douglas Huebler «Variable», etc.*, cat. expo., Frédéric PAUL (dir.), Limoges, FRAC Limousin ; Les Coopérateurs, 1993, p. 11.

2 « Si Huebler n'a pas le désir d'ajouter un objet au monde des objets, c'est en vérité qu'*il-n'a-plus* ce désir. Ce qu'il faut comprendre par le fait qu'*il-n'a-plus-la-tentation-de-la-sculpture*. Car c'est de la sculpture que vient cette réflexion ; de la sculpture (qu'il abandonne en 1966) et de la peinture (qu'il abandonne en 1962) », souligne Frédéric Paul dans *ibid*. Ainsi faudrait-il entendre l'objet dont parle Huebler comme « objet-d'art » dont l'expression renvoie davantage à la forme matérielle de l'œuvre qui, selon sa conception, prend une place significative dans l'espace, telle la sculpture.

3 Hormis les citations qui restent fidèles à la graphie utilisée par les auteurs, l'orthographe moderne recommandée par le Conseil supérieur de la langue française est utilisée dans ce texte. Ex. : « spatiotemporelle » s'écrit sans tiret, « à contrario » est composé en romain et s'écrit avec un accent sur la préposition latine « a », « apparaitre » s'écrit sans accent, « corolaire » avec un seul « l », etc. Voir <http://www.orthographe-recommandee.info>

4 Douglas Huebler, cat. expo., Addison Gallery of American Art, Andover, Massachusetts, 1970. Repris dans *ibid*., p. 170.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

À L'EXCEPTION DU DOSSIER ARTISTIQUE DE L'AUTEUR (PAGES 397-490), CETTE THÈSE EST ICI PROPOSÉE SANS ICONOGRAPHIE AFIN DE POUVOIR ÊTRE DIFFUSÉE EN CONFORMITÉ AVEC LE DROIT DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE.

1. Douglas Huebler, *Location Piece #2*, New York City, Washington, Seattle, 1970, multiple tiré à 1200 exemplaires, 19 x 19 cm, 16 photographies offset, 2 cartes et un texte imprimé sur l'enveloppe contenant l'ensemble des documents, en réserve dans la Bibliothèque du musée d'art moderne.

de l'expérience perceptive[5] », écrit-il encore. Dans le cadre de sa démarche conceptuelle, le statut d'objet et la valeur photographique de l'image sont minorés pour qu'à terme l'image puisse constituer la documentation assortie des cartes, dessins et descriptions[6]. Dès lors, l'acte de prise de vues n'est qu'une étape dans l'élaboration de l'œuvre.

Cependant, produire une documentation, c'est établir une stratégie, laquelle demande de définir quelques règles ou protocoles, jusqu'à envisager une présentation, sans quoi les photographies et documents empruntent rapidement les formes de présentations conventionnelles de l'objet d'art. En revanche, Huebler explique dans un entretien avec Frédéric Paul que : « le propriétaire d'une œuvre conceptuelle doit être responsable de sa présentation[7]. » Il reporte, en quelque sorte, la responsabilité sur l'acquéreur qui reçoit l'œuvre composée d'éléments non encadrés et sans notice de présentation ou d'agencement. L'indifférence dont il fait preuve à l'égard de l'agencement de ses documents montre, d'une part, son attachement à une forme simple de présentation et, d'autre part, que les acquéreurs produisent la forme de l'œuvre à laquelle ils sont habitués. Un second paradoxe est ainsi révélé et le phénomène est assez inattendu pour qu'il soit relevé. À mesure que son œuvre est diffusée, son statut de documentation s'amenuise du point de vue de sa présentation. Des objets d'art apparaissent, quand, parallèlement, sa déclaration est reproduite dans la *quasi-totalité* des textes à son sujet[8].

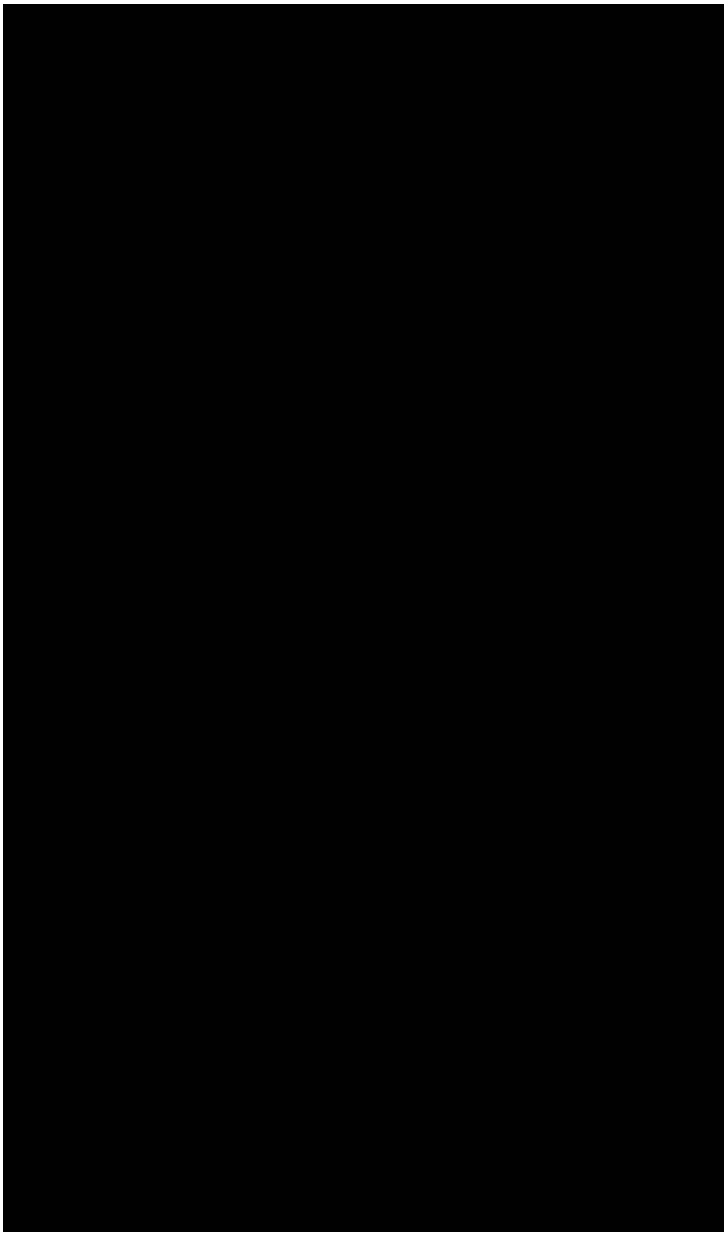
5 *Ibid*., p. 169.

6 « Dans mon travail, j'ai voulu déterminer ce qu'il restait de l'art une fois réduit ou éliminé le rôle traditionnellement joué par l'expérience visuelle. Dans un certain nombre d'œuvres, j'ai développé cette recherche en plaçant "l'apparence" au premier plan pour interrompre, ensuite, l'expérience visuelle qui en découlait et la faire fonctionner comme un document dont la seule fonction serait d'être une partie structurelle d'un système conceptuel. » *Déclarations* de Douglas HUEBLER, dans *ibid*., p. 169.

7 Propos de Douglas HUEBLER recueillis par Frédéric PAUL en entretien à Truro, Massachusetts du 11 au 14 oct. 1992 dans *ibid*., p. 118.

8 Un des multiples de l'œuvre *Location piece #2. New York City - Seattle - Washington*, 1970 de Douglas Huebler vendu à Paris en salle des ventes chez Cornette de Saint-Cyr le 31 janv. 2005 avec le numéro de lot 371 était toujours formé des seize photographies imprimées en offset sous l'enveloppe comportant le descriptif de l'œuvre. Frédéric PAUL remarque en revanche une pratique différente dans bien des cas et interroge Huebler à ce propos : « – Les œuvres ou les documents permettant leur reconstitution étaient présenté(e)s de façon sommaire. Dans la plupart des cas, elles (ou ils) sont aujourd'hui monté(e)s sous verre. N'est-ce-pas un peu incongru ? » Huebler répond « – […] le propriétaire d'une œuvre conceptuelle doit être responsable de sa présentation » et ajoute : « J'ai appris à quel point les photos ou les dessins pouvaient être endommagés s'ils n'étaient pas encadrés ou protégés dans des pochettes en plastique. La seule solution était donc pour moi de revenir à des moyens de conservation plus traditionnels, en plaçant l'œuvre dans un cadre et en l'accrochant au mur. » Frédéric PAUL en entretien avec Douglas HUEBLER à Truro Massachusetts du 11 au 14 oct. 1992 dans *ibid*., p. 118.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Douglas Huebler, *Duration Piece #31*, Boston, 1974, photographie noir et blanc et texte dactylographié, 109 x 64 cm, collection FRAC Limousin

Faire appel à la pratique de Huebler permet, en premier lieu, de poser le problème toujours latent de l'objet photographique, et ce, même lorsque l'artiste tente de l'évacuer[9]. L'objet photographique prend forme au cours et à l'issue de l'ensemble du projet artistique. En second lieu, bien qu'elle soit conceptuelle, la démarche de Huebler permet de relever son implication dans le monde réel, au sens où ses photographies livrent une part de ses expériences, quelque chose de sa propre vie :

> Quand j'ai arrêté de produire des objets dans l'atelier pour déplacer mon activité artistique à l'extérieur, j'ai réalisé non seulement que j'avais commencé à travailler dans un espace « réel », mais aussi que j'étais entré dans un espace « social[10] ».

Bien que l'œuvre de Huebler repose sur la croyance du spectateur en la production d'un acte strictement conceptuel (c'est-à-dire : suivant les règles d'un protocole défini auparavant), l'œuvre n'en est pas moins associée parfois à une forme de poésie qui tient au hasard du surgissement des évènements de la vie. En témoigne son œuvre *Duration Piece n° 31*, *Boston,* 1974, où la jeune fille représentée en « costume du petit Jésus » semble moins devoir sa présence à l'acte conceptuel qu'à un concours de circonstances.

La volonté d'art

Cette conjonction, entre l'art et la vie de l'artiste, apparait chez l'historien d'art allemand Wilhelm Worringer à travers le concept de *Kunstwollen* (« volonté d'art » ou « vouloir artistique »), constitué d'un pôle d'abstraction et du pôle d'*Einfühlung* défini comme suit :

> Nous sommes délivrés de notre être individuel aussi longtemps que nous nous transportons, avec notre tendance à vivre, dans un objet extérieur, dans une forme extérieure. Nous sentons en quelque sorte notre propre individualité s'écouler

9 « "Projet" et "objet" sont des mots qui se ressemblent beaucoup », livre Camille Saint-Jacques. « L'objet d'une démarche n'est guère différent du projet qui la motive. Dans les deux cas, il s'agit de pro-*jicere* ou d'ob-*jicere*, de jeter devant soi, de pousser plus avant dans le monde réel une pensée, une spéculation qui serait restée du domaine de l'idée. » Camille SAINT-JACQUES, *Esthétique de la poussière, une entrée en matière*, Montreuil-sous-Bois, Lienart, Beautés, 2011, p. 9-10.

10 *Douglas Huebler «Variable», etc.*, cat. expo., Frédéric PAUL (dir.), *op. cit.*, p. 119.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

dans des limites précises, qui suppriment la différenciation sans limites de la conscience individuelle[11].

Très utile pour penser l'activité artistique de l'artiste qui photographie, l'*Einfühlung* s'exprime en un besoin d'activité individuelle, en une implication dans le monde, et contribue à une réflexion sur l'attrait que représente le monde extérieur chez l'artiste photographe. L'*Einfühlung*, précise Worringer, est le premier pôle « d'un besoin commun qui nous apparait comme l'essence ultime de toute expérience esthétique : le besoin du dessaisissement de soi[12]. » Le second pôle, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, est la tendance à l'abstraction. Ces deux pôles, une fois rassemblés, forment l'unité du concept de *Kunstwollen,* dont le champ d'application se rapporte principalement aux phénomènes artistiques pris dans leur ensemble – c'est-à-dire à l'œuvre entière d'une époque ou d'un artiste[13] – et qui, pour ses mêmes qualités, tend à évoluer en fonction du contexte de son application. Mis au jour par Aloïs Riegl[14], la conception téléologique de ce concept lui permet de discerner dans l'œuvre d'art, des effets d'un *Kunstwollen* bien précis et intentionnel qui s'impose contre la fonction, le matériau et la technique. En somme, le « vouloir-faire » gouverne le « savoir-faire », remarque Dora Vallier en préface d'*Abstraction et Einfühlung*[15]. Pour ce qui nous concerne, faire appel à ce concept tient au fait qu'il désigne une « jouissance objectivée de soi[16] », autrement dit « une volonté globale d'activité qui repose en nous[17] », au fondement de laquelle on trouve une « tendance panthéiste propre à la nature humaine, de ne

11 Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style* (1re éd. allemande 1908 et française 1978), traduit de l'allemand par Emmanuel Martineau, Paris, Klincksieck, L'Esprit et les formes, 2003, p. 59.

12 *Ibid*., p. 58.

13 Voir Erwin PANOFSKY, « Le concept du Kunstwollen », dans *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, Le sens commun, 1975, p. 200.

14 Voir Aloïs RIEGL, *Grammaire historique des arts plastiques : volonté artistique et vision du monde* (1978), traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz et préf. Otto Pächt, Paris, Klincksieck, L'Esprit et les formes, 2003 et Henri ZERNER, « L'histoire de l'art d'Aloïs Riegl : un formalisme tactique », dans *Figures d'une discipline*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Gallimard, Art et Artistes, 1997, p. 35-51.

15 *Abstraction et Einfühlung* est le titre de la thèse soutenue par Worringer à Berne en 1907 dans laquelle l'apport de Riegl et du concept de *Kunstwollen* est décisif.

16 Dora VALLIER, « Lire Worringer », dans Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, Paris, Klincksieck, L'Esprit et les formes, 2003, p. 8.

17 Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style, op. cit*., p. 59.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

faire qu'un avec le monde[18] », et enfin parce qu'il est lié à cette recherche des circonstances « qui déterminent l'art[19] ». Toujours en préface, Vallier traduit l'*Einfühlung* en français par le mot « empathie », ou encore par l'expression « communication intuitive avec le monde[20] ». Mais, en premier lieu, nous resterons au plus proches de la signification que comporte le mot allemand *Kunstwollen* chez Worringer[21] et du discours qu'il développe.

Le besoin d'activité

Cette réflexion, qui envisage la séparation des activités de l'artiste et propose de s'intéresser préalablement au rapport qu'il entretient avec le monde, vient du fait qu'il n'est pas rare de constater un besoin de photographier, parmi les artistes contemporains[22]. En grande partie, c'est « parce que la prise de vue s'identifie à notre regard (voilà bien tout l'acte photographique) que l'espace de la photo paraît "*naturellement*" congruent avec l'espace réel, tel que le saisit notre perception courante[23] », ainsi que l'écrit Philippe Dubois. L'acte photographique permet à l'artiste de traduire son rapport au monde. À contrario, dans *Un art moyen*, Pierre Bourdieu relève que ce sont « les satisfactions psychologiques[24] » procurées par l'acte photographique, en somme, ses conséquences, qui font de lui un besoin. Or, ce besoin et les satisfactions qui l'ont engendré sont, selon Bourdieu, ceux des « conformistes saisonniers qui font de la photographie[25] » à l'occasion, pendant les vacances ou pour un mariage par exemple. À l'inverse, l'artiste ne

18 Cette formule de Robert Vischer auquel Worringer fait souvent allusion est citée dans Jacques AUMONT, *L'Image*, Paris, Nathan, Nathan-Université, 1990, p. 90. Philosophe allemand, Robert Vischer est présenté par Vallier comme l'un des hommes responsables de l'élaboration scientifique du concept. Quant à l'origine de ce dernier, elle remonte au Romantisme.

19 Otto Pächt dans Aloïs RIEGL, *Grammaire historique des arts plastiques : volonté artistique et vision du monde, op. cit.*, p. XVI.

20 Dora VALLIER, « Lire Worringer », dans Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung*, *op. cit*. p. 6.

21 On renoncera donc à toute critique des fondements de la théorie de Worringer en utilisant la méthode avec laquelle il s'est déjà gardé de critiquer les bases de l'*Aesthetik* de Theodor Lipps qu'il reprend. À ce sujet voir Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style, op. cit.*, p. 15, 42 et 43, et Henri MALDINEY, *Art et existence* (1985), Paris, Klincksieck, Esthétique, 2003, p. 83-96.

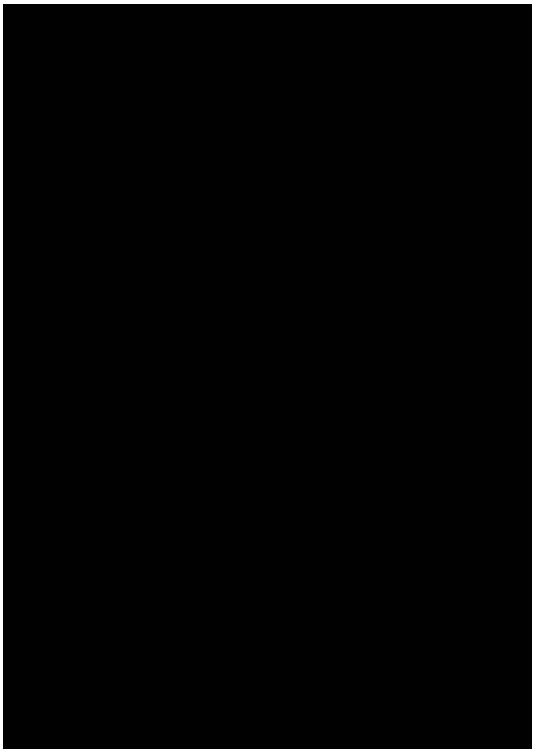
22 Nombreux sont ceux qui se promènent un appareil à la main, de Martha Rosler à Christian Marclay en passant par Allan Sekula ou Yvan Salomone, etc.

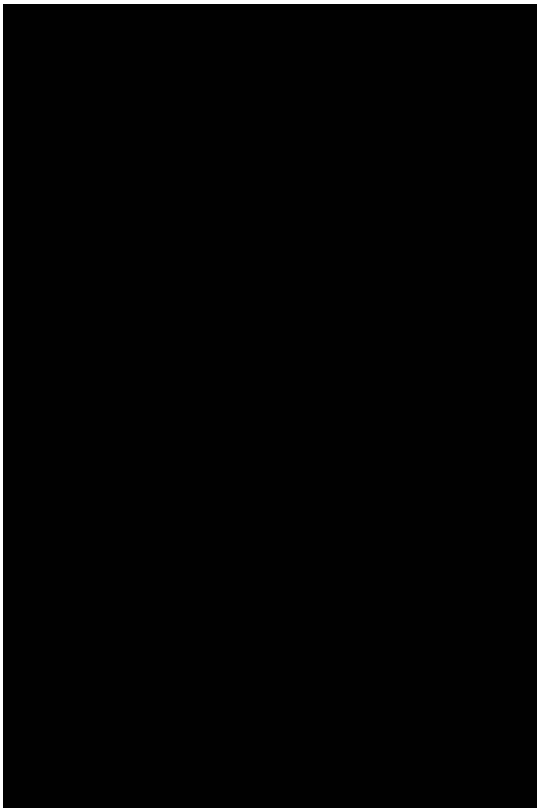
23 Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, Bruxelles, Labor, Média, 1990, p. 198.

24 Pierre BOURDIEU (dir.), *Un art Moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (1965), Paris, Minuit, Le sens commun, 2003, p. 34.

25 *Ibid*., p. 39.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014





1. Couverture du livre Valérie MAVRIDORAKIS et David PERREAU (dir.), *Christian Marclay, Snap !*, Dijon, Les presses du réel ; Genève, Mamco, Métiers de l'exposition, 2009. 2. Couverture du livre *Christian Marclay, Cyanotypes*, Noam M. ELCOTT et Margaret A. MILLER, Zurich, JRP Ringier, Monographies, 2011.

prend pas rendez-vous. L'observation des moindres apparitions de faits ou d'objets en relation avec le son chez Christian Marclay en est un bon exemple. L'artiste suisse (né en 1955) est constamment à l'affut des manifestations du réel, et ce, bien que son usage de la photographie soit réduit à la portion congrue de sa pratique de « plasticien de la musique[26] » avant que plusieurs ouvrages portent son œuvre photographique à la connaissance du public[27]. En parallèle de son activité artistique de performeur, de compositeur et d'usager des platines et disques vinyles, Christian Marclay cherche à fixer son observation du monde :

> Depuis plus de dix ans maintenant, j'ai toujours un petit appareil photo en poche. […] Actuellement, je ne peux pas sortir de chez moi sans mon téléphone portable, mes lunettes et mon appareil photo. Si j'oublie l'un d'eux, je me sens perdu. Ils sont comme des prothèses qui me permettent de mieux voir et de mieux communiquer[28].

Lorsque Marclay emploie le terme de prothèse, pour qualifier son portable autant que ses lunettes ou son appareil photo, d'une part, il atteste la thèse de Sigmund Freud, selon laquelle ce type d'instruments permet à l'homme de se perfectionner ou bien d'élargir considérablement les limites de ses pouvoirs[29]. D'autre part, cette assimilation de l'appareil photographique à une prothèse, ce besoin d'être en permanence en sa possession, sur lequel insiste l'artiste, révèle le caractère immédiat de son rapport au monde. Sa prothèse vient en prolongement du corps et son appareil devient le vecteur d'une projection de son « besoin intérieur d'auto-activité[30] ». À ce mouvement de projection de l'artiste répondra, plus tard, celui du spectateur. Dans la série des *snapshots* de Marclay par exemple, l'esthétique qui est en jeu ne fait « plus partir ses recherches de

26 L'expression est employée par Les Presses du réel pour présenter l'artiste.

27 Voir par exemple cette monographie consacrée à l'ensemble de la pratique photographique de l'artiste : Valérie MAVRIDORAKIS et David PERREAU (dir.), *Christian Marclay, Snap !*, Dijon, Les presses du réel ; Genève, Mamco, Métiers de l'exposition, 2009 ou bien encore cette autre monographie plus luxueuse et plus récente consacrée à ses cyanotypes (ce procédé photosensible monochrome qui ne requiert pas d'appareil) : *Christian Marclay, Cyanotypes*, Noam M. ELCOTT et Margaret A. MILLER, Zurich, JRP Ringier, Monographies, 2011.

28 Christian MARCLAY, « Christian Marclay. Le son et ses images. Entretien avec les étudiants du Master professionnel "Métiers et arts de l'exposition" », dans Valérie MAVRIDORAKIS et David PERREAU (dir.), *Christian Marclay, Snap !*, Dijon, Les presses du réel ; Genève, Mamco, Métiers de l'exposition, 2009, p. 95.

29 Voir Sigmund FREUD, *Malaise dans la civilisation*, traduit de l'allemand par Charles et Jeanne Odier Paris, Presses Universitaires de France, Bibliothèque de Psychanalyse, 1971, p. 37-38.

30 L'expression « besoin d'auto-activité » est empruntée par Worringer à Theodor Lipps. Voir Wilhelm WORRINGER, *Abstaction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style, op. cit.*, p. 59.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Vues partielles de l'accrochage de l'exposition *Snap !* de Christian Marclay à la galerie Art & Essai de l'Université Rennes 2 en 2008, photo : Mathieu Harel Vivier (mhv par la suite) 1. Christian Marclay : *London*, 2007 ; *Queens*, 2004 ; *Seattle*, 2005 2. Christian Marclay : *Avignon*, 2004 ; *New York*, 2006 ; *Paris*, 2004 ; *Chicago*, 2005 ; *Palermo*, 2002, photographies couleur encadrées de 39,8 x 32, 8 x 4 cm chacune, collection White Cube gallery, Londres. Les légendes de chacune des planches d'images de la thèse renvoient aux images selon le sens conventionnel de la lecture, c'est-à-dire en premier lieu de gauche à droite, puis de haut en bas.

la forme de l'objet esthétique[31] », mais de la relation que l'artiste entretient avec le monde (de la musique). En outre, c'est en face de l'œuvre, lorsqu'il se représente mentalement l'image sonore engendrée par la photographie, que le spectateur prend conscience de cette relation. Quant à Marclay, il traduit cette dernière au travers de cette volonté de concilier images et sons *via* une collection photographique d'objets et de mots. Ses « images sonores » sont, d'ailleurs, celles qui composaient la majorité de l'exposition *Snap !* à la galerie Art & Essai à Rennes en 2008. Elles figurent aussi bien des signes et symboles d'objets sonores que des musiciens de rue, leur instrument à la main, que toutes sortes d'objets capables de produire, capter ou diffuser un son. Cloches, marteaux de porte, disques, hautparleurs, téléphones, caisses enregistreuses et instruments de musique sont les objets auxquels s'intéresse Marclay, au gré de ses déambulations. Du reste, ses images témoignent de l'ubiquité de l'objet sonore à travers la diversité de ses appropriations.

Le dépaysement

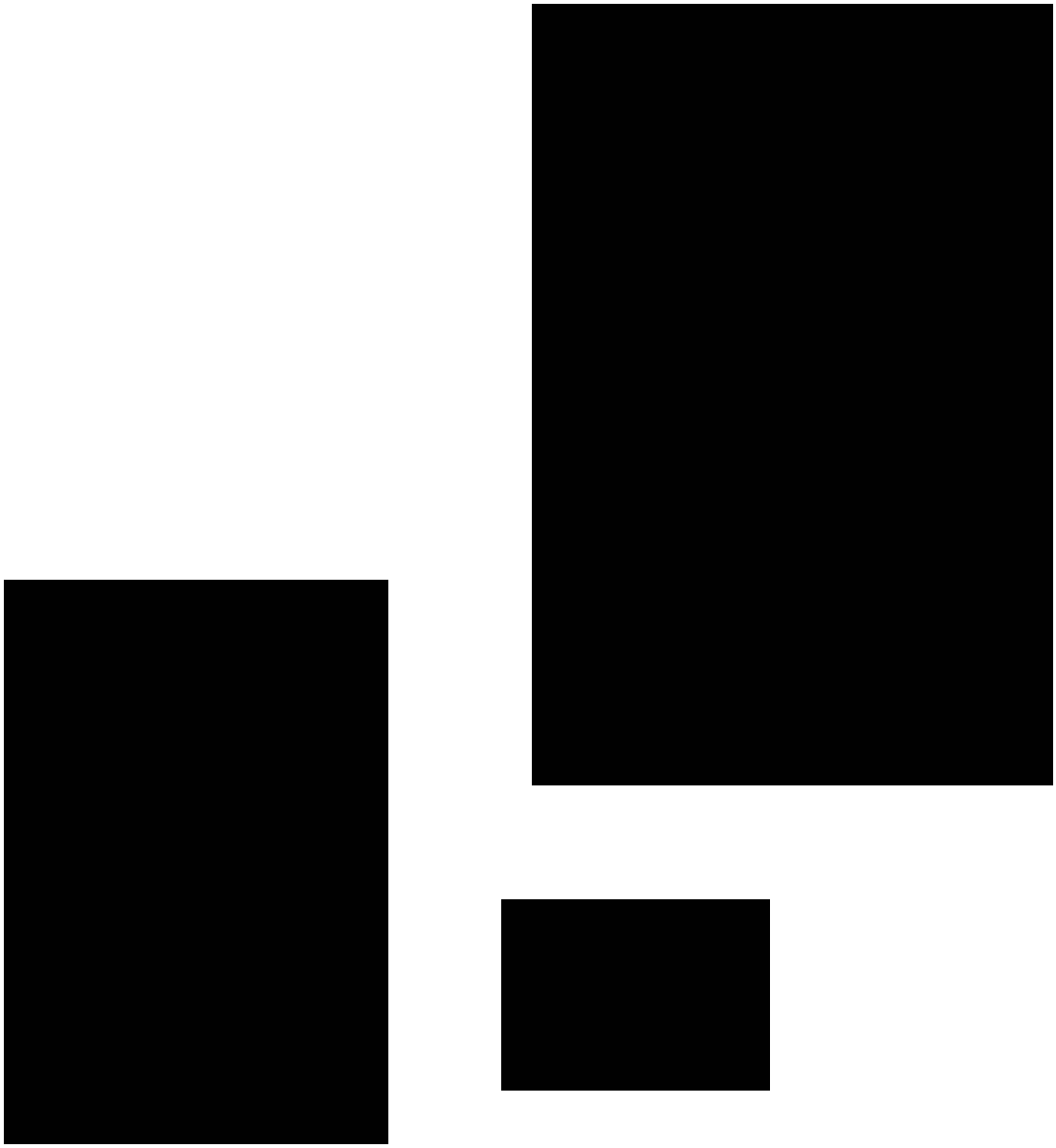
À la découverte de cette succession d'images de Marclay, associées à l'occasion de leur publication à la mention des lieux de prise de vue, on imagine aisément ses déplacements réguliers dans les grandes villes du monde entier. Il explique par ailleurs :

> J'ai tendance à prendre davantage de photographies quand je suis sur la route, en voyage dans différentes villes, car je suis plus vigilant, plus ouvert aux nouveaux environnements. Dans un environnement inconnu, ma perception visuelle est plus aiguë. Quand je découvre des rues, des situations différentes de celles auxquelles je suis habitué dans ma vie quotidienne, je perds cette habitude de marcher sans réfléchir, comme je le fais dans mon propre quartier[32].

Marclay distingue ainsi le voyage du quotidien répétitif, habituel et obligatoire, bien que la trivialité des lieux qu'il photographie dévoile une perception analogue aux autres jours, lesquels semblent en revanche devoir toujours appartenir au temps du voyage, pour donner lieu à une image. Il indique également que : « Plus que jamais les artistes doivent voyager.

31 *Ibid*., p. 42.
32 Christian MARCLAY, « Christian Marclay. Le son et ses images. Entretien avec les étudiants du Master professionnel «Métiers et arts de l'exposition» », *op. cit.*, p. 95-96.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



Wolfgang Tillmans : 1. *JAL*, 1997, c-print 2. *TGV*, 2010, c-print 3. *New Family*, 2001, c-print. La casse des titres des photographies de Tillmans correspond à celle employée dans son catalogue *if one thing matters, everything matters*, Tate Britain, Londres, 2003.

Au XIXe siècle, ils réalisaient le voyage initiatique du "grand tour". Dorénavant, chaque jour semble être une escale dans un voyage sans fin[33]. » Si Marclay compare son quotidien à l'unique ou exceptionnel voyage initiatique des artistes du XIXe, l'étude menée par Bourdieu[34] montre que le voyage fait partie des différents évènements et périodes de la vie où le photographe amateur est le plus susceptible de passer à l'acte photographique[35]. Pour autant, l'activité artistique n'est pas réductible à l'acte photographique chez Marclay ; elle est suivie des étapes de classification et d'appropriation de ses propres images assimilables à un premier mouvement vers l'abstraction, ce deuxième pôle du « vouloir artistique », décrit par Worringer. Ceci, au sens où l'abstraction est l'opération qui consiste à isoler un ou plusieurs éléments de la réalité du monde d'où ils sont issus.

S'il existe une prédisposition à l'usage de l'appareil photographique au cours d'un voyage, elle est d'autant plus manifeste chez un artiste comme Wolfgang Tillmans qui, le plus souvent, agit loin des studios de prises de vues et possède cette capacité de saisir au vol et de rendre visibles les incidents, les situations, les phénomènes les plus triviaux, comme les plus inattendus. Artiste allemand basé à Londres et Berlin né en 1968, Tillmans agit au plus proche des lieux où le monde se vit. Toutefois, si lui aussi produit fréquemment des images qui comportent des indices de voyages[36], c'est l'ensemble de sa production photographique qui nous intéresse, en ce qu'elle corrobore la thèse d'un besoin d'être en prise directe avec la réalité du monde extérieur. Tillmans se considère comme artiste avant d'être photographe, et ce, même s'il a souvent été cité comme photographe de mode à ses débuts. Pour lui, l'incompréhension quant à la réception de son travail est née d'une assimilation trop rapide de ses premières publications

33 *Ibid.*, p. 95.
34 Pierre BOURDIEU (dir.), *Un art Moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie, op. cit.*, p. 39.
35 Voir également à ce sujet Susan SONTAG, *Sur la photographie, Œuvres complètes I* (1979), traduit de l'anglais (États-Unis) par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgeois, Titres, 2008, p. 23-24.
36 Voir par exemple les œuvres *JAL*, 1997 ; *New Family*, 2001 et *TGV*, 2010.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

d'images aux intentions commerciales des magazines de mode en général[37]. Mais au début des années 1990, des magazines comme *i-D*, dans lesquels il publie, retiennent justement son attention pour l'approche anticommerciale qu'ils adoptent. Tillmans a toujours revendiqué un parallélisme intentionnel et non hiérarchique entre les espaces de la galerie et les médias imprimés. En d'autres termes, son approche du monde ne diffère pas, selon que l'image réalisée est reproduite dans un magazine ou exposée dans une galerie. Dans tous les cas, il manifeste un besoin de partager sa perception du monde, de « refléter la manière dont [il voit] le monde[38] » – cet ensemble constitué de la nature, des êtres et des choses, de l'univers et du cosmos – tout en livrant une part de sa relation avec le paradigme moderne d'infini[39].

L'*AGENCEMENT*

Cette succession de points de vue, au regard de la réalité du monde extérieur, amorce une réflexion sur les conditions de l'*agencement*. À l'italique, celui-ci est entendu comme le concept deleuzien. Il fait donc moins référence aux juxtapositions et associations d'images, auxquelles nous reviendrons plus tard, qu'aux « devenirs » révélés par les images, et ce, au sens où l'activité artistique projette l'artiste dans des « devenirs ». L'une des lectures possibles des premiers éléments de définition livrée

37 À ces quelques mots d'Obrist : « J'ai l'impression que les détails de ton approche inhabituelle ont été perdus dans l'agitation – ou, plutôt, dans le tourbillon des photographes de mode qui se frayent un chemin dans le monde de l'art et des artistes qui étaient à la recherche de collaborations dans l'industrie de la mode. », Tillmans répond : « C'est malheureusement parce que les gens ont oublié ce parallélisme intentionnellement non-hiérarchique des espaces de la galerie et des médias imprimés dans mes premiers travaux et souvent assumé aujourd'hui que j'ai commencé comme photographe commercial avant de pouvoir passer à l'art. » Hans Ulrich OBRIST, *Wolfgang Tillmans, Conversation n° 6*, Cologne, Walther König, 2007, p. 77. Charlotte Cotton évoque cette incompréhension envers les artistes qui ont approché le milieu de la mode que l'on a suspecté d'une volonté d'embellir la vie de leurs modèles ou bien de la rendre plus « glamour » dans Charlotte COTTON, *La Photographie dans l'art contemporain*, traduit de l'anglais par Pierre Saint-Jean, Paris, Thames & Hudson, 2005, p. 141-149. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de la main de l'auteur ; en revanche, chaque fois qu'une traduction était disponible en français, que celle-ci avait fait l'objet d'une publication et qu'elle restituait avec la plus grande fidélité le texte original, nous l'avons citée et avons indiqué en notes sa référence.

38 Peter HALLEY, Bob NICKAS et Wolfgang TILLMANS, « Wolfgang Tillmans with Peter Halley and Bob Nickas photographed by Travis », *Index*, mars 1997, p. 42.

39 Autrement dit, Tillmans donne à voir, à travers ses images, l'idée « d'un Univers infini », apparue au XVIIe siècle et qui s'est substituée à celle de « cosmos fini et hiérarchiquement ordonné de la pensée antique et médiévale ». À ce propos, voir le texte du philosophe et historien Alexandre KOYRÉ, *Études d'histoire de la pensée scientifique* (1966), Paris, Gallimard, Tel, 1985, p. 13.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

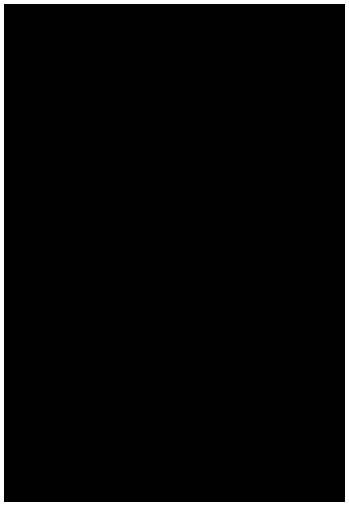
par Gilles Deleuze et Claire Parnet dans *Dialogues* vient étayer cette idée que le passage à l'acte photographique se produit le plus couramment lors de déplacements et de voyages : « Les devenirs, c'est de la géographie, ce sont des orientations, des directions, des entrées et des sorties[40]. » L'idée de transport qui se manifeste ainsi, selon un mode aussi bien physique que psychique – au sens de projection –, a fait son chemin du concept d'*Einfühlung* jusqu'ici. « Aussi longtemps que nous nous transportons [41] », nous sommes conduits dans des devenirs de toutes sortes, pourrait vouloir dire la *noce* des concepts de Worringer et Deleuze. Pour mémoire et afin d'entretenir une proximité des concepts, on se souvient que l'*Einfühlung* est « cette volonté globale d'activité qui repose en nous[42] ». Worringer écrit : « Jouir esthétiquement signifie jouir de soi-même dans un objet sensible, distinct de soi, se sentir en *Einfühlung* avec lui[43]. » Mais c'est peut-être à la lecture de Theodor Lipps, duquel Worringer s'inspire, que la corrélation entre les notions d'*agencement* et d'*Einfühlung* est la plus saillante :

> Ce que j'infuse par *Einfühlung* en lui, c'est très généralement de la vie. Et la vie est force, travail intérieur, aspiration et accomplissement. En un mot, la vie est activité. Mais l'activité est ce en quoi je vis une dépense de force. Cette activité, par nature, est activité de la volonté. Elle est l'aspiration ou le vouloir en mouvement[44].

Premier pôle de la « volonté d'art », l'*Einfühlung* s'épanche dans l'activité de l'artiste, dans l'acte photographique – responsable d'une projection de l'artiste dans des « devenirs » et relevant d'une appropriation du réel. Cette appropriation physique, également à l'œuvre lors de l'acquisition d'images trouvées[45], implique conjointement ou successivement une nouvelle forme d'appropriation intellectuelle essentielle à la formation de l'agencement et dont l'examen fera l'objet du second chapitre. Par conséquent, il est avancé ici que l'agencement est conditionné par une double appropriation ou *double capture* pour reprendre les propos de Deleuze :

40 Gilles DELEUZE et Claire PARNET, *Dialogues* (1977), Paris, Flammarion, Champs, 1996, p. 8.
41 Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style, op. cit.*, p. 59.
42 *Ibid*.
43 *Ibid*., p. 43.
44 Voir l'article qui fit à l'époque plus ou moins figure de manifeste dans Theodor LIPPS, « Einfühlung und ästhetischer Genuß » (*Einfühlung* et plaisir esthétique), paru initialement en 1906 dans la revue *Die Zukunft* et réimprimé, en version abrégée, dans Emil UTIZ (dir.), *Ästhetik*, Berlin, Pan-Verlag 1923, p. 152-167, cité dans *ibid*.
45 L'adjectif « trouvé » qualifie l'image acquise dans les brocantes ou ramassée au sol.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



Wolfgang Tillmans : 1. *still life*, 1995, c-print 2. *still life, Talbot Road*, 1991, c-print 3. *last still life, New York*, 1995, c-print

> Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution parallèle, de noces entre deux règnes. Les noces sont toujours contre nature. Les noces, c'est le contraire d'un couple[46].

De surcroit, il y a « double capture » au sein de chaque activité dans la mesure où l'acte photographique consiste non seulement à modifier le réel, à le tordre pour le faire entrer dans un cadre, mais aussi parce qu'il conduit l'artiste à manifester sa volonté d'art, à entrer dans un « devenir-artiste ».[47] Deleuze explique qu'au sein d'une « double capture […] "ce que" chacun devient ne change pas moins que "celui qui" devient[48]. » C'est-à-dire que l'activité transforme autant l'objet que l'artiste. À ce sujet, on peut encore se reporter à Deleuze qui énonce cet état des choses propre à la rencontre :

> Une rencontre, c'est peut-être la même chose qu'un devenir ou des noces. C'est du fond de [la] solitude [dans laquelle plonge le travail] qu'on peut faire n'importe quelle rencontre. On rencontre des gens (et parfois sans les connaître ni les avoir jamais vus), mais aussi bien des mouvements, des idées, des évènements, des entités. […] Rencontrer, c'est trouver, c'est capturer, c'est voler, mais il n'y a pas de méthode pour trouver, rien qu'une longue préparation[49].

Si derrière les mots qui permettent à Deleuze de définir une rencontre, il semble se dessiner le profil de l'écrivain, du philosophe ou du doctorant, cette notion cristallise aussi ce qui est en jeu dans la pratique de l'artiste qui photographie. Principalement quand cet artiste, impliqué dans le monde, est attentif au hasard et réceptif aux rencontres fortuites. Dans ce cas la rencontre relève aussi de ce que Roland Barthes a décrit comme le « cinquième type de surprise : la trouvaille », à savoir une image que le photographe a eu « la chance de surprendre[50] », par sagacité accidentelle ou sérendipité, pour ainsi dire. Celle-ci demande alors un minimum de préparation qui permet à l'artiste de se rendre disponible, d'abandonner tout contrôle au profit d'une disponibilité.

46 Gilles DELEUZE et Claire PARNET, *Dialogues, op. cit.*, p. 8.

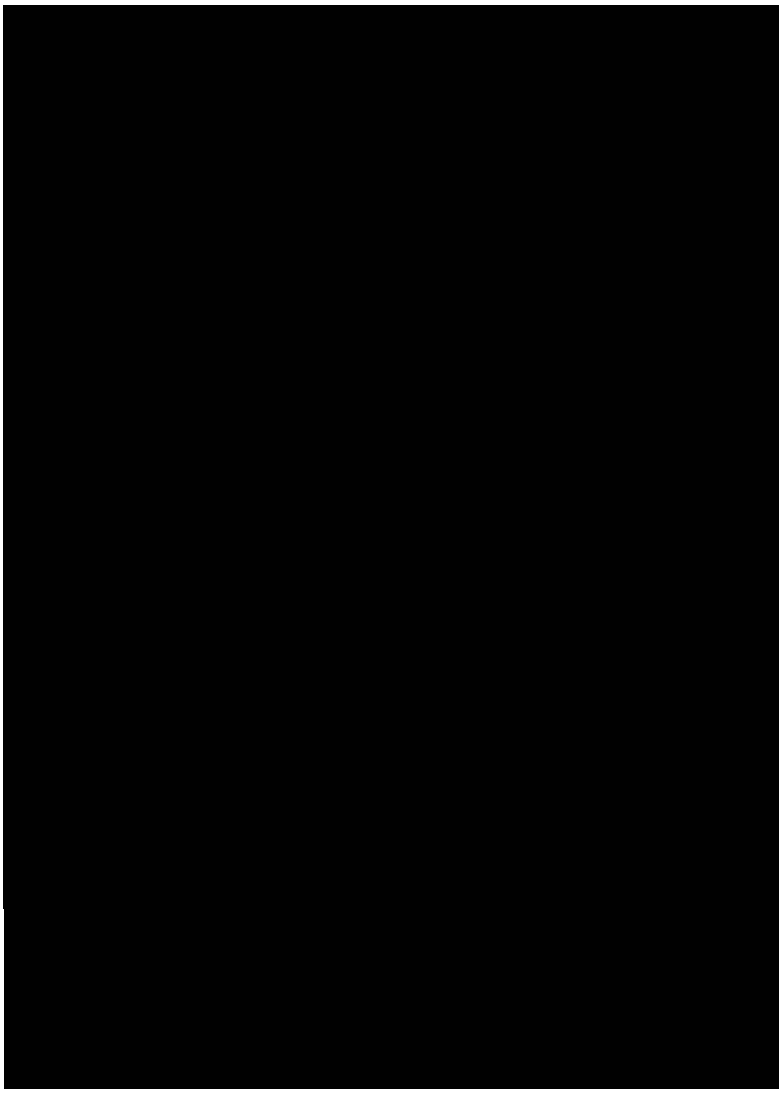
47 « L'essentiel est bien qu'en arrachant au monde un morceau d'espace, l'acte photographique fasse de celui-ci un nouveau monde. » Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais, op. cit.*, p. 194.

48 Gilles DELEUZE et Claire PARNET, *Dialogues, op. cit.*, p. 8-9.

49 *Ibid.*, p. 13.

50 Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Cahiers du Cinéma, 1980, p. 59. Barthes prend en exemple deux photographies très différentes, l'une d'André Kertész et l'autre d'un émir faisant du ski. De plus l'usage des mots « trouvaille » et « trouvé » de même racine montre les possibles analogies entre l'acte photographique et l'acquisition d'images dans une brocante.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



Wolfgang Tillmans : 1. *fallen chair*, 1989, c-print 2. *Faltenwurf Bourne Estate*, 2002, c-print, 40,6 x 30,5 cm, présenté au Moderna Museet, Stockholm, 2012, photo : mhv

L'inscription du sujet

Dans ces conditions, pour l'artiste, être disponible, c'est être en quelque sorte à la recherche d'un objet capable de traduire son rapport au monde. Lorsqu'il y parvient, l'objet photographique revêt, parfois, une qualité parallèle à celle de l'« objet-sujet » au sens où l'entend Meyer Schapiro dans « L'objet personnel, sujet de nature morte[51] ». Dans ce cas, l'objet révèle une part du sujet, ou bien encore, il conserve, « ce qui, au regard de l'artiste, en faisait un sujet si attachant[52]. » Chez Tillmans, ses natures mortes *Still Lives* en sont un bon exemple : elles témoignent d'une présence de l'artiste. Elles livrent effectivement une part d'un évènement auquel il a participé. Mais, sans doute, est-ce cette autre série composée de ses photographies de vêtements qui entretient la plus grande proximité avec cette idée de l'« objet-sujet ». En effet, le vêtement apparait tôt dans la pratique de Tillmans. Séparé du corps qui l'habite, il est par exemple visible en 1989 dans la photographie intitulée *Fallen chair.* Une chaise s'est renversée sous le poids des vêtements qu'elle supporte. Plusieurs vestes et manteaux sont empilés sous le dossier. L'image rend alors visibles des *vêtements-sans-corps* négligemment déposés, dont l'*absence-des-corps* témoigne de la présence des propriétaires ailleurs dans la pièce, hors du champ de l'image. Si le titre fait ici mention d'un évènement auquel les vêtements sont liés – la chute de la chaise –, plus tard Tillmans utilisera le terme *Faltenwurf* (drapé) pour désigner plus précisément l'agencement des tissus et des plis des vêtements. Par ailleurs, la mention entre parenthèses dans le titre de la photographie *Faltenwurf (Badehose)* – ou maillot de bain en français – retient notre

51 Voir Meyer SCHAPIRO, « L'objet personnel, sujet de nature morte. À propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh. », dans *Style, artiste et société* (1982), traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Blaise Allain, Guy Durand, Louis Évrard, Vincent de la Soudière et Jean-Claude Lebensztejn, Paris, Gallimard, Tel, 1999, p. 349-360. En premier lieu, il faut savoir que l'expression « objet-sujet » n'est pas mentionnée telle quelle dans le texte de Schapiro auquel nous faisons référence mais qu'elle est composée à partir des idées qu'il avance et d'une condensation du titre de son texte. D'autre part, il reprend l'analyse de l'une des peintures de *Vieilles chaussures* de Van Gogh par Heidegger pour rétablir la paternité des objets représentés à l'artiste. En effet, selon Schapiro, rien « ne saurait nous permettre de dire qu'un tableau où Van Gogh a peint des souliers exprime l'être ou l'essence de la paire de chaussures d'une paysanne », comme le laisse entendre Heidegger. Au contraire : « Il s'agit des chaussures de l'artiste, d'un homme qui, à cette période, résidait dans la ville, d'un citadin. » Il ajoute : « Quand Van Gogh peint les sabots de bois d'un paysan, il les présente à l'état neuf, sous la même forme lisse et nette que les autres objets ». À l'inverse : « Ses propres chaussures, il nous les montre seules, posées sur le sol, nous faisant face, et d'un aspect si personnalisé et si déformé par l'usage que nous pouvons y découvrir l'image véridique de souliers aux derniers stades de l'usure. » *Ibid*., p. 353-355.

52 *Ibid*., p. 355.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Wolfgang Tillmans : 1. *Selbstportrait*, 1988, c-print, 40,6 x 30,5 cm et *o. M.*, c-print, 30,5 x 40,6 cm, présenté au Moderna Museet, Stocholm, 2012, photo : mhv 2. *Faltenwurf (boxed)*, 1996, C-print, 30,5 x 40,6 cm, galerie Andreas Rosen, New York 3. *Faltenwurf (Badehose)*, 1994, c-print 4. *Faltenwurf (Text Zur Kunst)*, 1996, photographie dans une boite, 32,5 x 42,5 x 2,7 cm, tirée à 100 + 20 exemplaires

attention en ce qu'elle désigne un objet particulier, isolé, sur fond noir et soigneusement disposé. Il s'agit du même maillot que l'artiste arborait dans un autoportrait de 1988, à coup sûr, un objet fétiche selon l'analyse freudienne, qui définit ce type de conservation d'objets – à laquelle l'image renvoie inévitablement –, comme la compensation d'une absence ressentie comme inacceptable. Puis ce vêtement « objectivement rendu », Tillmans l'a vu chargé « de ses sentiments et de ses rêveries personnelles[53] » – pour reprendre les mots de Schapiro. Conscient de ce pouvoir du vêtement[54], Tillmans en joue encore avec l'édition d'une nouvelle photographie du même maillot réalisée en 1996, dont l'impression est fixée au fond d'une boite et fait illusion[55]. Mais surtout, c'est bien cette disposition de l'objet isolé, qui lui confère un statut particulier, au même titre que les chaussures de Van Gogh posées seules sur le sol, ainsi que le décrit Schapiro dans son texte. Finalement, c'est la disposition de l'objet qui nous renseigne sur la qualité de l'objet et induit cette substitution de l'objet par le sujet : l'artiste.

L'équivalence des appropriations

Si, de Huebler à Tillmans en passant par Marclay, leurs photographies servent divers projets, aucune distinction n'est observée quant au fait qu'il y a toujours quelque chose du sujet qui passe dans l'objet. Dès lors qu'il y a projection, dès lors que l'artiste est en *Einfühlung* avec cet objet

53 *Ibid*., p. 357.

54 En effet, le vêtement comme les chaussures « portent cette marque inéluctable de notre position sur terre. "Chausser les souliers de quelqu'un" c'est partager, dans la vie, la situation fâcheuse ou la condition d'un autre. » En note le traducteur du texte de Schapiro précise d'ailleurs que « *To be in someone's shoes* : l'expression anglaise n'a pas d'équivalent littéral en français, où la même idée s'exprime par des locutions telles que "Se mettre à la place de quelqu'un", "Entrer dans la peau d'un autre", "Être logé à la même enseigne". » *Ibid*.

55 Éditée par Texte Zur Kunst, l'image est placée dans une boite de papier photographique qui fonctionne comme écrin et simule les boites de sous-vêtements des magasins de lingerie. Une autre exploration des pouvoirs du vêtement l'a aussi conduit à produire *Faltenwurf (boxed)*, 1996, une photographie de plusieurs vêtements enfermés dans une boite en verre montée sur cadre bois. Ainsi, les plis des vêtements froissés sont davantage marqués par la vitre qui les comprime. Non sans rapport avec ses œuvres sculpturales abstraites où des feuilles de papier photographique froissées par accident sont présentées sous plexiglas, ses *Faltenwurf* semblent préfigurer ses futurs objets photographiques qui affirment leur réalité matérielle.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

distinct de lui, cet « objet extérieur[56] », l'un et l'autre s'effacent au profit d'une continuité qui unit ensemble « des devenirs ». C'est parce que celles-ci ne sont pas en amont déterminées par un projet que ces objets s'imposent à la faveur de l'artiste. Une opération comparable mène à la production d'un objet photographique, d'un document ou bien à l'acquisition d'une image trouvée : c'est la projection, cette idée commune au concept d'*Einfühlung* et d'*agencement*. Qu'il s'agisse d'un artiste – faisant usage de son appareil – ou de celui qui s'approprie l'image d'un autre, le processus d'appropriation de l'image est équivalent. Bien souvent, l'acte photographique ne suffit pas à s'emparer de l'objet photographique, à se l'approprier, dès lors un autre processus se met en place pour que l'artiste y parvienne. Et c'est en ce sens que l'activité de l'artiste qui photographie s'apparente à celle de l'artiste-collectionneur. Photographier et s'approprier une image semblent des activités équivalentes.

Plusieurs artistes et parmi eux Joachim Schmid[57], John Stezaker, Batia Suter etc., ont par exemple développé une acuité visuelle pour se saisir de photographies abandonnées dans l'espace public ou disponibles dans les marchés aux Puces et autres brocantes. À l'image de la rencontre deleuzienne ou de la surprise décrite par Barthes, Stezaker, artiste né en 1949, explique qu'il y a souvent une dimension un peu étrange dans la collecte d'images : « Vous sortez à la recherche d'une chose, et vous trouvez l'image que vous auriez vraiment dû rechercher[58] […] ». Cette image ne résulte alors pas d'une recherche, « cela est beaucoup plus spontané[59] ». Aujourd'hui, le monde du photographe tel qu'il était perçu auparavant s'est élargi. Les bibliothèques et autres lieux d'archives, mais aussi la toile, constituent les autres mondes que les artistes explorent volontiers. Ce dernier monde immatériel est, d'ailleurs, la source de la résurgence des

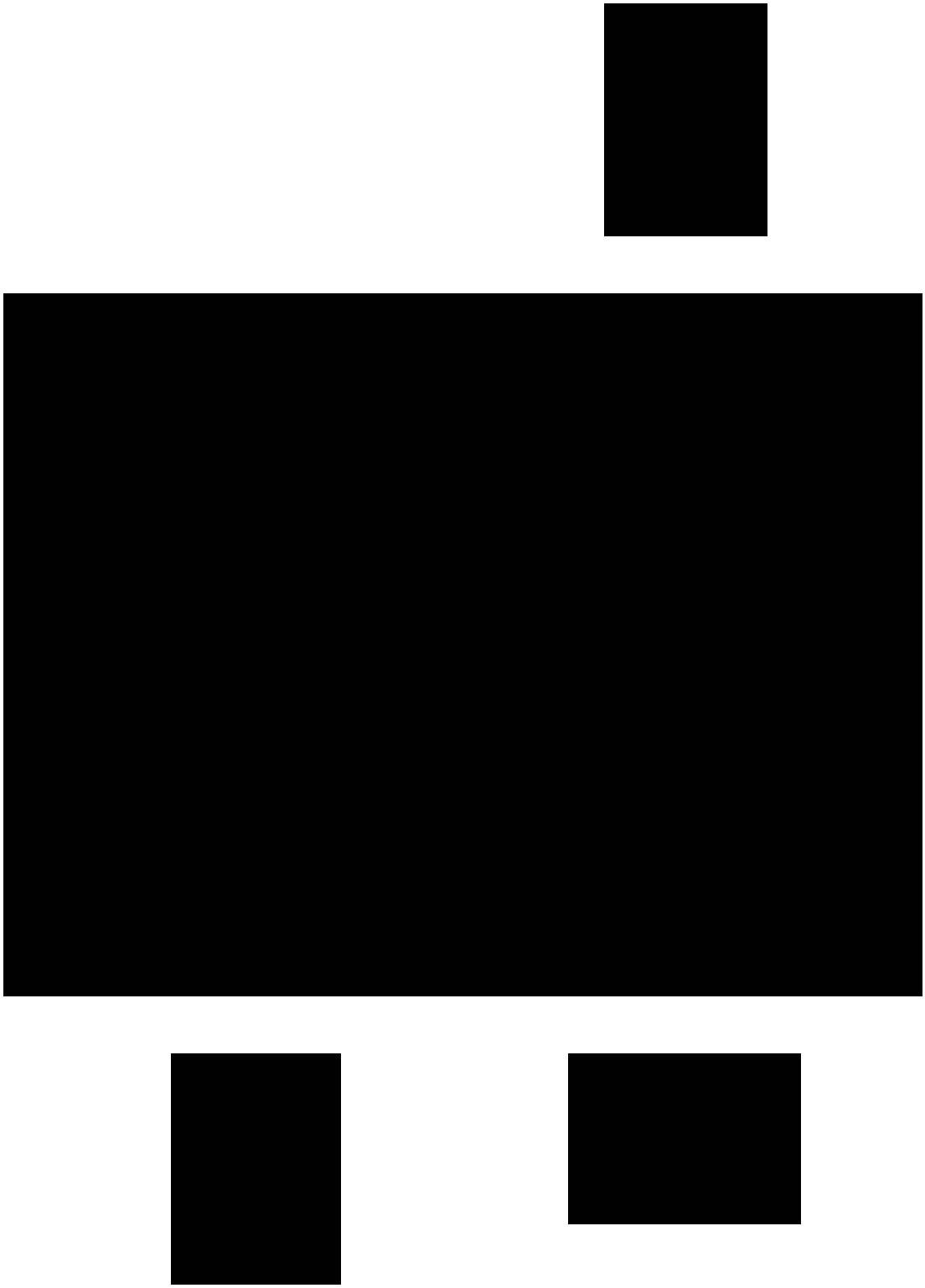
56 Worringer précise cette relation à l'aide d'une citation de Goethe dont le présupposé consiste en ce que « la nature humaine "se sait une avec le monde et n'éprouve pas, par suite, le monde extérieur objectif comme quelque chose d'étranger qui viendrait s'opposer au monde intérieur de l'homme, mais y reconnaît les images correspondant à ses propres sensations" (Goethe). Le processus d'anthropomorphisation devient ici processus d'*Einfühlung*, c'est-à-dire transposition de la vitalité organique propre de l'homme dans tous les objets du monde des phénomènes. » Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style, op. cit.*, p. 144.

57 Voir Joachim SCHMID, « Les photographies des autres », *L'image déjà là, usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, Les carnets du Bal, Le Bal / Images en manœuvres, n° 02, 2011, p. 80-93.

58 John STEZAKER, « Demand the Impossible: Interview with Michael Bracewell », *Frieze*, n° 89, mars 2005, p. 89.

59 *Ibid*.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



Gerhard Richter : 1. *Betty*, 1988, huile sur toile, 102 x 72 cm, collection Saint Louis Art Museum, Saint-Louis, États-Unis 2. *Sujets variés*, 1978, planche n° 445 de l'*Atlas* 3. *Bouteille avec pomme*, 1988, huile sur toile, 82 x 62 cm 4. *Cathédrale*, 1987, huile sur toile, 67 x 92 cm (œuvre détruite recouverte de peinture et portant maintenant le titre de *Chapelle*)

figures métaphoriques que les critiques utilisent pour qualifier l'artiste. Celle du funambule, que l'on doit à Jean Genet, a vocation à rejoindre les rangs. Celui-ci parle d'une « région désespérée et éclatante où opère l'artiste[60] ». D'autres associent cette même métaphore à celle de l'instant pour décrire des photographes « en équilibre dans l'air du monde comme les figures du mouvement dont [ils tentent] de fixer la course[61] ». L'idée de l'artiste en acrobate est également développée dans *La Chambre claire* de Barthes telle une figure capable de « défier les lois du probable ou même du possible[62] ». Mais ici, ce sont les multiples déplacements que l'artiste effectue, concrètement (en avion) et virtuellement (sur le net), comme une métaphore des trajectoires de l'*agencement* qui nous intéressent. Funambule, acrobate, et désormais astronome – pour reprendre une des qualifications actuellement employées – relèvent de l'analyse critique des pratiques de collectionneur, iconographe ou archiviste auxquelles l'artiste a recours à l'issue de l'acte photographique[63].

L'appropriation d'une image est donc envisagée comme une autre condition de l'*agencement* – les « devenirs », les trajectoires, les choix de l'artiste étant considérés comme ce qui préfigure l'agencement d'images. Ainsi la rencontre des activités de prises de vues et d'appropriation permet-elle d'envisager que l'œuvre d'un même artiste puisse être constituée d'images de sources différentes, trouvées ou photographiées, donc appartenant au processus de *double capture*. Quelques artistes ont d'ailleurs ce rapport indifférencié devant les images. Prenons Gerhard Richter, artiste allemand né en 1932, qui se sert lui aussi de photographies pour un travail ultérieur. Le statut des images qu'il utilise s'est modifié dans le temps : « Jusqu'en 1965 ce sont exclusivement des vues trouvées dans des revues, publicités, ouvrages et publications divers qui impulsent un devenir pictural de la photographie. Mais au cours de cette année, l'artiste

60 Jean GENET, « Le funambule », dans *Le condamné à mort et autres poèmes* suivi de *Le funambule* (1999), Paris, Gallimard, Poésie, 2011, p. 107-127.

61 Serge TISSERON, *Le Mystère de la chambre claire, photographie et inconscient* (1996), Paris, Flammarion, Champs, 2002, p. 59.

62 Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie, op. cit.*, p. 59-60.

63 « L'artiste comme iconographe » est la proposition formulée par Garance CHABERT et Aurélien MOLE pour qualifier l'artiste dont la pratique est constituée soit de photomontages, soit d'installations d'archives, soit de constellations d'images. Les trois pratiques énoncées font également figure de catégories et désignent respectivement, l'iconographe-monteur, l'iconographe-archiviste et l'iconographe-astronome. À ce sujet, voir Garance CHABERT et Aurélien MOLE, « Monteur, archiviste, astronome : portrait de l'artiste en iconographe », dans Gaëlle MOREL (dir.), *Les Espaces de l'image*, cat. expo., du 10 sept. au 11 oct. 2009, Montréal, Mois de la photo, 2009, p. 178-189.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

a entrepris de photographier aussi lui-même […], certains des motifs qu'il entendait peindre[64]. » *Toilet Paper* et *Ema (Nu sur un escalier)*, 1966 sont deux exemples d'œuvres réalisées à partir de ses propres photographies. S'il a fait le choix de photographier lui-même à plusieurs reprises, c'est que, pour lui, le statut de l'image importe peu dans la réalisation d'une œuvre future. Seul importe l'objet photographique qu'il souhaite s'approprier.

En outre, mis à part le fait que Richter puisse être photographe pour les besoins de sa pratique picturale, sa présence à cet endroit du développement tient au fait qu'il déclare faire de la photo avec les outils de la peinture[65]. Sa peinture entre en effet dans un schéma de reproduction propre à la photographie. Elle contrevient aux dogmes de l'imitation stipulant que la production de l'artiste doit prendre pour modèle le style, la manière ou la technique de son modèle[66]. Les effets de flou qu'il utilise parfois dans ses peintures font qu'elles s'apparentent plus rapidement à la photographie qu'à une quelconque peinture mettant en œuvre les traditions picturales classiques. Une telle pratique déconstruit l'opposition communément formulée entre une photographie qui serait la simple reproduction mécanique du réel, et une peinture qui serait limitée à « l'expression extérieure d'un contenu intérieur[67] ». Ni l'une ni l'autre ne sont capables de livrer le référent tel qu'il est rigoureusement, sans rien retrancher ni ajouter.

64 Thierry DAVILA, « La condition photographique. Usages de la photographie, du déjà-là et du readymade chez Gerhard Richter. », *L'image déjà là, usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, Les carnets du Bal, Le Bal / Images en manœuvres, n° 02, 2011, p. 52-79. S'il a été fait le choix de présenter sur la page de gauche des exemples différents de ceux abordés par Davila, c'est que l'image source de la toile *Toilet paper* de 1965 est classée dans la Planche n° 14 de l'*Atlas* de Richter réservée aux photos de livres, journaux, etc., ce qui remet en cause l'attribution de la prise de vue à l'artiste, tandis que l'image source de la toile *Ema (Nu sur un escalier)*, 1966 a visiblement disparu, elle ne figure ni dans l'*Atlas*, ni sur le site internet de l'artiste répertoriant l'ensemble de son œuvre. Richter entretient d'ailleurs la confusion avec la réalisation d'une photographie à postériori en 1992 à partir de la toile de 1966. Ainsi la peinture devient la source de la photographie.

65 « Pour moi, il ne s'agit pas d'imiter la photo mais d'en faire une, je tiens à me démarquer de la photographie comprise comme un morceau de papier qui a été exposé à la lumière, je fais des photos par d'autres moyens et non des tableaux identiques à la photo. Vu sous cet angle, les travaux qui ont été réalisés sans modèle photographique (abstractions etc.) sont, eux aussi, des photos. » Gerhard RICHTER, « Entretien avec Rolf Schön, 1972 », dans Gerhard RICHTER, *Textes* (1995), Xavier DOUROUX (dir.), notes et entretiens réunis par Hans Ulrich OBRIST, traduit de l'allemand par Catherine Métais-Bürrendt, Paris, Les presses du réel, Relectures, 2006, p. 58.

66 « Il n'y a rien de surprenant à ce que je reproduise une photo en la peignant (au lieu de l'agrandir par un procédé photo-mécanique). D'une certaine manière, tous ceux qui utilisent la photo, la reproduisent. Peu importe s'ils le font au pinceau, par collage, sérigraphie ou tirage sur toile. » Gerhard RICHTER, « Notes, 1964-1965 », dans *op. cit.* p. 28.

67 Wassily KANDINSKY, « Sur la question de la forme », dans Wassily KANDINSKY et Franz MARC (dir.), *L'Almanach du Blaue Reiter, Le Cavalier bleu*, Paris, Klincksieck, L'Esprit et les formes, 1981, p. 197.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Par conséquent, sa peinture, elle aussi, montre qu'il s'agit moins de restituer le statut de l'image (photographiée, trouvée) que de s'intéresser au contenu de l'image, et bien plus encore à l'objet photographique tout entier. Pour Richter, les photographies « sont elles-mêmes réalités, visions du monde, donc objets[68] ». Richter s'oppose ainsi radicalement à la conception de Huebler qui, en considérant la photographie comme document, lui refuse du même pas le statut d'objet.

* * *

Par ailleurs, la photographie est d'abord un « objet, objet léger, bon marché à produire, facile à transporter, à accumuler, à stocker[69] », comme le rappelle Susan Sontag. Or les dimensions que l'on prête à l'« objet léger » s'apparentent aussi bien à la forme du document qu'à celle de l'objet photographique moderne, sans que, dans certains cas, celles-ci ne puissent pour autant qualifier la photographie contemporaine[70]. À l'inverse de Sontag qui rappelle quelques propriétés économiques et matérielles de l'objet photographique, Marie-José Mondzain « invite à soupçonner que l'image n'est pas un objet et donc que, si elle peut sous certains rapports être considérée comme un objet, cela n'est jamais sans conséquence pour le sujet lui-même. Tant et si bien que chaque fois que l'on réduit l'image à n'être plus qu'un objet, on porte atteinte à la destination du sujet lui-même[71] ». Cette mise en garde sur le fait de considérer l'image comme objet pointe à nouveau l'idée que l'image, en plus d'être un objet, est une *production du sujet*. En somme, elle résulte d'opérations que l'artiste a mises en œuvre. L'oublier serait faire fi du projet, donc de l'*agencement* de l'artiste. C'est ainsi que Mondzain laisse entendre qu'une réduction de l'image en objet retirerait les qualités réflexives du sujet, et suspendrait une sorte de double perception ou *double capture* qui fait que la vision propre à la représentation permet de voir en bloc quelque chose dans autre chose.

68 Gerhard RICHTER, « Entretien avec Rolf Schön, 1972 », *op. cit.*, p. 58.
69 Susan SONTAG, *Sur la photographie, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 16.
70 Pour constater l'agrandissement des formats en photographie, il faut attendre la naissance révolue de l'art contemporain, laquelle permet la pleine reconnaissance de la photographie comme médium.
71 Marie-José MONDZAIN, « L'image entre provenance et destination », dans Emmanuel ALLOA (dir.), *Penser l'image*, Dijon, Les presses du réel, Perceptions, 2010, p. 49.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

C'est pourquoi les photographies considérées le sont toujours au regard des opérations que l'artiste mène au cours du processus de création. Quant au sujet, s'il désigne une personne (l'artiste, le modèle ou bien le spectateur), il est également employé pour qualifier ce qui constitue le motif de l'activité de l'artiste.

L'ambition de ce chapitre a donc été de mettre au jour le problème de l'objet photographique, au regard d'une pluralité de pratiques d'artistes qui éprouvent le besoin de produire eux-mêmes des photographies de la réalité du monde extérieur. Mais avant toute chose, si la conception d'un objet photographique à deux faces – à la fois référent et photographie dans sa forme matérielle – a été maintenue jusque là, c'est afin de montrer qu'il ne s'agit à aucun moment d'agencer des sujets – terme que d'aucuns emploient simplement pour qualifier ce que l'image représente –, mais bien d'agencer des objets. Aussi est-ce l'ensemble une fois présenté qui forme le sujet de l'œuvre :

> D'une certaine façon, on pourrait dire qu'il n'y a pas de sujet dans une œuvre d'art. Le sujet est comme un pré-texte. Il ne détermine rien de directement artistique dans une œuvre, mais, en tant que pré-texte, il détermine le caractère générique de l'œuvre qui est sur le point d'être réalisée. C'est une autre contradiction interne, je crois. On commence par un sujet, mais le contenu du sujet n'est rendu visible (« n'apparaît » dans le sens hégélien de l'apparition nécessaire) que dans l'aspect réel de l'œuvre – qui résulte de la manière dont elle est faite, formée, exécutée[72].

Bien que les mises en scène photographiques de Jeff Wall confèrent à ses tableaux photographiques une autonomie qui semble à priori éloignée de nos préoccupations, son raisonnement montre l'intérêt du problème qui est soulevé. Pour l'artiste, le contenu du sujet dépend de l'objet, de l'œuvre présentée, d'où cette idée que le choix d'un sujet ne peut être, à lui seul, le facteur qui détermine l'art. Enfin, à la suite de l'étude menée dans ce chapitre, il ouvre une réflexion sur l'importance des décisions qui interviennent au commencement de tout processus d'agencement photographique, et c'est ce dont il sera question dans le second chapitre : à l'issue de l'acte photographique, d'autres opérations conditionnent la construction de l'*agencement*.

72 Jeff WALL, « Mark Lewis, un entretien avec Jeff Wall », dans *Jeff Wall, Essais et entretiens, 1984-2001* (2001), Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, Écrits d'artistes, 2004, p. 234.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

CHAPITRE 2

APPROPRIATION ET FASCINATION

Comme il en a été question dans le chapitre précédent, il n'est pas rare de voir les artistes contemporains, faisant œuvre d'un agencement d'images, manifester le besoin de produire eux-mêmes des images du monde réel. Des artistes, pour lesquels on remarquera, d'ailleurs, qu'un repli vers une stricte utilisation du médium photographique n'est pas l'idée qu'ils se font d'une démarche artistique. Plutôt, ils cherchent à faire violence au médium, en tendant vers des formes, « toujours au bord d'une rupture toujours différée avec la photographie[1] ». Aussi, pour opérer une sélection et envisager l'inscription de ses photographies dans une démarche qui dépasse le seul acte de prise de vues, l'artiste a besoin de s'approprier ses propres photographies. Il en va de même pour l'artiste qui a constitué une collection d'images trouvées. Et ceci n'est rendu possible qu'à la condition que ces images exercent un pouvoir de fascination sur l'artiste. Alors, même s'il existe bien un réel qui demeure la référence au sein des images

1 Régis DURAND, « Photographies contemporaines : la "volonté d'art" », *La recherche photographique, Œuvres contemporaines*, nº 4, mai 1988, p. 17-24. Plusieurs motifs sont à l'origine de cette référence à l'article de Régis Durand. D'une part, son approche littérale de la notion de *Kunstwollen* au regard des pratiques photographiques, comme « volonté individuelle de faire œuvre d'art » et « d'être *artiste* », car elle est celle qui est en premier lieu adoptée dans cette étude. D'autre part, le regard qu'il porte à travers ce concept sur « la création artistique dans son ensemble » et sur « la question du médium et ses ambiguïtés » parce qu'il est bien souvent analogue à celui des artistes utilisant la photographie. Nous aurons l'occasion d'y revenir à propos de Tillmans qui, précisément, se considère artiste avant d'être photographe. Néanmoins, il s'agira moins de s'intéresser aux formes photographiques « tendant vers le tableau et la sculpture » comme c'est le cas dans l'article de Durand que de s'intéresser aux formes d'installation de photographies et d'agencement d'images.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

que les artistes produisent ou collectionnent : « Quiconque est fasciné […], n'aperçoit aucun objet réel, aucune figure réelle, car ce qu'il voit n'appartient plus au monde de la réalité, mais au milieu indéterminé de la fascination[2]. » Dès lors, l'appropriation entre en jeu dans le processus de création, selon des opérations qui consistent à produire d'autres relations avec la réalité qu'une simple assimilation de l'objet figuré avec le monde réel. Autrement dit, le réel n'est plus le seul aspect de l'image à être pris en compte. Parmi toutes ces opérations, l'attente et l'oubli sont préliminaires et annoncent les futures sélections et intitulations essentielles au processus d'appropriation. En effet, s'approprier une image, c'est l'adapter à un usage déterminé qu'il faut cibler, c'est lui dessiner un projet, c'est attribuer une destination à l'objet d'une attention, c'est faire des choix, dit John Baldessari :

> À mes yeux, l'un des propos fondamental de l'activité artistique consiste à faire des sélections. […] Par conséquent, la question du choix, la prise en compte du contexte des objets et la considération de leur singularité font partie des principales préoccupations de l'activité artistique[3].

Cette aptitude à développer les relations avec la réalité se traduit, en premier lieu, par une prise de distance de l'artiste avec ses propres images. Une opération psychique ou intellectuelle à ne pas confondre avec cette bonne distance physique que le photographe doit trouver vis-à-vis de ses sujets[4]. La distance qui nous occupe est mentale et non spatiale, et intervient donc à postériori de l'acte photographique ou de l'acquisition de l'image. À ce titre, le temps joue un rôle primordial pour l'artiste qui évolue entre un désir de revenir à l'*agencement* duquel est issue son image et un désir d'y échapper à travers la construction d'un nouvel *agencement*. Pour autant, lorsqu'elle s'instaure, cette distance n'est pas irrémédiable ; l'artiste perd d'abord le motif de son implication dans le monde, qu'il retrouve ensuite dans son œuvre.

Dans *Formes du temps,* ouvrage majeur pour Baldessari, George Kubler propose précisément une lecture de l'œuvre à travers « un certain

2 Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, Idées, 1968, p. 26.

3 John BALDESSARI, « Entretien avec Pascale CASSAGNAU », dans Jany BOURDAIS, *Entretien/ Intervista/ Interview - Acconci Baldessari Fabro Sarkis*, Turin, Lindau, Centre Culturel Français de Turin, 1999, p. 22.

4 Cette bonne distance est dans ce cas l'espace ou l'intervalle qui parfois se réduit jusqu'à disparaitre entièrement. Par exemple lorsque Larry Clark, Nan Goldin, Tillmans, etc. sont les protagonistes actifs de leurs propres photographies. Ces artistes ont ainsi fait le choix d'oublier toute distance documentaire avec leur sujet.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

mode de comportement de l'artiste » que l'œuvre transmet par signaux et « impulsions qui atteignent souvent une amplitude extraordinaire dans la transmission postérieure[5]. » En substance, l'interprétation de l'œuvre livre une part de l'impulsion originelle de l'artiste. Cette lecture rappelle le propos développé au sujet de l'exposition des « images sonores » de Marclay en ce sens que ses photographies livrent une part de l'activité de l'artiste qui ne saurait être simplement assimilée à la part autobiographique. Faire œuvre d'une pratique photographique quotidienne ne se limite pas en effet à l'acte autobiographique. Ce serait, passer à côté d'un grand nombre d'enjeux qui régissent la pratique de l'artiste. Il se manifeste en effet autre chose, à travers ces images, qui relèvent du dessaisissement de soi, d'une fascination probablement et d'une volonté d'*agencement*.

Aussi, l'appareil automatique de Marclay l'autorise à photographier rapidement pour mieux développer une pratique dans le temps[6]. Un temps qui lui offre la possibilité de créer des associations et de constituer le corpus nécessaire à sa collection d'« images sonores ». Dans ce sens, photographier, c'est aussi collectionner, mais en ayant un rapport particulier avec les objets de sa collection.

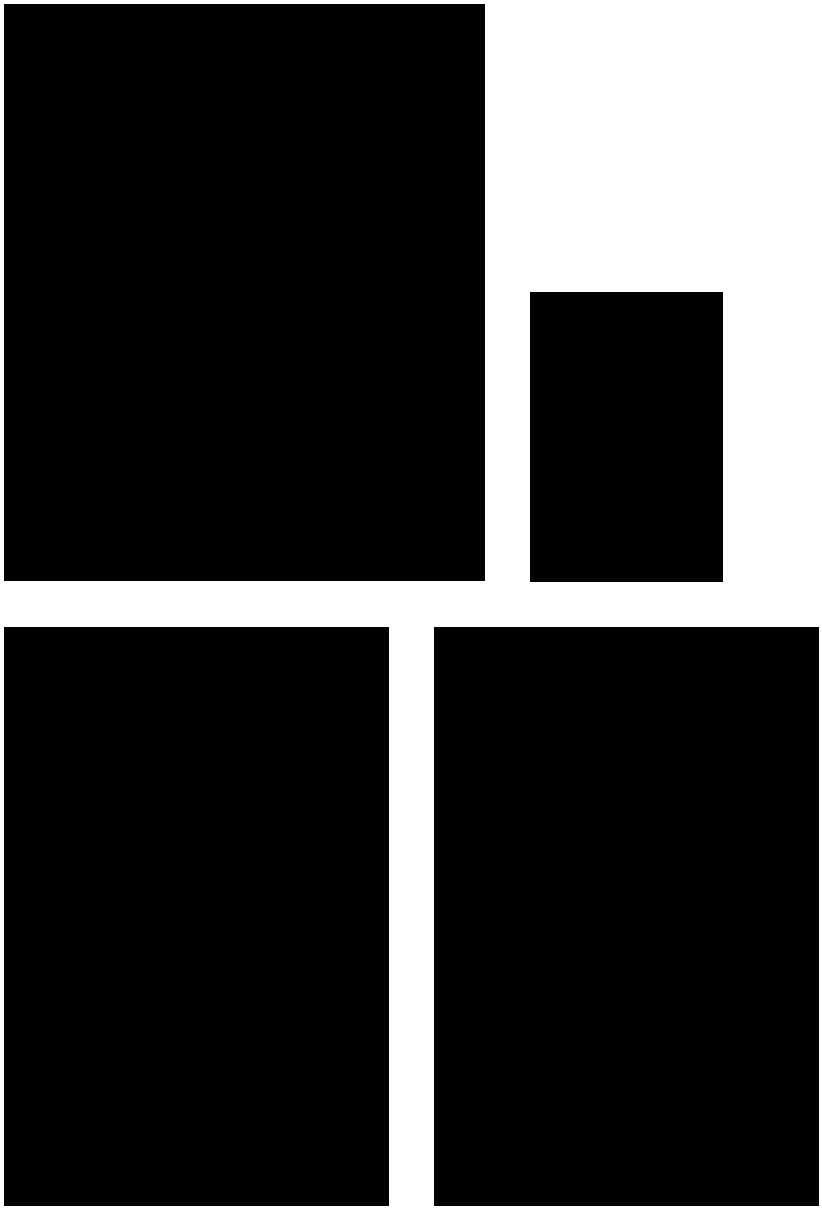
Le temps, la distance

Pourquoi l'artiste s'approprierait-il un objet dont il est déjà propriétaire ? Surement parce que l'intimité que le propriétaire entretient avec les images de sa propre collection doit tendre à disparaitre pour que l'artiste puisse se saisir de l'objet. Un rapport de distance s'instaure alors, et peut-être que les images, laissées de côté, sont justement celles dont l'artiste n'est pas parvenu à effacer le sentiment de proximité qu'il entretenait avec elles. L'acte photographique autant que le contexte dans lequel l'artiste s'est procuré les images peuvent être à l'origine de cette proximité. Kubler remarque encore qu'un « souvenir total comprend les frustrations et les

5 George KUBLER, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses*, traduit de l'américain par Yana Kornel et Carole Naggar, Paris, Champ libre, 1973, p. 47-48.

6 Photographier « Cela nous aide à nous situer dans une temporalité, à distinguer le présent du passé et à mieux comprendre ce dernier. Et cela peut également nous aider à comprendre le futur. » dans Christian MARCLAY, « Christian Marclay. Le son et ses images. Entretien avec les étudiants du Master professionnel "Métiers et arts de l'exposition" », dans Valérie MAVRIDORAKIS et David PERREAU (dir.), *Christian Marclay, Snap !*, Dijon, Les presses du réel ; Genève, Mamco, Métiers de l'exposition, 2009, p. 98.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Les archives de portraits publicitaires et cartes postales de John Stezaker, Londres, 2009, photo : Alex Delfanne 2., 3. et 4. Le bureau et les archives de portraits publicitaires et cartes postales de John Stezaker, photos : Thierry Bal

insatisfactions qui proviennent de toute unité récurrente d'expérience. "La familiarité engendre le mépris[7]" », écrit-il. Par conséquent, la mémoire doit jouer son rôle. Non pas tant pour permettre l'oubli des frustrations et insatisfactions – dont l'apparition se traduit d'ordinaire par l'abandon de l'image au profit d'une autre –, mais pour atténuer le souvenir de cette proximité. Jusqu'alors, avec cette idée d'appropriation, la relation qui a été décrite est celle initiée par un mouvement de l'artiste vers l'image, mais celui-ci ne peut-il pas, tout autant, être considéré de manière inverse ? La réponse de Stezaker à une question de Thimothée Chaillou sur la possession qu'engendre l'appropriation nous conduit clairement à l'envisager.

> Je ne pense pas que quelqu'un puisse posséder une image, et c'est pour cela que je préfère ne pas utiliser le mot « appropriation » – suggérant l'idée d'une prise de possession. Je pense que ma collection d'images me possède, plutôt que l'inverse[8].

L'artiste britannique se plait à décrire son rapport à l'image en terme de fascination. « Je suis soumis à la fascination[9] », dit-il à Michael Bracewell. « Pourquoi la fascination ? » écrit Maurice Blanchot auquel se réfère l'artiste. Et bien, parce que : « Voir suppose la distance, la décision séparatrice, le pouvoir de n'être pas en contact et d'éviter dans le contact la confusion. Voir signifie que cette séparation est devenue cependant rencontre[10]. »

Une autre question est de savoir quand, et comment, dans quelles circonstances, la pratique de l'artiste s'est modifiée. En d'autres termes, quelles sont les opérations psychiques qui permettent à l'artiste de ne plus seulement envisager ses images sous le seul angle de la réalité ? Pour résoudre l'ensemble de ces problèmes, il s'agit moins de repérer le point de rupture à partir duquel les enjeux de la pratique se seraient déplacés que de s'interroger sur l'actualité de l'œuvre de l'artiste. L'actualité au sens

7 George KUBLER, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses, op. cit.*, p. 121-122. Kubler cite entre guillemets dans la citation un proverbe français qui apparait aussi chez Mark TWAIN auteur de *Les Aventures de Tom Sawyer* sous la forme « Familiarity breeds contempt – and children » dans *Notebook*, 1894. Cependant le sens dont se charge cette référence chez Kubler n'est en rien similaire à celui que lui prête Twain. Dans un cas on est amené à se demander *avec qui* le sujet est familier, tandis que dans l'autre la question est *avec quoi*, *avec quel objet* le sujet est-il familier.

8 John STEZAKER, « Conversation avec Timothée Chaillou », version intégrale en ligne dont un extrait a été publié dans *Archistorm*, mai-juin 2011, nº 48, [En ligne] sur <http://www.timotheechaillou.com/conversations/john-stezaker/.>

9 John STEZAKER, « Demand the Impossible: Interview with Michael Bracewell », *Frieze*, nº 89, mars 2005, p. 89.

10 Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 25.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

où l'entend Kubler dans *Formes du temps*, à savoir « l'intervalle vacant glissant à travers le temps[11] ». Ce, puisque, la plupart du temps, l'artiste qui photographie ne fait pas œuvre immédiatement ni obligatoirement de ses images. Au contraire, il éprouve le besoin d'y revenir. Si, chez l'artiste conceptuel, la prise de vue vient après ou au cours de la définition du projet ou du protocole, elle est première dans la démarche d'artistes comme Tillmans ou Marclay. En témoignent les propos de ce dernier qui confie ne jamais savoir ce qu'il va trouver lorsqu'il photographie[12]. Ainsi conviendrons-nous de la validité de la position d'Adolf Von Hildebrand, et ce, à travers une citation de Worringer proposée ici à la lecture dans l'idée de transposer sa perception du « façonnage architectonique » vers l'acte photographique :

> Les problèmes de forme qui émergent au cours du façonnage architectonique d'une œuvre d'art ne sont pas des problèmes directement posés par la nature, ils ne vont pas de soi, ce sont là justement les problèmes d'ordre purement artistique[13].

Au moment de la prise de vue, ni l'analyse des conditions par lesquelles un fragment de monde devient œuvre d'art, ni la présomption des conditions de présentation par lesquelles la photographie deviendrait œuvre d'art ne sont les questions qui viennent à l'esprit de l'artiste. Ces sujets l'occupent habituellement au cours ou à la suite du processus d'appropriation. Toutefois, si présager de la qualité d'œuvre d'art à l'instant de la prise de vue est illusoire, de nombreux choix sont opérés en amont et déterminent pour partie la future inscription de l'image dans un ensemble essentiel à l'élaboration de l'œuvre. Pour l'heure, on peut rapprocher la situation dans

11 « L'actualité […], c'est un intervalle vacant glissant indéfiniment à travers le temps, [c'est] la rupture entre passé et future, [c'est] l'intervalle vide aux pôles d'un champ magnétique tournant, infinitésimal mais réel à la fin, c'est la pause dans une chronique, le vide entre les évènements. Pourtant […] l'actualité est la seule chose que nous puissions jamais connaître directement. Le reste du temps n'émerge que sous forme de signaux qui nous sont alors retransmis par d'innombrables étapes et par des porteurs imprévus. » George KUBLER, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses, op. cit.*, p. 43.

12 Voir Christian MARCLAY, « Christian Marclay. Le son et ses images. Entretien avec les étudiants du Master professionnel "Métiers et arts de l'exposition" », *op. cit.*, p. 98.

13 Le terme de « façonnage » comme employé dans la citation de Worringer est préféré à celui de « modelage » qui renvoie davantage à la pratique de la sculpture. Voir Adolf von HILDEBRAND, *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, traduit de l'allemand par Éliane Beaufils, Paris, L'Harmattan, Esthétiques, 2002, p. 26. Cité dans Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style* (1re éd. allemande 1908 et française 1978), traduit de l'allemand par Emmanuel Martineau, Paris, Klincksieck, L'Esprit et les formes, 2003, p. 42-43.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

laquelle se trouve l'artiste qui photographie de celle des ouvriers, décrite par Bourdieu ci-après :

> « Ce n'est pas pour nous » [disent-ils], c'est-à-dire, nous ne sommes pas ceux pour qui cet objet ou cette activité existe comme possibilité objective ; par suite, cet objet ou cette activité n'existerait pour nous comme possibilité « raisonnable » que si nous étions autres, si nous étions placés dans des conditions d'existence différentes[14].

Au prisme de cette transcription, les ouvriers postulent l'idée qu'il existe des conditions d'existence nécessaire à l'entrée dans un « devenir-artiste[15] ». L'autre dans la citation n'est pas forcément l'artiste, mais, au minimum, un pratiquant des plus « virtuoses », familier de l'appareil, ou de l'activité photographique. Or si l'on prête ces paroles à l'artiste photographe, cette citation énonce maintenant que c'est à lui de s'inscrire dans un « devenir-autre » pour se saisir de ses propres images. En somme, une prise de distance avec l'objet de ses images est nécessaire. C'est ainsi qu'il entre dans le schéma deleuzien de *double capture*. Une seconde appropriation suit celle de la réalité du monde extérieur. L'artiste s'empare alors de l'image, de l'objet qu'elle représente pour entrer dans l'*agencement artiste-image-projet*. En d'autres termes, l'appropriation conditionne la construction de l'agencement d'images dans lequel la photographie trouvera à nouveau un contexte. En effet, photographier quotidiennement ou tout du moins régulièrement est chez l'artiste – décrit jusqu'à maintenant, donc sans volonté de généraliser – une activité subjective dans le sens où celle-ci n'est pas dans l'immédiat attachée à un projet. Le sujet ne se manifestera que plus tard aux yeux de l'artiste. Kubler expose que si « les problèmes cessent de commander l'attention de façon active[16] » alors « de nouvelles conditions peuvent remettre un problème passé à l'ordre du jour[17] ». C'est ainsi que la poussière qui se dépose sur un objet est à la fois la marque de l'oubli et la matière qui incite à la redécouverte. Redécouverte qui s'effectue d'ordinaire d'un geste de la main et s'accompagne très rapidement d'un éternuement, d'une satisfaction intense.

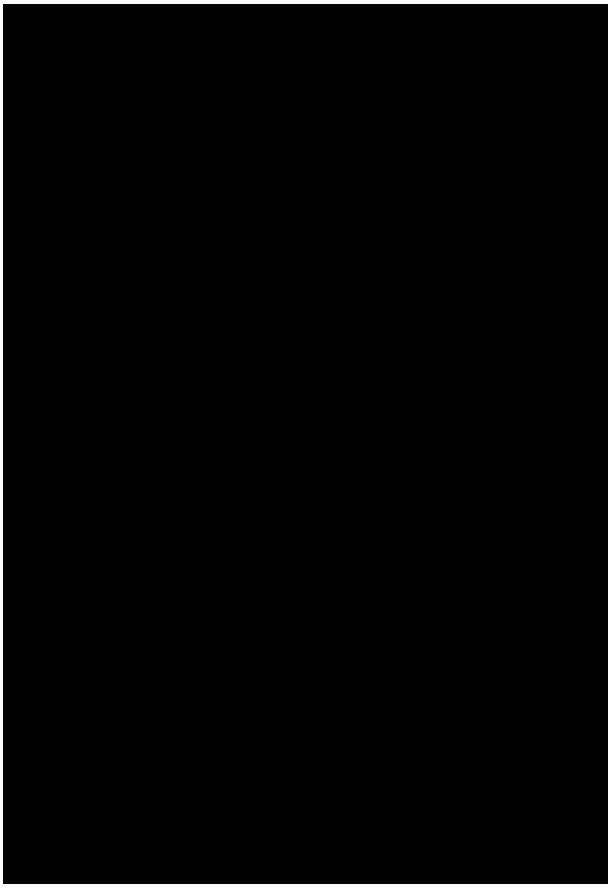
14 Pierre BOURDIEU (dir.), *Un art Moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (1965), Paris, Minuit, Le sens commun, 2003, p. 36.

15 Précisons qu'entrer dans un « devenir-artiste » n'est pas être artiste, ce dont témoigne d'ailleurs l'utilisation de « la référence aux pratiquants les plus virtuoses » par le commentateur auquel Bourdieu fait référence.

16 George KUBLER, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses, op. cit.*, p. 66.

17 *Ibid*.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



Wolfgang Tillmans : 1. *Verrutschte Socke*, 1989, c-print 2. *InterRail*, 1987, c-print 3. *Socks on radiator*, 1998, c-print

Pour autant, redécouvrir une image n'est pas se l'approprier, sans doute est-ce être fasciné, mais l'artiste semble plutôt s'approprier une image à la suite des récurrences de ses rappels à la mémoire. Il faut pour cela, écrit Kubler, que l'artiste qui est très soumis à la lassitude « la surmonte en inventant de nouvelles combinaisons formelles et en avançant avec audace dans des directions établies précédemment[18] ». La géographie deleuzienne qui définit les devenirs comme une suite d'orientations et de directions à emprunter est toujours à l'œuvre ici ; à ce propos, Tillmans dit savoir qu'il est sur la bonne piste lorsque son intérêt pour un objet refait surface quelques années plus tard. Il est en effet des images qui à la faveur d'un projet reprennent du service dans l'esprit de l'artiste, comme les chaussettes, un sujet de Tillmans qui n'avait rien d'évident et qui a longtemps retenu son attention :

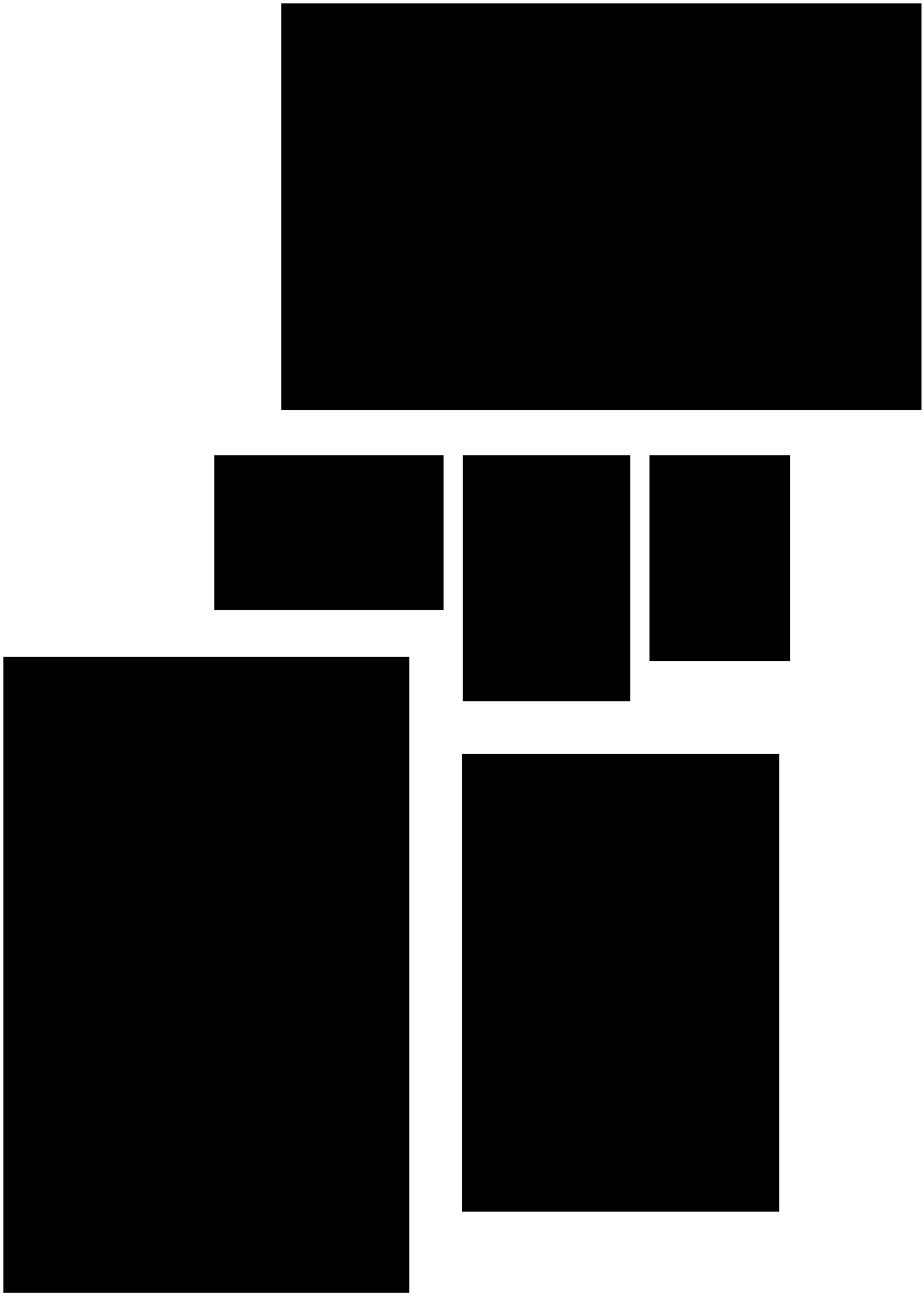
> J'ai réalisé qu'elles n'étaient pas seulement des chaussettes, mais également des objets « signifiants ». Elles sont pitoyables et pleines d'imperfections. Elles glissent et parfois jusque dans les chaussures – ce qui est gênant. Elles ressemblent à des signes graphiques. En 1994, j'ai réalisé qu'elles ressemblaient à des chromosomes lorsque je les ai mis à sécher. Aussi sage ou âgé qu'on puisse être, elles perdent toujours leur partenaire et nous cherchons toujours la chaussette assortie. Puis, c'est un des petits plaisirs de la journée de trouver une paire propre et assortie. Elles sont un élément instable avec lequel nous devons vivre nos vies. C'est pourquoi j'y ai toujours porté le plus grand intérêt. Ces choses grâce auxquelles les êtres humains prennent leur vie en charge, qu'ils les choisissent ou les fabriquent. C'est la connexion que je recherche[19].

Tillmans est effectivement parvenu à construire un sujet à travers l'accumulation de quelques images. Sur une période d'à peu près quinze ans, plusieurs photographies livrent divers usages et situations dans lesquels s'inscrivent ce type de vêtements, de la chaussette grise glissée au fond de la chaussure *Verrutschte Socke* (1989) qui laisse apparaitre la cheville du fait d'un élastique un peu mou, à celles regroupées sur un sac à linge rose violine *socks on laundrybag* (1995), en passant par celles d'un noir profond, lesquelles sont mises à sécher, comme jetées sur un radiateur blanc dans *Socks on radiator* (1998), et forment une composition extrêmement dynamique induite par l'oblique de la chaussette centrale ; sans oublier celles en laine, lesquelles sont roulées en boule et trônent entre les deux

18 *Ibid*., p. 121-122.

19 Propos de Wolfgang Tillmans dans Susan BRIGHT, *Art Photography Now*, New York, Thames and Hudson, 2005, p. 116-117.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



Wolfgang Tillmans : 1. *Stümpfe*, 2002, c-print, 10 x 15 cm, présenté au Moderna Museet à Stockholm, 2012, photo : mhv 2. *socks on laundrybag*, 1995, c-print 3. *Matsudabär,* 1997, c-print 4. *Steph & Christopher*, 1993, c-print 5. *Genom*, 2002, photographie argentique noir et blanc 6. *socks drying on dish rack*, 2003, c-print

coussins d'un canapé vert dans *Stümpfe* de 2002. Puis avec *Genom*, toujours en 2002, Tillmans photographie des chaussettes coudées qui jonchent le sol en parquet d'un étroit couloir. Ce sont elles qui lui inspirent l'image des chromosomes. Enfin, les chaussettes font encore l'objet d'une image en 2003 dans *socks drying on dish rack* lorsqu'elles sont scrupuleusement disposées sur l'égouttoir d'un évier de cuisine en inox. Sans qu'elles ne soient l'objet principal de la représentation, d'autres images nous rappellent soit leur caractère comique dans *Matsudabär* (1997), quand celles-ci forment l'accessoire indispensable d'un déguisement, soit leur importance dans une tenue. C'est par exemple le cas d'une photographie où l'une des personnes représentées possède des chaussettes bleu ciel qui dénotent dans *Steph & Christopher* (1993), ou bien lorsque le sujet s'est assoupi dans *InterRail* (1987) laissant apparaitre la *grune*[20] – cet espace de peau virile entre le bas du pantalon et la chaussette.

L'attente, l'oubli

L'ensemble des pensées et points de vue d'auteurs convoqués jusqu'ici alimente la description des processus d'attente et d'oubli : deux conditions utiles à l'élaboration de l'œuvre. L'oubli est causé par une mise en suspens de l'attention portée à la photographie qui, par prolongement, fait naitre chez l'artiste une distance psychique à l'égard de ses photographies. Cette vision du rapport à l'image, Stezaker y souscrit lui aussi à travers les idées de Blanchot quant à l'image et à la fascination qu'il voit « comme une série nécessaire de décès par laquelle l'image doit passer pour apparaître et se déconnecter de son référent[21] ». Mais l'oubli n'est pas une mort ; il est la disparition progressive ou immédiate, le plus souvent momentanée, du souvenir. Ce souvenir qui contient l'ensemble des devenirs qui placent l'artiste dans un *agencement*. L'oubli s'invite alors à l'insu de l'artiste, sans qu'il y porte attention. Malgré tout, distance et oubli « ne se font pas d'un seul coup. Non. C'est là une attitude trop volontiers apposée à la lenteur déductive. Le concret, sa visée et sa récompense, ne se donne pas au plus simple, quoi qu'on en dise. Les zélateurs de l'instantanéité oublient trop

20 Christine MURILLO, Jean-Claude LEGUAY, Grégoire OESTERMANN et coll., *Le Baleinié l'intégrale. Le dictionnaire des tracas.*, Paris, Points, Le goût des mots, 2009, p. 64.

21 John STEZAKER, « Demand the Impossible: Interview with Michael Bracewell », art. cit., p. 89.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

aisément le travail du détachement[22]. » Aussi, ce qui s'engage avec l'oubli, les sélections qui s'opèrent dans l'attente sont riches d'enseignements pour l'artiste. Toutefois : « il faut comprendre [l'attente, à l'instar de la joie], comme une affirmation du présent sans nostalgie du passé ni crainte de l'avenir[23]. » L'oubli est libérateur ; et ceci, au sens où Blanchot définit l'attente comme un mouvement autonome séparé de l'objet à atteindre[24]. Marclay est ainsi animé lorsqu'il conçoit ses photographies comme les matériaux d'œuvres futures :

> L'appareil photo est comme une loupe ; il m'oblige à regarder plus attentivement autour de moi. En même temps, il me permet de rester distrait, sachant que je peux y revenir[25].

En conséquence de quoi, l'attente ne plonge pas l'artiste dans un vide créatif, mais le rend disponible pour d'autres activités. Elle le place dans une posture similaire à celle que Worringer a formulée sous les termes de « dessaisissement de soi ». Du fait de qualités artistiques indiscernables pour le moment, la puissance de l'image est latente et l'artiste disponible au cours de l'attente. D'ailleurs, analogique ou numérique, tirée sur papier ou enregistrée sur disque dur, l'image existe, mais ne s'est pas encore déclarée.

22 Anne CAUQUELIN, *Court traité du fragment, Usages de l'œuvre d'art*, Paris, Aubier, *Res*, L'invention philosophique, 1986, p. 58.

23 Enrique VILA-MATAS, *Perdre des théories*, traduit de l'espagnol par André Gabastou, Paris, Christian Bourgeois, Titres, 2010, p. 16. Ce type de pensée positive est bien sûr éloigné d'une vision de la photographie qui longtemps n'a pu se défaire de ce sentiment de mort que Roland Barthes lui prêtait tout au long de *La Chambre claire* et que nombre d'auteurs ont relayé. Voir par exemple Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, Bruxelles, Labor, Média, 1990, p. 89. quand il rapproche le phénomène de capture du mythe d'Orphée et écrit « toute photo, dès qu'elle se prend, renvoie à jamais son objet au royaume des Ténèbres. *Mort pour avoir été vu* ». Voir encore les sous titre et chapitre éponymes de l'ouvrage de François SOULAGES, *Esthétique de la photographie, la perte et le reste* (1998), Paris, Armand Colin, 2001, p. 115-116. Est écrit dans l'ouvrage : « la perte est irrémédiable » et « le reste [– puisque c'est ainsi qu'il nomme ce qui apparaît dans la photographie –] ne peut pas être un remède miracle, sauf pour ceux qui ont besoin de croire aux miracles ». « Il va falloir nous battre, nous débattre, nous combattre [avec le reste], ce grâce à quoi l'artiste pourra faire œuvre ». À ce point de vue, on préfèrera celui d'Éric Rondepierre qui trouve la parade à cette lecture tenace de Barthes lorsqu'il écrit « Il y a de la vie jusque dans la mort. Le cadavre est un non-sens. Pour l'ouvrir il faut un projet. » dans Éric RONDEPIERRE, *Apartés*, Trézélan, Filigranes, 2001, p. 122.

24 Selon Blanchot : « L'attente commence quand il n'y a plus rien à attendre, ni même la fin de l'attente. L'attente ignore et détruit ce qu'elle attend. L'attente n'attend rien. Quelle que soit l'importance de l'objet de l'attente, il est toujours infiniment dépassé par le mouvement de l'attente. » dans Maurice BLANCHOT, *L'Attente l'oubli* (1962), Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1991, p. 51.

25 Christian MARCLAY, « Christian Marclay. Le son et ses images. Entretien avec les étudiants du Master professionnel «Métiers et arts de l'exposition» », *op. cit.*, p. 95.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. à gauche : publication des photographies de Andreas Baader mort par balle et à droite : publication des photographies de Ulrike Meinhof morte par pendaison dans le magazine allemand *Stern*

Distance et oubli agissent sans qu'on en ait conscience et, partant, sont deux phénomènes responsables d'une objectivité accrue de l'artiste. Une réalité nouvelle découle d'un travail de mémoire et de perception où les échelles de temps se distillent l'une l'autre. La distance permet donc à l'artiste une lecture de l'image sans l'inscription de sa paternité. Ce n'est pas que l'artiste ne puisse réintégrer sa photographie, s'y projeter, mais c'est au titre de spectateur ou bien encore de simple témoin de l'acte photographique qu'il s'y inscrit. Roland Barthes décrit un rapport similaire dans la relation de l'auteur à son texte lorsque dans « De l'œuvre au texte », il précise que l'inscription de l'auteur n'est plus « privilégiée, paternelle, aléthique, mais ludique[26] ». Richter l'a signifié lui aussi, il s'installe une part de jeu dont la motivation n'est pas l'action efficace sur la réalité, mais la libre expression de tendances instinctives.

> Je suis aussi aveugle que la nature qui œuvre selon son pouvoir en fonction des conditions favorables et des obstacles. Tout ajout d'une forme quelconque modifie le tableau, mais ne le fausse pas pour autant. Pourquoi ai-je donc souvent besoin de plusieurs semaines pour ajouter, si tout est possible ? Que fais-je donc, un tableau, sur quoi[27] ?

La vision aveugle qui surgit dans ces quelques mots de Richter est l'implicite expression de l'objectivité, telle qu'elle est décrite par Lorraine Daston et Peter Galison[28]. Mais attention, une objectivité pour laquelle, « les termes subjectivité et objectivité ont toujours été associés, il n'y a pas d'objectivité sans subjectivité et vice versa[29] », comme l'indiquent Daston et Galison dans leur livre *Objectivité*. L'attente apparait aussi dans les propos de Richter, quand il s'interroge sur son incapacité à mener sa peinture jusqu'à son terme sans interruption. Mais l'exemple le plus manifeste de l'attente, cette fois nécessaire au développement d'une œuvre à partir

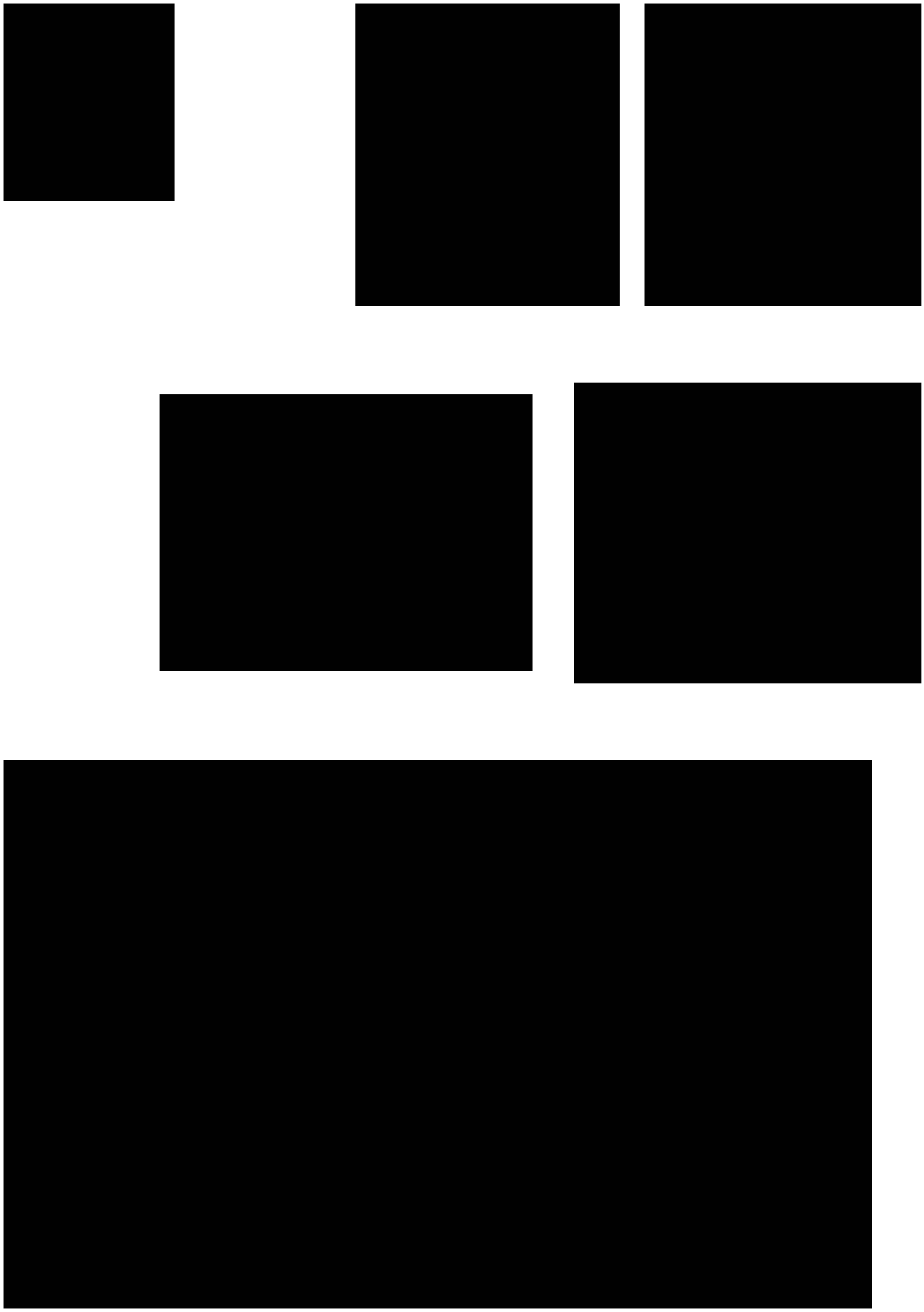
26 Voir Roland BARTHES, « De l'œuvre au texte », dans *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV* (1984), Paris, Seuil, Points Essais, 1993, p. 77.

27 Gerhard RICHTER, « Notes 1985. », dans Gerhard RICHTER, *Textes* (1995), Xavier DOUROUX (dir.), notes et entretiens réunis par Hans Ulrich OBRIST, traduit de l'allemand par Catherine Métais-Bürrendt, Paris, Les presses du réel, Relectures, 2006, p. 97.

28 « L'objectivité est une vision aveugle, un regard sans inférence, sans interprétation, sans intelligence. » dans Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Objectivité*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sophie Renaut et Hélène Quiniou, Paris, Les presses du réel, Fabula, 2012, p. 25.

29 De même que : « L'objectivité implique la suppression d'un aspect du moi, et s'oppose à la subjectivité. L'objectivité et la subjectivité se définissent l'une l'autre comme la gauche et la droite ou le haut et le bas. On ne peut les comprendre ni même les concevoir indépendamment l'une de l'autre. » Cité dans *ibid*., p.10, 43, 48 *sq*.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



Gerhard Richter, *18 Oktober 1977* : 1. *Portrait de Jeunesse*, 1988, huile sur toile, 62 x 62 cm 2. *Confrontation 2*, 1988, huile sur toile, 112 x 102 cm 3. *Confrontation 3*, 1988, huile sur toile, 112 x 102 cm 4. *Mort par balle 2*, 1988, huile sur toile, 100 x 140 cm 5. *Morte*, 1988, huile sur toile, 62 x 67 cm 6. *Enterrement*, 1988, huile sur toile, 200 x 230 cm, l'ensemble de la série est conservé au MoMA de New York

de photographies, est peut-être, cette douzaine d'années qu'il a fallu à Richter, pour réaliser en 1989, l'ensemble de ses peintures appartenant au cycle du *18 Oktober 1977*. À ce propos, Jan Thorn Prikker lui demande s'il a rencontré, par hasard, les images qui ont donné lieu à la série, ou s'il a vraiment recherché ces documents dans l'intention de traiter ce sujet. Richter répond : « Ce sont des coïncidences, l'idée d'un sujet et les tableaux qui le représentent. Certaines photos étaient restées chez moi pendant des années, comme en attente[30]. » Lorsqu'un artiste est interrogé, il n'est pas rare qu'il décrive ses choix comme un concours de circonstances ou qu'il aille jusqu'à faire une lecture contradictoire de ses précédentes affirmations. L'attente et l'oubli ont joué leur rôle. C'est d'ailleurs plus largement cette charge constante de l'oubli dans la construction d'une pratique artistique que révèlent les entretiens de Richter publiés aux Presses du réel[31].

La sélection

Quand l'attente a joué son rôle, quand elle a permis à l'artiste de prendre ses distances et parfois même d'oublier, quand l'ensemble de ces conditions a été réuni, l'artiste est en mesure de s'approprier ses propres images pour les intégrer dans un agencement. Si l'on considère maintenant que la saisie d'un objet se fait aussi bien en récupérant une image qu'en prenant une photographie, alors la distinction formulée entre l'artiste qui photographie et celui qui s'approprie l'image d'un autre disparait. Cela, car chacun a finalement développé une capacité à voir les images. L'un a pris ses distances avec ses propres photographies et porte un regard plus objectif qui lui permet d'observer la pluralité des images qui s'offre à lui. Un regard porté sur les choses évolue toujours, entre différents degrés de subjectivité et d'objectivité. Disponible à la découverte, l'autre artiste, le collectionneur, fait de même et scrute les yeux grands ouverts les images

30 Gerhard RICHTER, « Entretien avec Jan Thorn Prikker sur le cycle "18 Oktober 1977", 1989 », *op. cit.*, dans Xavier DOUROUX (dir.), *Gerhard Richter Textes*, *op.cit.*, p. 147.

31 Dans sa note de lecture de la revue Critique d'art à propos de plusieurs ouvrages parmi lesquels se trouve la réédition des entretiens susnommés, Erik Verhagen écrit à leur sujet qu'ils sont « au cœur de son système contradictoire et un exemple parfait de la versatilité de son propos. » dans Erik VERHAGEN, « Notes de lecture sur *Gerhard Richter : Panorama*, Londres : Tate Publishing, 2011 / *Gerhard Richter. Textes 1962-1993*, Dijon : Les Presses du réel, 2012, (Ecrits d'artistes) / Jürgen Schreiber. *Richter, peintre d'Allemagne : le drame d'une famille*, Dijon : Les Presses du réel, 2012, (Fama) », *Critique d'art*, n° 40, Automne 2012, p. 155-156.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. et 2. Vues partielles de l'exposition *Snap !* de Christian Marclay à la galerie Art & Essai à Rennes en 2008, photo : mhv

susceptibles de composer un ensemble. L'approche de Marclay témoigne d'ailleurs des similitudes de ces deux pratiques :

> Photographier relève d'un processus similaire [à l'acquisition d'images dans les « marchés aux Puces, les boutiques des brocanteurs, les magasins d'articles d'occasion »], mais on saisit des impressions, des situations inattendues et éphémères au lieu d'amasser des objets. Cela prend moins de place et se range discrètement dans la mémoire numérique de l'appareil. Prendre des photographies est une manière de collectionner, de saisir l'inhabituel, mais aussi d'observer le quotidien et de trouver des similitudes entre les choses et les situations. Comme l'archivage, c'est une réaction à la nature transitoire de la vie. Photographier s'apparente à l'enregistrement mais, au lieu d'enregistrer des sons, le photographe enregistre des images[32].

Finalement, l'appropriation d'une photographie ou d'une image récupérée peut relever d'un processus analogue. Pour inscrire des images dans un projet, l'artiste se les approprie. Il fait des choix, il engage diverses opérations pour faire œuvre. Dans cette optique, l'idée dominante est celle d'adaptation, ce processus par lequel l'image s'accorde au projet de l'artiste. Et ce projet, ce sont bien souvent les opérations d'appropriation qui ont pour vocation de le mettre au jour. L'une de ces opérations consiste en une sélection d'images parmi un choix beaucoup plus vaste. Marclay par exemple opère cette sélection comme on relit des notes à la recherche de références qu'il peut croiser :

> Mon utilisation de la photographie varie beaucoup, mais j'utilise principalement mon appareil photo pour prendre des notes. À la place d'un carnet de croquis, j'ai un appareil photo. Je l'utilise pour saisir des références visuelles, des coïncidences intéressantes, des choses que je trouve curieuses et drôles ou bien que je pourrai utiliser plus tard dans mon travail[33].

C'est de cette façon qu'il choisit avec les étudiants du master les images de l'exposition *Snap !*. Après sélection, Marclay dispose d'un peu plus d'une centaine d'images qu'il fait tirer au même format et agence sur les cimaises de la galerie Art & Essai selon un accrochage quasi linéaire. Cette ligne est parfois doublée ou triplée pour former des groupes de photographies, à l'image d'une piste sonore où le signal croit et décroit. C'est la métaphore

32 Propos de l'artiste recueillis lors d'un entretien par les étudiants du Master professionnels Métiers et Arts de l'exposition dans Valérie MAVRIDORAKIS et David PERREAU (dir.), *Christian Marclay, Snap !*, Dijon, Les presses du réel ; Genève, Mamco, Métiers de l'exposition, 2009, p. 98.

33 *Ibid*., p. 96.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

qui vient à l'esprit face à ces images aux références musicales. La succession de *snapshots* est organisée en vue de former des ensembles d'objets (instruments dans leur contexte), de lier des images aussi, comme on relie des notes pour composer une musique avec ses temps forts et ses silences. Il ne s'agit donc pas d'une classification rigoureuse interdisant, ailleurs dans l'enchainement, l'usage d'une image qui aurait pu prendre place dans un ensemble déjà formé ; il s'agit au contraire de créer du rythme et d'associer des ensembles d'images successifs. Deux ou trois critères de sélection définissent ainsi les choix de Marclay pour former son accrochage. La constitution d'ensembles de photographies autour d'un même objet en est un premier. Le repérage des coïncidences et l'enregistrement des usages et appropriations de tout ce qui a trait au son en sont les seconds. Marclay désigne d'ailleurs ces derniers par son intérêt pour les curiosités.

Si le rôle de l'attente est manifeste chez Marclay, il l'est également chez Richter qui procède lui aussi par sélection.

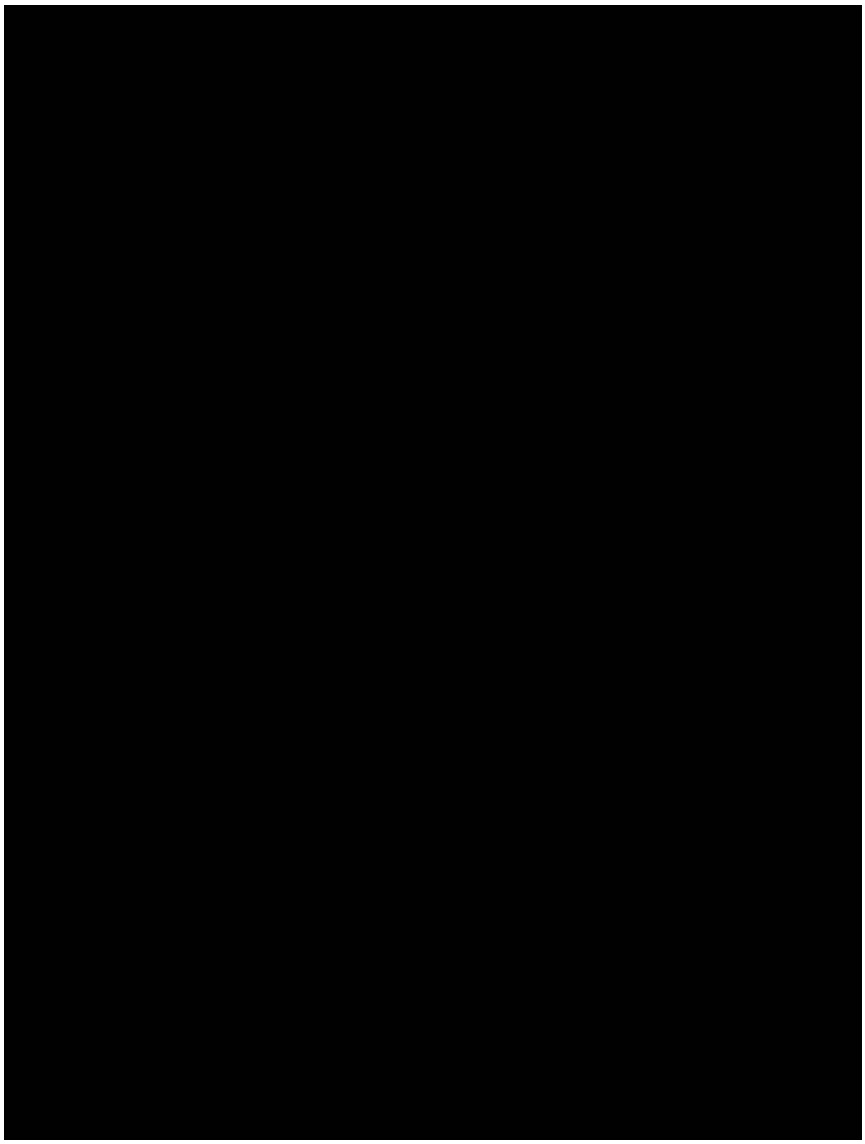
> C'est un processus quasiment inconscient. […] Donc, mon matériel, toutes ces photos restent longtemps étalées, je les regarde encore et encore, puis je commence à un certain endroit, le choix se rétrécit de plus en plus et je sélectionne celles qui peuvent être peintes[34].

Laisser décanter permet à Richter de mesurer la pertinence de l'ajout d'un sujet à la somme de ceux qu'il a déjà abordés. Cette opération lui permet de mesurer la cohérence de ses choix, ou d'explorer un terrain inconnu. Volontaire ou méthodique, le processus de sélection d'images est ce phénomène inconscient ou automatique par lequel, à l'intérieur d'un ensemble donné, certaines photographies sont retenues, en fonction de caractéristiques déterminées par l'artiste en vue de produire un nouvel ensemble. Aussi est-ce créer des relations, mettre en accord les images, évaluer leurs capacités à s'adapter à l'organisation du nouvel ensemble.

En conséquence, sélectionner une image, c'est l'adapter à un usage déterminé, c'est pour Tillmans notamment, assumer un choix d'images qui

34 Gerhard RICHTER, « Entretien avec Jan Thorn Prikker sur le cycle "18 Oktober 1977", 1989 », *op. cit.*, dans Xavier DOUROUX (dir.), *Gerhard Richter Textes*, *op.cit.*, p. 147.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Wolfgang Tillmans, *Venus transit*, 2004, c-type print, 40,6 x 30,5 cm, 10 ex. + 1 e. a., c-type print, 61 x 50,8 cm, 3 ex. + 1 e. a., c-type print mounted on Forex in artist's frame, 196 x 145 x 6 cm, 1 ex. + 1 e. a., unframed archival ink-jet print on paper, 188 x 137 cm, 1 ex. + 1 e. a.

s'opposent continument à l'accession au statut d'icône[35], bien qu'il fasse usage de certains paramètres d'iconisation[36].

L'emblématisation

Ces processus d'emblématisation ou paramètres d'iconisation, il s'agit d'en distinguer un premier ensemble qui vient d'une analyse interne aux images. Prenons, par exemple, la série d'images de Tillmans intitulées *Venus transit*, 2004 où le passage de la planète devant le soleil oblitère d'un point l'astre circulaire. Sachant que le caractère emblématique de l'image tient en ses capacités à évoquer un problème plus général que celui figuré dans l'image, la nature du contenu de l'objet photographique est une des premières données à considérer. En effet, l'une des propriétés de l'icône est de cristalliser une notion complexe en des formes simples et intelligibles[37]. Dans ces images de Tillmans, l'objet a justement été transposé en une forme abstraite simple, qui postule au rang des icônes de l'infini.

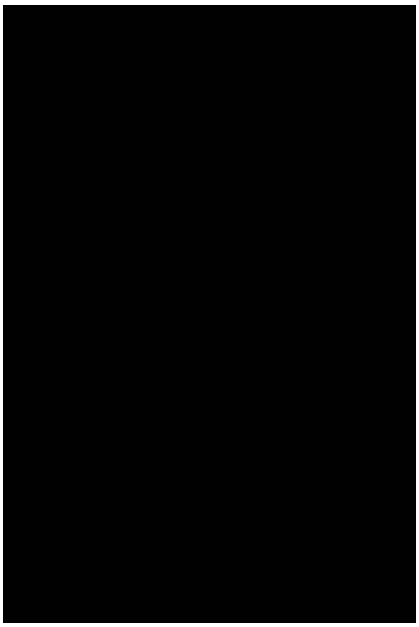
Un second ordre de propriété de l'icône relève cette fois de facteurs externes aux images et plus précisément aux modalités de présentation et de diffusion. Sur le plan quantitatif, la fréquence des apparitions de l'image semble aussi déterminante que son échelle dans le processus ubiquitaire de l'icône. Une image a valeur d'icône, non seulement en raison du nombre de ses reproductions, mais également du fait des récurrences de ses

35 Le concept d'icône auquel il est fait référence ici est décrit dans l'ouvrage de Robert HARIMAN et John Louis LUCAITES, *No caption needed : iconic photographs, public culture, and liberal democracy*, Londres, The University of Chicago Press, 2007, p. 27 et sq, ou bien encore dans le chapitre « Photographies icônes » dans Daniel GROJNOWSKI, *Usages de la photographie, vérité et croyance : documents, reportages, fictions*, Paris, José Corti, 2011, p. 201-223, à la différence que la définition qui nous importe est celle appliquée aux images photographiques circulant dans les espaces et réseaux de l'art contemporain et non pas dans ceux du photojournalisme.

36 Au sens où même si l'image est de toute évidence la plus iconique des choses, au point qu'elle est toujours prise pour exemple et pour modèle de la définition d'icône dans une conception peircienne, lorsqu'elle en est affranchie, l'image ne suffit plus à définir l'icône.

37 Une démonstration similaire aurait été possible avec les quinze tableaux de la série *18 Oktober 1977* de Richter avec l'idée que l'ensemble des images autant que l'une d'entre elles cerne une situation complexe que Richter a su traduire en des formes simples et intelligibles : un triptyque composé de trois instantanés de l'arrestation filmée de Gudrun Ennslin ; un second triptyque de portraits mortuaires d'Ulrike Meinhof ; un portrait d'elle jeune fille ; Gudrun Ensslin pendue ; sa cellule ; deux scènes de crimes d'Andreas Baader mort étendu sur le sol ; son tourne-disque ; deux scènes d'arrestation et l'enterrement. Le processus d'iconisation est d'autant plus fort que la charge dramatique des images est à son comble et que le caractère historique de l'évènement devient le motif d'un culte mémoriel.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1., 2. et 3 Wolfgang Tillmans, *Biennale de Venise*, 2009, 3 c-print 4. Vue de l'accrochage de la série *Venus transit*, 2004, Serpentine gallery, Londres, 2010, photo : DR

apparitions[38], entre autres, dans ses publications et lors des expositions de l'artiste[39]. La pratique de Tillmans est exemplaire à ce propos, tant il use des multiples possibilités de présentation de l'image. Ce qui n'est pas sans provoquer quelques incompréhensions chez ceux qui restent attachés à une idée spécifique et absolue du médium. Pour exemple, les photographies de la série *Venus transit* ont été publiées en pleine page en 2005 dans son livre *Truth study center* chez Taschen. Elles se chevauchent dans une présentation sur table sous vitrine en 2009 à la biennale de Venise. Elles forment au mur un linéaire de six photographies de formats réduits dans son exposition à la Serpentine gallery à Londres en 2010. Tout cela, avant d'apparaitre en grands formats (190 x 138 cm) dans la première salle de son exposition au Moderna Museet à Stockholm en 2012 et accompagnées de la même présentation sur table qu'en 2009. Emblèmes du cycle de l'univers[40], ces images sont douées d'une mutabilité hors du commun, c'est-à-dire aisément transformables (d'un format à un autre) et déplaçables (du mur de l'espace d'exposition à la table d'une vitrine en passant par les pages de l'édition).

Si Tillmans applique certains des paramètres d'iconisation dont les plus employés sont la récurrence des apparitions et la mutabilité de ses images, il n'en reste pas moins que ces dernières s'opposent au statut d'icône. Mais quels sont donc ces paramètres qui tiennent ses images éloignées d'un tel statut ? C'est sans aucun doute la trivialité de ses sujets qui évacue une dimension historique, ou sujette à polémiques, nécessaire à son attribution. On remarque par exemple que les artistes appropriationnistes tels que Louise Lawler, Sherrie Levine ou Richard Prince, lorsqu'ils s'approprient des œuvres, ou des images en les photographiant sont très attentifs à cette

38 « Un peu comme une fièvre ! » disait Vincent Lavoie à propos de l'icône photojournalistique lors de sa communication intitulée « La Création photographique contemporaine : laboratoire d'une critique des images de presse » dont s'inspire le raisonnement sur l'icône photographique. Voir le programme du colloque sur l'histoire et les perspectives de la photographie contemporaine en France organisé à l'INHA et au CPIF les 29 et 30 oct. 2010 à Paris et Pontault-Combault.

39 Mais pas seulement, puisque c'est déjà à la suite des récurrences des rappels d'une image à la mémoire que cette construction intervenait chez l'artiste au cours de l'attente nécessaire à l'appropriation de ses propres images. Voir plus haut. C'est peut-être même parce que l'artiste l'a d'abord remarqué au cours de son processus de création qu'il choisit de le faire intervenir dans le processus de diffusion de l'œuvre.

40 En décrivant une part d'un évènement cyclique et perpétuel, ces images fonctionnent comme une figure synecdochique de l'univers. Le passage de Vénus devant le soleil le 8 juin 2004 s'inscrit dans un cycle court de huit ans qui s'est achevé avec un second transit peu visible en Europe le 5 et 6 juin 2012, mais surtout cette manifestation fait suite et annonce respectivement deux passages également séparés de huit ans intervenus les 9 déc. 1874 et 6 déc. 1882 et qui interviendront les 11 déc. 2117 et 8 déc. 2125.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. et 2. Vue partielle de la première salle de l'exposition *Wolfgang Tillmans* au Moderna Museet, Stockholm, 2012, photos : mhv.

dimension[41]. Elle est même un des enjeux d'envergure de leur pratique, quand le problème que l'image met au jour recèle encore une actualité. Dans ce cas, la réactualisation de cette dimension a pour fonction et conséquence de remettre en cause les notions d'auteur, d'originalité et d'unicité de l'œuvre d'art. S'approprier l'image représentée par une icône renforce plus le statut qu'elle s'est forgée qu'elle ne lui porte atteinte, à plus forte raison quand cet acte permet d'augmenter les réseaux de circulation de l'image. À ce titre, s'instaure bien souvent un jeu ironique contenant une part de cynisme, lequel consiste en la production du même par le même. C'est-à-dire en réalisant une icône à partir d'une icône, comme lorsque François Morellet affirme avoir plus de chance de produire un chef-d'œuvre à partir du format du chef-d'œuvre[42].

Finalement, le modèle de l'œuvre d'art unique ne vaut pas pour l'icône qui acquiert toujours plus de valeur lorsqu'elle est reproduite. C'est même une tendance que les médias imprimés et numériques ont accentuée. L'icône serait donc une image immatérielle, séparée de son support d'origine. Aussi, des pratiques appropriationnistes, on retient moins l'écart qu'elles

41 Conscient du pouvoir de cette dimension historique ou sujette à polémique, Prince par exemple, rephotographie en 1983 l'une des images de la série de Garry Gross *The Woman in the Child*, 1975 déjà célèbre pour les procès dont elle fait l'objet. Sur ces images Brooke Shields, jeune mannequin âgée de dix ans y est représentée nue dans une baignoire, maquillée comme une adulte. En 1992, Prince parachève sa démarche d'appropriation quand il obtient les droits de reproduction et de présentation de l'image maintenant intitulée *Spiritual America.* Voir *Controverses, une histoire juridique et éthique de la photographie*, cat. expo., Daniel GIRARDIN et Christian PIRKER (dir.), Musée de L'Élysée à Lausanne, du 05 avr. au 01 juin 2008, Arles, Actes Sud ; Lausanne, Musée de l'Élysée, 2008, p. 190-193.

42 Voir « Figuration et défigurations » dans François MORELLET, *Mais comment taire mes commentaires*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, Écrits d'artistes, 1999, p. 155-157. Morellet explique dans ce texte qu'il a rencontré une historienne qui s'est intéressée aux formats de la peinture et qu'il l'a interrogé sur « le format standard le plus utilisé des chefs-d'œuvre depuis environ cent cinquante ans (date de l'apparition des formats standard). […] Le format gagnant [de l'étude de cette historienne fut] le 30 figure vertical, soit 92 x 73 cm. Désirant mettre toutes les chances de [son] côté pour réaliser [ses] derniers chefs-d'œuvre, [il a] décidé d'utiliser en priorité ce format si recherché. » Ce protocole qu'il adopte pour ses défigurations – à l'instar du *Nouveau-né* par Georges de La Tour, défiguré en 1988 qui se trouve dans les collections du musée des beaux-arts de Rennes –, il l'applique « bien sûr [à] tous les chefs-d'œuvre réalisés en 30 Figure ». Ainsi il s'approprie aussi bien le format du chef-d'œuvre que les figures qui y sont représentées afin de simplement « figurer l'absence de figures » en plaçant des toiles blanches à l'endroit des visages dans l'œuvre de référence.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

établissent avec l'œuvre originale que l'image que les artistes s'approprient, ou bien encore l'icône dont ils ont contribué à renforcer le statut[43].

Quoi qu'il en soit, si le précédent raisonnement sur l'usage de certains paramètres d'iconisation s'applique aux images de Tillmans, de Marclay ou bien de Richter, alors que les capacités de leurs images à devenir icône sont minées par la trivialité de leurs sujets, c'est que l'ensemble du processus d'iconisation achoppe. Avant même que les objets photographiés ne deviennent le sujet d'une œuvre, c'est l'apparente abondance de ceux-ci dans le monde qui semble être principalement en cause. Enfin pour preuve de l'achoppement du processus d'iconisation, ces artistes préfèrent souvent la série ou l'agencement d'images à la présentation isolée de l'icône. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans la deuxième partie de cette étude précisément consacrée à cette question de l'agencement d'images.

L'intitulation

Décrivons maintenant le processus d'intitulation de l'œuvre : cette autre opération permettant à l'artiste de s'approprier une image[44]. En quoi consiste-t-elle dans la démarche de l'artiste et quels types d'indications est-elle susceptible de fournir sur l'œuvre ? Avant de commencer, il faut préciser que tout l'intérêt portera sur les pratiques du titre chez l'artiste qui photographie. Autrement dit quand l'intitulation fait partie des gestes de l'artiste, lorsque sa définition n'est plus laissée aux bons soins des historiens d'art ou acquéreurs, puisque dans ce cas la désignation de l'objet en terme de définition ou de description ne révèle rien de l'artiste.

43 On peut citer pour exemple, *After Walker Evans*, 1981 de Sherrie Levine ou *Spiritual America*, 1983 de Richard Prince ou bien encore *No drones*, 2010/2011 de Louise Lawler qui reprend la peinture *Mustang Squadron*, 1964 de Richter. Il faut dire que pour l'image de Brooke Shields, on observe de 1983 à 2009 une quantité non négligeable de contextes de diffusion, d'expositions, de formes d'appropriation et de procès supplémentaires qui terminent de lui attribuer ce statut d'exception.

44 Voir Pierre-Marc DE BIASI, « Fonctions et genèse du titre en histoire de l'art », dans Pierre-Marc DE BIASI, Marianne JAKOBI et Ségolène LE MEN (dir.), *La fabrique du titre. Nommer les œuvres d'art*, Paris, CNRS, 2012, p. 29-94. Celui-ci explique que le titre est cette entité « par laquelle la culture écrite et orale peut se saisir de l'objet artistique » p. 29. Voir aussi les conférences de Christian MICHEL, « Le titre du tableau », Paris, Collège de France, du 26 janv., 02, 09 et 16 févr. 2011, [En ligne] sur <http://www.college-de-france.fr/site/roland-recht/guestlecturer-2011-02-09-14h30.htm#|q=../roland-recht/guestlecturer-2010-2011.htm|p=../roland-recht/guestlecturer-2011-02-09-14h30.htm|.> [Consulté le 26.05.13]. Voir encore Christian MICHEL, « Le titre du tableau », *La lettre du Collège de France*, Paris, Collège de France, 31 juin 2011, n° 31, [En ligne] sur <http://lettre-cdf.revues.org/1221.> [Consulté le 26.05.13].

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

La période contemporaine dans laquelle s'inscrivent les artistes étudiés a de toute manière vu, si ce n'est disparaitre, au moins diminuer ce type de pratique avec l'apparition de la forme singulière du *sans titre*[45].

Quand l'artiste a recours à cette tension entre mot et image à l'aide de similitudes, dissociations et ressemblances, ou bien lorsqu'il fait usage de titres sériels ou d'une numérotation similaire à celle d'un inventaire ou d'une archive ; en somme, quand le titre choisi est cette « couleur invisible[46] » et supplémentaire[47] dont parle Marcel Duchamp, choisir un titre est considéré comme opération d'appropriation. Dans ce cas, le titre modifie notre perception de l'image, il permet à l'artiste de l'adapter à son projet, de lui procurer le statut d'œuvre. À ce propos, reprenons l'exemple de Douglas Huebler qui établit une terminologie de titres génériques accompagnés d'un nombre, d'une localisation et d'une date afin de répartir ses œuvres en deux, puis en trois et quatre ensembles. Ses *Location Pieces* se rapportent à un site, ses *Duration Pieces* concernent un intervalle de temps déterminé quand les *Variable* ou *Alternative Pieces* font à la fois référence au lieu et au temps. La démarche peut paraitre inflexible, mais dans les faits, il n'en est rien, « le système est ouvert, grand ouvert même[48] », écrit Frédéric Paul, car chaque œuvre produite entretient nécessairement un rapport plus ou moins direct avec le temps ou l'espace. Le processus d'adaptation qu'engendre le choix du titre est pleinement exploité par l'artiste, même si le projet précède l'acte photographique dans sa démarche

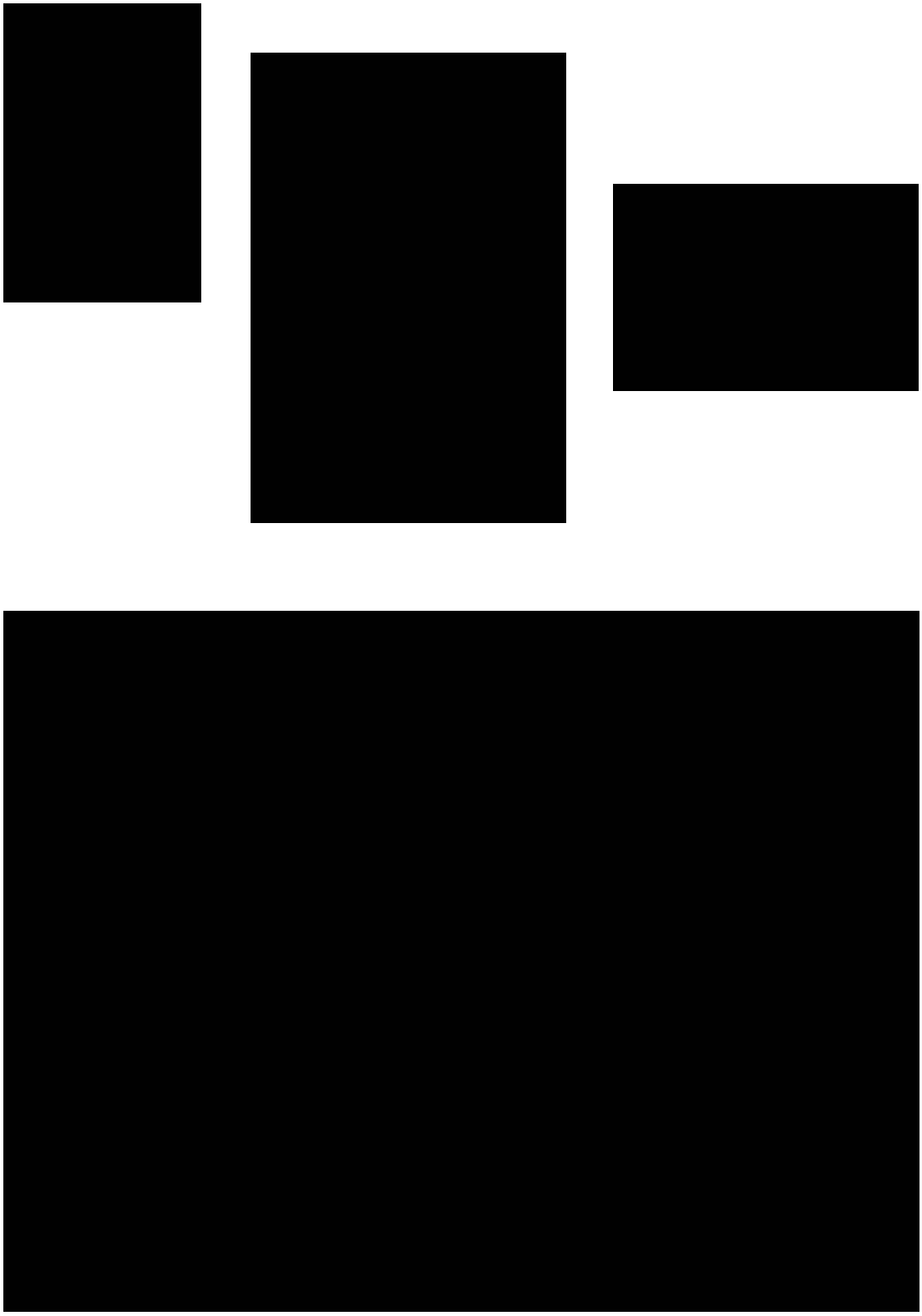
45 Ce qui pouvait apparaitre comme une absence de titre est aujourd'hui revendiquée et ne peut être supplantée par un autre titre que celui de l'artiste. Les conclusions face à l'absence de titre se sont déplacées à mesure que l'on est entré dans l'art contemporain. D'une absence du titre par perte ou par défaut qu'il fallait combler par un peu de texte, celle-ci fait maintenant l'objet d'une revendication de l'artiste et semble même constituer la marque de son appartenance au champ de l'art contemporain.

46 « En fait, dorénavant, j'allais toujours accorder un rôle important au titre que j'ajoutais et traitais comme une couleur invisible » dans Marcel DUCHAMP, *Duchamp du signe, suivi de Notes. Écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet et Paul Matisse* (1975), Paris, Flammarion, Champs, 2008, p. 206.

47 « […] plusieurs fois, j'ai mis des titres comme ça et, comme vous dites, parce que ça ajoute une couleur, si vous voulez, au sens figuré du mot. C'est une couleur verbale. C'est ce qui m'intéresse, mais pas du tout dans le sens descriptive [cette couleur], c'est-à-dire logique. Par exemple si c'est un porte-bouteille, je n'écris pas porte-bouteille, vous pouvez être tranquille. Donc, ce qu'on fait ajoute une dimension donnée par les mots qui sont comme une palette avec des couleurs. On met une couleur de plus qui est une couleur verbale. » Dans *Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin* (21 Juin 1967), réalisé par Pierre-André BOUTANG et Jean-Michel MEURICE. Galerie Claude Givaudan Paris. ORTF. [En ligne] sur <http://www.ina.fr> [Consulté le 12.04.13]. et transcrit dans Philippe COLLIN, *Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin*, Paris, L'Échoppe, Envois, 1998, p. 19.

48 *Douglas Huebler "Variable", etc.*, cat. expo., Frédéric PAUL (dir.), F.R.A.C. Limousin, Limoges, du 11 déc. 1992 au 15 mars 1993, Limoges, F.R.A.C. Limousin, « Les Coopérateurs », 1993, p. 11.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



Wolfgang Tillmans : 1. *Faltenwurf (Kamillenstraße)*, 1989, c-print 2. *Faltenwurf (submerged) II*, 2000, c-print 3. *Faltenwurf (rot)*, 1991, c-print 4. *Faltenwurf (twisted)*, 2000, c-print, 30,5 x 40,6 cm, présenté au Moderna Museet, Stockholm, 20012, photo : mhv

« soi-disant “conceptuelle[49]” ». C’est pourquoi Huebler n’est pas sujet à ces opérations préliminaires où l’objet n’a pas encore figure de projet[50]. Si le temps joue un rôle primordial dans la plupart de ses œuvres, quand il attend, Huebler attend la date à laquelle il pourra prendre une photographie supplémentaire pour constituer l’ensemble des documents de l’œuvre. Ces dates stipulées dans ses propositions verbales en regard des images formulent le protocole de ses *Duration Pieces*. À ce moment-là, Huebler n’a aucun besoin de perdre de vue l’objet de ses prises de vues, puisque « l’acte même de percevoir [l’intéresse plus] que la chose perçue[51] ».

La pratique de Huebler est éloignée de celle de Tillmans ; d’abord dans le temps : elles se produisent à deux périodes différentes. Puis elles semblent fondamentalement ne rien avoir en commun – si ce n’est que la photographie y tient un rôle important. Or, la description du fonctionnement du titre dans les démarches conceptuelles comme celle de Huebler permet de constater que cet usage du titre a débordé le cadre de ces pratiques. Tillmans l’adopte pour donner un titre aux images de séries constituées sur plusieurs années comme la série des *Faltenwurf* (*drapés)*[52]. Les titres de ces photographies ne désignent pas non plus les objets figurés (c’est-à-dire les vêtements), mais plutôt, en premier, l’action de draper qui leur a donné leur forme. En effet, le drapé employé comme substantif est défini comme l’ensemble des plis harmonieusement disposés d’un vêtement, c’est l’agencement des plis, ou bien encore le fait d’habiller, de garnir ou de recouvrir de draps ou de draperies. Tillmans ajoute entre parenthèses au terme *Faltenwurf*, soit une mention du lieu où le vêtement se trouvait, soit une mention de sa condition, de sa couleur. De plus, il nomme aussi parfois l’objet[53] pour insister sur son caractère singulier et conserver un indice de l’évènement qu’il évoque. Dès lors, donner un titre à l’image est un geste qui consiste à s’approprier ce qui faisait la singularité de l’objet

49 Propos de Huebler extrait de l’entretien avec Douglas HUEBLER à Truro Massachusetts du 11 au 14 oct. 1992 dans *ibid*., p. 118.

50 L’attente, la prise de distance et l’oubli sont ces opérations.

51 *Douglas Huebler «Variable», etc.*, cat. expo., Frédéric PAUL (dir.), *op. cit.*, p. 170.

52 Cette même série dont il a été question plus haut.

53 Ces titres assortis d’une numérotation sont moins visibles dans ses expositions que dans ses ouvrages, en particulier dans *Wolfgang Tillmans: if one thing matters, everything matters*, cat. expo., Stephen DEUCHAR et Mary HORLOCK, Tate Britain, 6 juin au 05 sept. 2003, Londres, Tate Britain, 2003. Voir par exemple *Faltenwurf (Kamillenstraße)*, 1989 (drapé « rue *Kamillenstraße »*), p. 27. ; *Faltenwurf (rot)*, 1991 (drapé « rouge »), p.41. ; *Faltenwurf (green)*, 2000 (drapé « vert »), p. 188. ; *Faltenwurf (submerged) II*, 2000 (drapé « submergé »), p. 189. ; *Faltenwurf (twisted)*, 2000 (drapé « entortillé »), p. 189 ou *Faltenwurf (Badehose)*, 1994 (drapé « maillot de bain »), p. 89.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Wolfgang Tillmans : 1. *Erasure*, 1988, c-print 2. *Valentine*, 1998, c-print

photographié. Au lieu que Tillmans ait besoin de produire une légende, car ses images servent toujours autre chose que l'information[54], ses titres sont donc une simple indication qui lui permet d'identifier l'objet ou le sujet que l'image représente. D'autant que c'est à l'issue d'une sélection, bien souvent au moment de communiquer avec la galerie ou le centre d'art qu'il faut trouver un titre (le plus commode pour se représenter l'image), pour se l'approprier aussi. À ces deux catégories de titres s'ajoute celle, qui peut-être est la plus à même d'enrichir l'œuvre « des sortilèges de la poésie[55] », de lui conférer une couleur. Elle se manifeste dans l'œuvre *Erasure*, 1988 où la position centrale du visage du sujet dans le cadre de l'image invite au regard du titre à considérer la foule. Alors son visage s'efface pour devenir le trou au travers duquel regarder le monde. Dans *Valentine*, 1998, le titre colore d'autant plus l'image qu'il est ambigu, dans la mesure où il renvoie autant à la fête traditionnelle qu'à ces villes où il semble écrit qu'il fait bon vivre[56].

Toutefois, c'est le titre des abstractions photographiques de Tillmans qui se pare le mieux de cette « couleur verbale[57] », au sens où il détermine un champ de références que l'image abstraite présentée seule n'aurait peut-être pas évoqué. Il formule d'emblée une équivalence entre abstraction et figuration et modèle les possibles interprétations de l'image. L'image et le titre ont la même valeur et sont aptes à produire cette réalité qu'il énonce. Par conséquent, l'observation simultanée du titre et de l'image abstraite conduit à y voir ce que l'artiste y a vu. Cette analyse est d'autant plus vraie quand le titre n'est pas celui d'une série, mais d'une seule image. La relation que l'artiste a souhaité créer entre les deux est alors d'autant plus étroite qu'elle n'est pas sans cesse renouvelée. Il est d'ailleurs intéressant de

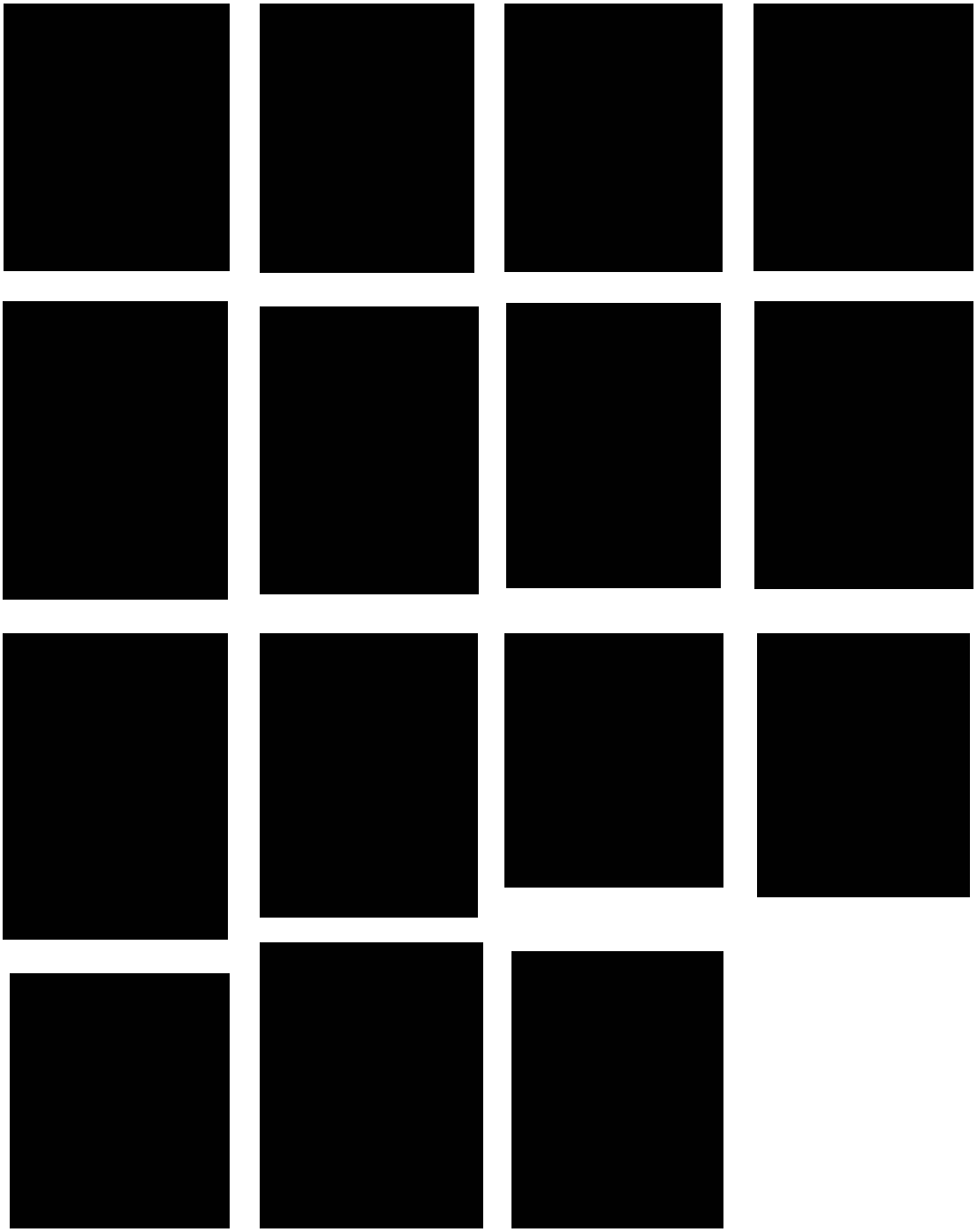
54 De la même manière, dans ses notes de 1964 et 1965 Richter écrit : « Une fois peintes, [les photos] cessent de rapporter une situation définie, la représentation devient absurde. En tant que tableau, elles ont une autre signification, elles contiennent d'autres informations. » Gerhard RICHTER, *Textes* (1995), Xavier DOUROUX (dir.), notes et entretiens réunis par Hans Ulrich OBRIST, traduit de l'allemand par Catherine Métais-Bürrendt, Paris, Les presses du réel, Relectures, 2006, p. 27.

55 Pierre-Marc DE BIASI relève trois attitudes d'artistes quant à l'acte d'intituler : « Certains y voient une chance pour l'œuvre de s'enrichir des sortilèges de la poésie, d'autres y cherchent une véritable méthode de subversion pour dynamiter les beaux-arts, une machine infernale pour en finir avec tout ce qui n'est pas le concept. D'autres encore, aux antipodes, considèrent le titre comme une simple convention dont il se passeraient volontiers, une présence fortuite et presque illicite de la langue dans ce qui ne devrait appartenir qu'au règne des couleurs et des formes. » Pierre-Marc DE BIASI, « Fonctions et genèse du titre en histoire de l'art », *op. cit.*, p. 31.

56 La ville Valentine existe au moins aux États Unis dans l'État du Nebraska et dans le sud de la France dans la région Midi-Pyrénées dans le département de la Haute-Garonne.

57 Philippe COLLIN, *Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin, op. cit.*, p. 19.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



Wolfgang Tillmans : 1. *Äther (Éther)*, 2001, c-type print, 61 x 50,8 cm 2. *Ätna*, 2001, c-type print 3. *doing well,* 2001, c-type print 4. *elbow (coude),* 2001, c-type print, 61 x 50,8 cm 5. *Himbeere (framboise)* 2001, c-type print 6. *moon wash* 2001, c-type print 7. *Jasmine* 2001, c-type print 8. *Muskel* 2001, c-type print, 40,6 x 30,5 cm 9. *Nah Sein* 2001, c-type print 10. *Sternenfisch (poisson-lanterne)* 2001, c-type print 11. *Plan* 2001, c-type print 12. *New Zealand* 2001, c-type print 13. *Wesen (Nature)* 2001, c-type print 14. *Strom (courant)* 2001, c-type print 15. *Tintoretto* 2001, c-type print, tous les tirages sont uniques

remarquer que pour un même type d'images abstraites – celles où le flux et reflux d'une myriade de particules s'est figé sur le papier –, Tillmans a choisi des titres différents. Certaines de ces images abstraites portent un titre accompagné d'un numéro qui définit leur place dans une série[58], quand d'autres images possèdent un titre qui n'est pas réemployé. C'est le cas en 2001 des images abstraites *Muskel*, *Nah Sein*[59], *Strom*, etc. Toutefois, cette relation entre image et titre est davantage accessible dans certaines des publications de l'artiste ou lorsque le visiteur de son exposition déambule avec le plan de salle en main. En effet, depuis que le cartel n'est plus fixé sur le cadre de l'œuvre, dans une exposition le titre est cette part détachée de l'œuvre, contingente et susceptible d'échapper au spectateur. Si bien que la perception de l'œuvre est dans ce cas, au moins ambivalente, avant d'être polysémique. Il y a donc une perception de l'œuvre avec et sans titre ; ou, en d'autres termes, suivant que le texte est considéré ou non, il existe différents niveaux de lecture de l'œuvre.

***

L'appropriation consiste donc le plus souvent à modifier l'usage de l'image, sa relation à la réalité, d'où le bénéfice de l'oubli ou du mystère lié au contexte de production. S'approprier une image, c'est l'adapter à un usage déterminé, c'est prendre ses distances pour l'artiste qui photographie, donc attendre, oublier ; c'est encore en finir avec ce mouvement de dessaisissement décrit par Worringer. À cette étape du processus, il s'agit de revenir vers l'image et dès lors, regarder se fait avec l'idée d'un projet pour l'un et l'autre des artistes, qu'il soit photographe ou collectionneur. Reste alors à opérer des choix en vue d'une sélection, et dans ces conditions, la présence du titre ou du sans titre est l'assurance que l'artiste s'est approprié l'image, quand l'absence de titre ne donne aucune indication. Ce qui ne veut pas dire pour autant que l'absence de titre soit une quelconque preuve de son abandon.

58 Voir par exemple *Blushes 1*, 2000 ; *Blushes 111*, 2001 ; *starstruck 1*, 2000 ; *starstruck 4*, 2000 ; *Freischwimmer 78*, 2004 ; *Freischwimmer 83*, 2005 pour les trois séries les plus importantes.

59 L'expression allemande *Nah Sein* traduit en français un rapport de proximité entre deux individus.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

CHAPITRE 3
DÉTACHEMENT

Lors du processus de création, des mouvements contraires animent les élans de l'artiste vers le réel. D'abord, sans autre projet que celui d'exprimer son rapport au monde, l'artiste semble aussi indifférent envers le référent qu'à l'égard du statut de l'image. Dans leur pratique Richter et Marclay utilisent aussi bien des photographies que des images trouvées. Puis des mouvements d'appropriation, assimilables au phénomène de *double capture* énoncée par Deleuze, se produisent au cours de l'acte photographique ou de la quête que mène l'artiste-collectionneur, de même lorsqu'ils sélectionnent et intitulent leurs images. Une prise de distance analogue à cette indifférence de l'artiste envers l'objet photographique nait alors successivement et respectivement à ses mouvements d'appropriation. Elle consiste dans un premier temps à suspendre l'attention portée à leurs photographies, grâce à l'écoulement du temps, à l'attente et l'oubli, puis dans un deuxième temps à s'affranchir du réel quand le saisir simplement ne suffit plus à traduire son rapport au monde.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

L'indifférence

Cette attitude dont fait preuve l'artiste à l'égard du référent, son indifférence, est proche de celle que Marcel Duchamp a érigée en principe afin de justifier ses choix d'objets pour ses *ready-mades* notamment lorsqu'il précisait :

> Il est un point que je veux établir très clairement, c'est que le choix de ces *ready-mades* ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence *visuelle*, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût… en fait une anesthésie complète[1].

À ceci près que l'œuvre des artistes comme Tillmans ou Richter ne nait pas du simple choix de l'artiste, mais qu'elle se construit au fur et à mesure[2]. Cependant, s'il fallait que la lecture de cette citation conduise à s'interroger sur le bienfondé du rapprochement des attitudes de Tillmans et Duchamp, il faudrait, en réponse à ce doute, simplement envisager l'analogie qui existe dans leur manière de considérer l'objet. Tillmans ne nourrit pas d'autres souhaits que de traduire son rapport au monde. Aussi souhaitait-il simplement témoigner de la « puissante réalité[3] » de la culture *Acid-house*, sans pour autant produire une esthétique[4]. Celle, glamour, que l'on a prêtée à ses images de cette culture n'est autre que l'esthétique que les magazines de mode ont construite en le récupérant.

Dans cette optique, l'acte photographique n'est donc pas un projet esthétique en soi. Il donne lieu à une image qui existe pour elle-même. À ce titre, la condition essentielle à cette indifférence est la volonté qui s'exprime dans l'activité de l'artiste. Une volonté que rien ne doit prédéterminer jusqu'au moment où elle s'exerce. L'acte photographique comme sa dispense doivent être possibles et sont des futurs contingents. Richter, qui ne réalise lui-même que très rarement les photographies dont il se sert, explique :

1 Marcel DUCHAMP, *Duchamp du signe, suivi de Notes.* Écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet et Paul Matisse (1975), Paris, Flammarion, Champs, 2008, p. 182.

2 Duchamp définit le « Ready Made » comme « objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste. » En note dans *ibid*., p. 68.

3 Voir Paroles au Centre. Wolfgang Tillmans et Chris Dercon. Des images à l'infini (16 nov. 2012 à 19h00), réalisé par Jean-Pierre CRIQUI. Paris. Service audiovisuel du Centre Pompidou. Vidéo 01h38m41s. [En ligne] sur <http://www.centrepompidou.fr> [Consulté le 12.04.13].

4 « Contrairement à beaucoup, Tillmans n'aime pas les couleurs faciles et superficiellement séduisantes de la photo de mode standard. » Simon WATNEY, « Wolfgang Tillmans, Londres, juillet 1994 », dans *Wolfgang Tillmans*, traduit de l'anglais par Jacqueline Gheerbrant, Cologne, Taschen, 1995, n. p.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. et 2 Vues de l'exposition *Snap !* de Christian Marclay à la galerie Art & Essai à Rennes le 7 mai 2008 pendant le vernissage, photo : mhv 3. Christian Marclay, *Musicians*, 1992, collection de photographies trouvées et boîte en carton (Suchard), dimensions variables : vue de l'exposition *Snap !* de Christian Marclay, galerie Art & Essai, Rennes, 2008, photo : mhv

> En vérité, je devrai savoir que je ne parviens presque jamais à faire une photo dans le but de réaliser un tableau. On fait une photo pour elle-même, et avec un peu de chance, on lui découvre plus tard la qualité d'un tableau[5].

Chez Richter, l'acte photographique n'est qu'une étape dans le processus de création et se traduit par une « négation de la *callistique*[6] », c'est-à-dire par la production d'une image sans qualités, une image qui ne saurait être sujette au « bon ou mauvais gout » pour reprendre les mots de Duchamp.

Du reste, pour Tillmans comme Richter, l'indifférence est moins liée au terrible passage d'un état passionnel à la désaffection qu'à une faculté d'agir en l'absence de tout motif capable de déterminer la volonté. Dès lors, la tendance à *l'Einfühlung* ou « volonté d'art », premier pôle du *Kunstwollen* décrit par Worringer qui « a pour condition un rapport heureux et panthéiste de confiance entre l'homme et les phénomènes du monde extérieur[7] » vaut toujours pour décrire cette attitude. Finalement, l'indifférence que manifestent les artistes cités se traduit par la perte du caractère personnel du sujet, de son identité.

Pour y parvenir, chacun de ces artistes opte pour des solutions différentes. Depuis 1992, Marclay accumule des photographies de personnes jouant de la musique. Il découvre par exemple que ses « anciens instantanés trouvés dans les marchés aux Puces », plus ils sont vieux, plus ils lui semblent « génériques », parce qu'il n'a pas de « relation personnelle avec leur sujet[8] ». Par conséquent, c'est le temps qui, dans le cas de Marclay, est l'allié de cette distance psychique nécessaire à l'artiste.

Lors d'un entretien, Richter dit qu'il « est préférable de peindre un portrait d'après photo parce qu'on ne peint pas un individu défini,

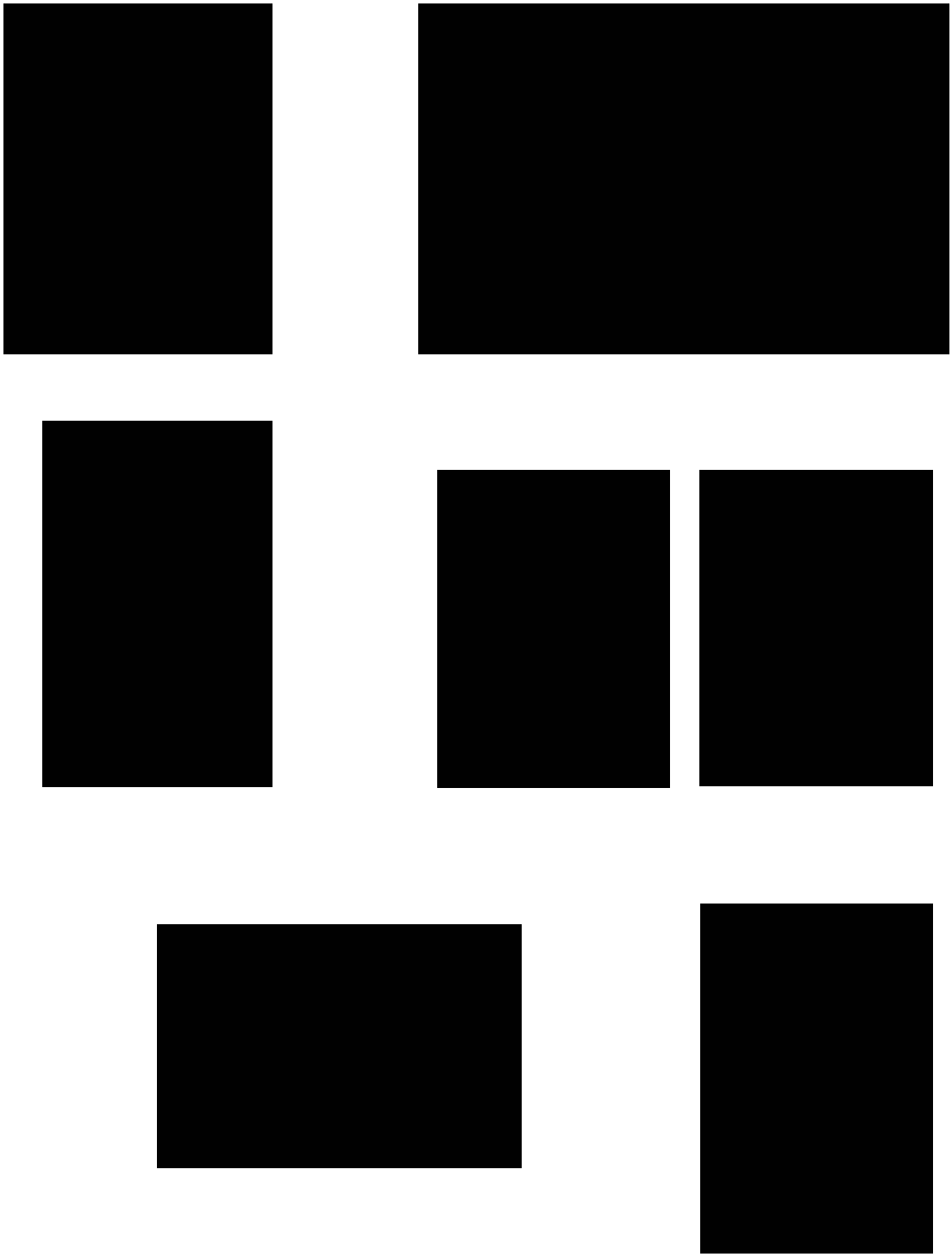
5 Gerhard RICHTER, *Textes* (1995), Xavier DOUROUX (dir.), notes et entretiens réunis par Hans Ulrich OBRIST, traduit de l'allemand par Catherine Métais-Bürrendt, Paris, Les presses du réel, Relectures, 2006, p. 215.

6 Ce néologisme emprunté à Hegel est cité dans Thierry DAVILA, « La condition photographique. Usages de la photographie, du déjà-là et du readymade chez Gerhard Richter. », *L'image déjà là, usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, Les carnets du Bal, Le Bal ; Images en manœuvres, n° 02, 2011, p. 76. Davila emploie l'expression « négation de la *callistique* » notamment pour qualifier les photos d'albums, de journaux, de calendrier reproduites au début de l'*Atlas* de Richter, mais celle-ci semble aussi bien correspondre aux photographies que Richter réalise lui-même.

7 Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style* (1re éd. allemande 1908 et française 1978), traduit de l'allemand par Emmanuel Martineau, Paris, Klincksieck, L'Esprit et les formes, 2003, p. 52.

8 Christian MARCLAY, « Christian Marclay. Le son et ses images. Entretien avec les étudiants du Master professionnel "Métiers et arts de l'exposition" », dans Valérie MAVRIDORAKIS et David PERREAU (dir.), *Christian Marclay, Snap !*, Dijon, Les presses du réel ; Genève, Mamco, Métiers de l'exposition, 2009, p. 98.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



Wolfgang Tillmans : 1. *Wolfgang Tillmans, Portraits*, Cologne, Walther König, 2001, 144 p. (en couverture : *Rem Koolhaas*, 2000) 2. *Tony Blair*, 2005, photographie argentique couleur 3. *Isa Silvester*, 2004, photographie argentique couleur 4. *John Waters*, 1996, photographie argentique couleur 5. *Kate Moss*, 1997, photographie argentique couleur 6. *Kate Moss*, 1997, photographie argentique couleur 7, *Moby, Londres*, 1993, photographie argentique couleur 8. *Rem Koolhaas*, 2007, photographie argentique couleur

mais seulement une image qui n'a rien de commun avec le modèle[9]. » La ressemblance avec le modèle est involontaire et totalement inutile avec la peinture, déclare Richter. Aussi, dans le cas de Richter, c'est le fait de faire une photo avec les outils de la peinture, qui lui permet de ne rien entamer de sa volonté. Cette attitude envers l'objet de la représentation n'est pas unique et n'est pas réservée aux pratiques artistiques bidimensionnelles. Pour exemple, un sculpteur comme Alberto Giacometti a toujours éprouvé le besoin de sculpter face à un modèle, même si finalement « tout échappe[10] ». Regarder le modèle le conduisait à n'être plus sûr de rien, « ni de son apparence, ni de sa dimension, ni de rien du tout[11] ! » Aussi, les approches de Richter et Giacometti procèdent d'une même opération qui consiste à peindre ou sculpter un objet pour dissimuler une cause qui les dépasse : davantage liée à l'activité artistique qu'à la représentation d'un objet.

De même, Tillmans dit ne pas photographier ses amis « en tant qu'amis[12] » et s'assure qu'ils apparaissent tels qu'ils sont, à l'image des idées qu'ils incarnent et de celles qu'il souhaite exprimer. Il ne constitue l'autre ni en sujet ni en objet. Le plus souvent pour y parvenir, une forme de collaboration, de complicité[13] s'établit entre lui et ses modèles, dans l'idée de produire une image spontanée, de s'approcher de l'instantané. Ce sont alors ces photographies aux apparences de saisies sur le vif, qui ont valu aux images de Tillmans d'être perçues comme simples documents d'une génération[14]. Pourtant, l'image sert autre chose que l'information. En effet, au-delà de la production d'un document, son appareil photographique fixe sur la pellicule le degré de son implication dans le monde, de même

9 Gerhard RICHTER, « Entretien avec Dieter HÜLSMANNS et Fidolin RESKE, 1966 » dans Xavier DOUROUX (dir.), *Gerhard Richter Textes, op. cit.*, p. 45.

10 Alberto GIACOMETTI, « Lettre à Pierre Matisse », dans *Écrits* (1948), Paris, Hermann, Savoir, 1990, p. 39.

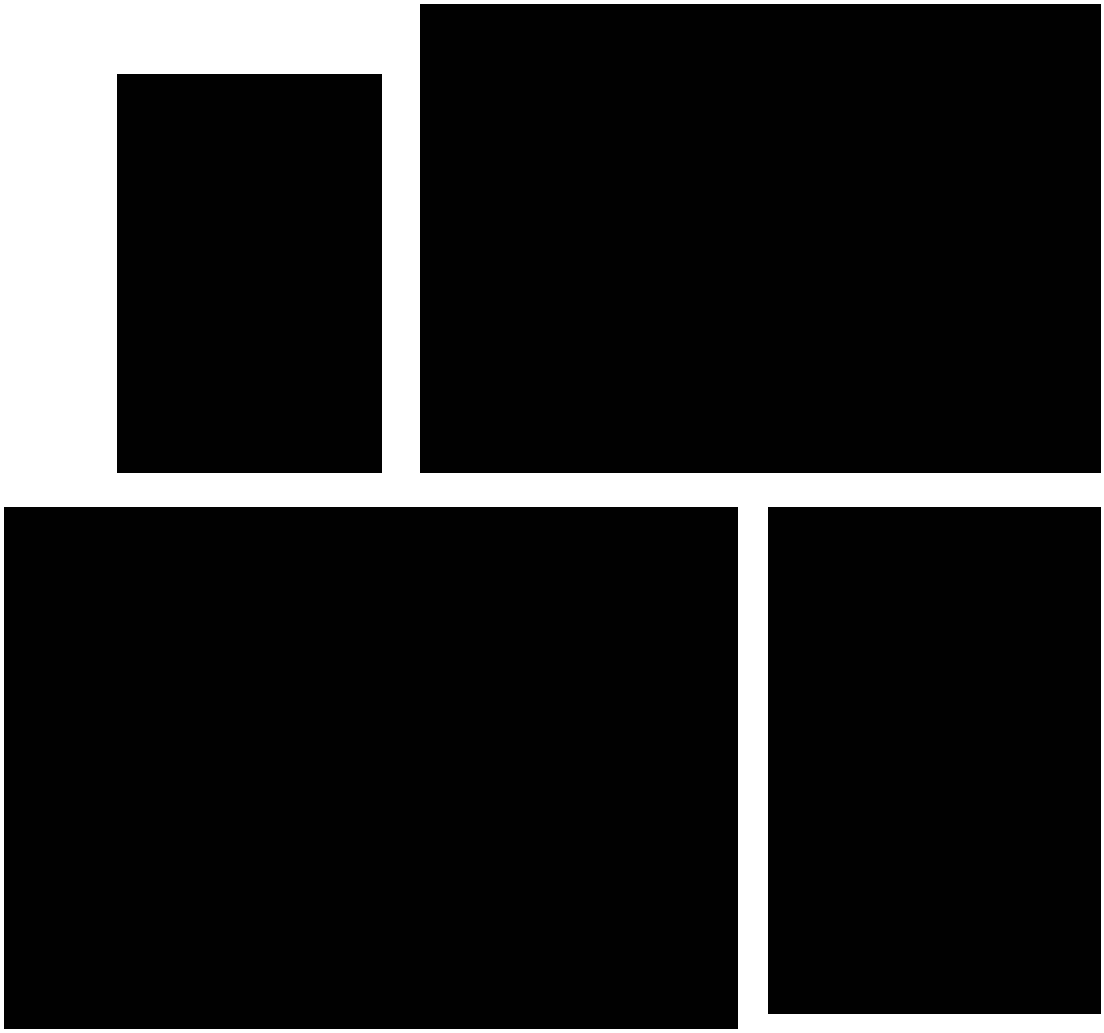
11 Voir Alberto GIACOMETTI, « Entretien avec André Parinaud », dans *Écrits* (1962), Paris, Hermann, Savoir, 1990, p. 272 sqq.

12 « Je ne les photographie pas en tant qu'amis. Ils sont l'incarnation de leurs propres idées et des miennes » répond Tillmans à Wakefield qui lui demande si l'on peut considérer ses modèles comme cette famille élargie dont parle Nan Goldin. Voir dans Neville WAKEFIELD, « Interview with Wakefield (extract) », dans *Wolfgang Tillmans*, Jan VERWOERT, Peter HALLEY et Midori MATSUI, Londres, Phaidon, 2002, p. 121.

13 Cette complicité, Tillmans dit l'avoir éprouvée lors des portraits qu'il a réalisés de Rem Koolhaas, Kate Moss, Moby, John Waters etc. Voir son livre : *Wolfgang Tillmans, Portraits*, Cologne, Walther König, 2001.

14 Cette attribution étant attachée à la fonction documentaire que l'on prête trop facilement à toute image figurative, sans que soit envisagée la place du document au sein d'une documentation où les procédures de présentation et d'agencement d'images construisent un ensemble relatif à une question.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



Wolfgang Tillmans : 1. *Sunset feet*, 2004, photographie argentique couleur 2. *Lacanau (self)*, 1986, photographie argentique couleur 3. *The point III*, 1996, photographie argentique noir et blanc 4. *Küchenschelle*, 1998, photographie argentique couleur

qu'il fixe le degré de son identification aux modèles. Son engagement envers ses modèles est perceptible dans la plupart de ses photographies. Il affirme d'ailleurs sans détour son implication dans le monde à travers ses autoreprésentations. Des photographies où Tillmans fait le choix de retourner l'appareil vers lui en vue de cadrer son propre corps sans donner une place au visage[15]. *Lacanau (self)* et *Sunset feet*[16] sont par exemple ces images marquées d'une présence physique de l'artiste. Tillmans livre lors d'un entretien :

> Il y a une photo qui est en quelque sorte mon image numéro un (*Lacanau self)*, 1986). Il s'agit d'un autoportrait sur la plage en France, me photographiant moi-même vers le bas. On y voit comme une forme de rose, mon t-shirt, puis un peu de noir, mon short, et un peu de peau, celle de mon genou, puis un grand espace de sable. C'est aussi mon premier tableau abstrait : on ne sait pas ce que c'est, mais c'est en même temps tout à fait concret. Et c'était à propos d'un moment de réaffirmation, ou d'affirmation de soi – une manière de dire j'existe. C'était comme sortir de moi-même comme un artiste[17].

À celles-ci s'ajoutent les images où Tillmans devient sujet, car il s'est dessaisi de son appareil pour laisser un ami prendre sa place de photographe[18]. Une attitude qui révèle là encore son indifférence envers l'objet de la prise de vue tant que celui-ci correspond à son intention d'être présent au monde. Toutefois, est-ce Tillmans ou l'un de ses amis, qui est représenté dans *Valentine*[19] : l'une des images, qui semble le mieux traduire cette intention ? Le titre ne précise pas cette information et Tillmans ne fournit pas d'emblée les indices utiles. Est-il besoin d'ailleurs d'identifier le sujet, soit l'individu représenté ? Du moment qu'il est en conformité avec l'intention de l'artiste, celui-ci n'a que peu d'importance. Ici, c'est la représentation de dos, face au paysage qui se déploie devant le sujet, comme à la recherche d'un espace hors du temps, propice à l'intériorisation, qui

15 Dans ce cas précis, il s'agit donc moins d'autoportraits que d'autoreprésentations.

16 Le cadre de *Lacanau (self)*, 1986 laisse apparaitre sur fond de sable, le bas du t-shirt rose de Tillmans et l'une de ses jambes vêtue d'un short Adidas bleu. L'image est reproduite dans *Wolfgang Tillmans, Burg*, David DEITCHER, Cologne, Taschen, 1998. Quant à *Sunset feet*, 2004, elle cadre sur les jambes et le bassin de Tillmans en contre jour d'un soleil de fin de journée qui filtre à travers ses doigts de pieds nus écartés en éventail. Deux étranges silhouettes sont ainsi formées sur le sable mouillé à proximité de l'eau qui entre dans l'image par l'angle supérieur droit. L'image est reproduite dans *Wolfgang Tillmans, Truth Study Center*, Minoru SHIMIZU, Cologne, Taschen, 2005.

17 Peter HALLEY, « Peter Halley in conversation with Wolfgang Tillmans », dans *Wolfgang Tillmans*, Jan VERWOERT, Peter HALLEY et Midori MATSUI, Londres, Phaidon, 2002, p. 8-9.

18 Voir par exemple les photographies *The point III*, 1996, *Küchenschelle*, 1998, etc.

19 *Valentine*, 1998 est la première image qui ouvre le livre *Wolfgang Tillmans, Burg*, David DEITCHER, *op. cit.*, n. p.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

formule cette intention. Par ailleurs, sa posture de dos indique un besoin de s'absenter au monde ou de s'y absorber, quand la position debout, sans déplacement, lui assure d'être présent à l'image.

Quand l'artiste montre une même attirance en face des objets qu'il observe, son indifférence révèle encore une forme d'objectivité. Tillmans revendique d'ailleurs cette attitude à travers le titre de son exposition *if one thing matters, everything matters*[20] à la Tate Britain de Londres en 2003. Si le plus proche équivalent français de ce proverbe invite à évoquer l'absence[21], en anglais il est davantage question d'une chose qui compte qui, du fait de ses capacités à décrire une relation positive entre l'homme et le monde extérieur, incite à poursuivre les recherches pour découvrir et s'approprier de nouvelles choses, c'est-à-dire produire de nouvelles images. Ces images sont, dès lors, chargées d'une importance et d'une valeur indéniables. Elles importent et peuvent être entendues comme objectives, au regard de leur position et de leur rôle dans l'ensemble de la pratique de l'artiste, ou au contraire subjectives, quand l'activité perceptive les isole de l'ensemble. Tillmans formule avec ce titre une proposition où l'ensemble des images possède une voix distincte contribuant à, si ce n'est, l'harmonie, au moins à cette sorte de discorde heureuse qu'engendre la liberté. Proposition à laquelle il n'a pas dérogé puisqu'il déclarait déjà très tôt :

> Je ne m'intéresse pas à ce qui sème la discorde, mais davantage à la disparition des clivages et j'essaie de voir si d'autres personnes peuvent être en mesure de comprendre cela à partir d'une observation ou d'un point de vue spécifique. […] Je veux que mes photos traduisent ma façon de voir les choses, lesquelles ne peuvent être confondues avec les standards de l'idée d'authenticité. J'utilise ma photographie et mes compétences techniques pour exprimer l'impression que j'ai moi-même ressentie dans la vie réelle, qui est le reflet d'une observation subjective ou d'un scénario mis en scène. La véritable authenticité des photographies, pour moi, est qu'elles sont couramment manipulées et mentent sur ce qui est en face de l'objectif, mais jamais sur les intentions du photographe derrière l'appareil[22].

20 *Wolfgang Tillmans: if one thing matters, everything matters*, cat. expo., Stephen DEUCHAR et Mary HORLOCK, Tate Britain, 6 juin au 05 sept. 2003, Londres, Tate Britain, 2003.

21 Quand « un seul être vous manque et tout est dépeuplé. » Avec ce proverbe, seul l'être qui manque à de l'importance et – en admettant qu'il soit possible de confondre l'être et la chose – son absence engendre un désintérêt pour tout le reste. Dans le cas de Tillmans et du proverbe qu'il utilise, cette acception est sans doute aussi envisagée, suite à la perte de son compagnon, comme métaphore de la perte d'un être cher. Cependant la formule anglaise privilégie la version positive d'une pensée de l'*agencement* où toute possibilité doit être envisagée et en cela se rapporte plus à l'œuvre qu'à l'intimité de l'artiste.

22 Propos de Tillmans cité dans Susan BRIGHT, *Art Photography Now*, New York, Thames and Hudson, 2005, p. 116-117.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Wolfgang Tillmans : 1. *Between Bridges*, photographie argentique couleur 1999 2. *Deer Hirsch*, 1995, photographie argentique couleur

Ces quelques mots de Tillmans montrent qu'il s'intéresse moins au caractère documentaire de l'objet photographique, à son authenticité, qu'à sa capacité à livrer son implication dans le monde. Il est à la recherche d'une authenticité de l'intention, dit-il à d'autres moments. Pour ce faire, il met à distance le caractère documentaire de la photographie. Il revendique une forme d'indifférence, comme une expression d'objectivité, en ce sens que rien ne se fait en négation ou opposition au réel. Une conduite qui s'apparente à celle que formule Worringer, au sens où « la présupposition de l'acte d'*Einfühlung* est l'activité aperceptive générale[23]. » Le titre *if one thing matters, everything matters* et cette citation témoignent finalement de l'approche démocratique de Tillmans dans son évaluation des sujets et des situations. Plus encore, les propos de Tillmans sont à l'image de l'idée que révèle cette photographie de deux ponts autoroutiers *Between Bridges*, (1999), que Tillmans prend, alors qu'il est passager à l'avant d'une voiture qui roule sur une voie dégagée en contrebas. Cette photographie donne son nom à l'espace d'exposition que Tillmans a ouvert en 2006 et fonctionne comme la métaphore du projet adossé à cet espace non commercial. Dans cette galerie située à l'entrée de son atelier londonien, lequel est également à proximité de deux ponts, Tillmans a en effet choisi d'exposer principalement, mais non exclusivement, des artistes politiquement impliqués, dont l'œuvre témoigne d'un vif intérêt pour la société en général[24]. C'est l'idée *d'aller vers*, de créer des liens, l'idée de rencontre, aussi, comme ce mouvement effectué à la fois par un cerf et l'un des amis de Tillmans dans *Deer Hirsch*, (1995). Sur une plage quelconque, l'animal extrêmement curieux s'avance, à l'évidence pour obtenir un peu de nourriture. Ils n'ont malheureusement rien à lui donner. Son ami a les mains grandes ouvertes pour le lui signifier. Mais alors que la situation traduit une incapacité à communiquer, c'est leur intérêt mutuel que retient

23 Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style, op. cit.*, p. 43. Le mot aperception initialement employé par Gottfried Wilhelm Leibniz est ce qui émerge de la représentation d'un objet par la conscience que le sujet a de lui-même et s'incorpore à son être pour continuer à vivre en lui. En d'autres termes, Tillmans confie à Mary Horlock : « Une fois que j'ai compris quelque chose, je peux le photographier. Il est impossible de prendre une bonne photo de quelque chose quand on n'a pas consciemment ou inconsciemment compris quelque chose de la nature de ce que l'on regarde. » dans Mary HORLOCK, « About this Book. Wolfgang Tillmans in Conversation with Mary Horlock », dans Stephen DEUCHAR et Mary HORLOCK (dir.), *Wolfgang Tillmans: if one thing matters, everything matters*, cat.expo., Londres, Tate Britain, 2003,

24 Pour plus d'informations, voir le site internet de l'espace d'exposition <http://www.betweenbridges.net> où ont notamment été exposés : Isa Genzken et Jenny Holzer. L'activité interrompue fin 2011 à Londres a repris début 2014 à Berlin.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Tillmans, une tendre et déroutante rencontre entre l'homme et la nature, et qui, par la même, emporte pleinement l'adhésion de l'artiste[25].

Quant à Richter, pour exprimer son indifférence face à l'objet photographique, il tient d'abord la position inverse en précisant qu'il n'a aucune importance pour lui[26] :

> En tant que document réel, l'objet à représenter n'a ni sens, ni importance pour moi, bien que je le mette en évidence et que je fasse presque croire qu'il est important (parce que je peins tout avec précision, logique et crédibilité comme sur une photo). Ceci ne veut pas dire que la chose représentée soit abolie (on ne peut pas mettre le tableau à l'envers[27]), la représentation gagne seulement un autre sens, elle devient le prétexte du tableau. (En cela, l'utilisation de la photo répond à mes besoins : la photo documente une réalité que j'ignore et que je ne juge pas, qui ne m'intéresse pas et à laquelle je ne m'identifie pas[28].)

Néanmoins, Richter le laisse bien entendre, plus que l'objet, c'est la réalité qu'il documente, les informations qu'il est susceptible de livrer n'ayant aucune importance pour lui. L'objet photographique acquiert son rôle et prend de l'importance lorsqu'il est sélectionné pour être peint. D'ailleurs, en tant que prétexte, l'objet photographique, celui qui émerge

25 Tillmans confie lors d'une interview en ligne qu'elle est son image préférée <http://www.2ndthought.net/wolfgangtillmans/bio/webchat.htm>. Au sujet de cette même image, écouter également son intervention en anglais du 22 févr. 2011 à la Royal Academy of Arts de Londres en ligne sur son site internet. <http://tillmans.co.uk> à partir de la 18e minute.

26 Même si plus de vingt ans après (en 1986), quand lors d'un entretien, Benjamin H. D. Buchloh lui demande : « Quels étaient les critères iconographiques dans le choix des photos ? » Richter revient sur ses propos et répond : « Le contenu, certainement – bien qu'à l'époque je l'ai peut-être nié en déclarant que le contenu ne m'importait guère parce qu'il s'agissait surtout de copier une photo et de manifester l'indifférence. » Gerhard RICHTER, *Textes,* Xavier DOUROUX (dir.), *op. cit.*, p. 115.

27 Richter fait surement référence au récit de Wassily Kandinsky mentionnant ce qui lui parait-être sa première expérience esthétique de l'abstraction en face de l'un de ses tableaux posé sur le côté et non « à l'envers » comme nombre d'ouvrages de vulgarisation l'ont répété à des fins de transformer cette expérience « en canular qui précisément prétendait ridiculiser la peinture d'avant-garde au Salon des Indépendants en 1910. » Cependant, si cette expérience conduit Kandinsky à se séparer définitivement de l'objet dans ses peintures, Richter convient quant à lui de la nécessité de l'objet dont il sait parfois se séparer pour mieux y revenir. Kandinsky écrivait donc « J'arrivais chez moi avec ma boîte de peinture après une étude, encore (perdu dans mon rêve et absorbé par le travail que je venais de terminer), lorsque je vis soudain un tableau d'une beauté indescriptible, imprégné d'une grande ardeur intérieure. Je restai d'abord interdit, puis je me dirigeai rapidement vers ce tableau mystérieux (sur lequel je ne voyais que des formes et des couleurs et dont le sujet était incompréhensible). Je trouvai aussitôt le mot de l'énigme : c'était un de mes tableaux qui était appuyé au mur sur le côté. J'essayai le lendemain de retrouver à la lumière du jour l'impression éprouvée la veille devant ce tableau. Mais je n'y arrivai qu'à moitié : même sur le côté je reconnaissais constamment les objets et il manquait la fine lumière du crépuscule. Maintenant j'étais fixé, l'objet nuisait à mes tableaux. » Wassily KANDINSKY, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922* (1974), Paris, Hermann, Savoir, 2009, p. 109 et 50.

28 « Notes, 1964 - 1965 » dans Xavier DOUROUX (dir.), *Gerhard Richter Textes, op. cit.*, p. 31.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

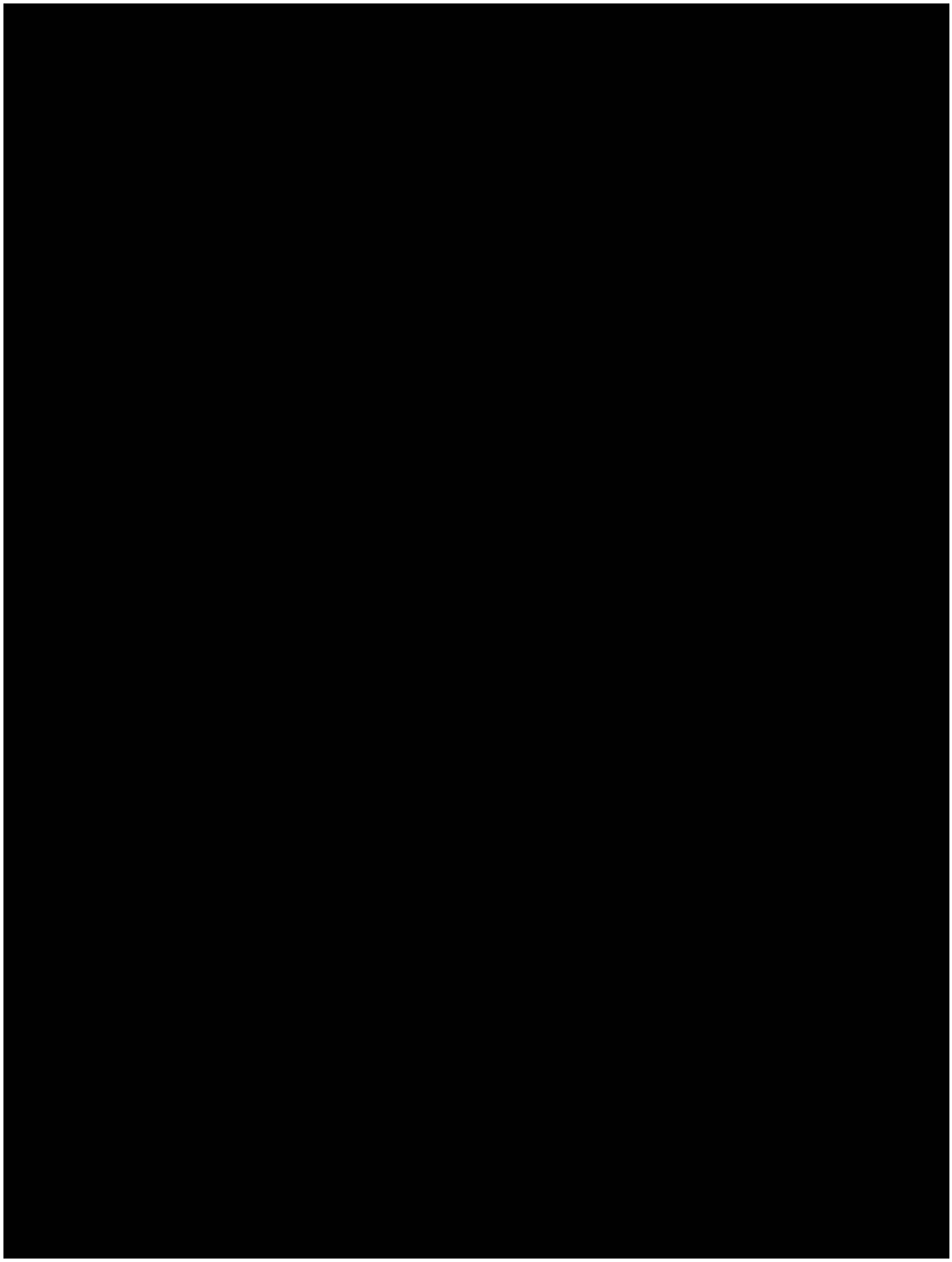
de la toile de Richter est la raison apparente, quand la peinture est la raison effective et l'activité qui lui assure d'être présent au monde.

Tillmans, pour sa part, étend son indifférence jusqu'à la source des images qu'il expose ou publie et au rapport qu'elles entretiennent avec le réel. Si bien que chaque image possède à ses yeux un statut équivalent, au sens où ses images mises en scène n'ont ni plus ni moins de valeur que ses images « trouvées[29] ». Trouver une image pour Tillmans revient à saisir un évènement ou une situation au moment où il la rencontre. « Je ne sous-estime pas l'importance de l'instant ; potentiellement une bonne chose peut arriver à tout moment[30] », dit-il à Mary Horlock. Mais précisons que si Tillmans ne trouve pas ses images de la même manière que les artistes chinent dans les bacs d'une brocante, étant donné que, à l'exception des pages de journaux qu'il assemble dans ses vitrines et quelques-uns de ses autoportraits qu'il ne réalise pas toujours lui-même, il produit chacune de ses photographies ; il n'en demeure pas moins que Tillmans fait une rencontre assimilable à celle du collectionneur. Ainsi développe-t-il la même attention que ces artistes-collectionneurs, envers les objets du monde réel. Autrement dit, l'analogie se situe au niveau de la rencontre avec l'objet, matériel ou référent. Dès lors, comme à l'issue de l'attente, quand l'artiste est en capacité de s'approprier l'image, la provenance n'a plus d'importance.

29 « Il n'est donc pas étonnant qu'en 1990 [Tillmans] ait commencé à réaliser ses premières photos "mises en scène" – même s'il avoue ne pas faire grande différence dans son travail entre images "trouvées" et images "fabriquées". Les deux types de photos sont deux aspects continus, parallèles et liés de son projet artistique. » dans Simon WATNEY, « Wolfgang Tillmans, Londres, juillet 1994 », *op. cit.*, n.p. À cette citation, il faut retirer la valeur délictueuse que lui confère l'emploi du verbe avouer, tant il est clair que l'attitude que l'auteur a su déceler chez l'artiste n'est pas un motif de condamnation, mais un des critères qui fonde sa pratique artistique. Je me sens particulièrement proche de cette attitude, car les images qui composent la série *Errance* enregistrent des rencontres avec la réalité du monde extérieur, sans s'interdire parfois – lorsque l'enquête est vaine – la présence d'un sujet qui souligne la réalité de la situation. Pour autant, la prise de vue n'est pas préméditée, son cadre est improvisé. À l'instant de l'acte photographique, il se joue ainsi quelque chose qui est moins de l'ordre de la mise en scène que d'une réaction à la situation qui se met en place d'elle-même.

30 Mary HORLOCK, « About this Book. Wolfgang Tillmans in Conversation with Mary Horlock », *op. cit.*, p. 305.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Wolfgang Tillmans, *Gong*, 2007, or, 34 cm de diamètre

L'équivalence généralisée

Enfin, cette indifférence dont font preuve les artistes contemporains à divers stades du processus artistique, et en particulier quand il s'agit de faire appel à divers champs d'application pour la production ou la diffusion de l'œuvre, ou bien encore lorsqu'il s'agit de croiser les pratiques ou les médiums, cette indifférence envers la spécificité des arts semble faire écho à l'actualité d'une tendance à l'indistinction – « indistinction entre les arts et indistinction de l'art lui-même[31] ». De l'indistinction entre les arts, pour les pratiques qui nous occupent, il suffit de citer Richter et les photographies qu'il réalise avec les outils de la peinture pour en donner un exemple. Quant à l'indistinction de l'art lui-même, la combinaison de l'apparente esthétique de l'instantané et de la trivialité des objets photographiques de Tillmans est un exemple qui peut-être donné. Ces images font vaciller la frontière entre pratiques amateurs et pratiques artistiques, à ceci près qu'ici, l'art n'est pas seulement dans l'objet photographique, il est dans l'ensemble de la démarche artistique de l'artiste, pour ainsi dire de sa volonté jusqu'à l'exposition. Aussi, nous rejoignons la proposition de Rosalind Krauss à l'issue de son texte sur les *Equivalents* d'Alfred Stieglitz qui invite à se défaire d'une analyse des pratiques artistiques par le médium :

> Recourir à l'argument ontologique peut nuire à toute perception d'un médium […] en tant qu'art. Car définir une catégorie a priori […] c'est donner l'impression que cette catégorie avait toujours existé, et n'attendait que d'être remarquée et remplie. En faisant cela, nous masquons un aspect bien plus central, celui du risque inhérent à la création de toute œuvre d'art[32] […].

Le risque, dont parle Krauss, se rapporte ici à cette forme de disponibilité que l'artiste entend maintenir, non plus seulement, dans sa relation au monde réel ou référent, mais également concernant les différentes possibilités qui s'offrent à lui en vue de créer une œuvre. Comme lorsque Tillmans décide en 2007 de réaliser un *Gong*, de 34 cm de diamètre en or massif et qu'il confie à Obrist qu'il ne peut expliquer exactement pourquoi il souhaite le réaliser :

31 Patrick VAUDAY, « Photographie et peinture, de la différence entre les arts », dans *La peinture et l'image. Y a-t-il une peinture sans image ?* , Nantes, Pleins feux, Version originale, 2002, p. 52.

32 Rosalind KRAUSS, « La photographie et la forme. Stieglitz : Équivalents », dans *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, traduit de l'anglais par Marc Bloch et Jean Kempf, Paris, Macula, 1990, p. 136.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Wolfgang Tillmans, *Fespa Digital / Fruit Logistica*, Cologne, Walther König, 2012, 128 p., 23,9 x 15,2 cm, livre d'artiste, photos : Motto Distribution

> Je dois dire que c'est lié à l'intuition. […] Je veux également savoir comment ça sonne. Il est accroché sur le mur, comme quelque chose qui est presque une image et pas encore une sculpture. Sa présence matérielle brillante, et son aspect d'instrument musical font appel à des questions sur mes efforts, en tant qu'artiste[33].

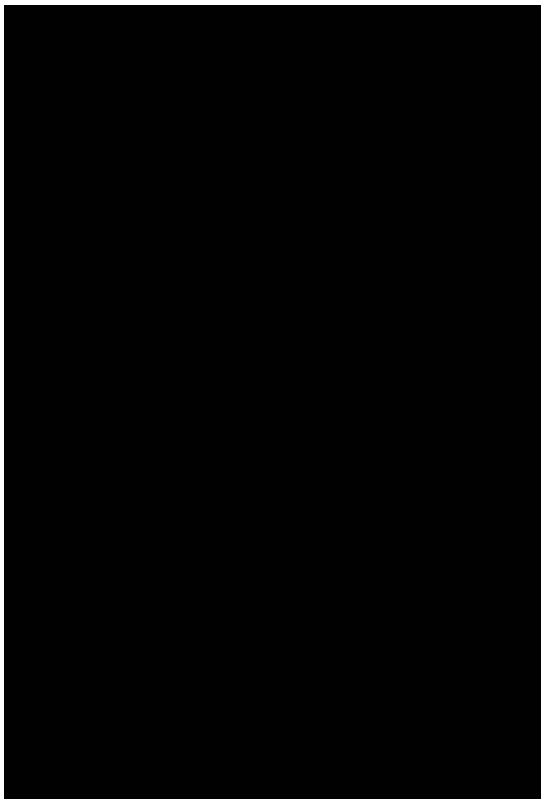
C'est pourquoi dans cette étude des conditions photographiques de l'agencement, il s'agit de montrer comment l'artiste utilise la photographie, non dans l'idée de revendiquer une appartenance au médium, mais parce qu'il y trouve une possibilité d'agir qu'il sait percevoir dans d'autres médiums. Cela vaut principalement pour Tillmans qui a recours presque exclusivement à la photographie dans sa pratique. En effet comme beaucoup, il se considère comme un artiste avant d'être photographe, et bien que ses productions n'appartenant pas à ce médium soient peu nombreuses, le choix de ce dernier est toujours une des réponses à l'idée qu'il souhaite formuler. Tillmans voit en effet la photographie comme le meilleur moyen de traduire sa relation avec le monde[34].

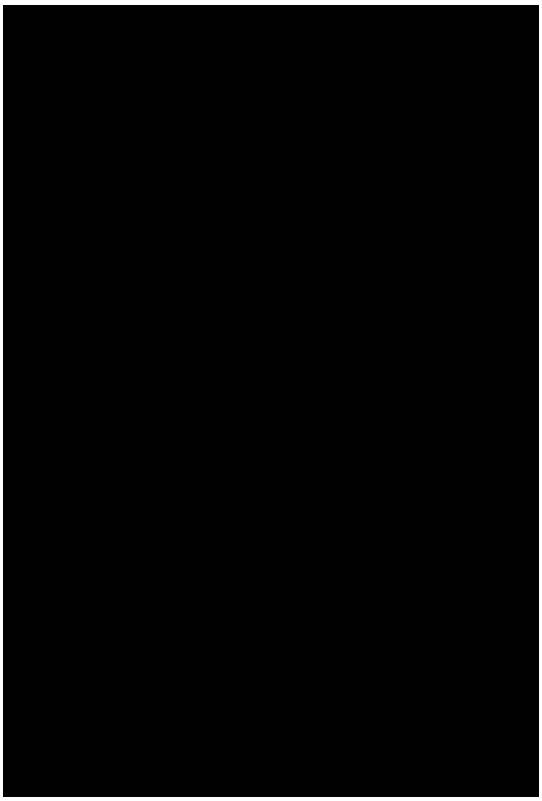
Quant à l'indifférence, il conviendrait peut-être mieux d'en parler en terme d'équivalence. En particulier quand il s'agit du regard que Tillmans porte sur le réel[35]. Dans ses photographies de portraits par exemple, il s'intéresse moins à l'identité qui différencie les sujets qu'à son engagement toujours équivalent auprès des modèles. L'un des commentateurs de l'œuvre de Tillmans précise que dans ses images « les contours de l'identité – ce que je dis que je suis – sont comme détendus. Le sujet de la

33 Hans Ulrich OBRIST, *Wolfgang Tillmans, Conversation n° 6*, Cologne, Walther König, 2007, p. 98-101.

34 En admettant que le médium (terme bien évidemment anachronique chez Worringer) soit le support ou le matériau à travers lequel s'exprime une technique, un « savoir-faire » ; nous défendrons la même idée que Worringer qui consiste à penser que : « l'essentiel est bien ce que Riegl nommait le "vouloir artistique absolu", que les trois facteurs cités – but, matériau et technique – ne font que modifier. » Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style, op. cit.*, p. 47. Cette même idée, que défendait déjà Heinrich Wölfflin, selon laquelle : « *la technique ne crée jamais un style* et que, lorsque l'on parle d'art, c'est toujours un sentiment défini de la forme qui s'impose au premier chef. Les formes engendrées par la technique ne doivent pas contredire ce sentiment et ne peuvent trouver subsistance qu'en s'adaptant au goût formel déjà présent. » cité en note dans *ibid*.

35 Minoru Shimizu note que Tillmans « ne voit pas chaque personne différente mais voit (et non pas identifie) chaque entité arbitrairement décidée comme équivalente et identique à toute autre entité arbitraire » dans Minoru SHIMIZU, « Wolfgang Tillmans : L'art de l'équivalence », dans *Wolfgang Tillmans, Truth Study Center*, traduit de l'anglais par Jacques Bosser, Cologne, Taschen, 2005, n.p. Cette perception est encore celle qu'il revendique dans une pratique plus récente à travers son livre *Wolfgang Tillmans, Fespa Digital / Fruit Logistica*, Cologne, Walther König, 2012 dans lequel il propose de considérer l'équivalence des mises en scène et jeux de couleurs déployés pour séduire les visiteurs des salons FESPA Digital à Barcelone consacré au secteur de l'impression numérique et Fruit Logistica réservé au marketing des fruits et légumes. Le livre propose ainsi une présentation conjointe des visuels qu'il a réalisés lors des deux évènements.





1. Vue de la série *Concorde Grid*, 1997 de Wolfgang Tillmans lors de son exposition au Moderna Museet à Stockholm, 2012, photo : mhv 2. et 3 Wolfgang Tillmans, *Concorde*, 1997, photographies argentiques couleur, 30,7 x 20,6 cm chacune, collection Tate, Londres

photographie est ouvert et éclaté, transformé en une diversité d'éléments équivalents[36]. » Tillmans confirme et précise ce point de vue – où chaque objet est également considéré – à la suite d'une remarque de Nathan Kernan qui l'interroge sur son sentiment d'avoir décelé « une sorte de système[37] » *via* ses photographies.

> Je pense qu'un des éléments d'unité, c'est que [ces photographies] sont des représentations depuis un point de vue non privilégié. On peut appliquer « le point de vue non privilégié » à tous mes travaux. [En photographie,] c'est exactement la position que j'aime assumer, la position que chacun peut prendre, celle qu'on peut choisir près du hublot d'un avion ou en grimpant sur une tour[38].

À la lecture de cette réponse de Tillmans, on comprend mieux en quoi son approche relève moins du retrait que l'on prête à l'indifférence que d'une volonté de se confronter au réel. Prenons *Concorde Grid*[39] l'une des séries les plus commentées de l'artiste. Pour David Deitcher comme pour Tillmans, l'oiseau de métal représente : « une promesse de liberté sans frontières, d'indépendance qui se cristallise dans l'idée du vol[40]. » Alors, même si le cauchemar environnemental qu'il était – couplé à l'accident de Gonesse en 2000 – a sonné sa dernière heure, il incarnait encore le paradoxe d'une utopie future en 1997, date à laquelle Tillmans publie son livre. À travers cette série, l'artiste ne porte pas de jugement pour autant, il livre des images où la possibilité de lire l'un ou l'autre des points de vue est équivalente. Dans l'article « Concorde » de la revue *Parkett*[41], Neville Wakefield fait appel à la figure de « l'homme-jet », exposée par Roland Barthes dans ses *Mythologies* pour décrire ce qui est à l'œuvre dans les images de Tillmans. Il y perçoit le paradoxe d'une perception du mouvement chez le passager, pour qui « la crise immobile de la conscience corporelle » a remplacé « l'imagerie du frôlement extérieur[42] ». Rien à voir pourtant avec l'exploit récent de Félix

36 Minoru SHIMIZU, « Wolfgang Tillmans : L'art de l'équivalence », *op. cit*.

37 Nathan KERNAN, « Ce qu'ils sont : Conversation avec Wolfgang Tillmans », dans Nicolas BOURRIAUD et coll., *Wolfgang Tillmans, Vue d'en haut*, cat. expo., traduit de l'anglais par Henri-Alexis Baatsch, Ostfildern ; Paris, Hatje Cantz ; Palais de Tokyo - site de création contemporaine, 2002,

38 *Ibid.*

39 Cette série de 56 photographies réalisée en 1997 a été prise dans et autour de Londres et compose le livre *Wolfgang Tillmans, Concorde*, Cologne, Walther König, 1997.

40 David DEITCHER, « Perdu et trouvé », dans *Wolfgang Tillmans, Burg*, traduit de l'anglais par Séverine Vitali, Köln, Taschen, 1998, n. p.

41 Neville WAKEFIELD, « Concorde », *Parkett*, n° 53, 1998, p. 105-106 en anglais et p. 107-109 en allemand.

42 Roland BARTHES, *Mythologies* (1957), Paris, Seuil, Points, 2001, p. 87-90.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

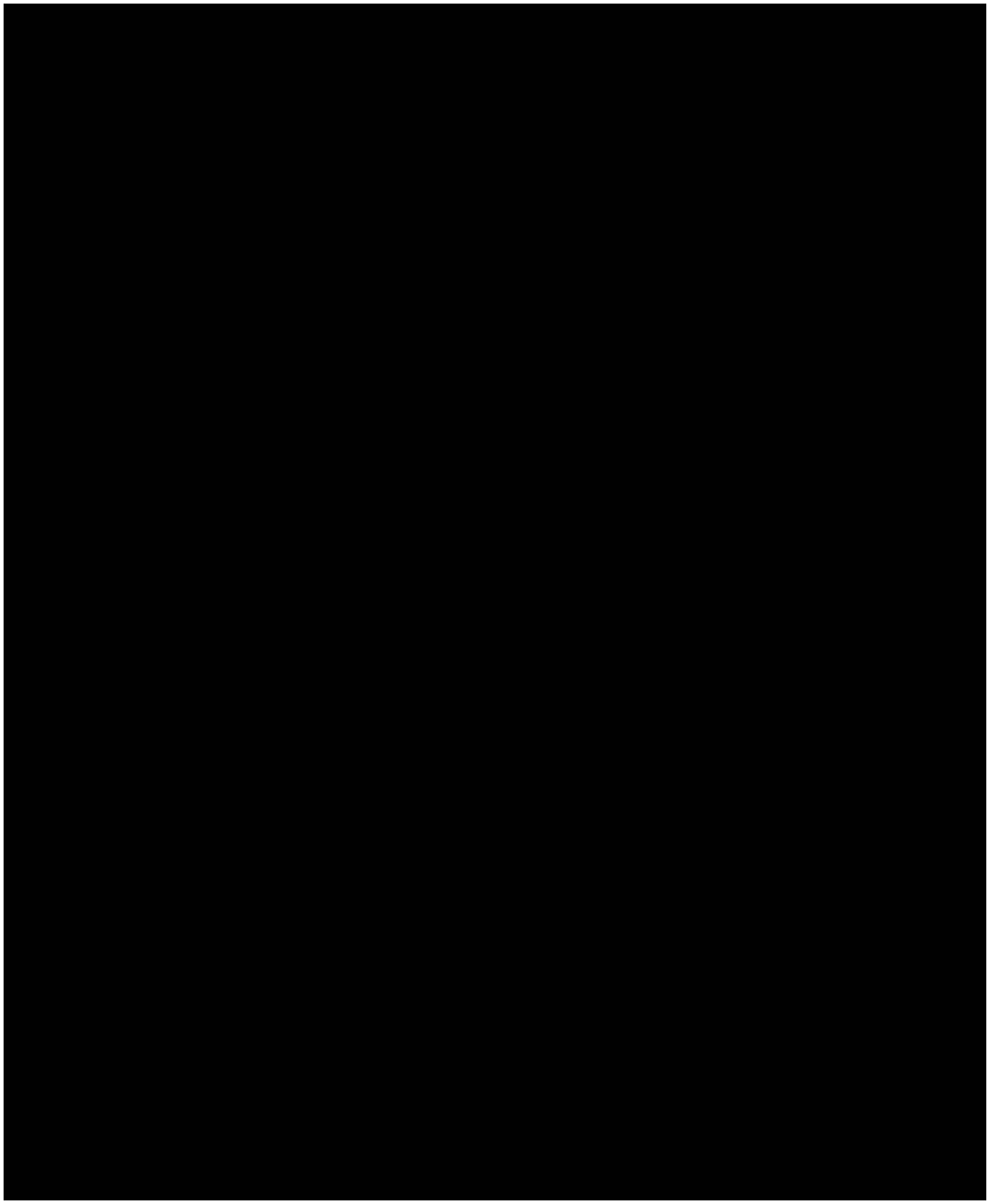
Baumgartner qui, abrité dans sa combinaison, a fait l'expérience d'une chute libre supersonique à près de 40 km du sol ; Tillmans, lui, n'est pas homme des airs, il capture l'avion du sol, il prend la place de tout un chacun. Nul besoin d'images spectaculaires pour l'artiste, photographier le passage du Concorde suffit à témoigner de sa prise de conscience. Pour ce faire, il offre un jeu de montées et de descentes parmi les lignes électriques des environs de Londres, une échappée au milieu des nuages quand le soleil force à fermer les yeux, tant et si bien qu'il ait des images où l'oiseau semble avoir disparu. Cette disparition est alors plaisante à interpréter comme un présage des futures abstractions de l'artiste, d'autant que – c'est la thèse qui est avancée – l'ultime prise de distance de l'artiste, avec le réel, forme un mouvement vers l'abstraction.

LE BESOIN PSYCHIQUE

Selon le postulat avancé en introduction de ce chapitre et à la faveur des exemples cités plus haut, l'analyse de l'indifférence dont font preuve Marclay, Richter et Tillmans a permis de décrire un des mouvements de détachement de l'artiste envers le réel. Ce n'est pas que l'indifférence soit forcément annonciatrice des futures trajectoires de l'artiste vers l'abstraction, mais c'est plutôt qu'elles montrent la récurrence et l'importance des prises de distance avec le réel dans le processus de création de l'artiste. Le second chapitre avait, lui aussi, en partie, pour objet de traiter d'une forme de détachement *via* les différentes étapes nécessaires à l'appropriation d'une image. Il s'agit désormais de comprendre ce qui motive l'artiste à produire des images abstraites ou bien des photographies où les repères permettant au spectateur d'assimiler l'objet figuré au réel ont disparu[43]. Avant de faire

43 Le terme « repère » est employé ici, dans une signification similaire à celle que Philippe Dubois donne au terme « embrayeur » (terme de Roman Jakobson, emprunté à Otto Jespersen – « *shifter* » en anglais –, appartenant d'abord à la linguistique et définissant l'unité qui renvoie à l'énonciation apte à représenter le référent) dans Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, Bruxelles, Labor, Média, 1990, p. 73 et 187. Ce dernier l'emploie comme marqueur de hors-champ dans l'image, jusqu'à ce qu'il s'intéresse à la série des *Equivalents* d'Alfred Stieglitz pour laquelle il explique qu'il n'y a justement aucun embrayeur remarquable dans les images qui constituent la série. D'autres termes pourraient encore être employés tels que celui de « rappel » qu'utilise Michel Seuphor dans sa définition de l'art abstrait : « Une fois pour toutes : j'appelle, ici, art abstrait tout art qui ne contient aucun rappel, aucune évocation de la réalité observée, que cette réalité soit ou ne soit pas le point de départ de l'artiste. » cité dans Georges ROQUE, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2003, p. 274.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Wolfgang Tillmans, *Icestorm*, 2001, c-type print, 40,6 x 30,5 cm, 10 ex. + 1 e. a., c-type print, 91,8 x 76,4 cm, 3 ex. + 1 e. a., c-type print mounted on Forex in artist's frame, 173 x 145 x 6 cm, 1 ex. + 1 e. a., unframed archival ink-jet print on paper, 328 x 271 cm, 1 ex. + 1 e. a.

appel au discours de l'artiste, revenons à Worringer et l'interprétation de Vallier formulant l'idée qu'un « profond besoin psychique » est responsable de cette tendance à l'abstraction.

> Au-delà de l'*Einfühlung* Worringer voit « un profond besoin psychique » qui serait, lui, universel, conduisant à des formes autres que celles du réalisme classique. Nées d'un contact angoissé avec le monde extérieur, ce sont des formes qui atténuent les apparences du réel et les plient aux exigences d'un ordre abstrait, l'abstraction étant un moyen de tenir à distance la nature non maîtrisée. L'*Einfühlung* est ainsi contournée à l'aide du « besoin psychique » posé comme originel[44] […].

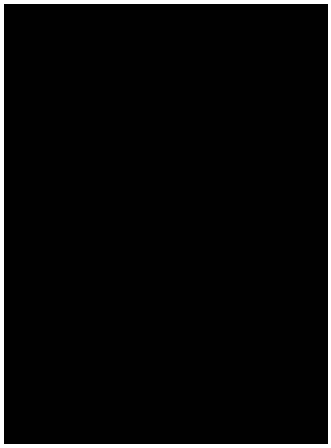
Avant même d'analyser le concept d'*Einfühlung*, Worringer précise qu'il n'est ni valable en tout temps ni congruent à tous les domaines de l'histoire de l'art. Il ne forme un « système esthétique complet[45] » qu'après s'être uni à ces mouvements vers l'abstraction. À ce titre, Worringer conçoit le concept de *Kunstwollen* comme une tendance à créer, sans cesse confrontée « au déroutant et inquiétant jeu d'alternance des phénomènes du monde extérieur[46] », à des moments d'attente (« des possibilités d'accalmie[47] »), d'oubli, et d'appropriation (« des nécessités dans la contemplation desquelles l'esprit épuisé par l'arbitraire de ses perceptions pût refaire ses forces[48] »). Cette tendance à créer ne s'exercerait alors pleinement avec la photographie que dans l'abstraction d'où s'est absenté le référent.

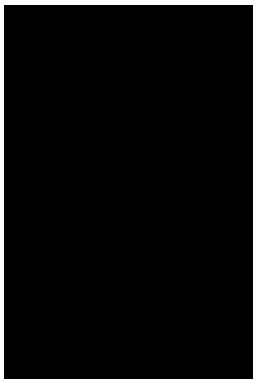
Dans l'entretien de Kernan avec Tillmans, reproduit dans le catalogue de son exposition au Palais de Tokyo à Paris, l'artiste est invité à s'exprimer sur le dessein qu'il nourrissait alors qu'il commençait à réaliser ses abstractions :

> D'une manière générale, les abstractions, les *Vues d'en haut* et les *Intervention Pieces* sont le résultat d'un processus de réflexion sur moi-même qui s'est intensifié depuis le milieu des années 90, avec les débats croissants autour de mon travail. Mes photographies et mes installations ont toujours oscillé entre une exploration de l'autonomie de l'image photographique en tant que telle, dans un espace ou dans un contexte donné, avec la photographie comme médium d'un contenu social. Pour que ce dialogue reste actif, il était impératif pour moi de continuer à m'interroger et à refuser les attentes qu'on avait de mon travail. En introduisant des images semi-

44 Dora VALLIER, « Lire Worringer », dans Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, Paris, Klincksieck, L'Esprit et les formes, 2003, p. 16.
45 Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style, op. cit.*, p. 42.
46 *Ibid.*, p. 68.
47 *Ibid.*
48 *Ibid.*

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014





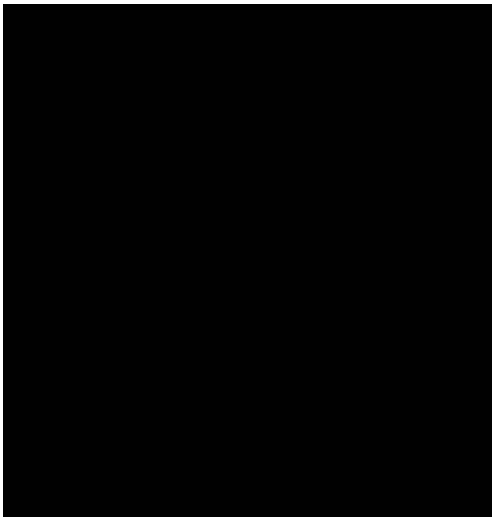
1. Wolfgang Tillmans, *Lutz & Alex sitting in the trees*, 1992, photographie argentique couleur 2. Wolfgang Tillmans, *Lutz*, *Alex*, *Suzanne & Christoph on beach*, 1993, photographie argentique noir et blanc 3. Wolfgang Tillmans, *Suzanne & Lutz*, *white dress*, *army skirt*, 1993, photographie argentique couleur 4. Capture d'écran de *Paroles au Centre. Wolfgang Tillmans et Chris Dercon. Des images à l'infini*, *op. cit*.

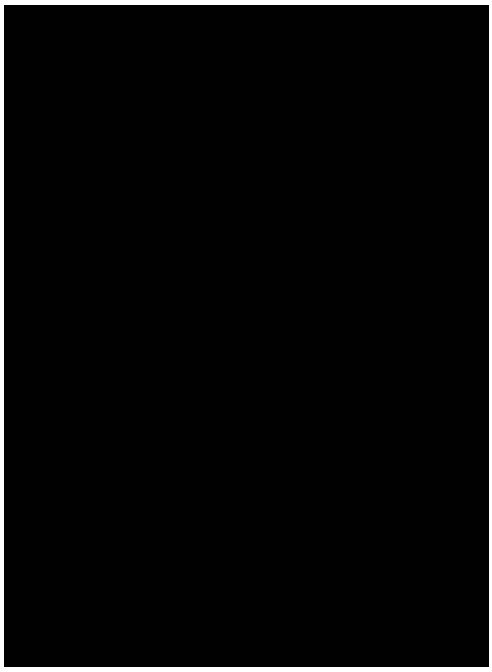
figuratives et abstraites dans mon projet, toute une série de questions a surgi qui, maintenant, concerne également mes photographies plus anciennes, réalisées « à travers l'objectif[49] ».

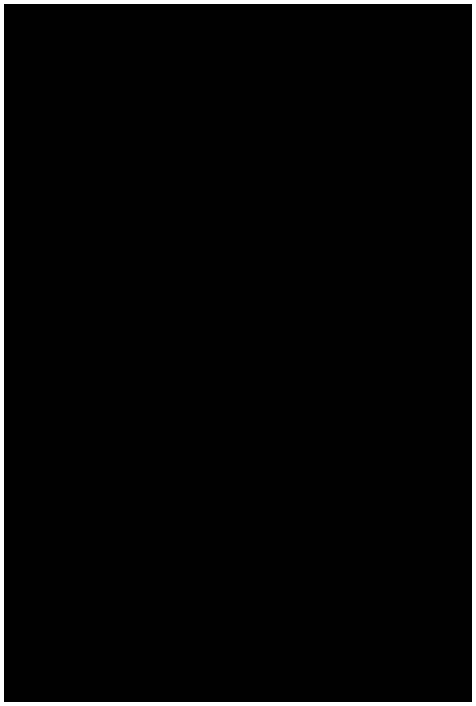
En substance, Tillmans attire l'attention sur le fait qu'il s'est toujours préoccupé des qualités photographiques de ses images, de même qu'il les a toujours entre autres considérées en tant qu'objets matériels, quoi qu'elles puissent figurer. De plus, l'échange organisé en 2012 au Centre Pompidou avec Tillmans apporte lui aussi quelques précisions, et principalement lorsque Chris Dercon – directeur de la Tate Modern et interlocuteur de Tillmans – l'interroge sur son passage à l'abstraction et lui demande s'il est dû à quelque chose qu'il ne pouvait plus contrôler dans son travail[50]. Tillmans répond qu'il a éprouvé comme un sentiment de lassitude à l'égard de l'utilisation croissante de la photographie et en particulier vis-à-vis de ce type d'images figuratives prises par hasard par toutes ces personnes munies d'un appareil photo. Notamment, à cause de certains qui le tenaient pour responsable de cette frénésie[51]. Cela, sous prétexte que l'inscription de sa propre pratique dans le champ de l'art aurait ouvert la porte à ce type de pratiques amateurs. Or la méprise vient du fait que les différences entre pratiques ne sont pas considérées. Les images de Tillmans sont liées à la chance, au hasard au contrôle, à l'acceptation ; sans cesse, il recherche l'interférence qui rend l'usage de son appareil beaucoup plus fluide. En outre, bien qu'une certaine conception des premières images de Tillmans, véhiculée par des supports magazines où l'image apparait dématérialisée, donc sans unité par rapport au support, veuille que ses sujets importent plus que ses objets photographiques, il n'en est rien. En témoigne sa prise de parole à la suite de Dercon qui l'introduit comme un faiseur d'images et présente ses photographies les plus connues, celles où figurent ses amis[52], comme des œuvres iconiques[53]. Tillmans le reprend et insiste sur la distinction anglaise entre *Image* et *Picture* pour se placer du côté de l'objet photographique (*Picture*). Tillmans tint d'ailleurs à peu près ce langage :

49 Nathan KERNAN, « Ce qu'ils sont : Conversation avec Wolfgang Tillmans », *op. cit.*, p. 7.
50 Voir *Paroles au Centre. Wolfgang Tillmans et Chris Dercon. Des images à l'infini*, *op. cit.*
51 Voir *ibid.*
52 Voir par exemple les images de *Lutz & Alex sitting in the trees*, 1992 ; *Suzanne & Lutz*, *white dress*, *army skirt*, 1993 et *Lutz*, *Alex*, *Suzanne & Christoph on beach*, 1993.
53 Rappelons que si Tillmans fait usage de certains paramètres d'iconisation, ses images s'opposent continuellement au statut d'icône du fait de la trivialité de ses sujets.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014







1. Gerhard, Richter, *Vue de la ville de Paris*, 1968, 200 x 200 cm, Tate Modern, Londres (Fondation Josef W. Froehlich, Stuttgart, Allemagne, œuvre en dépôt) 2. Gerhard Richter, *Vue de la ville de Madrid*, 1968, huile sur toile, 277 x 292 cm, The Doris and Donald Fisher Collection, San Francisco, États-Unis 3. Wolfgang Tillmans, *Tel Aviv*, 1999, photographie argentique couleur 4. Wolfgang Tillmans, *Aufsicht (blue)*, 2001, photographie argentique couleur

> *Picture* : c'est une image qui a un corps, une dimension, un volume, une profondeur physique qui, au fond, est un objet alors qu'une *Image* n'est quasiment pas perceptible ou tangible. Ce sont les informations qui sont plaquées sur un support[54].

L'artiste rejoint d'ailleurs ici la pensée de William J. Thomas Mitchell pointant cette distinction intraduisible en français dans son livre *Iconologie*.[55] Cela ne remet pas en cause l'équivalence des photographies et images trouvées, puisque seule importe leur réalité physique, leur matérialité. Dans l'entretien avec Kernan, Tillmans décrit l'équivalence comme une perspective qui lui permet de travailler de manière figurative et abstraite à la fois, tout en analysant ce qu'il appelle « la surface de la texture sociale » pour en tirer les formes desquelles il sera en capacité d'obtenir des images. Il poursuit et dit :

> Je suppose que c'est aussi ce qui a amené Gerhard Richter à se servir de vues aériennes pour ses paysages urbains des années 60. Les villes et les paysages agricoles sont ces systèmes [ces mêmes systèmes qu'avait évoqués Kernan dans sa question] – des systèmes de longue durée qui ont évolué au travers d'innombrables activités humaines[56].

En effet, au-delà des rapprochements qui ont été proposés entre Richter et Tillmans, les deux artistes ont en commun : un usage du point de vue aérien sur la ville, qui donne respectivement lieu à une série de peintures non photographiques pour l'un, et à une série de photographies pour l'autre[57]. Chez Tillmans, elles font d'ailleurs partie de l'ensemble de photographies qu'il a choisi de présenter lors de son exposition au Palais de Tokyo à Paris en 2002. Quant à Richter, ses peintures datent de la fin des années 60 et formulent – tout comme les vues d'en haut de Tillmans – une tentative pour se détacher d'une pratique antérieure, à savoir ses peintures photographiques des années 1963 à 1967[58]. Sans verser dans

54 Transcription de la traduction en direct audible dans *Paroles au Centre. Wolfgang Tillmans et Chris Dercon. Des images à l'infini*, *op. cit*. Voir également les précisions de Jean-François Chevrier à ce sujet dans Jean-François CHEVRIER, *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*, Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 20.

55 William J. Thomas MITCHELL, *Iconologie : Image, texte, idéologie*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, Penser/croiser, 2009, p. 21.

56 Nathan KERNAN, « Ce qu'ils sont : Conversation avec Wolfgang Tillmans », *op. cit.*, p. 10.

57 Concernant Richter voir par exemple les peintures *Stadtbild Madrid* et *Stadtbild Paris* de 1968 et pour Tillmans les photographies *Aufsicht (yellow)*, 1999 ; *Aufsicht (winter)*, 2000 ; *Aufsicht (blue)*, 2001 ; agricultural landscape, 1999, etc. (Voir page de gauche)

58 Voir Elger DIETMAR, *Gerhard Richter*, traduit de l'allemand par Caroline Jouannic, Paris, Hazan, 2010, p. 122-128.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

l'abstraction photographique pour le moment, il s'agit d'une part de prendre ses distances, de revendiquer une vision globale du monde pour mieux se comprendre soi-même et d'autre part, amorcer un mouvement vers l'abstraction[59]. De plus, pour Tillmans, l'association de ses *Vues d'en haut*, à celles où c'est le ciel que nous voyons, montre sa capacité à changer de point de vue ou bien, tel qu'il le dit :

> Je suis conscient du fait qu'à cet instant, je suis en train de regarder le ciel, mais qu'à cet autre, je regarde mes pieds. […] Ce qui m'intéresse, ce sont les différents aspects de la vie, et je veux leur offrir un espace et une représentation[60].

C'est donc bien un passage, une transition qui n'interdit aucun retour et ce serait erroné de penser que les images abstraites sont en rupture avec celles figuratives[61] ; là encore, c'est un rapport d'équivalence que l'artiste recherche entre les images. Tillmans, qui développe lui-même ses photographies, dit s'intéresser « à ce que le figuratif et l'abstrait ont en commun, et non à ce qui les sépare[62]. » Il ne s'agit donc pas de forcer l'analogie formelle entre les images, leurs différences étant ce qui assure la validité du concept d'équivalence. Tillmans ajoute également que « l'image abstraite est figurative parce qu'elle existe en tant qu'objet concret qui se représente lui-même. […] Le papier sur lequel l'image est exposée est un objet en soi. L'image ne peut être isolée de la surface, c'est certain[63]. » Par conséquent, ce qu'ont en commun les photographies abstraites et figuratives, c'est d'être réelles, préhensibles, d'être des objets photographiques.

59 Attention, Tillmans met bien en garde au sujet de cette vision globale qui n'est en rien comparable à une position de pouvoir ou d'omniscience. Il ne s'agit pas de prendre de la distance par rapport aux autres, mais plutôt vis-à-vis de ses propres connaissances du monde, en somme c'est une manière de relativiser. « Lorsque je regarde une structure, une structure géante, je me vois en fait comme en faisant partie » dit Tillmans dans Nathan KERNAN, « Ce qu'ils sont : Conversation avec Wolfgang Tillmans », *op. cit.*, p. 11.

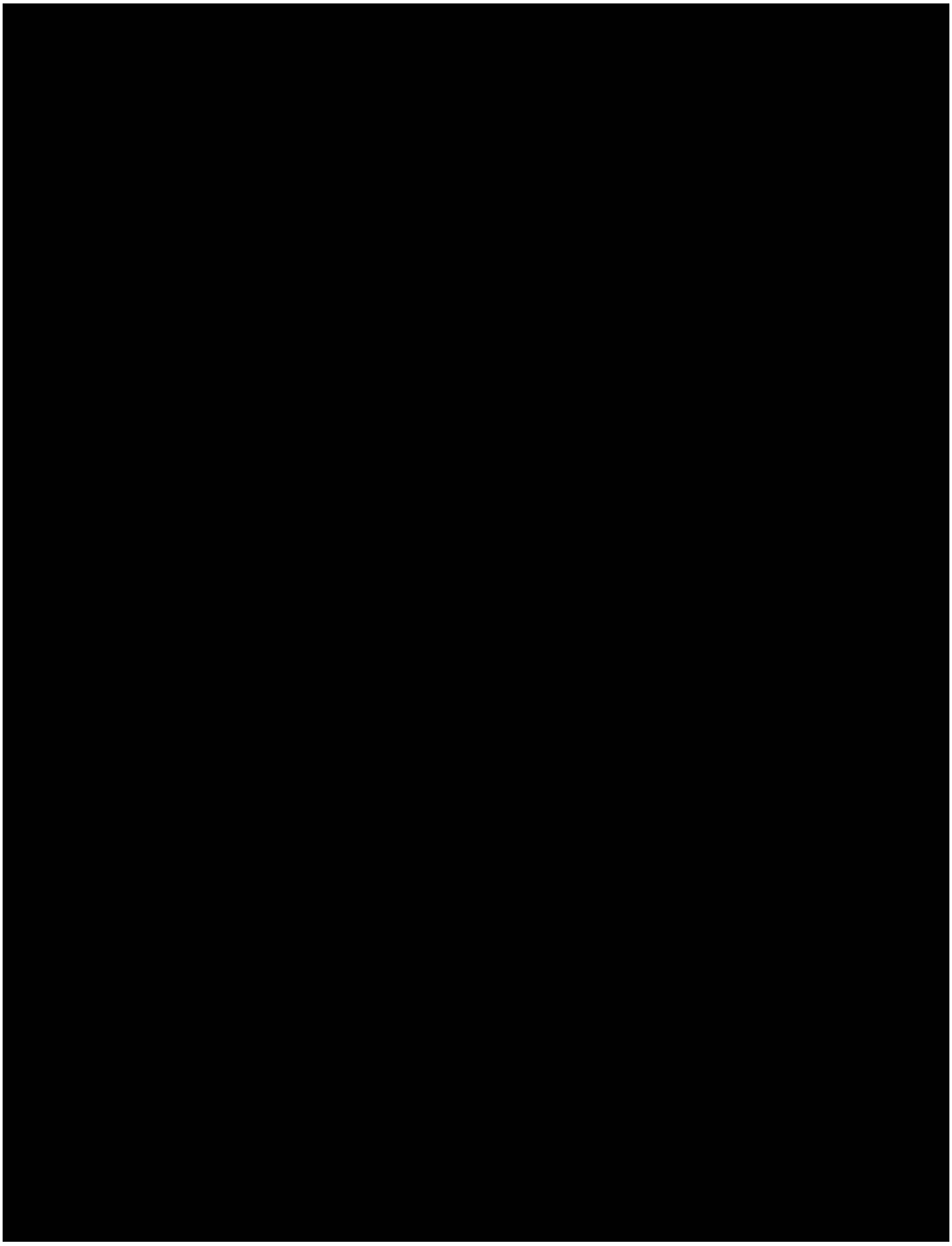
60 *Wolfgang Tillmans avec Peter Halley et Bob Nickas. Index*, mars 1997, p. 42 cité dans David DEITCHER, « Perdu et trouvé », *op. cit.*, n. p.

61 Le titre de l'article qui suit invite donc une réponse négative comme le démontre l'auteure à l'appui des propos toujours d'actualité de Juan Miró, de l'attitude de Giacometti et de Jean Hélion qui vont à l'encontre d'une opposition entre abstraction et figuration. Voir Anne MŒGLIN-DELCROIX, « Y a t-il un dilemme Abstraction-Figuration ? », *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, n° 510, nov. 1989, p. 819-833.

62 Hans Ulrich OBRIST, *Conversations, Volume I*, Paris, Manuella, 2008, p. 92-93 en anglais.

63 *Ibid.*, p. 93.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Alfred Stieglitz, *Equivalent*, 1925, photographie argentique, 11,9 x 9,1 cm, collection Metropolitan Museum of Art, New York

Les *Equivalents*

Lorsqu'Alfred Stieglitz (né en 1864) photographie des nuages et nomme *Equivalent* les images de sa série, il produit des photographies à mi-chemin entre abstraction et figuration[64]. Certes, le spectateur peut éprouver quelques difficultés à identifier le référent dans l'image, mais surtout, ces nuages comme la plupart des formes abstraites sont capables de générer toutes sortes d'images dans l'esprit du spectateur. Stieglitz revendique le caractère hypnotique de ses photographies[65]. Tant et si bien que, selon le mode du syllogisme, il institue un rapport d'équivalence entre figuration et abstraction. En effet, si toute image abstraite est susceptible de figurer toutes sortes d'objets, et que les nuages figurés produisent un résultat équivalent, alors dans ce cas précis, les nuages de Stieglitz disposent d'un pouvoir équivalent à l'abstraction, lequel consiste à produire un objet photographique capable, à la fois, de renforcer la présence du support photographique de l'œuvre, et de générer un discours sur le médium. Ce que Philippe Dubois ne manque pas de remarquer dans l'*Acte photographique* :

> On comprend mieux […] le sens que peuvent prendre les *Équivalences* de Stieglitz et on comprend clairement du même coup le titre qui subsume la série : en photographiant systématiquement, pendant près de neuf ans, toutes sortes de nuages sur fond de ciel, Stieglitz étudiait et instituait en effet, avec la ténacité qui est la sienne, des *équivalents*. Comme il le dit lui-même, il faisait bien en sorte que « [ses] photographies ressemblent à des photographies[66] ». Car quand la photographie se met à représenter des nuages […], elle représente son propre procès représentatif, elle figure […] son mode constitutif […]. *Nuage de papier et nébuleuses photochimiques* : *autoportraits de la photographie par elle-même*. Telles sont, dans toute leur ampleur, les *Équivalences* de Stieglitz[67].

Mais attention, qu'une photographie abstraite soit en capacité d'être figurative est une chose. Il n'en reste pas moins que l'abstraction n'est jamais une représentation, quand bien même elle peut engendrer une représentation mentale, ou bien être représentative (de la pratique d'un

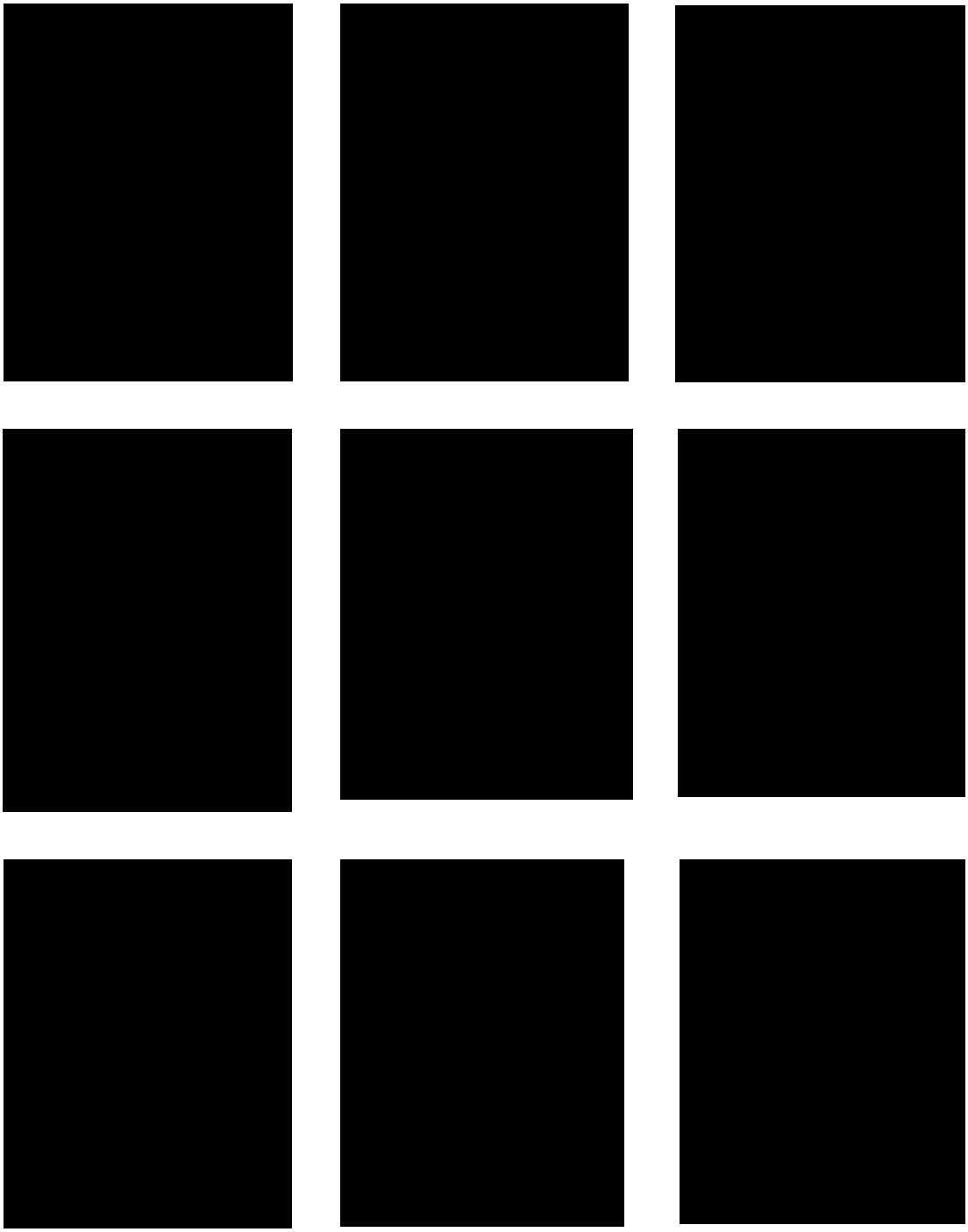
64 Voir par exemple Henri Van Lier qui, au sujet de la série de Stieglitz, écrit : « […] les nuages c'était ce qui se rapprochait le plus de l'abstraction […] ». Henri VAN LIER, « Histoire photographique de la photographie », dans *Les Cahiers de la Photographie*, Laplume, Association de critique contemporaine en photographie, nº 27, 1992, p. 45.

65 Alfred STIEGLITZ, « How I Came to Photograph Clouds », *The Amateur Photographer & Photography*, 1923, vol. 56, nº 1819, p. 255 [En ligne] sur <http://www.jnevins.com/steiglitzclouds.htm> [sic] [Consulté le 26.05.13].

66 *Ibid*, extrait traduit de l'anglais par Philippe Dubois.

67 Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais, op. cit.*, p. 190.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. à 9. Alfred Stieglitz, *Equivalents*, 1925-1930, photographies argentiques, 12 x 9 cm env., don Georgia O'Keeffe 1949, The Phillips collection

artiste par exemple). Dans ce cas, ce sont toutes sortes de choses extérieures à ce que l'image figure que le spectateur se représente.

De plus, quand Stieglitz précise comment il en est arrivé à photographier des nuages, il annonce qu'il s'agissait de « montrer que [ses] photographies n'étaient pas dues au contenu et au sujet[68] ». Il témoigne en cela de son indifférence envers le référent, à l'instar des artistes précédemment cités. Comme quoi, l'indifférence est l'une des conditions essentielles à l'activité photographique de l'artiste éprouvant le besoin de partager sa perception du monde. C'est le cas de Stieglitz quand on observe sa pratique au moins jusqu'en 1923. Mais elle amène aussi l'artiste à considérer les objets qu'il observe ou produit comme équivalents. Par ailleurs, quand dans son texte, Stieglitz ajoute que « les nuages sont là pour tout le monde – pas de taxe sur eux jusqu'à présent – ils sont libres[69] », cette réflexion a vocation à signifier encore un peu plus qu'au-delà de son intention de figurer le monde réel, c'est dans une prise de distance avec ce dernier que l'artiste peut exercer pleinement son activité. Cette idée, c'est encore celle de Worringer qui, en 1907, écrivait déjà : « Ces formes abstraites […] sont donc les seules et les plus hautes où l'homme puisse se reposer de l'immense confusion que lui présente l'image du monde[70]. » Néanmoins, les conclusions qu'il faut en tirer ne sont pas celles de Kandinsky qui, au sortir de son « rêve », argüe que « l'objet nuisait à [ses] tableaux[71]. » C'est bien quand l'artiste manifeste conjointement ou successivement des tendances à l'*Einfühlung* et des tendances à l'abstraction qu'il exprime son *Kunstwollen* ou (« vouloir artistique absolu »)[72].

C'est donc lorsqu'il est arrivé à concevoir l'abstraction comme un possible équivalent de l'intentionnelle figuration du réel que l'artiste parvient à traduire la complexité de son rapport au monde. Dans un entretien avec Richter, Benjamin H. D. Buchloh explique :

68 Alfred STIEGLITZ, « *How I Came to Photograph Clouds* », [En ligne], art. cit., p. 255. extrait traduit de l'anglais dans Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais, op. cit.*, p. 188.

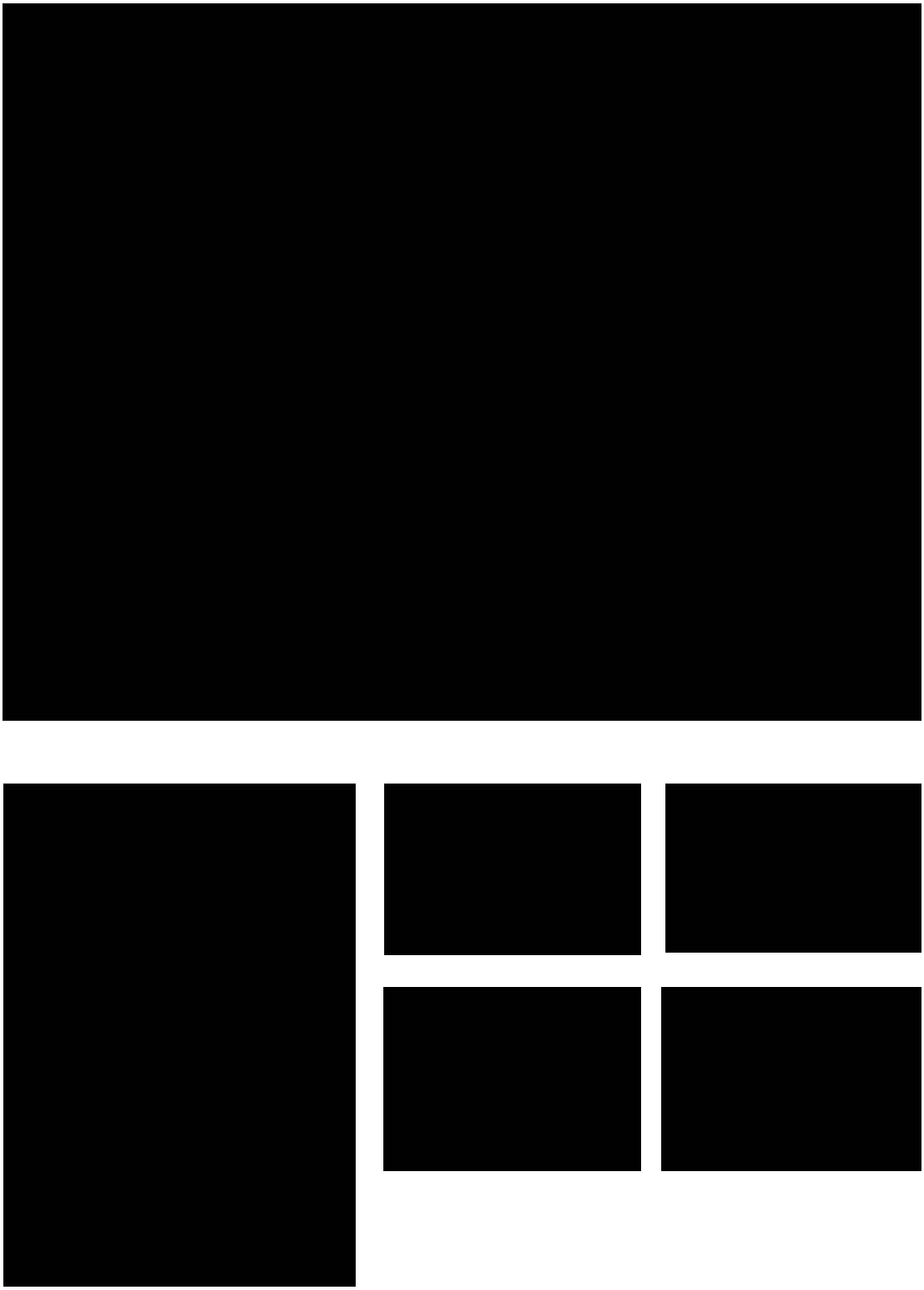
69 *Ibid.*

70 Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style, op. cit.*, p. 148.

71 Voir note plus haut et dans Wassily KANDINSKY, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922, op. cit.*, p. 109.

72 Ce que Worringer explique par deux besoins « antithétiques, [qui] s'excluent l'un l'autre, [mais] qui n'empêche que l'histoire effective des arts ne cesse de manifester une confrontation ininterrompue entre les deux tendances. » Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style, op. cit.*, p. 76.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Gerhard Richter, *Wolken*, 1970, planche n° 206 de l'*Atlas* 2. Wolfgang Tillmans, *shooting cloud*, 1999, photographie argentique couleur 3. et 4 Wolfgang Tillmans, *Puerto Rico, clouds I, II*, 1995, photographies argentiques couleur 5. et 6. *extreme reflection I* et *II*, 1995, photographies argentiques couleur

> L'abstraction a toujours été orientée vers le désir de susciter une participation équivalente. […] C'est un principe essentiel de l'abstraction. […] Un des grands idéaux de Mondrian était d'abolir les relations hiérarchiques dans la peinture, afin d'alerter l'opinion sur l'impossibilité d'un maintien des hiérarchies dans la société[73].

Une position dont il faut signaler qu'elle rejoint celle de l'agencement deleuzien où les devenirs sont toujours des états de transformation de la perception qui s'opposent à toute hiérarchie paralysant l'expression de l'homme. Bien qu'ayant trait au réel, cette position qu'il faut voir comme un autre indice de l'équivalence entre abstraction et figuration est aussi celle qui régit l'approche démocratique de Tillmans face au réel[74]. Cette question sera largement réinvestie dans la seconde partie ayant trait aux agencements d'images.

VERS L'ABSTRACTION

Le nuage apparait donc comme un des objets de prédilection de l'artiste pour exprimer sa tendance à l'abstraction ; la série de Stieglitz en est un exemple, de même que les nombreux *Wolken* de Richter[75]. Quant à Tillmans, certes il regarde le ciel à maintes reprises, mais l'image est rarement abstraite[76], car elle offre encore quelques repères qui permettent toujours de l'assoir autant dans le réel que dans son cadre[77]. D'ailleurs, si ce n'est le Concorde qui fournit l'orientation des quelques photographies de nuages de la série, c'est l'horizon qui, dans ses autres photographies de nuages, constitue l'assise de l'image et détermine son orientation. Pour autant, ces

73 En revanche, Buchloh assure le contraire à propos des peintures abstraites de Richter, bien que ce dernier ne paraisse pas aussi catégorique. Voir chacune des réponses de Richter qui semble vouloir remettre son interlocuteur sur la voie sans pour autant contester ces affirmations dans Gerhard RICHTER, *Painting* (2012), réalisé par Corinna BELZ. Pretty Pictures. DVD, 97 mn.

74 « Je ne m'intéresse pas à ce qui sème la discorde, mais davantage à la disparition des clivages… » Propos de Tillmans cité dans Susan BRIGHT, *Art Photography Now*, *op. cit.*, p. 116-117. Se repporter à la p. 113 pour la citation complète.

75 Voir par exemple les planches 182, 183, 201 et 203 à 220 dans *Gerhard Richter : Atlas*, Cologne, Walther König, 2011de même que les suivantes où il met en scène ses images de nuage dans des espaces architecturaux.

76 Mis à part lorsque les nuages appartiennent à ses photographies d'éclipses, cet autre phénomène auquel il est attentif à l'instar des photographies suivantes *eclipse rainbow*, 1999 ; *Eclipse Clouds*, *a* et *b*, 1999 ; et la série *Venus transit*, 2004 dans laquelle certaines images laissent apparaitre un voile nuageux devant l'astre solaire.

77 Voir par exemple les photographies *Puerto Rico, clouds I, II*, 1995 ; *shooting cloud*, 1999 et la fameuse série *Concorde Grid*, 1997.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. et 2. Wolfgang Tillmans. *Édition Parkett*, 1992-98, 60 œuvres uniques sur papier photo argentique couleur, 40,5 x 30,5 cm env. chacune, signées et numérotées reproduites dans *Parkett*, n° 53, 1998, p. 138-141.

images ne sont pas abstraites à proprement parler puisqu'il existe bien un référent, mais l'attrait pour les formes y est déjà formulé.

Chez Tillmans, d'autres photographies nées d'un rapprochement vers le référent témoignent de cette tendance à l'abstraction. Ce rapprochement est alors à l'origine de la disparition des repères essentiels à l'identification de l'objet, à l'image de ce que Clément Rosset écrit dans *L'Objet singulier* : « *Plus un objet est réel, plus il est inidentifiable* » et « *plus le sentiment du réel est intense, plus il est indescriptible et obscur*[78]. » En dehors de quelques images isolées parmi les photographies de sa série de vêtements, *extreme reflection I* et *II*, 1995 constituent les deux premières photographies abstraites de cette catégorie d'images figuratives sans repères.

Quand bien même ces images peuvent entretenir quelques analogies avec les formes produites par abstraction, Tillmans situe dans plusieurs entretiens[79] le début de son travail abstrait au moment de sa publication du magazine *Parkett* en 1998, dès lors qu'il a fait le choix de montrer une sélection d'une soixantaine de tirages d'abord destinés à être mis au rebut[80]. Ces tirages, Tillmans les avait mis de côté, surement pour y revenir, et la sollicitation du magazine *Parkett* fut l'occasion de compromettre leur attente. Pour les deux tiers, cette sélection est composée d'images figuratives dont le tirage en laboratoire n'a su reproduire les couleurs du référent. Souvent, l'image est même complètement ou partiellement voilée, recouverte d'un voile tantôt sombre, tantôt rougeâtre[81]. À d'autres moments, un décalage du papier photographique au cours du tirage a provoqué la duplication de l'image projetée sur le support[82]. À d'autres encore, l'image est sous ou surexposée. Pour le tiers restant, le référent a disparu, l'image est striée à cause des passages en machines[83], voire auréolée, quand elle n'est pas monochrome. Cependant, dans la mesure où Tillmans n'avait pas encore produit de photographies abstraites à dessein, il est possible d'en déduire que la totalité des images, qui figurent dans ces trois pages de *Parkett*, provient d'une sélection de tirages où l'image

78 En italique dans Clément ROSSET, *L'Objet singulier, nouvelle édition augmentée* (1979), Paris, Minuit, Critique, 2011, p. 33.

79 Voir entre autres dans Hans Ulrich OBRIST, *Wolfgang Tillmans, Conversation n° 6, op. cit.*, p. 92. et dans Nathan KERNAN, « Ce qu'ils sont : Conversation avec Wolfgang Tillmans », *op. cit.*, p. 7.

80 Wolfgang TILLMANS, « Parkett Edition, 1992-98, 60 œuvres uniques sur papier photo argentique couleur, env. 40,5 x 30,5 cm, signées et numérotées », *Parkett*, n° 53, 1998, p. 138-141.

81 Voir par exemple l'image n° 46 de la p. 140 reproduite sur la page suivante.

82 Voir par exemple l'image n° 26 de la p. 138 reproduite sur la page suivante.

83 *Idem*, n° 4.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. Wolfgang Tillamns, *Parkett Edition #4, #45, #46, #26* et *#17*, (1992-1998), c-type print, 40,6 x 30,5 cm chacune, tirage unique

figurative était visible sur le négatif. D'autant que ces images sont celles qu'il appelle « semi-figuratives », car il se produit un effet de superposition, un agencement entre figuration et abstraction, lequel fait que l'une autant que l'autre apparaissent sur le support photographique.

***

Suite à l'étude menée dans ce chapitre, il est apparu, d'une part, que si l'artiste éprouve un besoin de figurer le monde réel, de la même manière, il est enclin à suivre un mouvement vers l'abstraction. Mais avant de s'exprimer pleinement, ce dernier se manifeste à travers diverses phases de détachement. D'autre part, l'indifférence dont l'artiste fait preuve, quant à la diversité des objets du monde réel, exprime bien souvent l'équivalence avec laquelle il considère ces mêmes objets. De plus, nous avons remarqué que cette tendance à l'abstraction advient en réponse à une période de doute que connait l'artiste à l'égard de sa pratique. En somme, s'il a été question de mouvements et de tendances, l'idée d'abstraction n'exclut pas la figuration du monde réel. L'image peut-être « semi-figurative », pourvue ou exempte de repères capables de nous mettre sur la voie du référent ; en tout cas, abstraction et figuration ne sont pas opposées, l'une et l'autre peuvent cohabiter et même s'agencer dans un ensemble d'images ou bien au sein de l'image elle-même. C'est pourquoi il faut se défaire de deux idées. La première, selon laquelle l'abstraction serait exclusivement l'aboutissement d'une démarche qui a progressivement conduit l'artiste à se séparer du référent, sans retour possible. La seconde, selon laquelle un objet serait forcément à l'origine de l'œuvre abstraite[84]. Cela est d'autant plus vrai pour la photographie.

84 De la même manière Worringer remarque : « L'on refusa, par exemple, d'attribuer au style géométrique une genèse spontanée [...] ». Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style, op. cit.*, p. 87.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

CHAPITRE 4
ABSTRACTION

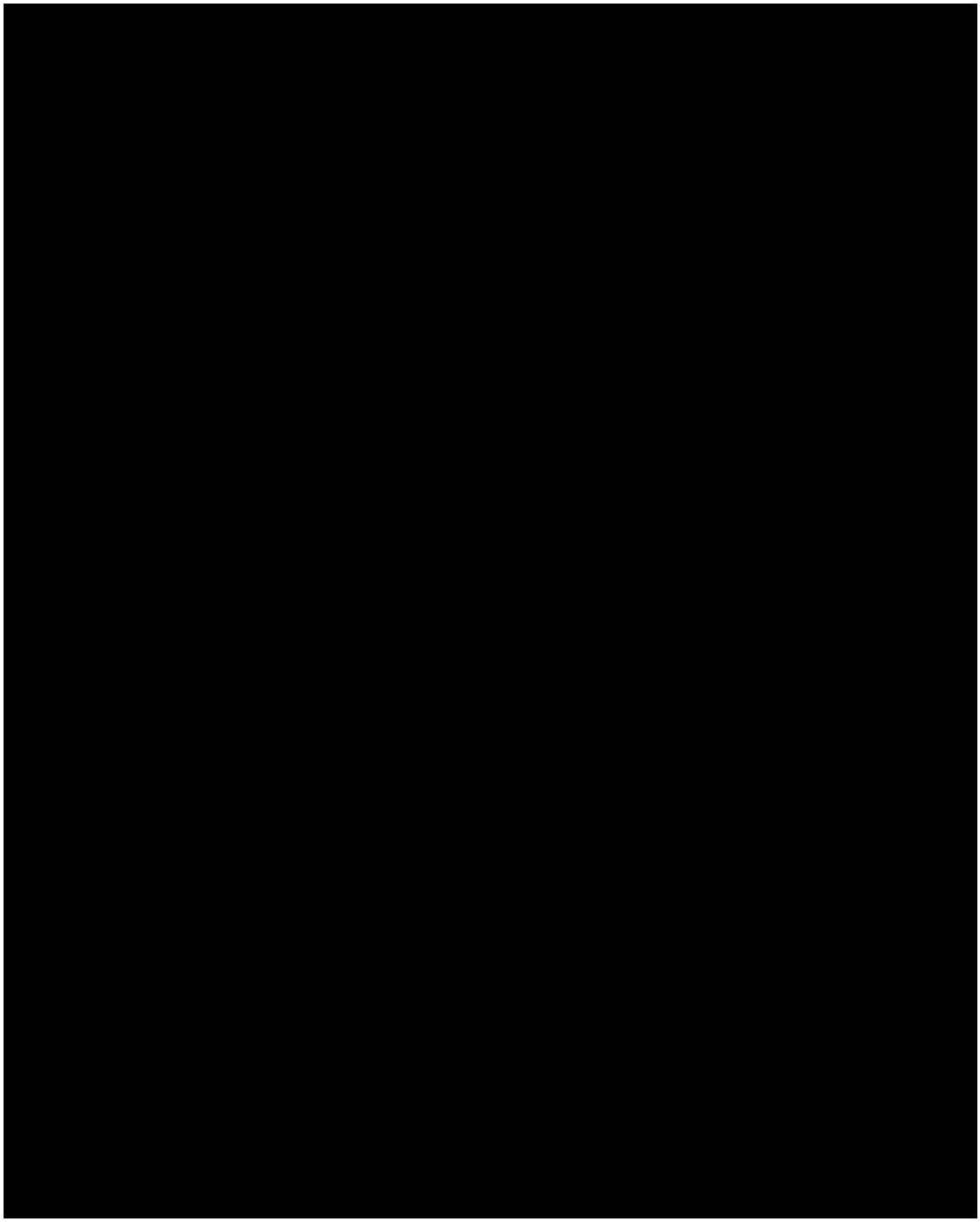
> Les formes ne sont pas leur propre schéma, leur représentation dépouillée. Leur vie s'exerce dans un espace qui n'est pas le cadre abstrait de la géométrie ; elle prend corps dans la matière, par les outils, aux mains des hommes. C'est là qu'elles existent, et non ailleurs, c'est-à-dire dans un monde puissamment concret, puissamment divers. La forme conserve sa mesure, mais change de qualité selon la matière, l'outil et la main. Elle n'est pas le même texte tiré sur des papiers différents, car le papier n'est que le support du texte : dans un dessin, il est élément de vie, il est au cœur. Une forme sans son support n'est pas forme, et le support est forme lui-même. Il est donc nécessaire de faire intervenir l'immense variété des techniques dans la généalogie de l'œuvre d'art et de montrer que le principe de toute technique n'est pas inertie, mais action[1].

La capacité d'abstraction de la photographie est une chose établie en ce qu'elle rend visible une part du monde réel abstraite à sa totalité ; malgré cela, l'idée qu'elle est capable de se défaire du référent n'a pas toujours été acquise. Les propos d'Edward Weston cités par Beaumont Newhall le confirment : « Devons-nous utiliser le mot "abstrait" pour décrire une photographie ? […] Si on entend par "forme abstraite" une forme qu'on a abstraite de la nature, je ne discuterai pas[2]. » Son emploi du mot abstraction pour qualifier sa photographie *Pepper* de 1930 en témoigne : « C'est une

1 Henri FOCILLON, *Vie des formes* (1943), Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, 2010, p. 24-25.

2 Edward WESTON cité dans Beaumont NEWHALL, « Edward Weston et l'abstraction », traduit de l'anglais par Brigitte Legars, *Photographies*, nº 7, mai 1985, p. 48. repris dans Alain SAYAG, « Les abstractions et la photographie », dans Catherine RAULIN et coll., *Vive les modernités ! Rencontres internationales de la photographie - Arles*, cat. expo., Arles, Actes sud, 1999, p. 47.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Edward Weston, Pepper n° 30, 1930, photographie argentique noir et blanc, 24 x 19 cm, collection MoMA, New York

image classique, entièrement satisfaisante – un poivron – mais plus qu'un poivron : une abstraction, dans la mesure où elle s'échappe complètement du sujet[3]. » Mais l'abstraction « en est venue à signifier […] quelque chose qu'on met à part, quelque chose de métaphysique, fait par l'artiste dont les pieds sont à la place de la tête, et dont la tête patauge dans la boue[4] », poursuit Weston. Pourtant, il y aurait de quoi discuter, lorsqu'il précise son emploi du mot abstrait. Le terme ne semble alors plus seulement désigner la forme abstraite au monde réel, mais une forme qui – par des jeux de contrastes et de lumières assortis d'une composition rigoureuse – aurait la capacité de transporter le spectateur vers un ailleurs, une « réalité intérieure ». Dans ces conditions, seules les images figuratives dont l'objet peut rapidement être extrait de l'esprit du spectateur pour lui substituer une autre réalité – érotique (dans le cas du poivron) peuvent prétendre à ce statut. Weston souhaite ainsi réserver l'usage du mot abstrait. L'artiste fait en cela partie de ceux qui définissent la photographie à travers son rapport à l'objet représenté, basé sur la ressemblance et qui ne peuvent envisager d'appeler photographie, une image d'où la représentation d'un objet serait absente.

Au-delà de cette conception, pour un spectateur un tant soit peu averti de l'histoire de la peinture, l'abstraction renvoie généralement et seulement à la peinture géométrique. Or, la seule qualité géométrique des formes qui apparaissent à l'image ne peut non plus permettre de définir l'abstraction photographique.

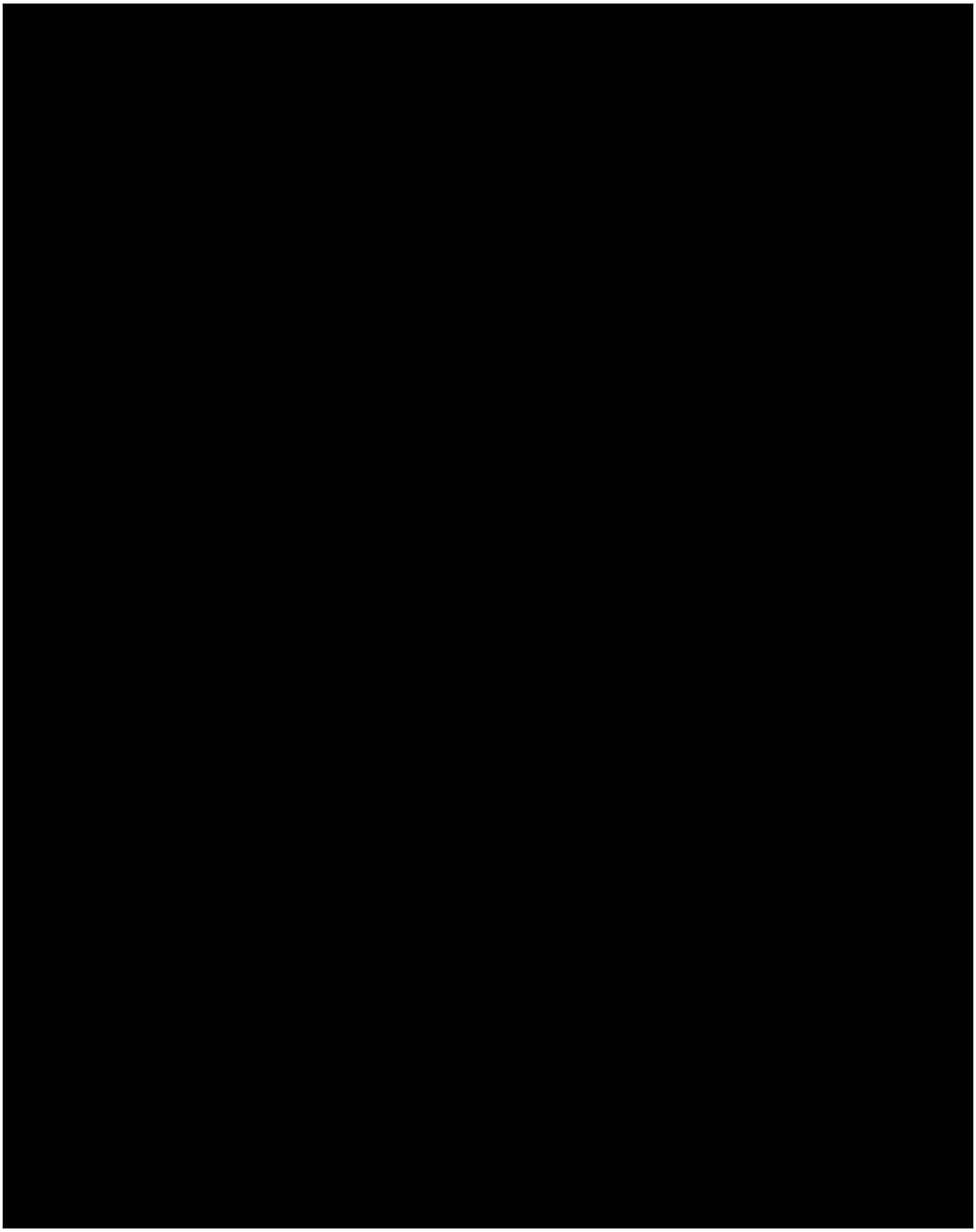
Finalement, parler de l'abstraction photographique, c'est concevoir la photographie au sens le plus large, soit comme le procédé capable de produire une image durable sur un support photosensible au moyen de l'action de la lumière ou de la chimie. Autrement dit, l'action sur un support photosensible est l'opération essentielle à toute abstraction photographique. « Dès lors, l'abstraction n'est plus l'abstraction faite de n'importe quoi, mais l'abstraction faite du rapport à l'objet tel qu'on peut le reconnaître[5] », écrit Lambert Wiesing. Aussi est-il envisagé, dans ce

3 Edward WESTON, Nancy NEWHALL (dir.), *The Daybooks of Edward Weston. Volume I: Mexico, et Volume II: California, 1927-34*, New York, Horizon Press, 1961/1966, p. 180.

4 Edward WESTON cité dans Beaumont NEWHALL, « Edward Weston et l'abstraction », art. cit., p. 48.

5 Lambert WIESING, « Comment penser la photographie abstraite », traduit de l'allemand par Jean Lauxerois, *Pratiques, Réflexions sur l'art*, n° 11, Automne 2001, Presses Universitaires de Rennes, p. 50-51.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. James Welling, *Zepni*, 1986 (*Degrades*, 1986-2006), photogramme sur papier chromogénique (Kodak), 23,5 x 18,4 cm, réalisé dans le laboratoire de Lightworks à Syracuse dans l'Etat de New York

chapitre, de laisser de côté toutes les photographies où l'on reconnait l'objet qui préexiste à l'image. Bien souvent, si rien n'est identifiable, alors aucun objet ne préexiste à l'image, quoiqu'il existe quelques exceptions, nous en aborderons deux à travers les productions de Michael Flomen et James Welling. Mais en grande majorité, cela nous conduira à nous intéresser à la diversité des photographies abstraites produites sans appareil de prise de vue.

Le hasard

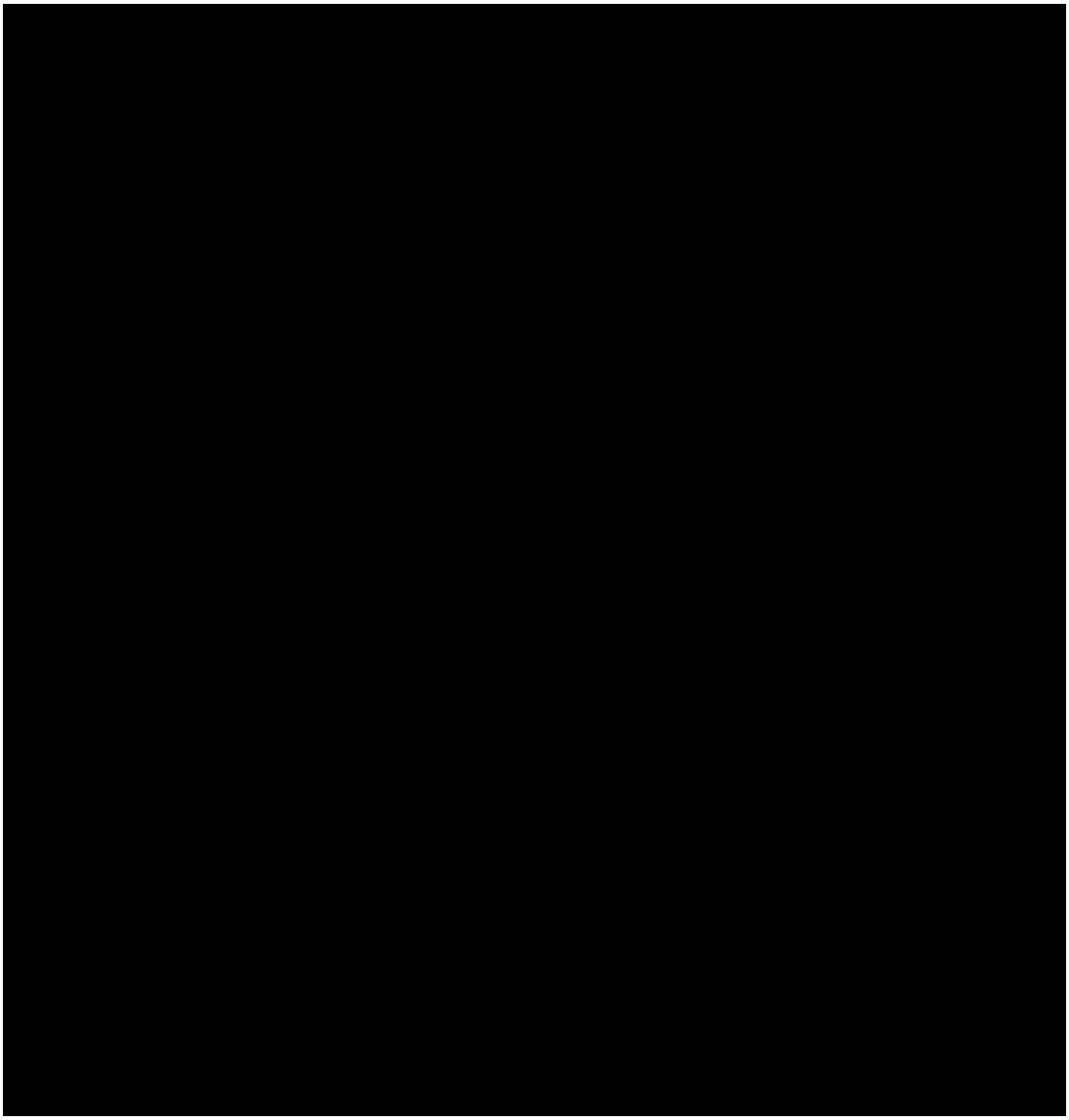
Remarquons pour commencer que l'abstraction photographique est historiquement liée au hasard de l'action, et ce, contrairement à l'abstraction picturale. Si le hasard intervient dans l'histoire de l'abstraction picturale, celui-ci n'a d'autres sources que le récit de Kandinsky s'intéressant moins à l'action qu'à la perception. Pour autant, l'abstraction photographique n'est pas définie par le rôle que joue le hasard dans sa production. Il existe de nombreux exemples d'abstractions où le hasard n'entre pas en ligne de compte ; la pratique de James Welling suffit par exemple à s'en faire une idée. Dès 1986 avec la série intitulée *Degrades,* il propose par exemple une réflexion sur la couleur qui ne laisse aucune place au hasard. Le processus est totalement maitrisé, de manière à ce qu'il puisse atteindre l'objectif qu'il s'est fixé[6]. Pour accomplir de tels dégradés de couleur, Welling expose une première fois le papier en ajustant le réglage des filtres sous un agrandisseur couleur et tourne la feuille pour l'exposer à nouveau avec un réglage différent. Dès lors, chez Welling la source d'inspiration se trouve au sein des peintures de Mark Rothko dont les champs colorés des grandes toiles semblent renaitre de ses dégradés, particulièrement d'ailleurs dans les plus récents, de couleur rouge, pourpre et orange[7].

Bien sûr, il existe des exemples de peintures abstraites où les techniques que l'artiste utilise ne lui permettent pas de présager avec exactitude du résultat. C'est par exemple le cas de Jackson Pollock qui n'applique pas la

6 Dans sa monographie parue en 2013, la table des illustrations va jusqu'à faire mention des types de papiers et d'agrandisseurs utilisés pour chacune des séries.

7 L'influence des peintures de Rothko sur Welling est d'autant plus probable à la lumière de sa rencontre avec Rothko en 1969, alors qu'il est encore étudiant. Voir dans James CRUMP, « Ventriloquisms, The Art of James Welling », dans James CRUMP (dir.), *James Welling : Monograph*, New York, Aperture, 2013, p. 79.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. *Jackson Pollock dans sa ferme*, non publiée, photo : Martha Holmes / Time & Life Pictures

peinture, mais la laisse couler. Et cette absence de contact entre l'outil et la toile, cette distance physique entre le peintre et son œuvre, nombre de commentateurs les ont interprétées comme la cause d'une manifestation du hasard. Pourtant, et c'est à la parole de l'artiste que nous nous fierons, même s'il est hésitant, Pollock est catégorique quand on lui demande si cet usage de l'outil n'est pas « plus difficile à contrôler » ou s'il n'est pas moins évident de savoir « de quoi le résultat aura l'air » :

> Non, je ne pense pas. Je ne… enfin… avec l'expérience… il me semble possible de contrôler la coulée de peinture, dans une large mesure, et je n'utilise pas… je n'utilise pas l'accident… parce que je nie l'accident[8].

Il ne suffit donc pas de constater la capacité d'une pratique à produire des accidents ; il faut encore que l'artiste approuve que le hasard puisse être une cause intentionnelle dans la production de son œuvre. Or Pollock réfute une telle position. Toutefois, ce déni peut être expliqué, aujourd'hui, par cette idée que la revendication du caractère aléatoire de ses peintures l'aurait conduit à créditer la thèse d'un « vouloir-faire » (interprété à l'époque comme un « laisser-faire ») supérieur au « savoir-faire ». L'idée n'était alors pas très répandue, et ce, malgré les textes de Wölfflin, Riegl et Worringer qui la défendaient déjà.

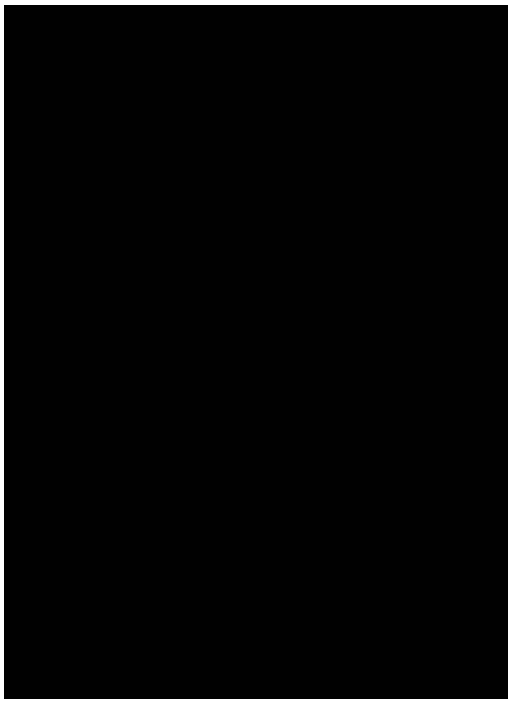
L'abstraction photographique est donc historiquement liée à la découverte d'un procédé que l'artiste fait par hasard. De plus, celle-ci est très souvent relatée. Par ailleurs, il n'est pas rare que l'artiste revendique la non-maitrise du résultat. Il suffit de lire Man Ray pour s'apercevoir qu'il se plait à rappeler les accidents à l'origine de ses rayogrammes[9]. Sa réponse à la question d'Irmeline Lebeer qui lui demande si ses découvertes interviennent toujours à la suite d'un accident en est un exemple :

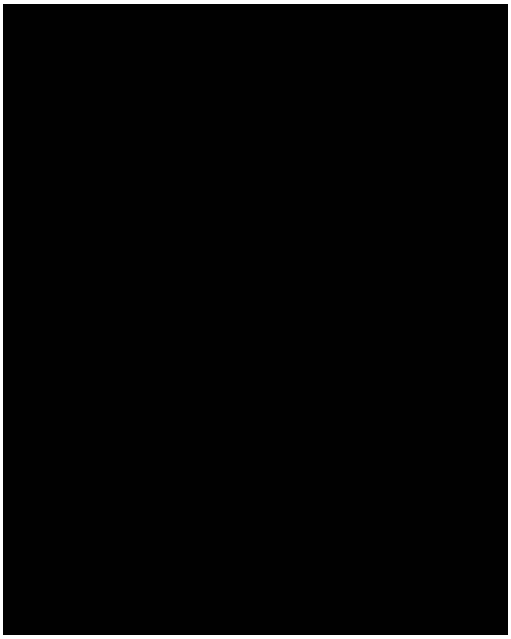
> Disons que j'ai *profité* des accidents. […] Un jour, pendant que j'agrandissais des photos, un objet s'est trouvé par hasard sur le papier et y a laissé une marque. J'ai alors posé arbitrairement des clefs, des chaînes, des crayons sur le papier photographique en laissant à la lumière le soin de les imprimer. La lumière les déformait, créait

8 Jackson POLLOCK, « Entretien avec William Wright » (1950), dans Francis VALENTINE O'CONNOR et Eugene Victor THAW, *Jackson Pollock*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 1982, repris dans Charles HARRISON et Paul WOOD (dir.), *Art en théorie, une anthologie*, Malakoff, Hazan, 1997, p. 636-640.

9 Voir Man Ray, *Man Ray, Autoportrait* (1964), traduit de l'américain par Anne Guérin, Arles, Actes sud, Babel, 1998, p. 176-177.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014





1. Man Ray, *Sans titre*, rayogramme, 1926, 39,3 x 29,2 cm, vendu chez Sotheby's à New York le 27 avr. 2004 2. William Henri Fox Talbot, *Photogenic drawing, fougère bouclier*, 1839, 22,1 x 17,8 cm, collection J. Paul Getty Museum, Los Angeles, États-Unis

> des réfractions et il se produisait toutes sortes de phénomènes naturels pendant le travail. J'étais tombé sur un procédé consistant à *faire des photos sans appareil*[10].

De plus, comme le remarque Clément Chéroux, Man Ray signale avoir découvert ce procédé dès son enfance en exposant des fougères à la lumière du soleil dans un petit châssis[11]. Une expérience qui n'est pas sans positionner Man Ray comme le digne héritier des *photogenic drawings* de William Henri Fox Talbot. Les plantes étaient en effet l'un des sujets de prédilection de l'éclectique érudit qui présenta quelques-uns de ses dessins photogéniques à la Société Royale de Londres le 25 janvier 1839 pour faire part de son invention. Une découverte qui consistait précisément en l'obtention de la silhouette ou de l'*ombre* d'un objet en négatif après disposition de celui-ci en contact avec une feuille de papier préalablement sensibilisée, puis exposée à la lumière du jour[12].

Sur un modèle similaire à celui de Man Ray, Pierre Cordier, inventeur autoproclamé du chimigramme, conte une histoire des plus romancées :

> « Erika ! », ai-je crié en sortant du bain mon premier chimigramme [...] né d'une volonté inconsciente qui m'a fait prendre un papier photosensible [pour] y écrire au vernis à ongles une dédicace à une jeune allemande, Erika[13].

Et même si, l'artiste précise que, à strictement parler « le chimigramme n'est pas une photographie [...] puisque ce sont les produits révélateurs et fixateurs qui écrivent[14] » et non la lumière comme dans une « photo-graphie » ; il n'en reste pas moins que cette pratique est le fruit d'une tendance à l'abstraction photographique encore plus prononcée. Cordier se sépare de l'appareil photographique et du travail de la lumière ; cependant, il réalise toujours une image durable sur un support photosensible au moyen de la chimie. En outre, parmi tous les médiums, la photographie est celle qui est intrinsèquement liée à une déclaration d'invention. Alors, revendiquer la paternité d'un procédé en termes d'invention, d'autant plus lorsqu'elle

10 Man Ray, « Man Ray Fautographe » (entretien avec Irmeline Lebeer), *Chroniques de l'art vivant*, n° 44, nov. 1973, p. 26.

11 Voir Man Ray, *Man Ray, Autoportrait, op. cit.*, p. 176-177. et Clément CHÉROUX, *Fautographie, petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Belgique, Yellow now, 2003, p. 117-118.

12 Voir Beaumont NEWHALL, *The history of photography, from 1839 to the present*, New York, Museum of Modern Art, 1982, p. 19-20.

13 Fabrice BIASINO et coll., *Le chimigramme, Pierre Cordier*, Bruxelles, Racine, 2007, p. 56.

14 *Ibid.*, p. 225.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. Pierre Cordier, *Premier chimigramme*, 1956, chimigramme, 2 x 4,2 cm

est sujette à controverse, c'est en quelque sorte briguer une place dans l'histoire de la photographie.

Par ailleurs, si l'artiste est capable de comprendre et reproduire l'ensemble des opérations qui ont donné lieu à l'image à force de pratiquer ; il est néanmoins conscient que l'assurance de pouvoir les réitérer ne lui accorde pas la complète maitrise du résultat, ce qu'il revendique. À tel point que Man Ray fait le choix de laisser intervenir le hasard au moment de placer les objets sur le papier[15]. Quant à Cordier, il précise qu'il « est difficile de contrôler totalement tous les paramètres qui conditionnent la réalisation du chimigramme, et c'est très bien ainsi : [il a] besoin du hasard[16] », dit-il. Le hasard est donc toujours observé par rapport à une intention, au sens où il fait que le résultat en est plus ou moins éloigné.

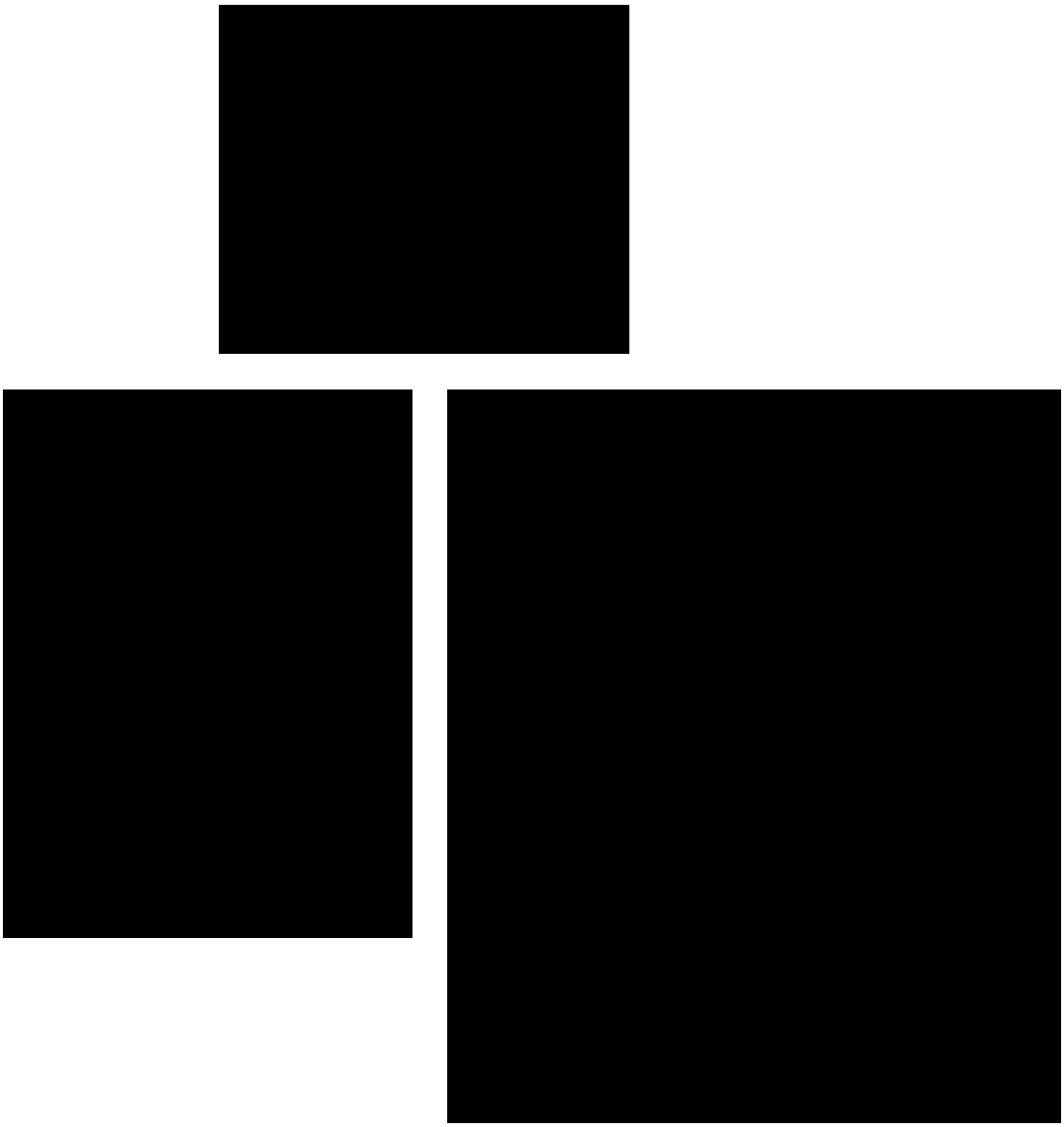
L'imprévu

Malgré cela, il faut, dans le hasard, distinguer l'accident de l'imprévu, celui qui tient de la découverte, et celui qui a trait à la pratique. L'accident interrompt le bon déroulement du processus et s'invite par surprise ; c'est une situation qui se produit sans qu'on l'attende, à l'improviste. C'est la sérendipité ou l'art de trouver sans chercher. Quoique, parodiant le cri d'Archimède, Cordier suggère une attente, et même la recherche de quelque chose. Or, la sérendipité définit également le fait de faire une découverte diamétralement opposée aux recherches que l'on peut être en train de mener. Finalement, si l'accident est couramment cité comme à l'origine de l'abstraction, la relation qu'il entretient avec celle-ci n'a d'autres sources que les mythes de découvertes et d'inventions élaborés par les artistes. Des sciences en passant par les arts plastiques, il existe en effet de très nombreuses découvertes faites par sérendipité. En revanche, l'imprévu est davantage ce qui accompagne l'artiste dans sa démarche : un au-delà de la maitrise du geste, dont l'artiste est conscient, mais sur lequel il ne peut agir. Si Tillmans relève les accidents dont il est témoin au cours du processus photographique qu'il effectue toujours lui-même, c'est l'imprévu qui

15 Voir Man Ray, « Man Ray Fautographe », art. cit., p. 26.

16 Fabrice BIASINO et coll., *Le chimigramme, Pierre Cordier, op. cit.*, p. 39. Ou dans Pierre CORDIER, « Entretien avec Pierre Cordier par Jean-Loup Wastrat », *La recherche photographique*, Œuvres contemporaines, nº 4, mai 1988, p. 53-55. Ce qui pourra conduire à noter la constance dans les propos de Cordier voire sa capacité à asséner une idée.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



Pierre Cordier : 1. *Sans titre*, 1961, chimigramme, 50 x 60 cm 2. *Sans titre*, 1957, chimigramme, 23,8 x 17,7 cm 3. *Musigramme contemporain*, 2013, chimigramme

s'invite dans la réitération de ces évènements à l'origine de ses abstractions photographiques. D'ailleurs, l'accident n'est pas son problème, c'est en tout cas le sentiment qui ressort de son entretien avec Kernan qui lui propose un terme qui semble mieux lui convenir, celui d'imprévu :

> L'imprévu est par définition ce que l'on ne peut pas programmer, et c'est une chose qui a toujours été d'un grand intérêt pour moi et qui fait que l'art continue de m'intéresser : les choses dont on n'arrive justement pas à parler [...], cette charge supplémentaire qui fait que quelque chose devient de l'art[17].

Man Ray, lui aussi, va dans ce sens, quand il répond que même s'il fait usage du hasard, « le mot "hasard" n'existe pas pour [lui] – pas plus que le mot "sérieux". [...] Le hasard, ce sont des principes et des forces qui agissent dans la nature et en nous-mêmes et qui n'ont pas encore été nommés. C'est tout[18]. » Ces deux citations montrent que la seule maitrise technique n'a aucun intérêt pour l'artiste. « Les techniques, il faut les connaitre pour les plier à sa propre volonté – et en même temps, il faut les mépriser un peu. Ou cacher le côté technique des œuvres[19] », déclare Man Ray. Aussi l'imprévu n'est-il pas plus lié à l'abstraction qu'à la figuration ; il est simplement ce paramètre indissociable de l'expérimentation, comme en témoigne cette citation au sujet de l'intention et du hasard, à propos desquels Obrist souhaite poursuivre dans le cadre d'un entretien avec Tillmans. L'artiste décrit alors cette position qu'il se sait adopter au cours d'une prise de vue.

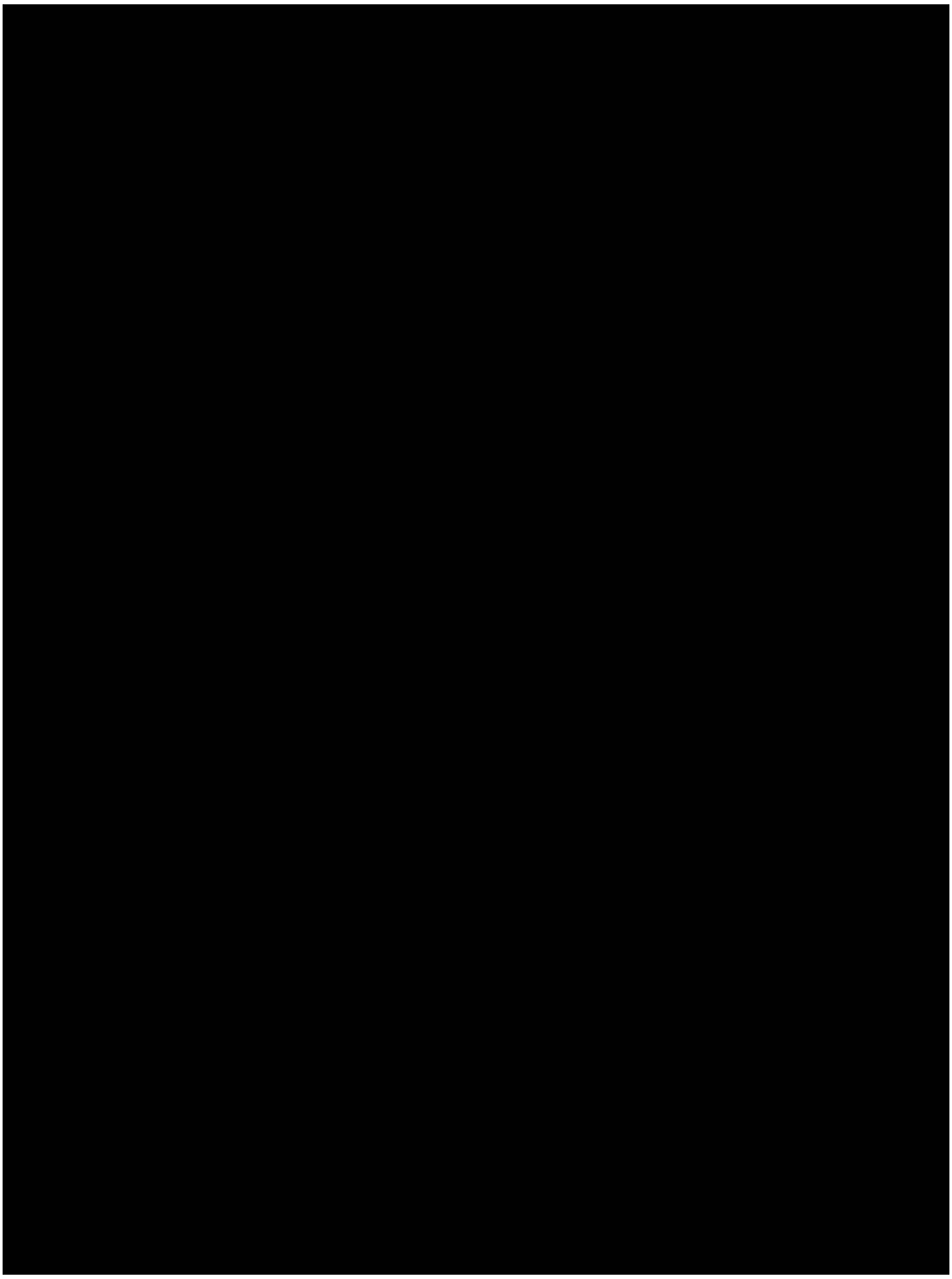
> C'est amusant de provoquer une coïncidence, de la manipuler et de la contrôler. Mais nous ne devons jamais laisser l'attention devenir trop intentionnelle, sinon toute l'affaire devient rigide. C'est un genre de jeu qui a lieu quand on photographie les gens, ou même dans toutes les situations où l'on utilise un appareil photographique. Les bonnes choses se produisent lorsque l'énergie est autorisée à circuler librement ; ces choses se produisent au sein d'un espace qui se trouve entre acceptation et contrôle. Que vais-je accepter ? Dans quelle mesure puis-je permettre que la vie et la coïncidence entrent dans mes images, et que dois-je déterminer et contrôler ? Je crois qu'à l'heure actuelle, prendre le contrôle est davantage valorisé par rapport à l'acceptation passive. Mais il m'arrive d'opter pour ces deux positions tout aussi intéressantes. Et pourtant, la première est souvent négligée. L'important est de trouver un équilibre, entre le fait d'accepter la vie telle qu'elle est, et celui d'essayer

17 Propos de Tillmans recueillis par Nathan KERNAN, « Ce qu'ils sont : Conversation avec Wolfgang Tillmans », dans Nicolas BOURRIAUD et coll., *Wolfgang Tillmans, Vue d'en haut*, cat. expo., traduit de l'anglais par Henri-Alexis Baatsch, Ostfildern ; Paris, Hatje Cantz ; Palais de Tokyo - site de création contemporaine, 2002, , p. 11.

18 Man Ray, « Man Ray Fautographe », art. cit., p. 26.

19 *Ibid*., p. 24.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Wolfgang Tillmans, *Freischwimmer 84*, 2004, colour coupler print, 238, 1 x 182,9 cm, unique

de l'influencer, en évitant une attitude passive à son égard. À la fin de la journée, c'est comme ça que je vois le bonheur, ou la condition du bonheur[20].

Cette position est donc tout aussi valable au regard du processus de production de ses photographies abstraites. Par ailleurs, Tillmans, comme Pollock avant lui, fait le constat qu'une pratique où le hasard intervient – à fortiori lorsque l'artiste l'assume – ne semble pas être valorisée de la même manière que celle où l'artiste maitrise l'ensemble du processus. Mais ce qui est particulièrement intéressant dans cette réponse de Tillmans, c'est le moment où il explique qu'il recherche cette énergie « autorisée à circuler librement ». Si Tillmans évoque cette fluidité du processus à plusieurs reprises[21], c'est également qu'elle est liée au principe d'équivalence qui régit l'ensemble de son œuvre. Cette équivalence qui a lieu par exemple dans ses incessants passages de la figuration à l'abstraction. De telle sorte qu'à la suite de cette déclaration, et ainsi que le remarque Minoru Shimizu, le titre de sa série *Freischwimmer* (nageur libre) prend tout son sens[22].

Dans ces images qui s'apparentent aux séries *Blushes*, *starstruck*, *Peaches*, *Urgency,* des particules paraissent avoir été peignées pour se diffuser sur l'ensemble de l'image, jusqu'à en sortir. Dès lors, la forme qui extravague semble appartenir à un mouvement plus ample, auquel l'image ne donne pas entièrement accès. Par endroits, un épais brouillard estompe la finesse des détails qui semblent avoir perdu de leur solidité. Des écheveaux s'ouvrent, se mêlent, et émergent d'un fond laiteux d'une seule et même nuance, allant pour n'en citer que certaines : du rouge au nacré, en passant par le gris et le bleu, ou encore du vert émeraude au Véronèse. Comme si la couleur intervenait indépendamment et surtout ne provenait pas de cette sombre matière fibreuse.

Or, quand bien même « les gens utilisent inévitablement toute sorte de mots et d'allusions pour les décrire, en disant qu'elles ressemblent à de la peau, des cheveux, des fils, ou des rayons de soleil[23] », et bien qu'elles aient

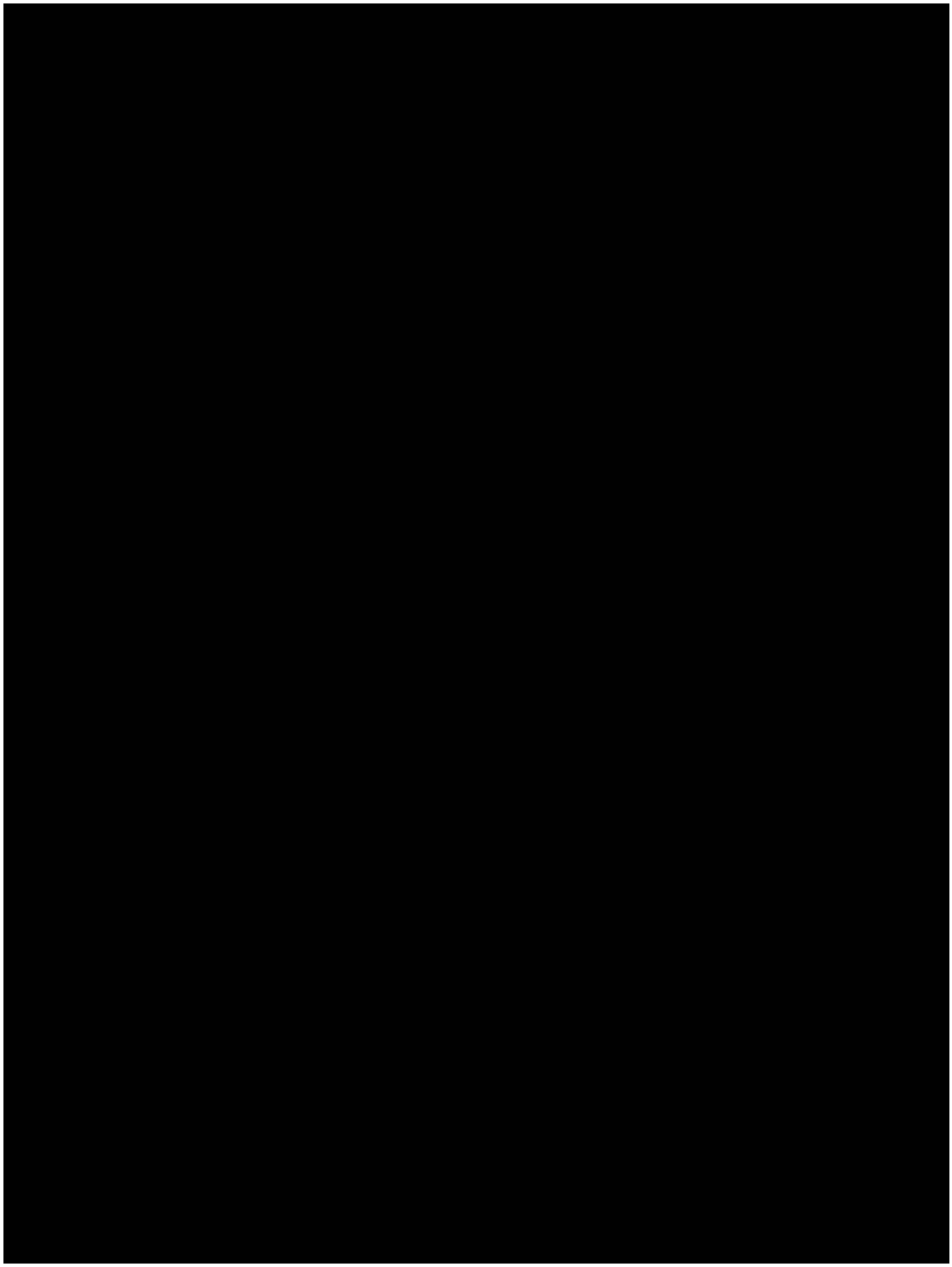
20 Hans Ulrich OBRIST, *Wolfgang Tillmans, Conversation nº 6*, Cologne, Walther König, 2007 p. 103.

21 Voir dans *Paroles au Centre. Wolfgang Tillmans et Chris Dercon. Des images à l'infini* (16 nov. 2012 à 19h00), réalisé par Jean-Pierre CRIQUI. Paris. Service audiovisuel du Centre Pompidou. Vidéo 01h38m41s. [En ligne] sur <http://www.centrepompidou.fr> [Consulté le 12.04.13] Tillmans parle souvent de la manière dont son travail est lié à la chance, au hasard, au contrôle, à l'acceptation quand l'usage de l'appareil photo génère une interférence qui rend tout beaucoup plus fluide.

22 Voir dans *Wolfgang Tillmans, Truth Study Center*, Minoru SHIMIZU, Cologne, Taschen, 2005, n. p.

23 Wolfgang TILLMANS, « How else can we see past the fiction of certainty ? » (entretien avec Gil Blank), *Influence*, nº 2, 2004, p. 119.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Wolfgang Tillmans, *Urgency XXII*, 2006, c-type print mounted on Forex in artist's frame, 238 x 181 x 6 cm, 1 ex. + 1 e. a.

été couramment analysées en ce qu'elles évoquent l'imagerie scientifique du corps ; il serait réducteur d'y voir la constitution d'une photographie capable de se substituer à un corps, ou à ses fluides, quels qu'ils soient[24]. D'autant qu'à plusieurs reprises, Tillmans se défend du fait qu'elles puissent être perçues comme une quelconque réalité. Il précise que les associations que font les spectateurs ne naissent que de cette relation qu'ils établissent automatiquement entre la photographie et le réel. Une relation, selon Tillmans, qui n'aurait pas lieu d'être avec la peinture[25]. Cette position n'est d'ailleurs pas isolée puisqu'en 1994 John Baldessari la tenait également dans son entretien avec Christian Boltanski. À ceci près que lorsque l'artiste californien (né en 1931) emploie la photographie, c'est précisément parce qu'elle « est censée renvoyer concrètement au monde réel. C'est un des avantages de la photo. Les gens y croient par avance[26]. » Mais rien n'est moins sûr. Pour exemple, lisons Minor White auquel nous nous intéresserons un peu plus loin. Tout en proposant de faire une distinction terminologique entre l'abstraction qui a trait à la peinture, et celle qui a trait à la photographie ; il laisse entendre que le regard que nous portons sur la photographie est une transposition de celui que nous portions déjà sur la peinture.

> Nous les appelons des « abstractions » souvent parce qu'elles nous rappellent des peintures similaires. En fait, elles sont des « extractions » ou des « séparations » souvent fidèles du monde des apparences[27].

C'est que cette relation établie par le spectateur ne tient pas au médium, mais à l'objet qui est figuré. D'autant que, comme l'explique Ernst H. Gombrich, les images que nous voyons dans les nuages ou dans les œuvres abstraites comme celles de Pollock autant que dans l'ensemble

24 Voir par exemple Damien DELILLE, « Fluides abstraits. Wolfgang Tillmans et la recomposition du militantisme au tournant des années 2000 », Communication réalisée dans le cadre de la journée d'études doctorales *"Les fluides corporels dans l'art contemporain"*, Paris, INHA, 29 juin 2010, [En ligne] sur <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Fluides%20abstraits.pdf> [Consulté le 26.05.13].

25 « Ils ne font ces associations que parce que les images sont sur papier photographique. Si elles étaient sur toile, ils ne diraient pas la même chose. » dans Wolfgang TILLMANS, « How else can we see past the fiction of certainty ? », art. cit., p. 119.

26 « Je pense que devant une peinture, on se dit qu'on a affaire à une version du monde réel proposée par quelqu'un d'autre. Devant une photographie, on ne prend pas de recul. Elle est censée renvoyer… » dans John BALDESSARI et Christian BOLTANSKI, « Ce qui est effacé », dans *John Baldessari : From Life*, cat. expo., Marie DE BRUGEROLLE (dir.), Paris, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris ; Nîmes, Carré d'Art, 2005, p. 74.

27 Minor WHITE, « Equivalence: The Perennial Trend », *PSA Journal*, Vol. 29, nº 7, 1963, p. 17-21.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. Wolfgang Tillmans, *Lux,* 2009, photographie argentique couleur 2. Andrea Mantegna, *Minerve chassant les Vices du jardin de la Vertu* (détail), 1502, tempera sur toile, 160 x 192, collection Musée du Louvre, Paris

des peintures gestuelles « sont le produit du hasard[28] ». C'est nous qui développons « une aptitude à voir en elles des objets ou des images que notre mémoire a enregistrées[29] ». Dans ce cas, pourquoi ne pas s'intéresser aux images ou objets qui surgissent dans l'esprit du spectateur, quand face à l'œuvre, il laisse libre cours à son imagination ? Elle peut certes avoir tendance à le transporter vers des contrées si éloignées qu'il en oublie l'œuvre à l'origine de ses divagations. Et dans ces conditions, c'est peut-être pour cette même raison que, durant une première période, Tillmans a choisi des titres différents pour chacune de ses photographies abstraites, dans l'intention de fixer la relation entre l'objet photographique et l'image qu'elle inspire. Pourtant, le fait de « *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance […] qui est faite de deviner peu à peu ; le *suggérer*, voilà le rêve[30] », disait Stéphane Mallarmé à propos du poème. Or, si la suggestion est possible dans le texte qui se déroule dans le poème, elle est la seule alternative que propose le titre associé à l'œuvre abstraite, lequel ne peut de toute façon énoncer qu'une proposition, colorer la forme, et non, attester de son identité.

Les nageurs libres

Hormis quelques artistes comme Tillmans, qui reste finalement très discret sur le processus qu'il met en œuvre, les artistes s'intéressent moins à la description des formes qu'ils sont capables de générer qu'au récit de leurs prouesses. Prouesses ou exploits qui, bien souvent, ont consisté en la conception d'une image en l'absence d'un ou plusieurs des critères que la vulgate s'accorde à considérer comme indispensables en vue de produire une photographie. Seulement, quand Tillmans n'utilise aucun appareil

28 Ernst H. GOMBRICH, *L'Art et l'illusion : Psychologie de la représentation picturale* (1971), traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Phaïdon, 2010, p. 154. Plus loin dans son texte, Gombrich montre d'ailleurs qu' « il est assez rare que des artistes prêtent attention à ces images accidentelles. Mantegna, qui montra tout l'intérêt qu'il portait au travail de l'imagination en nous laissant voir des visages humains dans ses formes de nuages, est à notre connaissance, une des toutes premières exceptions », écrit-il dans *ibid*., p. 160-161. L'œuvre d'Andrea Mantegna dont il est question est *Minerve chassant les Vices du jardin de la Vertu* datée de 1502 où l'on voit apparaitre plusieurs profils de visages humains dans un même nuage.

29 *Ibid*., p. 155.

30 Jules HURET, « Conversations avec Stéphane Mallarmé », dans Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque charpentier, 1891, p. 60, [En ligne] sur <http://www.uni-due.de/lyriktheorie/scans/1891_2huret.pdf > [Consulté le 12.04.13]

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. Wolfgang Tillmans surveille ses tirages (visuel de communication utilisé par la Whitechapel Gallery pour annoncer la signature de son livre *Abstract Pictures* à l'occasion de The London Art Book Fair 2011), photo : DR 2. Sarkis, *L'atelier d'aquarelle dans l'eau* (détail), 2005, collection FRAC Alsace, réalisé ici dans le cadre de l'exposition de l'artiste au LAC à Sainte-Marie-aux-Mines du 16 nov. 2012 au 21 janv. 2013, photo : Cécile Ripoll 3. Sarkis, *Au commencement, la bibliothèque de Aby Warburg,* le 7 juin 2007, film n° 125, 5 min 1 s, photo de l'écran vidéo : DR

photographique, et qu'aucun objet ni aucun corps étranger au processus photographique ne se sont trouvés non plus en contact avec le papier, il défie nos habitudes de perception et d'appréhension de la photographie. Par conséquent, il veut s'assurer auprès des spectateurs de son œuvre et plus encore auprès de ses commentateurs qu'il n'y ait aucune méprise quant au procédé utilisé. C'est pourquoi il rappelle ceci :

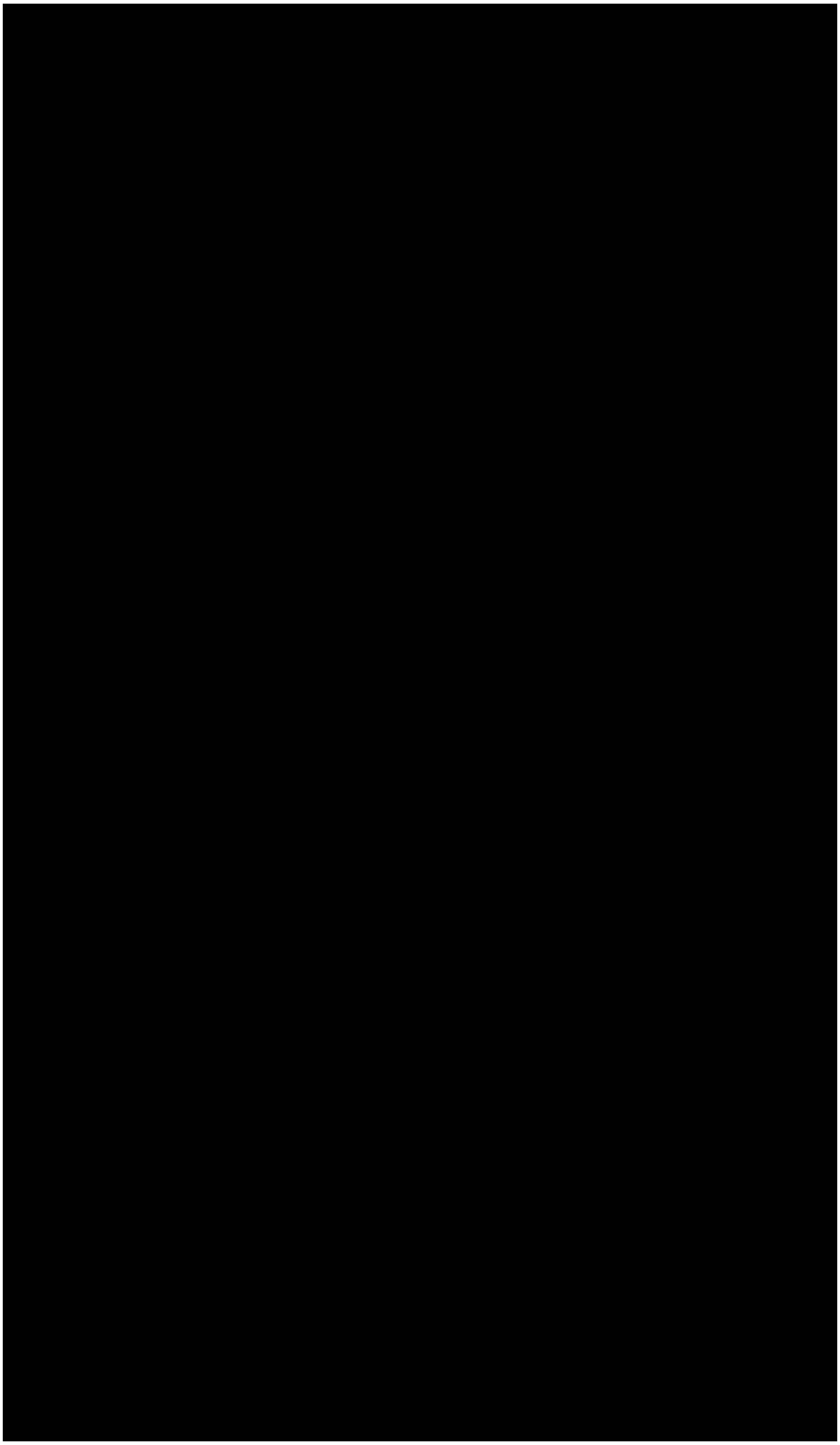
> Tous les travaux abstraits, [habituellement décrit] comme organiques et liquides, ne proviennent pas de quelque chose. Ils sont purement fabriqués par la source lumineuse utilisée dans le procédé photographique. Il n'y a pas de liquides, pas de pigments, pas d'objet, tout est sec, produit à l'aide de la lumière dans la chambre noire. Après l'exposition lumineuse, la photographie suit un processus normal[31].

Néanmoins, lorsqu'il précise que « tout est sec », il s'agit de la phase qui précède le développement, car il existe ensuite une étape où le papier est immergé dans les bains de chimie pour que l'image encore latente fasse jour. Plutôt que d'établir des correspondances avec un objet réel, Tillmans cherche ainsi à s'approcher au plus près des procédures de constitution d'un objet photographique. Pour cette raison, les images qu'il produit sont, à la photographie, ce que les vidéos d'aquarelle dans l'eau de Sarkis sont à la peinture ; si ce n'est que Tillmans crée un objet photographique qui fige le déploiement de la forme, quand Sarkis dévoile l'alchimie qui s'opère dans le temps entre l'eau et la couleur. Dans un bol blanc rempli d'eau, Sarkis trempe un pinceau imprégné de pigments, il offre ainsi une immersion dans le processus de création et propose de retrouver l'essence du geste artistique. *Au commencement, les couleurs dans l'eau*[32] est d'ailleurs le titre de l'une de ces vidéos où le pinceau entre dans l'image et trace dans l'eau des cercles de couleurs qui se diluent et se posent lentement au fond du bol. Si Tillmans semble déjà s'être plongé dans les profondeurs pour fixer le déroulement de la forme, la caméra de Sarkis filme du dessus. Les volutes de couleur laissent imaginer que quelque chose est aspiré dans le fond ; de sorte que, par le biais d'un médium capable de conserver une trace, chacun

31 Propos de Tillmans extrait d'un entretien par courriel daté du 1er juin 2010 cité et traduit dans Damien DELILLE, « *Fluides abstraits. Wolfgang Tillmans et la recomposition du militantisme au tournant des années 2000* », [En ligne], art. cit., p. 1.

32 Sarkis, *Au commencement, les couleurs dans l'eau*, le 10 déc. 1997, film nº 012, 6 min. Sarkis a réalisé un très grand nombre de films à partir de cette technique. Voir page de gauche le film nº 125, *Au commencement, la bibliothèque de Aby Warburg*. La description accompagnant le film mentionne : « Un bol rempli d'eau est posé à côté d'une photographie noir et blanc de la bibliothèque d'Aby Warburg à Hambourg avant 1933. Son plafond est en verre circulaire. Un pinceau arrive et dépose des points d'aquarelle jaune dans l'eau. L'eau se transforme presque en lumière. »

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Étienne-Jules Marey, *Étude des mouvements de l'air,* 1899-1901, prisme triangulaire présentant au courant une de ses bases, agrandissement moderne d'après la plaque négative au gélatino-bromure sur verre de 12 x 9 cm, cliché réalisé par Pierre Noguès avec la quatrième et dernière machine à fumée de Marey équipée de 57 canaux, collection de la Cinémathèque française, Paris

a su donner une visibilité à un processus sans mémoire. La matérialité de la lumière qui s'accumule dans l'épaisseur du papier s'efface toujours au profit des objets qu'elle représente. Or les photographies abstraites de Tillmans rendent visible la lumière elle-même. Quant à Sarkis, « le pouvoir magique » de ses films est de « substituer à la mémoire absente de l'eau celle du film », écrit Érik Bullot[33]. Une autre pratique, plus ancienne, dont la motivation scientifique ne gâche en rien l'esthétique des images, s'est illustrée dans l'enregistrement d'une matière sans mémoire. Cette pratique est celle qui a donné corps aux images des *Mouvements de l'air* d'Étienne-Jules Marey : des enregistrements de courants d'air dont les trajectoires sont infléchies par des surfaces de formes diverses placées à leur rencontre. C'est aussi à travers la saisie d'une durée, de l'ordre d'une à deux secondes cette fois, que Marey, assisté de Pierre Noguès et Lucien Bull, a pu fixer les flux de ces *Mouvements de l'air*[34].

Alors, si, chez un artiste comme Tillmans, la tendance à l'abstraction s'affirme, en dernier lieu, dans la constitution d'une image qui n'aurait d'autre référence qu'elle-même, réduite à ses éléments les plus matériels et les plus visibles jusqu'à n'être plus qu'une entité purement objectale, tautologique en quelque sorte ; le regardeur, lui, développe sans cesse de nouvelles références « dans les racines profondes de sa constitution somato-psychique[35] ». Bien souvent, le regardeur ne peut s'empêcher de s'interroger sur l'origine de l'image qu'il observe ; à l'instar de l'artiste, il éprouve un besoin de se projeter dans l'œuvre. Reprenant à Stieglitz la notion d'équivalence pour s'en servir d'outil pédagogique, Minor White voit parmi ses différentes interprétations : la fonction ou l'expérience qui « se rapporte à ce qui se passe dans l'esprit du spectateur quand il regarde une photographie qui suscite en lui un sens particulier de la correspondance avec quelque chose qu'il connait lui-même[36]. » Tant et si bien que l'équivalence est encore perçue comme un phénomène analogue à l'*Einfühlung* qui s'exprime en un mécanisme de « projection », mais

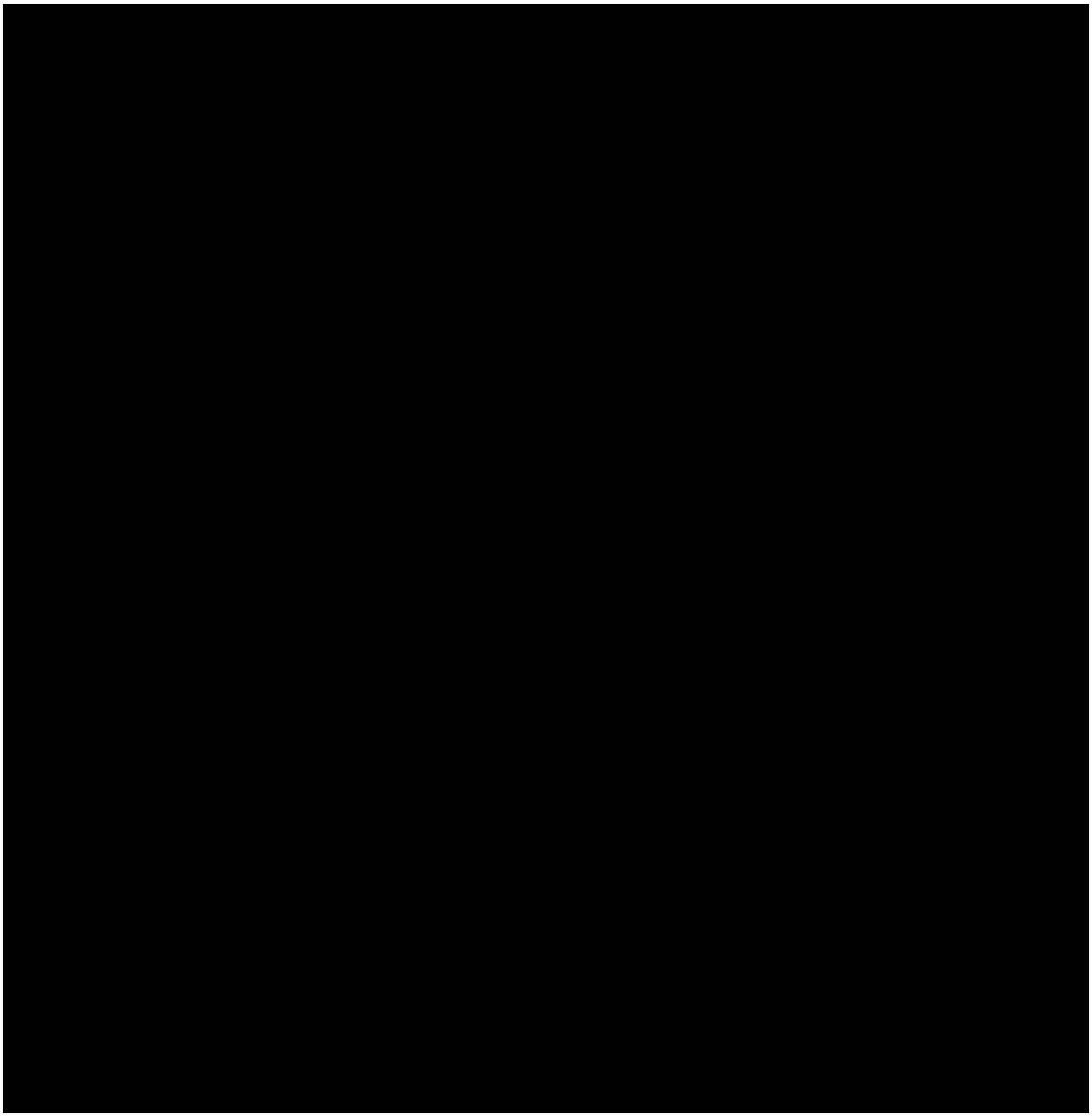
33 Érik BULLOT, « La miniature et le film. Entretien avec Sarkis », Paris, le 19 avr. 2000, [En ligne] sur <http://www.sarkis.fr/fr/textes-choisis/textes-choisis/34> [Consulté le 26.05.13].

34 Pour plus d'informations voir *Mouvements de l'air : Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, cat. expo., Laurent MANNONI, Musée d'Orsay, 19 oct. 2004 au 16 janv. 2005, Paris, Gallimard ; Réunion des musées nationaux, 2004.

35 Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style* (1re éd. allemande 1908 et française 1978), traduit de l'allemand par Emmanuel Martineau, Paris, Klincksieck, L'Esprit et les formes, 2003

36 Minor WHITE, « Equivalence: The Perennial Trend », art. cit., p. 17-21.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Michael Flomen, *Being*, 2000, 48 x 48 cm, 4 ex., galerie Michel Guimont, Québec, Canada

cette fois, du côté du regardeur[37]. White écrit à ce propos : « projection et empathie sont des attributs naturels de l'homme et nous amènent à voir presque automatiquement quelque chose de nous-mêmes dans tout ce que nous regardons assez longtemps pour en être conscient[38]. »

Il n'empêche que pour l'artiste ses photographies abstraites sont bien loin d'être vidées de toute substance. Au contraire, elles sont entièrement tournées sur elle-même et enferment le temps d'une expérience, celle de l'artiste avec la réalité du médium photographique. Il y a du plaisir, dans la production de ces photographies abstraites, explique Tillmans en dernier recours face à Gil Blank qui ne peut simplement voir l'équivalence qui existe entre ses précédentes photographies et celles abstraites ; car ces dernières, il cherche davantage à les interpréter comme « une subversion consciente de la totalité du reste de l'œuvre[39] ». Du plaisir ou du bonheur, c'est-à-dire de l'acceptation et du contrôle qu'il exerce autant sur ses photographies abstraites que sur celles figuratives. Voilà ce qui importe alors aux yeux de Tillmans.

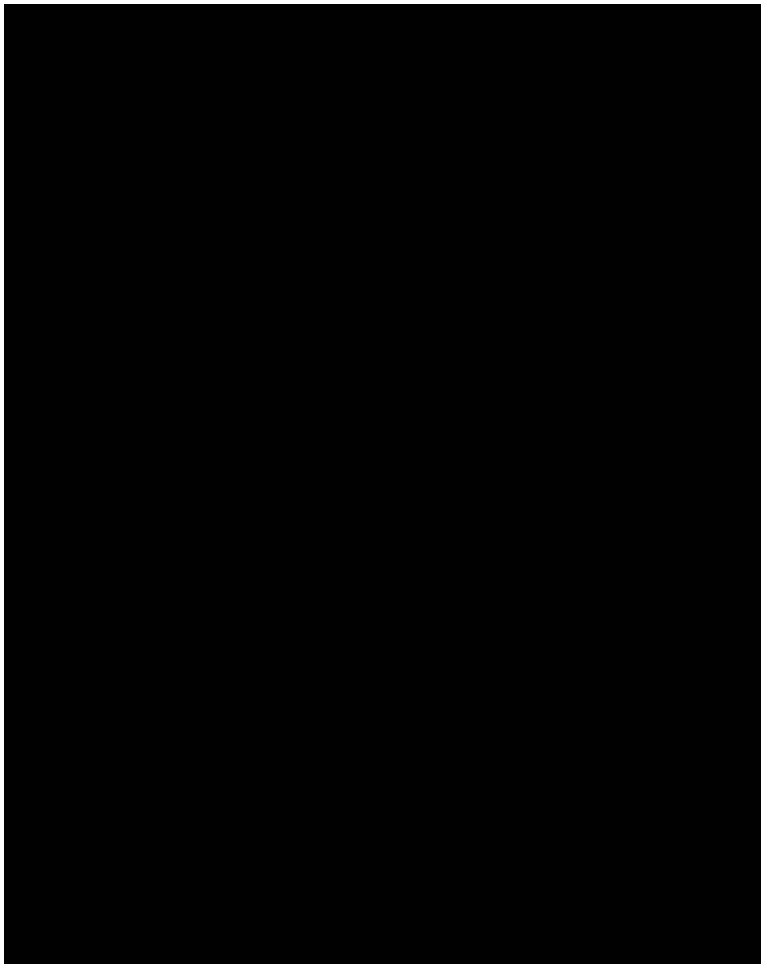
Le plaisir de laisser agir le processus photographique est aussi ce qui anime Michael Flomen quand il va, la nuit, à la rencontre des lucioles et autres éléments naturels. Comme Man Ray, Flomen a recours au procédé du photogramme, à la différence qu'au lieu de l'amener à se retirer du monde, vers un espace de travail, la production de ses abstractions photographiques le conduit au plus près de la nature. Toujours produites sans appareil de prise de vue, ses photographies sont cette fois indexées sur la réalité. Comme Man Ray, Flomen met en contact un objet avec la surface du papier ; simplement, l'objet est de nature différente, il est vivant : « Le processus est donc celui-ci : un ornement pur, une configuration abstraite est naturalisée après coup. Voilà l'antithèse décisive : il y a eu non point stylisation, mais naturalisation. L'élément primordial n'était pas le modèle naturel, mais la

37 Quoique White décrive plusieurs fonctions de l'équivalence dont l'une d'elle peut être lue comme une transposition du concept d'*Einfühlung* tel qu'il a été décrit dans le premier chapitre. Voir dans *New York et l'art moderne, Alfred Stieglitz et son cercle [1905-1930]*, cat. expo., Serge LEMOINE et Ana Martinez DE AGUILAR, Paris Musée d'Orsay, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, du 18 oct. 2004 au 16 janv. 2005, Paris, RMN, 2004, p. 271.

38 Minor WHITE, « Equivalence: The Perennial Trend », art. cit., p. 17-21.

39 Wolfgang TILLMANS, « How else can we see past the fiction of certainty ? », art. cit., p. 119-120. Cet échange rappelle dans un registre différent, esthétique cette fois, celui de Richter avec Buchloh à propos de ses tableaux abstraits, lorsque le peintre en venait à dire « — Si ce n'est pas beau, alors c'est faux. — Beau pas beau on peut creuser un peu ? — C'est extrêmement difficile. — Je sais. » etc. dans *Gerhard Richter Painting* (2012), réalisé par Corinna BELZ. Pretty Pictures. DVD, 97 mn.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Michael Flomen, *Descent*, 2002, photogramme sur papier argentique couleur

loi abstraite de lui[40]. » Ainsi Flomen déambule-t-il plus à la recherche du pouvoir luminescent des lucioles que d'un modèle naturel qu'il souhaite reproduire en image. Autrement dit, c'est la capacité des lucioles à laisser une trace de leur passage sur le papier sensible à la lumière qui l'intéresse. Lorsqu'il chasse les lucioles en pleine nuit, celles-ci sont simplement déposées sur le papier, non loin de l'environnement qu'elles occupent. Puis elles retournent à leurs activités après quelques trajectoires sur le papier[41]. Au retour de l'expédition nocturne, le développement de l'image sur papier inversible ou reproduit par contact révèle un ensemble de points lumineux, attribuable au trajet clignotant du ver luisant. Quelquefois, des fragments de l'environnement : un peu de terre, quelques brins d'herbe, une flaque d'eau ou quelques gouttes de pluie laissent une trace méconnaissable pour celui qui n'est pas au fait du processus de travail de l'artiste[42]. C'est donc la projection du pouvoir luminescent des lucioles sur le papier « qui, par suite de la connexion intime et organique de toutes choses vivantes, [procure] sa base au vécu artistique du contemplateur, et non point la conformité avec le modèle naturel[43]. » L'image n'est donc pas en mesure de fournir les indications nécessaires au spectateur pour identifier l'activité à laquelle s'est livrée l'artiste. Ce sont en revanche toutes les informations annexes aux photogrammes de Flomen, les textes des communiqués, ceux des catalogues d'expositions et surtout le film qui documente sa démarche[44]. Celui-ci fournit les clés d'une lecture de ses images comme métaphore de la chasse aux lucioles. Cette chasse n'aboutit que lorsque le chasseur s'identifie aux lucioles clignotant la nuit. L'usage que Flomen fait du flash

40 Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style, op. cit.*, p. 90.

41 Voir par exemple les images : *Contact*, 2001, 111 x 88 cm ; *Choice*, 2001, 122 x 168 cm ou bien encore page précédente et page suivante, *Being*, 2000, 48 x 48 cm et *Descent* 2002.

42 D'ailleurs, pour James D. Campbell, les traces des lucioles qui apparaissent dans les images de Flomen sont avant toute chose « l'expression d'une étincelle de connaissance dans un monde d'ignorance ou d'obscurité, […] car ces dernières font réellement figure d'un rayon de lumière qui étincelle chaque fois que nous devenons trop insensibles et indifférents à la négociation des eaux troubles et profondes de l'art contemporain. » James D. CAMPBELL, « A Palimpsest of Pale Fire. The Fabulist Photography of Michael Flomen », *Ciel variable, Materia et Lumen*, n° 70, 2006, p. 13-14. Campbell développe une analyse autour des images de Flomen, en construisant des « fables ». Si celles-ci ne manquent pas de conférer un statut d'exception aux images, elles ne résolvent rien quant à leur analyse en tant qu'objets photographiques.

43 Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style, op. cit.*, p. 90.

44 *La nuit est ma chambre noire, l'œuvre de Michael Flomen (Under the Cover of Darkness, the work of Michael Flomen)* (2008), réalisé par André CORNELLIER. Montréal. UMA, La maison de l'image et de la photographie. Betacam couleur, 30 min, présenté dans le cadre du 27e Festival international du Film sur l'art du 19 au 29 mars 2009 à Montréal . Voir p. 65 du catalogue du FIFA.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. à 5. *La nuit est ma chambre noire, l'œuvre de Michael Flomen (Under the Cover of Darkness, the work of Michael Flomen)* (2008), réalisé par André CORNELLIER. Montréal. UMA, La maison de l'image et de la photographie. Betacam couleur, 30 min, 5 captures d'écran.

pour la réalisation de ses autres photogrammes en témoigne. En l'absence des vers luisants, Flomen déclenche un flash au-dessus de grands formats de papiers vierges enneigés, ou immergés dans l'eau d'un étang. De la sorte, il révèle, soit le dépôt d'une matière comme la neige ou la poussière, soit le passage des formes aquatiques.

Concernant la composition de ces images abstraites, on s'aperçoit que, bien souvent, l'absence d'appareil photographique annule le travail de cadrage et de composition préalable en faveur d'une organisation aléatoire des formes. Les photographies abstraites de Tillmans de même que certains chimigrammes de Cordier procèdent eux aussi d'une organisation similaire. En effet, si Cordier est parvenu à maitriser complètement la composition de ses chimigrammes produits avec un produit localisateur[45] ; ceux qu'il a réalisés sans ce type de produit, en peignant ou faisant couler directement le révélateur et le fixateur sur l'émulsion photosensible, ceux-là produisent des formes difficilement contrôlables qui souvent débordent le format[46].

Toutefois, il apparait que le pouvoir luminescent des lucioles, même abstrait (soit une fois rendu sur le papier), « nous touche avec plus de douceur et se lie plus étroitement avec nos propres sentiments vitaux[47]. » Il est donc « propre à réveiller doucement et progressivement l'impulsion d'*Einfühlung* latente en l'homme[48] », pour reprendre les mots de Worringer. La pratique de Flomen a ainsi permis de montrer que des tendances à l'abstraction s'expriment conjointement au sein d'une même pratique et non seulement l'une après l'autre.

Silver, *Lighter* and *Gelatin Photographs*

C'est en revanche chez Tillmans que s'affirme l'expression la plus marquée d'une tendance à l'abstraction à travers la production de séries telles que *Silver* et *Lighter.* Ces photographies sont sans image, tautologiques au sens où même le spectateur n'est plus en mesure de les associer à une quelconque réalité, si ce n'est à celle de l'objet photographique lui-même.

45 Un produit localisateur est tout ce que l'artiste peut trouver dans sa cuisine, sa salle de bain, ou chez les marchands de peinture et qui adhère quelques instants sur le papier photographique.
46 Voir Fabrice BIASINO et coll., *Le chimigramme, Pierre Cordier, op. cit.*, p. 225-230.
47 Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style, op. cit.*, p. 90-91.
48 *Ibid*.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

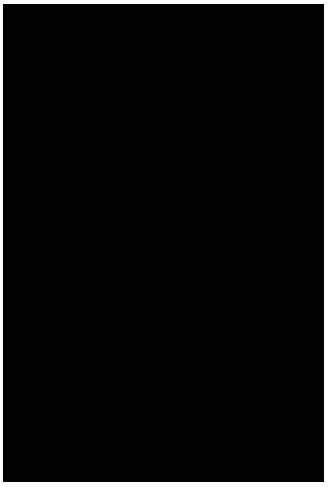
1. Wolfgang Tillmans, *Silver 82*, 2011, c-type print on Dibond in artit's frame, 181 x 237 x 6 cm

Les photographies abstraites de la série *Silver* ne sont rien d'autre que le résultat de la réaction du papier à la lumière, aux produits chimiques et au processus mécanique. C'est le passage dans la machine de traitement qui altère le blanc du papier et produit un camaïeu de couleur. À la sortie de la développeuse, la photographie est, soit d'une couleur pure et profonde, laquelle estompe les macules de produits contenus dans la développeuse et déposées sur le papier. Autrement, quand la tonalité est plus claire, elle est d'apparence striée, frottée ou tramée, et laisse deviner le processus d'avancement du papier dans la machine.

L'intensité de la couleur ou son degré de recouvrement semble alors être fonction des passages en machine. Mais peut-on réellement parler de recouvrement au regard de la technique utilisée par Tillmans ? Pour un grand nombre de ces photographies, le bord de l'image laisse apparaitre une couleur différente de celle visible au centre de la surface. De même qu'une observation attentive du tirage dévoile quelques différences de tons, que rationnellement nous attribuerions au nombre de couches appliquées. Pourtant, si peindre consiste immanquablement à recouvrir une surface, produire une photographie est toujours fondamentalement liée au processus d'apparition qui repose sur la découverte de quelque chose de latent, comme enfermé dans l'imperceptible épaisseur du papier. Il faut donc se rappeler l'immatérialité de la lumière qui engendre la photographie pour évaluer la pertinence d'une discussion sur l'image en terme de recouvrement. Remarquer, aussi, que l'étape du processus photographique constituée des différentes phases d'immersion du papier dans les bains de chimie est la part irréductible du processus photographique. En témoignent les procédés des artistes cités dans ce chapitre, lesquels ont pu se séparer de certaines étapes du processus à l'exception de celle-ci.

Il en est de même pour la série *Lighter* dont la principale différence avec la série *Silver* se situe au niveau de la forme qui est donnée au support papier. Traitées en aplat, monochromes ou de deux ou trois couleurs, dont l'une au moins se fond avec une autre, ces photographies sont froissées ou pliées et conservent les marques d'une pression qui a contraint le papier à changer de forme. Dans son entretien avec Obrist, Tillmans, à l'instar de Man Ray et Cordier, livre les circonstances de la découverte qui a donné lieu à ces images :

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



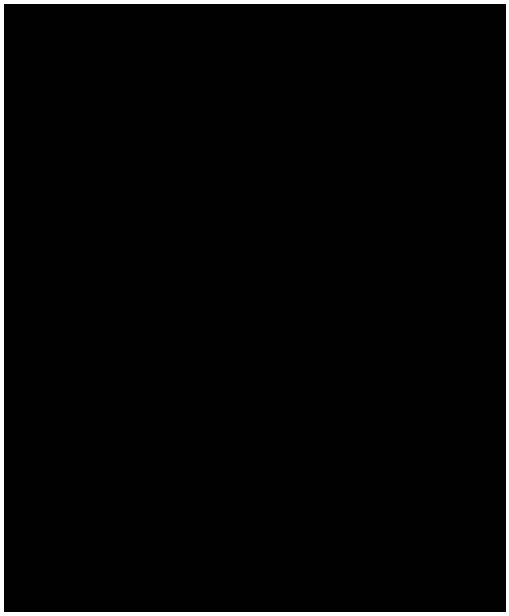
Wolfgang Tillmans : 1. *paper drop (London)*, 2008, c-type print, 30,5 x 40,6 cm, 10 ex. + 1 e. a., c-type print, 50,8 x 61 cm, 3 ex. + 1 e. a., c-type print mounted on Forex in artit's frame, 145 x 213 x 6 cm, 1 ex. + 1 e. a., Unframed archival ink jet print on paper, 138 x 208 cm, 1 ex. + 1 e. a. 2. *paper drop (Roma)*, 2007, c-type print, 30,5 x 40,6 cm, 10 ex. + 1 e. a., c-type print, 50,8 x 61 cm, 3 ex. + 1 e. a., c-type print mounted on Forex in artit's frame, 145 x 212 x 6 cm, 1 ex. + 1 e. a., Unframed archival ink jet print on paper, 138 x 207 cm, 1 ex. + 1 e. a. 3. Wolfgang Tillmans, *Lighter XVIII* et *Lighter XIX* présentés à la galerie Daniel Buchholz, Cologne, 2007

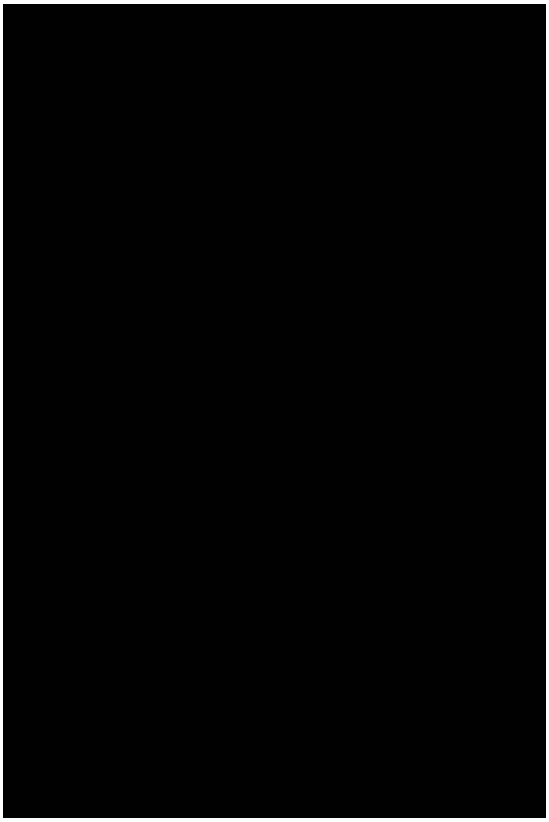
> Ce travail m'est initialement apparu au moment d'un bourrage papier à l'intérieur de ma machine de traitement. Le fait que j'ai déjà travaillé sur les images *paper drop* pendant cinq ans quand c'est arrivé est un bon exemple de l'intention et de la coïncidence : ai-je chargé la machine de traitement avec des tirages couleur parce que je savais qu'il y avait la probabilité d'un bourrage papier, ou ai-je simplement remarqué cette coïncidence quand elle s'est matérialisée devant mes yeux ? Les deux aspects sont indissociables. Tout comme la série *Silver*, les images en trois dimensions ne sont pas figuratives ; ce sont des compositions, mais, en même temps, un objet a été inséré à l'intérieur[49].

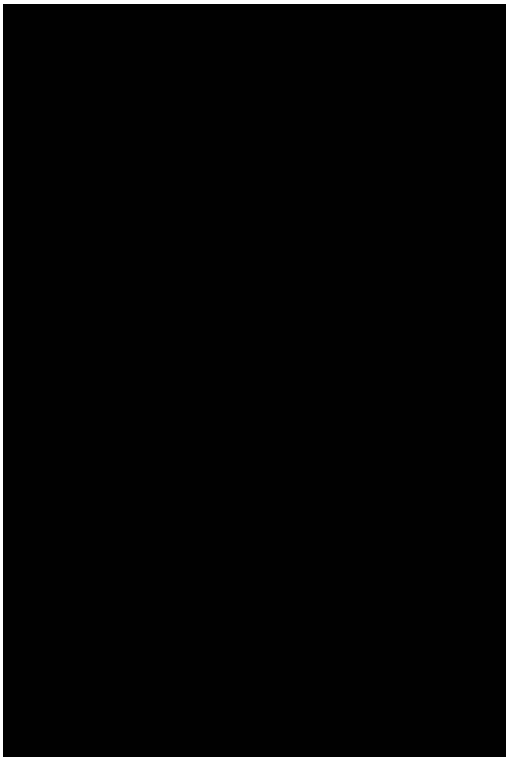
Tillmans s'interroge sur la capacité du hasard, ce « dénominateur commun des circonstances[50] » qui semble être à l'origine de ces découvertes, ce « vecteur d'une pensée contingente[51] » qui l'affranchit de ses « habitudes subjectives[52] », pour reprendre les mots de Chevrier. Et, en même temps, il laisse entendre que la série *paper drop* l'aurait conduit à produire la série *Lighter.* Ces deux séries sont respectivement composées de photographies consistant, pour la première, en la prise de vue d'un tirage couleur monochrome, plié ou enroulé sur lui-même, et, pour la seconde, de photographies présentées telles quelles, avec leur pli, sans faire l'objet d'une prise de vue. La première consiste en la représentation d'objets photographiques et donne quelques indications sur la souplesse du support avec lequel travaille Tillmans, quand la seconde donne à voir les objets photographiques eux-mêmes, devenus sculptures, tant leurs propriétés mécaniques sont valorisées. Dès lors, la dimension sculpturale de ces images accentuée par la haute brillance du papier rappelle le pouvoir de réfraction d'une peinture métallisée sur tôle froissée. D'ailleurs, si quelques-unes de ces photographies ont été présentées à même le mur, simplement maintenues par un morceau d'adhésif transparent, comme le montre la vue de l'installation à la galerie Daniel Buchholz à Cologne en 2007[53], ces photographies sont désormais le plus souvent montées sous une caisse en plexiglas accrochée au mur. L'image est maintenue sur le fond de cadre dans sa partie supérieure et laissée libre dans sa partie

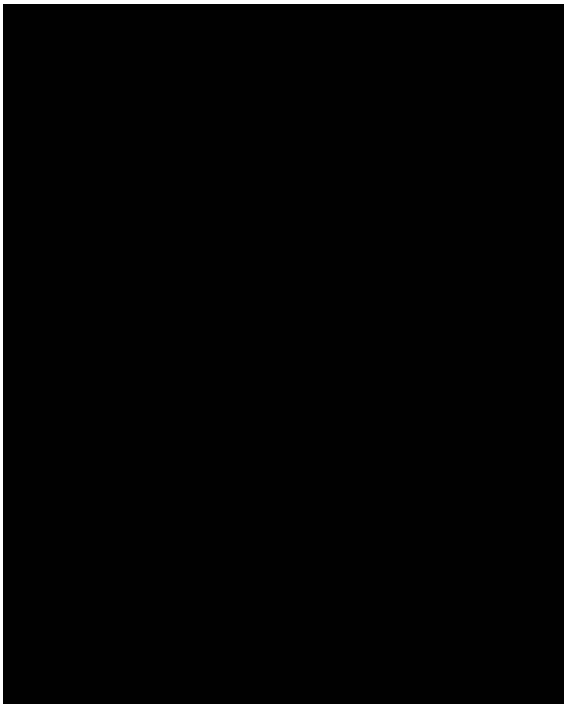
49 Hans Ulrich OBRIST, *Wolfgang Tillmans, Conversation n° 6, op. cit.*, p. 101-102.
50 Jean-François CHEVRIER, *La trame et le hasard*, Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 9.
51 *Ibid*.
52 *Ibid*.
53 Voir cette image – composée de deux photographies abstraites : *Lighter XVIII* et *Lighter XIX*, 2007, C-type print, 61 x 50,8 cm, unique – intitulée : Vue de l'installation *paper drop*, Galerie Daniel Buchholz, Cologne, 2007 dans *Wolfgang Tillmans, Abstract Pictures*, Ostfildern, Allemagne, Hatje Cantz, 2011, ill. 281. dont le titre de la vue d'installation confirme bien la relation qui existe entre les deux séries. Une photographie pliée est intitulée *Lighter* tandis que lorsqu'elle fait l'objet d'une prise de vue elle devient *paper drop*.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014









1. Wolfgang Tillmans, *Lighter, blue convex III*, 2010, c-type print in plexiglas frame, 65 x 54 x 10 cm, unique 2. Wolfgang Tillmans, *Lighter, jam*, 2011, c-type print in plexiglass, 65 x 54 x 10 cm, unique présenté au Moderna Museet à Stockholm en 2012, photo : mhv 3. Wolfgang Tillmans, *Lighter, blue concave I*, 2008, c-type print in plexiglass frame, 65 x 54 x 12,5 cm, unique 4. Gerhard Richter, *Gris*, 1970, huile sur toile, 100 x 80 cm

inférieure. La profondeur de la vitrine est donc fonction de l'amplitude du détachement de la feuille de papier par rapport au fond du cadre. Et tout cela termine de conférer la dimension sculpturale que Tillmans prête à l'objet photographique.

Il y a donc deux types de photographies abstraites sans appareil chez Tillmans. L'une est conçue d'un geste de la main au moyen d'une source de lumière (*Freischwimmer*, *Blushes*, *Urgency*, etc.), tandis que l'autre, mécanique, use et abuse des erreurs de la machine (*Silver*, *Lighter*, etc.). Comme si, ces dernières couleurs étaient plus ou moins préfabriquées (ready-made) par le procédé lui-même ; alors même que chez Richter, c'est le gris, s'il en est, qui, selon Davila, serait la couleur du readymade[54]. Ce « parce qu'elle a aux yeux de l'artiste une particularité, celle "de ne rien représenter", et parce qu'elle est pour Richter toujours, "le juste équivalent, le seul possible, pour l'indifférence, le refus de prendre position, l'absence d'opinion, l'absence de forme", ou encore parce qu'elle représente […] "le néant, le ni... ni", parce qu'elle "correspond le mieux à l'indifférence[55]". » Mais, quand dans l'œuvre de Richter, le gris avait l'air de sonner le point de non-retour de sa peinture[56], la couleur des monochromes de Tillmans semble au contraire lui ouvrir le champ des possibles. Et cette ouverture a lieu principalement en terme de réflexion sur les qualités physiques de l'objet photographique. Car ces couleurs – qui, selon l'angle duquel elles sont perçues, peuvent tout à la fois absorber et diffuser la lumière avec éclat – elles suggèrent la densité et l'épaisseur temporelle de la vision.

Pour autant, le recours ponctuel au monochrome dans l'œuvre de Richter aussi bien que dans celle de Tillmans ne peut être considéré comme témoignage d'une rupture entre tendance à l'*Einfühlung* et tendance à l'abstraction. En revanche, il semble montrer toute la validité du concept de

54 Voir la série des *Gris* de Richter réalisée entre 1967 et 1976.

55 Thierry DAVILA, « La condition photographique. Usages de la photographie, du déjà-là et du readymade chez Gerhard Richter. », *L'image déjà là, usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, Les carnets du Bal, Le Bal / Images en manoeuvres, nº 02, 2011, p. 52-79.. 76.

56 C'est en tout cas ce qui ressort des propos de Richter comme le remarque Camille Morineau : « Mes peintures sont devenues de plus en plus impersonnelles et générales, jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien, sauf un camaïeu de gris ou de couleurs posées les unes à côté des autres, une couleur non modulée. J'étais à cette époque entièrement en dehors de mes peintures. Mais je ne me sentais pas bien non plus. On ne peut pas vivre comme cela. J'ai par conséquent décidé de peindre précisément le contraire. » Gerhard Richter, « Entretien avec Dorothea Dietrich », *Print Collector's Newsletter*, sept.-oct. 1985, p. 131 cité dans Camille MORINEAU, « Au-delà de l'opposition entre abstraction et figuration : *blow up* et figuration du vocabulaire abstrait », dans *Gerhard Richter : Panorama*, cat. expo., Mark GODFREY et Nicholas SEROTA (dir.), avec Dorothée BRILL et Camille MORINEAU, Paris, Centre Pompidou, 2012, p. 123.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

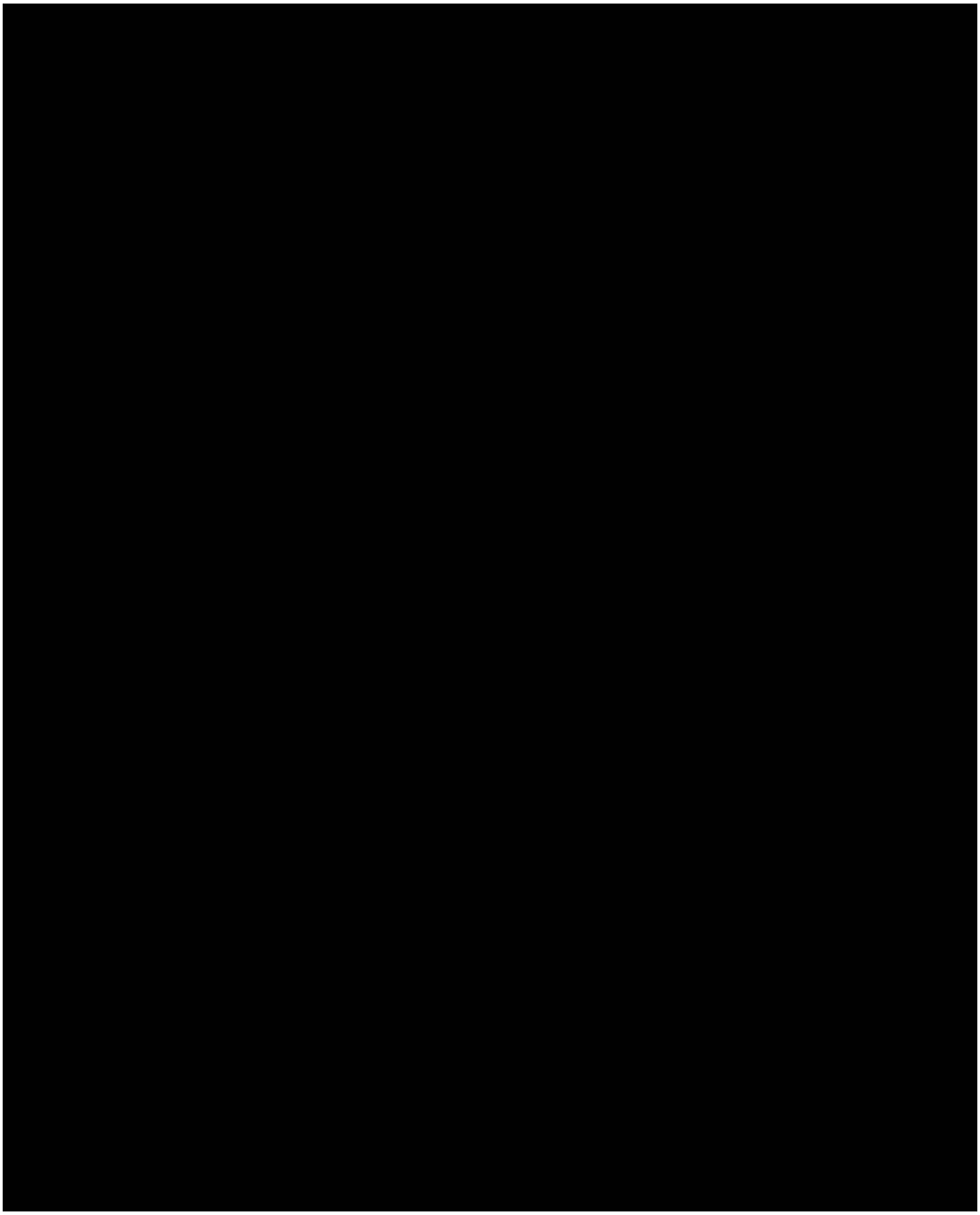
James Welling : 1. *Gelatin Photograph 89*, photographie argentique noir et blanc, 40 x 50 cm
2. *Gelatin Photograph 40*, 1984, photographie argentique noir et blanc, 40 x 50 cm

« vouloir artistique absolu » tel que le concevait Worringer pour analyser la pratique de ces deux artistes.

Revenons pour terminer sur une pratique de l'abstraction photographique où l'artiste utilise l'appareil de prise de vue, ceci, afin de montrer que ce n'est pas tant l'abstraction faite de l'appareil ou de la lumière que la volonté exprimée par l'artiste qui détermine la tendance à l'abstraction. La série *Gelatin Photograph* de Welling produite en 1984 formule ainsi peut-être d'une façon plus explicite encore une recherche sur les constituants de l'image et la matière de l'objet photographique. Toujours aux apparences d'abstraction radicales, les images donnent à voir plusieurs morceaux d'une matière sombre et brillante disséminés sur fond blanc. Cadré en gros plan, l'agencement de ce qui ressemble, à première vue, à des copeaux luisants forme la composition de l'image. Un puissant éclairage, associé à un jeu de contrastes marqués, les détache très nettement du fond et fait sourdre par endroits quelques légères ombres portées ou quelques marques sombres d'imbibition du papier attribuables au dépôt de ces morceaux sur le support. Le traitement noir et blanc de ces images ne permet alors pas d'identifier la couleur de ce qui est représenté et invite également à les considérer, pourquoi pas, comme résidus d'un quelconque repas. Peut-être sont-ils alimentaires ? Selon ce critère, ils seraient un met des plus connus en Angleterre : de la *jelly* peut-être. Finalement, l'important est ce qui est visible, et ce, bien que l'artiste se soit mis à une cuisine expérimentale en vue d'élaborer ces formes. Celles-ci sont en effet produites par déformations de feuilles de gélatine alimentaire plongées dans l'encre noire[57]. C'est donc l'association de l'image et du titre (photographie argentique ou de gélatine) qui donne le ton de l'interprétation. De même, dans ce cas de figure, le support photographique influence considérablement la lecture du sujet de l'image photographique. Alors, à peu de chose près sans hésiter, le spectateur est conduit à identifier ces fragments comme des concrétions de l'émulsion photographique. Cependant, ces images ne peuvent être qualifiées de tautologiques comme les précédentes, au simple prétexte qu'elles semblent donner à voir l'une des composantes essentielles de la photographie. En effet, l'artiste a recours à des matières étrangères au procédé photographique : l'encre et la gélatine alimentaire. C'est pourquoi l'usage de « ce merveilleux mot,

57 Voir James CRUMP, « Ventriloquisms, The Art of James Welling », *op. cit.*, p. 68-69.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Wolfgang Tillmans, *Blushes #59*, 2000, Unframed archival ink-jet print on paper, 173 x 137 cm, 1 ex. + 1 e. a.

“ventriloquie[58],” » pour reprendre Welling, est tout à fait approprié pour analyser ces images en particulier et comprendre la façon dont il se sert du médium photographique. D’une certaine manière, il donne la voix de la photographie à des éléments qui lui sont extérieurs de même qu’il parvient à faire en sorte qu’ils puissent se faire passer pour elle.

***

Avec ce dernier chapitre, il s’est agi d’observer des pratiques photographiques où l’expression d’une tendance à l’abstraction est pleinement affirmée. Pour autant celles-ci ne témoignent pas d’une rupture avec les tendances à l’*Einfühlung*, c’est-à-dire avec l’implication de l’artiste dans le monde réel, car ce sont bien les expressions conjointes ou successives de ces deux tendances, ce parallélisme en somme, qui procèdent du vouloir artistique (*Kunstwollen*). Comme le remarque Man Ray, le hasard intervenant dans ces abstractions photographiques est composé « des principes et des forces qui agissent dans la nature et en nous-mêmes[59] » de la même façon que les tendances à l’*Einfühlung*. Deux autres raisons permettent encore d’étayer cette idée. D’une part, le regardeur semble avoir les plus grandes facilités à se projeter et à développer les puissances de l’imagination face aux œuvres abstraites. D’autre part, à l’exception peut-être de Pierre Cordier, ces œuvres ne forment pas l’ensemble de la production de l’artiste. Le parallélisme opère. Cependant, les œuvres de Richter, de Tillmans ou de Welling s’inscrivent dans une histoire de l’art qui a toujours maintenu une tension entre les réalités prétendument antagonistes que sont l’abstraction et la figuration et par là même invalident cette rupture qui n’a plus lieu d’être. Ces abstractions ne témoignent jamais d’un total renoncement au monde, mais d’une phase qui accorde le retrait nécessaire pour mieux s’approcher du monde réel.

58 « J’ai récupéré ce merveilleux mot, “ventriloquie,” et quand j’ai découvert la photographie, je me suis aperçu qu’elle était le médium du ventriloque par excellence. Je pouvais diffuser ma voix au travers de différentes sortes d’images : je pouvais m’exprimer dans de nombreux langages formels. » Pros de Welling dans Jan TUMLIR, « James Welling talks to Jan Tumlir », *Artforum*, Vol. 41, nº 8, avr. 2003, p. 216-218.

59 Man Ray, « Man Ray Fautographe », art. cit., p. 26.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

DEUXIÈME PARTIE

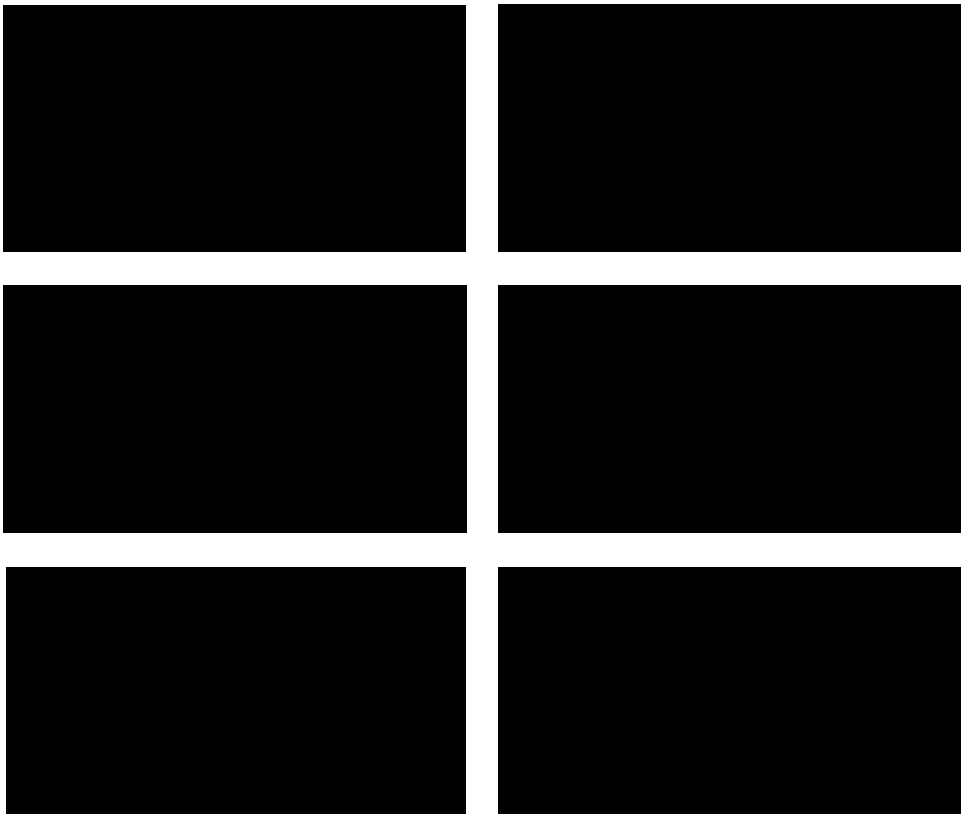
L'AGENCEMENT D'IMAGES

CHAPITRE 5
LE MODÈLE CINÉMATOGRAPHIQUE

Maintenant que l'artiste est en possession d'un corpus d'images qu'il s'est approprié, comment maintenir cette dynamique de construction entre *Einfühlung* et abstraction jusqu'au sein de l'œuvre ? Si les références au *Kunstwollen* et à l'agencement deleuzien ont permis de tracer les trajectoires de la démarche préliminaire de l'artiste, elles tiennent également une place essentielle pour comprendre le terme d'agencement associé à celui d'images tel qu'il est abordé ici. En effet, comme Deleuze le remarque pour l'écrivain, l'artiste « invente des agencements à partir des agencements qui l'ont inventé, il fait passer une multiplicité dans une autre[1] ». Il est ainsi envisagé de rapprocher les mouvements de déterritorialisation de l'artiste et les mouvements, liaisons et relations entre les images au sein de l'agencement. C'est pourquoi l'intérêt se porte dès à présent sur un agencement qui traite de l'inscription de l'image dans un ensemble, et non plus seulement sur l'implication de l'artiste dans le monde réel. L'étude des processus qui mènent l'artiste à disposer d'une image nous a conduits à considérer cette dernière comme unité autonome, et ce, bien qu'elle ait parfois pu faire partie d'une série. Mais dorénavant, cette unité sera observée agencée avec d'autres. C'est précisément son intégration au sein de structures plus complexes qui sera étudiée. En conséquence, même si la

1 Gilles DELEUZE et Claire PARNET, *Dialogues* (1977), Paris, Flammarion, Champs, 1996, p. 65.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. John BALDESSARI, *Recycling Images* (entretien avec Susan Sollins) filmé pour *art21, Exclusive*, le 2 déc. 2010, 1 min 58 s, [En ligne] sur <http://www.art21.org/videos/short-john-baldessari-recycling-images> [Consulté le 25.04.13]. (détail : 6 captures d'écran) Passant au crible ses boites de photos de films dans son studio de Santa Monica, John Baldessari évoque son côté « pack rat » ou accumulateur compulsif.

disparition du partage des activités de figuration et d'abstraction est depuis longtemps amorcée dans la pratique de l'artiste, il s'agit de montrer que la dichotomie entre abstraction et figuration trouve sa pleine résolution dans l'agencement d'images. Dès lors, quel dessein nourrit l'artiste qui agence des images ? Serait-ce que l'agencement de ces deux modes de production d'images favorise une dialectique des enjeux relatifs au montage d'images ? Serait-ce, de surcroit, que l'agencement est, à lui seul, production d'un monde qui *de facto* se construit à partir de multiples perceptions ? Il est certain que l'agencement d'images répond à divers modes de construction auxquels il emprunte l'organisation. Parmi ces modèles, le montage cinématographique et l'atlas d'images warburgien figurent parmi les plus cités dans l'histoire récente de l'art contemporain. Cela tiendrait-il à leurs capacités de produire un rapport de tension et d'attraction entre les images ? S'appuyant sur l'analyse des œuvres de quelques artistes parmi lesquels John Baldessari, John Stezaker, Gerhard Richter, Wolfgang Tillmans, Batia Suter, etc., ce chapitre et le suivant s'attacheront à développer cet aspect de l'agencement.

L'organicité du montage

Au principe de l'agencement qui établit un rapport entre images correspond en effet la forme du montage cinématographique qui, selon Sergueï Eisenstein, est « une restitution des lois du processus de la pensée[2] ». Suivant cette même conscience du montage, le travail du cinéaste consiste à conduire le spectateur à se représenter des images qui, *via* une certaine disposition affective, lui permettent de s'accorder avec « toute la multiformité des phénomènes particuliers et (apparemment) fortuits de la nature, de la réalité, de l'histoire, de la science[3] ». Comme l'écrit Aumont, pour Eisenstein, le montage « "ressemble", dans son organisation, au psychisme du spectateur[4] ». Se dessine ainsi le concept d'organicité

2 Sergueï EISENSTEIN, *Le film : sa forme, son sens*, adapté du russe et de l'américain par Armand Panigel (dir.), Paris, Christian Bourgeois, 10/18, 1976, p. 94. De la même manière, Jacques Aumont décrit la conception du montage selon Eisenstein comme un « décalque formel du fonctionnement de l'esprit humain » dans Jacques AUMONT, *L'Image*, Paris, Nathan, Nathan-Université, 1990, p. 182.

3 Sergueï EISENSTEIN, *La Non-indifférente Nature/1, Œuvres tome 2*, traduit du russe par Luda et Jean Schnitzer, Paris, UGE-10/18, 1976, p. 195.

4 Jacques AUMONT, *L'Image, op. cit.*, p. 183.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

appliqué au montage pour lequel la perception du monde est une mise en ordre de données, un processus d'organisation[5].

> Le principe du cinéma ne tombe pas du ciel, écrit Eisenstein. Il vient des entrailles de la culture humaine. […] Et le cinéma dans son entier est non seulement dans la figuration mais aussi dans le principe de la composition d'ensemble, c'est-à-dire dans la forme, reflet de… l'Homme[6].

Le concept d'organicité comme celui d'*Einfühlung* établit un rapport entre l'Homme et le monde. Si ce n'est que la fusion énoncée par Robert Vischer ou bien même la projection formulée par Worringer est posée en terme de ressemblance chez Eisenstein. Le cinéaste considère pour cela la disposition affective de l'homme à se représenter le monde, ses affects. D'ailleurs, le besoin est un affect en ce qu'il est tout droit tendu vers ce qui est apte à le combler. Le concept de *Kunstwollen*, lui aussi, est décrit par Worringer tel ce « besoin commun qui nous apparait comme l'essence ultime de toute expérience esthétique[7] », ce besoin dualiste comprenant l'abstraction et la communication intuitive avec le monde qui tient à la figuration. Il en découle, un concept de montage, à l'image du *Kunstwollen*, au sens où il permet non seulement, d'éviter « 1°, la pure conventionalité, l'abstraction, l'absence totale d'attaches dans le réel, et 2°, la soumission aveugle à la nature, l'engluement dans la représentation pour la représentation[8] », mais surtout en ce qu'il propose une rencontre entre ces deux tendances. De cette façon, la figuration, soit le matériau cinématographique chez Eisenstein, s'inscrit dans une abstraction, soit l'image comme élément abstrait produit par montage. Comme le mentionne André Bazin dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* le montage est « créateur abstrait de sens[9] ». Eisenstein s'emploie donc à transformer cette relation entre figuration et abstraction en un rapport dialectique et de complémentarité. De la même manière, l'artiste opte pour cette forme d'agencement qu'est le montage afin de penser l'articulation de ces tendances telles qu'elles se sont au préalable manifestées dans sa démarche. Dès lors, le

5 Voir *ibid*., p. 66-70.
6 Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, « Montage 1937 », traduit de l'anglais et cité dans Jacques AUMONT, *Montage. Eisenstein* (1979), Paris, Images modernes, 2005, p. 253-254.
7 Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style* (1re éd. allemande 1908 et française 1978), traduit de l'allemand par Emmanuel Martineau, Paris, Klincksieck, L'Esprit et les formes, 2003, p. 58.
8 Jacques AUMONT, *Montage. Eisenstein, op. cit*., p. 236.
9 André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1958), Paris, Cerf, Septième Art, 2010, p. 52.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. Man Ray, *Rencontre d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection (Lautréamont)*, 1932-1933 (Photomontage publié dans Minotaure, n° 3-4, déc. 1933), photographies découpées et collées sur papier, photomontage original 27,4 x 47,5 cm, collection particulière

contenu de l'œuvre n'est plus envisagé comme seul reflet du monde et le recours au montage et même plus largement à l'agencement relève d'une volonté de penser l'abstraction non plus comme opposée au monde, mais comme une construction en réaction au monde dans lequel nous vivons. « Principalement, mais en aucun cas totalement, faire le monde consiste à séparer et à réunir, et souvent les deux ensemble[10] », écrit Nelson Goodman dans *Manières de faire des mondes*.

La table de montage

Ce rapport dialectique existe également dans le photomontage. Comme le remarque Philippe-Alain Michaud, « le film est […], le principe actif du photomontage : avant même de mettre en mouvement des images, il a le pouvoir de les diviser et de les recomposer en de nouveaux agencements[11] ». Il a cette capacité de rapprocher deux ou plusieurs images qui peuvent être, soit de même nature, soit de natures totalement étrangères. Le célèbre collage de Man Ray *Rencontre d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection*, 1933 témoigne littéralement de cette conception du montage entre suture et comparaison. Notamment, dans la mesure où son titre s'inspire du passage : « Il est beau […], comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie[12] ! » tiré des *Chants de Maldoror* de Lautréamont, duquel André Breton a fait le ressort du surréalisme. Le titre permet en effet de confronter deux entités : le montage (son unité) avec la rencontre d'objets que tout oppose. Il propose de dépasser la structure première de la figure comparative qui est de reposer sur une même unité de signification. L'évidence d'un récit que la rencontre d'objets de même nature favorise est mise à mal.

10 Nelson GOODMAN, *Manières de faire des Mondes*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie-Dominique Popelard, Paris, Gallimard, folio essais, 1992, p. 23.

11 Philippe-Alain MICHAUD, « La coalescence et la suture », dans Quentin BAJAC et coll., *La subversion des images, surréalisme, photographie, film*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 174.

12 Une célébrité due au fait que ces mots d'Isidore Ducasse dit le comte de Lautréamont sont repris, une première fois, non pas dans le premier manifeste du surréalisme comme il en est souvent fait mention, mais dans André BRETON, *Les vases communicants* (1932), Paris, Gallimard, Idées, 1970, p. 67. puis dans le double n° 3-4 de la revue Minotaure en 1933 comme titre de l'œuvre de Man RAY, puis dans Max ERNST, « Au-delà de la peinture », dans *Écritures* (1936), Le Point du jour, Paris, Gallimard, 1970, p. 253. etc.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

> Il ne saurait être fait grand état de la distinction purement formelle qui a pu être établie entre la métaphore et la comparaison, écrit Breton. Il reste que l'une et l'autre constituent le véhicule interchangeable de la pensée analogique et que si la première offre des ressources de fulgurances, la seconde (qu'on en juge par les « beau comme » de Lautréamont) présente de considérables avantages de suspension[13].

Par conséquent, c'est clairement parce que la comparaison est motivée, c'est-à-dire qu'elle porte sur une qualité, ici la « beauté convulsive » chère à Breton, que celle-ci est la figure idoine aux surréalistes. Souvent, le point commun entre comparé et comparant n'est pas exprimé dans la métaphore. Or, la suspension que permet la comparaison consiste, précisément, en l'évaluation de ce point commun qui se serait ici en quelque sorte déplacé de cette capacité de la rencontre et du montage à produire un ensemble, vers une certaine équivalence de leur beauté. Selon le concept de suture mis au jour par Jean-Pierre Oudart, ce montage offre également au spectateur l'expérience de son impuissance à totaliser les possibles interprétations. Il lui apprend à connaitre la douloureuse dysharmonie entre la réalité et ses multiples représentations[14]. Dans ce collage de Man Ray, constitué du fragment photographique de l'agencement d'un parapluie et d'une machine à coudre collé sur le dessin d'une table de dissection, « la machine à coudre apparait comme la figure même du montage[15] ». Elle est la référence qui manifeste de la façon la plus formelle et la plus impérative l'idée du montage à travers sa capacité à assembler deux ou plusieurs pièces par une suite de points réguliers exécutés à l'aide du fil et de son aiguille. La table de dissection, quant à elle, habituellement réservée à la décomposition méthodique des éléments anatomiques suggère une action opposée au montage et à la couture, à la suture même consistant à raccorder des tissus généralement séparés par accident ou par intervention chirurgicale. Puis la précision du dessin de Man Ray nous conduit à porter une attention particulière au tuyau d'évacuation de la table de dissection et au contenant situé au croisement des deux traverses diagonales. Finalement, l'enjeu du montage est bien sa capacité à produire – et non plus seulement à recueillir – la substantifique moelle à partir des éléments qui y sont agencés.

13 André BRETON, « Signe ascendant », dans *La clé des champs* (1953), Paris, Le livre de poche, Biblio essais, 1991, p. 138.

14 La suture étant ce qui « représente la clôture de l'énoncé cinématographique conforme au rapport qu'entretient avec lui son sujet. » Jean-Pierre OUDART, « La Suture », *Cahiers du Cinéma*, n° 211-212, avr.-mai 1969, p. 36.

15 Philippe-Alain MICHAUD, « La coalescence et la suture », *op. cit.*, p. 174.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

« *Le découpage n'est pas un élément du montage. Le découpage est la cellule (la moelle) du montage*[16] », écrit Eisenstein. Du reste, si la machine à coudre « n'est pas la simple contrepartie incohérente du parapluie face auquel elle s'inscrit[17] », ce dernier n'en reste pas moins l'objet posé *à côté de*, capable de *parer* ou de *contrer* quand il est ouvert ; ce, bien sûr, si l'analyse est limitée à l'étymologie de son préfixe. En somme, le montage engendre un effet de choc entre les images, ce même principe dynamique qu'Eisenstein n'aura de cesse de formuler dans ses écrits.

En revanche, daté de 1933, ce photomontage de Man Ray n'est pas devancier[18]. Il est même réalisé assez tard au regard de l'éclosion de la pratique du photomontage dans les cercles dada. En effet, l'invention intervient bien avant, au tournant des années 1916-1918, même si l'on tient compte du fait qu'il est difficile d'attribuer la paternité de l'invention soit à George Grosz, John Heartfield ou Raoul Hausmann, tant la frontière entre les usages du collage et du photomontage est ouverte. Pourtant, il existe bien une distinction entre collage et photomontage ; elle est liée aux matériaux utilisés. Si le photomontage est majoritairement constitué de photographies, le collage peut intégrer toutes sortes de « morceaux d'objets, de papier et de journaux comportant des éléments typographiques ou éventuellement photographiques[19] », ainsi que le rappelle Clément Chéroux. Mais qu'en est-il de la présence d'une trame peinte ou dessinée avant l'apport de

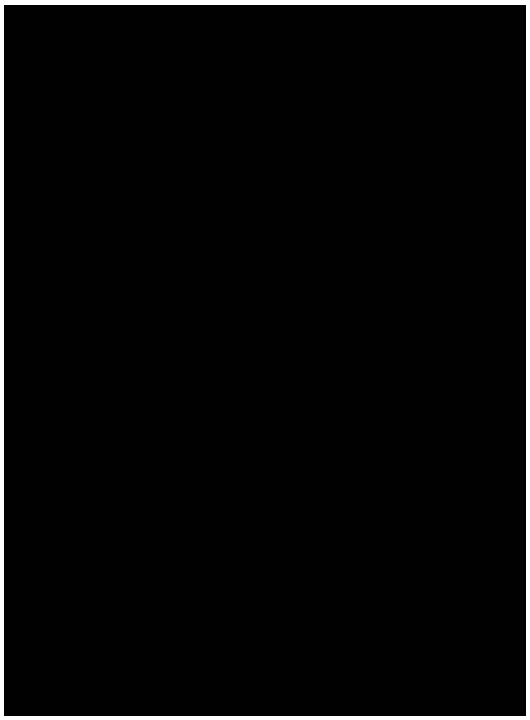
16 Sergueï EISENSTEIN, *Le film : sa forme, son sens, op. cit.*, p. 50.

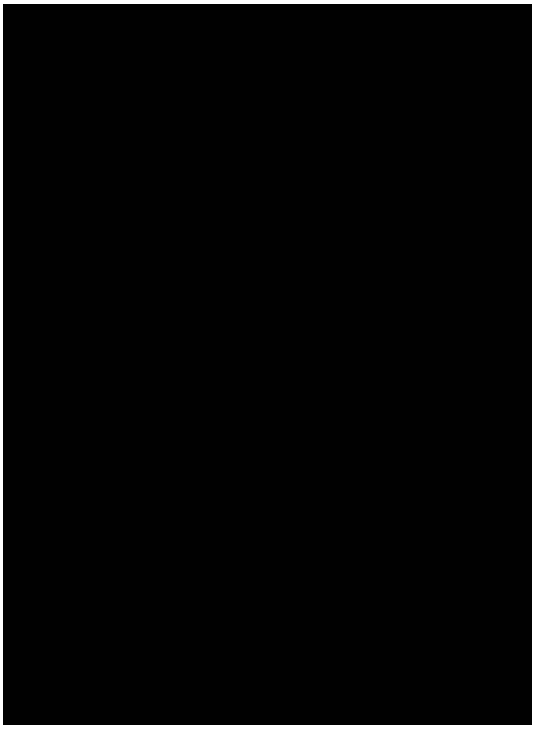
17 Philippe-Alain MICHAUD, « La coalescence et la suture », *op. cit.*

18 Dans un registre différent qui porte davantage sur la production de mises en scène à partir de multiples combinaisons de négatifs, l'époque victorienne a déjà connu un premier essor du montage d'images à travers les figures d'Henry Peach Robinson ou d'Oscar Gustave Rejlander. Voir Joan FONTCUBERTA, *Le baiser de Judas : photographie et vérité*, traduit de l'espagnol par Claude Bleton, Jacqueline Gerday et Claude De Frayssinet, Arles, Actes Sud, 2005, p. 111. Voir aussi l'album de photographies de Georgiana Berkeley réalisé entre 1868 et 1871 qui a donné lieu à l'exposition *Collages et photomontages de l'Angleterre victorienne* du 7 oct. 1997 au 4 janv. 1998 au Musée d'Orsay à Paris. Ces pratiques du montage, il peut d'ailleurs être judicieux de les observer au travers des usages du « Mot-Portemanteau » inventé par Lewis Carroll et cité par Eisenstein afin d'expliquer le mécanisme qui a lieu chaque fois que l'on juxtapose deux objets ou deux images. Voir Sergueï EISENSTEIN, *Le film : sa forme, son sens, op. cit.*, p. 214. Eisenstein fait référence à la fin de l'introduction de la *Chasse au Snark* de 1876 où Carroll écrit : « Prenez par exemple les mots "fumant" et "furieux". Décidez-vous à les dire tous deux […], si vous avez ce don des plus rares : un esprit parfaitement équilibré, vous direz "frumieux". » Cet usage du mot-portmanteau ou mot-valise apparaissait aussi déjà dans le chapitre 6 de son livre *De l'autre côté du miroir* paru en 1871 au moment où Humpty Dumpty (l'œuf Gros Coco) explique à Alice le sens du mot *slithy* (slictueux) qu'elle vient de lire au début du poème *Jabberwocky* : « Eh bien, "slictueux" signifie : "souple, actif, onctueux." Vois-tu, c'est comme une valise : il y a trois sens empaquetés en un seul mot. »

19 Voir Clément CHÉROUX, « Les discours de l'origine : À propos du photogramme et du photomontage », *Études photographiques*, janv. 2004, nº 14, [En ligne] sur <http://etudesphotographiques.revues.org/index377.html.> [Consulté le 26.05.13].

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014





John Baldessari : 1. *Helicopter and Insects (One Red) version I*, 1990, photographies couleur, peinture acrylique et vinylique, 243,8 x 165,1 cm, collection Zellweger Luwa AG, Uster, Suisse 2. *Two People (Front View) and Helicopter/Two People (Side View) with Art*, 1990, photographies couleur et noir et blanc, peinture vinylique, 228,6 x 121,9 cm 3. *The Duress Series : Person Climbing Exterior Wall of Tall Building/Person on Ledge of Tall Building/Person on Girders of Unfinished Tall Buiding*, 2003, impression numérique et peinture acrylique sur Sintra (PVC), 154,3 x 462,9 x 6 cm, collection Ringier, Zurich

matériaux ? Dans ce cas, l'œuvre relève-t-elle forcément du collage ? Actuellement, les artistes placent l'opposition à un autre niveau, plus théorique, par exemple dans la relation qu'entretient le photomontage avec le modèle cinématographique. Nous aurons l'occasion de nous intéresser à l'œuvre de Stezaker à ce sujet. Quoi qu'il en soit, le montage de Man Ray est d'autant plus tardif qu'il n'est pas seulement constitué de photographies et s'inscrit dès lors dans la tradition des collages cubistes des années 1910. L'analyse de cette œuvre de Man Ray aura donc permis de relever les enjeux relatifs au montage cinématographique dans une œuvre surréaliste appartenant à une époque où la pratique du photomontage politique arrive bientôt sur le déclin. Dès lors, cette œuvre est ici envisagée comme un présage de l'actualité de ce modèle cinématographique notamment dans les pratiques de John Baldessari et John Stezaker, et ce, en dehors d'une période où prévaut une volonté de résister à l'idéologie dominante. Chez eux, le cinéma intervient non seulement comme modèle paradigmatique de leurs œuvres, mais constitue également un matériau de prédilection.

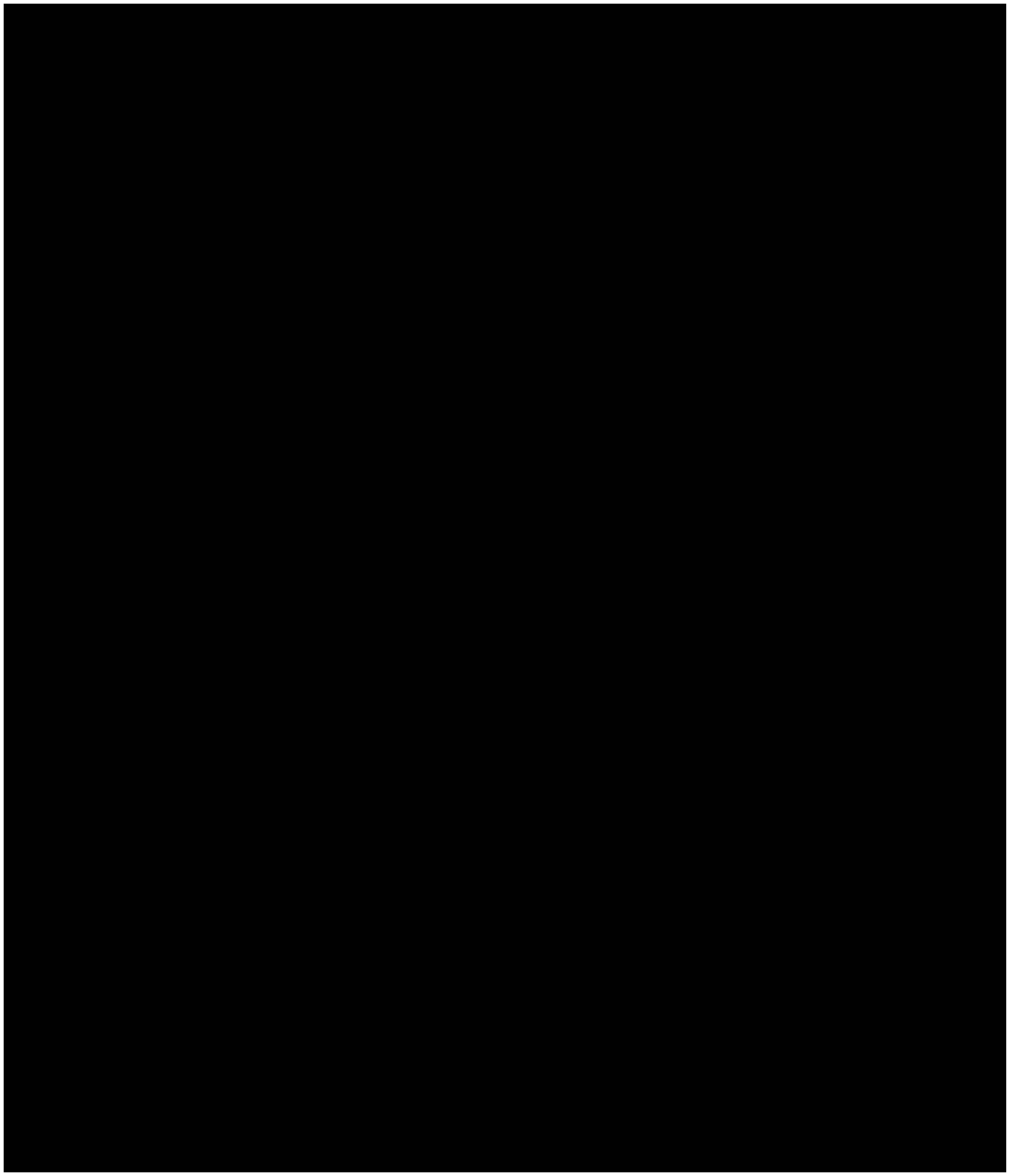
Le matériau cinématographique

Dans son texte sur le montage dans l'œuvre de Baldessari, John Miller remarque que : « dans tout ce qu'il fait, Baldessari aborde la politique du doute par le biais d'un seul et même modèle esthétique emprunté au cinéma : le montage[20]. » Baldessari produirait ainsi une œuvre en réponse au dilemme qui n'a cessé de se reproduire depuis l'après-Seconde Guerre mondiale. Ce constat fait, dans une certaine mesure, écho à celui que faisait Worringer en décrivant la tendance à l'abstraction comme une « conséquence d'une profonde perturbation intérieure de l'homme causée par les phénomènes du monde extérieur[21] ». Nous étudierons donc quelques-uns des agencements d'images que l'artiste réalise dans les décennies 70 et 80 à partir de photographies de films de série B ou d'images de séries télévisées, parce qu'ils entretiennent la relation la plus étroite avec le montage. Et ce, bien que la peinture *Semi-Close Up of Girl by*

20 John MILLER, « Sans transition : le montage dans l'œuvre de John Baldessari », dans *John Baldessari : From Life*, cat. expo., Marie DE BRUGEROLLE (dir.), Paris, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris ; Nîmes, Carré d'Art, 2005, p. 65.

21 Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style, op. cit.*, p. 52.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. John Baldessari, *Semi-Close-Up of Girl by Geranium (Soft View)*, 1966-68, acrylique sur toile, 172,7 x 143,5 cm, Fondation Emanuel Hoffmann, prêt permanent de la collection d'art public de Bâle au LACMA

Geranium (Soft View) de Baldessari réalisée en 1968 soit considérée comme la première irruption du cinéma en tant que matériau plastique dans l'œuvre de l'artiste[22]. Pour cause, le texte qui y est inscrit est emprunté au script du film *Intolerance* de D. W. Griffith. Mais dans cette œuvre exécutée par un peintre en lettres comme dans l'ensemble de ses tableaux-textes, Baldessari élimine toute charge esthétique formelle. En somme, aucune image ne figure sur la toile. Il subsiste alors uniquement l'idée abstraite de l'art que le tableau et le texte suffisent à faire émerger. Tout à l'inverse, les œuvres qui nous intéressent, ses *Combine Photographs*, sont composées de fragments d'images cinématographiques : soit de photogrammes de films, de photographies de plateau, ou de prises de vue réalisées directement à partir de l'écran du poste de télévision. Ce n'est pas que l'artiste produise de simples compositions formelles à partir de celles-ci – Baldessari récuse tout propos formaliste dans son travail[23] –, c'est plutôt que chaque fragment de l'œuvre trouve sa légitimation au sein du contexte dans lequel il s'inscrit et dans les multiples relations qu'il induit avec les autres éléments.

Comme Tillmans ou Marclay, Baldessari préfère trouver des images « plutôt que chercher à concevoir des œuvres en fonction d'une idée préexistante[24] ». L'une des solutions qu'il a envisagées est d'utiliser un intervallomètre face à l'écran de TV pour obtenir des images aléatoires, c'est-à-dire une fonction de certains appareils photographiques ou de leur télécommande permettant de produire des images à intervalles réguliers. Ce qui rend « le contenu latent des scènes prises au hasard plus manifeste que le ferait une photo de plateau[25] », remarque Miller. En effet, d'ordinaire, une photographie de plateau est posée et prise séparément du moment précis du tournage du film. Elle doit être autonome et répondre aux besoins de communication sur le film. Dans les années 1970, Stezaker avait, lui aussi, « l'habitude de photographier directement à partir de la TV

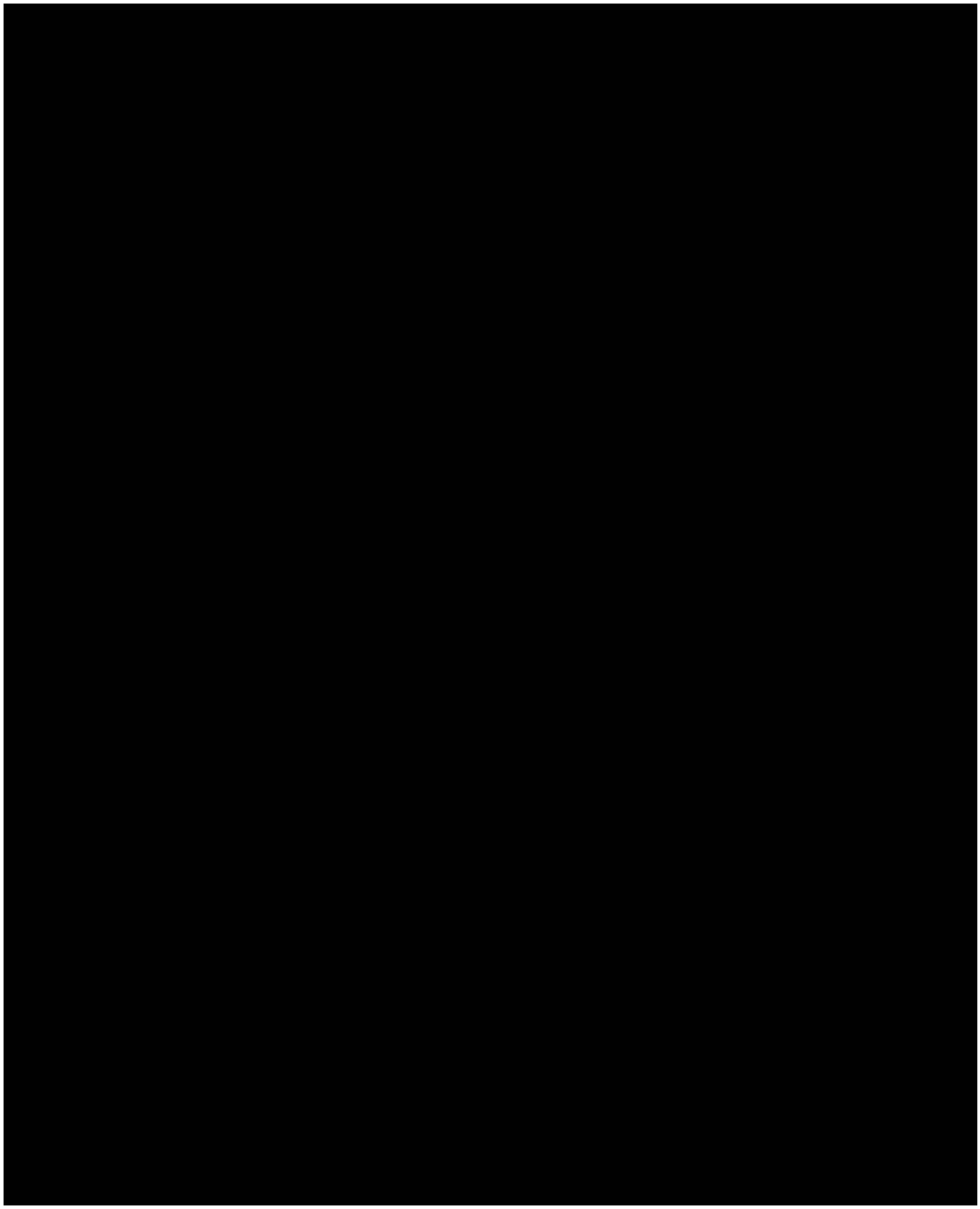
22 Voir Philippe-Alain MICHAUD, « L'univers post-filmique de john Baldessari », dans *John Baldessari : From Life*, cat. expo., Marie DE BRUGEROLLE (dir.), Paris, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris ; Nîmes, Carré d'Art, 2005, p. 29. Voir aussi Max FIERST, « John Baldessari: The Art of the Millenium: A Conversation with John Baldessari », *The Ground Magazine*, 22 mai 2011, [En ligne] sur <http://www.thegroundmag.com/a-conversation-with-john-baldessari/> [Consulté le 26.05.13].

23 Voir John BALDESSARI, « Entretien avec Pascale CASSAGNAU », dans Jany BOURDAIS, *Entretien/ Intervista/ Interview - Acconci Baldessari Fabro Sarkis*, Turin, Lindau, Centre Culturel Français de Turin, 1999, p. 28.

24 *Ibid*. p. 24.

25 John MILLER, « Sans transition : le montage dans l'œuvre de John Baldessari », *op. cit.*, p. 69.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. John Baldessari, *Various Shadows*, 1984, photographie noir et blanc, 155,6 x 125,1 cm, collection de la famille Gersh, Los Angeles

à l'aide d'un appareil-photo fixe et d'un déclencheur souple[26] ». D'ailleurs, « la télévision fut [son] premier accès aux photos de films[27] », explique-t-il à David Campany. Il se rappelle « être fasciné par la façon dont ces images spectrales représentaient des moments séparés de la narration cinématographique[28] ». Néanmoins, s'il existe de nombreux points de rencontre entre les pratiques des deux artistes, il faut noter plusieurs différences sur le plan technique. Baldessari fait un usage immodéré de la découpe lorsque Stezaker fait preuve de plus de retenue et conserve bien souvent le format original de l'image dans ses agencements. Stezaker utilise les originaux quand Baldessari les reproduit, les recadre et les agrandit :

> Je vois rarement d'image que je ne veuille recadrer. En général, l'image aura trop de graisse, trop de bagages. Je pense pouvoir l'améliorer, la rendre plus essentielle, la resserrer dans ce qu'elle me semble pouvoir accomplir[29].
> Donc pour moi, il s'agit plutôt de portions d'images que d'images entières. Je prends ces morceaux et j'essaie de recomposer quelque vague souvenir disparu[30].

Photographie de plateau ou non, toutes les images ne sont pas non plus vouées à être choisies, Stezaker et Baldessari opèrent une sélection dans leur collection qui, par la suite, donne lieu à un travail d'ajustement des éléments entre eux. Mais, à travers ces deux citations, Baldessari mentionne toute l'importance du fragment dans ses agencements. Ceux-ci se caractérisent en effet par l'emploi de fragments hétéroclites assemblés pour créer des chocs visuels. *Various Shadows* de 1984 est, par exemple, composé de deux colonnes de cinq fragments d'images cinématographiques agencés de part et d'autre d'un onzième fragment vertical plus grand d'un tiers que ses pendants gauche et droit. Cette œuvre manifeste ainsi, de façon explicite, la prégnance de la découpe et du montage, de même qu'une construction proche du retable. Or, la prédelle a disparu au profit d'un développement vertical des panneaux latéraux. L'autre différence marquante avec le décor peint est l'absence de visage, ou plus exactement cette volonté de s'écarter

26 John STEZAKER, « Film stills, still: An email conversation between John Stezaker and David Campany », dans *John Stezaker: Film Still*, Londres, Ridinghouse, 2011, p.18.
27 *Ibid*.
28 *Ibid*.
29 John BALDESSARI, *Bars de rencontres et Montaigne* (1994), traduit de l'américain par Pascal Poyet et Françoise Goria, Marseille, contrat maint, 2002, p. 2-3.
30 John BALDESSARI et Christian BOLTANSKI, « Ce qui est effacé », dans *John Baldessari : From Life*, cat. expo., Marie DE BRUGEROLLE (dir.), Paris, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris ; Nîmes, Carré d'Art, 2005, p. 73.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Alfred Hitckcock : 1. et 2. *Psychose* (détail : 2 captures d'écran), 1960, film 35 mm noir et blanc, 109 min 3. à 5. Alfred Hitchcock présente, *Lamb to the Slaughter (L'inspecteur se met à table)*, 1958, (détail : 3 captures d'écran) 28e épisode de la 3e saison de la série télévisée, 26 min

constamment du corps physique pour cadrer la marque de sa présence, constituée d'une ombre projetée au sol ou sur le mur. Cette projection impose alors chaque fois « un *écran*, une paroi, un plan récepteur et intersecteur (mur, toile, papier…) qui fera office de surface d'inscription[31] », comme pour les mains de Lascaux, ainsi que l'indique Dubois. Par ailleurs, cette référence invite à lire l'une des images de droite comme l'ombre d'une main, rappelant la scène du film *Psychose* d'Alfred Hitchcock, où Marion, poignardée à mort, tend la main vers un hypothétique sauveur. Après quoi, sans trop de difficultés, l'image immédiatement au-dessous évoque aussi bien le moment précis où l'épouse assène le coup du gigot dans l'épisode où *L'inspecteur se met à table* que d'autres *Histoires à faire peur* du même réalisateur[32]. Quoique, dans cette dernière scène, pour que l'ombre de la jeune femme soit visible, il aurait fallu qu'il y ait une source lumineuse autrement située. N'oublions pas, dans l'obscurité, c'est la lumière qui creuse progressivement les formes. L'importance de la lumière et de son emplacement peut d'ailleurs être lue dans *Various Shadows* à travers la position centrale que prend la lampe à huile dans l'image du haut à gauche. D'autant plus qu'elle intrigue comme un MacGuffin hitchcockien, à savoir comme « un biais, un truc, une combine[33] » capable de nous induire en erreur, de nous mener dans l'impasse. Pour sûr ! Elle est éteinte, et n'apparait que sous la forme d'une ombre, elle aussi. En conséquence, l'allumer aurait sans aucun doute causé l'évanouissement des deux silhouettes formant le couple. Mais, finalement, le MacGuffin est « sans aucune importance[34] », ainsi que le précise Hitchcock à François Truffaut, si ce n'est qu'il est à l'image de ce que retient Baldessari de l'espace du roman policier : « la possibilité d'égarer le lecteur, le spectateur[35] ». Enfin, ces références se manifestent d'autant plus aisément à la vue et au sens qu'elles sont étroitement liées à l'histoire du cinéma que les images rassemblées par l'artiste ne cessent d'invoquer.

31 Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, Bruxelles, Labor, Média, 1990, p. 119.

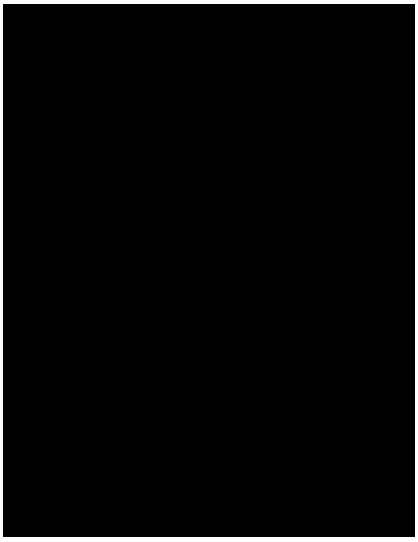
32 Si la référence au cinéma d'Hitchcock reste ici de l'ordre de l'évocation, Baldessari s'est en revanche approprié quelques images du film *La Mort aux trousses* pour la réalisation de ses *Tetrad Series* de 1999.

33 Alfred HITCHCOCK, François TRUFFAUT et Helen G. SCOTT, *Hitchcock/Truffaut : Édition définitive*, avec la collaboration de Helen Scott, Paris, Ramsay, 1983, p. 111.

34 *Ibid*., p. 111.

35 John BALDESSARI, « Entretien avec Pascale CASSAGNAU », dans Jany BOURDAIS, *Entretien/Intervista/Interview - Acconci Baldessari Fabro Sarkis*, Turin, Lindau, Centre Culturel Français de Turin, 1999, *op. cit.*, p. 24.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. et 3. Fritz Lang, *M le maudit* (détails : captures d'écran), 1931, film 35 mm noir et blanc, 117 min
2. Fritz Lang, *M le maudit*, 1931, visuel de l'affiche de communication 4. John Baldessari, Inventory, 1987, photographies couleur et noir et blanc, peinture vinylique, montées sur panneaux à base de fibres de bois, 246,3 x 248,2 cm, collection Museum Ludwig, Cologne, Tate et LACMA

Donc, Baldessari refuse toute évidence du rapport à la figure en reléguant les visages hors champ, pourtant, exception faite de l'homme au révolver, aucune ombre n'est isolée. Baldessari fait en sorte que chaque ombre s'inscrive dans un contexte, dans une situation et participe de l'action qui est cristallisée dans les images, où apparaissent un pied, une main, l'arrière d'une tête et son oreille, un œil, etc. Et tout cela confère une force à ces images fixes qui conduit le spectateur à les mettre en relation, à défaut de s'interroger sur l'action qui se déroule hors champ. Dès lors, la grande image centrale et celle au chapeau, à gauche, rappellent l'ombre portée du meurtrier sur l'avis de recherche dans les premières minutes du film *M le maudit* de Fritz Lang. Cette ombre indique en effet la présence de l'homme dont l'image nous fait défaut, comme chez Baldessari. L'image vaut alors seulement par la présence du hors champ qui apparait en creux dans l'image. À plus forte raison encore, quand dans l'image de communication du film, cette présence est doublement suggérée dans un montage constitué de l'ombre du meurtrier et de la fillette qui regarde vers l'extérieur de l'image.

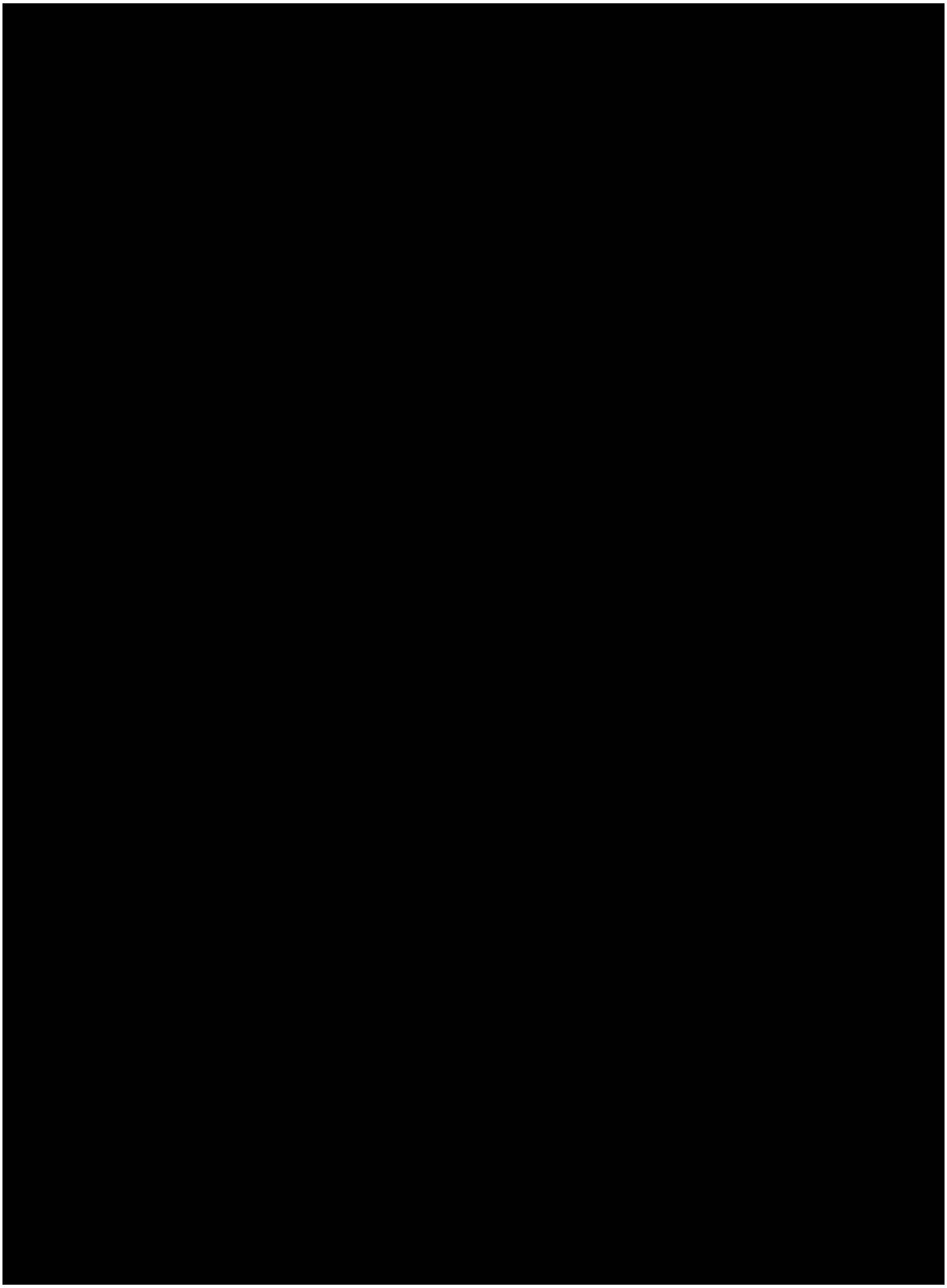
Enfin, il faut dire que le choix de cet agencement tient au fait que l'ensemble des images qui le composent préfigure – et défigure, au travers de ces ombres – bien des aspects de l'art de Baldessari. L'abstraction se mêle ainsi à l'agencement des fragments cinématographiques. Pensons notamment à ces figures vidées de leur substance par aplat de couleur qui parsèment ces futurs agencements parmi lesquels on trouve *Inventory*, 1987 ; *Two People (Front View) and Helicopter/Two People (Side View) with Art*, 1990 ; *The Duress Series*, 2003 ; etc.

Le montage attraction

Dans le catalogue de l'exposition de Baldessari au Carré d'art de Nîmes, Marie de Brugerolle termine son analyse de l'œuvre *Inventory* précisément, en comparant le rapprochement d'images de corps décharnés et de produits de consommation avec le choc engendré par « la technique de "montage attraction[36]" » développée par Eisenstein. Pour cela, elle se réfère

36 Marie DE BRUGEROLLE, « Sur le vif », dans *John Baldessari : From Life*, cat. expo., Marie DE BRUGEROLLE (dir.), Paris, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris ; Nîmes, Carré d'Art, 2005, p. 13.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

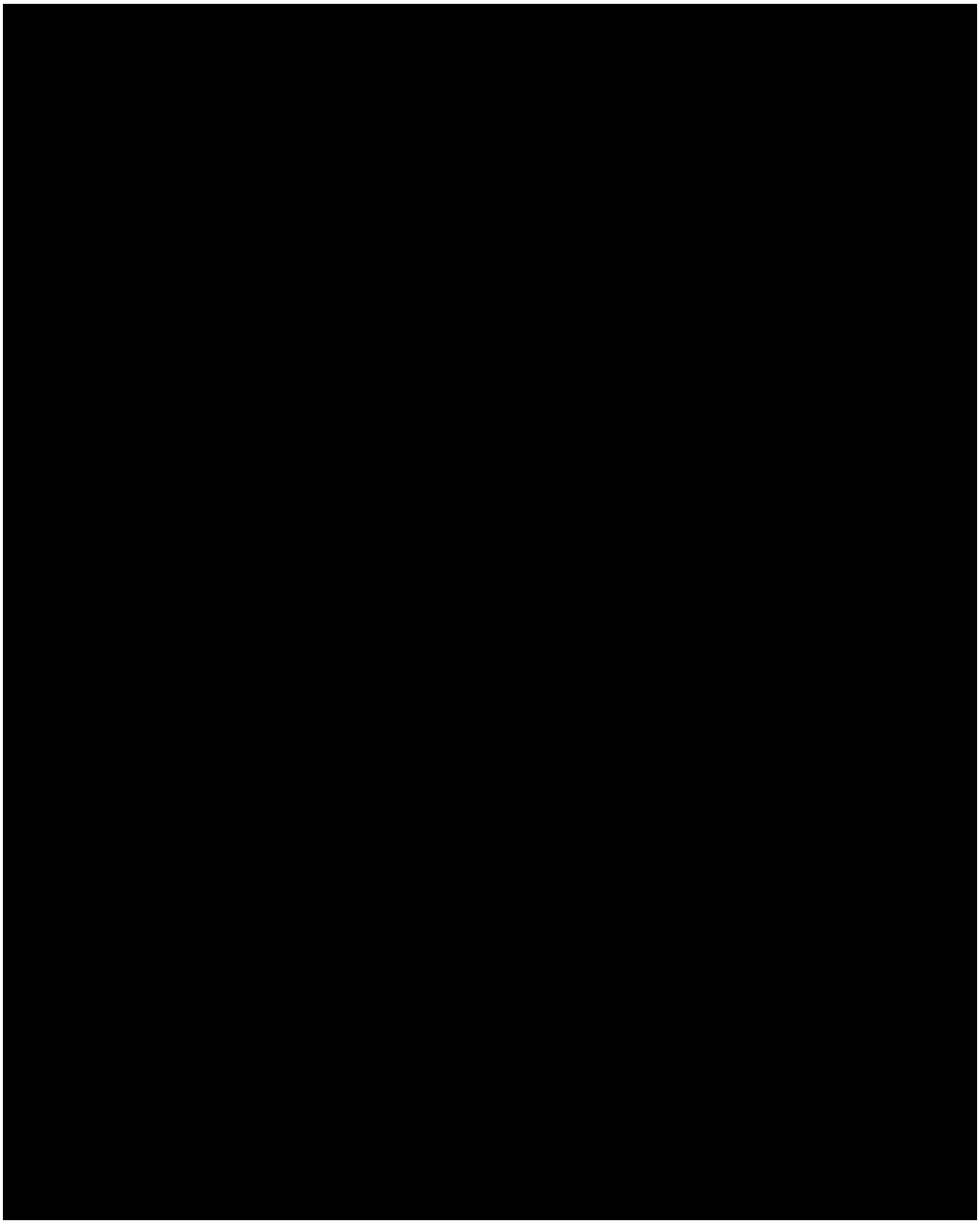


1. Sergueï M. Eisenstein, *Le journal de Gloumov* (détail : 28 captures d'écran), 1923, film muet 35 mm noir et blanc, 5 min.

en note à André Bazin qui décrit celui-ci comme « le renforcement de sens d'une image par le rapprochement avec une autre image qui n'appartient pas nécessairement au même événement[37] ». Ainsi le montage aurait-il pour fonction « la création d'un sens que les images ne contiennent pas objectivement et qui procède de leur rapport[38] ». Cette signification rejoint alors celle de Michaud qui fait lui aussi référence à la pensée du cinéaste en conclusion de son article pour le même catalogue : « Selon la définition eisensteinienne du montage-collision, le rapprochement de deux images produit non pas une troisième image, mais un concept[39]. » Eisenstein écrivait en effet : « ma conception du montage-*choc* [ou montage-collision] » consiste en « un point de vue d'après lequel, du choc de deux facteurs *naît* un concept[40]. » Or, Aumont distingue le *montage d'attractions*, notion de théâtre, de la compréhension du *montage attraction* au cinéma par Bazin et Jean Mitry, laquelle permet d'envisager une attraction physique des plans[41]. À l'appui de cette distinction, il rappelle les débuts d'Eisenstein dans le théâtre et situe la naissance de l'idée d'attraction au moment de cette expérience. Aussi faut-il davantage entendre cette notion au sens forain du terme selon Aumont. C'est l'attraction au sens de bon spectacle de music-hall ou de cirque qui doit être considérée, en ce qu'elle offre une rupture dans le déroulement logique de l'action au théâtre ou au cinéma. Le premier court métrage d'Eisenstein intitulé *Le journal de Gloumov* diffusé au cours de la pièce de théâtre *Un sage* d'Alexandre Ostrovsky est un bon exemple des intentions du cinéaste concernant le *montage d'attractions*. Après, qu'il soit ou non d'attraction, pour Eisenstein, l'idée de montage est toujours très étroitement liée à celle du choc. Prenons alors le parti de Deleuze qui défend l'unité des deux sens : « Certes, l'attraction doit d'abord se comprendre au sens spectaculaire. Puis aussi en un sens associatif : l'association d'images comme loi d'attraction newtonienne[42]. » Chez Eisenstein, « le montage dit

37 André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?, op. cit.*, p. 65.
38 *Ibid*.
39 Philippe-Alain MICHAUD, « L'univers post-filmique de john Baldessari », *op. cit.* p. 43.
40 Sergueï EISENSTEIN, *Le film : sa forme, son sens, op. cit.*, p. 40.
41 *S.M. Eisenstein, le «montage d'attractions» présenté par Jacques Aumont* (23 oct. 2009), réalisé par le Forum des images, Paris. [En ligne] sur <http://www.forumdesimages.fr/fdi/Videos/Les-Cours-de-cinema/Cours-de-cinema-par-theme/S.M.-Eisenstein-le-montage-d-attractions> [consulté le 06.06.13].
42 Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, Minuit, Critique, 1983, p. 56.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. John Baldessari, *Heel*, 1986, photographies noir et blanc, teinte à l'huile, bâtons à l'huile, et peinture acrylique, 270,5 x 221 cm, collection LACMA

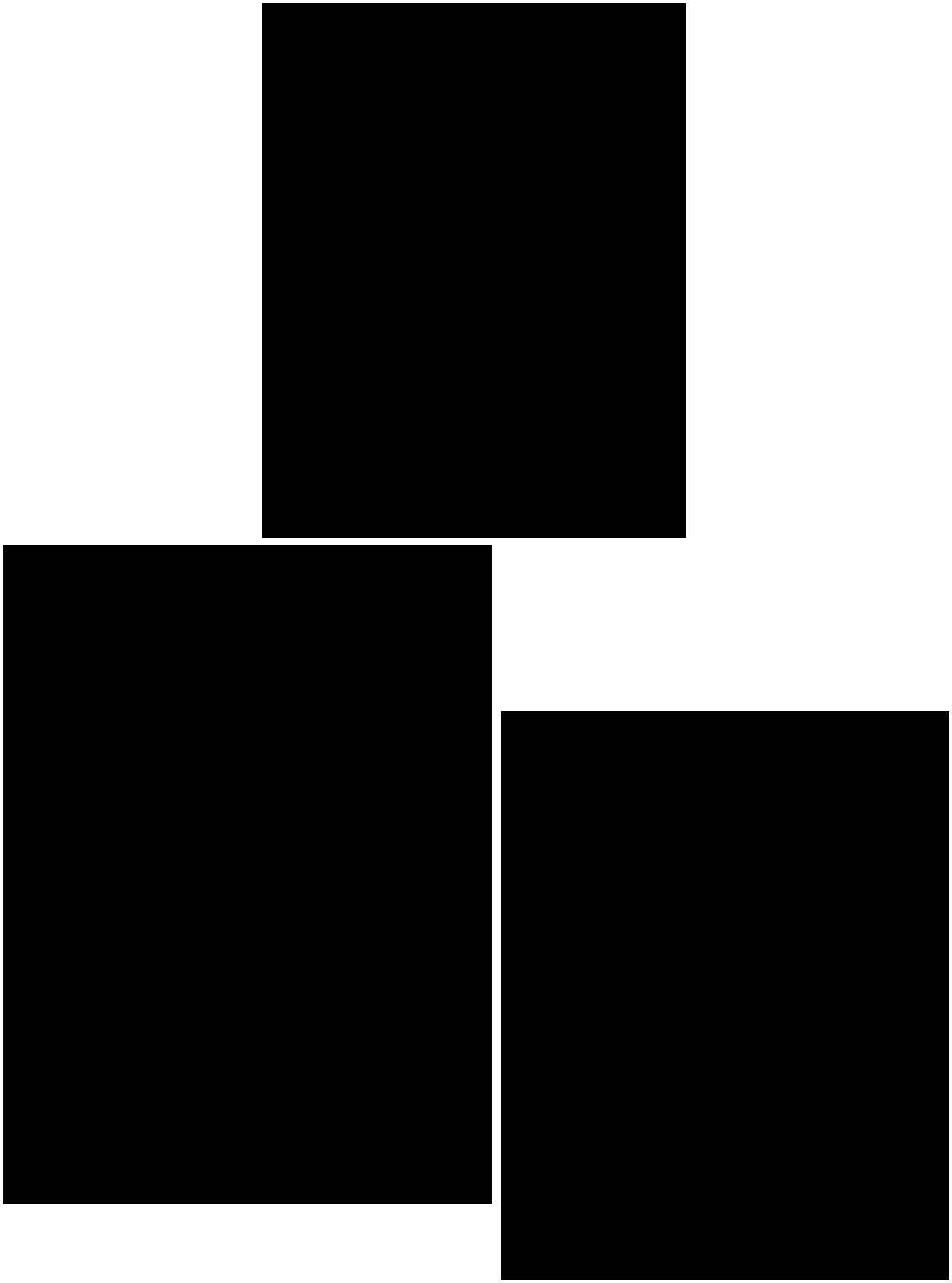
“d’attraction”, c’est les deux [43] », dit-il dans l’un de ses cours. C’est le choc de la suspension qui survient dans l’action et c’est le choc de la rencontre entre les images créé par leur attraction. D’autant qu’Eisenstein lui-même ne limite pas l’usage de l’attraction au seul champ du théâtre. « Cela est en tous points semblable au “magasin d’images” qu’utilise George Grosz, ou aux éléments d’illustration photographique (photo-montage) qu’emploie Rodtchenko[44] », déclare-t-il.

Finalement, dans les agencements de Baldessari, non seulement ce qui se ressemble s’assemble à l’instar des talons dans l’œuvre intitulée *Heel* de 1987, mais les opposés s’attirent également. Plusieurs homonymes du mot *Heel* apparaissent ainsi dans l’œuvre de Baldessari, des *talons* humains ensanglantés, plâtrés, ligotés, mordus ou bandés, jusqu’à l’injonction de rappel du chien *Au pied*, en passant par le *sabot* du cheval, et sans oublier la mise en scène d’un *talon* d’Achille tout à fait singulier. En effet, *au pied* fut sans doute l’injonction prononcée pour soigner la patte de l’animal aux allures de *fidèle Lassie* en haut à gauche. Puis l’exact opposé de cette scène de soumission est illustré par un autre chien déterminé à retenir une jambe pantalonnée. En somme, de l’image centrale où domine une scène de rue des années 1930 – dans laquelle l’action d’une foule d’étudiants ou de travailleurs semble avoir été interrompue par les forces de l’ordre – jusqu’à la quasi-totalité des images où prévaut la douleur et le contrôle, c’est l’idée d’impuissance de l’individu face à la domination qui est signifiée. Comme si l’expression anglaise *To bring someone to heel* qui signifie dominer ou maitriser quelqu’un, l’avoir à ses pieds ou à sa botte, le rappeler à l’ordre ou le faire entrer dans le rang traduisait l’ensemble des relations qui régissent et régulent les rapports entre personnages dans l’agencement de Baldessari. Coosje van Bruggen confirme cette analyse lorsqu’elle indique que l’œuvre fut réalisée pendant une période où l’artiste lisait *Masse et puissance* d’Elias Canetti. Un ouvrage à l’intérieur duquel l’auteur développe une théorie des rapports unissant les phénomènes de masse aux manifestations de la

43 *La voix de Gilles Deleuze en ligne, Cinéma,* cours n° 32 (22 févr. 1983), réalisé par l’Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, transcription Maïka Etchecopar. [En ligne] sur <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=212> [Consulté le 06.06.13].

44 Sergueï EISENSTEIN, « Le Montage des attractions », dans *Le film : sa forme, son sens*, adapté du russe et de l’américain par Armand Panigel (dir.), Paris, Christian Bourgeois, 10/18, 1976, p. 16.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



John Stezaker : 1. *Marriage (Film Portrait Collage) XXXII*, 2007, photogravures sur papier, 24,8 x 18,5 cm 2. *Marriage (Film Portrait Collage) LXI*, 2010, photogravures sur papier, 28,5 x 21,5 cm 3. *Marriage (FIlm Portrait Collage) XXIX,* 2007, photogravures sur papier

puissance[45]. Sans déroger à la problématique de l'ensemble, l'apothéose du montage est plus légère. L'image centrale du bas met en scène le talon d'Achille féminin, le point faible d'une femme s'il en est, quand il s'agit de séduction, c'est-à-dire : le rire que l'homme parvient à faire naitre chez la jeune fille. En effet, tel que l'avançait Jean-Jacques Gautier, critique théâtral dans les années 70, c'est bien connu, « les séducteurs les plus efficaces ne [comptent] pas parmi les conquérants, les héros, etc., mais parmi les hommes qui font rire[46] ». Et tout cela confère à cette actrice une place de choix. Comme si l'artiste souhaitait renverser l'image hollywoodienne de la femme, faisant siens les propos de Barbara Kruger qui considère son propre travail « comme autant de tentatives pour détruire certaines représentations et introduire une spectatrice féminine au sein d'un public masculin[47] ». En somme, Baldessari s'interroge sur les hiérarchies en place.

Quant à Stezaker, l'agencement d'images lui permet un autre type de réconciliation des genres, à travers la création de figures hybrides partagées entre homme et femme dans sa série des *Marriages (Film Portrait Collage)*. Nous le verrons, le montage comme problème fondamental de la théorie et de la pratique du cinéma joue également un rôle prépondérant dans l'œuvre de Stezaker, comme en témoignent ses entretiens avec Diane Smyth puis avec Campany :

> J'ai toujours eu l'habitude de faire une distinction entre un montage au sens eisensteinien, et un collage que je voyais plus comme une forme de scène vertovienne, une sorte d'exposition des coutures en opposition à une sorte de fluidité. Pour moi, le montage aborde le monde des images photographiques, comme si elles étaient un genre de fragment du discours, et tente de les combiner en mots pour faire sens. Ma position est inverse, elle consiste en l'illisibilité totale des images. C'est le seuil entre ces deux approches[48].
>
> D'aussi loin que mon propre travail est concerné [par une dimension cinématographique], j'ai tendance à le voir comme diamétralement opposé au

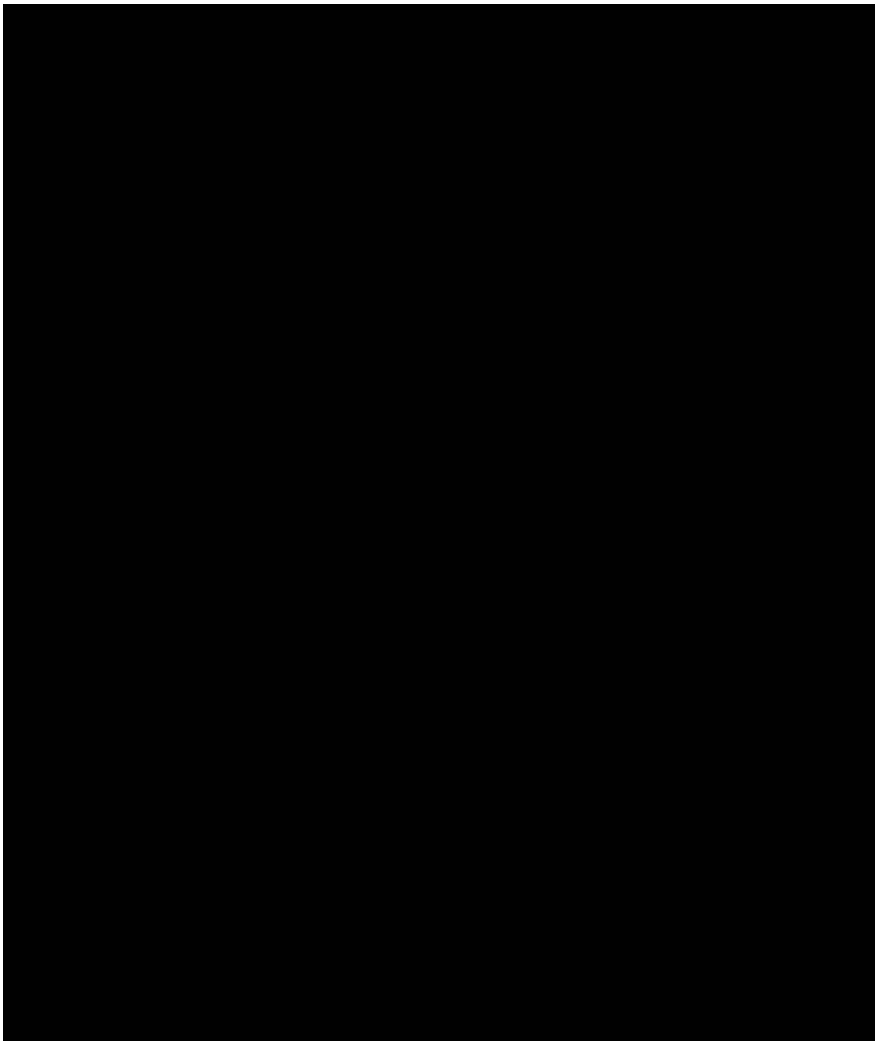
45 Voir *John Baldessari*, cat. expo., Coosje van BRUGGEN, The Museum of Contemporary Art of Los Angeles, du 25 mars au 17 juin 1990, New York, Rizzoli, 1990, p. 163. La lecture du livre de Canetti est un des nombreux points communs entre Baldessari et Stezaker. Pour Stezaker, c'est notamment le chapitre « La figure et le masque » qui l'a particulièrement intéressé dans l'élaboration de sa série *Masks* dont il est question un peu plus bas. À ce sujet voir Caoimhín MAC GIOLLA LÉITH, « Stezaker's Masks », dans *John Stezaker : Masks*, cat. expo., Caoimhín MAC GIOLLA LÉITH, Londres, Ridinghouse, 2008, p. 9.

46 Jean-Jacques GAUTIER, *Il faut que je parle à quelqu'un*, Paris, Plon, 2003, p. 41.

47 Barbara KRUGER, *Remote Control: Power, Cultures, and the World of Appearances*, Cambridge, The MIT Press, Writing Art, 1994, p. 220.

48 Diane SMYTH, « John Stezaker : Vandal and Thief », *British Journal of Photography*, 28 janv. 2011, [En ligne] sur <http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/interview/1940374/john-stezaker-vandal-thief> [consulté le 06.06.13].

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. John Stezaker, *Mask XXXVI*, 2007, photogravure sur papier et carte postale, 25,4 x 20,6 cm

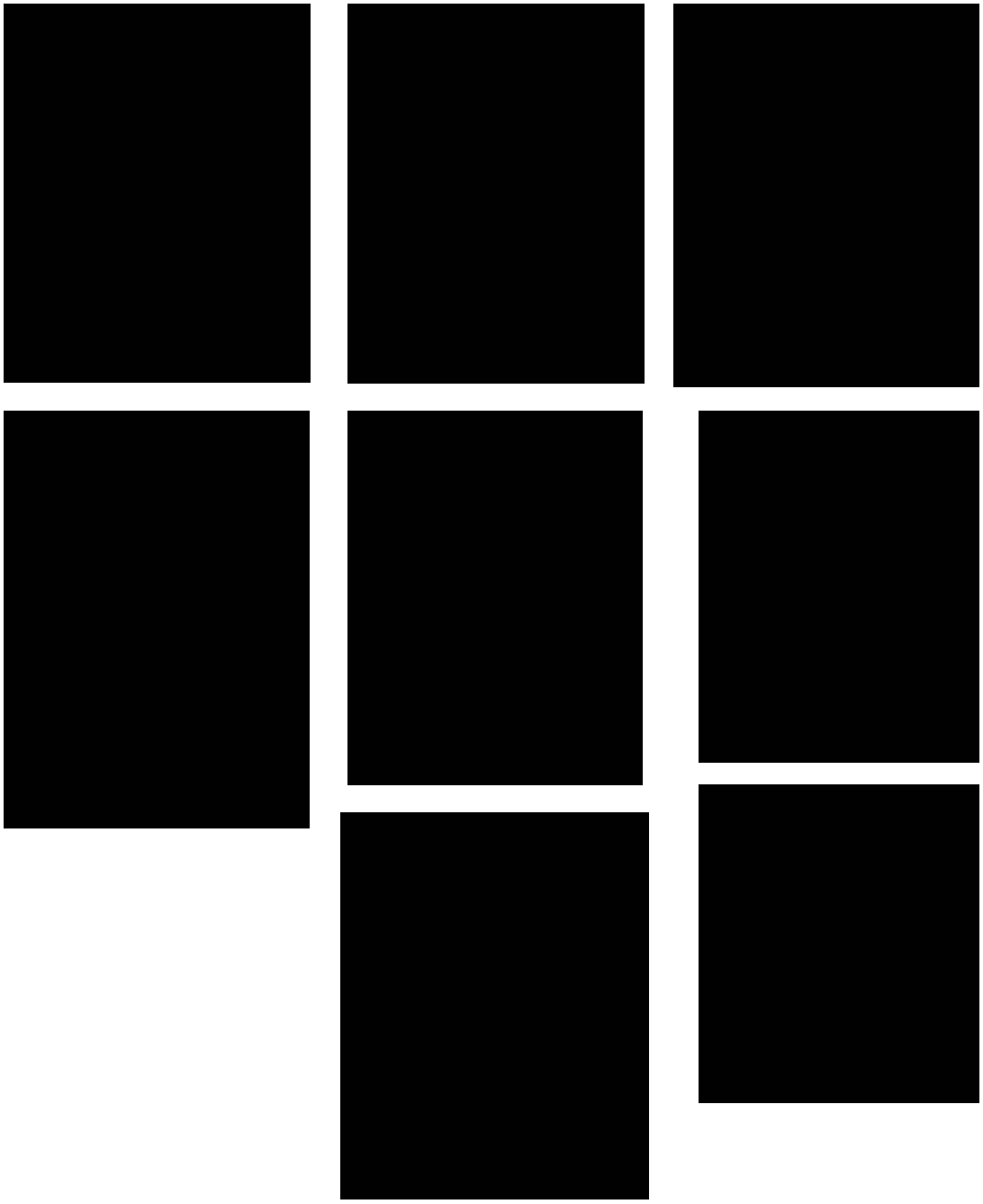
processus de montage, parce que mon but n'est pas la lisibilité ou la cohérence narrative. Cependant, il serait malhonnête de nier que mes juxtapositions furent sans dimension sémantique. Elles participent encore de la grammaire du montage, même si c'est, je l'espère, d'une manière autoréflexive[49].

Là où Baldessari peut encore faire intervenir la peinture (pour évider certaines figures par exemple), Stezaker se sert exclusivement de photographies de plateau ou de portraits d'acteurs et de cartes postales. Donc il produit des photomontages. Mais Stezaker préfère le terme de collage. Cela, pour la seule raison qu'il ne parvient pas à s'identifier aux théories d'Eisenstein. Pour lui, le choc qui caractérise la vision du montage d'Eisenstein s'applique au photomontage politique, une pratique contraire à ce qu'il met en œuvre dans ces agencements. Pourtant, ce choc, écrit Eisenstein, « comprend tous les niveaux d'intensité, du montage-juxtaposition, du montage-choc de l'opposition totale des dominantes (soit une construction fortement contrastée), jusqu'au fondu, à la "modulation" […] (donc tous les cas possibles de "choc" y compris celui où il n'y en a absolument pas[50] !) » Partant, la liaison que Stezaker attribue à Dziga Vertov est un des cas particuliers possibles du montage d'Eisenstein comme l'annonce encore le cinéaste.

Dans sa série des *Masks*, Stezaker superpose une image vintage au format carte postale représentant un paysage, parfois en couleur, parfois non, au portrait photographique publicitaire noir et blanc d'un acteur et/ou d'une actrice des années cinquante ou soixante. Le format du paysage n'est pas très en deçà de celui du portrait de manière à occulter la quasi-totalité du ou des visages. L'emplacement de la carte postale est fonction de cette congruence partielle des formats et de l'ajustement d'une ou plusieurs lignes entre les contenus autrement incongrus des deux photographies. Par conséquent, la continuité de la ligne frontale des cheveux, du profil d'un visage, de la courbe d'une mâchoire, ou d'une encolure avec la cavité d'une grotte, le flanc d'une falaise, la paroi d'une caverne, ou le tracé d'une ligne de chemin de fer, conduit « le regardeur à parcourir, et même à ignorer momentanément, les coutures manifestes de la division des deux images et de leurs catégories fondamentalement incompatibles[51] ». Et c'est en cela

49 John STEZAKER, « Film stills, still: An email conversation between John Stezaker and David Campany », *op. cit.*, p. 24.
50 Sergueï EISENSTEIN, *Le film : sa forme, son sens, op. cit.*, p. 56.
51 Caoimhin MAC GIOLLA LÉITH, « Stezaker's Masks », *op. cit.* p. 7.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



John Stezaker : 1. *Mask IV*, 2005, photogravure sur papier et carte postale, 21 x 17 cm 2. *Mask LXV*, 2007, photogravure sur papier et carte postale, 25,5 x 20 cm 3. *Mask XXXV*, 2007, photogravure sur papier et carte postale, 26 x 20,5 cm 4. *Mask V,* 2005, photogravure sur papier et carte postale, 23.8 x 17.8 cm 5. *Mask XIV,* 2006, photogravure sur papier et carte postale, 24 x 20 cm, collection Tate, Londres 6. *Mask XLVIII*, 2007, photogravure sur papier et carte postale, 25 x 20 cm 7. *Mask XXXVIII*, 2007, photogravure sur papier et carte postale, collection FRAC Île-de-France 8. *Mask VII*, 2005, photogravure sur papier et carte postale, 21 x 17,5 cm

que Stezaker se reconnait davantage dans la continuité des plans assumée par Vertov. Pour exemple dans le *Mask XXXVI*, la partie supérieure du relief rocheux est placée dans la continuité de la raie des cheveux de l'acteur. Les abords plus sombres du ruisseau coïncident avec le col de sa veste, quand l'un des plis les plus marqués formant les strates de la roche se superpose parfaitement à son œil droit.

Ces crânes évidés et ces visages littéralement escarpés, effondrés, ruisselants confèrent un aspect grotesque à ces portraits. Ils rappellent en outre cette rencontre fortuite de deux objets ouvrant ici une brèche où s'engouffre la part comique et repoussante que l'on prête à l'art grotesque[52]. Comme si la prépondérance des grottes parmi les cartes postales choisies par Stezaker invoquait insidieusement les origines étymologiques du mot « grotesque », lequel dérive de la même racine latine que le mot « grotte ». Dès lors, Stezaker se place en digne héritier des photomontages proprement grotesques de Grosz, Heartfield et Hausmann, d'autant que ce dernier déclarait « ne pas être un photographe[53] », d'une certaine manière comme Stezaker qui « préfère de loin le vol[54] » pour qualifier son appropriation d'images. Mais la référence aux photomonteurs dadaïstes est également repoussée par l'artiste.

De la même manière, la fréquence du motif de la chute d'eau invoque à son tour l'étymologie du mot « cascade », emprunté à l'italien *cascata* et désignant aussi l'acrobatie de la doublure cinématographique. Superposées aux portraits des acteurs, ces cascades se substituent à leurs visages et semblent ainsi relever les mensonges en cascade de la fiction cinématographique. Témoin de la supercherie, le visage du cascadeur est toujours camouflé, comme les acteurs dans les montages de Stezaker. D'abord chargé d'un rôle consistant à improviser au théâtre, puis spécialiste des sauts et des chutes volontaires au cinéma, la fonction du cascadeur suit un mouvement analogue à celui des attractions d'Eisenstein qui du théâtre passent au cinéma. Tant et si bien que ces cascades invitent à considérer ces cartes postales comme les attractions spectacles des montages d'Eisenstein.

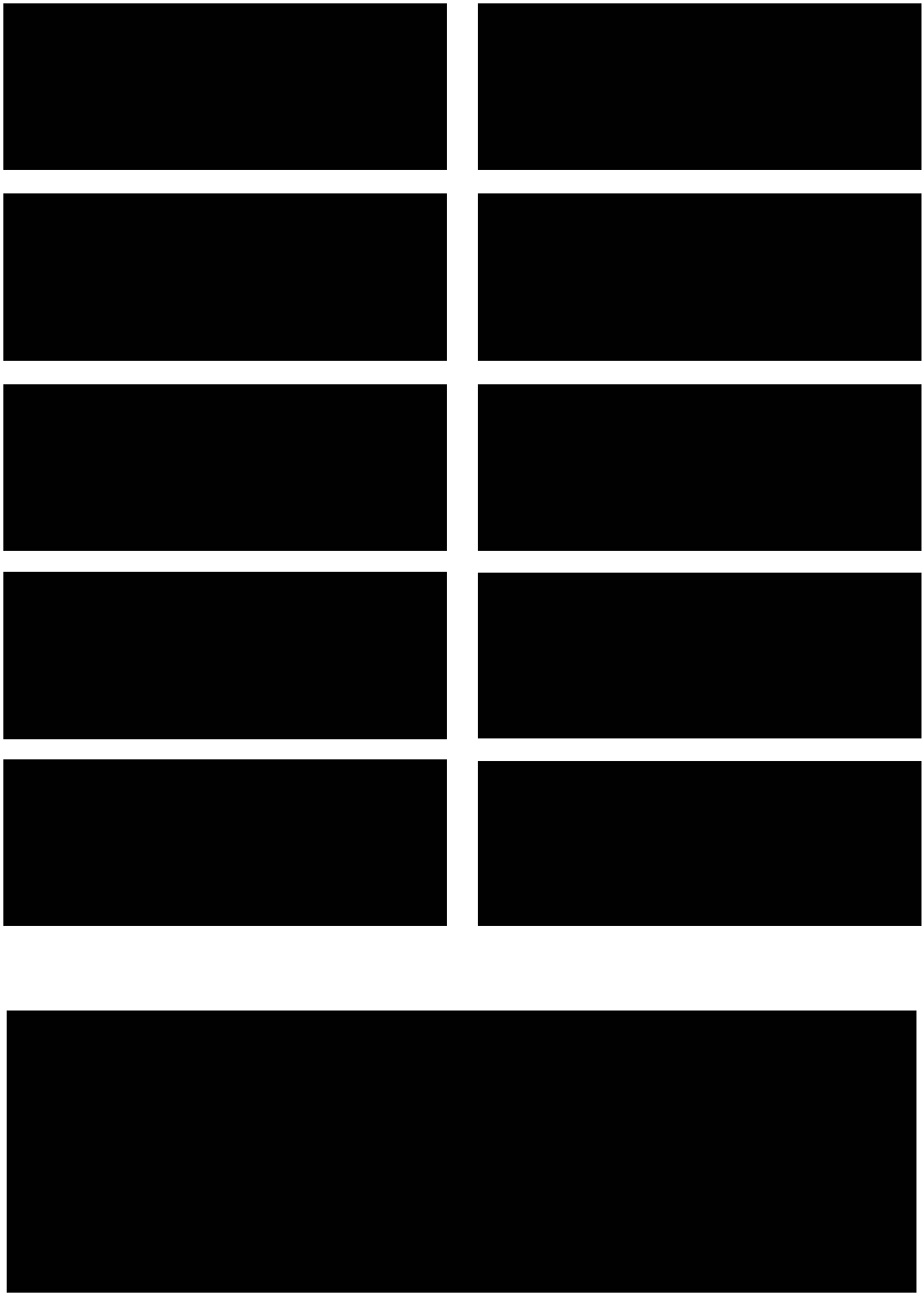
> Au lieu du « reflet » statique d'un événement où toutes les possibilités d'expression sont maintenues dans les limites du déroulement logique de l'action, apparaît une

52 Voir *ibid*.

53 *Raoul Hausmann, Je ne suis pas un photographe*, textes et documents présentés par Michel Giroud, Paris, Chêne, 1975.

54 Diane SMYTH, « *John Stezaker : Vandal and Thief* », [En ligne], art. cit.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



John Baldessari : 1. *Brutus Killed Caesar* (détail : 10 pages sur les 70 que compte l'ouvrage), livre d'artiste, Akron, The Emily H; Davis Art Gallery of the Uiversity of Akron, 1976, 9,5 x 27,4 cm, 70 p. 2. *Man and Woman with Bridge*, 1984, photographie noir et blanc, 61 x 76,2 cm, collection Melinda and Ealan Wingate

> nouvelle forme – le montage libre d'attractions indépendantes et arbitrairement choisies indépendantes de l'action proprement dite (choisies toutefois selon la continuité logique de cette action) – le tout concourant à établir un effet thématique final, tel est le montage des attractions[55].

Outre cette comparaison concernant l'incorporation d'un élément dans un autre, le titre de ces photomontages de Stezaker attire l'attention sur « *l'interprétation même de l'acteur*[56] », ce masque qui désigne le personnage ou le rôle incarné par l'acteur, cet endroit du montage selon Eisenstein lorsque le film est « sans découpage ni montage[57] ». Pourtant, les stars sont restées au placard ou dans les tiroirs chez l'artiste. Ses portraits sont en effet ceux d'acteurs méconnus ou devenus anonymes du fait de leur appartenance à l'industrie du cinéma d'une époque révolue. Les paysages eux aussi restent éloignés des destinations les plus touristiques. Et tous deux engendrent une imagerie vaguement familière bien qu'elle soit mystérieuse, en somme, à la fois générique et obscure.

Toutefois, quelques œuvres de Baldessari et de Stezaker ont plus en commun que les sources de leurs images et le modèle cinématographique dont ils s'inspirent. Avec une économie de moyens similaires, ils s'intéressent tous deux à l'intervalle entre deux personnes qui entrent en relation, soit par le regard, la conversation, ou bien *via* un objet qui s'interpose et devient le centre de l'attention comme dans le livre *Brutus Killed Caesar*, 1976 de Baldessari. Mais, surtout, ils ont eu, tous les deux, plusieurs fois recours à l'image du pont pour donner corps à l'espace entre les acteurs.

Observons *Man and Woman with Bridge*, 1984 de Baldessari. L'œuvre au format horizontal se compose du montage de deux photographies dont la plus grande représente les portraits d'un homme et d'une femme les yeux dans les yeux. L'orientation du visage de l'homme porte à croire que rien ne l'occupe davantage que l'actrice qui lui fait face. En pleine lumière, le visage de celle-ci irradie et dévoile un regard profond et attentif en sa direction. Toute l'intensité de l'image est alors matérialisée par la superposition de la photographie d'un tronc couché sur lequel un renard avance timidement. L'arrière-plan nuageux ainsi que l'habileté bien connue de l'animal à déjouer les pièges nous plongent irrémédiablement dans l'interprétation des regards. Sur fond de mystère et de références

55 Sergueï EISENSTEIN, « Le Montage des attractions », *op. cit.*, p. 17.
56 Sergueï EISENSTEIN, *Le film : sa forme, son sens, op. cit.*, p. 223.
57 *Ibid.*, p. 223.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. John Baldessari, *Space Between* (24 photographies des résidents de Middelburg), 1985, photographies noir et blanc montées sur panneaux, installation à Vleeshal, Middelburg, Pays-Bas
2. John Stezaker, *Bridge (B) I*, 2007, photogravure sur papier et carte postale, 19,5 x 25,5 cm

littéraires, les associations vont bon train. À Baldessari de nous rappeler l'origine de la séparation : elle se produit « par attraction ou répulsion. Le sujet [ce qu'elle produit] est l'espace entre les deux, le champ magnétique créé par les pôles périphériques. Une façon d'examiner les relations[58] ». Bien qu'elle agisse non plus sur les plans, mais sur les gens, on retrouve ici l'idée d'attraction physique précédemment développée ainsi que l'état naissant d'un mouvement collectif, comme dans l'image centrale de l'agencement intitulé *Heel*. Cela bien sûr en considérant qu'entre « les grands mouvements collectifs de l'histoire et le fait de tomber amoureux il y a […] une parenté très proche ; la nature des forces qui se libèrent et qui agissent sont du même type ; de nombreuses expériences, la solidarité, la joie de vivre, le renouveau, sont analogues[59]. » Néanmoins et sans aucun doute possible, dans *Man and Woman with Bridge*, c'est le choc amoureux, l'*innamoramento* : l'état naissant d'un mouvement collectif mais à deux qui est représenté. En outre, cette œuvre annonce *Space Between* présentée en 1985 à Vleeshal à Middelburg aux Pays-Bas, une installation composée de vingt-quatre portraits d'habitants de Middelburg photographiés de profil et placés face à face. Situés aux extrémités d'un large espace laissé libre, hommes et femmes semblent s'observer, les regards s'échangent et se croisent sous une voute gothique dont l'architecture agit en lieu et place du pont de bois[60].

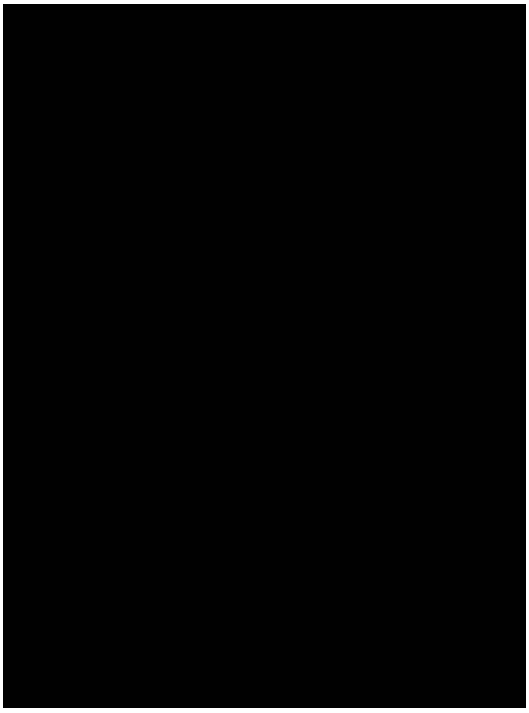
Dans *Bridge (B) I*, 2007, Stezaker superpose lui aussi un pont à une image où deux acteurs sont représentés. Comme pour ses *Masks*, l'une est une photographie de plateau en noir et blanc et l'autre une carte postale couleur. Très architecturé en comparaison du pont où évolue le goupil, le pont californien de Bixby Creek induit un autre type de relation entre l'homme et l'enfant, davantage paternelle ou professorale et basée sur la transmission et le dialogue. Par ailleurs, les piliers du pont coïncident avec les barreaux du lit en fer forgé sur lequel l'enfant est assis, et le visage de l'homme obstrué par la carte poste postale fusionne avec le paysage côtier. Comme s'il s'agissait de « jeter un pont » (*to bridge* en anglais), c'est-à-dire de rendre solidaires les deux images au moyen d'une attache. Du

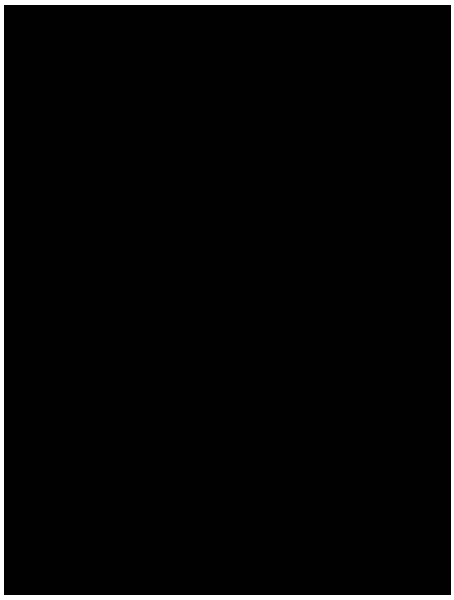
58 *John Baldessari*, cat. expo., Coosje van BRUGGEN, *op. cit.*, p. 198.

59 Francesco ALBERONI, *Le choc amoureux : Recherches sur l'état naissant de l'amour*, traduit de l'italien par Jacqueline Raoul-Duval et Teresa Matteucci-Lombardi, Paris, Ramsay, 1981, p. 10.

60 D'autres agencements plus tardifs ont pour objet cette relation tels que *Spaces Between (One Risky)* et *Exterior Views* de 1986, si ce n'est que Baldessari remplace le pont par un bandeau blanc qui, cette fois, creuse l'espace entre les visages et semble ainsi accentuer leur séparation.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014





John Stezaker : 1. *The Trial*, 1978, photogravure sur papier et carte postale, 19 x 24 cm 2. *Weig I*, 2008, photogravure sur papier et carte postale, 20,4 x 25,4 cm 3. *Pair IV*, 2007, photogravure sur papier et carte postale 19,5 x 25,2 cm 4. *The Bridge XIII*, 2006, collage, 30 x 22 cm 5. *The Bridge (from the Castle series) XXXI*, 2008, collage, 33 x 23,8 cm

reste, le motif récurrent du pont chez Stezaker apparait encore dans les agencements *The Trial*, 1978 ; *Pair IV*, 2007 ; *Weig I*, 2008, etc. Dans *The Trial*, le pont des Soupirs de l'Université de Cambridge souligne le désespoir de la jeune femme appelée à la barre, tandis qu'il est fuyant et ne semble jamais rejoindre l'autre rive dans le montage du couple numéro quatre. Si l'image du pont est si présente chez l'artiste, c'est qu'elle fait directement référence à un rêve qui le hante au moment de produire la série *The Bridge* dans les années 1985 et 1986.

> Je faisais ce rêve dans lequel je flottais sous un pont. Et pour une raison que j'ignore, c'était une image incroyablement importante. [...] Un ami m'a demandé si j'avais lu *La voix de l'expérience* de R.D. Laing (1982). À l'intérieur, il décrit les expériences des gens croyant pouvoir se remémorer la naissance et celles de personnes qui, après la réanimation, croient pouvoir se souvenir de ce qui leur est arrivé pendant le coma. Le livre est basé sur une série d'entretiens réalisés par un médecin anesthésiste, et il s'est avéré qu'il y avait une conformité générale de ces évènements imaginés après la mort avec l'éducation culturelle et religieuse de la personne. La seule exception était une image, qui semblait surgir tout le temps : tous parlaient de traverser un pont ou quelque chose de ce genre – certains sont allés dessous, ou ont été aspirés sous le pont. Ce fut semblable à mon rêve, et ainsi j'ai commencé à collectionner des images de ponts[61].

Sachant qu'il est plus souvent fait référence au tunnel pour évoquer le passage de la vie à la mort, l'image du pont apparait comme un lieu singulier où le sujet reste en prise avec ce qui l'entoure. Et ce, contrairement au tunnel dans lequel le sujet se trouve isolé pendant son parcours. En somme, pour Stezaker comme pour Baldessari, il est toujours question de souligner des attractions, de tisser des liens et la pertinence de l'emploi du montage tient alors en sa capacité à restituer « les lois du processus de la pensée[62] ».

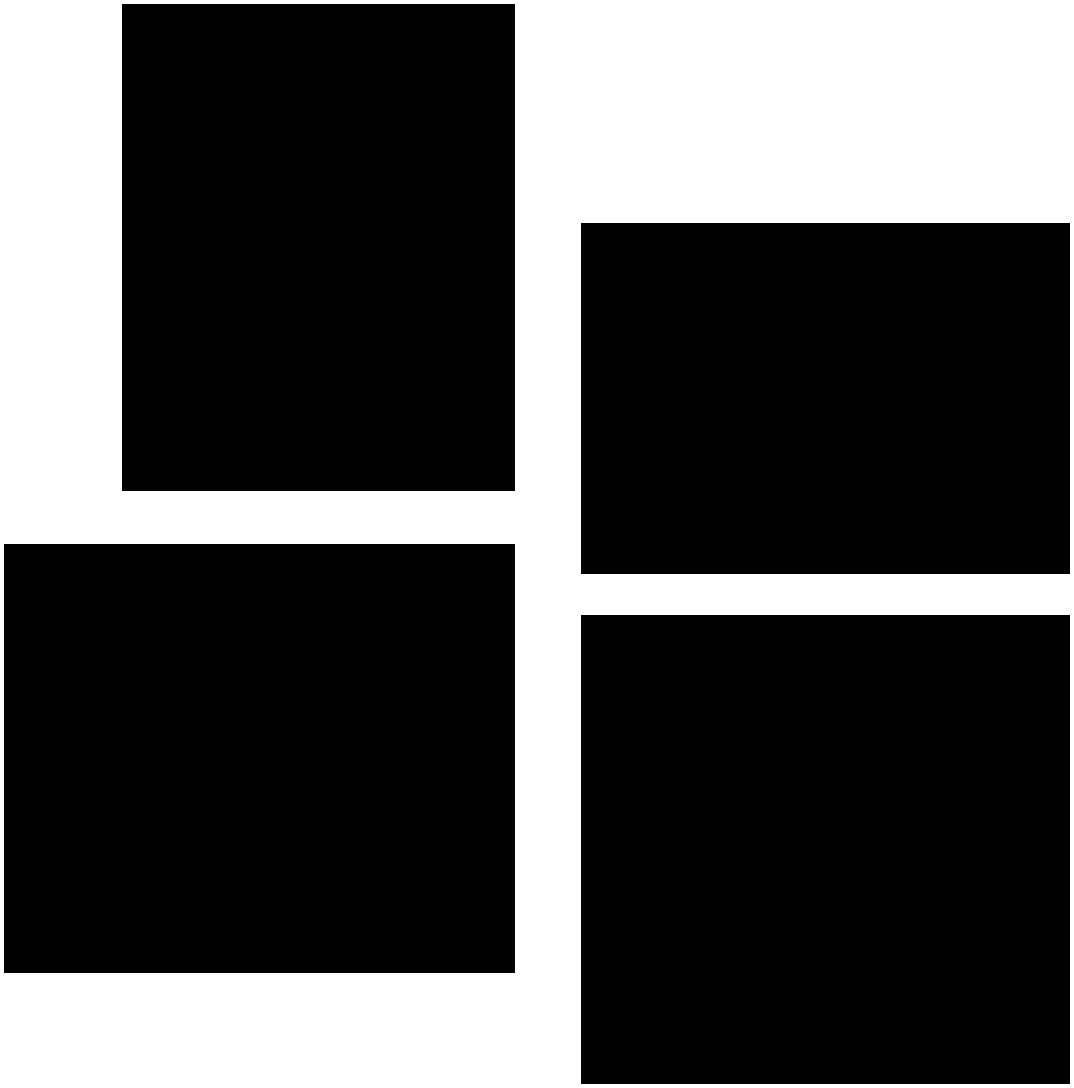
Le montage par oblitération

Au-delà de cette conception dynamique de l'œuvre en rupture avec une vision statique et isolée de la photographie, Stezaker et Baldessari partagent une capacité à complexifier le niveau de perception de l'œuvre *via* l'intégration d'éléments abstraits. Cette intégration qui résulte le plus

61 John STEZAKER, « Demand the Impossible: Interview with Michael Bracewell », *Frieze*, nº 89, mars 2005, p. 89-91.

62 Sergueï EISENSTEIN, *Le film : sa forme, son sens, op. cit.*, p. 94.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



John Stezaker : 1. *Tabula Rasa I*, 1978-79, collage, 27 x 21,5 cm 2. *Tabula Rasa VI*, 2005, collage, 27 x 36,5 cm 3. *Tabula Rasa XIII*, 2006, collage 20,4 x 25,4 cm 4. *Tabula Rasa XV*, 2009, collage, 20,8 x 24,9 cm

souvent d'une oblitération participe elle aussi de la création du choc naissant de l'association d'images. Qu'il soit ou non assumé d'ailleurs, puisque : « Parmi toutes ces combinaisons, écrit Eisenstein, il en est une dans laquelle le choc est si faible qu'il se résout dans le mouvement uniforme de toutes deux dans la même direction[63]. » La fluidité revendiquée par Stezaker ne s'oppose pas au choc du montage, elle en est seulement « un cas particulier possible[64] ». Quoique, s'il s'agissait d'analyser ce qui relève de la continuité, par exemple, dans les images de la série *Tabula Rasa* – dans lesquelles un espace plan a précisément été intégré –, celle-ci n'aurait plus rien à voir avec la jonction des motifs de deux images, étant donné que la carte postale utilisée dans la plupart des autres séries a laissé place au vide de la découpe. Dans les photographies de plateau de cette série, Stezaker a délimité des vides en forme de trapèze ou de rectangle ; ce qui confère à ces blancs une tenue dans l'espace de l'image. Les perspectives sont respectées, comme s'ils semblaient appartenir aux paysages figurés. Dès lors, ils apparaissent comme des écrans de projection. D'autant plus que Stezaker s'est appliqué à intégrer ceux-ci dans le plan filmé, comme c'est le cas de *Tabula Rasa I* de 1978-1979 où l'écran possiblement fixé sur les deux arbres invite à le considérer comme un dispositif de projection en plein air. De la même manière, celui de l'œuvre numéro *VI* s'insère parfaitement en remplacement du plateau d'une table dont le pied fait office de support. Si les écrans défigurent souvent les personnages représentés, ils offrent par la même occasion un support au regard des personnages non masqués, tel celui de la femme au chapeau dans *Tabula Rasa XIII*, 2006 et celui du commandant de bord dans *Tabula Rasa XV* de 2009. Or, que l'écran transforme ou démultiplie l'identité de l'image du film, il s'adresse chaque fois à cette faculté du spectateur capable de reconstruire une forme d'organisation de l'image. Dans ce cas, le spectateur projette une figure dans le vide, autrement dit, il fait naitre une image à partir d'une forme abstraite. D'où la référence à la table rase, utilisée notamment par Aristote comme métaphore de l'âme en puissance, où rien n'est écrit en réalité.

Concrètement, dans cette série de Stezaker, les composants essentiels ont été oblitérés, conférant aux parties conservées un « rôle de sujets ou

63 *Ibid*., p. 40. On retrouve cette idée citée plus haut dans ce chapitre.
64 *Ibid*.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. John Baldessari, *Violent Space Series: Two Stares Making a Point but Blocked by a Plane (for Malevich)*, 1976, photographie noir et blanc et collage, 61,3 x 91,4 cm, collection The Nelson-Atkins Museum of Art, Tate, LACMA, MMA

d'objets privés de leur raison d'être[65] ». Mais comme chaque détail compte, « chaque élément effacé compte encore plus, car il remet en cause l'ensemble construit autour de lui, telle une phrase où il manque des mots importants. Bien entendu, le désir de rétablir le sens, et donc, l'ordre initial, incite le lecteur à interpréter la lacune comme un remplacement possible de ce qui a été enlevé au scalpel[66]. » Ces propos de Robert Storr faisant directement allusion à la table de dissection de Lautréamont à travers l'emploi du mot scalpel, et destinés, à l'origine, à l'analyse de l'œuvre de Baldessari montrent une fois encore le rapport entre les pratiques des deux artistes. Ils témoignent notamment du rapport existant entre la série *Tabula Rasa* de Stezaker et la pièce *Two Stares Making a Point Blocked by a Plane (for Malevich)*, 1976 de Baldessari. Dans cette œuvre de la série *Violent Space*, un espace vide directement inspiré du carré blanc de Kasimir Malevitch fait irruption dans la partie gauche de l'image. L'oblique de la composition abstraite originale est conservée et fait immédiatement référence à cette volonté de table rase formelle et chromatique suprématiste. À droite, postés sur un toit-terrasse, deux personnages portent un regard stupéfait vers cet espace évidé. Deux hypothèses peuvent alors être envisagées concernant le rôle du polygone dans l'œuvre de Baldessari : soit il fait écran, soit il fait office de fenêtre à travers laquelle regarder. Ce que semblent requérir ces quelques mots de Malevitch : « Le blanc suprématiste infini donne au rayon visuel la possibilité de passer sans rencontrer de limites[67]. » De plus, que l'on opte pour l'une ou l'autre des solutions, toutes deux valent aussi bien pour le regard des deux personnages que pour celui du spectateur.

Finalement, le scalpel de ces deux artistes ajoute plus qu'il ne retranche. L'oblitération n'est donc pas nécessairement le fait de rendre illisible et incompréhensible ; elle recharge aussi l'image et lui apporte une nouvelle signification. C'est « avant tout un acte de mise en valeur : une amplification sémiotique[68] », écrit Bracewell à propos de la série *Tabula Rasa* de Stezaker. Le traitement par oblitération suspend ainsi le déploiement figuratif et instaure un régime de discontinuité, un choc, qui

65 Robert STORR, « La légèreté comme un défi à la gravité », dans *John Baldessari : From Life*, cat. expo., Marie DE BRUGEROLLE (dir.), Paris, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris ; Nîmes, Carré d'Art, 2005, p. 25.

66 *Ibid*.

67 Kasimir MALEVITCH, *Écrits*, présentés par André Nakov et traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Ivréa, Théorie de l'art, 1996, p. 235.

68 Michael BRACEWELL, « The Space Between », dans *John Stezaker: Tabula Rasa*, cat. expo., Michael BRACEWELL, Londres, Ridinghouse, 2010, p. 8.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Sacha Sosno : 1. *Oblitération*, 1972, acrylique sur toile, 53,5 x 80 cm 2. *Nature morte aux ananas*, 1972, acrylique sur toile, 52 x 81 cm

dénonce toute systématique d'une image qui aurait pour ambition de se donner en l'état. « Du vide surgit le plein, du plein le vide[69] », déclare Daniel Biga à propos de l'œuvre de Sacha Sosno, artiste français (né en 1937) passé maitre dans l'art de l'oblitération. « Le fait est que, grand reporter dans les régions chaudes du globe et chasseur d'images-chocs, Sosno [...] a donné une première formulation artistique de cette ambigüité voyeuriste en "oblitérant" ses photos, c'est-à-dire en les masquant partiellement[70]. »

Et même si l'image cinématographique est absente de l'ensemble de son œuvre et s'il se distingue de Baldessari et Stezaker par son travail de sculpteur et de collaboration avec des architectes, c'est lors d'une séance de cinéma qu'il fait l'expérience de ses premières oblitérations.

> J'étais au cinéma, rue du Dragon à Paris. À l'entracte pour passer le temps, je jouais avec un marqueur sur des photos de presse. [...] En barrant certaines portions de l'image, j'ai vu qu'il se passait quelque chose de tout à fait différent. Dès que je suis rentré à la maison, j'ai sorti des tirages en noir et blanc de clichés que j'avais pris au Biafra et j'ai placé des caches, pour recouvrir certaines parties. Je ne dirais pas que j'ai eu une illumination, ce serait trop fort. Mais ce jour-là, j'ai véritablement découvert mon langage[71].

Cette allusion au cinéma n'est d'ailleurs pas la seule chez Sosno. « La sculpture, dit-il, c'est aussi 25 images par secondes[72]. » S'il fait ici référence au mouvement engendré par le déplacement du spectateur autour de l'œuvre en volume, il revendique par là même la polysémie de l'œuvre oblitérée, la pluralité de ses interprétations, son ambivalence ; ce qu'énoncent d'ailleurs la plupart de ses titres. *Obscurcir... Porte de toute merveille*, 1986. *Ce qui est creux devient plein*, 1987. *Ni l'opinion de l'un ni l'opinion de l'autre*, 1989. *La parabole a toujours le dernier mot*, 1989, etc.

69 Daniel BIGA, « Hommage au sens », dans *Sacha Sosno*, cat. expo., Nice, Musée des Beaux Arts Jules Chéret, 1983, cité dans Françoise ARMENGAUD, *L'art d'oblitération : Essais et entretiens sur l'œuvre de Sacha Sosno*, Paris, Kimé, 2000, p. 41.

70 Michel THÉVOZ, « Présence - Absence », dans *Sosno*, Pierre RESTANY et Michel THÉVOZ, Paris, La Différence, Mains et merveilles, 1992., p. 13. Un geste qui s'apparente à celui plus récent d'Alfredo Jaar dans son installation *The Sound of Silence* de 1995 où après la diffusion textuelle d'une biographie de Kevin Carter auteur de la célèbre photographie d'un petit garçon soudanais affamé et guetté par un vautour, un puissant flash est déclenché. S'il éblouit et semble faire table rase du récit, le flash incite surtout le spectateur à ouvrir les yeux devant l'image.

71 Franck LECLERC, « interview n° 13 avec Sacha Sosno : Cache-cache avec l'image », dans Ralph HUTCHINGS et Franck LECLERC (dir.), *L'École de Nice : Paroles d'artistes*, Paris, Verlhac, 2010, p. 372.

72 Citation de Sosno rapportée dans Françoise ARMENGAUD, *L'art d'oblitération : Essais et entretiens sur l'œuvre de Sacha Sosno, op. cit.*, p. 38.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Comme Stezaker et Baldessari, Sosno ne caviarde pas ; l'oblitération n'est pas motivée par la censure, mais par une volonté de mettre en évidence ce qui est caché. Pas d'amnésies non plus, ou alors, à la seule condition que celles-ci puissent être considérées « comme étant des suspensions du temps de la narration », comme l'explique Stezaker lors d'un entretien :

> La géométrie est là pour donner une forme à ce qui est essentiellement informe – la photographie, l'image cinématographique. C'est trouver un moyen pour voir formellement à l'intérieur de l'espace de l'image cinématographique et de l'image médiatique, là même où il est perpétuellement nié. Dans la série *Tabula Rasa* […], les "formes silencieuses" font intrusion dans les formes "bavardes" du cinéma[73].

Dans ce cas, le silence se caractérise en tant que pause chargée d'intentions, mais plus encore lorsque l'image impose un silence dépouillé d'intentionnalité, « l'oblitération interrompt le silence de l'image, dit Emmanuel Levinas. Oui, il y a un appel, du mot, à la sociabilité, l'être pour l'autre. Dans ce sens-là, l'oblitération nous mène à autrui[74]. » D'où le fait que l'œuvre soit adressée au spectateur et puisse engendrer de multiples interprétations. Même 4'33" de John Cage n'est pas un silence véritable. Il permet au contraire au public de porter une attention particulière aux sons du monde extérieur.

De même, lorsque Baldessari défigure le visage d'un acteur au moyen d'une pastille de couleur, il s'agit moins de préserver l'anonymat de l'acteur que d'activer un rapport de tension entre contenu manifeste et contenu latent. « Rappelons que l'oblitération des figures et les découpes colorées [de Baldessari] proviennent de la vision d'une personne qui s'est levée pour sortir d'une salle de cinéma alors que le film était encore projeté[75] », indique Marie de Brugerolle. Là aussi, la portion de film oblitérée par la silhouette du spectateur debout est latente. « L'ambiguïté des formes découpées rejoint celle des ombres portées[76] », à l'exemple de celles qui composent l'œuvre *Various Shadows*. « C'est aussi creuser dans l'image […], dans le mensonge de la représentation, pour révéler une autre nature des

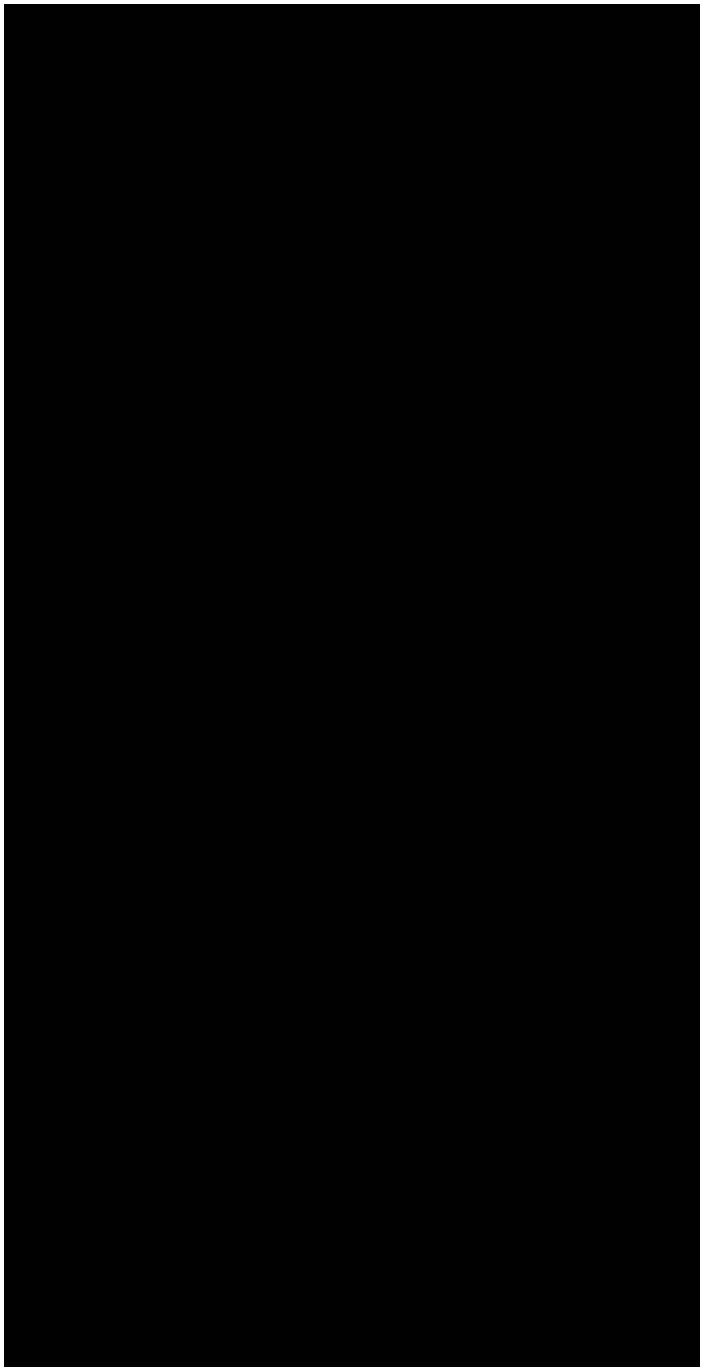
73 John STEZAKER, « Conversation avec Timothée Chaillou », version intégrale en ligne dont un extrait a été publié dans *Archistorm*, mai-juin 2011, nº 48, [En ligne] sur <http://www.timotheechaillou.com/conversations/john-stezaker/.>

74 Propos de Levinas dans Françoise ARMENGAUD, *De l'oblitération : entretien avec Françoise Armengaud à propos de l'oeuvre de Sosno / Emmanuel Levinas*, Paris, La Différence, 1990, p. 28.

75 Marie DE BRUGEROLLE, « Sur le vif », *op. cit.* 13.

76 *Ibid*.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Sacha Sosno, *Il faut en toute chose préférer l'intérieur à l'extérieur*, 1984, bronze et travertin, 52 x 23,5 x 20 cm

choses[77] », poursuit-elle. C'est s'affranchir de la narration pour actualiser la forme et le sens. Ainsi Baldessari déplace-t-il les hiérarchies au moyen de systèmes d'oblitérations. « Je modifie des éléments du visage, dit-il, pour entraîner l'œil du spectateur ailleurs[78]. »

***

De fait, à l'instar du montage d'images, abstraction et figuration concourent simultanément à la mise en tension de l'œuvre. L'absence que formule l'intégration d'une forme abstraite fascine, et ce, au détriment de la figure ou de la portion de film qu'elle entame. Tout l'intérêt de l'image se situe alors non plus dans la cohérence de l'image, mais dans la coalescence des divers éléments de l'agencement. De même, « il s'instaure alors une dialectique entre ce qui est placé hors de l'œuvre et ce qui cherche à réintégrer l'espace intérieur[79]. » Cela même tel que l'induit Sosno dans l'un de ses titres *Il faut en toute chose préférer l'intérieur à l'extérieur*, 1984. Pour ce faire, bien souvent, l'ensemble des régimes de visibilité a été pris en compte, l'image n'est plus observée dans sa simple relation spéculaire au réel. Dans ces conditions, les formes abstraites ouvrent à nouveau une voie féconde, elles déjouent les apparences et s'adressent à un destinataire.

Enfin, l'analyse de l'ensemble de ces agencements de Baldessari et de Stezaker témoigne de l'actualité du modèle cinématographique, et ce pourtant, à l'heure où tout agencement d'images semble être observé aux regards de la pratique d'iconographe d'Aby Warburg[80]. En effet, comme l'historien d'art allemand, les deux artistes archivent un héritage historique à partir duquel ils composent leurs agencements d'images. Pour autant, c'est en mettant à profit l'effet de choc engendré par la rencontre entre deux images que Baldessari dit refléter un état du cinéma capable de nous renseigner sur cet état de la société dans laquelle la violence et la mort sont très présentes. Si la méthode est celle que l'on prête au photomontage

77 *Ibid*.
78 John BALDESSARI, « Entretien avec Pascale CASSAGNAU », *op. cit.*, p. 25-26.
79 *Ibid*.
80 Voir à ce sujet Benjamin BUCHLOH, « Warburg's Parangon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe », dans Ingrid SCHAFFNER, *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art*, Munich, Prestel, 1998, p. 50-60. Puis Garance CHABERT et Aurélien MOLE, « Monteur, archiviste, astronome : portrait de l'artiste en iconographe », dans Gaëlle MOREL (dir.), *Les Espaces de l'image*, cat. expo. du 10 sept. au 11 oct. 2009, Montréal, Mois de la photo, 2009, p. 178-189.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

d'avant-garde, il n'en reste pas moins qu'il ne s'oppose ni ne se rebelle par rapport à la société, il nous signale simplement les turbulences, dans l'idée qu'à partir de là, « quelque chose est peut-être possible[81]... » Dans le chapitre suivant, nous examinerons donc quels peuvent être les desseins des artistes dont les agencements, reflets des rouages de la mémoire, entretiennent un rapport plus étroit avec les formes d'organisation de l'atlas d'images warburgien et comment eux aussi déplacent et abolissent les systèmes de hiérarchie en place.

81 John BALDESSARI, « Entretien avec Pascale CASSAGNAU », *op. cit.*, p. 33.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

CHAPITRE 6
LE MODÈLE WARBURGIEN

Comme en attestent les agencements de Stezaker et Baldessari, le principe de montage habituellement associé au collage et photomontage d'avant-garde n'a pas terminé d'impulser une dynamique de construction de l'œuvre. Au-delà de ces approches centrées sur le matériau filmique, plusieurs expositions et publications récentes témoignent d'un intérêt renouvelé pour le collage et le photomontage[1]. Depuis les années 1960, une autre forme d'agencement d'images réalisée à partir de collections photographiques se fraie également un chemin dans les pratiques de l'art contemporain. À la fois hétérogènes et homogènes, ces œuvres sont remarquables du fait de l'étonnant paradoxe qu'elles déploient. Elles jouent autant sur l'élaboration d'une discontinuité que sur le développement d'une continuité. À ce titre, nous rejoindrons Buchloh et considèrerons le projet d'atlas de Warburg comme une démarche annonciatrice de ces pratiques[2].

1 Parmi ces livres et manifestations figurent : *Collage: The Unmonumental Picture* au New Museum de New York en 2008 à laquelle Stezaker et Martha Rosler ont participé (*Collage: The Unmonumental Picture*, cat. expo., Richard FLOOD, Massimiliano GIONI, Laura HOPTMAN, Lisa PHILLIPS et coll., New Museum of Contemporary Art of New York, du 16 janv. au 30 mars 2008, Milan, Mondadori Electa, 2007.), le livre de James GALLAGHER et Silke KROHN, *Cutting Edges: Contemporary Collage*, Berlin, Gestalten, 2011 et l'exposition *Collages* en 2012 à l'espace de l'art concret à Mouans-Sartoux, etc. Tout cela, sans oublier bien sûr les nombreuses monographies d'artistes se consacrant totalement ou partiellement à cette pratique, à l'instar du catalogue *Rosemarie Trockel : Flagrant Delight*, cat. expo., Brigid DOHERTY, Gregory WILLIAMS et Elvan ZABUNYAN, Wiels, Bruxelles, du 18 févr. au 27 mai 2012, Paris, BlackJack, 2013.

2 Plus précisément, il le décrit comme « une sorte d'avant-coureur épistémologique ». Voir Benjamin BUCHLOH, « Warburg's Parangon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe », dans Ingrid SCHAFFNER, *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art*, Munich, Prestel, 1998, p. 55.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. Vue de la salle de lecture et de conférences de KBW (Bibliothèque des sciences et de la culture) avec l'exposition consacrée aux «Mots primitifs dans le langage passionné des gestes» (dans Aby WARBURG, *L'Atlas Mnémosyne : Avec un essai de Roland Recht...,* p. 51) 2. Kasimir Malevitch, *Charte analytique*, vers 1925, montage de photographies, documents photomécaniques, dessins au crayon et encre sur papier, 72,4 x 98,4 cm, collection, MoMA, New York

L'atlas *Mnemosyne*

Der Bilderatlas Mnemosyne « l'Atlas en images » est l'entreprise menée par Warburg de 1924 à 1929 à l'intérieur de la Bibliothèque des sciences de la culture qu'il a créée à Hambourg. Exactement, c'est au sortir de la clinique psychiatrique de Kreuzlingen tenue par Ludwig Biswanger que s'engage un perpétuel travail de répartition d'images sur des châssis de toile noire en vue d'étayer le propos de ses conférences. Composés de reproductions et de détails d'œuvres d'art, de coupures de journaux, de pages de livres, mais aussi de cartes à jouer, de timbres, de cartes postales et de quelques photographies, telles une vue aérienne ou l'une de ses propres photographies, ces panneaux ont une double fonction : celle de lui fournir la structure de son développement et celle d'offrir un support visuel aux auditeurs de ses conférences. Premièrement, les panneaux de Warburg sont les supports de sa mémoire (*Mnemosyne*) et l'autorisent à déployer sa pensée beaucoup plus librement que ne le permettait la succession rythmée de ses projections[3]. Ce sont dès lors ses conférences qui marquent les points d'arrêt du montage et du démontage permanent des images avant que son décès en 1929 ne fixe à jamais l'agencement auquel nous avons désormais accès[4]. Le caractère définitif de cet agencement est d'ailleurs tout à fait relatif au regard de la présence des indices de mobilité des images que sont les petites pinces, punaises et trombones qu'utilisait Warburg. Deuxièmement, ses agencements s'adressent aux spectateurs, avec cette idée de rendre accessible un propos, et s'apparentent de ce fait aux panneaux de l'Institut de culture artistique (Inkhuk) réalisés sous la direction de Malevitch comme support de son enseignement[5]. Une autre démarche à laquelle Buchloh confère le rôle de précurseur des pratiques artistiques où des images sont organisées selon un système de grille ou de constellation[6].

3 Au risque de perdre parfois son auditoire explique Roland Recht dans Aby WARBURG, *L'Atlas Mnémosyne : Avec un essai de Roland Recht*, traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Paris, L'écarquillé, 2012, p. 47.

4 Voir par exemple *ibid*.

5 Élaborés au sein du département de la « théorie de la forme » à l'Inkhuk à Leningrad entre 1924 et 1927, ces 22 panneaux sont contemporains de l'entreprise warburgienne. Voir Georges DIDI-HUBERMAN, *L'oeil de l'histoire : Tome 3, Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Minuit, Paradoxe, 2011, p. 282-283.

6 Voir Benjamin BUCHLOH, « Warburg's Parangon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe », *op. cit.*, p. 50.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Marcel Broodthaers : 1. et 3. *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Publicité,* montage de photographies , cartes postales et divers documents pour l'exposition de 1972, photo : Maria Gilissen 2. Vue partielle du *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Publicité,* Documenta, Kassel, 1972, photo : DR

À la fois homogène et hétérogène

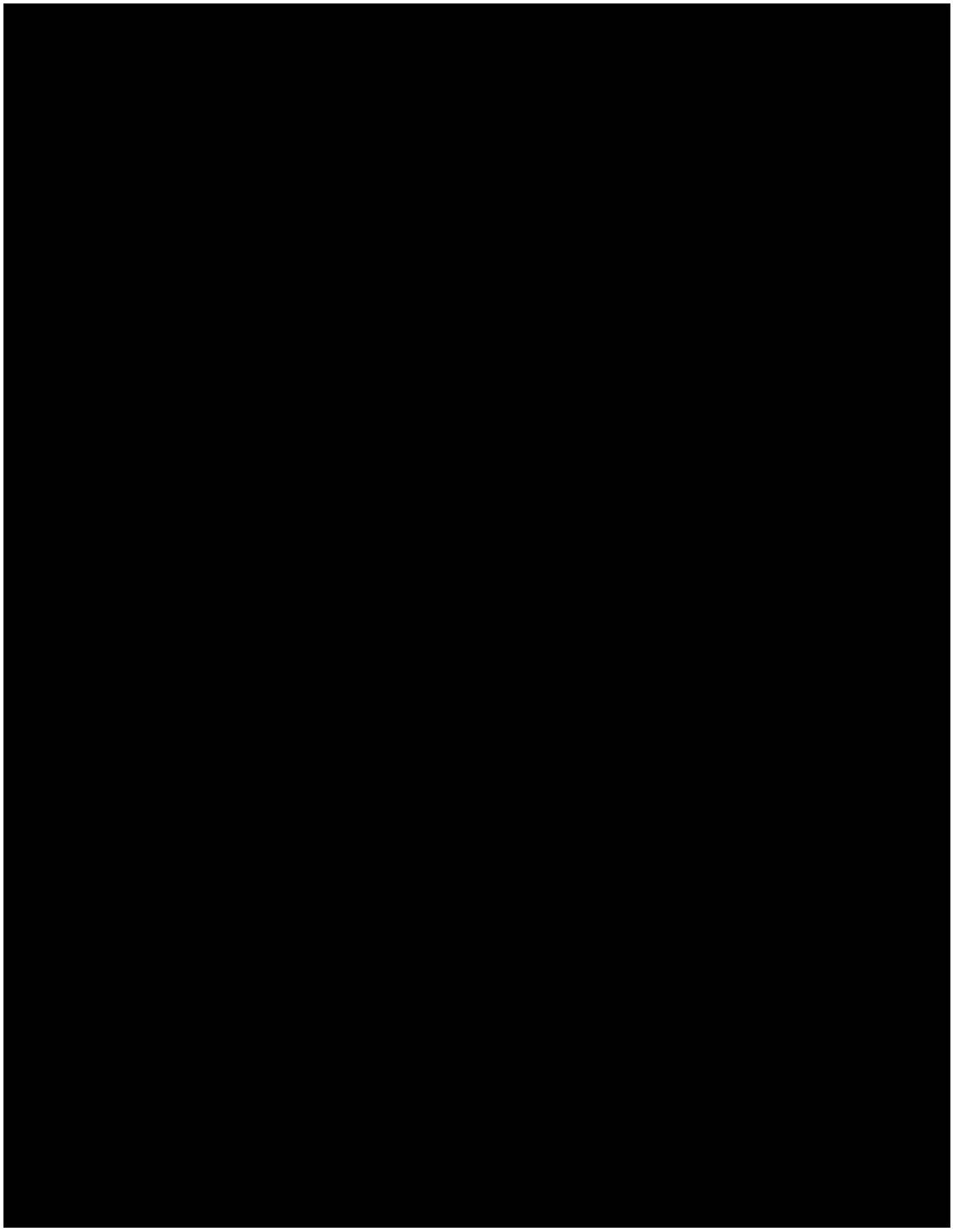
Buchloh perçoit en outre *Mnemosyne* comme le modèle unificateur des deux tendances fondamentales d'agencements, soit d'une part, l'hétérogénéité qui préside manifestement à l'*Atlas* de Richter, et d'autre part, l'homogénéité qui résulte par exemple du choix d'images volontairement limité au motif de l'aigle dans la *Section Publicité* du *Musée d'Art Moderne* de Marcel Broodthaers[7]. En effet, les ensembles d'images présentés dans les planches thématiques de l'*Atlas* de Richter appartiennent aussi bien à l'artiste – il en est l'auteur – qu'aux multiples sources d'archives qu'il collectionne. Cet *Atlas* fonctionne exactement sur ce type d'alternance à laquelle sont associés toutes sortes de dessins, de croquis, de plan d'accrochage, de mise en page, etc. Pour Richter, il répond à un désir de clarté, à une volonté de créer de l'ordre à travers la somme de photos et de croquis accumulés[8]. Après l'étude de cet objet dont le titre fait d'emblée mention de son modèle, nous verrons que cette référence, exprimée ou non, est valable pour un grand nombre de pratiques d'artistes contemporains de générations et d'origines géographiques diverses. Parmi celles-ci figure le catalogue *if one thing matters, everything matters* de Tillmans qui répond à une préoccupation analogue à celle de Richter. Ce désir de recensement n'est cependant pas le seul à occuper l'esprit des artistes. C'est pourquoi nous étudierons également quelques livres des artistes Hans-Peter Feldmann, Luis Jacob et Batia Suter qui nourrissent d'autres ambitions, comme celles de se soumettre à un protocole invariable capable de générer sans cesse de nouvelles relations ou bien de créer une métaphore du *texte* au sens où Barthes le définit dans son article « De l'œuvre au texte[9] ». L'analyse de chacun de ces travaux sera donc l'occasion de découvrir un attrait pour l'assemblage d'images vernaculaires au sein de pratiques qui mettent en œuvre des gestes de collection et de classement. Sans prétendre dresser l'inventaire des pratiques d'agencement en relation avec l'atlas warburgien, il s'agira au cours de ces analyses de considérer certaines de leurs correspondances et notamment leur capacité à produire un corpus

7 *Ibid*., p. 55 et 58.

8 Voir *infra* les propos de Richter dans Stefan KOLDEHOFF, « Gerhard Richter. Die Macht der Malerei (interview) », *art. Das Kunstmagazin*, déc. 1999, p. 19, cité dans Elger DIETMAR, *Gerhard Richter*, traduit de l'allemand par Caroline Jouannic, Paris, Hazan, 2010, p. 150.

9 Voir Roland BARTHES, « De l'œuvre au texte », dans *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV* (1984), Paris, Seuil, Points Essais, 1993, p. 71-80.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Kurt schwitters, *Man soll nicht asen mit phrasen* (*You Should Beware of Hot Air)*, 1930-31, collage sur papier, 36,5 x 28,5 cm, collection privée, Zurich

homogène à partir d'une somme d'images hétérogènes et ainsi de souligner la fonction opératoire du modèle warburgien. Cela, sans oublier que celles-ci diffèrent du projet de l'historien des images, comme aimait à se définir Warburg. Dès lors, deux questions se posent. Existe-t-il un rapport entre les différentes modalités d'agencement et le dessein de l'artiste ? Qu'elles soient thématiques, chronologiques, formelles, combinatoires ou de l'ordre du jeu des kyrielles, en quoi ces modalités jouent-elles sur la perception des images ?

Mais avant de commencer, précisons ce qui motive la distinction faite entre les collages ou photomontages et cette autre forme d'agencement. Dans cette dernière, les images conservent leur format et support d'origine, elles ne sont ni découpées, ni oblitérées comme chez Baldessari. Simplement, elles sont rapprochées, disposées côte à côte et mises en relation. Un intervalle les sépare, et ce, contrairement aux composantes d'un collage, toujours fragmentées du fait de la superposition des images ou des matériaux, d'où la référence au modèle warburgien établi sur les bases d'une « iconologie des intervalles » : « c'est-à-dire une iconologie qui porterait non sur la signification des figures – c'est le sens que lui donnera Panofsky –, mais sur les relations que ces figures entretiennent entre elles dans un dispositif visuel autonome, irréductible à l'ordre du discours[10] », soit pour reprendre les mots de Warburg cités par Georges Didi-Huberman : « Ce qui se trouve entre les deux, c'est le problème [et non la solution, la vérité trouvée] : impénétrable peut-être, mais aussi, peut-être, appréhendable[11]. »

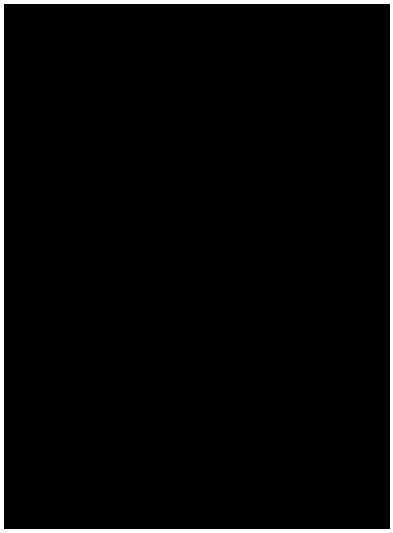
Pourtant, nombre d'historiens ayant analysé ce grand projet l'associent aux avant-gardes des années 1920 et notamment Kurt Forster ainsi que le rappelle Buchloh :

> Sur la base de leur facture, les panneaux de Warburg appartiennent au domaine du montage à la Schwitters ou à la Lissitzky. Naturellement, une telle comparaison ne fait pas valoir les qualités artistiques des panneaux de Warburg, pas plus

10 Philippe-Alain MICHAUD, *Sketches : Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2006, p. 12.

11 Aby WARBURG, « Das Problem liegtin der Mitte », dans Horst BREDEKAMP et Michael DIERS, *Gesammelte Schriften, I, 1-2. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europaîschen Renaissance*, Berlin, Akademie Verlag, 1998, p. 611-614. Cité dans Georges DIDI-HUBERMAN, *L'oeil de l'histoire : Tome 3, Atlas ou le gai savoir inquiet, op. cit.*, p. 161.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. et 2. *Gerhard Richter : Atlas van de foto's en schetsen*, cat. expo., Gerhard RICHTER et Wouter KOTTE, Museum van Hedendaagse Kunst, Ultrecht, du 1er au 30 décembre 1972, Utrecht, Pays-Bas, Museum van Hedendaagse Kunst, 1972. 3. Vue partielle de l'exposition *Atlas* de Gerhard Richter, Kunsthalle im Lipiusbau, 2012, photo : David Brandt

qu'elle ne remet en cause celles des collages de Schwitters ou de Lissitzky, elle déplace simplement l'objectif du montage graphique de la sphère formelle vers la construction de signification[12].

À l'inverse, pour plus de clarté, Buchloh préfère les séparer, sur le motif que la construction de significations attribuée au projet de Warburg n'est en rien comparable aux relations formelles élaborées par Kurt Schwitters et El Lissitzky. Suivant cette même séparation, Buchloh oppose très nettement l'*Atlas* de Richter à ces pratiques d'avant-gardes. Il soutient aussi l'idée que les termes de collage et de photomontage ne sauraient décrire fidèlement ni la diversité des matériaux d'archives accumulés, ni l'apparente monotonie formelle et iconographique des panneaux[13]. L'ampleur de l'œuvre sans cesse augmentée par Richter est en effet sans comparaison avec les photomontages où la somme des fragments forme l'unité incompressible de l'œuvre. C'est également ce qui oppose les pratiques de Stezaker et Baldessari avec celles des artistes dont le projet s'apparente à celui de Warburg.

L'*Atlas des photographies et des esquisses*

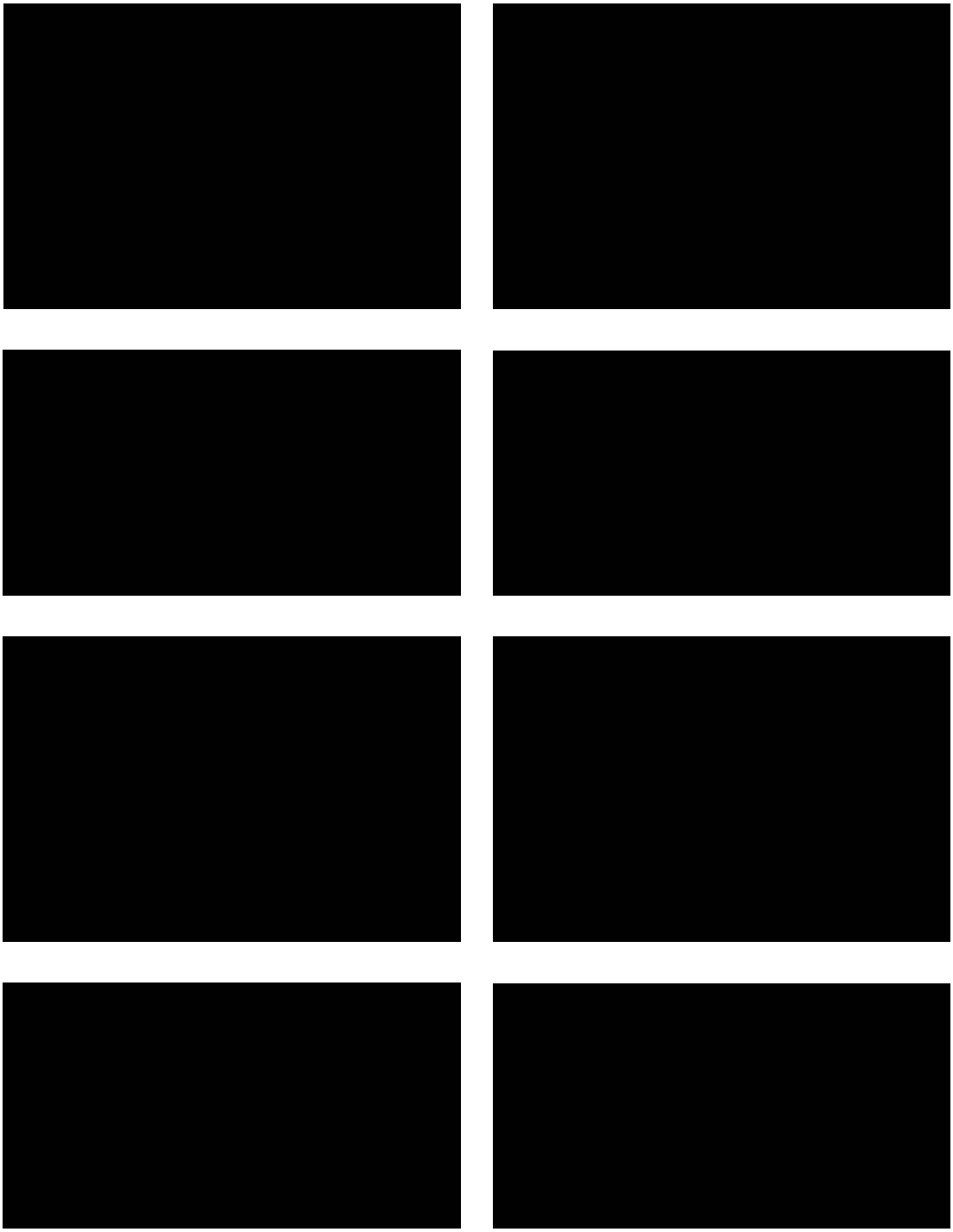
Débuté entre 1962 et 1969, l'*Atlas* est en effet composé d'un nombre d'images et de planches en perpétuelle augmentation depuis lors. Édité en 1972 à l'occasion d'une première exposition intitulée *Atlas des photographies et des esquisses*[14] au Musée d'art contemporain d'Utrecht aux Pays-Bas, l'*Atlas* de Richter existe déjà sous deux formes, celle d'une exposition et d'un livre. Cette ambivalence ou ce besoin de faire apparaitre l'œuvre selon deux modes de présentation perdure jusqu'à ce jour où l'*Atlas* vient d'être réédité chez Walther König en 2011, tandis qu'il a fait l'objet d'une exposition à la Kunsthalle im Lipsiusbau à Dresde en Allemagne en 2012. Mais la dualité du projet de Richter tient certainement du fait que

12 Kurt W. FORSTER, « Die Hamburg-Amerika-Linie, oder: Warburg's Kulturwissenschaft zwischen den Kontinenten », dans Horst BREDEKAMP, Michael DIERS et Charlotte SCHOELL-GLASS et coll., *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, Weinheim, Acta Humanoria, 1991, p. 30. Cité dans Benjamin BUCHLOH, « Warburg's Parangon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe », *op. cit.*, p. 52.

13 Benjamin BUCHLOH, « Gerhard Richter's *Atlas*: the Anomic Archive », dans Iwona BLAZWICK et coll., *Gerhard Richter Atlas: The Reader* (2003), Londres, Whitechapel Gallery, 2012, p. 87.

14 *Gerhard Richter : Atlas van de foto's en schetsen*, cat. expo., Gerhard RICHTER et Wouter KOTTE, Museum van Hedendaagse Kunst, Ultrecht, du 1er au 30 décembre 1972, Utrecht, Pays-Bas, Museum van Hedendaagse Kunst, 1972.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. à 8. *Gerhard Richter : Atlas*, Helmut Friedel (dir.), Walter König, Cologne, 2011, 862 p., 22,3 x 17 cm, photos sur fond noir : Oleg Kauz (capture d'écran d'une vidéo), photos sur fond blanc : mhv 2. Planches 25 et 26 *Volker Bradke* (1966) 3. Planches 23 *Fotos aus Magazinen* (1967) et 24 *Volker Bradke* (1966) 4. Planches 27 *Atelier* (1967) et 28 *Mao-Foto* (1968) 5. Planches 29 Zwei Freunde (1967) et 30 *Für 48 Portraits* (1971) 6. Planches 609 et 610 *Moritz* (1995) 7. Planches 185 et 186 *Seestücke Foto-Collagen* (1969) 8. Planches 223 et 224 *Räume* (1970)

dès 1979, les planches de l'*Atlas* ont été vendues et ne lui appartiennent plus[15]. Territoire d'inspiration, le livre est alors un bon moyen pour l'artiste d'accéder au répertoire de ses motifs picturaux. Parmi les images de l'*Atlas* figurent en effet les modèles de ses peintures, d'autres images de la série dont le modèle est issu, puis des images qu'il envisageait de peindre avant de renoncer. « À défaut de pouvoir peindre toutes les images, je peux au moins les montrer[16] », livre-t-il à ce propos.

Introduit par Helmut Friedel pour l'édition la plus récente, l'*Atlas* compte désormais 783 planches datées de 1962 à 2006 et regroupe une multitude de photographies amateurs, d'autoportraits, de vues aériennes, de paysages, de forêts, de montagnes, de marines, de constellations, ses chartes de couleurs, ses propres photos de famille, mais aussi des coupures de journaux, quelques détails de ses peintures abstraites et toutes sortes de croquis. Sur chacune des planches, les images sont rarement isolées, mis à part les deux portraits de Volker Bradke[17], celui de Mao (*Mao-Foto*, 1968), une photographie de deux amis (*Zwei Freunde*, 1967), et celle de son fils Moritz, lesquelles semblent acquérir de ce fait une certaine importance. Autrement, seules, elles sont pour la plupart contextualisées dans un espace esquissé (cadre, salle d'exposition, etc.), ou bien elles forment à elles seules des compositions à l'exemple de ses marines (*Seestücke [Foto-Collage]*, 1973) dans lesquelles Richter combine deux photographies : le ciel d'une prise de vue et la mer d'une autre, ou bien encore deux images de la surface de l'eau créant un paysage illusoire. Toutefois, les planches sont en grande majorité constituées d'agencements de plusieurs images organisées le plus souvent selon un système de grille orthonormée qui leur confère un aspect scientifique. Cette même grille qui par exemple intervenait déjà dans la pratique d'Edweard Muybridge, lequel l'utilisait pour agencer ses photographies et dissimuler les incohérences visuelles engendrées par son dispositif de prises de vues simultanées. Il tentait ainsi de conférer à ses planches le caractère scientifique qui manquait à sa démarche[18]. Cette observation peut être étayée par les propos de Barthes

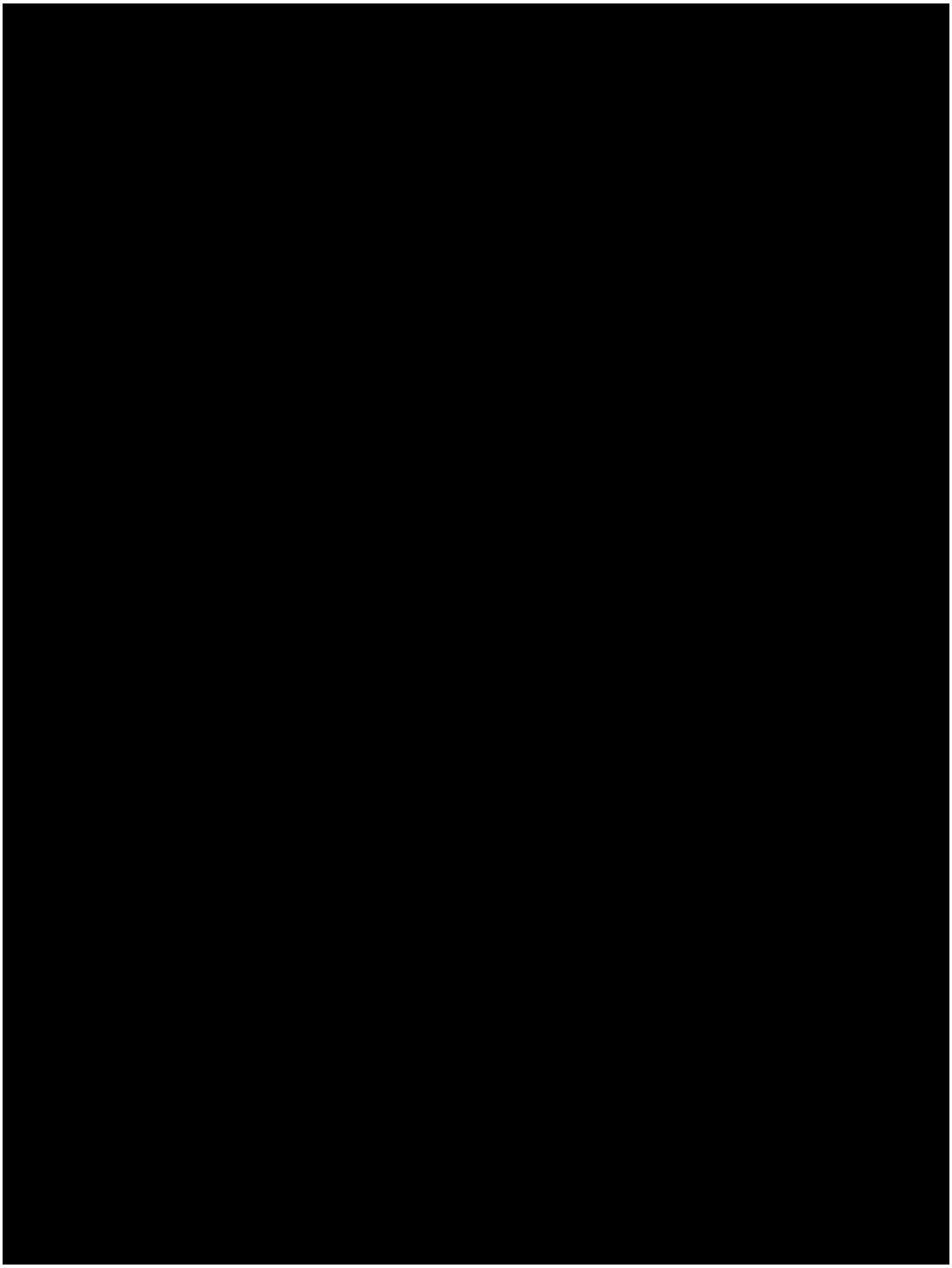
15 Voir Elger DIETMAR, *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 154.

16 Propos de Richter cités dans *ibid.*, p. 150.

17 Volker Bradke est le personnage éponyme de l'unique film réalisé par Richter. Dans ce film de 1966 et d'une durée de 14 min. 32 s., l'artiste se concentre sur l'apparition et la disparition d'un jeune homme à l'écran faisant un parallèle sur la présence de celui-ci sur la scène artistique de Düsseldorf.

18 Voir Marta BRAUN, « Muybridge le magnifique », *Études photographiques*, nov. 2001, n° 10, [En ligne] sur http://etudesphotographiques.revues.org/262. [Consulté le 25.07.13].

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Aby Warburg, *Bilderaltlas Mnemosyne*, planche 2, photo : The Warburg Institute, Londres [avec en haut à droite : l'*Atlas Farnèse*, sculpture en marbre, vers 50 - 25 av. J-C., copie probable d'une statue hellénistique du IIe siècle av. J.-C., collection Museo Archeologico Nazionale, Naples] (dans Aby WARBURG, *L'Atlas Mnémosyne : Avec un essai de Roland Recht...,* p. 73)

considérant le *texte* (métaphore de l'agencement) qui s'étend « sous l'effet d'une combinatoire, d'une systématique[19] » comme « une image [...] proche des vues de la biologie actuelle sur l'être vivant[20] », soit une image propre aux atlas scientifiques.

LA CORRESPONDANCE SIDÉRALE-ANTHROPOMORPHE

Richter n'emprunte pas seulement l'organisation des images au domaine scientifique, il adopte également son vocabulaire[21]. Depuis Gérard Mercator, l'atlas est un livre qui compile est organise des connaissances. Au commencement, l'atlas est géographique ou astronomique, il est un recueil de cartes[22]. Puis il en vient à définir tous « les dictionnaires des sciences de l'œil[23] », d'abord à partir du milieu du XIXe siècle d'un point de vue scientifique[24] et plus tard au XXe siècle d'un point de vue métaphorique, dont *Mnemosyne* de Warburg et l'*Atlas* de Richter sont de remarquables exemples. Pour autant, ce récent usage du terme atlas ne rompt pas avec l'allusion faite au Dieu grec Atlas, fils du Ciel et de la Terre, qui, dès lors, devient le symbole de la liaison entre le « monde viscéral » et « le monde sidéral », mais aussi entre les deux premiers usages de l'atlas comme recueil, celui de géographie et d'astronomie, ou bien encore entre *monstra* et *astra* pour employer à nouveau les termes utilisés par Didi-Huberman :

> Atlas serait la figure emblématique d'une polarité fondamentale [...][25].

19 Roland BARTHES, « De l'œuvre au texte », *op. cit.*

20 *Ibid*.p. 77.

21 Il n'est d'ailleurs ni le seul ni le premier artiste à nommer atlas un recueil d'images. Eduardo Paolozzi confectionne par exemple en 1949 son *Psychological Atlas* d'inspiration dadaïste et surréaliste à partir d'une imagerie populaire constituée entre autres d'animaux, de robots, de paysages, de bodybuiders, d'architectures industrielles et de politiciens. Voir John-Paul STONARD, « Paolozzi's *Psychological Atlas* », *October*, n° 136, Printemps 2011, p. 51-62.

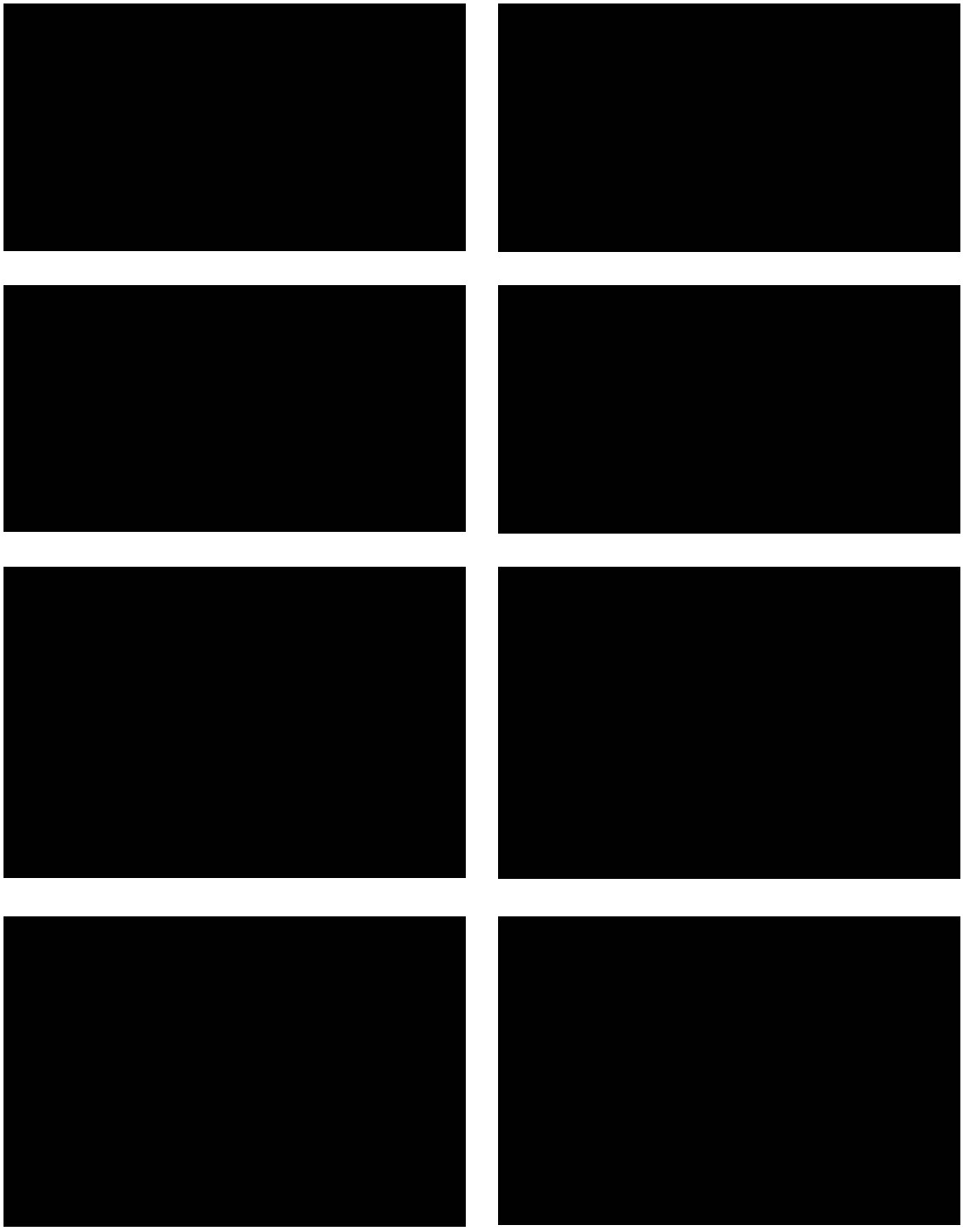
22 Il est en premier lieu le titre donné par Mercator à une collection de cartes géographiques publiées sous le titre *Atlas* en 1595. Cela en référence au Dieu de la mythologie grecque Atlas placé en frontispice de l'ouvrage et qui avait été condamné par Zeus à soutenir les colonnes du ciel et la voute céleste tout entière.

23 Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Objectivité*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sophie Renaut et Hélène Quiniou, Paris, Les presses du réel, Fabula, 2012, p. 31.

24 Il existe des atlas d'histoire naturelle, d'anatomie, de botanique, etc. parmi lesquels figurent des atlas des maladies du fond de l'œil, des atlas de champignons, de papillons, etc.

25 Georges DIDI-HUBERMAN, *L'oeil de l'histoire : Tome 3, Atlas ou le gai savoir inquiet, op. cit.*, p. 84-85.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. à 4. *Gerhard Richter : Atlas*, *op. cit.*, photos : Oleg Kauz (capture d'écran d'une vidéo) 1. Planches 109 et 110 *Städte* (1968) 2. Planches 201 *Wolken* et 202 *Seestücke* (1972) 3. Planches 265 *Glasscheiben* (1977) et 266 *Sternbilder* (1967) 4. Planches 267 *Sternbilder* (1967) et 268 *Zahlen* (vers 1978) 5. à 8. *Wolfgang Tillmans: if one thing matters, everything matters*, cat. expo., DEUCHAR STEPHEN ET HORLOCK MARY, Tate Britain, du 6 juin au 05 sept. 2003, Londres, Tate Britain, 2003, 310 p., 29,7 x 22,5 cm photos : mhv 5. Page 5 (1978-1980) 6. Pages 6 et 7 (1980-1981) 7. Pages 8 et 9 (1981-1983) 8. Pages 160 et 161 (1998)

> D'un côté, en effet, l'homme s'agite sous un ciel infini dont il sait très peu de choses, et voilà pourquoi les planches préliminaires de l'atlas [*Mnemosyne*] sont consacrées à la correspondance sidérale-anthropomorphe, soit le « report du système cosmique sur l'homme ». D'un autre côté, se trouvent les abîmes symétriques du monde viscéral, l'homme s'agitant sur terre sans comprendre exactement ce qui le meut de l'intérieur : ses propres « monstres[26] ».

De la même manière, toutes sortes d'images peuvent être lues selon cette même polarité dans l'*Atlas* de Richter, telles que d'un côté ses vues de ville à l'image de cartographies (*Städte*, 1968), ses montagnes (*Gebirge*, 1968) et forêts (*Wald*, 1970), et de l'autre ses nuages (*Wolken*, 1970 et 1976) et constellations (*Skizzen [Sternbilder]*, 1967). Tout cela sans avoir encore mentionné le caractère intime et l'attachement viscéral émanant de ses propres photos de famille qu'il faudrait mettre en relation avec ses natures mortes à la bougie, ses vanités (*Stilleben [Kerzen], 1983)* ou ses abstractions pour apprécier l'énergie contrastée de ses pensées, de ses gestes et de ses passions.

IF ONE THING MATTERS, EVERYTHING MATTERS

Un même jeu d'équilibre entre monde céleste et monde terrestre émane du catalogue de l'exposition *if one thing matters, everything matters* de Tillmans à la Tate Britain en 2003. Très différent des premiers livres de l'artiste où les images sont généralement reproduites en pleine page, ce livre permet d'appréhender, grâce à des reproductions de formats plus réduits, sa production photographique de 1978 à 2003 sous la forme d'un inventaire non exhaustif. Réunissant 2365 photographies, il s'ouvre précisément sur une série d'images qui révèle l'intérêt précoce et durable de l'artiste pour les corps célestes et notamment pour l'astre lunaire. Âgé de dix ans au moment de réaliser l'image inaugurant cette série, Tillmans confie plus tard à Mary Horlock dans l'entretien figurant dans les dernières pages de ce même catalogue qu'il « possède encore actuellement toutes ces choses, jusqu'au négatif de la lune [qu'il a pris] en 1978 lorsqu'il était enfant en tenant l'appareil photo de [son] père derrière l'oculaire de [son]

26 *Ibid*., p. 25. Dans cette citation, l'expression entre guillemets est tirée de Aby WARBURG, *Der Bilderatlas Mnemosyne. Gesammelte Schriften, II-1*, Berlin, Akademie Verlag, 2000, p. 10 (ajouter.)

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. à 5. *Wolfgang Tillmans: if one thing matters, everything matters*, *op. cit.*, photos : mhv 1. Pages 22 et 23 (1988-1989) 2. Pages 24 et 25 (1989) avec *water surface from beneath* 3. Pages 26 et 27 (1989) avec *Martin Kippenberger* 4. Pages 106 et 107 (1995) 5. Pages 82 et 83 (1994) avec *Knotenmutter*

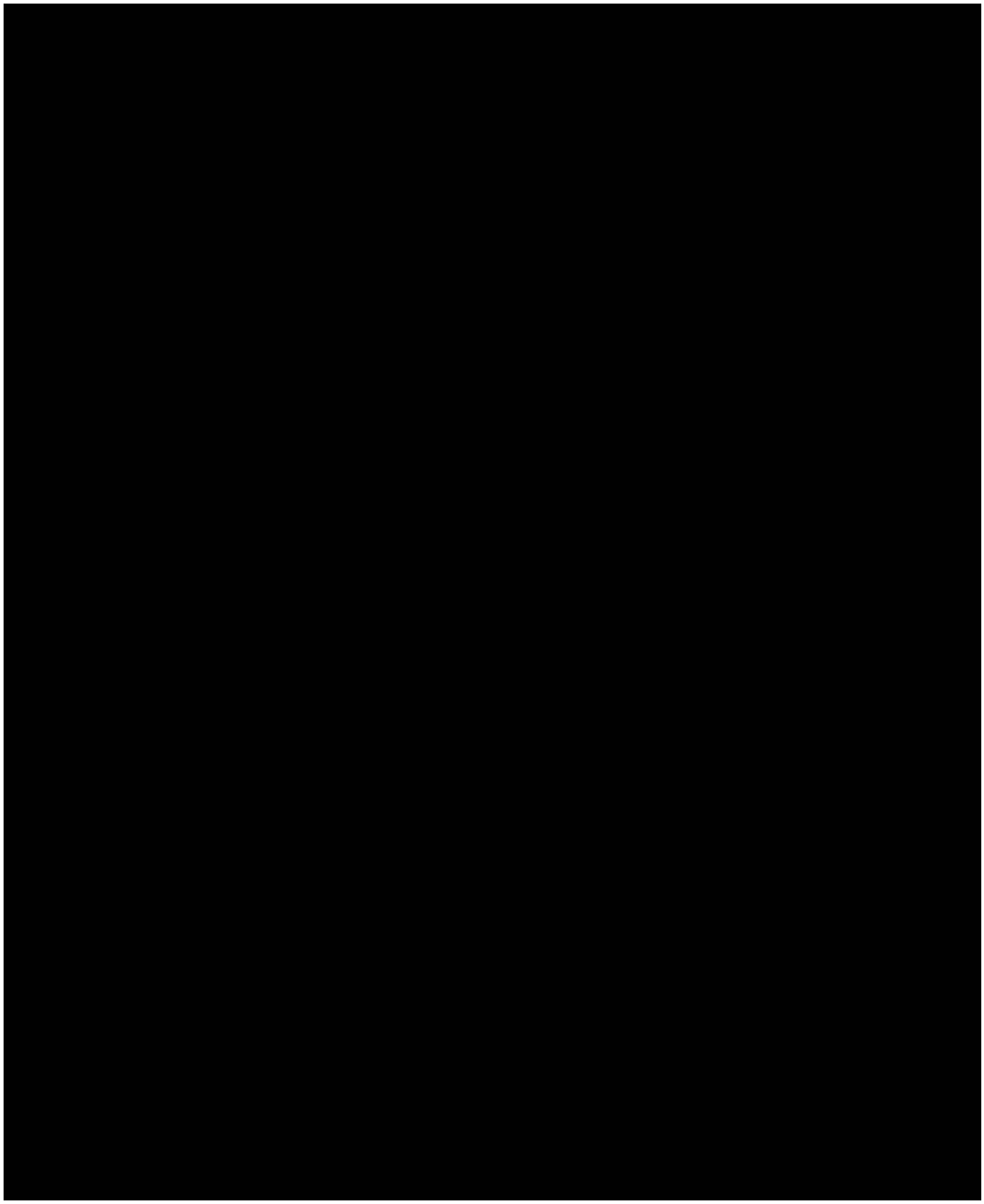
premier petit télescope[27]. » Il avoue également avoir inscrit le titre *Nr. 1 Mond* sur le support verre de l'image seulement deux ou trois ans plus tard, à une période où il poursuit la série des *Mond*, *Eclipse* et autres planètes. Plusieurs fois répétée, cette anecdote confirme sa volonté de conserver et prolonger ce type d'observations, tout en lui permettant de construire sa propre mythologie. Puis de façon plus sporadique avec par exemple une image intitulée *Orion* en 1995, ou avec davantage de détermination pour la réalisation des séries *Total Solar Eclipse Grid* en 1998 et *Venus Transit* en 2004, Tillmans ne cesse de rappeler son intérêt pour l'éther. Entre temps et à mesure que de nouveaux sujets voient le jour, son attachement pour les choses terrestres et les comportements humains se développe : notamment, d'un côté avec des images révélatrices du rapport tout particulier qu'il entretient avec la nature (*Moos*, 1988 ; *water surface from beneath*, 1989 ; *wet tree*, 1993 ; *still life ; etc.*) et de l'autre avec des images où s'entremêlent les trajectoires individuelles et collectives des sujets représentés (*Love*, 1989 ; *Chemistry*, 1992 ; *Knotenmutter*, 1994). Comme s'il s'agissait de « ne plus faire qu'un[28] », c'est l'idée de la fusion, qui se traduit par l'intrication des corps avec un jeu comme le *Knotenmutter*[29], les amants qui s'embrassent, les manifestations politiques, etc. D'autres motifs encore apparaissent comme symptomatiques de ceux que l'on s'attend à trouver dans un atlas, à l'exemple de cette carte de géographie devant laquelle *Martin Kippenberger*, 1989 se tient debout. Cependant, le contexte dans lequel s'inscrit l'artiste contraste avec les représentations du genre. Le sol d'un terrain meuble a remplacé le carrelage de la salle de classe, et Kippenberger qui joue fièrement à l'enseignant anime désormais le cours avec les outils du peintre. Rappelons également, pour terminer, le rapprochement effectué plus haut entre Tillmans et Richter concernant

27 Mary HORLOCK, « About this Book. Wolfgang Tillmans in Conversation with Mary Horlock », dans Stephen DEUCHAR et Mary HORLOCK (dir.), *Wolfgang Tillmans: if one thing matters, everything matters*, cat.expo., Londres, Tate Britain, 2003, p. 305.

28 *Minoru SHIMIZU, « Wolfgang Tillmans : L'art de l'équivalence », dans Wolfgang Tillmans, Truth Study Center, traduit de l'anglais par Jacques Bosser, Cologne, Taschen, 2005,*

29 Le *Knotenmutter* ou méli-mélo dirions nous en français est un jeu traditionnel allemand qui nécessite normalement un minimum de huit joueurs, plus un qui joue le rôle de la « mère ». Lorsqu'il est pratiqué dans les cours d'école, c'est le plus souvent l'enseignant ou un autre enfant qui occupe ce rôle. Les enfants sont en cercle, se tiennent par la main et se mêlent le plus possible sans se lâcher. Puis la « mère » essaie de dénouer les nœuds en agissant sur le groupe tout en donnant des ordres du style : Tournez-vous à droite, levez les bras, penchez-vous vers l'avant, etc. Chez Tillmans les personnes qui s'adonnent à ce passetemps ont passé l'âge pourrait-on dire, mais en s'y livrant sur un jeu d'extérieur pour enfants, ils redoublent d'enfantillages, et augmentent la valeur anachronique de la situation.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. *Schéma* dans *Wolfgang Tillmans: if one thing matters, everything matters*, *op. cit.,* p. 304.

leur usage du point de vue aérien sur la ville pour assoir encore la filiation qui existe entre ces atlas métaphoriques et l'atlas scientifique[30].

L'image objet de travail

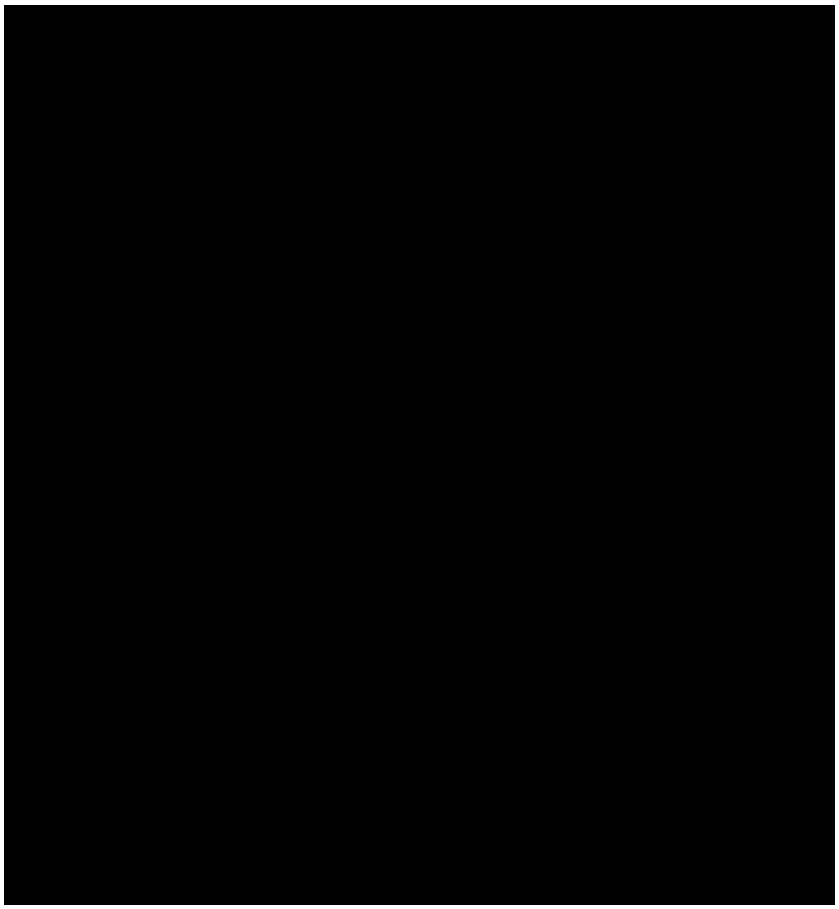
Au-delà de cette référence à la mythologie, l'évolution de l'atlas vers une conception davantage métaphorique, et par là même son ouverture vers le champ des sciences humaines vient du fait que, peu importent les domaines dans lesquels ils s'inscrivent, « les atlas sont des compilations systématiques d'objets de travail[31]. » Voilà bien les principales motivations de Warburg et de Richter : compiler et organiser des objets de travail. La plupart du temps, c'est même à travers ces opérations que les documents accumulés acquièrent ce statut. En effet, l'atlas scientifique conduit à l'observation attentive des cartes, schémas, dessins, gravures et photographies, et ce, en vue de procéder à des généralisations et des comparaisons, de formuler des hypothèses, lesquelles font précisément de ces documents des objets de travail. De même, l'agencement des photographies de Tillmans au sein de son livre lui permet de repérer et de quantifier les images appartenant à des catégories qu'il n'avait pas souhaité établir au préalable[32]. Son schéma reproduit en page 304 témoigne précisément de cette réflexion engendrée par la compilation. Dans ce schéma, il distingue quatre catégories nommées de haut en bas : *People*, *Still Lives*, *Struktur* et *Photographic*. Ces quatre catégories forment en quelque sorte le plan de construction de son œuvre. La chronologie de ses divers intérêts est ici dessinée. En revanche, sous chaque terme, plusieurs bulles regroupent les titres ou objets que Tillmans a photographiés, cette fois, sans distinction chronologique. Puis certaines de ces bulles sont mises en relation selon un fléchage multiple, révélateur de cette non-hiérarchie que l'artiste revendique. Par conséquent, à l'image

30 Voir p. 132-133.

31 Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Objectivité, op. cit.*, p. 31. Celui de Broodthaers *à l'usage des artistes et des militaires* fait alors figure d'exception au sens où le travail sur les objets représentés (32 pays) se termine avec la publication de l'ouvrage. Tout l'intérêt de l'œuvre se situe d'ailleurs dans l'ironie de l'invitation qui est formulée par l'artiste dans le sous-titre. Le format miniature de l'*Atlas* et le choix de représenter les pays sous la forme de silhouettes qui apparaissent comme les taches du test de Rorschach rendent alors toutes interprétations utiles aux artistes et militaires extrêmement difficiles, si ce n'est impossibles.

32 Voir les propos de Tillmans dans Mary HORLOCK, « About this Book. Wolfgang Tillmans in Conversation with Mary Horlock », *op. cit.*, p. 303.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. La salle de lecture et de conférences de KBW, Hambourg, après 1926 (dans Aby WARBURG, *L'Atlas Mnémosyne : Avec un essai de Roland Recht...,* p. 17) 2. André Malreux chez lui, Boulogne-sur-Seine, 1954, photo : Maurice Jarnoux/ Paris Match/ Scoop. Les photos étalées au sol sont celles qui illustrent le deuxième tome du *Musée imaginaire*

d'un diagramme ou d'un organigramme, la méthode de travail de l'artiste apparait davantage dans le croisement des références, les connexions établies, en somme *via* une contamination croisée des diverses idées plutôt qu'à travers le contenu de chaque catégorie.

S'agissant de Warburg, ses archives n'ont pas attendu l'atlas pour faire l'objet d'une organisation rigoureuse ; sa bibliothèque est elle-même déjà une compilation systématique d'objets d'études, de livres mais pas seulement. Cependant, comme le remarque Barthes, le *texte* « ne peut s'arrêter (par exemple, à un rayon de bibliothèque) ; son mouvement constitutif est la traversée (il peut notamment traverser l'œuvre, plusieurs œuvres[33]) », c'est donc bien au sein des panneaux de *Mnemosyne* que le statut d'objets de travail des images est le plus manifeste, d'autant plus que Warburg réévalue sans cesse leurs mises en relation.

Concernant Richter, c'est en organisant ces images dans l'*Atlas* – celles à l'origine de ses peintures et celles qui ont fondé son expérience picturale – qu'il constitue un fonds de ressources iconographiques.

> Ma réelle motivation a été mon désir d'ordre et de clarté. Toutes ces boites remplies de photos et d'esquisses avaient l'aspect déprimant d'un travail inachevé. Il était préférable de ranger correctement ce qui était encore utilisable et de jeter le reste. C'est ainsi qu'est né l'*Atlas*, que j'ai ensuite exposé à plusieurs reprises[34].

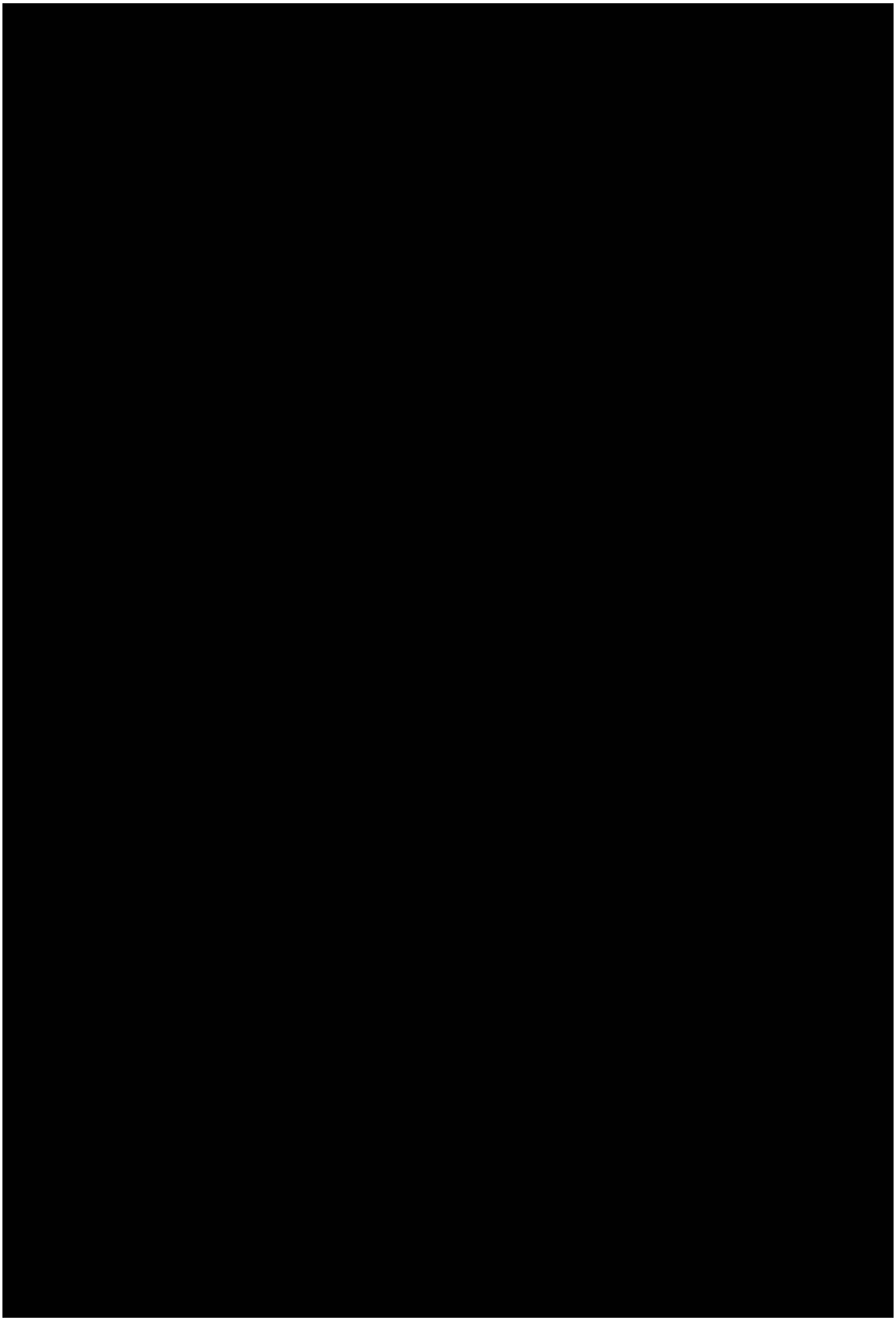
Sans être élaborée selon un ordre strictement chronologique, la succession des planches suit dans les grandes lignes l'évolution de son œuvre picturale. Le classement thématique opéré par l'artiste facilite ainsi son appréhension de l'ensemble du matériel iconographique, sans le perdre dans les méandres des étages de documents accumulés dans ses cartons.

LE RÔLE DE LA REPRODUCTION MÉCANIQUE

Une fois organisé, l'*Atlas* de Richter formule – à travers l'histoire des conflits, l'histoire personnelle de l'artiste et les différentes étapes de son œuvre – un état du monde, voire un reflet du monde, si l'on considère le caractère hétérogène des images de l'*Atlas* que les moyens de reproduction

33 Roland BARTHES, « De l'œuvre au texte », *op. cit.*, p. 73.
34 Propos de Richter dans Stefan KOLDEHOFF, « Gerhard Richter. Die Macht der Malerei (interview) », art. cit., p. 19. Cité dans Elger DIETMAR, *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 150.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. André MALRAUX, *Le Musée Imaginaire* (1965), Paris, Gallimard, folio essais, 1996, p. 85.

tendent à homogénéiser dans la version imprimée. Dans ce cas, la reproduction mécanique joue un rôle primordial dans la résolution du problème de la sélection et de la constitution en objets de travail. « Même les scientifiques travaillant de manière isolée étaient tenus d'homogénéiser leurs objets[35] », remarquent Daston et Galison. Douglas Crimp établit un constat similaire concernant les œuvres qui postulent à l'entrée dans le *Musée Imaginaire* d'André Malraux – cette entreprise dont la compréhension du rôle de la reproduction dans l'art du discours historique rappelle celle de Warburg. « Toutes œuvres, ou tout au moins celles qui peuvent être soumises au processus de la reproduction photographique[36] », peuvent intégrer le *Musée Imaginaire*. Naturellement, il en va de même pour l'atlas warburgien. Néanmoins, l'historien émet une restriction qui s'oppose au principe même de l'atlas, à la fois proprement hétérogène et proprement homogène, lequel pourrait très bien être attribué au *Musée*. Selon Crimp :

> Malraux fait une erreur fatale à la fin de son *Musée* : il admet à l'intérieur de ses pages la chose même qui avait constitué son homogénéité ; cette chose, bien sûr, est la photographie. Tant que la photographie était un *véhicule* par lequel les objets entraient dans le *Musée Imaginaire*, une certaine cohérence était obtenue. Mais, une fois que la photographie elle-même y entre, comme un objet parmi d'autres, l'hétérogénéité est rétablie au cœur du musée ; ses prétentions de savoir sont condamnées. Même la photographie ne peut hypostasier le style d'une photographie[37].

Quand bien même l'entreprise de Malraux ne porte pas le nom d'atlas, Crimp pointe ici le paradoxe même de celui-ci. Cependant, comme il se manifeste tout au plus au travers de quelques images, et ce, bien avant la fin du *Musée Imaginaire*, Crimp l'interprète comme l'aberration du projet de Malraux. Dès la page 85, deux photographies, l'une de la Comtesse de Castiglione et l'autre d'une danseuse, se distinguent des reproductions photographiques d'œuvres peintes ou sculptées. Compositions, cadrages, éclairages participent à cette distinction confirmée par les mentions « photo ancienne » et « photo récente » jointes à leurs légendes[38]. L'exemple de ces deux photos semble témoigner du fait que Malraux parvient à accorder à la photographie le statut d'œuvre qu'il ne consent pas à lui attribuer dans

35 Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Objectivité, op. cit.*, p. 31.
36 Douglas CRIMP, « On The Museum's Ruins », *October*, n° 13, été 1980, p. 41-57.
37 *Ibid*.
38 Voir André MALRAUX, *Le Musée Imaginaire* (1965), Paris, Gallimard, folio essais, 1996, p. 85.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. à 5. *Wolfgang Tillmans: if one thing matters, everything matters*, *op. cit.*, photos : mhv 1. Pages 172 et 173 (1999) avec *Soldiers - The Nineties, Installation I et II* 2. Pages 182 et 183 (1999) avec *Capodimonte* 3. Pages 280 et 281 (2002) avec *Wilhelm Leibl painting* 4. Pages 292 et 293 (2003) 5. Pages 188 et 189 (2000)

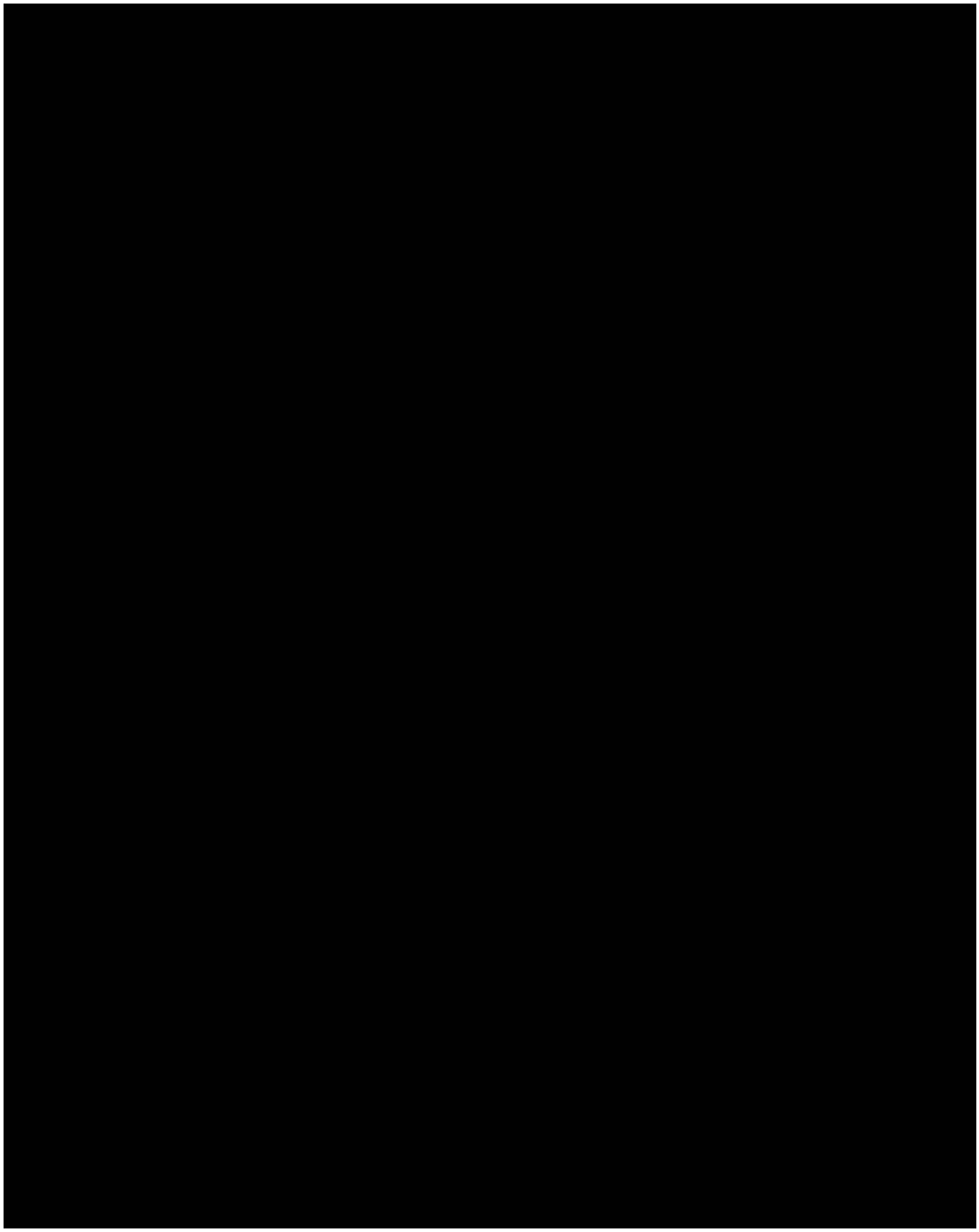
son texte. En effet, si l'auteur mentionne en introduction la photographie comme un formidable outil de médiation de l'art, en tant qu'art, elle est encore pour lui d'un intérêt mineur[39]. Or est-ce sous prétexte d'un principe d'homogénéité qui consiste à ne présenter que des œuvres pour lesquelles la photographie permet de restituer le volume ou la matérialité, en somme les propriétés d'un objet, qu'il fallait les exclure du musée ? Ce raisonnement ne tient plus, dès lors que l'on prend conscience que les œuvres ou documents photographiques possèdent eux aussi une matérialité, un style. Et même si ce dernier tend, c'est vrai, à disparaitre au sein du *Musée Imaginaire*. Cadrées au plus prêt, débarrassées de leur support, les photos du *Musée* perdent leurs qualités matérielles pour devenir images et les reproductions se substituent aux photographies.

Pour autant, l'hétérogénéité des œuvres du *Musée* (dessins, peintures, sculptures, etc.) et, partant, l'hétérogénéité des points de vue sur les œuvres (détail, vue d'ensemble, mises en situation, etc.) n'ont pas été totalement dissipées par le filtre photographique. La disjonction fondamentale de l'atlas, partagé entre hétérogénéité et homogénéité, advient également au sein du *Musée Imaginaire*. De même, si Tillmans éprouve le besoin de ne pas seulement recourir à la reproduction « en essayant de niveler le degré d'importance de toutes les photos en les faisant passer par le même filtre d'une case de 6 x 6 cm[40] », c'est peut-être que la photographie ne suffit pas toujours à l'homogénéisation des images. D'autant plus chez Tillmans où il existe à l'intérieur de son livre un certain nombre d'œuvres qui sont elles-mêmes déjà des photographies d'images ou d'agencements d'images. Prenons par exemple la prise de vue d'une toile de Wilhelm Leibl (*Wilhelm Leibl painting*, 2002), celle du Caravage, *La Flagellation du Christ* (*Capodimonte*, 1999), *Le garçon en Pierrot* (Fragonard, 2002) ou bien encore les huit visuels de sa propre exposition *Soldiers – The Nineties* reproduits sur la page 172, toutes ces photographies s'écartent de l'une des caractéristiques déterminant la grande majorité des images qui consistent en la reproduction d'une image congruente au format du cadre. De plus, le format des images jouant un rôle décisif dans ses installations, il n'est pas étonnant que ce paramètre fasse l'objet d'une réflexion au sein de son livre,

39 « [La photographie] s'arrêtait où [la peinture] s'était arrêtée. Et d'autant plus paralysée qu'elle ne disposait pas de la fiction. » *ibid*., p. 84.

40 Mary HORLOCK, « About this Book. Wolfgang Tillmans in Conversation with Mary Horlock », *op. cit*., p. 306.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Aby Warburg, *Bilderaltlas Mnemosyne*, planche 1, photo : The Warburg Institute, Londres [avec en haut : plusieurs moulages de foie de mouton en argile à usage divinatoire] (dans Aby WARBURG, *L'Atlas Mnémosyne : Avec un essai de Roland Recht...,* p. 71)

dont le corpus ne peut-être à priori simplement considéré comme archive bien qu'il redonne vie à certaines œuvres historiques.

Il est donc nécessaire de nuancer le constat de départ qui aurait trop vite fait de négliger les qualités hétérogènes d'un corpus d'images agencées. Certes, dans le *Musée* de Malraux, dans le livre de Tillmans comme dans les atlas, jamais, nous ne sommes en face des œuvres ; il s'agit toujours de reproductions, d'un reflet homogène, même si l'hétérogénéité qui préside à ces collections d'images ne semble guère pouvoir totalement disparaitre. Pour exemple, avec Richter ou Warburg – qui choisit de faire photographier l'ensemble des planches en vue de l'édition de *Mnemosyne*[41] –, le contexte de la disposition des images est conservé et donne à voir le support des photographies, reproductions d'œuvres et documents assemblés, et à plus forte raison chez Warburg qui les épingle sur de larges panneaux noirs et fait ainsi valoir leurs possibles déplacements. Ce n'est pas que les reproductions du *Musée imaginaire* de Malraux et du catalogue *if one thing matters, everyting matters* de Tillmans soient définitivement figées ; seulement, leur mobilité est autrement signifiée. À cet égard, Tillmans invite Horlock à envisager le système chronologique comme une solution pour éviter précisément de figer un raisonnement dans un agencement.

> Nous sommes tellement intéressés par l'organisation des choses que j'ai délibérément employé des modèles aléatoires dans mon travail. Et j'ai trouvé que la chronologie était la meilleure façon d'impliquer le hasard. J'ai souvent élaboré mes livres de façon chronologique, non parce que je voulais qu'ils soient lus comme un journal, mais simplement parce que cela révèle un mouvement dissimulé de la pensée qui n'est ni esthétique ni didactique, et qui ainsi ne limite pas les travaux à une seule et même lecture[42].

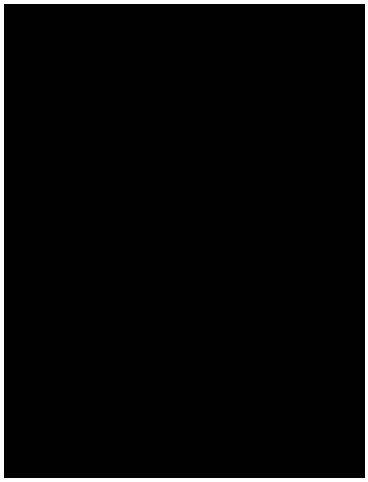
Cette polysémie revendiquée est d'ailleurs une des différences fondamentales entre l'atlas métaphorique et l'atlas scientifique qui, à l'inverse, « est toujours conçu pour être définitif dans tous les sens du terme [avant d'être supplanté] : d'une part, il fixe les normes d'une science en mots, en images et en faits ; d'autre part, il montre comment il faut écrire, dépeindre et voir[43]. »

41 Bien que l'édition n'ait pas lieu de son vivant. Au 5 mai 1928, on peut lire dans le *Tagebuch* (le journal de l'atlas) : « Les planches seront photographiées à partir de lundi. » cité dans Aby WARBURG, *L'Atlas Mnémosyne : Avec un essai de Roland Recht, op. cit.*, p. 32.

42 Mary HORLOCK, « About this Book. Wolfgang Tillmans in Conversation with Mary Horlock », *op. cit.*, p. 306.

43 Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Objectivité, op. cit.*, p. 33.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. à 3. *Wolfgang Tillmans: if one thing matters, everything matters*, *op. cit.*, photos : mhv 2. Pages 134 et 135 (1997) 3. Pages 202 et 203 (2000)

Quoi qu'il en soit, l'atlas est toujours placé « sous le règne universel de la reproduction photographique[44] », pour reprendre les mots de Buchloh. Tant et si bien que les systèmes de reproduction mécanique (photographie, numérisation, etc.) apparaissent comme des réponses possibles au « problème de la sélection et de la constitution d'"objets de travail", par opposition aux objets naturels, trop nombreux et variés[45] ». Ils permettent en effet de sélectionner et de transposer les images en objets de travail. Par ailleurs, celles qui en résultent « occupent la place centrale. […] Elles sont, selon Daston et Galison, la raison d'être de l'atlas […], l'alpha et l'oméga du genre[46] », auxquels « toutes les sciences sont nécessairement confrontées[47]. » Dès lors, la reproduction s'accorde avec la mission d'homogénéisation de l'atlas, son objectivité, qui consiste ici à fournir une même perception des images.

La grille d'inspiration scientifique

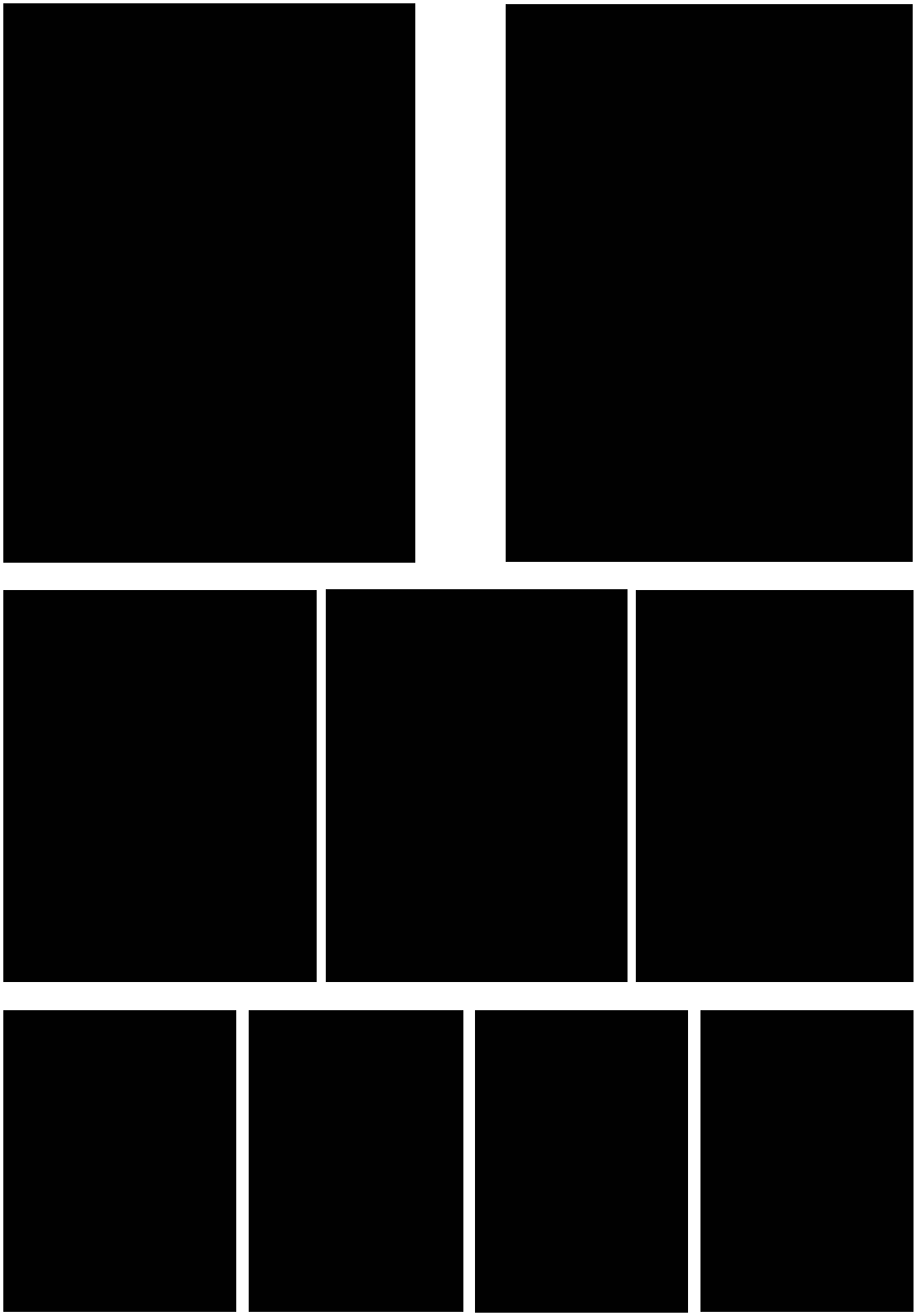
Cette objectivité ou cet aspect « scientifique » est d'ailleurs le premier point sur lequel Horlock interroge Tillmans :

> Pour ce catalogue d'exposition, vous avez choisi de concevoir et d'éditer un livre d'artiste, qui adopte le format d'un catalogue raisonné ou d'un index visuel. Celui-ci semble être votre livre le plus personnel et pourtant, il est également celui qui possède l'approche la plus objective et « scientifique ». Qu'en pensez-vous ? [48]

Tillmans, qui jusqu'à très récemment n'avait encore jamais revendiqué le statut de livre d'artiste de ses publications[49], lui répond qu'il n'a « pas l'intention que ce livre fonctionne comme un catalogue raisonné au sens où l'histoire de l'art l'entend[50]. » C'est pourquoi il omet dans son livre les informations concernant la taille, l'édition et le statut de chaque image. Le point de vue qu'il défend va à l'encontre d'une interprétation qui a cours à propos de ce type d'ouvrage et notamment au sujet de l'*Atlas* de Richter – « né

44 Benjamin BUCHLOH, « Gerhard Richter's *Atlas*: the Anomic Archive », *op. cit.*, p. 90.
45 Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Objectivité, op. cit.*, p. 30.
46 *Ibid.*, p. 31.
47 *Ibid.*, p. 30.
48 Propos de Tillmans cités dans Mary HORLOCK, « About this Book. Wolfgang Tillmans in Conversation with Mary Horlock », *op. cit.* p. 303.
49 Voir *Wolfgang Tillmans, Utoquai*, Oakland, TBW Books, 2014.
50 Propos de Wolfgang Tillmans dans Mary HORLOCK, « About this Book. Wolfgang Tillmans in Conversation with Mary Horlock », *op. cit.*, p. 303.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Pieter Willem Korthals, *Nepenthes boschiana*, 1839 2. *Camellia sasanqua SZ83* dans Philipp Franz von Siebold et Joseph Gerhard Zuccarini, *Flora japonica*, *sive plantae quas in imperio japonico collegit*, 1835 3. à 5. Planches I, IV et VI dans C. Wythe Cooke, *Cenozoic Echinoids of Eastern United States,* Geolagical Survey professional paper 321, 1959 6. à 9. Jan-Peter Frahm, *Mosses and Liverworts of the Azores and Madeira*, Books on Demand, 2013, p. 30, 48 et 80

de la prédilection [de l'artiste] pour les systèmes de classification qui confèrent une structure systématique à un matériau désordonné[51] » – que l'on dit ressembler « au catalogue des œuvres numérotées[52]. » Comme pour l'*Atlas* de Richter, l'organisation des images est « un choix personnel, contenant la quasi-totalité des images ayant fait à ce jour l'objet d'une pièce et bien d'autres encore pour lesquelles[53] » il a ou a eu la sensation qu'elles étaient pertinentes pour lui, donc une sélection qui ne souscrit pas aux impératifs d'inventaire exhaustif du catalogue raisonné. À cet égard, l'un et l'autre optent pour la « vue objective[54] », celle qui conserve les variations. Autrement dit, les deux artistes donnent à voir les images périphériques à leurs œuvres. Des photos de villes aux coupures de journaux à l'origine de ses toiles en passant par ses photos de familles, Richter reproduit la majeure partie de ses archives photographiques, tandis que Tillmans livre quelques images inédites de ses séries et un certain nombre d'accidents photographiques.

Par conséquent, l'objectivité dont ils font preuve est affaire de multiplicité, celle-là même dont fait état le livre de Daston et Galison à propos des atlas scientifiques. C'est qu'il ne faudrait pas « confondre la vérité ou la certitude avec l'objectivité[55] », là où la vérité s'incarne dans l'unicité, l'objectivité intègre la pluralité, la complexité, et donc l'hétérogénéité. C'est ainsi que s'opposent dans le domaine scientifique les pratiques de vérité d'après nature et d'objectivité mécanique, respectivement fondées d'un côté sur la sélection, le perfectionnement, l'idéalisation et de l'autre sur l'épistémologie et l'éthique de la représentation. La preuve en est le remplacement progressif au cours de l'histoire de l'atlas scientifique des dessins idéalisés de plantes, d'insectes et de cristaux ou ce que Daston et Galison appellent les « images raisonnées[56] » par des compilations photographiques. Par extension ou suivant un mouvement de transposition de ce raisonnement vers le champ des arts plastiques, il s'ensuit une opposition analogue entre l'œuvre isolée de ses variations ou du contexte de sa création, et l'œuvre constituée de multiples vues, tels l'atlas ou l'agencement de photographies.

51 Elger DIETMAR, *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 154.
52 *Ibid.*, p. 154.
53 Propos de Wolfgang Tillmans dans Mary HORLOCK, « About this Book. Wolfgang Tillmans in Conversation with Mary Horlock », *op. cit.*
54 Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Objectivité, op. cit.*, p. 25.
55 *Ibid.*, p. 25.
56 *Ibid.*, p. 55.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. et 2. *Wolfgang Tillmans: if one thing matters, everything matters*, *op. cit.*, photos : mhv 1. Pages 62 et 63 (1993) avec 93-030 2. Pages 72 et 73 (1993) avec 93-085

Tillmans attribue en outre le choix de la grille fonctionnelle d'aspect scientifique, selon laquelle sont organisées les images de son livre, à sa rencontre avec le catalogue d'une collection est-allemande dont les artistes sont classés par ordre alphabétique. Il dit avoir été littéralement séduit par cet ouvrage, conçu par Horst Schuster, qui ne fait aucune distinction de la renommée des artistes et invite simplement le lecteur à se saisir de ce qui lui importe[57]. Alors, il s'inspire de l'ouvrage pour concevoir *if one thing matters, everything matters* et associe à chaque image un numéro d'inventaire construit sur la base de deux chronologies entrelacées.

> Tout est ordonné chronologiquement suivant l'année où la photo a été prise, et c'est également ordonné en ces termes, à l'intérieur de cette année, quelle que soit l'image qui ait en premier fait l'objet d'une œuvre. Le système reflète ainsi mon processus de pensée plutôt que la chronologie du moment exact à laquelle une photo a été prise dans l'année : la numérotation ne peut donc pas être lue comme un « journal ». Par exemple 93-001 est une image qui fait l'objet d'une pièce très tôt au cours de l'année 1993, tandis que 93-030 devient une œuvre beaucoup plus tard et que 93-085 a fait l'objet d'une œuvre cinq ans plus tard, c'est-à-dire en 1998. Donc, avec les premiers chiffres, il y a un sentiment de s'en tenir à une chronologie dans une année, mais la plupart des images font l'objet d'une pièce après qu'ils ont été en ma possession pendant un certain temps. Conformément à ce système, les images que j'ai choisies au cours du processus de fabrication de ce livre sont respectivement ajoutées à la suite de celles qui ont été photographiées la même année[58].

Richter utilise lui aussi une double chronologie dans son *Atlas*. Toutefois, ce point commun est à l'origine d'une grande différence entre les deux livres. Dans l'ouvrage de Richter, l'une d'elles correspond à la numérotation des planches thématiques et l'autre à l'année où les œuvres, photographies et croquis ont été réalisés. L'organisation de l'*Atlas* montre la concentration de l'intérêt de l'artiste pour un sujet sur une période donnée – qui peut aller jusqu'à plusieurs années –, après quoi il passe à autre chose et généralement sans y revenir. Tillmans possède en revanche un regard caléidoscopique et c'est en tournant les pages de son livre et à travers la récurrence des titres données aux images que l'on saisit son attachement pour un sujet. Si Richter opte pour un classement thématico-chronologique, Tillmans laisse aux bons soins du lecteur la possibilité de faire le lien entre les images d'une même série. Ce constat vaut également pour la manière

57 Voir Mary HORLOCK, « About this Book. Wolfgang Tillmans in Conversation with Mary Horlock », *op. cit.*, p. 307.

58 Propos de Wolfgang Tillmans dans *ibid.*, p. 305.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. à 4. Hans-Peter Feldmann, *Voyeur*, La Flèche, OFAC art contemporain, 1994 (couverture bleue) et *Voyeur*, Cologne, Walter König, 1997 (couverture jaune), 2006 (couverture orange), 2009 (couverture rouge), 2011 (couverture verte), 2014 (couverture fushia), 256 p., 16,5 x 11 cm 2. et 3. *Voyeur*, 2009, photo : mhv 4. *Voyeur*, 2011, photos : mhv

dont l'un et l'autre agencent leurs œuvres au sein d'une exposition. Quand Richter met en regard les images d'une même série, Tillmans s'ingénie à composer des ensembles d'images issus de divers sujets, exception faite de ses abstractions qu'il a pour habitude de rassembler.

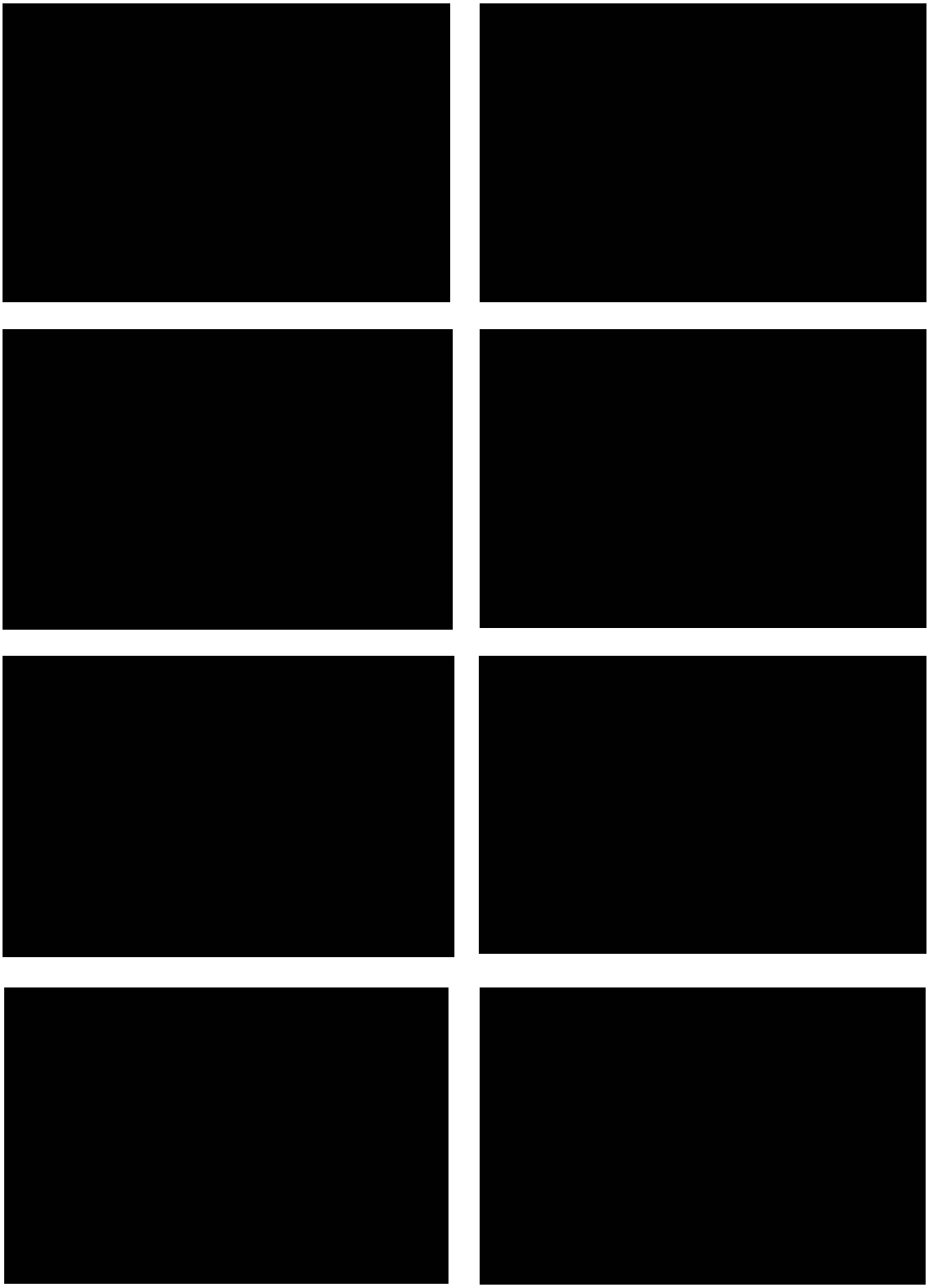
L'intuition des agenceurs

D'autres artistes dont les livres sont eux aussi construits sur la base de grilles fonctionnelles d'atlas scientifiques se séparent de tout l'appareil d'inventaire, ou le rendent inexploitable en soumettant leurs images à des modalités d'organisations systématiques. Ils évitent ainsi les incertitudes du choix de classement par la détermination d'un système et développent une capacité à agencer leurs images selon des rapports d'intuition. Dans ce cas, tout le discours historique et scientifique propre à l'atlas *Mnemosyne* ou bien au *Musée Imaginaire* disparait au profit d'un nouvel ordre visuel. S'appropriant des images existantes, ces artistes, tels Hans-Peter Feldmann, Luis Jacob ou Batia Suter, font preuve d'une intuition qui consiste à regarder attentivement vers l'intérieur, à garder l'œil sur l'éventuelle réitération d'une forme ou d'une idée, capable de s'associer aux images précédemment sélectionnées.

Passé maitre dans l'art d'agencer sa collection constituée de photographies et de reproductions en tout genre, Feldmann (né en 1941) feint cependant l'association d'images aléatoire dans ses six versions de *Voyeur*[59]. Présenté comme un remède à l'ennui, chacun des opus bleu, jaune, orange, rouge, vert et rose comprend un ensemble identique de 813 photographies réparties selon différents arrangements. Cependant, l'aléa des combinaisons se limite à l'assemblage des pages. Variant d'une image imprimée pleine page à un total de sept photographies, leur composition est systématiquement reprise d'une édition à l'autre. La position de Feldmann tient dans ce paradoxe qui consiste à laisser penser que les images sont toutes ventilées par hasard selon une méthode combinatoire, alors que le *Voyeur* entérine, chaque fois, davantage l'agencement de départ. Seule change la succession des pages qui génère de nouvelles coalitions au sein de chaque double page. De cette manière et pour exemple, à l'intérieur de

59 Voir les six livres : *Voyeur*, La Flèche, OFAC art contemporain, 1994 et *Voyeur*, Cologne, Walter König, 1997-2006-2009-2011-2014.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. à 8 Hans Peter Feldmann, *Voyeur*, photos : mhv 1., 2., 5., 6. et 8. *Voyeur*, 2011 3., 4. 7. *Voyeur*, 2009

la cinquième édition, l'ensemble des images d'une double page semble servir l'idée de trajectoire : sur la première page, le corps d'un homme gisant dans un cours d'eau est enchevêtré dans les boucles d'un câblage resté suspendu. Sur la même page, deux cyclistes, dont l'un avance bras tendu, sont lancés sur une piste à pleine vitesse, tandis que sur l'autre page un joueur de baseball regardant au loin le trajet de sa balle côtoie l'image d'une accumulation de carcasses d'avions tout alignées. Restent alors deux images qui, sans figurer une quelconque trajectoire – quoique l'une d'elles soit tramée –, n'en restent pas moins capables d'évoquer cette même idée, cette fois politique ou médiatique au contact des images placées à proximité. Dans la même édition, le museau d'un avion de l'U.S. Air Force fait écho à celui du logo d'une souris flanquée sur une souricière qui, par suite, invite à lire le schéma de la page opposée comme une énième représentation du petit mammifère (une sorte de Mickey vouté)[60]. Au contraire, dans l'édition précédente, le voisinage de la même souricière avec l'image d'un pendu, reproduite sur la même page qu'un groupe d'hommes d'affaires attentifs à la signature d'un contrat et d'une femme mariée lacérée, fait naitre une sombre idée de la société, que seule l'échappée belle d'une barque sillonnant une eau calme parvient à réhabiliter.

En somme, « le principe même de variation dans le choix et l'organisation des images[61] » au sein des pages – attribué selon Anne Mœglin-Delcroix aussi bien à l'artiste qu'à « toutes les personnes[62] » remerciées par Feldmann en fin d'ouvrage – relève de cette intuition évoquée plus haut, que nous choisirons d'accorder à l'artiste. Et cela, malgré les propos de l'historienne qui taxe l'artiste d'avoir moins conçu « un livre d'artiste qu'un livre fait avec des artistes, et, au mieux, un *assembling*[63]. » Or, qui sélectionne les photographies ou tout au moins valide l'agencement des images, si ce n'est l'artiste ? La mise en page des divers formats d'images sur une page de 6,5 x 11 cm impose une gymnastique de positionnement des

60 L'interprétation est ici tout à fait personnelle puisqu'il s'agit selon toute vraisemblance d'un schéma cardiaque du chirurgien Chritiaan Barnard.

61 Anne MŒGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste, une introduction à l'art contemporain. Nouvelle édition revue et augmentée.*, Marseille, Le Mot et le Reste ; Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2011, p. 230.

62 Dans chaque *Voyeur* figure en dernière page la mention : « Merci à tous les photographes dont les images ont été utilisées dans ce livre. Merci également à toutes les personnes dont le travail inventif a permis la création de ce monde sur papier. »

63 *Ibid*.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Luis Jacob : 1. *Album X, 2010*, montage d'images sous plastique laminé, 80 planches, 44,5 x 29 cm chaque, collection du Musée d'art contemporain de Montréal, vue de l'installation au Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto, 2011, (Dans Luis Jacob, *Tromper l'œil*, Londres, Black Dog, 2013, p. 102-103) 2. *Album X, 2010*, planches 21 et 22, montage d'images sous plastique laminé, 44,5 x 29 cm chaque, collection du Musée d'art contemporain de Montréal, (Dans Luis Jacob, *Tromper l'œil*, Londres, Black Dog, 2013, p. 102-103) 3. *Album X, 2010*, planches 11 et 12, montage d'images sous plastique laminé, 44,5 x 29 cm chaque, collection du Musée d'art contemporain de Montréal, (Dans Luis Jacob, *Tromper l'œil*, Londres, Black Dog, 2013, p. 156-157)

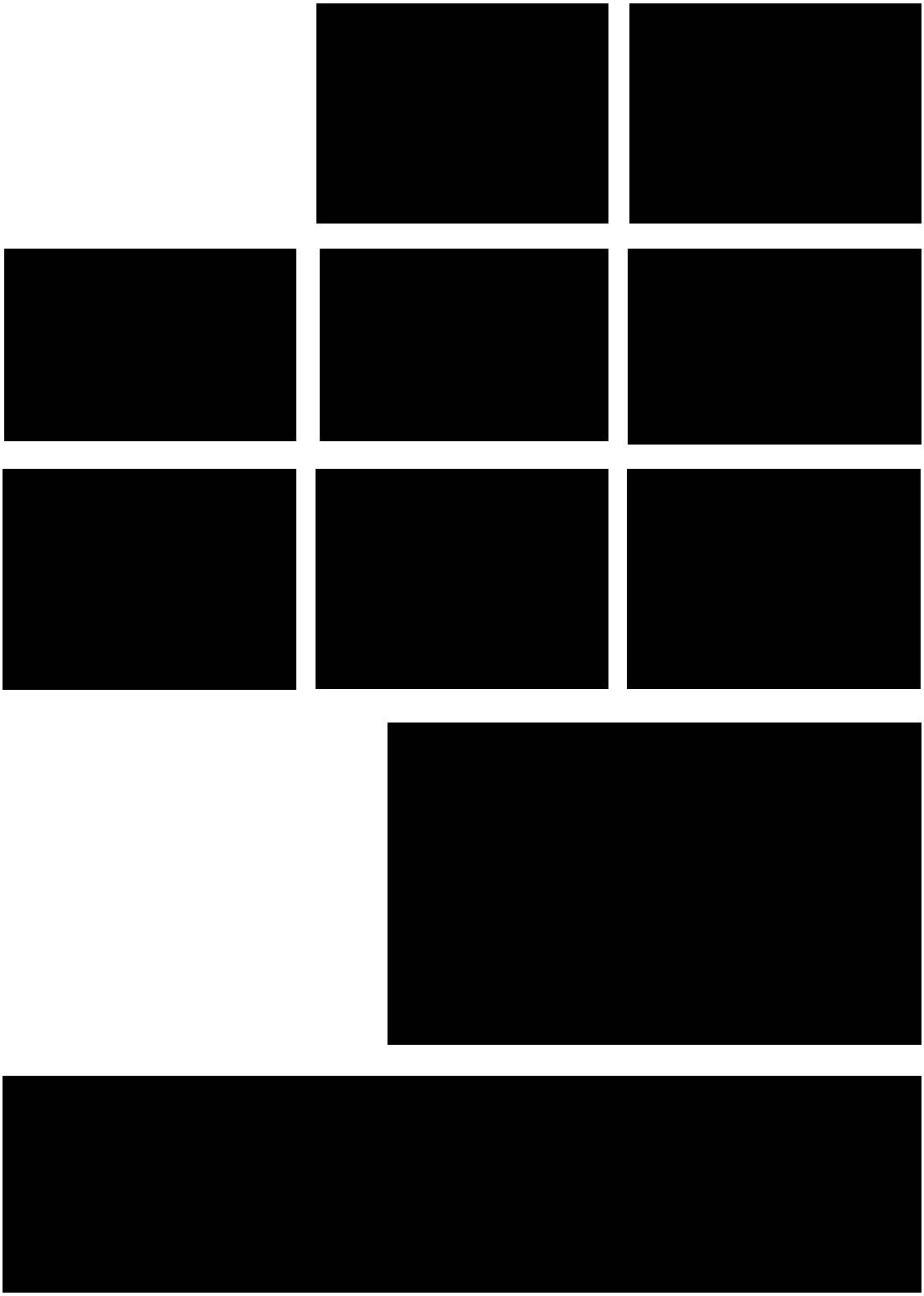
images qui ne laisse que très peu de place au hasard, et partant, demande une certaine intuition pour trouver l'image appropriée.

Deux artistes dont les pratiques ressortent sans aucun doute à l'intuition sont celles de Luis Jacob et Batia Suter. Depuis 2000, Jacob (né en 1971) a entamé la production d'*Albums* constitués de plusieurs centaines d'images noir et blanc et couleur découpées à l'intérieur de livres d'occasion, revues d'art, publicités et journaux pour former une banque d'images narratives. Assemblées sur des planches contenant entre deux et un peu plus d'une dizaine de photographies, celles-ci sont toujours extraites de supports physiques. L'artiste accorde en effet une grande importance à la matérialité des images, « parce que l'image est aussi un "artefact" qui porte une connexion physique à son contexte d'origine[64] », au point que la théorie indicielle de Peirce reprise par Krauss et Dubois s'est déplacée du référent de l'image vers son support. Jacob précise encore que « Parfois le papier sur lequel l'image est imprimée a jauni avec le temps, parfois le papier est glacé d'une façon qui ne peut être que contemporaine[65]. » C'est pourquoi « ces images sont les supports physiques de traces issues de "mondes" différents, plutôt que des images flottantes, désincarnées[66]. » On retrouve ici la distinction chère à Tillmans entre cette image quasiment imperceptible (*Image*) et cette « image qui a un corps, une dimension, un volume, une profondeur physique[67] » (*Picture*). Et Jacob de dire : « Dans les Albums, chaque "image" unique est en fait deux choses à la fois – une image protégée par le droit d'auteur, attribué au créateur d'origine – et un artefact physiquement découpé d'un livre ou magazine qui m'appartient[68]. »

De même, depuis la fin des années 1990, Batia Suter (née en 1967) compile des livres, de seconde main pour la plupart, non pour les textes ou les ouvrages en eux-mêmes, mais pour les images qui s'y trouvent. Elle a ainsi constitué une bibliothèque dévolue à une banque d'images devenue la source principale de son œuvre. Ses deux ouvrages *Parallel Encyclopedia*[69]

64 Thimothée CHAILLOU, « Interview with Luis Jacob », *ETC*, n° 94, oct. 2011 à janv. 2012, p. 33-40.
65 *Ibid*.
66 *Ibid*.
67 Transcription de la traduction en direct audible dans *Paroles au Centre. Wolfgang Tillmans et Chris Dercon. Des images à l'infini* (16 nov. 2012 à 19h00), réalisé par Jean-Pierre CRIQUI. Paris. Service audiovisuel du Centre Pompidou. Vidéo 01h38m41s. [En ligne] sur http://www.centrepompidou.fr [Consulté le 12.04.13].
68 Thimothée CHAILLOU, « Interview with Luis Jacob », art. cit., p. 33-40.
69 Batia SUTER, *Parallel encyclopedia*, Amsterdam, Roma Publication 100, 2007. L'ouvrage a fait l'objet d'une seconde édition en 2009 différenciée par une nouvelle figurine sur la couverture.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



Batia Suter : 1. et 2. *Parallel Encyclopedia*, installation au CBKN, Nijmegen, Pays-Bas, 2004 3. à 5. *Parallel encyclopedia*, Amsterdam, Roma Publication 100, 2009, 592 p., 28 x 21 cm 6. à 8. Batia Suter, Surface Series, Amsterdam, Roma publication 160, 2011, 240 p., 30 x 23 cm 9. et 10. *Wave, floor version #1*, 2012, 360 x 80 cm, vue de l'installation des 17 livres au sol pour *Les Prairies*, Ateliers de Rennes - Biennale d'art contemporain, 2012

et *Surface Series*[70] ont été précisément conçus à partir de ces images. Néanmoins, Suter ne découpe pas les images de ses livres comme Jacob, mais les reproduit pour réaliser ses installations. Présentée sur les murs du centre d'art de Nijmegen aux Pays-Bas en 2004, *Parallel Encyclopedia* est composée d'un ensemble de photocopies d'images de livres en noir et blanc dans un format identique à celui d'origine. Par conséquent, dans le travail de Suter, la matérialité des images s'efface au profit d'une attention portée sur leur provenance. Autrement dit, si Jacob met un point d'honneur à ne pas se saisir d'images provenant du web, c'est pour conserver quelques indices du support d'origine. Cette même démarche semble être chez Suter davantage liée à la nature des images qu'elle souhaite obtenir, toutefois, le problème du support n'est pas absent de sa réflexion. Il se manifeste autrement, et peut-être même de façon encore plus prononcée lorsque l'artiste décline la plupart de ses projets sous la forme d'un linéaire de livres ouverts disposés sur des plateaux en bois, longs de plusieurs mètres[71]. Ces installations, et notamment la plus récente intitulée *Wave* réalisée en 2012 et présentée dans le cadre de la troisième édition des Ateliers de Rennes - Biennale d'art contemporain[72], font la part belle au support des images, à l'épaisseur des ouvrages, créant des vagues en écho à celles reproduites dans les livres.

Quant à l'intuition dont font preuve ces artistes, elle se manifeste chez Jacob au travers de ses recherches de « rimes visuelles[73] », soit lorsque des couleurs, des formes ou toutes sortes d'éléments iconographiques présents dans une image se répètent dans les images adjacentes. À ce propos, Jacob confie à Thimothée Chaillou :

> Le processus d'élaboration d'un *Album* implique que je regarde beaucoup, beaucoup plus d'images que les centaines présentes au sein d'un *Album* terminé. […] Pendant les mois de création d'un *Album*, je « nage » dans les images. La plupart des images défilent sans établir aucune connexion ; d'autres en revanche, se révèlent immédiatement signifiantes, demandant à être excisées, bien que je ne puisse définir leur utilité que beaucoup plus tard, une fois les images assemblées dans l'*Album*. D'autres images ne me sautent pas aussitôt aux yeux, mais, d'une certaine manière, restent logées dans mon esprit – de sorte que plus tard, je réalise que le

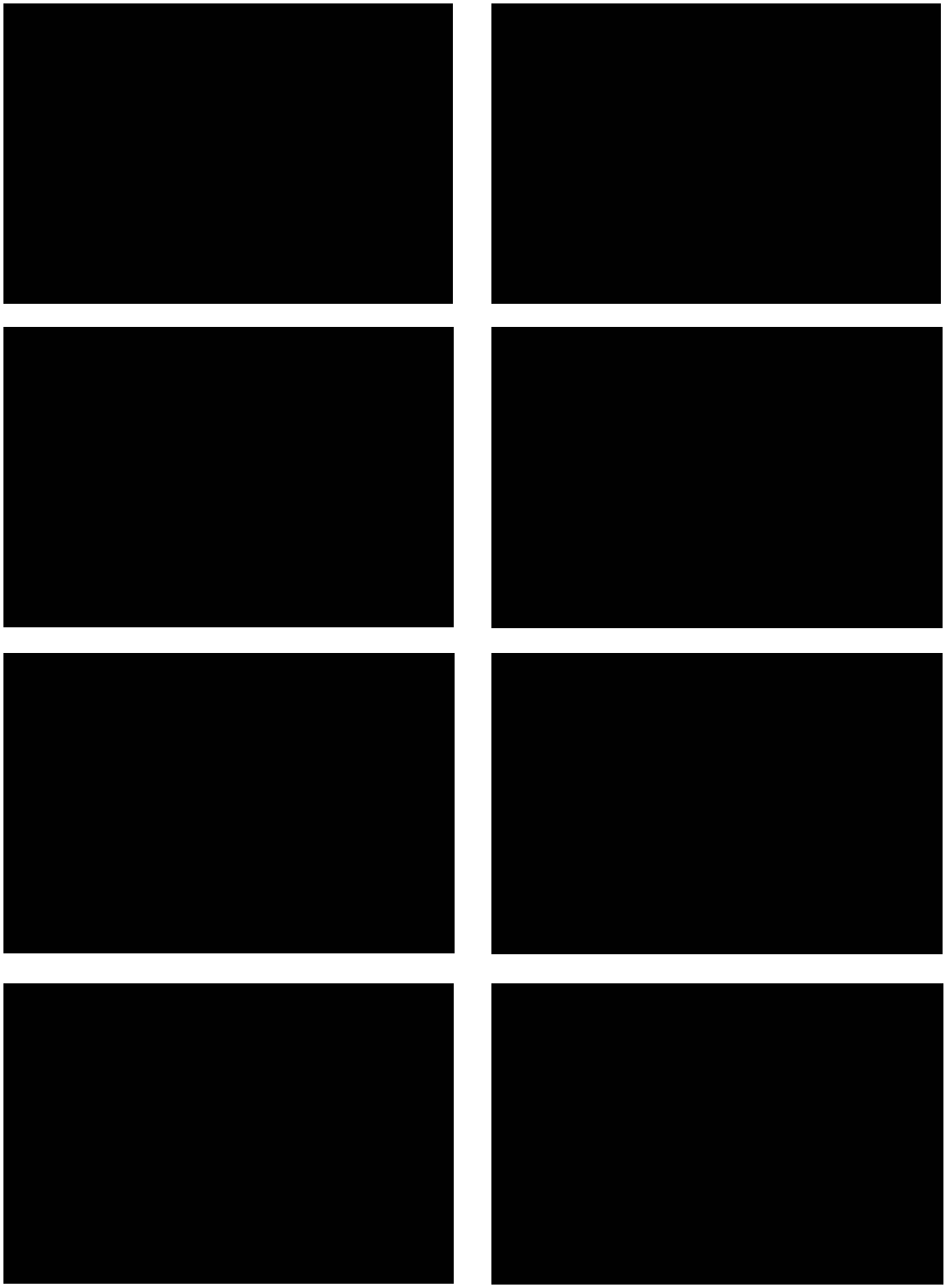
70 Batia SUTER, *Surface Series*, Amsterdam, Roma publication 160, 2011.

71 Voir par exemple la longue table du Projet *Parallel Encyclopedia* présentée lors de l'exposition *Les Mots et les choses* au MuHKA Musée d'art moderne et contemporain d'Anvers en Belgique de sept. 2008 à janv. 2009.

72 Voir *Les Prairies : troisième édition des Ateliers de Rennes - Biennale d'art contemporain*, cat. expo., Anne BONNIN, Newway Mabilais ; Frac Bretagne, Rennes, du 15 sept. au 09 déc. 2012, Paris, B42, 2012.

73 Thimothée CHAILLOU, « Interview with Luis Jacob », art. cit., p. 33-40.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. à 8. Luis Jacob, *Album III, image bank by Luis Jacob*, Cologne, Walther König, 2007, 160 p., n. p., 25,4 x 18,5 cm, photos : mhv

> rôle de ces images est de créer un contexte sémantique au sein duquel d'autres images deviennent utiles à l'*Album*. Je dois hélas reprendre tous les livres et magazines de mes boites pour retrouver ces images que j'ai en tête et que je n'avais pas découpées. C'est frustrant de rechercher ces images, parfois je ne me rappelle pas de l'endroit où je les ai vus. Mais lorsque je les trouve, et les associe finalement avec leurs « frères et sœurs », c'est comme si après une longue séparation, ils étaient enfin réunis[74].

Ce processus rappelle ce que Henri Bergson associe à une forme de sympathie : « ce que j'appelle intuition [est] un effort très difficile et très pénible par lequel on rompt avec les idées préconçues et les habitudes intellectuelles toutes faites, pour se replacer sympathiquement à l'intérieur de la réalité[75]. » Ce travail d'abstraction par intuition consistant en la décontextualisation des œuvres dans un nouvel agencement est lui aussi décrit par Deleuze à travers des propos qui font suite à ceux de Bergson : « Le difficile, c'est de faire conspirer tous les éléments d'un ensemble non-homogène, les faire fonctionner ensemble. Les structures sont liées à des conditions d'homogénéité, mais pas les agencements. L'agencement, c'est le co-fonctionnement, c'est la "sympathie", la symbiose[76]. » Cette intuition apparait donc comme le principe régisseur d'une multiplicité organisée en « rimes visuelles », produisant ce que Jacob a choisi de rattacher à l'idée formulée en 2007 par les commissaires de la documenta 12 de Cassel, Ruth Noack et Roger M. Buergel, sous les termes de *migration des formes*[77] . Peu après l'ouverture de la manifestation, les deux commissaires exposaient en effet cette notion dans un article qui avait vocation à préciser « la relation "excentrique" » que l'exposition entretenait avec la proposition de départ :

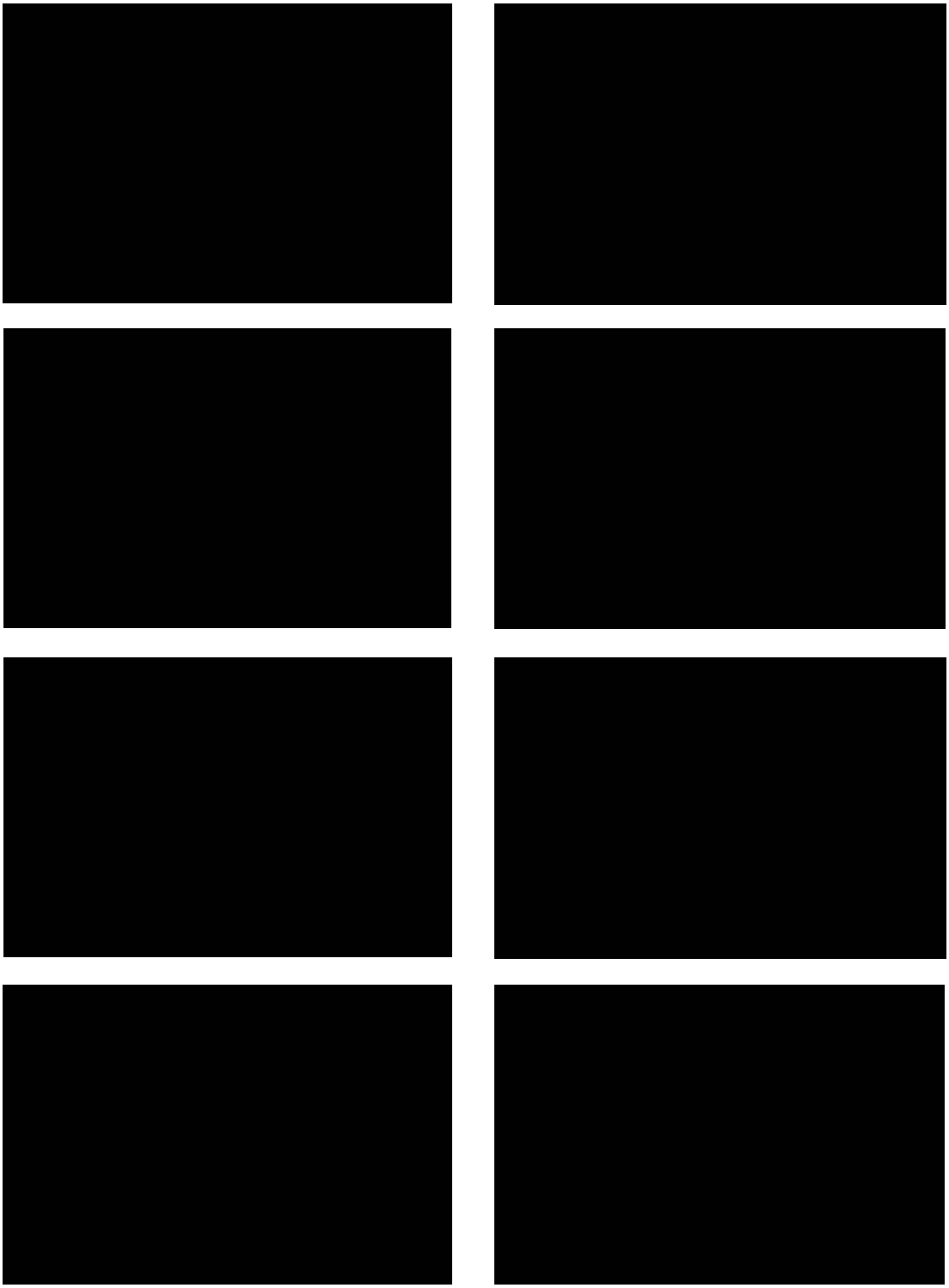
> En offrant des constellations imprévues, une exposition peut libérer l'œuvre d'art des restrictions imposées par la production de sens conventionnelle ou par les régimes relationnels basés sur la « connaissance ». Les aspects du travail, qui pourraient ne

74 *Ibid*.

75 Henri BERGSON, « Discours aux étudiants de Madrid (1er mai 1916) », dans *Mélanges*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p. 1197. C'est dans un entretien de Patrice van Eersel avec Cyrille Javary à propos de sa traduction du *Livre des Transformations*, le Yi Jing qu'il définit à la fois comme un plan du monde et un manuel d'aide à la prise de décision que le sinologue dit retrouver la pensée de Bergson dans la traduction du mot intuition en chinois et notamment dans un passage des écrits du philosophe sur les catégories du changement à l'intérieur duquel il montre que : « l'intuition est une sorte de sympathie entre la personne et l'objet contemplé. » Voir Patrice van Eersel, « Le Yi Jing ne nous dit rien d'elle, il enclenche notre intuition. Entretien avec Cyrille Javary. », *Clés*, [En ligne] sur <http://www.cles.com/enquestes/article/le-yi-jing-ne-nous-dit-rien-d-elle-il-enclenche-notre-intuition> [Consulté le 25.02.14].

76 Gilles DELEUZE et Claire PARNET, *Dialogues* (1977), Paris, Flammarion, Champs, 1996, p. 65.

77 Roger M. BUERGEL et Ruth NOACK, « Some Afterthoughts on the Migration of Form », *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, n° 18, Summer 2008, p. 5-15.



1. à 8. Luis Jacob, *Album III, image bank by Luis Jacob*, Cologne, Walther König, 2007, 160 p., n. p., 25,4 x 18,5 cm, photos : mhv

> pas être apparus dans le cadre de l'interprétation qui prévaut, sont autorisés à faire surface. Encore une fois, c'est une tentative de prise de risques afin de réaliser que la part antirationnelle de l'expérience esthétique doit nécessairement impliquer le spectateur – il ou elle doit avoir la faculté de penser au-delà du cadre, doit être pour ainsi dire une victime consentante de la folie curatoriale[78].

Invité à participer à cette exposition, Jacob publie, à cette occasion, la version imprimée de son installation *Album III*[79], constituée d'une succession linéaire de cent-cinquante-neuf planches de photographies dans laquelle ses rimes créent des séquences narratives. De cette manière, l'*Album III* s'ouvre sur une pièce de l'artiste Ken Ohara, une grille de portraits en gros plan, serrés les uns contre les autres comme les visages des images de foules accumulées dans les pages suivantes. Cette organisation rythmée, à l'instar des représentations de masse qui peuplent les nouvelles planches, est ensuite déclinée vers plusieurs images de design et d'architecture, et ce, sur fond d'une ambiance de rêve américain à l'image de celle dont le cinéaste Jacques Tati se moquait dès 1958 dans son film *Mon oncle*. Puis cette modernisation donne lieu à plusieurs anachronismes et changements d'échelle parmi lesquels figure le grand Bouddha d'Aukana au Sri Lanka, annonçant la monumentalisation de l'individu opérée par le mannequin de Charles Ray, et reprise dans les images de la performance *Singing Sculpture* de Gilbert & George. Adressé aussi bien aux spectateurs de la manifestation qu'aux lecteurs de son livre, cet enchainement des quelque vingt-cinq premières pages se poursuit jusqu'à s'achever sur une page comprenant une image de Ralph Eugène Meatyard et consacrée à l'idée de mise en scène. Un des points communs aux travaux de Jacob et Suter est d'ailleurs cet ensemble de séquences « enchaînant les œuvres [et les images] comme des perles sur un collier[80] » pour citer la métaphore employée par Buergel. C'est pourquoi en parcourant les pages de *Parallel Encyclopedia* autant que celle de *l'Album III*, le lecteur est pris « au cœur du développement de "phrases-images" », pour reprendre la notion de Jacques Rancière :

> Par phrase-image, j'entends l'union de deux fonctions à définir esthétiquement, c'est-à-dire par la manière dont elles défont le rapport représentatif du texte à l'image. […] La fonction-phrase y est toujours celle de l'enchainement. […] L'image, elle, est

78 *Ibid*.
79 *Album III, image bank by Luis Jacob*, Cologne, Walter König, 2007.
80 Roger M. BUERGEL et Ruth NOACK, « Some Afterthoughts on the Migration of Form », art. cit., p. 5-15.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

> devenue la puissance active, disruptive, du saut, celle du changement de régime entre deux ordres sensoriels. La phrase-image est l'union de ces deux fonctions. Elle est l'unité qui dédouble la force chaotique de la grande parataxe en puissance phrastique de continuité et puissance imageante de rupture. Comme phrase, elle accueille la puissance parataxique en repoussant l'explosion schizophrénique. Comme image, elle repousse de sa force disruptive le grand sommeil du ressassement indifférent ou la grande ivresse communielle des corps. La phrase-image retient la puissance de la grande parataxe et s'oppose à ce qu'elle se perde dans la schizophrénie ou dans le consensus[81].

Le fonctionnement de ces agencements construits par juxtaposition de « phrases-images » est sans aucun doute ce qui distingue les travaux de Jacob et Suter[82] du *Voyeur* de Feldmann. Chacune des nouvelles éditions, et partant, chaque redéploiement des pages au sein du *Voyeur* engendre un renouvèlement des relations entre images au sein des doubles pages. Constamment interrompue par cette rupture programmée au préalable, la fonction-phrase est alors émancipée de toute logique. Cependant, avant même que le lecteur se saisisse de la construction ou déconstruction établie (respectivement dans *Parallel Encyclopedia* et l'*Album III* puis dans *Voyeur*), chacun des artistes élabore des rapports par intuition, que ceux-ci se développent à l'intérieur d'une seule et même page ou bien sur plus d'une centaine. Si le lien de dépendance entre les images est implicite, le vide de la page ou du mur blanc, cet intervalle théorisé par Warburg est essentiel à toute mise en relation et assure la polysémie des agencements, nous y reviendrons. Pour l'heure, reprenons à notre compte les propos de Barthes dans son article « La mort de l'auteur » qui apparaissent comme une conclusion à sa réflexion sur le *texte* : « Nous savons maintenant qu'un texte [et de la même manière un agencement d'images] n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le "message" de l'Auteur Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se

81 Jacques RANCIERE, *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003, p. 56-57.

82 Camille Pageard fait lui aussi appel à ce raisonnement de Rancière dans son analyse du livre cyan de Suter. Voir Camille PAGEARD, « La tortue Luth et le diaposcope, montages de Batia Suter », *Revue 2.0.1*, n° 3, Pratiques de l'image, nov. 2009, p. 39.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. et 2. Batia Suter, *Parallel encyclopedia*, Amsterdam, Roma Publication 100, 2009, 592 p., 28 x 21 cm

marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture[83]. »

Il faut, pour terminer, rappeler qu'en positionnant l'atlas de Warburg comme modèle, il ne s'agissait pas de le confondre avec les projets de Richter, Tillmans, Feldmann, Jacob et Suter. Certes, ils agencent tous des images sans exception et ont tendance à faire usage des mêmes outils, à savoir un grand nombre de visuels issus de l'histoire de l'art. Cependant, le premier est le projet d'un historien, tandis que les seconds sont des livres d'artistes. Évidente peut-être, cette distinction n'en reste pas moins essentielle pour établir la relation qu'il existe entre l'historien et l'artiste qui devient ou se fait ici historien de son œuvre comme de son temps[84]. Pensons par exemple à l'intégration des images du 18 octobre 1977 parues dans la presse à l'intérieur de l'*Atlas* de Richter. En outre, parmi les projets de ces artistes, il existe différents degrés de recours aux images provenant de l'histoire de l'art. L'*Atlas* de Richter ne comporte par exemple aucun autre visuel d'artistes que les siens et signe ainsi la singularité de son travail. Le livre de Tillmans comprend quelques visuels de peintures de Jean-Honoré Fragonard, Wilhelm Leibl et Caravage qui, par le biais de la photographie, figurent au registre de ses œuvres. De son côté, Feldmann dissémine surtout des images de photographes dans son *Voyeur*, tels une *Étude de mouvement* de Rudolf Koppitz datée de 1925, l'autoportrait de Claude Cahun daté de 1928, ou bien une des images de la série *Io non ho mani che mi accarrezzino il volto* (*Il n'y a pas de mains pour me caresser le visage*), 1962-1964 de Mario Giacomelli. Comprenant des visuels d'œuvres de Constantin Brancusi (*La Colonne sans fin*), de Christo (*Colonne de cinq tonneaux*), des Becher

83 Roland BARTHES, « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 67. À la suite de Barthes, Hal Foster acquiesce et précise que : « l'œuvre post-moderniste est vue, moins comme un "livre" scellé par un auteur original sur une signification définitive, que comme un "texte" lu comme un tissu polysémique de codes. Ainsi, comme Barthes parle de "la mort de l'auteur", les post-modernistes concluent à « la mort de l'artiste » (et donc la mort du sujet), au moins comme initiateur d'une signification unique. » Hal FOSTER, « Re : post (Riposte) », dans Bernard BLISTÈNE, Catherine DAVID et Alfred PACQUEMENT (dir.), *L'Époque, la mode, la morale, la passion, aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 1987, p. 464-465.

84 Bien qu'il faille également distinguer l'activité de l'historien, de celle du critique, du curateur ou bien de l'enseignant, les diverses activités de Jacob (artiste, écrivain, curator et éducateur) et la manière que Tillmans a de concevoir une exposition sont significatives de leur implication dans les questions qui occupent leur temps, en somme de leur volonté de participer à l'actualité du monde tel qu'il se construit. Lors de ses propres expositions, Tillmans endosse généralement le rôle du commissaire d'exposition, et propose ainsi « une reconfiguration des relations artiste / institution / spectateur ». Voir Julie AULT, « The Subject is Exhibition », dans Julie AULT et coll., *Wolfgang Tillmans*, cat. expo., Los Angeles, Hammer Museum ; Chicago, Museum of Contemporary Art ; New Haven et Londres, in association with Yale University Press, 2006, p. 120.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. Vue de l'exposition *First Papers of Surrealism* avec l'installation *Miles of String* de Marcel Duchamp, 1942, photographie argentique noir et blanc, photo : John Schiff, collection Philadelphia Museum of Art

(*Château d'eau*, Duisburg), etc., le nombre d'œuvres reproduites dans *Parallel Encyclopedia* de Suter est beaucoup plus important, mais reste subsidiaire au regard de l'imposant volume. Quant à l'*Album III* de Jacob, il semble bel et bien être fondé sur la base de ce réseau d'images provenant de l'histoire de l'art, dont l'emblème pourrait être le visuel de l'installation de Duchamp pendant l'exposition *First Papers of Surealism* de 1942.

Lors de cette manifestation supervisée par Breton, Duchamp fait partie des artistes invités et produit une mise en désordre de l'exposition en déroulant une pelote de ficelle blanche à travers l'accrochage des tableaux surréalistes (*16 miles of string*) – soit un peu plus de 25 km dont il n'aurait utilisé qu'un kilomètre et demi[85]. Cette jungle perméable de ficelle est l'aboutissement d'un processus de défilement, de débobinage qui invite le spectateur à modifier son rapport de perception aux œuvres. Selon Duchamp, cette ficelle est à la fois le plus perméable des obstacles, à l'image du rideau, plus ou moins épais, qui permet toujours de voir à travers une fenêtre et, pourquoi pas, ce qui invite les visiteurs à se diriger vers telle ou telle peinture[86].

***

De manière similaire, Jacob de même que les autres artistes propose aux spectateurs de se déplacer d'une planche à l'autre et d'une page à l'autre. Dès lors, si l'installation de Duchamp peut être perçue comme un filtre à travers lequel regarder, l'ensemble des projets d'artistes décrits dans ce chapitre apprennent eux aussi à voir autrement. L'apparition d'une œuvre d'un autre artiste n'est pas anodine. Là où l'historien livre une interprétation à partir de ses agencements d'images, l'artiste se tait et laisse aux bons soins des images le rôle d'apprendre à voir. L'instauration de cette relation à Warburg montre ici que l'artiste devient ou se fait à la fois historien de son œuvre et de son temps. Ainsi, la métaphore du *texte*

85 Francis M. NAUMANN, *Marcel Duchamp : L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, traduit de l'anglais par Denis-Amand Canal, Paris, Hazan, 2004, p. 149-150.

86 Voir Lewis KACHUR, « The New World: First Papers of Surealism (1942) », dans *Displaying the Marvellous, Marcel Duchamp, Salvador Dali, and Surealist Exhibition Installations*, Cambridge, The MIT Press: Massachusetts Institute of Technology, 2001, p. 166-197. Les propos de Marcel Duchamp auxquels nous faisons référence sont reproduits dans ce chapitre à la p. 183 et sont tirés de l'entretien de Harriet et Sydney Janis avec Marcel Duchamp.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

chez Barthes surgit à nouveau derrière ses propos, au sens où celui-ci montre que le *texte* essaie précisément de proposer une alternative à la « *doxa* (l'opinion courante, constitutive de nos sociétés démocratiques, puissamment aidée par les communications de masse, n'est-elle pas définie par ses limites, son énergie d'exclusion, sa *censure* ?) ; en prenant le mot à la lettre, on pourrait dire que le Texte est toujours *paradoxal*[87] », multiple, objectif, et partant, à la fois hétérogène et homogène.

Enfin, après avoir créé une rupture entre des agencements se rapportant au modèle cinématographique et au modèle warburgien afin d'analyser premièrement ce qui se joue au sein d'une composition d'images enfermée dans un même cadre et deuxièmement un agencement à plus grande échelle se déployant principalement à l'intérieur de l'espace du livre, il s'agira dans le prochain chapitre d'interroger cette division qui peut paraitre arbitraire. L'examen de ce dépassement ou de cette rencontre entre modèles se fera cette fois principalement au regard de la mise en espace de ces agencements au sein de l'exposition.

87 Roland BARTHES, « De l'œuvre au texte », *op. cit.* p. 74.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

CHAPITRE 7

LE CONTEXTE DE L'EXPOSITION

S'agissant désormais d'analyser des agencements d'images réalisés dans le cadre d'expositions, c'est moins la désunion des modèles cinématographique et warburgien que leur coalition qu'il convient d'envisager. Si pour la plupart des artistes tels que Tillmans et Feldmann le livre est une alternative à l'exposition – une autre option possible pour donner à voir leur collection –, pour Jacob, Suter et même Richter, le livre est, plus encore, un pendant de l'exposition, c'est-à-dire un objet comparable ou symétrique à celle-ci. Non seulement la parution intervient généralement au moment de l'exposition, mais il se joue aussi dans les pages du livre quelque chose de comparable à ce qui se déploie sur les cimaises ou les tables de l'espace d'exposition[1]. Partant, l'observation des installations de ces artistes gagnera à être rapprochée de l'analyse des livres de ces mêmes artistes et par là même de celle de l'atlas *Mnemosyne* d'Aby Warburg. En outre, depuis la publication de *Sketches*[2], Philippe-Alain Michaud a défini les différents échanges et transferts qui se sont produits du cinéma vers la méthode développée par l'historien d'art allemand. C'est

1 À ce sujet voir Jérôme DUPEYRAT, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, Université Rennes 2, Thèse préparée au sein de l'Équipe d'accueil (3208) Arts : pratiques et poétiques, mention : Esthétique, sous la direction de Leszek Brogowski, 2012, p. 47. « De tels livres relèvent d'un régime que nous qualifierons d'adaptation, de variation ou de déclinaison, au sens où l'on décline une chose en diverses versions qui sont à voir comme les multiples états d'un seul et même projet. »

2 Philippe-Alain MICHAUD, *Sketches : Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2006

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

pourquoi l'omission de l'une ou l'autre de ces deux manières de penser les images (cinématographique ou warbugienne) reviendrait, soit à ne pas tenir compte des propriétés de montage et de défilement de l'exposition, soit à porter trop de crédit à la rupture annoncée par Buchloh entre les principes de l'esthétique du photomontage propre au cinéma et ceux de l'archive[3]. Pour autant, après une approche centrée sur le matériau filmique, c'est cette fois la transposition de la dimension temporelle et dynamique du cinéma au sein de l'exposition qui sera étudiée, avec cette idée que pour le spectateur : « les images naissent au regard dans la durée[4] », comme au cinéma, ainsi que le remarque Olivier Lugon dans son article « La photographie mise en espace ». Par ailleurs, il sera plusieurs fois fait appel à cet article au sujet des expositions didactiques allemandes dans lesquelles ont été posées les bases d'une attention portée à la mobilité du regard et aux déplacements du spectateur au sein d'une exposition. Pour cette raison, mais également parce qu'elles proposent pour certaines un espace débarrassé de toute hiérarchie où la photographie n'est plus considérée comme un simple moyen d'expression ou de reproduction mais comme support d'accès au monde, celles-ci seront rapprochées des mises en espace de plusieurs artistes contemporains. Dès lors, les différentes étapes ou modalités auxquelles ont recours ces derniers pour concevoir une exposition à partir d'un corpus d'images feront l'objet d'une attention toute particulière. De la disposition d'images au sol ou sur le plateau d'une table jusqu'à la réalisation du plan d'accrochage, nous verrons que les agencements font symboliquement allusion à ces « surfaces réceptrices sur lesquelles on peut répandre des objets, faire entrer des données, recevoir, imprimer, reporter des informations, dans la cohérence ou la confusion[5] ». Tout en nous référant à ce raisonnement de l'historien Leo Steinberg – lui permettant de mettre en image la transition opérée du vertical à l'horizontal dans la perception du plan du tableau (*flatbed*) –, nous examinerons la façon dont celui-ci peut inspirer notre relation à l'œuvre s'agissant d'un agencement qui dépasse la surface circonscrite par le cadre.

3 Voir Benjamin BUCHLOH, « Warburg's Parangon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe », dans Ingrid SCHAFFNER, *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art*, Munich, Prestel, 1998, p. 50.

4 Olivier LUGON, « La photographie mise en espace, les expositions didactiques allemandes (1925-1945) », *Études photographiques*, n° 5, nov. 1998, p. 109.

5 Leo STEINBERG, « Other Criteria », dans Claude GINTZ (dir. et traduit), *Regards sur l'art américain des années soixante, anthologie critique*, Paris, Territoires, 1979, p. 46.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. à 3. *John Baldessari, Parse*, Beatrix RUF, Zurich, JRP Ringier, Livre d'artiste, 2010, 33,2 x 25,4 cm (relié sous jaquette en papier calque), 240 p.

Le cinéma et l'atlas warburgien : principes communs

Selon l'historien, photographe et critique d'art Franz Roh, contemporain des expositions didactiques allemandes : « ce n'est pas le livre qui offre le lien le plus fécond entre une expérience visuelle purement sensible et une nécessaire abstraction, c'est l'exposition[6]. » En effet, ces manifestations naissent en contrepoint aux livres jugés inefficaces et peu démocratiques en terme de communication, mais c'est sans compter que les images peuvent se substituer au texte du livre. Les livres des artistes précédemment cités en témoignent. Dans ce cas, ceux-ci suivent à la lettre la directive « Il ne faut plus lire ! Il faut voir[7] ! » de Johannes Molzahn qui figure dans son plaidoyer pour la photographie auquel se réfère Lugon afin de justifier l'émergence de ces expositions.

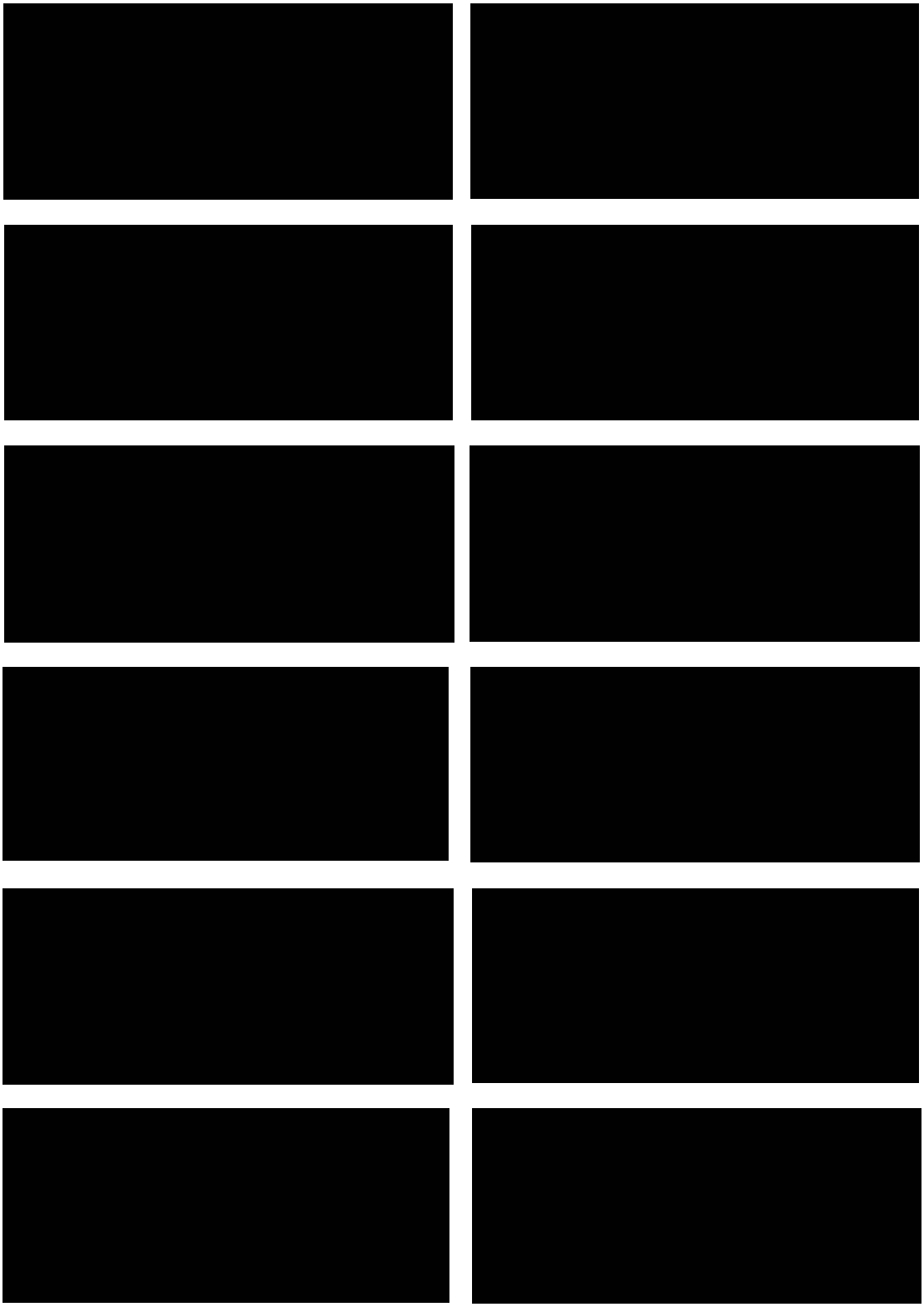
Dès lors, si les agencements d'images au sein de ces livres d'artistes renvoient sans détour à l'atlas *Mnemosyne* de Warburg, ils ne sont pas sans faire appel aux techniques ou figures cinématographiques, le montage étant bien sûr la principale d'entre elles. L'absence de chronologie ou bien les libertés prises avec celle-ci au sein de ces livres de même qu'un perpétuel rappel de formes d'une image ou d'une page à l'autre évoque par exemple la figure de l'ellipse. L'idée de *migration des formes* employée par Jacob à propos de ses *Albums* se rapproche en cela de cette manière qu'ont les cinéastes de contracter le temps, lorsqu'en ne figurant pas les actions entre les images, ils font simplement confiance au spectateur capable de les reconstituer. Dans son livre *Parse*[8], Baldessari joue d'ailleurs avec cette capacité du lecteur à combler les vides. L'ellipse qui permet essentiellement de condenser et de rythmer le récit est à l'œuvre là aussi. Une première partie – soit à peu près la moitié des pages du livre – est composée de séquences de fragments d'images découpées à l'intérieur de photographies de films de série B, tandis qu'une seconde partie permet au lecteur de retrouver l'emplacement

6 Franz ROH cité dans Olivier LUGON, « La photographie mise en espace, les expositions didactiques allemandes (1925-1945) », art. cit., p. 98.

7 Johannes MOLZAHN, « Il ne faut plus lire ! Il faut voir ! », dans Olivier LUGON, *La photographie en Allemagne : anthologie de textes (1919-1939)*, traduit de l'allemand par François Mathieu, Paris, Jacqueline Chambon, 1997, p. 61. Graphiste, Molzahn avait déjà perçu les capacités du livre d'images. Il décrit : « un cinéma pour livre, formé à partir du sujet lui-même, organisé dans un développement optiquement logique. » Dans ce livre : « le format des photos est déterminé en fonction de leur sens et de leur importance. Une norme d'organisation établit la cohérence du livre, de la même façon que, par exemple, le plan d'une architecture détermine les fonctions de celle-ci. »

8 *John Baldessari, Parse*, Beatrix RUF, Zurich, JRP Ringier, Livre d'artiste, 2010.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. à 12. *John Baldessari, Parse*, Beatrix RUF, Zurich, JRP Ringier, Livre d'artiste, 2010, 33,2 x 25,4 cm (relié sous jaquette en papier calque), 240 p.

de ces fragments au sein des images sources. Dans cette deuxième partie, Baldessari offre en effet moins l'équivalent strictement chronologique de l'apparition des fragments qu'un nouveau récit composé de la succession cadencée des images d'origine. La narration se poursuit ainsi jusque dans cette réorganisation rythmée par les pages blanches intercalées entre les images. Il existe de ce fait dans le livre de Baldessari, mais autant que dans celui de Jacob ou bien dans ceux d'autres artistes comme Haris Epaminonda une volonté commune de penser les relations entre les images comme elles se créent au sein d'un dispositif cinématographique. Ce constat est aussi celui de Michaud à propos de l'atlas warburgien :

> Même si rien, dans *Mnemosyne*, ne relève de la technique du film, il s'agit pourtant bien d'un dispositif cinématographique : les fonds noirs des supports où s'organise le jeu de glissement et de déplacement des images occupent [...] une fonction isolante qui concentre la représentation sur le moment de la comparution. Dans la construction de Warburg, le moment de la projection où se déploient les phénomènes d'enchaînements, de fusions et de contradictions entre les images n'a pas disparu ; il a simplement perdu sa dimension diachronique et demande une intervention active du spectateur : face à la déconstruction tabulaire des planches, celui-ci doit recréer des trajectoires de sens, des faisceaux d'intensité, en s'appuyant sur l'espacement des photographies et sur la différence dans la taille des tirages qui correspondent à des variations d'accent[9].

Michaud relève ici les deux facteurs essentiels de l'agencement qui se traduisent par des variations dans l'espacement et la taille des images. Du reste, ce constat – qui fonde le raisonnement de son livre *Sketches* et apparait dès la fin de son *Aby Warburg et l'image en mouvement* – propose une rencontre entre modèle cinématographique et warburgien. Plus encore, il peut être lu comme une remise en question de l'opposition formulée par Buchloh entre les pratiques de collage et de photomontage et celles qui consistent en l'organisation d'archives. En effet, s'il existe des pratiques comparables à l'atlas *Mnemosyne* de Warburg et que ce dernier fonctionne comme un dispositif cinématographique, il s'ensuit que le collage et le photomontage fonctionnent eux aussi comme des dispositifs cinématographiques. Par conséquent, les pratiques de collages et de photomontages construites sur la base d'un effet de choc engendré par la technique du montage propre au cinéma ne paraissent plus si éloignées de celles consistant à agencer des images d'archives. Toutes deux se réfèrent au cinéma.

9 Philippe-Alain MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 239.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. El Lissitzky, vue de l'espace Proun, Grande Exposition d'art de Berlin, 1923 2. et 3 Herbert Bayer, vue de l'exposition de la société des artistes décorateurs, salle 5 section allemande, Paris, 1930 4. Herbert Bayer, *Diagramme de la vision étendue*, 1936

Considérer, ou le regard du spectateur

Néanmoins, Michaud attire notre attention sur la disparition de la dimension temporelle du cinéma dans l'agencement des images au sein des planches warburgiennes. La mise en mouvement des images n'est plus mécanique comme au cinéma, mais générée par le déplacement du regard du spectateur. De cette manière, devant les images agencées au mur ou bien à l'intérieur des pages d'un livre, le rôle du spectateur ou du lecteur est accru. Sa capacité à se mouvoir ou bien à tourner les pages dans un sens et dans l'autre est pleinement sollicitée. La mobilité du corps et du regard supplante l'immobilité caractéristique de l'attitude contemplative devant le défilement des images du film. C'est ainsi que Warburg de même que les artistes faisant œuvre d'un agencement d'images se libèrent de la linéarité – celle du film, mais aussi celle du texte du livre – qui est supposée conduire le lecteur du début jusqu'à la fin d'un récit, bien qu'elle puisse être dans certains cas multiple et constellée[10]. Ces réflexions, notamment lorsqu'elles donnent lieu à une disposition d'œuvres dans l'espace, peuvent également être rapprochées des recherches des concepteurs d'expositions didactiques allemandes tels que Bayer, Lissitzky ou Moholy-Nagy qui, vers la fin des années vingt, font en sorte que l'œuvre d'art s'étende « à l'ensemble des murs, au sol et au plafond, englobe le spectateur plutôt que de lui faire face, sollicitant ainsi toute la mobilité de son regard et de ses déplacements pour être perçue[11] ». L'agencement d'images fixes est à cet égard une forme d'organisation de l'œuvre qui favorise une diversité de relations entre les images, à l'instar des constellations groupant les étoiles dispersées dans l'espace. Nombreux sont ceux qui s'emparent de cette notion pour donner une image des relations qui se tissent entre toutes sortes d'images ou de données, plus rares sont ceux qui la définissent pour se l'approprier. C'est le cas de Peter Sloterdijk qui l'emploie dans une conversation avec

10 Prenons par exemple, *Le Livre des Passages* (*Das Passagen-Werk*) de Walter Benjamin dont l'entreprise a maintes fois été rapprochée de l'atlas warburgien et notamment par Buchloh dans son texte paru dans *Deep Storage*. Le texte de l'œuvre est une constellation en lui-même, il est fragmentaire, non-linéaire et constitué d'un ensemble de notes et de citations, il évite toute interprétation univoque et laisse agir sa polysémie au moyen du principe de montage. Inachevé, ce travail réalisé de 1927 à 1929, puis de 1934 à 1940, fut rassemblé à titre posthume par l'éditeur allemand Rolf Tiedemann. Voir Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Cerf, 1989.

11 Olivier LUGON, « La photographie mise en espace, les expositions didactiques allemandes (1925-1945) », art. cit., p. 99. Les espaces *Proun* de Lissitzky en sont de remarquables exemples.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Alain Finkelkraut pour décrire « une façon commune » qu'il a « d'aborder le monde » avec ce dernier : « Voilà un concept que j'adore », commence Sloterdijk à propos des constellations :

> Pour celui qui regarde une constellation, c'est-à-dire l'angle et l'emplacement des étoiles dans un ciel commun, puis pour celui qui se livre à cette considération (ce qui veut dire la même chose, puisque considérer, c'est contempler la configuration des corps célestes), se manifeste un texte déchiffrable pourvu qu'on dispose du code secret[12].

S'il existe un code secret, soit une cartographie du ciel permettant l'identification des astres et constellations, l'interprétation astrologique suppose de partager avec son auteur un certain « optimisme concernant la lisibilité de notre coexistence[13] ». Loin d'être une science exacte, l'interprétation comme la construction d'un agencement est affaire d'intuition. Sloterdijk poursuit et précise que : « Ce préjugé positif en faveur de l'hypothèse que nous avons à nous dire des choses et que nous pouvons nous exposer en commun à l'expérience d'une lecture simultanée du monde contemporain doit être réciproque pour entrer dans le jeu[14]. » Par conséquent, à partir du moment où le spectateur se fait confiance et se donne le temps de considérer l'œuvre, lui aussi « agit », pour reprendre la formule de Rancière : « Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux[15]. » Il crée ses propres constellations. « Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui[16]. » Évoquer ce type de texte renvoie aux origines du concept de constellations, né de l'univers de Stéphane Mallarmé, et plus précisément à son poème typographique *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*[17]. S'il a choisi le terme constellation dans la phrase : « Rien/n'aura eu lieu/que le lieu/excepté/peut-être/une constellation », le poète ne se limite pas à la seule allusion par le mot. Il disperse également les mots sur la page et crée ainsi un lien indissoluble entre l'apparition d'une constellation cosmique et ses constellations verbales.

12 Peter SLOTERDIJK et Alain FINKIELKRAUT, *Les Battements du monde. Dialogue*, Paris, Hachette Littératures, Pluriel, 2005, p. 7-8.
13 *Ibid*., p. 8.
14 *Ibid*.
15 Jacques RANCIERE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 19.
16 *Ibid*., p. 19.
17 Le poème a été publié pour la première fois par la revue *Cosmopolis* dans sa livraison du 3 mars 1897 et fut publié en 1914 par la Nouvelle Revue française.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Page précédente : 1. et 2. Stéphane Mallarmé, *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard* (extrait de deux doubles pages)

L'espace intersidéral

De même, l'agencement des images à plusieurs niveaux fait écho à cette disposition éclatée des mots caractéristique de ce poème typographique fondée sur une occupation novatrice de la page, et notamment lorsque les images s'échappent de l'orthogonalité de la grille inspirée des atlas scientifiques. En outre, ce rapprochement prend tout son sens quand l'on considère la distribution des blancs et la discontinuité des mots qui impliquent une utilisation de l'espace de la page et des espaces entre les mots tels que ceux-ci constituent un véritable « champ magnétique[18] ». Entre les mots comme entre les images, les rapports se construisent alors non dans une sorte de vide intersidéral constituant paradoxalement le tissu même des galaxies verbales et photographiques, mais dans la plénitude foisonnante des relations entre langage et pensée d'un côté, pensée et image de l'autre. La remarque de Paul Valéry à propos du poème de Mallarmé citée par Rancière étaye cette idée :

> Il me sembla voir la figure d'une pensée pour la première fois placée dans notre espace [...]. Ici véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. L'attente, le doute, la concentration étaient *choses visibles*. Ma vue avait affaire à des silences qui auraient pris corps [...] là, sur le papier même [...][19].

Dès lors, la constellation mallarméenne n'a plus seulement à voir avec l'agencement des images en constellation, elle se rapproche aussi de la conception du montage chez Eisenstein. D'une part, montage et constellation intègrent un champ magnétique responsable de l'attraction et de l'emplacement des divers composants (mots ou images). D'autre part, ceux-ci apparaissent tous deux comme des figures de la pensée, et, partant, répondent au concept d'organicité théorisé par le cinéaste. Là encore, le film et l'agencement de collections photographiques répondent à des principes communs. Cependant, une différence persiste entre les deux et qui agit notamment sur l'espacement des images. C'est la migration de la

18 Cette analyse est en tout cas celle de Paul Claudel qui reprend cette expression d'abord employée comme titre du recueil de textes écrits en 1919 par André Breton et Philippe Soupault. Voir Paul CLAUDEL, « Réflexions et propositions sur le vers français » (1925), dans *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 76.

19 Paul VALÉRY, *Variété II*, Paris, Gallimard, 1930, p. 194-199 à propos du poème de Mallarmé cité dans Jacques RANCIÈRE, *Mallarmé. La politique de la sirène.*, Paris, Hachette Littératures, Pluriel, 1996, p. 102.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. Éric Rondepierre, *Opening Night (Plan de coupe)*, 1993, tirage argentique sur aluminium, 80 x 120 cm, 3 ex.

dimension temporelle qui de la mécanique de l'œuvre cinématographique passe à celle du spectateur regardant l'agencement d'images fixes. Dans un film, ceux-ci n'excèdent que très rarement la fraction de seconde, comme l'apparition des photogrammes du film, tandis que dans un agencement constellation l'espacement des images est irrégulier mais arrêté. L'intervalle dont parle Vertov ne se matérialise pas au cours de la projection si ce n'est par la coupure, le raccord, le saut intellectuel et perceptif entre deux plans successifs. Même le « noir sans-image[20] » d'Éric Rondepierre, image à part entière apparentée à un espacement physique des images, tient un rôle mineur dans un film en comparaison de celui tenu par l'espacement des photographies dans l'agencement[21]. Par conséquent, l'agencement constellation diffère du film et de l'accrochage linéaire en ce qu'il n'est ni soumis à la mesure d'une progression, ni à la nécessité d'une appréhension successive des images pour suivre le fil de la narration. Du fait de l'absence de continuité, aucun récit n'est fixé à l'avance, il est en puissance. C'est ce que suggère Warburg à travers son « iconologie des intervalles ». Il n'y a donc pas un sens de lecture, mais plusieurs, si tant est qu'on puisse envisager la lecture comme cette faculté d'orientation à l'intérieur d'un ensemble et non plus comme nécessité de suivre une ligne d'un bout à l'autre. En outre, si l'espacement des images conserve sa valeur dans le temps et pour l'ensemble de l'agencement, alors ce sont chacune des images qui agissent les unes sur les autres et ajoutent au sens de celles à proximité. L'unicité du récit, la continuité, la certitude que l'une des images appartient à la même temporalité que les autres, c'est cela qui a disparu dans l'agencement d'images en constellation. À la place du récit, désormais pulvérisé, il y a, précisément, des foyers d'histoires à formuler. Chez Tillmans, les bouillonnements d'écume, les canettes abandonnées lors d'une soirée, les vêtements froissés et voies lactées sont autant d'amorces de récits en puissance :

> À la place du soleil pulvérisé, écrit Rancière au sujet des rapports établis par Mallarmé dans ses vers, il y a, épars dans cette poussière, des aspects à saisir : non

20 Voir « Coupure. Petite taxinomie du silence » dans Éric RONDEPIERRE, *Apartés*, Trézélan, Filigranes, 2001, p. 22-26. L'artiste y fait un recensement des usages et fonctions du « noir sans-image » au cinéma, cet intervalle entre les images qui accueille parfois les sous-titres du film.

21 L'une des catégories établie par l'artiste désigne par exemple cet espacement comme un « problème matériologique : des images en mauvais état (rayures, trous, perforations manquantes…) sont remplacées, lors de la restauration de certaines copies (visibles au cinéma ou à la télévision), par des images noires de façon à ne pas perdre le synchronisme de l'image et du son. » *ibid*., p. 25.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. et 2. Vue de l'exposition *Wolfgang Tillmans* au Moderna Museet, Stockholm, 2012, photos : mhv

> pas des formes de choses, mais des évènements, des instantanés d'évènements-mondes, présents en tout spectacle ordinaire à condition de les *remarquer*[22].

Puis, paraphrasant Rancière : dès lors que l'agencement a lieu, les rapports entre ces images restent à construire. Pour ce faire, le problème n'est pas de décomposer l'agencement ; au contraire, il contribue à l'élaboration polysémique de l'œuvre qui dépasse largement les significations portées par chacune des images. Alors, comme il le requiert, il s'agit d'élever les images « à la puissance de l'artifice[23] » :

> En opposition à la pratique didactique qui accentue l'hétérogénéité des éléments pour provoquer un choc témoignant d'une réalité marquée par des antagonistes, le mystère met l'accent sur la parenté des hétérogènes. Il construit un jeu d'analogies où ils témoignent d'un monde commun où les réalités les plus éloignées apparaissent comme taillées dans le même tissu sensible et peuvent toujours être liées par ce que Jean-Luc Godard appelle la fraternité des métaphores[24].

À ce titre, les images ne s'assemblent pas en l'unité recomposée d'un récit. Elles se réordonnent autrement configurées et rythmées, dans le mystère de la pensée du spectateur.

La disparité des supports et formats

Si l'espacement des images joue un rôle important dans l'agencement constellation – ne serait-ce que parce qu'il permet de le distinguer des collages et photomontages –, il en va de même pour la taille des tirages. En effet, l'agencement constellation se caractérise précisément par une grande liberté de choix parmi les formats, de même que bien souvent parmi les supports photographiques et de diffusion de l'image. Prenons pour exemple les compositions murales de Tillmans. Le nombre d'images de tailles différentes y est impressionnant. D'ailleurs, si une image est tirée dans un format lors d'une exposition, celui-ci change bien souvent dans les installations à suivre. Tillmans n'assigne pas réellement de format à ses images. La même image peut apparaitre dans deux formats différents au cours de la même exposition. Mis à part un certain nombre de ses

22 Jacques RANCIÈRE, *Mallarmé. La politique de la sirène., op. cit.*, p. 30-31.
23 *Ibid.*, p. 31.
24 Jacques RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, La philosophie en effet, 2004, p. 81.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. Vue de l'exposition *Wolfgang Tillmans*, Hamburger Bahnhof, Berlin, 2008, photo : Lothar Schnepf
2. Vue de l'exposition *Wolfgang Tillmans* chez Buchholz + Buchholz, Cologne, 1993

photographies abstraites, uniques, puisqu'issues d'un geste poïétique ne pouvant être reproduit à l'identique, les images de Tillmans ne possèdent pas un, mais plusieurs formats, comme indiqué dans le catalogue de ses expositions à Chicago, Los Angeles et Washington en 2006 et 2007 :

> À moins d'indications contraires, toutes les œuvres de Wolfgang Tillmans incluses dans ce catalogue sont des impressions chromogéniques (C-prints). Quand une œuvre existe dans différentes dimensions, la taille n'est pas indiquée dans la légende. Généralement, ces œuvres existent en trois formats : 30 x 40 cm, 51 x 61 cm pour les tirages C-print, et aux alentours de 135 x 205 cm pour les tirages jet d'encre et C-print encadré. Lorsqu'une œuvre existe en un seul et unique format ou médium, la légende le mentionne[25].

Mais d'où vient ce besoin de produire des « variations d'accent[26] » ? Lorsqu'il est revendiqué comme chez Tillmans, il vient de cette volonté de bouleverser la hiérarchie d'accès aux images. À ce sujet et en réponse à Obrist qui remarque la façon dont il parvient à attribuer une même importance aussi bien à ses présentations de photographies isolées qu'à ses agencements constellation, Tillmans explique :

> Mon point de départ a toujours été l'image seule. Même si j'ai continuellement défié et testé cette « singularité », je veux que chaque image puisse être comprise comme une entité autonome. Chaque pièce doit pouvoir fonctionner d'elle-même. Si c'est assez bon pour cela, elle peut être montrée dans le cadre d'une installation plus complexe. L'impression non-hiérarchique de mes installations vise à permettre un accès aux images par des voies qui ne sont pas prédéterminées. En tant que visiteur, c'est à votre guise que vous attribuez une valeur aux choses – et non pas en vous disant « ah une grande image encadrée et isolée – c'est important ; une petite image non encadrée – c'est sans importance[27]. »

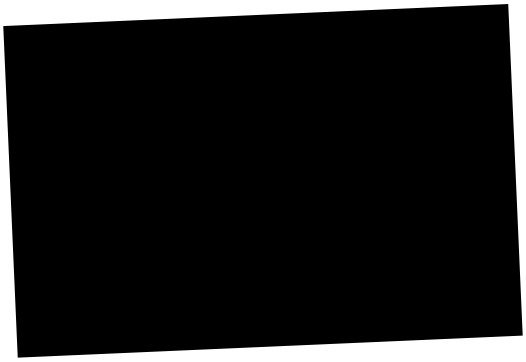
En outre, dès ses premières expositions, par exemple chez Buchholz & Buchholz à Cologne en 1993, il agence au mur des photographies

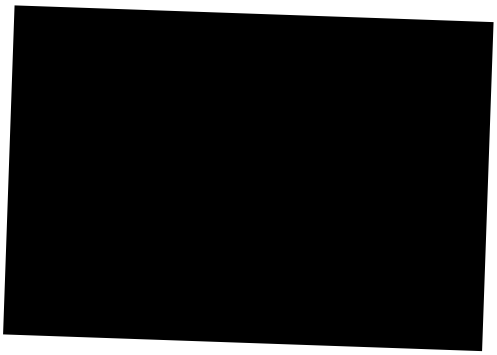
25 *Wolfgang Tillmans*, cat. expo., Julie AULT et coll., Museum of Contemporary Art, Chicago, du 20 mai au 13 aout 2006 ; Hammer Museum, Los Angeles, du 17 sept. 2006 au 07 janv. 2007 ; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC, de fév à mai 2007, Los Angeles, Hammer Museum ; Chicago, Museum of Contemporary Art ; New Haven et Londres, in association with Yale University Press, 2006, p.4.

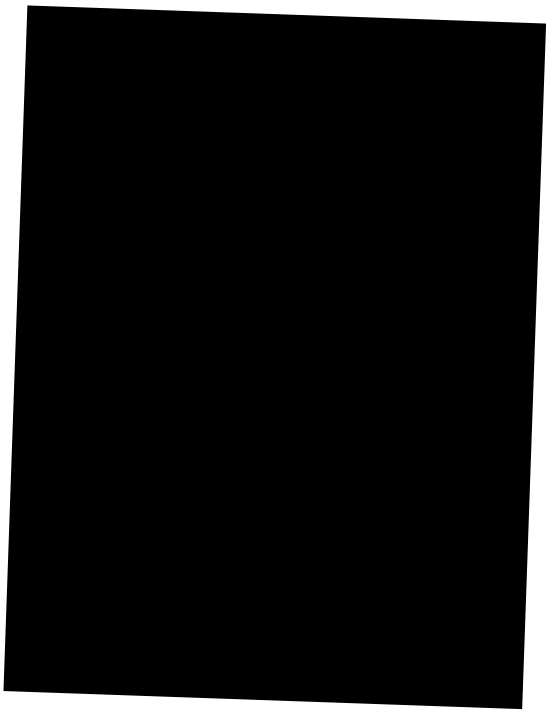
26 Philippe-Alain MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement, op. cit.*, p. 239. Voir *supra* pour la citation complète.

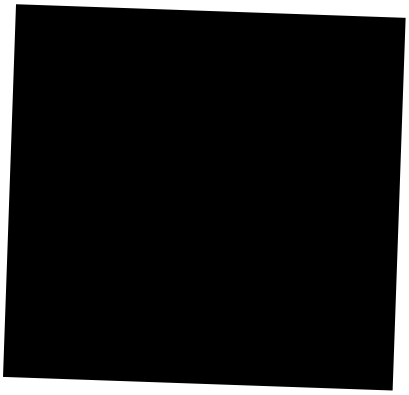
27 Propos de Tillmans dans Hans Ulrich OBRIST, *Wolfgang Tillmans, Conversation n°6*, Cologne, Walther König, 2007, p. 93-97.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014









1. et 2. *AIZ : Arbeiter Illustrierte Zeitung (le « Journal illustré des travailleurs »)*, 1924-1938 3. Robert Rauschenberg, *Signs,* 1970, sérigraphie, 109 x 86,5 cm 4. Robert Rauschenberg, pochette d'album pour Talking Heads (voir David Byrne, *Bob the Builder,* Op-Ed, The New York Times, 16 mai 2008)

avec plusieurs doubles pages de magazines[28]. Comme en expansion, l'agencement serré de la maquette de l'imprimé s'échappe dans l'espace tridimensionnel de l'espace d'exposition. Certaines images se chevauchent ; l'agencement est encore assez resserré, et le format des images n'excède pas celui d'une feuille A3[29]. Rappelons à ce propos que Paul Claudel voyait à travers l'admiration que portait Mallarmé à la disposition des caractères typographiques sur la une des journaux la source de l'idée de son poème constellation[30]. Quant à Tillmans, il dit avoir été influencé par des « magazines illustrés allemands de la classe ouvrière du début du vingtième siècle qui développaient des histoires à partir d'un agencement de plusieurs images[31] », ainsi que par des *zines*[32] à l'intérieur desquels apparaissaient des images du travail d'Andy Warhol et les collisions inattendues des premiers travaux de Robert Rauschenberg. Ces influences témoignent du fait que : « Concernant les relations entre les images et leur spatialisation, la page et la mise en page ont été des catalyseurs particulièrement puissants pour la pensée de l'artiste[33] », ainsi que le remarque Julie Ault.

Par ailleurs, dans cette exposition de 1993, les images ne sont pas encadrées, mais seulement maintenues au mur de la façon la plus discrète qui soit, vraisemblablement à l'aide de scotch selon cette technique qui lui est tout à fait personnelle. L'adhésif double-face transparent en contact avec le mur et le dos du tirage déborde sur le côté afin d'être retiré plus facilement. Visible de près, celui-ci disparait totalement à la distance

28 Voir les illustrations 138 et 139 dans *Wolfgang Tillmans. For when I'm weak I'm strong*, cat. expo., Gijs van TUYL et coll. et coll., Kunstmuseum Wolfsburg, 7 sept. au 17 nov. 1996, Ostfildern, Hantje Cantz, 1996, n. p. ou bien l'agencement qui est reproduit sur la dernière page du livre : *Wolfgang Tillmans*, Simon WATNEY, Cologne, Taschen, 1995, n.p.

29 Dans une autre pièce de la galerie en revanche, des images de plusieurs mètres marouflées sur tissus côtoient une image photocopiée. Toutes sont pointées au mur.

30 « Stéphane Mallarmé admirait beaucoup la disposition de certaines affiches, de la première page des journaux, avant que les images photographiques ne soient venues la gâter. Il y a puisé l'idée d'un de ses plus curieux poèmes […] : Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. » Paul CLAUDEL, « Réflexions et propositions sur le vers français », *op. cit.*, p. 76.

31 Propos de Tillmans cité dans Julie AULT, « The Subject Is Exhibition (2008) : Installations as Possibility in the Practice of Wolfgang Tillmans », dans Julie AULT, Daniel BIRNBAUM et Joachim JÄGER, *Wolfgang Tillmans : Lighter*, cat. expo., Berlin, Ostfildern-Ruit ; Hatje Cantz ; Hamburger Bahnhof, 2008, p. 18.

32 Un zine (abréviation de fanzine ou magazine) est une petite publication d'images et de textes originaux ou récupérés. Périodique ou non, il est habituellement reproduit à la photocopieuse, auto-publié, créé et réalisé par des amateurs passionnés pour d'autres passionnés. Fortement ancré dans la philosophie du *Do It Yourself*, il est popularisé dans les années soixante-dix par le mouvement punk.

33 Propos de Tillmans cité dans Julie AULT, « The Subject Is Exhibition (2008) : Installations as Possibility in the Practice of Wolfgang Tillmans », *op. cit*. p. 18.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Wolfgang Tillmans : 1. Vue de l'exposition *1991-2011 : 20 Jahre Gegenwart*, Musée d'Art Moderne, Francfort-sur-le-Main, du 19 juin 2011 au 15 janv. 2012 2. *Out of the Boxes*, Andrea Rosen Gallery, New York, du 5 mai au 11 juin 2011. À l'inverse de la plupart des expositions de Tillmans, l'accrochage est ici constitué d'un double linéaire de petits formats encadrés. Au total 60 c-prints sont présentés, tirés en deux tailles : 12 x 16 cm ou l'inverse et 20 x 24 cm ou l'inverse.

nécessaire à l'appréhension de l'agencement dans sa globalité. Quant aux pages de magazines, simplement détachées, elles sont systématiquement pointées. Près d'une décennie plus tard en revanche, lors de son exposition parisienne *Vue d'en Haut* au Palais de Tokyo, des tirages photographiques de plusieurs mètres côtoient des groupes d'images de tailles plus réduites, allant jusqu'au format carte postale.

Finalement, Tillmans adopte à peu près trois modes de présentation pour ses photographies agencées au mur, auxquels il ajoute une quatrième solution réservée à la présentation de la série *Lighter*. Généralement, les formats les plus petits (inférieurs à 40 x 50 cm) sont dépourvus de cadres et fixés avec du scotch. Les plus grands sont tenus à l'aide de plusieurs pinces à dessin disposées à intervalles réguliers en haut et en bas et fixées au mur avec une pointe. Pour les derniers, Tillmans a fait le choix d'un encadrement vitré sans passepartout dans une caisse en bois peinte de couleur blanche. Ici, le fond de cadre a remplacé le mur, l'image n'est pas contrecollée, mais laissée libre, simplement maintenue à l'intérieur de la caisse. Quant à la série *Lighter*, Tillmans affirme sa dimension sculpturale à travers un montage du tirage sous caisse en plexiglas. Ce sont finalement, autant de modes d'appréhension de l'image qui servent et relayent la multiplicité à l'œuvre dans le corpus photographique de Tillmans et s'assurent de ne pas réduire l'œuvre à la seule présentation des éléments immédiats qu'elle contient.

Le lieu de l'œuvre et de l'homme

Qu'il y ait une majorité de grands formats ou de plus petits, il s'agit toujours, pour Tillmans, de composer un agencement qui soit aussi bien à la mesure du lieu que du spectateur et de ses facultés sensibles, une gageüre, si l'on considère la taille du spectateur, toujours constante alors que celle du lieu varie. Alors s'engage une réflexion sur l'installation des photographies. Bien souvent, la hauteur du mur détermine le déploiement de l'agencement, et c'est pourquoi des images se situent à proximité du sol et du plafond. Dès lors, les conventions d'accrochage instaurées dans le courant du XXe siècle qui fixent idéalement la hauteur du centre de l'œuvre entre 1,55 m et 1,70 m ne sont plus d'actualité, si ce n'est que cette mesure forme parfois une ligne de référence à partir de laquelle commencer l'accrochage pour mieux s'en

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Group Material : 1. *Timeline : A Chronicle of U.S. Intervention in Central and Latin America*, P.S.1, New York, du 22 janv. au 18 mars 1984 (Dans Julie AULT (dir.), *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, Londres, Four Corners Books, 2010, p. 83) 2. et 3. *AIDS Timeline*, University Art Museum Berkeley, 1989, photos : Julie Ault 4. *AIDS Timeline*, 1991, The Whitney Museum of American Art, New York, du 16 avr. au 23 juin 1991

détacher ensuite. Il n'y a donc aucun risque de croiser l'artiste se lamenter d'avoir été « expédié au ciel », ni se réjouir d'être « cloué au sol », comme se pouvait être le cas en parcourant les accrochages des Salons du XIXe siècle dont les murs recouverts de tableaux avaient eux aussi cette particularité de se déployer du sol au plafond, ainsi que le rapporte Brian O'Doherty[34]. La source d'inspiration de Tillmans est tout autre, plus contemporaine. Pour l'artiste, ni le haut ni le bas ne sont ingrats, il a lui-même fait ses choix. L'œuvre, qui n'est plus seulement présentée à hauteur d'yeux, s'adresse aussi bien à l'imaginaire qu'elle sollicite le corps du spectateur ; elle implique autrement dit autant la sensori-motricité du spectateur que la mobilité et l'agilité de son imagination.

Lors de son séjour d'un an à New York en 1994, Tillmans rencontre le peintre allemand Jochen Klein qui participe au collectif Group Material. De fait, il prend connaissance et « tire avantage, comme le suggère Damien Delille, de la diffusion rhizomatique des informations que présente ce collectif[35] » et notamment de l'agencement des documents de la *AIDS Timeline*[36]. Constituée d'une bande de vinyle noir ponctuée par la mention de chaque année de la décennie 1979-1989 et courant sur les murs de l'espace d'exposition, *AIDS Timeline* compile des statistiques, des objets, œuvres d'art, couvertures de magazines, etc[37]. La constellation est là dans ce large éventail de la culture filtré au travers d'une histoire du sida ; simplement, pour apparaitre, se détacher du reste, elle doit être épurée de sa ligne, de ses textes et caractères typographiques. C'est ce que Tillmans s'applique à mettre en œuvre sur les murs de ses expositions. Mais avant

34 Voir Brian O'Doherty, *White Cube : L'espace de la galerie et son idéologie*, traduit de l'anglais par Catherine Vasseur revue par Patricia Falguières, Zurich et Paris, JRP Ringier ; Maison Rouge, fondation Antoine de Galbert, Lectures Maison Rouge, 2008, p. 37-38.

35 Damien DELILLE, « Fluides abstraits. Wolfgang Tillmans et la recomposition du militantisme au tournant des années 2000 », Communication réalisée dans le cadre de la journée d'études doctorales *"Les fluides corporels dans l'art contemporain"*, Paris, INHA, 29 juin 2010, [En ligne] sur <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Fluides%20abstraits.pdf> [Consulté le 26.05.13].

36 Actif à New York de 1979 à 1996, le collectif Group Material fut constitué d'un certain nombre d'artistes, présents sur une période plus ou moins longue, parmi lesquels : Doug ASHFORD, Julie AULT, Felix GONZALES-TORRES, Jenny HOLZER, Jochen KLEIN, Barbara KRUGER, Hans HAACKE, Richard PRINCE, Louise LAWLER, etc. Lors de son séjour d'un an à New York en 1994, Tillmans fait la rencontre du peintre allemand Jochen Klein qui devient son compagnon jusqu'en 1997 (date à laquelle, il meurt de complications liées au sida). On peut également supposer que Tillmans ait pris connaissance des nombreux fragments de la *Timeline* publiés en déc. 1990 dans les revues *Afterimage*, *Art & Auction*, *Art in America*, *Art New England*, *Artforum*, *Contemporanea*, *High Performance*, *October*, *Parkett*, and *Shift*.

37 Voir Julie AULT (dir.), *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, Londres, Four Corners Books, 2010 et plus particulièrement Sabrina LOCKS, « Tracking *AIDS Timeline* », p. 229-234.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

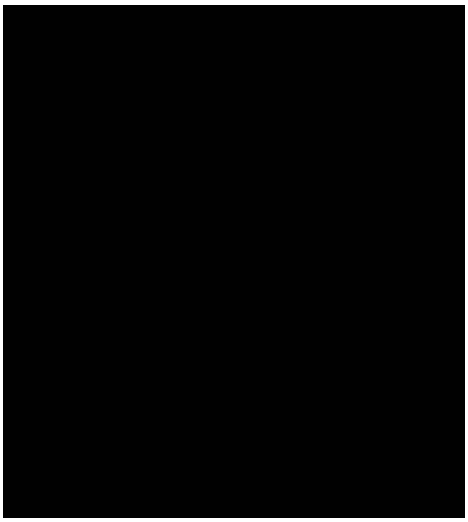
Wolfgang Tillmans : 1. et 3. Vue de l'exposition *Vue d'en Haut,* Palais de Tokyo, Paris, 2002 2. *Piloten*, 1993, inkjet print on paper, clips, 138 x 208 cm, présenté au Moderna Museet, Stockholm, 2012, photos : mhv 4. *Tokyu Hands*, 1999, c-print, 30,51 x 40,49 cm, 10 ex.

cela, on retrouve ici combinés dans *AIDS Timeline* les deux grandes idées fondatrices et paradoxales de l'exposition didactique allemande et plus largement moderne, d'une part la maitrise d'une linéarité capable d'imposer au visiteur un déroulement planifié de sa promenade à travers la chronologie (ce dont se sépare Tillmans) et d'autre part l'éclatement linéaire qui permet de mettre en mouvement le regard[38]. De plus, jouant le commissaire de ses propres expositions, Tillmans a su s'inspirer du leitmotiv de *AIDS Timeline* qui chaque fois donne lieu à la création d'un nouvel agencement. En effet, Group Material considère moins *AIDS Timeline* comme une exposition itinérante qu'un système souple capable d'intégrer les spécificités géographiques de la question à traiter (en l'occurrence, la crise du sida). De même, en fonction des villes où expose Tillmans, l'agencement est différent, d'autres images s'y ajoutent, l'espace d'exposition offre un nouvel aspect et donne lieu à de nouvelles configurations.

Quant à cette linéarité dont Tillmans se sépare, il y est sans cesse confronté face aux longues cimaises des espaces d'expositions telles que celle de la rotonde du Palais de Tokyo qui invite le spectateur à la suivre d'un bout à l'autre selon l'axe longitudinal. Permettant au spectateur une évolution sans entraves le long de sa surface, cette cimaise, une fois recouverte des photographies de l'exposition *Vue d'en haut,* propose de surcroit de s'arrêter, pour y opérer par exemple un mouvement de regard vertical, en plongée ou contreplongée, en vue d'observer précisément une photographie placée en haut ou en bas. Arrêtons-nous alors sur quelques images. Le titre de la première *Tokyu Hands* fait référence au magasin japonais ayant pour slogan « When You Visit, You Find What You Want ». Cette référence au magasin évoque autant l'idée de linéarité relative aux rayonnages que celle de multiplicité relative à la quantité des produits stockés. Quant à l'image, elle renvoie davantage aux deux mains du logo du même magasin, lesquelles rappellent le jeu chorégraphique des sujets photographiés. Un peu plus loin au centre de la cimaise, une seconde image *Piloten* donne à voir la main du pilote tirant sur le manche et se livrant ainsi à une activité en lien direct avec le point de vue adopté *Vue d'en haut*. Puis en plan trois quart, à la verticale, une amie de Tillmans, Alex, le visage de

38 Voir Olivier LUGON, « La photographie mise en espace, les expositions didactiques allemandes (1925-1945) », art. cit., p. 97-118.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Vue de l'exposition *Wolfgang Tillmans : Vue d'en Haut,* Palais de Tokyo, Paris, 2002 2. Paul Rudolph et Edward Steichen, vue de l'entrée de l'exposition *The Family of Man*, du 24 janv. au 8 mai 1955, photo : Ezra Stoller 3. Paul Rudolph et Edward Steichen, vue de l'exposition *The Family of Man*, photo : Archives nationales, Washington

profil, regarde hors-champ vers le bas et induit encore la même trajectoire d'observation que le titre d'exposition formule.

Le spectateur glisse ainsi d'une image à l'autre encouragé à la fois par ces portraits se regardant les uns les autres et par cette ligne aérodynamique ou *streamline* caractéristique de la fin de la période Art déco en architecture. Transformée en paroi photographique, c'est précisément cette ligne incurvée qui devait permettre aux concepteurs d'expositions didactiques allemandes de « contrôler un enchaînement des images[39] » et « d'imposer au visiteur un déroulement planifié des clichés[40] », comme en est capable le cinéma. Or finalement, plutôt que ces enchainements où le parcours du spectateur est « prescrit d'avance[41] », ce sont des jeux subtils sur la circulation à travers les photographies, à l'image de ceux qui plus tard donneront lieu à l'exposition d'Edward Steichen *The Family of Man*[42] mais également ceux utilisés par Tillmans qui semblent le mieux s'adresser au public : « Le sujet y a l'impression d'avancer de lui-même, avec toute la liberté de son corps, dans l'argumentation proposée, sans que rien ne lui soit imposé[43]. » Néanmoins, il faut apporter à ce rapprochement la nuance de la propagande plus ou moins voilée qui préexiste au projet des expositions didactiques à laquelle *The Family of Man* n'échappe pas[44]. Sur ce point, ces expositions s'opposent même radicalement aux projets des artistes contemporains et notamment à celui de Tillmans, et ce, même lorsqu'il s'agit pour lui de communiquer sur la vérité[45]. Interrogé par Julie Ault à ce sujet, son avis est d'ailleurs assez tranché :

> J'ai été mis au courant de l'exposition en 1994... et j'ai trouvé cela intéressant, mais malgré des liens évidents... qui pour moi ne sont pas pertinents... c'était trop didactique et intentionnel dans cette tentative de fabrication d'un espace à partir des photos. C'est touchant, mais c'est aussi un peu naïf de croire qu'on peut résoudre les problèmes de cette manière... J'ai grandi dans une culture trop postmoderne

39 *Ibid*., p. 112.
40 *Ibid*.
41 *Ibid*., p. 113.
42 Concernant le design de son installation que l'on doit à Paul Rudolph, voir Mary-Anne STANISZEWSKI, « The Family of Man », dans *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge et Londres, The MIT Press, 2008, p. 235-250.
43 Olivier LUGON, « La photographie mise en espace, les expositions didactiques allemandes (1925-1945) », art. cit., p. 116.
44 Voir Roland BARTHES, « La grande famille des hommes », dans *Mythologies* (1957), Paris, Seuil, Points, 2001, p. 161-164.
45 Voir *infra* l'analyse de *truth study center*.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. Sur le sol de son atelier à Berlin, Wolfgang Tillmans a construit une maquette des espaces du Moderna Museet à l'intérieur de laquelle il dispose des images en vue de son exposition. photo : Dan Hansson 2. à 6. Vues du montage de l'exposition *Wolfgang Tillmans* au Museo de Arte del Banco de la Républica, Bogotá, Colombie, photo : DR 7. Gerhard Richter travaillant sur le cycle *18. Oktober 1977* au Bucerius Kunstforum, 1988, photo : Timm Rautert

> pour y croire en gros ou pour envisager mon travail de la même façon... Je vois plus mes installations comme une manière d'aborder les fractures et la multiplicité contradictoire de la vie comme je l'éprouve[46]...

Peut-être peut-on lire son exigence de lissage et de blanchiment des murs laissés en l'état par les architectes Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal comme une volonté d'effacer tout rapport éventuel entre son travail et le modernisme de l'architecture du Palais de Tokyo[47].

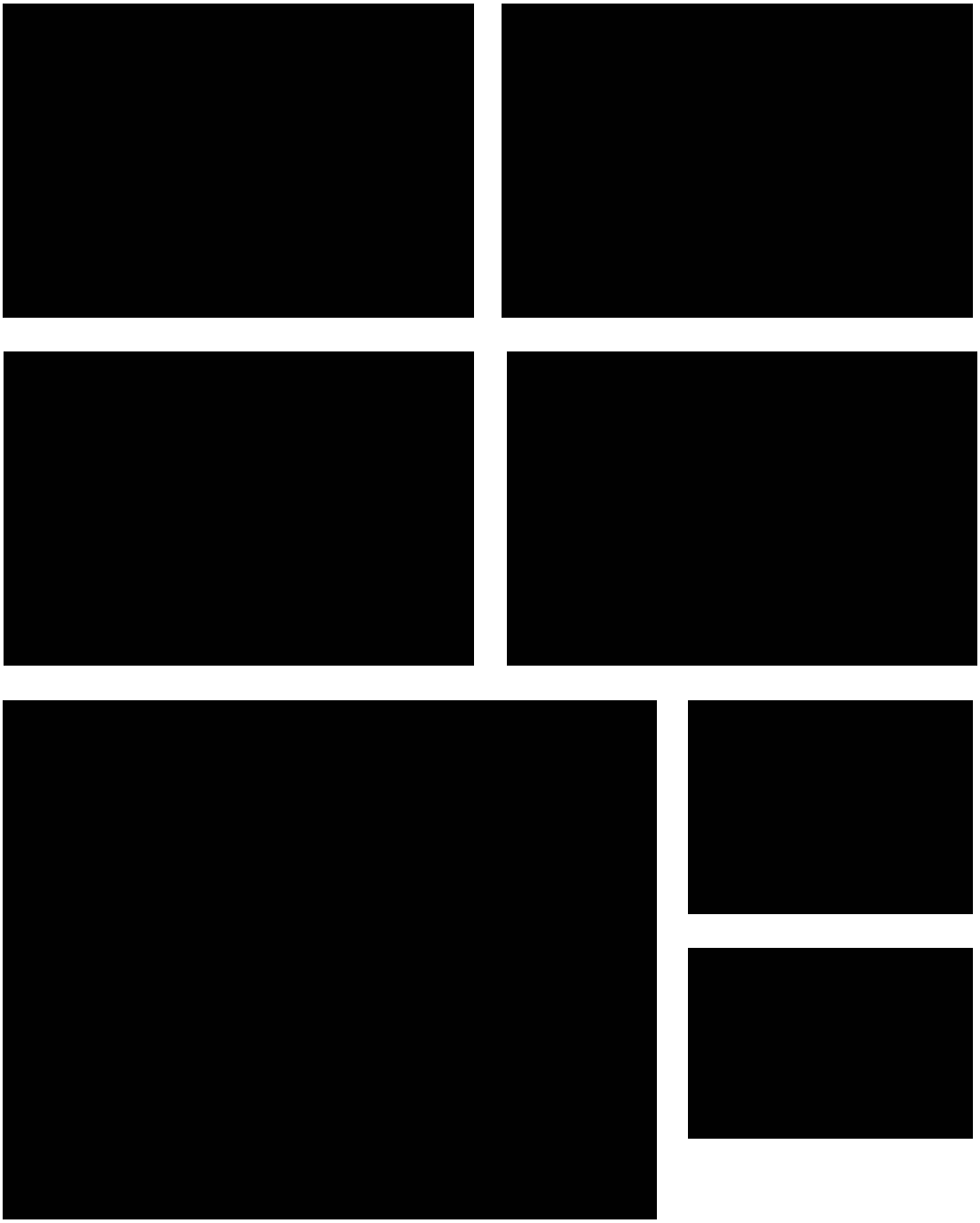
Le plan horizontal

Passer d'une somme d'images désordonnées à son agencement ne va pas de soi. Cela suppose une mise à l'épreuve des images dans un contexte qui s'avère très différent de celui de l'exposition. Si le temps du montage correspond à la période où l'artiste est confronté à la verticalité de la cimaise, auparavant l'artiste est plongé dans un contexte de papier. Il réalise ses plans d'accrochages, projette à plat sur le papier ce qui doit prendre forme au mur ou dans l'espace. Autrement, à défaut de pouvoir s'enfermer dans le cadre serré de la feuille de papier, l'artiste fait place nette et s'empare de la table ou du sol sur lesquels il dispose des images de papier. La maquette construite par Tillmans pour préparer son exposition au Moderna Museet en témoigne. Sur le sol de son atelier à Berlin, Tillmans tente à sa manière de disposer les images sur des cimaises de papier. L'œuvre se cherche et ne revêt pas encore le dernier degré de sa matérialité. Son épaisseur, son format, son mode de présentation ne sont souvent pas définitifs. Cependant, dans l'exposition là où l'œuvre s'affirme, celle-ci évoque moins la fenêtre à travers laquelle regarder le monde que le monde lui-même, recueilli et présenté au spectateur tel qu'il se présente à l'artiste sur sa table. Les multiples esquisses de *Salles* (*Räume*) de l'*Atlas* de Richter qui rendent compte de ces nombreuses phases de recherches peuvent également être citées en guise d'exemple, et ce, bien que l'artiste ne semble pas revendiquer le rapport existant entre ces mises en situation et ses expositions :

46 Propos de Tillmans cité dans Julie AULT, « The Subject Is Exhibition (2008) : Installations as Possibility in the Practice of Wolfgang Tillmans », *op. cit*. p. 17-18.

47 Voir David CASCARO, « Le musée décontracté : Une installation des Lacaton Vassal au Palais de Tokyo », 2006, [En ligne] sur <http://www.lacatonvassal.com/data/documents/20110228-233538Intégral%20cascaro%20LV.pdf> [Consulté le 17.07.14], p. 31. Voir également Michel GUERRIN, « Wolfgang Tillmans, les poils et les étoiles », *Le Monde*, 08 juin 2002.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



Gerhard Richter : 1. à 4. *Gerhard Richter : Atlas*, Helmut Friedel (dir.), Walter König, Cologne, 2011, 862 p., 22,3 x 17 cm, photos : mhv 1. Planches 211 Wolken et 212 *Wolken in Raumskizze* (1970) 2. Planches 245 et 246 *Räume* (1971) 3. Planches 261 *Skizzen* (1971 et 262 *Skizzen für Skulpturen Palermo - Richter* (1971) 4. Planches 263 *Skizzen für Skulpturen Palermo - Richter* (1971) et 264 *Skizzen* (1971) 5. *Tisch*, 1962, huile sur toile, 90 x 113 cm 6. *Zwei Skulpturen für einem Raum von Palermo (Deux sculptures pour un espace de Palermo)*, 1971, hauteur : 174 cm, bronze sur socle de granite noir peint à l'huile en gris, collection Lenbachhaus de Munich 7. *Idem*, plâtre peint en gris sur socle de bois, collection Tate, Londres et National Galleries of Scotland, Édimbourg, Royaume-Uni. Les sculptures représentent Gerhard Richter et Blinky Palermo.

> Ça ne fonctionne que sur les esquisses, car la réalisation serait insoutenable, pathétique et aurait un caractère pompier. Pourtant j'ai pris plaisir à concevoir ces espaces de recueillement où la peinture apparaîtrait dans sa totalité[48].

Si l'emploi du terme pompier possède une forte portée dépréciative dans la bouche de Richter, il n'est pas sans renvoyer à la qualité d'un art dont la pertinence reste à définir. Dès lors, il existe au moins deux exemples où celle-ci est éprouvée. Il s'agit des *Deux sculptures pour un espace de Palermo*, 1971 présentées au Lenbachhaus de Munich et inspirées des quatre esquisses visibles sur les planches 262 et 263 de l'*Atlas* et d'un triptyque de *Nuages*, 1970 présenté lors de l'exposition *Panorama* au Centre Pompidou dont l'accrochage fait directement référence au plan d'accrochage visible sur la planche 212. En outre comme le remarque Didi-Huberman :

> Dans la pratique de l'*Atlas* chez Gerhard Richter […], il est sans doute question de *tables* plus que de tableaux. Cela signifie, d'abord, le renoncement à toute unité visuelle et à toute immobilisation temporelle : des espaces et des temps hétérogènes ne cessent de s'y amalgamer. Le tableau est une œuvre, un résultat où tout a déjà été joué ; la table, elle, est un dispositif où tout pourra toujours se rejouer. Un tableau s'accroche aux cimaises d'un musée ; une table se réutilise sans cesse pour de nouveaux banquets, de nouvelles configurations. Comme dans l'amour physique où le désir constamment se rejoue, se relance, il faut, en somme, constamment *remettre la table*. Rien n'y est donc fixé une fois pour toutes, et tout y est à refaire – par plaisir recommencé plutôt que par châtiment sysiphéen –, à y redécouvrir, à y réinventer[49].

Simple coïncidence ou prémisse des réflexions à venir, *Tisch* de 1962, le premier tableau de Richter ou plutôt celui qu'il a choisi pour ouvrir le catalogue raisonné de l'ensemble de son travail figure précisément une table[50], cet objet, que l'artiste aura tant de fois considéré, recouvert d'images dispersées. Ici maculée d'une trace sombre et très gestuelle, la table comme tout ce qui se trouve à sa portée est aspirée ou tout du moins dissimulée par une sorte de tourbillon, comme si la manifestation du paradigme à venir était insupportable aux yeux de l'artiste.

Toutefois, cette idée de penser l'œuvre dans son rapport au plan horizontal n'est pas nouvelle et emprunte au raisonnement sur le plan du

48 Gerhard RICHTER, « Entretien avec Hans Ulrich Obrist, 1993 », dans Xavier DOUROUX, *Gerhard Richter : Textes*, Paris, Les presses du réel, 2006, p. 212.

49 Georges DIDI-HUBERMAN, *L'oeil de l'histoire : Tome 3, Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Minuit, Paradoxe, 2011, p. 60-61.

50 Voir Thierry DAVILA, « La condition photographique. Usages de la photographie, du déjà-là et du readymade chez Gerhard Richter. », *L'image déjà là, usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, Les carnets du Bal, Le Bal / Images en manoeuvres, n° 02, 2011, p. 53-54.

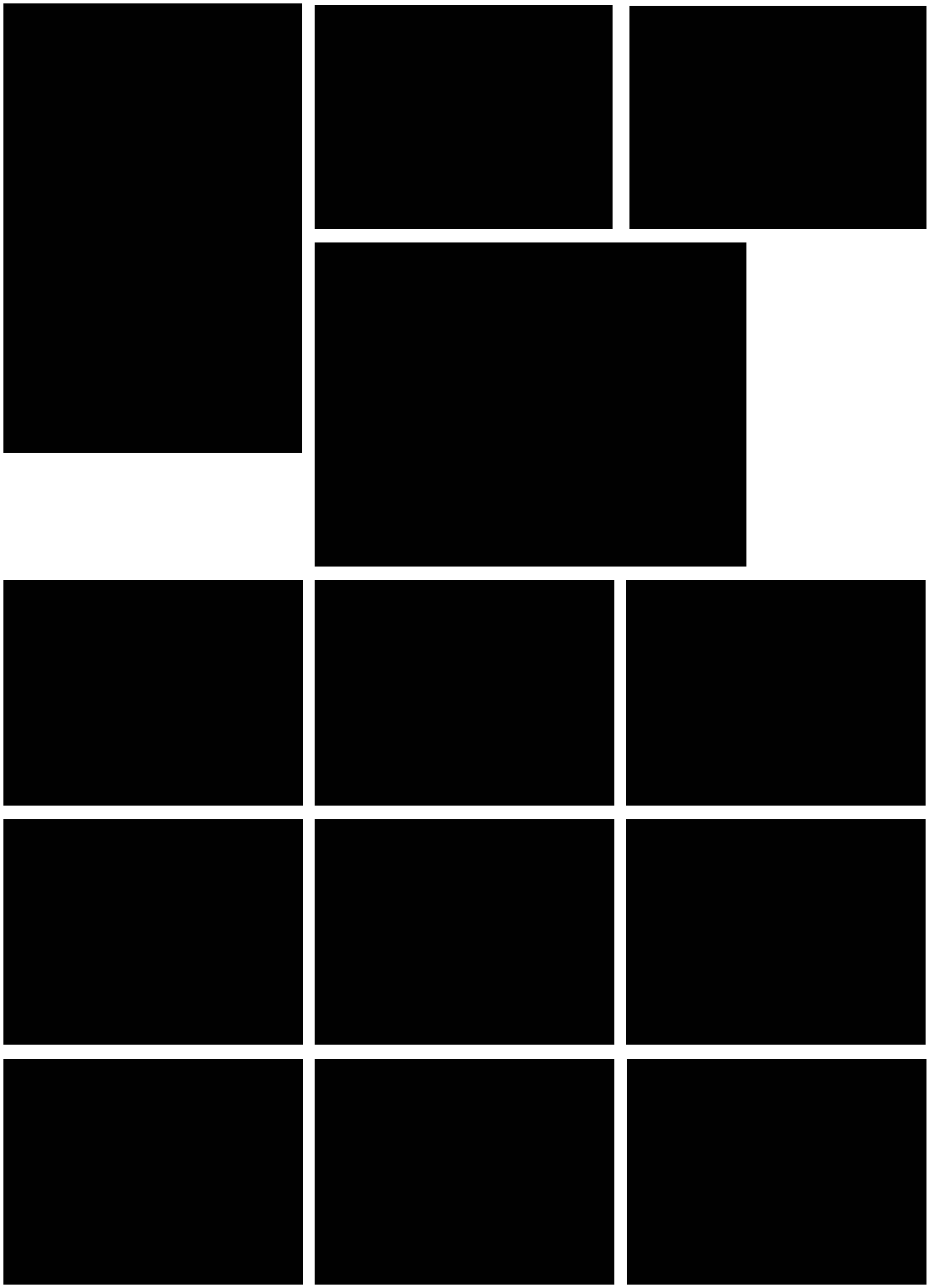
Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Robert Rauschenberg : 1. *Small Rebus*, 1956, matériaux divers : peinture à l'huile, graphite, échantillons de peinture, papier, journaux, coupures de magazines, photographie noir et blanc, fragment de carte des États-Unis, timbres, 88,90 x 116 cm, collection MOCA, Los Angeles, The Panza Collection 2. *Bed,* 1955, *Combine painting* monté sur bois, matériaux divers : peinture à l'huile et mine de plomb sur literie, 191 x 80 x 16,5 cm, collection MoMA, New York

tableau (*flatbed*) de Leo Steinberg. Dans ce texte issu d'une conférence prononcée au MoMA de New York en mars 1968 et publié en 1972 sous le titre *Other Criteria*, l'historien fustige la rigidité de la théorie moderniste de Greenberg analysant l'art moderne selon une inversion de la tension dialectique à l'œuvre dans les tableaux des maitres anciens. D'une part, il remet en question la totale dissimulation du médium par la création d'un espace perspectif illusionniste dans ces derniers. D'autre part, il réfute la primauté accordée à la planéité dans la perception de l'œuvre moderne depuis Manet. Enfin et surtout, il propose un vocable prodigieusement polysémique, celui de *flatbed* « pour décrire le plan du tableau caractéristique des années 1960 –, une surface picturale dont l'angle par rapport à la station humaine est la condition préalable au changement de son contenu[51]. » Tantôt surface de travail des machines utilisées par l'imprimeur, tantôt *lit à plat*, etc., l'acception du mot est toute destinée à l'analyse du travail d'un Robert Rauschenberg dont les *combine paintings* transforment le tableau en surface de travail par incorporation d'images et qui, dès 1955, accroche au mur son propre lit et crée ainsi une contradiction avec la fonction initiale de la literie. Désormais, le plan du tableau, appelé *flatbed*, évoque toutes sortes de surfaces « solides » et « réceptrices », du plateau de la table, en passant par les sols d'ateliers, les plans et diagrammes sur papier, etc. Tant et si bien que l'historien invente un concept extrêmement ouvert qui n'est pas limité à l'analyse d'une surface picturale, et ce, notamment du fait de son emprunt au vocabulaire des graphistes et maquettistes qui travaillent avec l'imposition des images. Mais comme il ne dit rien du rapport de l'œuvre à l'architecture telle qu'on s'y déplace, l'associer ici au concept de constellation permet l'analyse d'un accrochage moins conventionnel que celui des artistes auquel s'est intéressé l'historien. En effet, s'il faut opposer l'un et l'autre (*flatbed* et constellation), l'une des plus importantes distinctions se situe entre cet intérêt porté à la question du recouvrement, de la superposition chez Steinberg et cet éclatement de l'œuvre construite autour de ses vides chez Mallarmé. Pour autant, l'idée d'agencement et de circulation des images existe dans le concept de Steinberg, seulement l'un et l'autre sont limités par la surface circonscrite par le cadre. En outre, c'est l'évocation psychique engendrée par l'œuvre qui l'intéresse :

51 Leo STEINBERG, « Other Criteria », *op. cit.*, p. 46.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



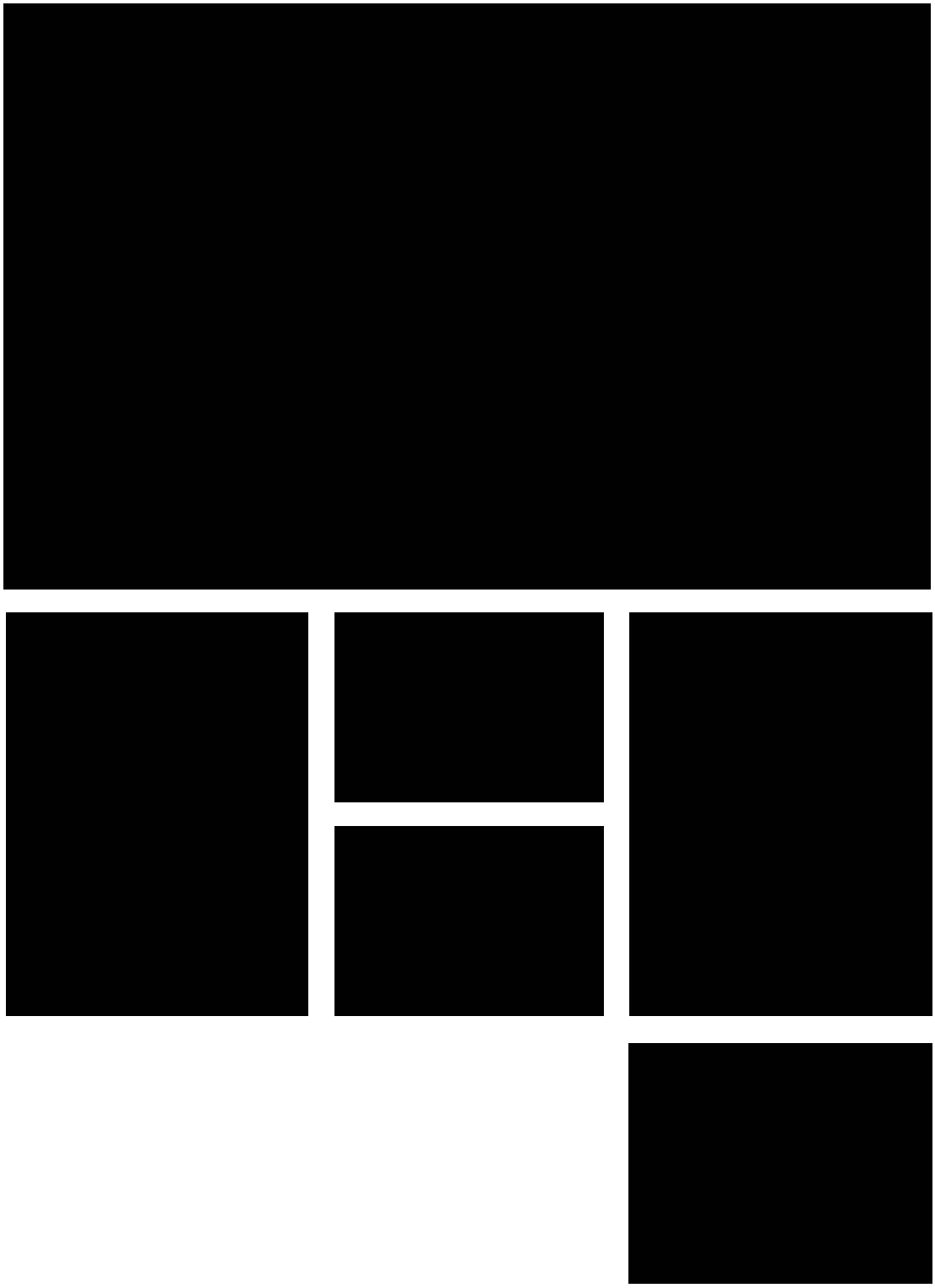
Batia Suter : 1. et 2. *Parallel Encyclopedia*, vues de l'installation au Culturgest de Lisbon, 2006 3. *Parallel Encyclopedia*, vues de l'installation au MuHKA, Anvers, 2008 4. *Surface Series (Table sélection)*, 2010-2011, 122 x 244 cm, sélection de livres ouverts posés sur un plateau de bois 5. à 13. *Surface Series*, 2009, vues de l'exposition au Culturgest, Porto

> Ce n'est pas la manière de mettre l'œuvre en place qui importe. Rien n'interdit de suspendre un tapis à un mur ou de reproduite un récit illustré sur un sol mosaïque. Ce que j'ai à l'esprit, c'est la manière dont l'image interpelle notre psychisme, la façon qu'elle a de s'adresser à notre imagination et j'ai tendance à penser que le passage du plan du tableau, du vertical à l'horizontal, exprime le changement le plus radical dans le « sujet » de l'art. C'est le passage de la nature à la culture[52].

Peu importe que les œuvres consistent en un agencement d'images au mur, au sol, sur le plateau d'une table, d'une vitrine ou bien courant le long des cimaises d'un espace d'exposition, ce qui compte c'est l'allusion faite au plan de travail de l'artiste. Et de ce point de vue, la diversité des modalités d'apparition de l'œuvre de Batia Suter est tout à fait remarquable tant elle porte à considérer, chaque fois, un nouveau rapport de l'artiste au travail avec ses images. Prenons *Parallel Encyclopedia*, en 2004, avant même de paraitre sous forme de livre, c'est-à-dire à un moment où celui-ci est encore en phase d'élaboration, le projet est exposé sur les murs du centre d'art de Nijmegen aux Pays-Bas[53]. Du sol au plafond, l'accrochage est composé d'un assemblage d'images en noir et blanc photocopiées à l'intérieur des livres que l'artiste collectionne spécifiquement pour le projet. C'est l'évocation du panneau d'affichage dont parle Steinberg. Puis en 2006, *Parallel Encyclopedia* prend la forme d'un linéaire de livres tenus ouverts et disposés les uns après les autres sur un long plateau de bois fixé au mur. Parfois, les livres se chevauchent et s'empilent pour ne laisser apparaitre que les images sélectionnées par l'artiste. Cette fois, l'agencement évoque les phases de recherches où les livres s'entassent ouverts à la bonne page. Enfin, cette même configuration est présentée au Musée d'art moderne et contemporain d'Anvers en 2008 sur une très longue table traversant l'espace d'exposition. De la même manière, *Surface Series* donne lieu à plusieurs modalités d'apparition des images. En 2011, l'artiste sélectionne plusieurs ouvrages à l'origine de la série et les dispose ouverts sur un large plateau de bois très légèrement surélevé du sol. Puis en 2009, Suter présente les images de la série, encore une fois photocopiées à l'intérieur des livres, mais agrandies – jusqu'à couvrir parfois les murs de haut en bas. L'installation forme un linéaire collé à même les murs, portes et surfaces vitrées de l'architecture du Culturgest de Porto. Dès lors, comme la « frise photographique » conçue par El Lissitzky dans la salle soviétique à la *Pressa*

52 *Ibid*.p. 46.
53 Voir la précédente description p. 279.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. El Lissitzky et S. Sjenkin, frise photographique, salle soviétique, Die Presa, Cologne, 1928 2. et 5. Batia Suter, *Epson 770*, 2003-2010, 1000 x 475 cm, installation présentée à la Smack Mellon galerie à New York, 2010, 768 impressions A4 collées au mur 3. et 4. Batia Suter, *Epson 770 #1 et #2*, 2003, 3,8 x 10,2 m, installation présentée au Programa Art Center, Mexico, 800 impressions env. collées au mur 6. Egon Eieermann et coll., *Donnez moi quatre ans*, halle 2, Berlin, 1937

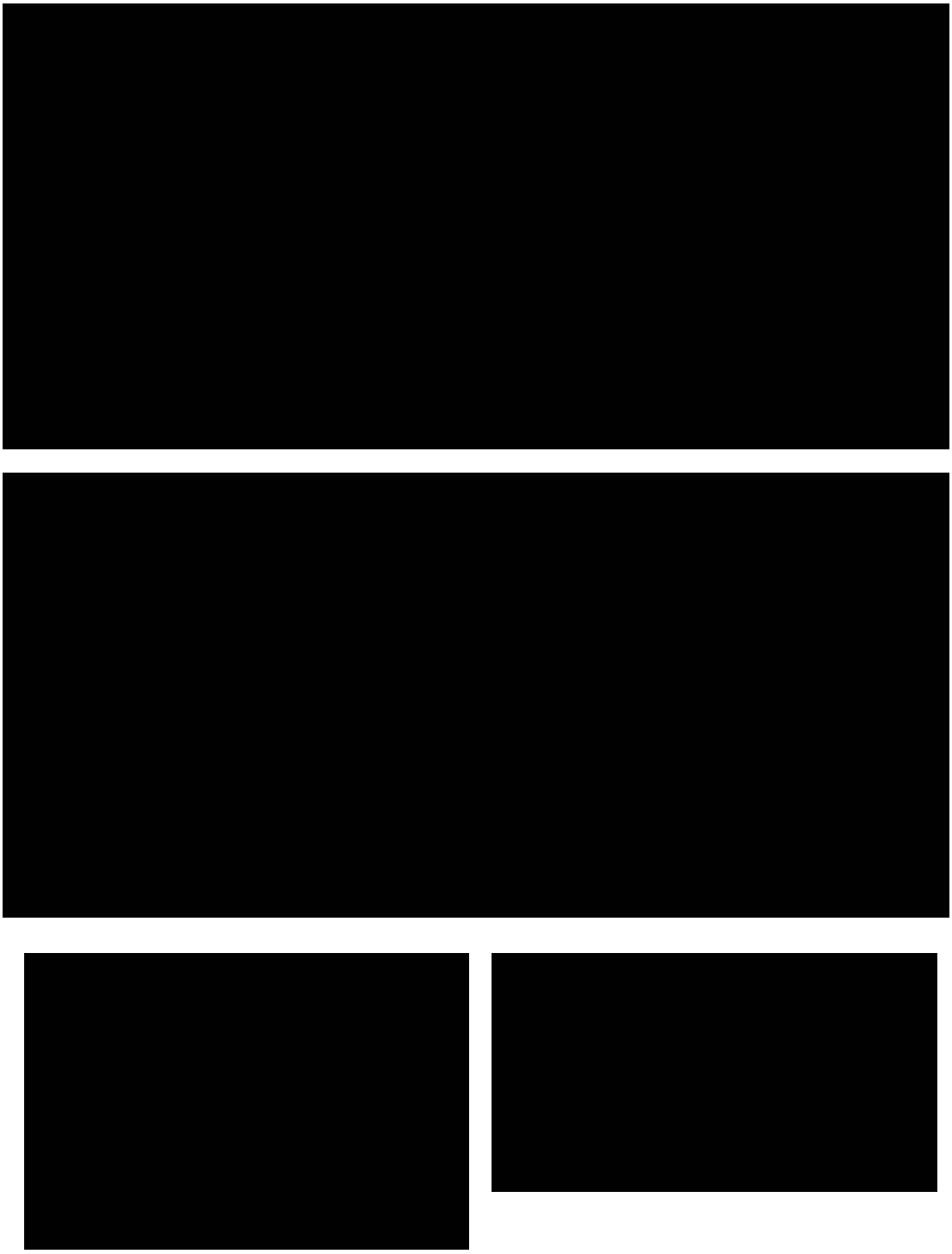
de Cologne en 1928 (une grande exposition sur la presse), l'agencement d'images de Suter devient « une composante architecturale à part entière, qui semble faire corps avec le mur et contribue largement à la définition de l'espace pour le visiteur[54]. » Fréquemment d'ailleurs, le travail de Suter remet en jeu les questions abordées par les concepteurs d'expositions didactiques allemandes pour mettre en espace leurs expositions. C'est encore le cas de cette gigantesque image d'une imprimante *Epson 770*, présentée au Programa Art Center à Mexico en 2003 et à la Smack Mellon galerie à New York en 2010. Comme devant ces images géantes des expositions de propagande allemande, le spectateur est impressionné, non par le sujet mais par sa monumentalité, d'autant plus chez Suter où la modeste imprimante à l'origine du tirage des presque 800 impressions A4 formant l'image a remplacé le portrait d'Adolf Hitler.

Depuis son exposition en 1995 au centre d'art Portikus à Francfort-sur-le-Main, Tillmans utilise lui aussi un système de tables appelé *truth study center* pour montrer ses images et toutes sortes de documents : publicités, articles de journaux, cartes postales, photocopies, etc. L'espace de travail de l'artiste où s'engagent de multiples réflexions portant par exemple sur l'astronomie, les religions, la cause homosexuelle et les Roms est offert au regard du spectateur. Le plus souvent, l'agencement présenté informe la constellation d'images exposées au mur, créant ainsi un dialogue entre les images et des questions d'actualité, mais il fait aussi l'objet d'une exposition à part entière à la galerie Maureen Paley à Londres en 2005. Lors de son entretien avec Obrist, Tillmans s'explique sur les raisons de la dénomination *truth study center* :

> WT : — Soudain, où que l'on se tourne, des personnes prétendent connaitre la vérité : il y a des revendications américaines sur les armes de destruction massive en Irak et des gens au Moyen-Orient qui prétendent que la Shoah n'a jamais eu lieu. Tout cela fut le point de départ du projet sur table *truth study center*. […] Globalement, le but du projet est de contester ces grandes affirmations de la vérité : un centre d'étude de la vérité aurait donc pour tâche de découvrir la vérité. Pourtant, une telle revendication absolutiste de la vérité est précisément ce qui ne devrait pas exister. Mais c'est une question délicate – de prétendre qu'il n'y a pas de vérité en tant que telle, même s'il y a bien en effet quelques vérités auxquelles je crois. D'ailleurs, je les considère comme le talon d'Achille inhérent au projet.
> HUO : — Un paradoxe ?

54 Olivier LUGON, « La photographie mise en espace, les expositions didactiques allemandes (1925-1945) », art. cit., p. 102.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



Wolfgang Tillmans : 1. *truth study center (table 8)*, 2007, photographies et documents sur table 2. *truth study center (table 25)*, 2007, photographies et documents sur table 3. *truth study center* (Chicago), 2006, vue de l'exposition Wolfgang Tillmans au Museum of Contemporary Art, Chicago, 2006 4. truth sudy center, vue de l'exposition à la galerie Maureen Paley, Londres, 2005

> WT : — Un paradoxe, oui. D'une part, je tiens à encourager la relativité. Si nous étions tous moins dogmatiques sur les affaires du monde, nous aurions beaucoup moins de problèmes. D'autre part, il y a des choses que j'accepte comme vérité absolue. La terre tourne autour du soleil, l'homosexualité est une réalité. Mais nous ne pouvons pas laisser ceux qui pensent qu'il est normal d'être dogmatique monopoliser le terme de « vérité ». Je pense que le plus gros problème de notre temps et que les gens prétendent connaitre l'ultime vérité. Personne ne semble être assez humble pour admettre sa propre ignorance[55].

Finalement, on se retrouve ici confronté à une illustration subversive de la vérité qui rappelle l'objectivité telle que nous l'avons envisagée. Tillmans utilise en effet une forme de multiplicité – la confrontation de divers documents – qui, au nom d'une vérité absolutiste, aurait été supprimée. Rappelons que Daston et Galison décrivent la vérité comme ce qui « répugne […] les perturbations qui ébranlent la certitude[56] », tandis que Didi-Huberman ajoute au propos de Warburg définissant son iconologie des intervalles qu'il ne s'agit ni de « la solution[57] » ni de « la vérité trouvée[58] », autrement dit la vérité n'est pas plus présente dans l'espacement des images. Pourtant, Tillmans multiplie les documents et les registres de références ; il juxtapose parfois « une documentation absurde issue de la science et des autres domaines de la vie[59] » avec ses propres photographies. Il souligne aussi que : « les installations de tables ne sont pas destinées à être exhaustives. Elles portent sur des choses, mais elles peuvent toutes être développées[60]. » Du coup, si Tillmans utilise et revendique ce terme de vérité, c'est précisément pour atteindre le spectateur et susciter sa réflexion sur les questions d'actualité.

55 Hans Ulrich OBRIST, *Wolfgang Tillmans, Conversation n°6, op. cit.*, p. 79-82 pour la version anglaise. Voir également la citation reproduite dans le communiqué de presse de son exposition à la galerie Chantal Crousel en 2008 dans laquelle Tillmans résume son propos : « Le projet des tables a été inspiré par un fait qui caractérise notre époque : les conflits et problèmes sont engendrés par des personnes qui pensent détenir des vérités absolues. Alors que dans les années 90 on acceptait de manière pragmatique la relativité, ces dernières années, le discours politique a été dominé par les voix autoritaires de l'intolérance religieuse et par des positions idéologiques. Cela ressemble à une prise d'otage du monde par une minorité dogmatique, tandis que ceux qui préfèrent voir les choses de manière relative et indépendante sont forcés de les regarder avec une impuissante incrédulité. » Wolfgang TILLMANS, « Communiqué de presse de l'exposition Strings », Paris, galerie Chantal Crousel, du 13 sept. au 25 oct. 2008, [En ligne] sur <http://www.crousel.com/static/uploads/artists/WolfgangTillmans/press/cp.pdf> [Consulté le 25.07.14].

56 Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Objectivité*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sophie Renaut et Hélène Quiniou, Paris, Les presses du réel, Fabula, 2012, p. 25.

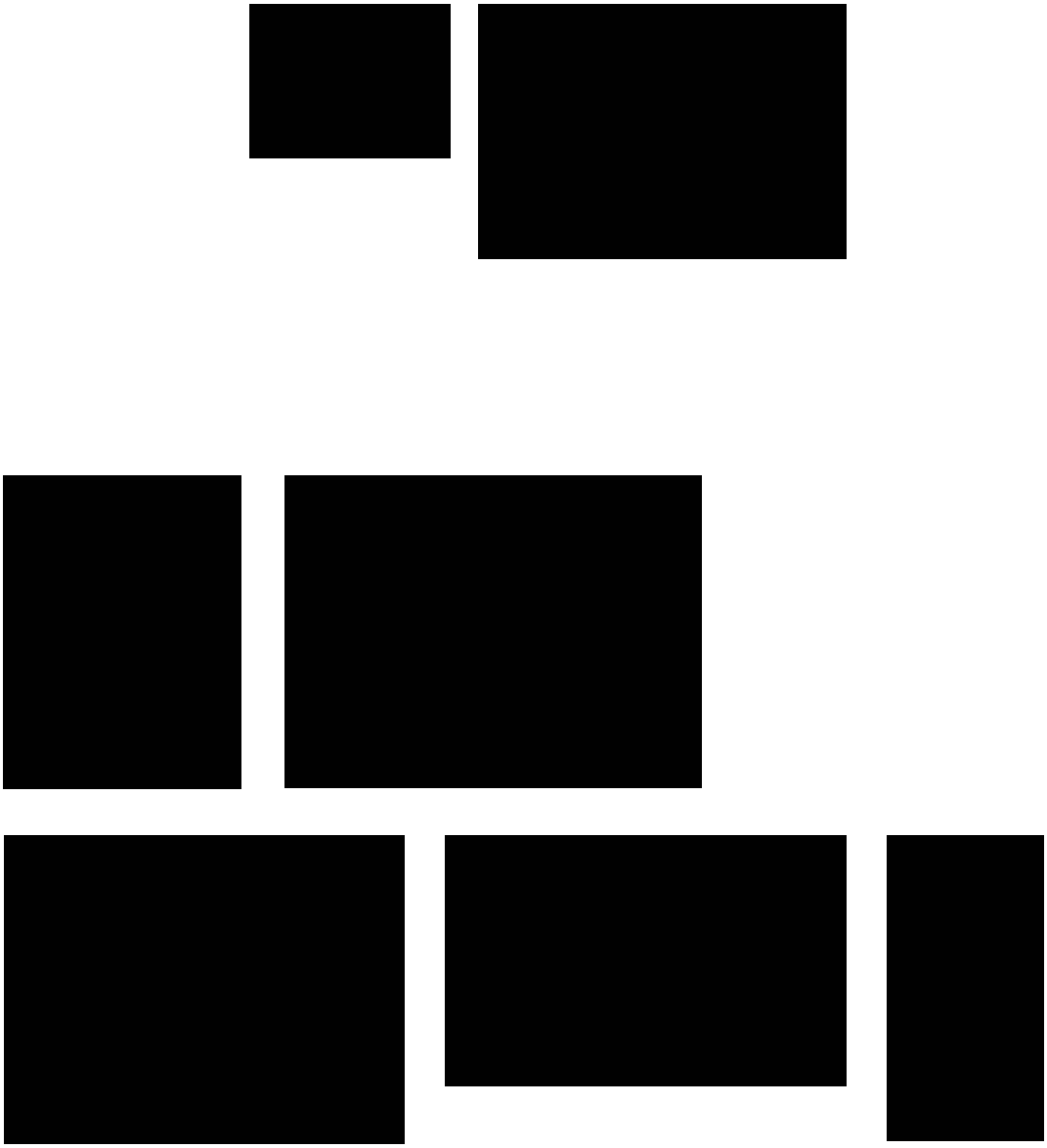
57 Georges DIDI-HUBERMAN, *L'oeil de l'histoire : Tome 3, Atlas ou le gai savoir inquiet, op. cit.*, p. 161. Citation complète à la p. 245 de la thèse.

58 *Ibid*.

59 Hans Ulrich OBRIST, *Wolfgang Tillmans, Conversation n°6, op. cit.*, p. 86 pour la version anglaise.

60 *Ibid*., p. 85 pour la version anglaise.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Peter Piller invité à présenter *Revolver : Archiv Peter Piller* par Pierre-Olivier Arnaud et Stéphane Le Mercier pour *Table d'Hôtes* à Lyon du 25 au 30 juin 2007 3. et 4. Peter Piller, *Archiv Peter Piller, Band 8 « Auto berühren (Toucher voiture) »*, Francfort-sur-le-Main : Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2004, 96 p., 20,5 x 15,5 cm 5. Peter Piller, *Auto berühren*, pigment print, 29 x 37 cm, 6 ex. 6. *Idem,* 24 x 37 cm 7. Peter Piller, *Auto berühren*

Tables d'Hôtes

Comme le remarque Didi-Huberman, un constat peut être fait : « Certains artistes et penseurs se sont engagés à redescendre pour ainsi dire, modestement, vers la plus simple mais la plus disparate *table*. Un tableau peut être sublime, une "table" ne le sera probablement jamais[61]. » L'idée de totalité, de vérité achoppe face à cette multiplicité de documents agencés. Sans poursuivre l'inventaire des pratiques sur table, citons simplement le dispositif *Table d'Hôtes* des artistes Pierre-Olivier Arnaud et Stéphane Le Mercier qui témoigne lui aussi de ce mouvement décrit par l'historien et permettra d'évoquer les pratiques de Peter Piller, Céline Duval et Pierre Leguillon dont la capacité à se saisir d'images pour les agencer mérite qu'on s'y arrête. Tel que décrit par les deux concepteurs du projet, *Table d'hôtes* est : « un dispositif mobile et minimum d'exposition et de présentation, une table et ses deux bancs. À la fois surface de réception et lieu de consultation, elle accueille régulièrement des artistes dont les travaux empruntent leur forme à celles de la documentation, des archives et de l'édition[62]. »

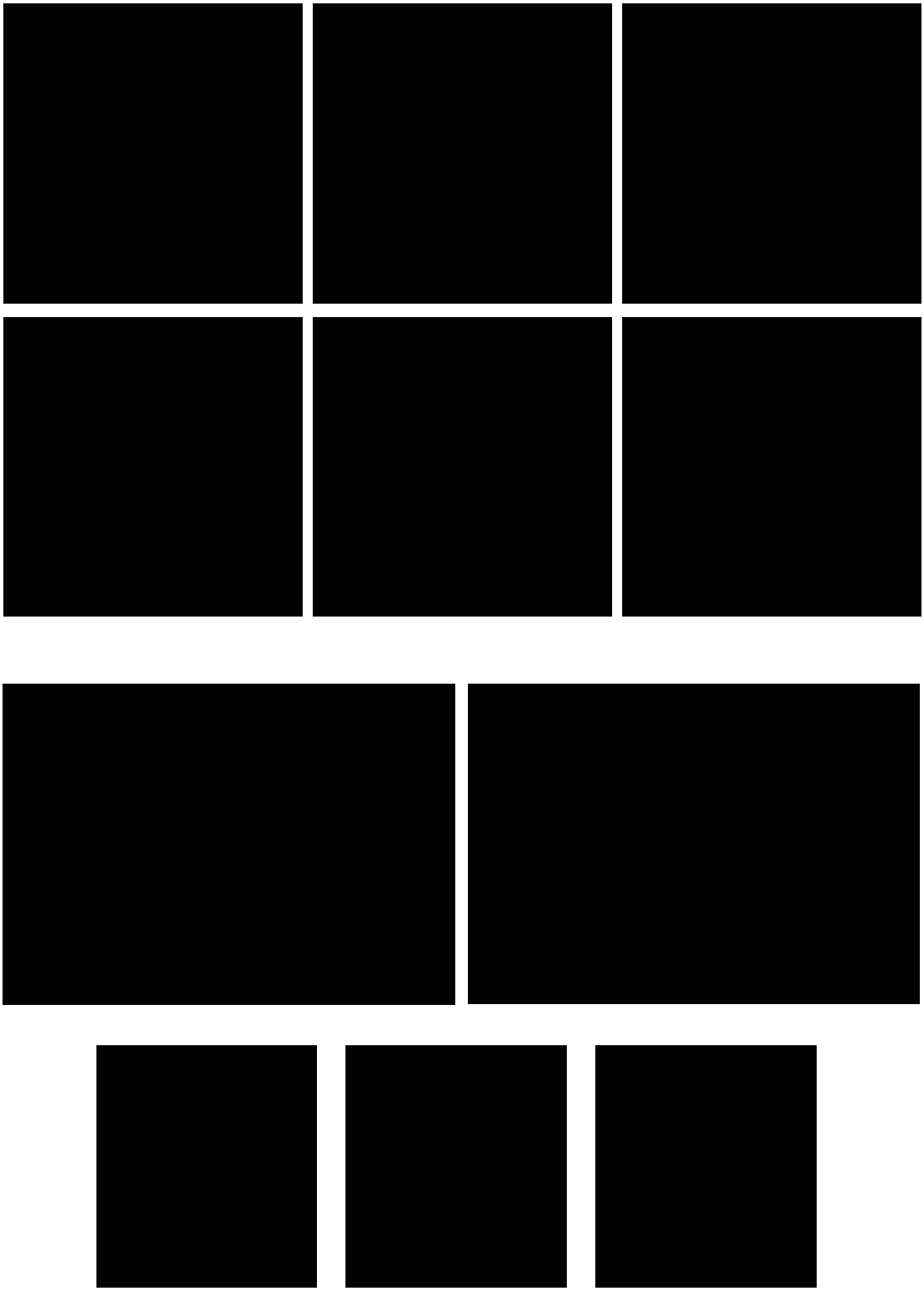
Artiste allemand né en 1968, Peter Piller inaugure ce dispositif présenté du 25 au 30 juin 2007 rue Terraille à Lyon. Il y présente ses archives photographiques notamment à travers ses dix livres édités par Christophe Keller pour les éditions Revolver entre 2002 et 2006[63]. Récupérées à l'intérieur de la presse locale, sur internet, dans des fonds d'entreprises, etc., ses images soulignent les stéréotypes visuels éculés par les photographes amateurs, la presse régionale et les photographes immobiliers, pour n'en citer que certains, à l'exemple de ce contact obligé entre la voiture et son propriétaire dans *Archiv Peter Piller*, *Band 8* : *Auto berühren* (*Toucher voiture)*. À moins qu'il propose précisément de s'en affranchir, c'est en tout cas ce que suppose le regroupement de photos aériennes de maison et de propriétés privées datant des années 1980 sous

61 Georges DIDI-HUBERMAN, *L'oeil de l'histoire : Tome 3, Atlas ou le gai savoir inquiet, op. cit.*, p.17.

62 Définition du dispositif par les artistes, Pierre-Olivier ARNAUD, Stéphane Le MERCIER et Nicolas ROMARIE, « Table d'Hôtes » [En ligne] sur <table-d-hotes.blogspot.com> [Consulté le 25.07.14]. (supprimer les virgules et guillemets avant en ligne) Pour plus d'informations : voir également, les bulletins publiés à chaque édition dont un exemplaire de chaque est conservé au cabinet du livre d'artistes à l'Université Rennes 2.

63 Chacun de ses dix ouvrages gris aborde un sujet, porte un numéro et un titre distinct.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. à 6. Peter Piller, *Von Erde schöner (Plus beau de la terre),* 6 photographies couleur 7. et 8. documentation céline duval invitée de Pierre-Olivier Arnaud et Stéphane Le Mercier pour *Table d'Hôtes* du 28 nov. 4 déc. 2007 9., 10 et 11. documentation céline duval, n° 001 : *les sportifs* ; n° 32 : *90°*, co-édition Vincent Chabaut ; n° 43 : *on the road again*, co-édition Table d'Hôtes, Lyon, 4 pages, format plié 21,5 x 15,5 cm, impression offset noir et blanc recto, mars 2001 ; déc. 2006 ; nov. 2007

le titre *Von Erde schöner*[64] (*Plus beau de la terre*)[65]. Puis, lors de sa troisième édition, le dispositif *Table d'hôtes* accueille la documentation céline duval constituée d'un fonds iconographique composé de photographies : celles de l'artiste née en 1974, mais aussi et surtout de clichés amateurs, de cartes postales trouvées aux puces, de publicités et d'images de mode découpées dans les magazines. Deux pratiques d'artistes donc, où l'enjeu consiste à penser, classer, ordonner et redistribuer des images, en somme à réaliser toutes sortes d'opérations que l'on exécute sur le plan horizontal du plateau de la *table*.

Pour cette manifestation qui a lieu du 28 novembre au 4 décembre 2007, les hôtes et Céline Duval coproduisent le n° 43 de la *Revue en 4 images* intitulée *on the road again* où l'une des images donne à voir un instant de la pause piquenique sur la route des vacances. Comme à l'habitude, la revue coproduite se compose uniquement de quatre photos amateurs montées têtebêche, deux par deux et couvrant la totalité d'une feuille de papier au format 23 x 31 cm. À l'intérieur de la revue dont l'ensemble des numéros produits jusqu'ici est disposé sur la *Table d'Hôtes*, l'artiste ordonne des images par genre (n° 1 : *les sportifs*), elle établit des liens plus formels, à *90°*, par exemple dans le n° 32 ; et surtout, comme Piller dans ses livres, elle active les pouvoirs de ces images jugées comme inférieures, puisque sans intentions artistiques à priori. Comme l'observe Pierre Leguillon dont le travail a lui aussi fait l'objet d'une présentation sur table :

> L'intention véritable des clichés anonymes demeure à jamais dérobée : c'est tante Renée en vacances à Saint Raphaël, le petit Louis prenant le bus pour la première fois le jour de ses cinq ans, ou la maison qu'on a mise en vente l'an dernier dans le Jura… […] Néanmoins […], la figure initiale se trouve comme « rechargée », porteuse d'un message, d'une allégorie. […] C'est le devenir-sirène de tante Renée, le petit Louis suspendu à la barre du bus en acrobate, la lumière sur la maison du Jura qui s'inscrit soudain dans la grande tradition pictorialiste[66]…

64 Voir *Archiv Peter Piller : Von Erde schöner*, Francfort-sur-le Main, Revolver - Archiv für Aktuelle Kunst, 2004.

65 L'expression apparait « au verso d'un tirage » et fut surement annotée à la suite de la « réaction d'un acheteur potentiel », comme le remarque Ulrike Matzer dans son article. Voir Ulrike MATZER, « Des images vidées ? Les livres de l'*Archiv Peter Piller* », *Image & Narrative*, 2010, vol. 11, n° 04, [En ligne] sur <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/107/80> [Consulté le 25.07.14].

66 Pierre LEGUILLON, « L'art conceptuel des familles », dans Patrick BAILLY-MAITRE-GRAND, Clément CHÉROUX, Anne-Marie GARAT, Thierry LAPS, Pierre LEGUILLON, Sylvain MORAND et Joëlle PIJAUDIER-CABOT, *Instants anonymes*, cat. expo., Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, 2008, p. 134.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. Pierre Leguillon invité à présenter *La collection des fonds de couleur* (2001-2009) par Pierre-Olivier Arnaud et Stéphane Le Mercier pour *Table d'Hôtes*, Lyon, avr. 2009, photo : Table d'Hôtes

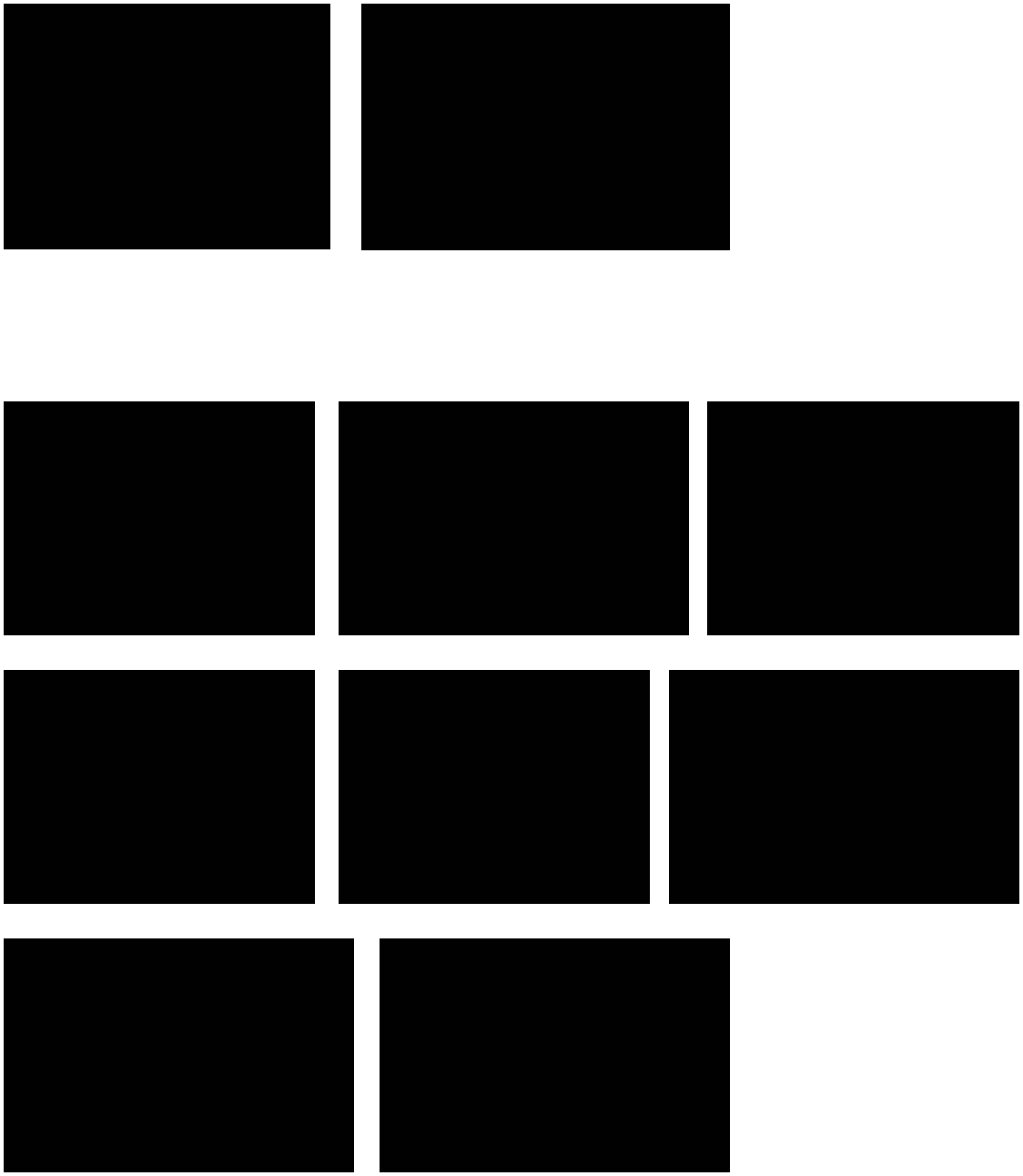
Quant à l'intervention de Leguillon pour *Table d'Hôtes* en 2009, elle diffère sensiblement des propositions précédentes. D'une part, il produit une œuvre et non un agencement de projets existants. D'autre part, ce projet est l'aboutissement d'une réflexion directement liée à l'histoire d'une table, celle sur laquelle les personnages du roman *Le Château des destins croisés*[67] d'Italo Calvino illustrent leurs aventures. De plus, l'indistinction de l'emplacement de l'œuvre formulée par Steinberg est de mise dans ce projet adapté d'une idée pour un mur sur une table : « Ce n'est pas la manière de mettre l'œuvre en place qui importe[68]… » En effet, l'artiste souhaitait initialement accrocher au mur sa collection de cartes postales figurant toutes sortes d'objets photographiés sur des fonds colorés, de façon à écrire la première phrase du second texte qui compose le roman de Calvino *La Taverne des destins croisés :*

> Nous voici hors du noir, ou plutôt nous entrons et dehors il fait noir, ici on y voit un peu, malgré la fumée, c'est la lumière qui fume, peut-être des chandelles, pourtant on voit des couleurs, des jaunes, des bleus, sur du blanc, sur la nappe, des taches coloriées, rouges, ou bien encore vertes, aux contours noirs, des dessins dans des rectangles blancs éparpillés à travers la table[69].

Mais pour quelle raison ? Dans ce livre, Calvino conte l'histoire de voyageurs égarés qui, surpris par la nuit, se réfugient dans une taverne. Or à l'entrée, comme par enchantement, chacun des personnages est privé de l'usage de la parole. Alors une fois attablé, l'un des convives eut l'idée d'utiliser des cartes de tarot disposées face à lui pour la remplacer. Ainsi Leguillon devait-il permettre une lecture de son agencement de cartes colorées à travers les mots de Calvino décrivant les sensations de ses voyageurs éberlués. Se faisant, les objets figurés devenaient presque sans intérêt, seules les couleurs auraient été soulignées. Gardant à l'esprit le récit pour sa nouvelle proposition sur table, Leguillon classe par couleurs ses cartes postales de musée. Il fait, comme l'auteur, de la contrainte son principe directeur. Là aussi, la singularité de la signification des objets de musée s'efface au profit d'un agencement coloré, de la même manière que la combinaison de cartes du premier voyageur s'est trouvée bouleversée par celui qui s'en est emparé. « Pour chacun des personnages [ou des

67 Italo CALVINO, *Le Château des destins croisés* (1973), traduit de l'italien par Jean Thibaudeau et l'auteur, Paris, Gallimard, Folio, 2013.
68 Leo STEINBERG, « Other Criteria », *op. cit*. p. 46.
69 Italo CALVINO, *Le Château des destins croisés, op. cit*., p. 83.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



Pierre Leguillon : 1. et 2. *Je m'voyais déjà, l'image du candidat à l'élection présidentielle de 1848 à 2007*, vues de l'exposition au Passage de Retz, Paris, du 22 mars au 13 mai 2007 3. à 10. *A Silent Show*, Performance, installation, 10 impressions jet d'encre sur papier chiffon, 120 x 160 cm chaque, vues de l'exposition à la Motive Gallery, Amsterdam, 2010

spectateurs de cette édition de *Table d'hôtes*], les mêmes cartes se couvrent d'un sens différent[70]. » L'agencement ou le mode de classement a changé les règles, « leur sens n'est plus donné et reste à formuler[71] », tel que l'écrit François Aubart dans son texte *Systémologie*.

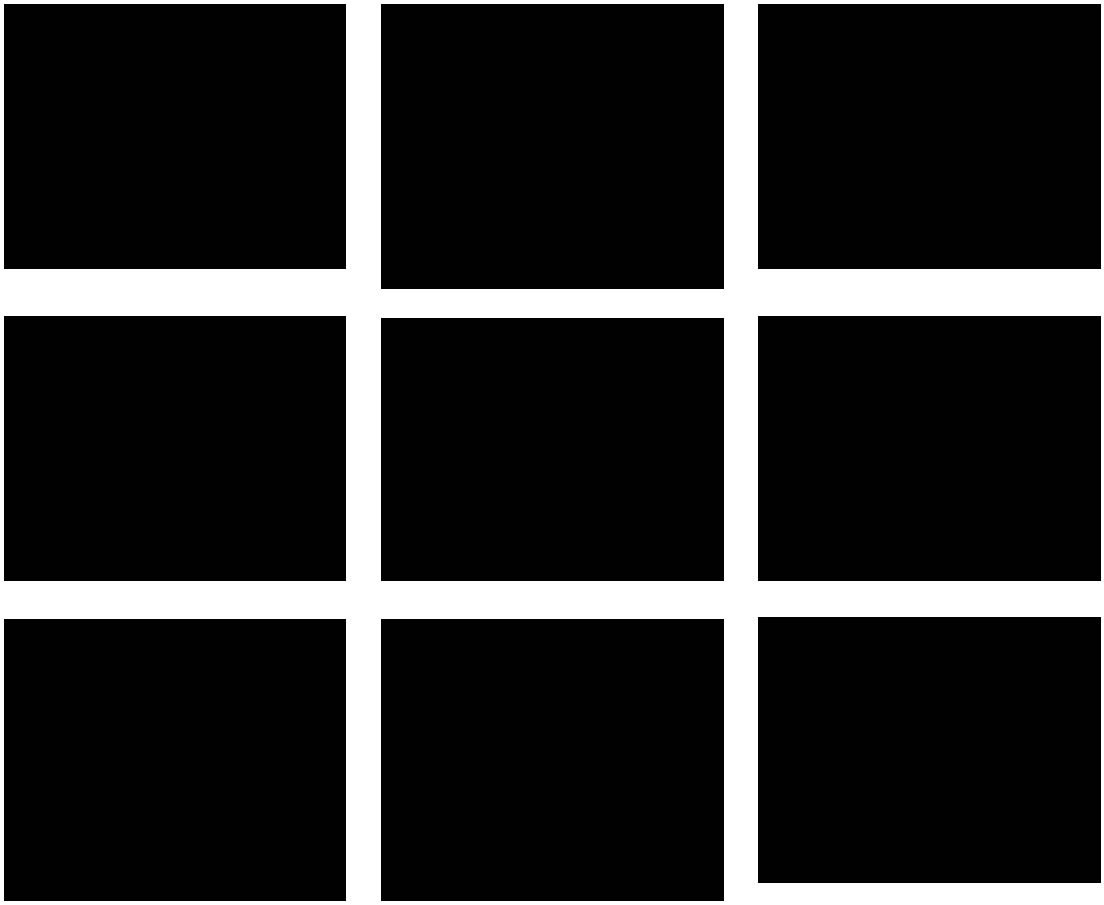
Enfin, Leguillon n'en est pas à son premier ni son dernier essai d'un accrochage à l'horizontale. Il a d'ailleurs mis en œuvre ce qu'il avait remarqué de l'art du XXe siècle : « comment déporter le regard du centre du tableau vers ses bords, puis à sa périphérie : sa mise en espace[72]. » Rappelons pour exemples l'installation de l'exposition organisée par Laurent Gervereau et mise en espace par Pierre Leguillon *Je m'voyais déjà, l'image du candidat à l'élection présidentielle de 1848 à 2007* dans laquelle la plupart des images de portraits et de slogans étaient disposées au sol derrière une barrière de politesse comme pour rejouer l'attente d'un résultat pourtant déjà annoncé et consommé, de même que son exposition personnelle à la Motive Gallery à Amsterdam en 2010 pour laquelle l'artiste avait transformé le moment du vernissage en celui du montage, c'est-à-dire du déploiement des images au sol.

***

Cette mise en espace des expositions « n'a cependant pas toujours été [observée et] reconnue dans toute son importance. Les expositions artistiques tout spécialement ont longtemps ignoré cette spécificité de la visite, cette façon si particulière d'articuler un processus intellectuel ou sensible à un déplacement piétonnier[73]. » En témoigne la plupart des expositions de photographies d'artistes contemporaines des expositions didactiques qui ne tirent pas les leçons de ces nouvelles expérimentations, hormis peut-être *Film und Foto* à Stuttgart en 1929 qui fait figure d'exception. Curieusement donc, ce sont ces manifestations sur des sujets de sociétés qui offrent un terrain d'expérience beaucoup plus fertile que les expositions

70 François AUBART, « Systémologie », *revue 02*, n° 50, été 2009, p. 17-21.
71 *Ibid*.
72 Pierre LEGUILLON, « Éditorial, avec un luxe de détails », Pierre LEGUILLON (dir.), *art press spécial : Oublier l'exposition*, n° 21, 2000, p. 13.
73 Olivier LUGON, « Des cheminements de pensée : la gestion de la circulation dans les expositions didactiques », Pierre LEGUILLON (dir.), *art press spécial : Oublier l'exposition*, n° 21, 2000, p. 17. C'est d'ailleurs le constat qui a conduit Mary-Anne Staniszewski à produire son étude intitulée *The Power of Display* publiée par le MIT.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. à 9. Vues de l'exposition *Walker Evans : American Photographs* au MoMA, New York, sept. 1938, photo : Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art, New York

modernes de photographes. Un des exemples les plus significatifs en est peut-être la toute première exposition monographique d'un photographe au MoMA de New York en 1938, *American Photographs* de Walker Evans dont l'accrochage reste assez conventionnel. Il consiste en un linéaire de photographies disposées à hauteur d'œil les unes après les autres à bonne distance ou bien groupées par deux ou trois. L'innovation d'Evans consiste en revanche à débarrasser la plupart des photographies de leur cadre pour les coller directement sur le mur. Trois modes de présentation différents sont donc proposés, sur une centaine d'images, quelques-unes sont présentées sous verre avec passe partout, quand d'autres sont dépourvues de verre, et que la grande majorité ne dispose ni de l'un ni de l'autre. Par ailleurs, on s'étonne de l'accompagnement distant de Beaumont Newhall, et ce, bien que celui-ci n'ait pas manqué de fournir « une grande table de travail[74] » à l'artiste qui semble-t-il avait effectué seul, la nuit, le montage de son exposition. Or sous l'influence des installations d'artistes contemporains et du display engagé de certains commissaires d'expositions ou historiens, ces dernières années voient resurgir un intérêt tout particulier pour la mise en espace des expositions d'œuvres à deux dimensions et notamment pour l'agencement groupé, soit en constellation, soit plus resserré couvrant la totalité des cimaises. C'est en tout cas sur ce postulat que s'ouvrira le dernier chapitre.

74 James R. MELLOW, *Walker Evans*, New York, Basic Book, 2001, p. 382 *sq*.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

CHAPITRE 8
L'AGENCEMENT COMME PROJET POUR L'EXPOSITION

L'agencement considéré dans ce chapitre n'est plus celui de l'œuvre dans le contexte de son exposition, mais l'exposition elle-même, tout entière. Néanmoins, si l'exposition est toujours affaire d'agencement, il ne s'agit pas d'étudier la mise en œuvre ou le commissariat d'expositions dans leur globalité. Dans la plupart des expositions collectives, l'agencement est linéaire, les œuvres isolées et le voisinage déprécié. Ici, l'agencement est un projet pour l'exposition ; il est à l'origine de nouvelles interactions entre les œuvres, il implique une prise de risque aussi, avec cette volonté de faire entrer dans l'exposition quelque chose de la réalité. À ce titre, il est motivé par « le refus de simplement rendre compte de l'actualité de l'art contemporain[1] » en limitant le discours sur les œuvres d'art « aux seules instances de jugement ou de promotion[2] ». Autrement dit, l'agencement est motivé par une volonté « de créer un moment qui dépasse [les œuvres] [3] ». Ces quelques mots sont empruntés à Éric Troncy et Larys Frogier faisant retour sur la pensée du commissaire qui s'est précisément intéressé à ces

1 Larys FROGIER, « Les enjeux de la critique d'art en France depuis 1992 », dans *Dossier d'études sur la critique d'art*, Archive de la critique d'art, 1998, [En ligne] sur <http://www.archivesdelacritiquedart.org/files/enjeux_de_la_critique_%20d_art_L_Frogier.pdf> [Consulté le 26.06.14]

2 *Ibid*.

3 Éric TRONCY, « La satiété du spectacle », dans *Coolustre, Weather Everything, Dramatically Different : Trois expositions d'Éric Troncy*, cat. expo., Éric TRONCY (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2003, p. 10.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. Plan de salle de l'exposition *All of the Above* de John M Armleder, Palais de Tokyo, Paris, 2011

pratiques d'agencement et de display. Cependant, dans l'étude qui suit, cette réflexion sera déplacée des préoccupations du commissaire liées à l'agencement d'œuvres « aux frontières du design et de la décoration[4] » vers celui d'œuvres à deux dimensions. De plus, il sera concentré sur l'étude de quatre expositions dont la mise en espace relève d'un montage et d'une dynamique qui s'apparentent à la projection cinématographique ou informatique, ou bien encore à ceux de l'atlas warburgien quand elle ne relève pas davantage des accrochages de salons du XIXe siècle. *Les Peintres de la vie moderne* présentée du 27 septembre au 27 novembre 2006 dans la Galerie Sud du Centre Pompidou à Paris constitue la première de ces expositions. La deuxième intitulée *Des images comme des oiseaux* a lieu du 6 juillet au 29 septembre 2013 à La Friche La Belle de Mai à Marseille. La troisième appelée *Le Mur* prend place au sein de La maison rouge – Fondation Antoine de Galbert du 14 juin au 21 septembre 2014 à Paris. Quant à la dernière intitulée *Nouvelles histoires de fantômes*, elle est présentée du 25 avril au 7 septembre 2014 au Palais de Tokyo à Paris. L'analyse de ces expositions permettra de prolonger l'étude des problèmes précédemment abordés. Par ailleurs, afin de saisir les enjeux qui régissent ces projets d'expositions et pour montrer qu'ils s'inscrivent dans un processus artistique plus global qui consiste à repenser les conditions de perception et de réception des œuvres, nous aurons également recours à l'analyse de l'exposition *All of the Above* de John M Armleder présentée du 17 octobre au 31 décembre 2011 au Palais de Tokyo à Paris et notamment à travers les propos de l'artiste.

L'œuvre et sa présence dans l'agencement

Présentée à l'occasion du cycle de cartes blanches offertes à des artistes par Marc-Oliver Wahler, *All of the Above* est en quelque sorte la « reprise inversée[5] » d'une exposition organisée par l'artiste au Swiss Institute de New York en 2004. Intitulée *None of the Above*, son titre faisait référence à ces QCM où la dernière case est associée à la proposition « aucune de

4 Éric TRONCY, « Display/Décor », dans *Le colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier (textes 1988-1998)*, Dijon, Les presses du réel, 1997-98, p. 146.

5 *Interview de John M Armleder dans le cadre de sa carte blanche au Palais de Tokyo en octobre 2011. All of the Above* (18 oct. 2011), réalisé par le Palais de Tokyo - site de création artistique. Paris. <http://www.dailymotion.com/video/xlrpzz_interview-john-m-armleder_creation> [Consulté le 26.06.14].

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. et 2. Vues de l'exposition *All of the Above* de John M Armleder, Palais de Tokyo, Paris, 2011, photos : mhv

ces réponses ». Cette expression est aussi connue pour qualifier l'option de vote blanc offrant la possibilité aux électeurs de faire connaitre leur désapprobation des candidats. À New York, Armleder avait donc invité près d'une cinquantaine d'artistes « à livrer des pièces aussi grandes qu'un biscuit[6] » pour occuper de manière très discrète le vide des couloirs du centre culturel. À l'inverse, *All of the Above* apparait comme une exposition beaucoup plus chargée que la précédente et renvoie à cette autre case offrant la possibilité de répondre positivement à toutes les questions, comme si tout y était inclus. L'artiste veut par là revendiquer l'appartenance de chaque œuvre à l'ensemble constitué. 33 pièces de 33 artistes composent un ensemble varié où se côtoient des sculptures, peintures sur toile, dessins et vidéos. Disposé sur une estrade à plusieurs niveaux, l'agencement considéré d'un point de vue frontal engendre une superposition visuelle instable. Si les œuvres placées devant peuvent être appréhendées d'emblée, celles placées derrière ne sont bien souvent pas visibles entièrement. Dès lors, un pas de côté réagence la perception de l'ensemble et découvre une autre partie, voire la totalité de certaines œuvres auparavant fragmentées. Quant à l'agencement, il est « purement opportuniste et pratique[7] », les plus grandes œuvres sont placées en arrière et les plus lourdes en avant, donc pas de classement thématique ou chronologique qui aurait trop vite fait d'orienter le regard du spectateur, mais un display formel où toutes les déclinaisons du cube, de la sphère et de la pyramide sont reines, à l'image de la pièce de Valentin Carron placée devant.

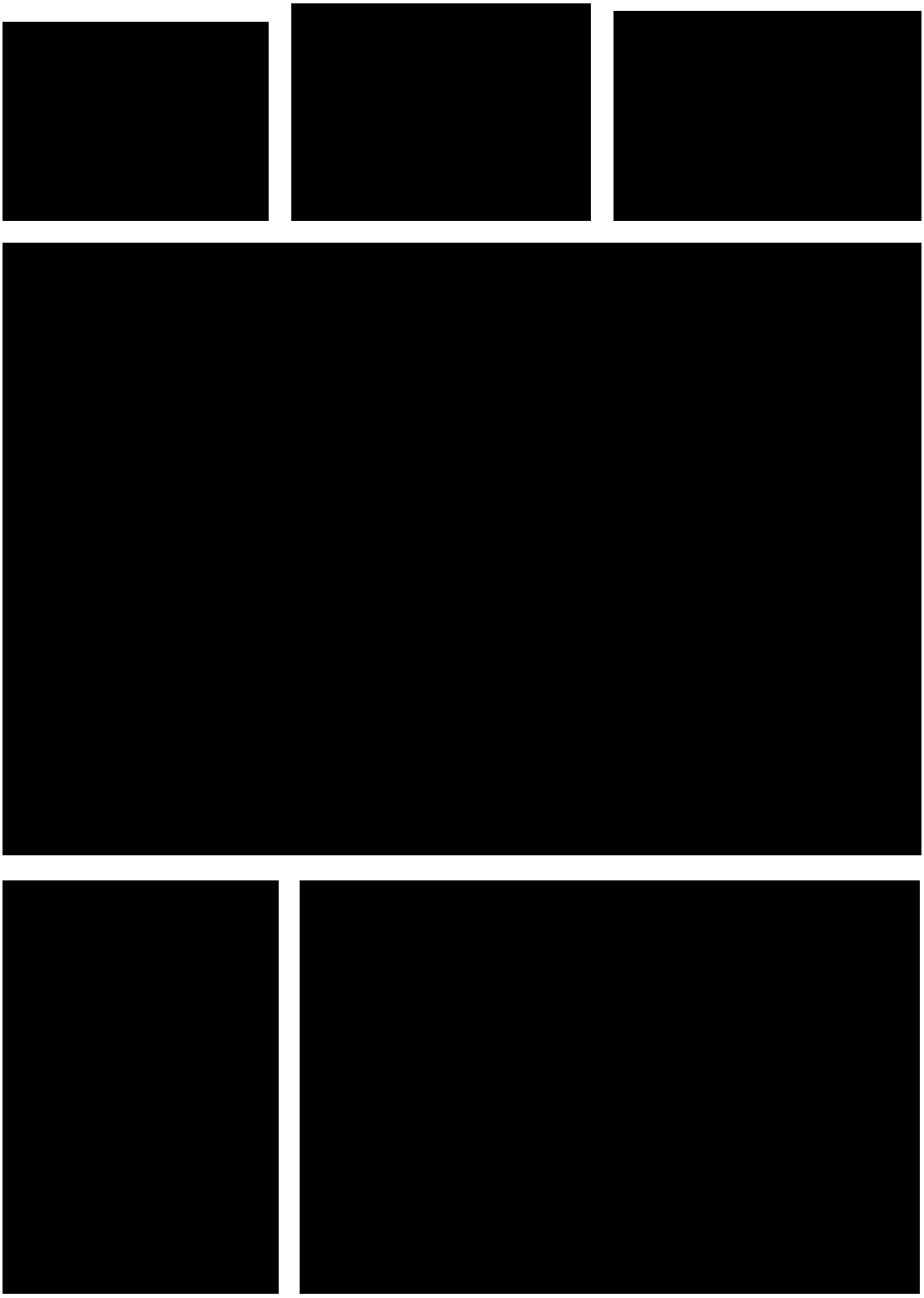
Un des repères incitant Armleder à faire cette proposition, et qui accessoirement participe à la construction de la mythologie de l'artiste, est le souvenir d'une visite au Musée du Caire lorsqu'il avait une douzaine d'années : « Dans la salle des sarcophages, il y avait une foule de tombeaux dressés, et au fur et à mesure que les archéologues en découvraient de nouveaux, ils les plaçaient devant ceux qui étaient déjà exposés[8]. » « Donc,

6 Propos recueillis par Anaïd Demir, « John Armleder : Carte blanche au Palais de Tokyo, Paris », 24 nov. 2011, [En ligne] sur <http://www.saywho.fr/intimes/117/john-armleder/> [Consulté le 26.06.14]. Pour plus d'informations sur l'exposition de New-York voir la brève de Sylvain MENÉTREY, « Farce et attrapes », *Artfacts.net*, [En ligne] sur <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/2255/lang/4> [Consulté le 26.06.14].

7 Thimothée CHAILLOU, « Entretien - John M Armleder », 9 déc. 2011, [En ligne] sur <http://www.timotheechaillou.com/conversations/john-armleder/> [Consulté le 26.06.14]. Plusieurs extraits ont été publiés, l'un en 2011 en français en ligne sur *Slash* (magazine critique sur les artistes et les vernissages) et en anglais dans *Annual Magazine,* n°5, 2012.

8 *Ibid*.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Jules-Alphonse Terpereau, Musée archéologique de la faculté des lettres de Bordeaux, vers 1886 2. et 3. Vue du grand hall du Musée national des arts asiatiques - Guimet, Paris. Armleder y fait également référence dans ses entretiens comme source d'inspiration pour la conception de l'exposition *All of the Above*. 4. à 6. Vues de l'exposition *All of the Above* de John M Armleder, Palais de Tokyo, Paris, 2011, photos : mhv

on avait une sorte d'*encolonnade* de sarcophages[9] », explique l'artiste, devant laquelle, étant petit, il s'imaginait pouvoir se faufiler pour voir ceux de derrière. Mais surtout, rétrospectivement, il avait le sentiment que de voir ou non ces objets suffisait à signifier leur présence :

> Bien sûr un sarcophage est un objet que l'on imagine habité d'une manière ou d'une autre, donc sa présence était très forte. Dans l'œuvre d'art, quand on l'expose dans un musée, on a toujours cette impression-là, que l'œuvre est habitée d'une mission, d'un propos, d'une intention de l'artiste ou non, et que l'on lit ou pas, en fait c'est égal, parce que de toute façon, c'est repris d'une manière ou d'une autre par le regardeur qui va construire sa propre narration[10].

Dans *All of the Above*, aucune pièce n'est à proprement parler dissimulée, l'angle d'un cadre, le son d'une vidéo, le sommet d'une tête indique toujours la présence de l'œuvre. L'exposition n'est donc pas considérée comme un langage second véhiculant simplement celui des œuvres ou des objets lui préexistant, elle est une composition, un agencement qui renouvèle le regard porté sur les œuvres et c'est un des premiers enjeux de ces expositions. Si l'agencement permet d'établir la présence de l'œuvre à travers son appartenance à l'ensemble, il en permet encore une lecture inédite, par exemple à travers l'entrebâillement de la disposition des œuvres, l'émission de la bande-son de la vidéo *Go for it, Mike* de Michael Smith ou bien sous le regard hypnotique du *Guardian* de Sylvie Fleury, etc.

De la même manière, à propos de l'accrochage de sa collection sur les murs de sa fondation, Antoine de Galbert s'interroge sur les réactions du public et s'imagine que : « C'est comme dans la vie quotidienne, "l'irregardable" attise de toute façon le désir de regarder[11]. » En effet, là aussi, l'exposition se présente comme une accumulation qui affecte la perception de l'autonomie de chaque pièce. Agencées aléatoirement, plus de 1200 œuvres de 500 artistes forment un long ruban d'environ trois mètres de haut et 278 m de long. En cela, peut-être est-ce *irregardable*, mais ici, *l'irregardable* – terme employé par le collectionneur pour qualifier les

9 *Interview de John M Armleder dans le cadre de sa carte blanche au Palais de Tokyo en octobre 2011. All of the Above*, *op. cit.*

10 *Ibid*.

11 *Communiqué de presse de l'exposition Le Mur : œuvres de la collection Antoine de Galbert*, du 14 juin au 21 sept. 2014. [En ligne] sur <http://www.claudinecolin.com/fr/1038-le-mur-la-collection-antoine-de-galbert> [Consulté le 28.06.14]. Le propos est repris sous la forme d'une interrogation dans le texte d'Antoine de GALBERT dans *Le Mur*, cat. expo., Sophie DELPEUX, Antoine de GALBERT et Anaël PIGEAT, La maison rouge - Fondation Antoine de Galbert, du 14 juin au 21 sept. 2014, Paris, Fage, Privées, 2014, p. 9.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. et 2. Vues de l’exposition Le Mur, La maison rouge - Fondation Antoine de Galbert, Paris 2014, photos : Marc Domage

rapprochements difficiles – ne cherche pas la catharsis dans le regard du spectateur ; *l'irregardable* a pour corolaire toutes sortes de rapprochements intéressants. Mais la comparaison ne s'arrête pas là, le collectionneur, comme Armleder, part du principe que toutes les œuvres sont habitées : « en réalité, tous les artistes ont la même préoccupation[12] », remarque-t-il. De fait, sur *Le Mur* l'agencement assure la présence de l'œuvre ; d'une part, il met l'œuvre au jour ; d'autre part, il établit la relation qui préexiste à l'ensemble des œuvres. De même, lors de ce qui deviendra la première étape du projet *Des images comme des oiseaux* qui consiste en un travail de recherche absolument libre à partir de la base de données de la collection de photographies du CNAP, Patrick Tosani tente déjà de « positionner cette capacité de l'image à produire du réel, car une photographie, ça n'est que ça, c'est ce lien au réel qui nous déplace[13] », explique-t-il. Autrement dit, lui aussi voit une possibilité de mettre au jour une présence à l'œuvre dans l'image[14] :

> J'ai regardé avec attention les façons que les artistes ont de reconstruire leur espace, de rétablir le réel. […] Certains artistes ont rarement l'occasion d'être réunis, mais pour chaque œuvre il est question de cette présence, même dans les photos de la NASA. Personne n'est jamais allé sur Mars, mais il y a bien une machine qui nous a envoyé l'empreinte de sa présence[15].

Pierre Giner, scénographe de l'exposition *Des images comme des oiseaux* ajoute que : « Les photographies rassemblées par Patrick [Tosani] sont des "être-là". […] Ce ne sont que des formes et des façons d'être au monde qui nous sont adressées[16]. »

À son tour, Antoine de Galbert éprouve le sentiment que son exposition fonctionne un peu comme « une sorte d'arche de Noé[17] » dans laquelle les

12 Voir l'interview du collectionneur dans *Le Mur, œuvres de la collection Antoine de Galbert : Documentaire* (27 juin 2014), réalisé par Alyssa Verbizh. Terra Luna Films / Anne Morien. <http://www.dailymotion.com/video/x20dm7a_le-mur-oeuvres-de-la-collection-antoine-de-galbert-documentaire_creation> [Consulté le 28.06.14].

13 Pierre GINER, François QUINTIN et Patrick TOSANI, « Être-là et autres entrelacs », dans *Des images comme des oiseaux*, cat. expo., Pascale CASSAGNAU et coll., Paris, Centre national des arts plastiques ; Loco, 2013, p. 136.

14 La nuance qu'il faut cependant apporter à cette comparaison est que toutes les œuvres de la collection ne témoignent pas forcément de cette présence pour Tosani. Il choisit en effet d'écarter tout un pan de la collection autour de « la photographie [instantanée] et de l'image volée parce [qu'il n'y croit] pas. » Voir sa conversation avec Pierre Giner et François Quintin dans *ibid*. p. 136.

15 *Ibid*.

16 *Ibid*.

17 *Le Mur, œuvres de la collection Antoine de Galbert : Documentaire, op.cit.*

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. à 4. Antoine de Galbert devant sa bibliothèque, Captures d'écran du film *Le Mur, œuvres de la collection Antoine de Galbert : Documentaire* (27 juin 2014), réalisé par Alyssa Verbizh. Terra Luna Films / Anne Morien. <http://www.dailymotion.com/video/x20dm7a_le-mur-oeuvres-de-la-collection-antoine-de-galbert-documentaire_creation> [Consulté le 28.06.14]. 5. Claude Rutault, *Transit*, parc de la Vilette, paris (dans *Claude Rutault : Transit à la Villette*, cat. expo., Claude RUTAULT, Xavier DOUROUX, Jean-François CHOUGNET et Yves JAMMET, Éclat de folie, Parc de la Villette, Paris ; CCC de Tours, Dijon, Les presses du réel, 2002., p. 5.)

artistes « sont au même niveau, connus ou inconnus[18] ». Ainsi énoncé, ce « concept[19] » permet « d'abandonner temporairement les notions de notoriété, de valeur plastique, de valeur financière, et surtout formelle ou historique[20] ». Si à travers le choix de son titre Armleder pose d'emblée un autre des enjeux de ces expositions – l'absence de hiérarchie – le collectionneur, quant à lui, revendique celle-ci par le biais d'un agencement aléatoire dont l'idée lui vient de l'observation de sa bibliothèque. Sur les étagères de celle-ci, le classement alphabétique des monographies d'artistes « est la seule solution pour ne pas perdre ces livres[21] » et être en capacité de s'y référer, indique le collectionneur. À tel point que ce classement est garant de la réapparition d'ouvrages qui, pour de multiples raisons (trop petits, aucune indication sur le dos, artiste méconnu, etc.), peuvent s'enfoncer dans les méandres des rayonnages, d'une certaine manière comme les œuvres dans une réserve ainsi que le souligne par exemple l'artiste Claude Rutault à propos de ses toiles à l'intérieur de *Transit*[22] :

> Les dernières arrivées recouvrent les précédentes, certaines glissent, disparaissent derrière d'autres, se font oublier pour réapparaître quelques années plus tard, au hasard d'un déplacement[23].

Si la référence au stockage des œuvres dans le travail de Rutault n'est pas directement mise à profit dans l'exposition, le collectionneur ne manque pas d'intégrer le travail de l'artiste dans son projet à travers plusieurs actualisations de ses dé-finitions/méthodes. La première : *diptyque leroy/rutault*, 2011-2014 consiste à « transformer une toile de Leroy [*Sans titre*, 1991] en diptyque de Rutault, en associant à la première une seconde toile

18 *Ibid*.
19 *Ibid*.
20 *Ibid*.
21 Voir l'interview du collectionneur dans *ibid*. Le classement alphabétique des ouvrages n'est bien sûr pas la seule possibilité de classement, mais peut-être la plus commode pour celui qui dispose d'un nombre important d'ouvrages et ne souhaite pas munir chacun de ses livres d'une côte.
22 Intégrant l'architecture de Bernard Tschumi, « *Transit* est une œuvre, une œuvre en réserve et une réserve d'œuvres » à travers laquelle l'artiste revendique « la permanence de l'œuvre dans ses allers et retours incessants ». Voir *Claude Rutault : Transit à la Villette*, cat. expo., Claude RUTAULT et coll., Le Consortium Centre d'art contemporain, Dijon ; Éclat de folie, Parc de la Villette, Paris, Dijon, Les presses du réel, 2002, p.3.
23 *Claude Rutault : Transit/extensions*, cat. expo., Frédéric BOUCHET, Claude RUTAULT, Julie DELMAS, Joël HOUZET, Yves JAMMET et Annie SCAMPS, parc de la villette, Paris, du 04 au 06 oct. 2002, Dijon, Caisse des Dépôts et Consignations ; Les presses du réel, 2003., (2e de couverture).

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. Claude Rutault, *Transit*, parc de la vilette, paris (dans *Claude Rutault : Transit à la Vilette,* cat. expo., *op. cit.*, p. 5.) 2. Vue de l'exposition *Le Mur*, La maison rouge - Fondation Antoine de Galbert, Paris 2014, photo : Javel (roughdreams.fr) 3. Vue de l'exposition *Le Mur*, La maison rouge - Fondation Antoine de Galbert, Paris, 2014, photo : DR

de dimensions exactement identiques[24] ». Trois diptyques supplémentaires sont réalisés sur le même mode avec des œuvres de Franz West, Jean Dubuffet et Dado. La seconde dé-finition/méthode intitulée *collection 23*, *apparitions*, 2012, consiste à « disséminer dans le parcours de l'exposition d'une collection des toiles de formes et de dimensions variées peintes de la même couleur que le mur sur lequel elles sont accrochées[25] ». Neuf *apparitions* créent ainsi plusieurs espaces de respirations dans la densité de l'accrochage des œuvres de la collection. Elles formulent également ce qu'imagine Baldessari lorsqu'il se rend au Musée :

> J'aime aller au musée, faire des jeux, imaginer toutes les peintures au mur reliées comme les photogrammes sur la bande d'un film. Ou imaginer, mettons, un Van Gogh à côté d'un Cézanne. Si l'on insérait une toile blanche entre les deux, quel genre de peinture sur celle-ci transformerait les trois en un ensemble homogène[26] ?

Bordée par deux toiles de Rutault (côté droit par son pendant et de l'autre par une apparition), l'huile sur toile *Sans titre n° 23* réalisée en 1957 de Dado est ainsi l'une des œuvres les plus isolées de l'agencement. Cela permet encore d'envisager d'autres couleurs que le blanc pour accueillir l'agencement des œuvres sur les cimaises. En effet, l'un des murs est jaune pour recevoir le diptyque constitué des toiles d'Eugène Leroy et Rutault habituellement suspendues sur un mur jaune au domicile du collectionneur. Néanmoins, la détermination des couleurs des murs n'est pas réservée au seul « preneur en charge[27] » puisque l'une d'elles est déterminée par le protocole d'accrochage de la pièce *Home* d'Erwin Wurm qui doit nécessairement être installée sur une cimaise de couleur rose. Peut-être surprenante au regard des pièces qui se trouvent dans la collection[28], l'invitation faite à Rutault vient d'un intérêt commun pour la peinture de

24 *Communiqué de presse de l'exposition Le Mur : œuvres de la collection Antoine de Galbert*, [En ligne], *op. cit*.
25 *Ibid*.
26 John BALDESSARI, « Bars de rencontres et Montaigne » (1994), traduit de l'américain par Pascal Poyet et Françoise Goria, Marseille, contrat maint, 2002, p. 1.
27 C'est le terme employé par Rutault pour désigner l'acquéreur de la dé-finition/méthode et dès lors responsable des choix de mise en œuvre.
28 La collection Antoine de Galbert ne compte pas ou très peu d'œuvres issues de l'art conceptuel ou minimal.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. Vue de *La Réserve* dans l'exposition *Les Peintres de la vie moderne : Donation - Collection photographique de la Caisse des Dépôts*, Musée national d'Art moderne - Centre Pompidou, Paris 2007, photo : Adam Rzepka / Centre Pompidou 2. Vue de la réserve de la Bibliothèque Paul Marmottan, Boulogne Billancourt, photo : DR 3. Plan de l'exposition *Les Peintres de la vie moderne : Donation - Collection photographique de la Caisse des Dépôts*, Musée national d'Art moderne - Centre Pompidou, Paris 2007 (Dans *Les Peintres de la vie moderne : Donation - Collection photographique de la Caisse des Dépôts*, cat. expo., Quentin BAJAC, Francis LACLOCHE, Edith LALLIARD, Francis MAYER, Alfred PACQUEMENT et Bruno RACINE, Centre Pompidou, Paris, du 27 sept. au 27 nov. 2006, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 88.)

Leroy[29]. De plus, elle accompagne les choix du collectionneur et lui fournit plusieurs arguments en faveur de son agencement.

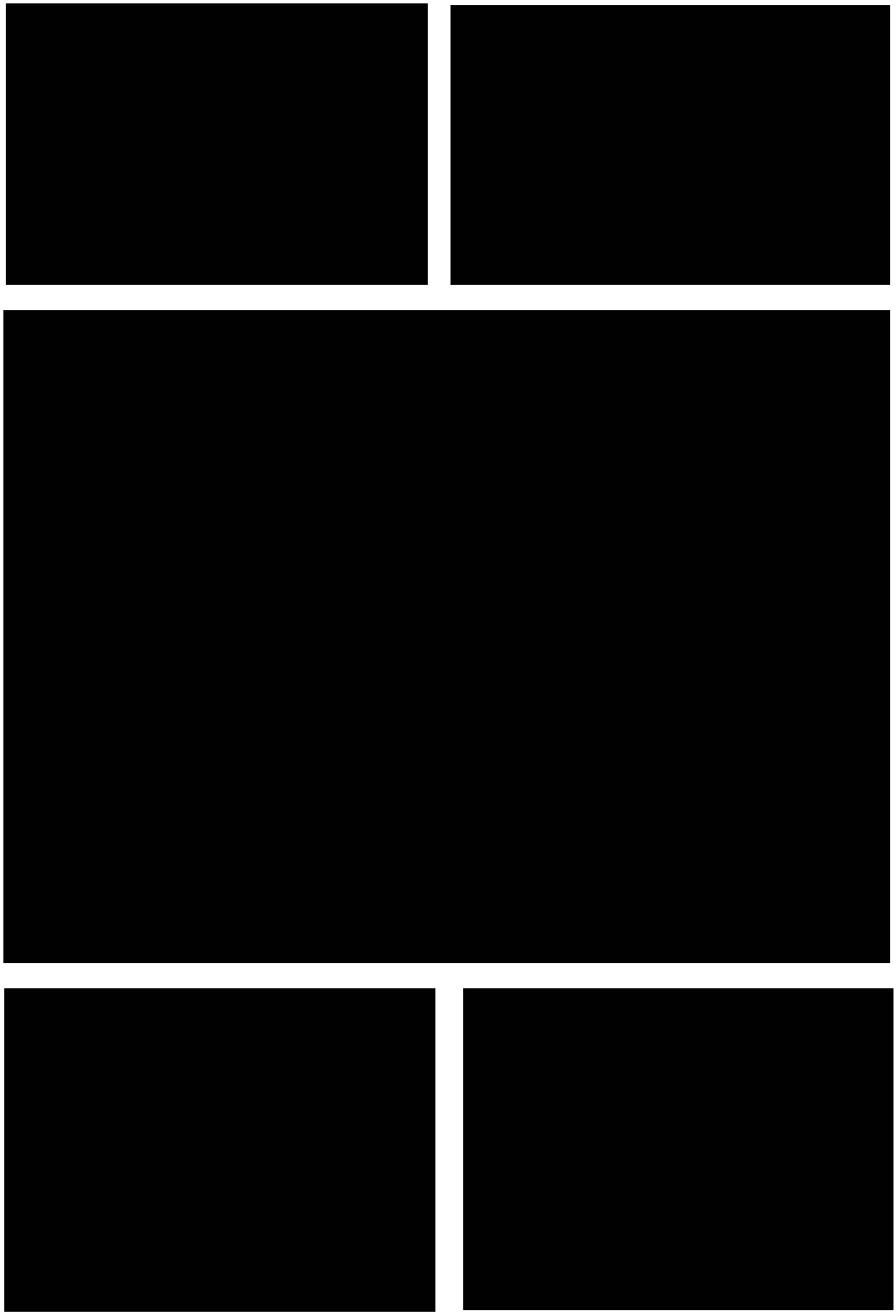
EXPOSER LA RÉSERVE

Revenons sur cette idée de réserve dans laquelle l'agencement s'origine bien souvent. Paula Aisemberg, directrice de La maison rouge, insiste sur le caractère exceptionnel de l'exposition et l'opportunité de découvrir certaines œuvres stockées dans des réserves que parfois même le collectionneur n'aura pas eu l'occasion de voir exposées. Il en va de même pour *Des images comme des oiseaux* composée d'un agencement de près de 700 photographies. De nombreuses photographies n'avaient encore jamais eu ou très peu l'occasion d'être montrées au public. Cette référence à la réserve revient donc couramment à propos de ces expositions. Elle est également l'un des points d'articulation de l'exposition *Les Peintres de la vie moderne* organisée par les commissaires Quentin Bajac et Francis Lacloche respectivement (au moment de l'exposition) directeur du cabinet de la photographie au Musée national d'Art moderne - Centre Pompidou et ancien chargé de mission pour le mécénat à la Caisse des Dépôts et Consignations. L'exposition entend effectivement témoigner de la donation de près de 700 œuvres photographiques par la Caisse des Dépôts au Centre Pompidou. Dès lors s'impose la volonté de rendre hommage à ce don dans « son identité d'ensemble[30] » et c'est là un autre enjeu de ces expositions, qui recoupe celui plus large du témoignage d'une préoccupation commune à l'ensemble des artistes. Dans cette optique, les deux commissaires font le choix de tout montrer en présentant une exposition organisée autour de plusieurs salles thématiques et d'une réserve. Aussi l'analyse portera-t-elle essentiellement sur les problématiques engendrées par l'agencement d'images au sein de cette dernière. Contrairement aux salles où les œuvres sont isolées ou au

29 Pour Rutault, la peinture de Leroy est citée en exemple, elle est d'une « très grande modernité » et pose avec celle de Niele Toroni « des questions […] qui sont absolument radicales ». Voir son entretien à propos de son exposition à la galerie Emmanuel Perrotin en 2013 Céline PIETTRE, « Interview de Calude Rutault : «Le temps est le moteur de mon travail» », 30 sept. 2013, [En ligne] sur <http://fr.blouinartinfo.com/news/story/965193/interview-de-claude-rutault-le-temps-est-le-moteur-de-mon> [Consulté le 28.06.14].

30 *Les Peintres de la vie moderne : Donation - Collection photographique de la Caisse des Dépôts*, cat. expo., Quentin BAJAC, Francis LACLOCHE, Edith LALLIARD, Francis MAYER, Alfred PACQUEMENT et Bruno RACINE, Centre Pompidou, Paris, du 27 sept. au 27 nov. 2006, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 12.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Vue de *La Réserve* dans l'exposition *Les Peintres de la vie moderne : Donation - Collection photographique de la Caisse des Dépôts*, Musée national d'Art moderne - Centre Pompidou, Paris 2007, photo : Jean-Claude Planchet 2. Vue de l'accrochage du Salon des Artistes Rouennais, Musée des Beaux-Arts de Rouen, 1934 3. et 4. Vue de *La Réserve* dans l'exposition *Les Peintres de la vie moderne : Donation - Collection photographique de la Caisse des Dépôts*, Musée national d'Art moderne - Centre Pompidou, Paris 2007, photo : mhv 5. *Idem*, photo : DR

minimum espacées, la réserve propose un agencement d'images plus serré avec une volonté de conserver l'abondance de la collection jusque dans l'accrochage. Outre l'emplacement crucial de la réserve dans la galerie, les commissaires soulignent également la potentialité de la collection, « passage obligé du visiteur, véritable noyau de l'exposition : une réserve publique qui irrigue les autres salles, exposition dans l'exposition, évocation de toutes les expositions possibles à partir de la collection[31] ». Ainsi, l'agencement doit suffire à construire un discours : « Dans son mode d'accrochage très touffu, du sol au plafond, cette réserve agit comme un pied de nez à la mise en scène moderniste du musée contemporain. Elle est également rappel du cabinet de curiosités, à l'origine de toutes les grandes collections occidentales, et écho du modèle pictural qui fit de la photographie, dans les vingt dernières années du XXe siècle un des derniers refuges de la peinture[32]. » Néanmoins, l'écho au cabinet reste vague et lointain, il prend la forme d'un souvenir où seul l'accrochage est considéré tant les œuvres accrochées se distinguent du modèle pictural. L'image plein cadre a remplacé la toile ornée d'un peu de corniche et le système perspectif a bien souvent été échangé contre des procédures de montages et d'appropriation d'images. De même, les grands formats caractéristiques de la forme tableau théorisée par Chevrier sont minoritaires et Jeff Wall son principal représentant est absent de la collection. Il reste que cette dernière reflète les nouvelles aspirations des photographes plasticiens depuis le début des années 80 souhaitant que leurs images intègrent les cimaises des musées, centres d'art et galeries.

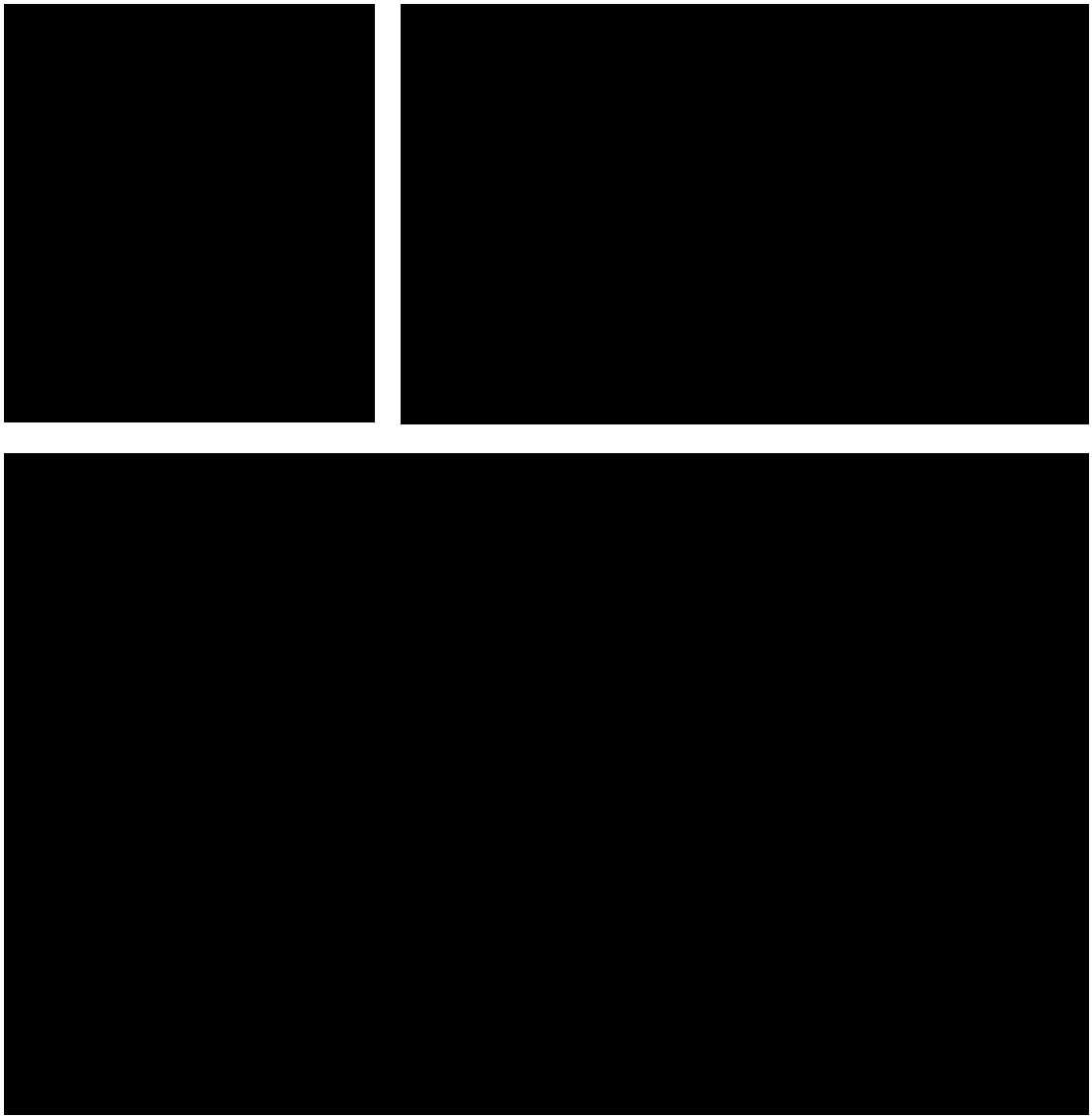
Mais face à cet accrochage serré, si « l'esprit du dix-neuvième siècle […] savait reconnaître la hiérarchie des genres et l'autorité du cadre[33] », ici prévaut davantage une position analogue à celle exposée par Armleder concernant son agencement :

31 *Ibid*., p. 12-13.

32 *Ibid*., p. 13. Les commissaires entretiennent ici la confusion largement répandue entre le cabinet de curiosités (lieu où sont entreposés et exposés toutes sortes d'objets étranges ou extraordinaires parmi lesquels se trouvent bien souvent des peintures) et le cabinet d'amateur apparu au XVIIe siècle aux Pays-Bas qui consiste à faire étalage de son gout artistique et de l'abondance de sa collection de peintures à travers un accrochage, cadre contre cadre, du sol au plafond. Voir par exemple la deuxième reproduction qui figure dans André MALRAUX, *Le Musée Imaginaire* (1965), Paris, Gallimard, folio essais, 1996, p. 11.

33 Brian O'Doherty, *White Cube : L'espace de la galerie et son idéologie*, traduit de l'anglais par Catherine Vasseur revue par Patricia Falguières, Zurich et Paris, JRP Ringier ; la Maison Rouge, fondation Antoine de Galbert, Lectures Maison Rouge, 2008, p. 38.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. à 3. *Des images comme des oiseaux*, cat. expo., Pascale CASSAGNAU, Pierre GINER, Marie-José MONDZAIN, François QUINTIN, Laurent ROTH et Patrick TOSANI, La Friche la Belle de Mai, Marseille, du 06 juill. au 29 sept. 2013, Paris, Centre national des arts plastiques ; Loco, 2013, 33 x 37 cm, 148 p.

> L'ensemble par la force des choses va être modifié par les décisions que prend le regardeur par rapport à cet ensemble puisqu'il n'y a pas de hiérarchie donnée, ni de choix qui privilégie une pièce plus que l'autre. Donc, si quelqu'un est entiché des hiérarchies, il va reconstruire ses hiérarchies naturellement, comme il le ferait partout, mais il n'y a pas de mode d'emploi pour cette hiérarchie. Au contraire il y aurait toute l'idée que cette hiérarchie n'existe pas[34].

Or ce que parviennent à communiquer Armleder, Tosani[35] et de Galbert, le Centre Pompidou échoue finalement à le transmettre. D'une part, le communiqué de presse de l'exposition fait mention d'une petite dizaine d'artistes têtes d'affiche auxquels s'ajoutent quelques-uns à travers une sélection de pièces décrites pour étayer les thématiques abordées, si bien qu'à peine une trentaine d'artistes auront été cités sur les 200 que comprend l'exposition[36]. De plus, le catalogue procède de la même manière, il évoque ces mêmes thématiques à travers les reproductions de 68 œuvres, mais ne comporte aucun listing de la totalité des œuvres ou des artistes présents dans la donation[37]. D'autre part, si l'on regarde l'ensemble de l'exposition – en parcourant l'empan de l'agencement, de l'accrochage espacé à l'agencement groupé – les commissaires placent le spectateur en situation de comparer l'un et l'autre, et partant, l'invitent à considérer les artistes et les pratiques selon la place qui est faite à l'œuvre au sein de l'exposition. Dès lors, le discours achoppe, le choix du titre parait abusif et semble revenir à généraliser le programme de Baudelaire repris par Jeff Wall

34 *Interview de John M Armleder dans le cadre de sa carte blanche au Palais de Tokyo en octobre 2011. All of the Above*, *op. cit*.

35 En deuxième de couverture le catalogue de l'exposition *Des images comme des oiseaux* fait mention d'un dispositif d'exposition « privilégiant les rencontres inédites entre les œuvres et refusant toute hiérarchisation d'auteurs ou de genres photographiques ».

36 D'une collection organisée autour de la question ainsi formulée par Francis Lacloche : « la société, la ville, la vie sociale, et ses reflets "fictionnels" » découle à l'intérieur de l'exposition une hiérarchisation thématique autour de la réserve, en trois sections : « pouvoirs, représentation du monde (La France et le Monde) et fictions ». Voir le plan de l'exposition.

37 Ce manque est pourtant en contradiction avec l'idée que défend l'un des commissaires et ancien chargé de mission de la Caisse des Dépôts : « Tout collectionneur se doit d'être conscient que toute "monstration", quelle que soit sa forme (exposition, catalogue principalement), l'engage à exposer autant sa démarche que sa collection, à s'inscrire dans un débat sur l'art actuel et sur la place des artistes. » cité dans *Les Peintres de la vie moderne : Donation - Collection photographique de la Caisse des Dépôts*, cat. expo., Quentin BAJAC et coll., *op. cit.*, p. 10. À l'inverse, il faut noter la qualité scientifique et graphique des catalogues des expositions *Des images comme des oiseaux* et *Le Mur* qui fournissent toutes informations utiles à l'identification des œuvres et des artistes exposés. Tous deux comportent un index classé par ordre alphabétique et rejouent l'agencement présenté dans l'exposition. Dans un format de 33 x 37 cm, la sélection tosanienne se déploie page après page dans un cahier central après un répertoire des photographies acquises et inventoriées par le CNAP de 1985 à 2012, soit environ 10 000 œuvres. Quant à celui de La maison rouge, l'agencement se déplie sur les pages de la quasi-totalité du verso d'un leporello.

1. Capture d'écran de l'*Interview de John M Armleder dans le cadre de sa carte blanche au Palais de Tokyo en octobre 2011. All of the Above* (18 oct. 2011), réalisé par le Palais de Tokyo - site de creation artistique. Paris. <http://www.dailymotion.com/video/xlrpzz_interview-john-m-armleder_creation> [Consulté le 26.06.14].

à l'ensemble des photographies de la collection. C'est en tout cas l'impression qui en ressort, même si le recours à la référence explicitée dans le texte du catalogue tient à cette citation : *Le peintre de la vie moderne* est : « Celui qui "comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages[38]". » En somme, un homme pour qui la modernité est assumée. Ainsi l'adossement des pratiques à la modernité de Baudelaire – plutôt qu'à une référence plus contemporaine alors même que la multiplicité revendiquée dans l'agencement de la réserve tient davantage d'une application des idées de la philosophie postmoderne – entretient la confusion. Rappelons que Jean-François Lyotard explique aux enfants : « L'avantage du récit, c'est qu'il peut comporter en lui-même une multiplicité de familles hétérogènes de discours, à condition de se "gonfler" pour ainsi dire. […] il couvre la multiplicité des familles de phrases et des genres de discours possibles, il enveloppe tous les noms[39] ». En effet c'est bien à travers l'agencement que l'on peut envisager de lire une préoccupation commune à l'ensemble des artistes.

Inventer d'autres discours

D'abord, il y a le discours du concepteur de l'exposition, qu'il soit collectionneur, artiste, théoricien, conservateur ou curateur, il ne crée pas à partir de rien, il imagine et organise son discours ; vient ensuite l'interprétation du spectateur. Par conséquent, l'enjeu est toujours d'inventer d'autres discours, de croiser les références pour éviter la singularité[40]. Armleder observe que : « Lorsque l'on met quelque chose en place, avec un certain nombre de fausses routes possibles, les utilisateurs ont un usage

38 *Ibid*., p. 12.

39 Jean-François LYOTARD, *Le Postmoderne expliqué aux enfants* (1988), Galilée, Débats, 2005, p. 53-56.

40 Après une remarque de la part de l'intervieweur sur les différents types de réactions du public face à l'agencement qu'Armleder a mis en scène sur une estrade, et notamment quant au fait que les publics « peuvent y voir une classe ou encore un stock d'œuvres entreposées », l'artiste répond : « Ce sont des lectures naturellement possibles, mais ce ne sont pas les lectures qui sont suggérées ou imposées. La mémoire collective fait que l'on reprend un dispositif par rapport à ce que l'on a connu pour faire ce type de collage. L'idée de la représentation des élèves d'une classe, c'est celle des contemporains en quelque sorte où l'on se retrouve se figurant des souvenirs. C'est une lecture possible, mais qui est éminemment anecdotique si c'était la mienne, elle serait à propos de moi. Ce n'est pas du tout un choix à propos de ma possible singularité en tant que créateur, la seule singularité qui m'intéresse est celle du regardeur. » Voir *Interview de John M Armleder dans le cadre de sa carte blanche au Palais de Tokyo en octobre 2011. All of the Above, op. cit.*

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. et 2. Vues de l'exposition *Le Mur*, La maison rouge - Fondation Antoine de Galbert, Paris 2014, photos : Marc Domage

beaucoup plus ouvert et une interprétation beaucoup plus démocratique de l'évènement[41]. » Cette idée vaut d'ailleurs aussi bien pour la création d'une œuvre que d'une exposition. Donc, l'agencement ne procède pas *ex nihilo*, mais par détournement. Il est la réadaptation d'un agencement de sarcophages au Musée du Caire pour Armleder, la transposition de l'effet produit par le classement alphabétique des livres de la bibliothèque d'Antoine de Galbert sur *Le Mur*, l'évocation des accrochages de salons dans l'exposition de la collection de la Caisse des Dépôts et Consignations, l'écho de la métaphore du vol d'oiseaux utilisée par Warburg pour décrire la nature ubiquitaire des images reproductibles dans l'exposition *Des images comme des oiseaux*. Mais ce ne sont là que des points de départ. Le désir d'invention, et non de répétition à l'identique, part souvent d'un constat dont on cherche à transposer les effets.

Antoine de Galbert délaisse par exemple le principe de classement alphabétique pourtant à l'origine de son idée, d'autres l'ayant déjà exploré[42]. Peu de temps auparavant, Patrick Tosani et Pierre Giner avaient effectivement eu recours à ce type de classement pour agencer les 676 œuvres des 181 artistes présentées dans l'exposition *Des images comme des oiseaux*[43]. Le collectionneur fait donc appel à deux développeurs Michel Basset et Normand Bouffard pour créer un logiciel capable de déterminer de manière aléatoire l'emplacement des œuvres sur une surface donnée en fonction de leurs formats. L'agencement aléatoire – garant de l'absence de hiérarchie qui l'a séduit dans sa bibliothèque – est alors assuré par un « logiciel renseigné seulement par le format des encadrements et les numéros d'inventaire[44]. » Inspiré des jeux de hasard pratiqués dans les casinos à Monte-Carlo, la méthode probabiliste évite toute incertitude quant

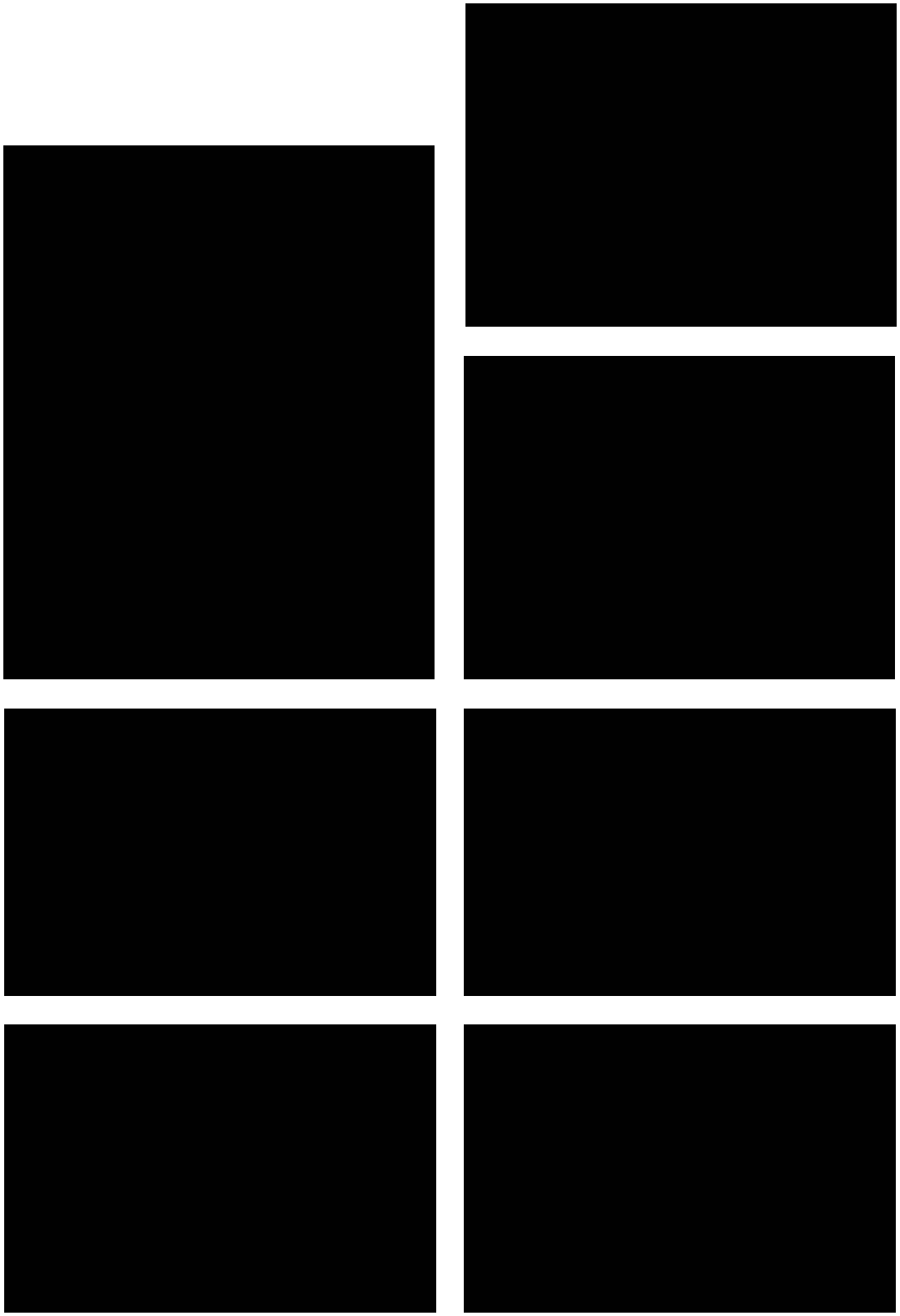
41 Thimothée CHAILLOU, « *Entretien - John M Armleder* », [En ligne], art. cit.

42 Voir *Le Mur*, cat. expo., Sophie DELPEUX, Antoine de GALBERT et Anaël PIGEAT, *op. cit.*, p. 9. Rappelons que Tillmans s'inspire lui aussi de ce type de classement pour la réalisation de son catalogue *if one thing matters, everything matters* en 2003. Le collectionneur et Sophie Delpeux quant à eux pensent à l'exposition *Peintures/Malerei* de Laurent Le Bon au Martin Gropius Bau à Berlin en 2006. Or, si l'ordre alphabétique est à l'origine de l'accrochage de cette exposition, les peintures sont exposées « le plus simplement possible, c'est-à-dire en gros selon l'équation : une œuvre, un mur, un artiste ». L'aléatoire de l'agencement n'a alors que très peu d'influence sur les relations entre les œuvres. Pour la citation voir Jérôme SILENE, « 100 artistes, 100 tendances : Entretien avec Laurent Le Bon », *La Gazette de Berlin*, 29 oct. 2013, [En ligne] sur <http://www.lagazettedeberlin.com/659/100-artistes-100-tendances/> [Consulté le 19.07.14].

43 Depuis la première grande sélection de Tosani opérée en 2009, près de 300 images ont été retranchées. Or si celles-ci n'apparaissent pas physiquement dans l'exposition, elles sont visibles dans le dispositif virtuel de Pierre Giner. Voir infra, p. 378.

44 *Le Mur*, cat. expo., Sophie DELPEUX, Antoine de GALBERT et Anaël PIGEAT, *op. cit.*, p. 9.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Planche extraite de l'exposition *Des images comme des oiseaux, une traversée dans la collection photographique du Centre national des arts plastiques*. Carte blanche à Patrick Tosani et Pierre Giner. La Friche la Belle de Mai, Marseille, 2013 2. et 3. Vues de l'activation de l'application *Images Fantômes* de Pierre Giner dans l'exposition *Des images comme des oiseaux*, Marseille, 2013, photos : DR 4. à 7. Captures d'écran sur téléphone mobile de l'application *Images Atlas* de Pierre Giner

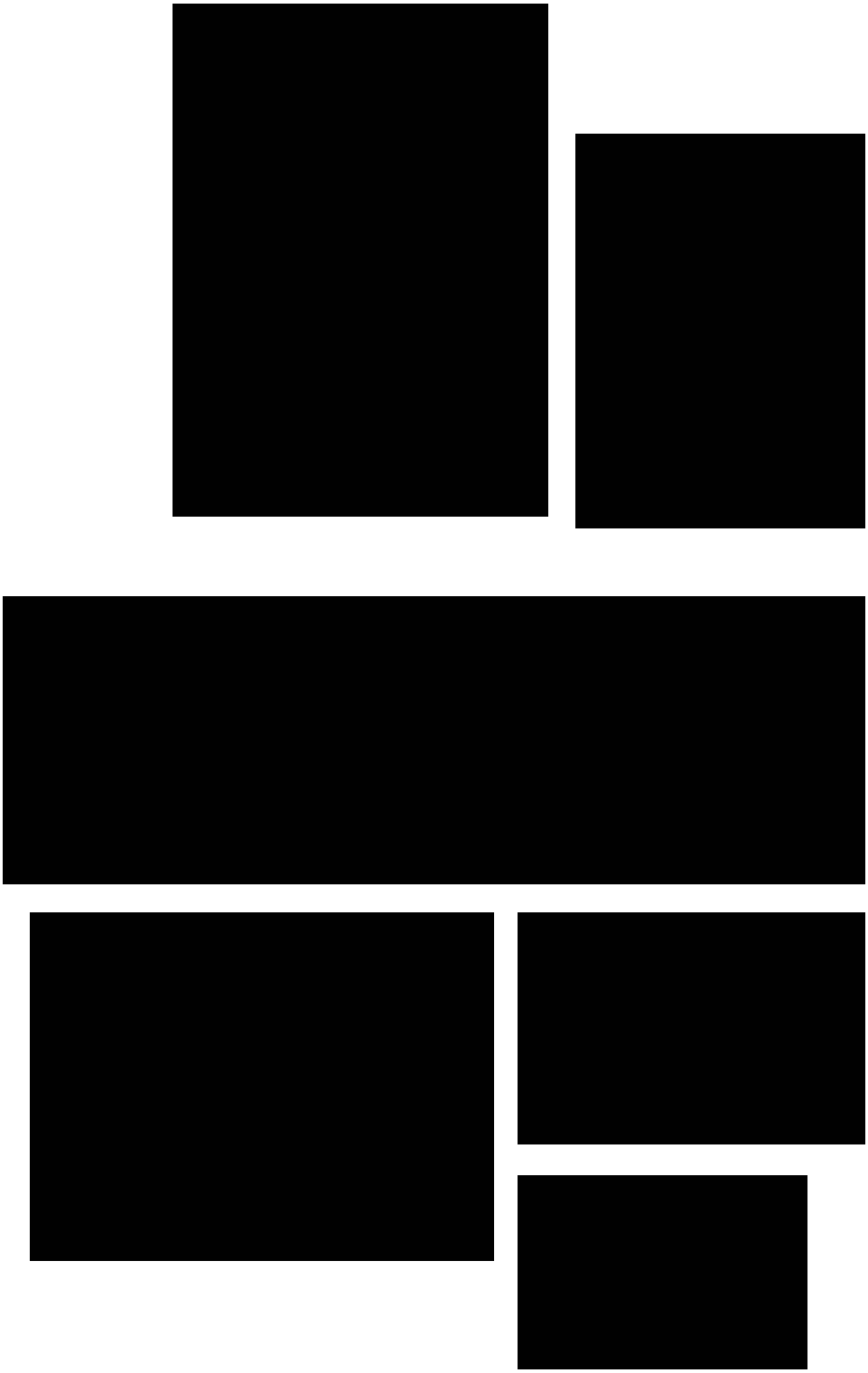
à l'emplacement des pièces sur *Le Mur*. En effet, quand les œuvres ne sont pas toutes du même format, le classement par ordre alphabétique ne fait que réduire le champ des possibles. Reste à déterminer comment disposer telle œuvre A auprès de telle œuvre B[45]. Faut-il procéder de haut en bas, de droite à gauche ou l'inverse ? Un logiciel permet dès lors de maitriser tous ces paramètres. C'est par exemple le cas de celui utilisé pour l'exposition *Des images comme des oiseaux.* Les deux premières photographies de Martine Aballéa sont disposées l'une en dessous de l'autre, en partant du haut à gauche, tandis que *He's no Terrorist* de Dennis Adams s'inscrit dans l'angle formé par les deux premières, et ce, tout en ménageant un espace suffisant pour l'image de Nobuyoshi Araki placée au-dessus.

Pour ce faire, Patrick Tosani s'associe à l'artiste Pierre Giner travaillant avec des personnes capables de créer un logiciel apte à prendre en charge ce type de choix. En effet, Giner a fait des nouvelles technologies, de la vidéo, de la téléphonie mobile, des sites Web et des jeux vidéos son espace d'expression. Avec Trafik[46], il réalise notamment un générateur d'accès aléatoire à la réserve des reproductions d'œuvres numérisées de la collection du CNAP[47] et crée deux nouvelles applications *Images Fantômes* et *Images Atlas* pour l'exposition à Marseille. Parmi ces deux dernières applications, la première est uniquement utilisable dans l'exposition à partir d'un agencement mural dépouillé des photographies. Rappelant l'index des images de Warburg dans l'atlas *Mnemosyne* paru aux éditions de l'écarquillé, cet agencement de parallélépipèdes noirs sur fond blanc incite le spectateur à consulter quelques informations sur l'œuvre suggérée, puis à la diffuser. L'application permet de révéler à l'écran l'image dissimulée, de découvrir sa légende, puis d'en partager la reproduction sur les réseaux sociaux.

45 Ce choix, Tillmans l'avait éliminé en faisant passer chacune de ses photographies par le filtre d'une case d'un format déterminé.

46 Trafik est un bureau de développement graphique et multimédia. Du papier au pixel, leurs réalisations s'inscrivent dans les champs culturels, institutionnels et industriels sous la forme de documents imprimés, d'écrans, de projections et d'installations. De plus, c'est le croisement d'expérimentations visuelles, plastiques et graphiques ou les expériences artistiques interactives qui les fascinent ainsi que le mentionne la présentation de leur site internet [En ligne] sur <http://www.lavitrinedetrafik.fr/a-propos-de-trafik.html#about> [Consulté le 19.07.14].

47 Nommé *CNAP*^{n} (CNAP à la puissance n) l'application pour tablettes et téléphones mobiles est également accessible [En ligne] sur <http://www.cnap-n.fr/> [Consulté le 19.07.14]. Néanmoins, les versions diffèrent quelque peu. Si la version pour tablettes et téléphones mobiles est un générateur aléatoire automatique, sur internet celle-ci travaille à partir d'une requête et permet de cibler un artiste, un thème, une forme, une couleur, etc.



1., 2., 5. et 6. Vues de l'exposition *Des images comme des oiseaux, une traversée dans la collection photographique du Centre national des arts plastiques.* Carte blanche à Patrick Tosani et Pierre Giner. La Friche la Belle de Mai, Marseille, 6 juill. – 29 sept. 2013. Dans le cadre de Marseille-Provence 2013, photos : Jean-Christophe Lett 3. *Idem*, photo, Michéa Jacobi 4. *Idem*, photo : DR

La seconde application *Images Atlas* est un générateur aléatoire d'accès aux reproductions d'œuvres photographiques sélectionnées par Tosani dans la collection du CNAP. Dans cette application, plusieurs possibilités s'offrent à l'utilisateur qui doit opérer deux choix. Le premier consiste à choisir entre un classement des œuvres par ordre alphabétique depuis A jusqu'à Z ou l'inverse ou par ordre de tailles croissantes ou décroissantes ou bien encore selon un classement totalement aléatoire. Le second permet de charger la disposition des 360 images qui peut être effectuée soit en colonne, soit les unes après les autres, soit en constellation.

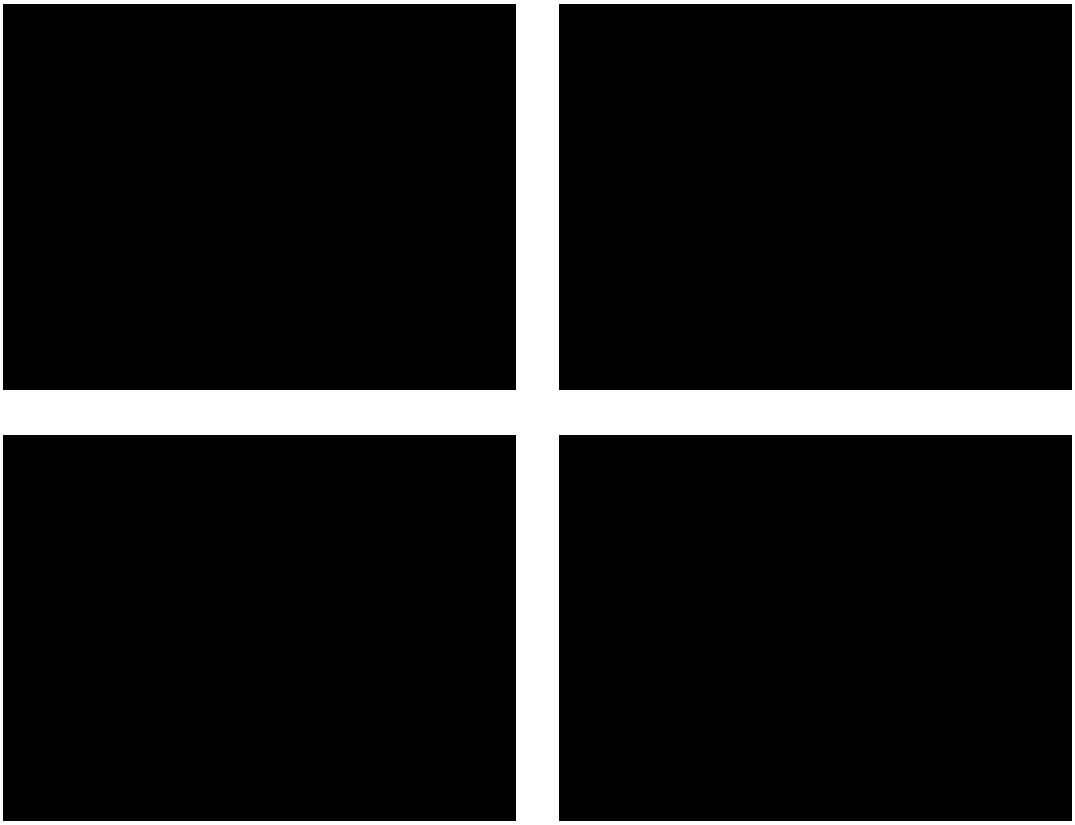
Mais l'application est aussi décrite comme un générateur d'accrochages[48], c'est en effet le rôle qu'elle a joué lors du montage de l'exposition. Elle a permis de déterminer l'emplacement des œuvres sur les murs et plans inclinés qui constituent les surfaces d'accrochages. Or avec ce terme, la virtualité de l'agencement semble pouvoir être à tous moments réinvestie dans la réalité d'une exposition. Cependant, les paramètres offerts à l'utilisateur sont limités quand ils semblent être sans cesse modifiés par Giner pour répondre aux besoins du projet. Si l'application traite 676 photographies pour générer l'accrochage de l'exposition à Marseille, elle en traite près d'un millier dans la version projetée et 360 dans la version portable. Pouvoir générer des accrochages imposerait de pouvoir maitriser l'étendue de l'agencement pour répondre aux spécificités des surfaces d'accrochages. Elle n'en reste pas moins un formidable outil d'accès à la collection du CNAP, capable de créer toutes sortes de rencontres insoupçonnées entre les œuvres. De même, l'application est aussi décrite comme un générateur d'expositions[49], et c'est là lui attribuer un rôle qu'elle ne peut remplir à elle seule. À moins bien sûr que le terme soit réduit à sa plus simple expression et consiste simplement en l'action de disposer de façon à mettre en vue. Autrement, ce serait avancer l'idée que l'exposition peut se passer d'un organisateur, quel qu'il soit. Or l'exposition est l'œuvre d'une personne (artiste, commissaire d'exposition, collectionneur, etc.) assumant certains choix, dont l'agencement aléatoire peut faire partie.

Finalement, quand l'emplacement des œuvres n'est pas systématisé, le logiciel subroge cette part d'intuition dont font preuve certains artistes et

48 Voir le calendrier du site internet du Centre national des arts plastiques [En ligne] sur <http://m.cnap.fr/images-fantomes> [Consulté le 19.07.14].

49 *Ibid.*

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. à 4. Vues de l'exposition *Des images comme des oiseaux, une traversée dans la collection photographique du Centre national des arts plastiques.* Carte blanche à Patrick Tosani et Pierre Giner. La Friche la Belle de Mai, Marseille, 6 juill. – 29 sept. 2013. Dans le cadre de Marseille-Provence 2013, photos : DR

commissaires pour mettre en relation des œuvres ou bien des images[50]. Il remplace ainsi toutes sortes de systèmes auxquels peuvent avoir recours ces concepteurs pour se libérer de l'impératif du choix. Par conséquent, le commissaire n'est pas une machine. Concernant *Des images comme des oiseaux*, le projet est initié par Tosani et scénographié par Giner. Comme le remarque Pascale Cassagnau, il a consisté en « un geste artistique opératoire » qui n'est pas tellement lié à la sélection préalable de Tosani mais plutôt à sa réflexion sur l'agencement des images :

> Maintenir le regard hors de la sacralisation des seuls chefs-d'œuvre, pour mettre en exergue une configuration d'images, à travers une réflexion sur le montage, qui élabore des micro-histoires parallèles de la photographie : tel est le geste opératoire de Patrick Tosani, qui par son choix singulier met au jour des discordances esthétiques, historiques et affirme leur contemporanéité dans le même mouvement[51].

De même, Antoine de Galbert n'est pas commissaire et ne l'est pas devenu le temps de l'exposition. En revanche, ce dernier est collectionneur et ce statut le conduit constamment à opérer des choix, d'abord pour constituer sa collection, puis dans le cadre de l'exposition pour mener à bien son projet. Seules les œuvres modernes et contemporaines pouvant s'accrocher au mur ont été sélectionnées desquelles ont été retirées près de 200 œuvres notamment pour éviter la surreprésentation de certains artistes très présents dans sa collection[52]. Il a ainsi monté un projet qui s'appuie sur un principe d'équivalence. Partant, la juxtaposition des œuvres (expression que d'aucuns emploient pour pointer l'absence de commissariat) est ici pleinement justifiée, elle est la conséquence directe de cette volonté d'abandonner toute hiérarchie. De plus, comme il s'agit finalement d'accrocher des images au mur, le collectionneur comme l'artiste tient une position d'agenceur, il est assemblier, et ce, tout en accordant un primat au système pour éviter de décider : « parce que je suis pour le choix » et « parce que je suis contre le choix[53] » écrivait le commissaire d'exposition

50 Laurent Le Bon utilise par exemple dans l'exposition *Peinture/Malerei* un système à deux paramètres où l'agencement des œuvres par ordre alphabétique combiné à l'équation : une œuvre, un mur, un artiste lui permet de se décharger de tout impératif de choix quant à la mise en relation des peintures.

51 Pascale CASSAGNAU, « Le laboratoire central », dans Pascale CASSAGNAU et coll., *Des images comme des oiseaux*, cat. expo., Paris, Centre national des arts plastiques ; Loco, 2013, p. 127.

52 Voir *Le Mur*, cat. expo., Sophie DELPEUX, Antoine de GALBERT et Anaël PIGEAT, *op. cit.*, p. 9.

53 Harald SZEEMANN, « Impulsion-Harmonie (prière) : Honneur professionnel du conservateur pour les années 80 en prévision de l'an 2000 », dans Harald SZEEMANN, *Écrire les expositions*, La Lettre volée Le Couloir parallèle, 1996, p. 14.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Harald Szeemann en 1979. Le fondateur de la maison rouge endosse ainsi humblement, le temps de l'exposition, le statut d'auteur[54]. Et, bien qu'il ne la revendique pas réellement, cette position d'auteur se lit entre les lignes de son texte et de l'entretien avec Anaël Pigeat publiés dans le catalogue de son exposition[55]. Toutefois, prévient Daniel Buren en se faisant porte-parole des artistes à l'occasion d'une enquête menée par Jens Hoffmann pour le site e-flux :

> S'il est indispensable que chaque organisateur joue un rôle créatif dans l'exercice de sa profession (qu'ils soient artistes eux-mêmes ou commissaires), il est moins évident que le résultat de cette créativité, l'exposition produite, soit une œuvre en elle-même[56].

54 Il éprouve en revanche le besoin de préciser qu'il ne faudrait pas que les commissaires d'expositions voient « dans ce *mur* une remise en cause de leur légitimité, ou encore moins une quelconque critique de [sa] part ». De même, il demande aux artistes de lui pardonner « cet accrochage qui peut (leur) sembler irrespectueux ». *Le Mur*, cat. expo., Sophie DELPEUX, Antoine de GALBERT et Anaël PIGEAT, *op. cit.*, p. 9. ("leur" ne figure pas dans le communiqué de presse) À l'inverse, Troncy défend corps et âme l'agencement des œuvres dans ses expositions et par la même son statut d'auteur : « […] je pense qu'il n'y a pas de plus haute forme de respect envers l'œuvre que de vouloir l'inscrire parmi d'autres œuvres, parmi d'autres éléments, dans le monde, sans redouter les conflits, sans la protéger des affrontements et sans jamais renier le caractère évidemment personnel de cette inscription. » *Dramatically Different*, cat. expo., Éric TRONCY, Alessandra GALASSO et Yves AUPETITALLOT, Centre national d'art contemporain de Grenoble Magasin, du 26 oct. 1997 au 1er févr. 1998, Grenoble, Magasin, Centre national d'art contemporain, 1997, p. 23.

55 « Nous ne sommes pas des artistes [en parlant des collectionneurs], mais construisons une œuvre en nous emparant de celles des autres. Sans cette relecture de l'histoire de l'art, ce fantasme de vouloir en écrire de nouvelles pages, la collection ne serait qu'une accumulation, aussi riche ou belle soit-elle. » *Le Mur*, cat. expo., Sophie DELPEUX, Antoine de GALBERT et Anaël PIGEAT, *op. cit.*, p. 22. « Je n'aurais peut-être dû faire cette exposition que pour moi ou pour quelques amis, à la manière d'un excentrique anglais du XIXe siècle ou d'un magnat californien. Car tout à fait entre nous, je ne la fais que pour « me » voir. Ces œuvres n'expriment ni un pouvoir financier, ni une certitude artistique. Elles ne sont là que pour m'aider à comprendre la vie. J'aurais préféré être peintre, écrivain ou musicien. La collection est tout à la fois le pinceau, le stylo, l'instrument de musique, dont je n'aurai jamais l'usage. » *ibid.*, p. 52-53. Exemple même du commissaire-auteur après Harald Szeemann, Éric Troncy concluait son texte « La satiété du spectacle » en citant Erik Dietman avec des propos analogues à ceux du collectionneur : « L'art, c'est très égoïste, c'est fait pour soi, je le fais pour moi » dans Geneviève BREERETTE, « Portrait Erik Dietman au Centre Pompidou : Le ventre du sculpteur », *Le Monde*, 20 aout 1994, cité dans Éric TRONCY, « La satiété du spectacle », *op. cit.*, p. 11.

56 Jens HOFFMANN, *The Next documenta Should Be Curated by an Artist*, Francfort-sur-le-Main, Revolver, 2004, [En ligne] sur <http://www.e-flux.com/projects/next_doc/> [Consulté le 26.07.14]. Sous la forme d'échanges Jens Hoffmann invite plusieurs artistes à répondre à la question *La prochaine Documenta devrait-elle être organisée par un artiste ?* ce qui permet à Buren de revenir sur son texte de 1972 « Where are the artists? Exhibitions of an Exhibition » publié dans le catalogue de la Documenta 5 dirigé par Harald Szeemann dans lequel il s'insurgeait des méthodes du commissaire qui « réunifie l'art en le rendant tout égal dans l'écrin-écran qui lui apprête ».

1. et 2. montage et maquette en vue de l'exposition *Des images comme des oiseaux, une traversée dans la collection photographique du Centre national des arts plastiques*. Carte blanche à Patrick Tosani et Pierre Giner. La Friche la Belle de Mai, Marseille, 6 juill. – 29 sept. 2013. Dans le cadre de Marseille-Provence 2013

Si la critique de Daniel Buren à laquelle nous renvoyons pointe un certain nombre des écueils de la starification des commissaires d'exposition, il apparait également que les agencements que nous venons d'étudier sont moins des œuvres d'auteurs qui se revendiquent commissaires d'expositions ne feignant même plus d'être au service des artistes[57] que des gestes ou propositions artistiques ayant le mérite de témoigner d'une société d'artistes non hiérarchisée, mais peut-être utopique à l'heure où le marché de l'art ne glorifie qu'une poignée d'artistes. Marie-José Mondzain parle d'une « dimension politique » à propos de l'agencement présenté à Marseille :

> […] au fond, c'est presque comme une sorte de modèle social ; comment on fait société entre les images, comment l'image peut faire société avec d'autres images, alors qu'une société est composée de singularités conflictuelles et irréductibles les unes aux autres, séparées les unes des autres[58].

Cette remarque de la philosophe soulignant l'ensemble des relations qu'entretiennent les images entre elles vient à un moment où celle-ci observe les images en surplomb sur les pans inclinés d'une maquette au dixième de la future exposition. Rappelons également que Tillmans voit à travers ce point de vue d'en haut « non privilégié » une façon de travailler à la fois d'une manière figurative et d'une manière abstraite, et partant, d'analyser « la surface de la texture sociale[59] ». L'équivalence ainsi formulée chez Tillmans ou la possibilité d'une « glissade[60] » d'une image à l'autre chez Mondzain relève la cohérence d'un ensemble qui malgré sa diversité parvient à trouver un équilibre dans l'agencement.

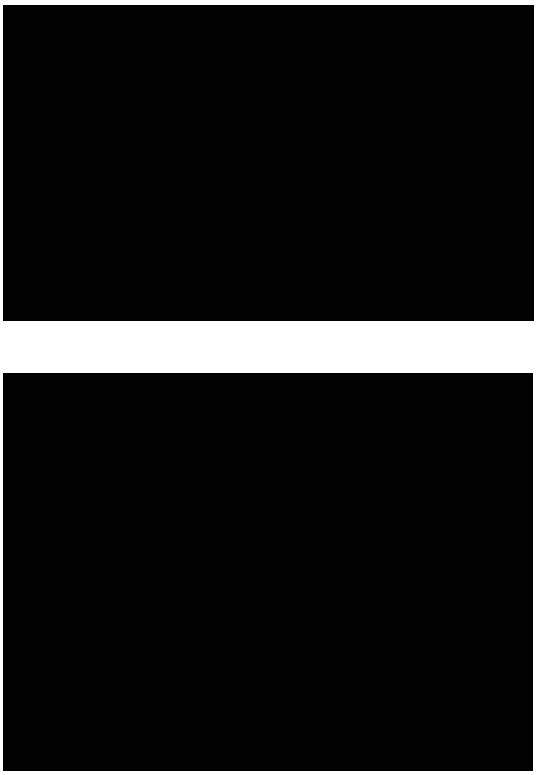
57 Ce sont à peu près les termes employés par Buren pour qualifier les pratiques de Szeemann ou de Troncy. Voir à nouveau la réponse de l'artiste à la question de Jens Hoffmann.

58 *Des images comme des oiseaux*, cat. expo., Pascale CASSAGNAU et coll., La Friche la Belle de Mai, du 6 juill. au 29 sept. 2013, Paris, Centre national des arts plastiques ; Loco, 2013, p. 132.

59 Nathan KERNAN, « Ce qu'ils sont : Conversation avec Wolfgang Tillmans », dans Nicolas BOURRIAUD et coll., *Wolfgang Tillmans, Vue d'en haut*, cat. expo., traduit de l'anglais par Henri-Alexis Baatsch, Ostfildern ; Paris, Hatje Cantz ; Palais de Tokyo - site de création contemporaine, 2002, p. 10.

60 Marie-José MONDZAIN et Laurent ROTH, « Dictaphones croisés », dans *Des images comme des oiseaux*, cat. expo., Pascale CASSAGNAU et coll., Paris, Centre national des arts plastiques ; Loco, 2013, p. 130.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Activation de l'application *Images Atlas* de Pierre Giner dans l'exposition *Des images comme des oiseaux, une traversée dans la collection photographique du Centre national des arts plastiques*. Carte blanche à Patrick Tosani et Pierre Giner. La Friche la Belle de Mai, Marseille, 6 juill. – 29 sept. 2013. Dans le cadre de Marseille-Provence 2013, photos : DR

Lectures de l'agencement

Revenons sur un dernier point qui concerne la lecture de ces expositions. Consultable sur tablettes et téléphones mobiles, l'application *Images Atlas* de Pierre Giner est également projetée dans l'exposition *via* une interface que le spectateur peut manipuler pour faire défiler les images. Elle permet ainsi l'accès à la première grande sélection d'œuvres du CNAP réalisées par Tosani et explicite l'organisation de l'agencement dans l'exposition. Mais, en cela, n'en dit-elle pas un peu trop ? L'initiative en direction du spectateur ne finit-elle pas par focaliser le regard sur les modalités de l'agencement plus que sur les rapprochements effectués entre les œuvres ? En effet, les « quelques fausses routes possibles[61] » ou multiplicité de sens vantées par Armleder – et favorisées par tout agencement – s'en trouvent ainsi diminuées. Éric Troncy dont la pratique de commissaire doit beaucoup à l'œuvre de l'artiste parvient à un constat similaire au sortir de l'une de ses expositions[62] :

> […] je pense au spectateur qui me suivra dans ces salles. Et pensant à lui, je me rappelle un article du *Monde* lu récemment à propos des logiciels de dictée automatique de IBM et Dragon Systems […]. Même les plus sophistiqués de leurs logiciels […] n'affichent qu'une efficacité de 90 %. Je ne sais pas dans quelle mesure le spectateur de *Dramaticaly Different* partagera avec moi ce qui s'articule dans cette exposition, ni même comment se fera sa lecture, quelles ressources il sollicitera, à quel programme que j'espère saugrenu il aura recours pour dégager de tout ceci un sens qui lui convienne. Dans cet écart entre la proposition et sa compréhension se loge aussi l'idée de *Dramatically Different* : au bout du compte, juste quelques œuvres disposées de telle manière qu'un accident de lecture puisse survenir[63].

Dans ces propos se joue tout l'intérêt de l'agencement (aléatoire ou non), à savoir qu'il n'est pas un dispositif en quête d'une efficacité absolue[64].

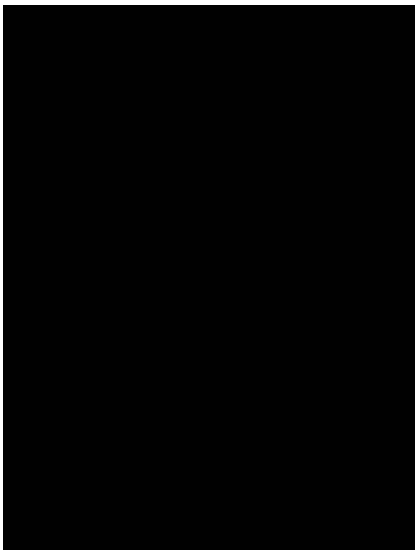
61 Thimothée CHAILLOU, « *Entretien - John M Armleder* », [En ligne], art. cit.

62 « En ce qui me concerne, écrit Troncy, j'ai eu une sacrée chance. La première exposition que j'ai vue, c'était une exposition de John Armleder. » Jan WINKELMANN, « Entretien avec Éric Troncy à propos de Weather Everything », dans *Coolustre, Weather Everything, Dramatically Different : Trois expositions d'Éric Troncy*, cat. expo., Éric TRONCY (dir.), , Dijon, Les presses du réel, 2003, p. 282.

63 Éric TRONCY, « Le spectateur dans l'exposition », dans ibid., p. 283.

64 On retrouve cette idée à nouveau chez Troncy lorsqu'il s'exprime à propos de son exposition *Weather Everything* à Leipzig et oppose le souhait d'Yves Aupetitallot de lui voir « fournir au spectateur des significations exactes » dans l'exposition au Magasin à Grenoble alors que Troncy se prononce davantage pour que chaque fois lui soit procurées « des sensations exactes ». Jan WINKELMANN, « Entretien avec Éric Troncy à propos de Weather Everything », dans ibid., p. 230.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Vue de l'exposition *Des images comme des oiseaux, une traversée dans la collection photographique du Centre national des arts plastiques*. Carte blanche à Patrick Tosani et Pierre Giner. La Friche la Belle de Mai, Marseille, 6 juill. – 29 sept. 2013. Dans le cadre de Marseille-Provence 2013, photos : Françoise Goria 2. et 3. *Des images comme des oiseaux*, cat. expo., Pascale CASSAGNAU, Pierre GINER, Marie-José MONDZAIN, François QUINTIN, Laurent ROTH et Patrick TOSANI, La Friche la Belle de Mai, Marseille, du 06 juill. au 29 sept. 2013, Paris, Centre national des arts plastiques ; Loco, 2013, 33 x 37 cm, 148 p.

Le spectateur ne doit pas disposer de trop d'informations. Ce n'est qu'à ce prix que sa polysémie peut agir.

Trois mois avant l'ouverture de l'exposition *Des images comme des oiseaux*, Marie-José Mondzain et le cinéaste Laurent Roth sont invités dans les réserves du CNAP à La Défense pour porter un premier regard sur la future exposition *via* la maquette et un essai d'installation murale de quelques œuvres. Face à ces quelques éléments ne témoignant pas encore du générateur numérique d'images élaboré par Giner, Marie-José Mondzain en oublie le rôle de l'application *Images Atlas* : « j'ai été obligé de me souvenir qu'il y avait ce hasard-là[65] » répond-elle à Laurent Roth qui lui rappelle le classement par ordre alphabétique. Et pourtant, dès le début, elle explique avoir été « saisie par l'espèce de cohérence formelle de la présentation », et poursuit : « J'ai été plus intéressée et frappée par le fait que cela opère, comme une proposition ayant son unité, dans l'espace et dans sa composition[66]. » Comme si Mondzain était parvenu à lire une forme d'intuition qui aurait présidé à l'agencement des images. Et Mondzain de conclure : « […] c'est une affaire de spectateur ! Tout dépend de lui. En tout cas, cette exposition propose un rapport non intimidant à la culture, qui est plutôt sympathique[67] ! » Sans même avoir en tête l'ensemble des informations, c'est la migration des formes que repère Mondzain, ces mêmes rapprochements que l'artiste qui ne recourt à aucun système crée avec *sympathie*, à l'exemple des trois joueurs de waterpolo de Charles Fréger qui se retrouvent non loin de l'œuvre *Baby makes three* de General Idea. Les rapprochements semblant être prémédités sont nombreux tels que ces groupements de photographies autour de la question du vêtement formé par les images de la « collection du couturier Fabien Durand » de Vanessa Beecroft, de l'œuvre d'Olaf Breuning *Foxchild*, 2000 et d'images de jardiniers photographiés en uniforme à l'intérieur de la Villa Savoye par Alain Bernardini. Puis dès lors que l'on se prête au jeu des correspondances, celles-ci affluent : *Violent Space Series : 6 Situations with Guns Aligned* de John Baldessari à proximité de la série *Tulsa* de Larry Clark non loin du *Stand de tir* de Claire Chevrier ou bien cette main de John Coplans fermée comme une huitre au voisinage d'un plateau de coquillage d'Hannah Collins, etc. Enfin, il faut noter cette capacité non moins évidente de l'agencement

65 Marie-José MONDZAIN et Laurent ROTH, « Dictaphones croisés », *op. cit.*, p. 132.
66 *Ibid.*, p. 132.
67 *Ibid.*

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

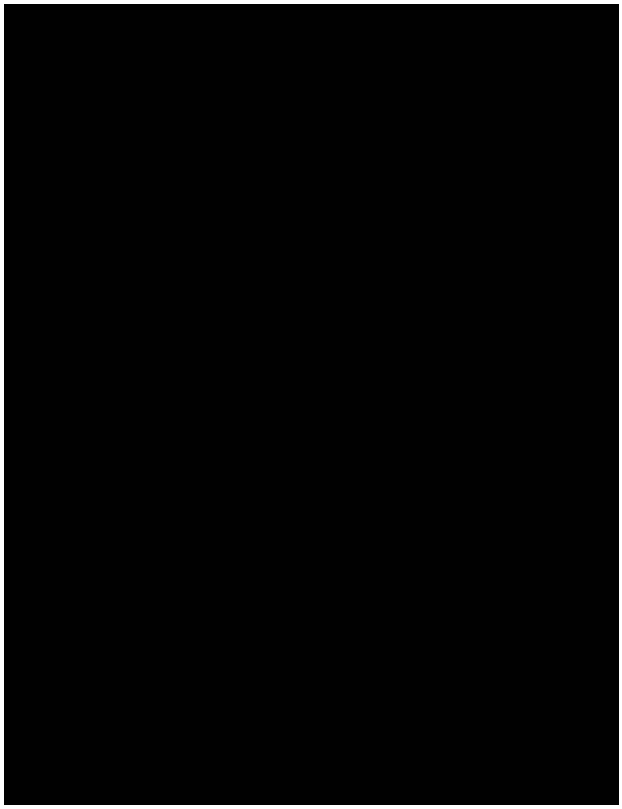
1. à 3. Le Mur, cat. expo., Sophie DELPEUX, Antoine De GALBERT et Anaël PIGEAT, La maison rouge - Fondation Antoine de Galbert, Paris, du 14 juin au 21 sept. 2014, Paris, Fage, Privées, 2014, leprorello recto verso, 22 x 17 cm, 141 p., photos : mhv

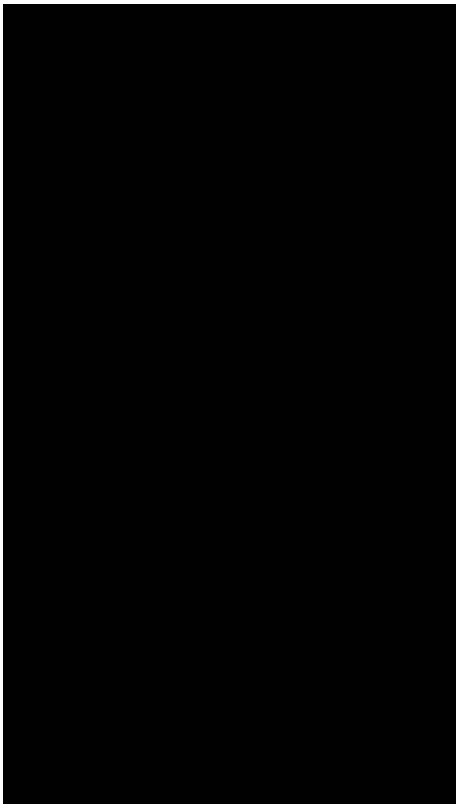
de l'exposition à faire retour sur la composition d'œuvres qui ont été construites elles-mêmes à partir d'un agencement de photographies. À trop fixer l'œuvre de Baldessari, c'est l'ensemble des œuvres qui vacille.

De la même manière, sur *Le Mur*, ce sont certains aspects des œuvres qui sont soulignés par ces rapprochements. C'est la provenance des têtes coupées de Joël-Peter Witkin et Andres Serrano du fait de leur proximité avec l'œuvre d'Ernest T. C'est la portée du regard du portrait de *Kinski* par Jonathan Meese qui s'ancre dans l'emplacement laissé vide par la toile de Rutault de la même couleur que le mur située à moins d'une encablure. Ce sont ces excroissances incarnées à la fois dans les cornes naissantes du visage de Matthew Barney photographié par Annie Leibovitz, dans les oreilles des lapines de Valérie Favre et dans l'œuvre *Home* d'Erwin Wurm, etc.

Tout l'enjeu de ces agencements finalement est d'éviter le didactisme, éviter de ne donner qu'une seule et unique lecture de l'œuvre ou du monde. C'est également ce qui ressort de l'exposition de Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger *Nouvelles histoires de fantômes* au Palais de Tokyo. Précédée par *Histoires de fantômes pour grandes personnes* au Fresnoy, l'exposition s'inscrit dans un cycle (*post-Atlas*) qui consiste en la réadaptation sous une forme plus légère des expositions inaugurales *Atlas : comment porter le monde sur son dos ?* présentée au Musée National centre d'art Reina Sofia à Madrid, au ZKM de Karlsruhe et au Sammlung Falckenberg à Hambourg entre novembre 2010 et novembre 2011. Si de nombreux objets originaux sont présentés dans ces premières expositions, tels que l'Herbier de Paul Klee, l'album photographique de Joseph Albers, une série de photographie de Robert Rauschenberg, plusieurs planches de l'*Atlas* de Richter, etc., le cycle d'expositions qui suit est lui dépourvu de tout objet d'art original, si ce n'est la proposition d'Arno Gisinger, alternative à la présence physique des objets. L'artiste s'est en effet chargé de photographier l'ensemble des œuvres et documents présentés à Hambourg au moment de l'exposition (montage et démontage compris) afin de les restituer dans les expositions suivantes en un bandeau d'images collées au mur les unes après les autres. Cette configuration permet dès lors de réaliser pleinement le souhait antérieurement formulé par Didi-Huberman, à savoir « de considérer certains "documents" comme autant d'œuvres en acte et certaines "œuvres"

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014





1. Aby Warburg, *Bilderaltlas Mnemosyne*, planche 42, photo : The Warburg Institute, Londres (dans Aby WARBURG, *L'Atlas Mnémosyne : Avec un essai de Roland Recht...,* p. 133) 2. Captures des projections d'extraits de films pendant l'exposition *Histoires de fantômes pour grandes personnes* au Fresnoy - studio national des arts contemporains, Tourcoing, 2012, montage : G. Gauthier 3. Vue de l'exposition *Histoires de fantômes pour grandes personnes* de Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger au Fresnoy - studio national des arts contemporains, Tourcoing, du 5 oct. au 30 déc. 2012, photo : Olivier Ancelot

comme autant de documents de travail[68]. » Les œuvres y sont photographiées encore emballées, prêtes à être accrochées, activées, projetées ou en gros plan, les livres sont ouverts, etc. L'exposition du Palais de Tokyo est donc constituée d'un linéaire d'images fixes *Atlas, suite* de Gisinger et d'un agencement de projections de films et images fixes *Mnemosyne 42* que Didi-Huberman avait déjà mis en espace au Fresnoy à la demande d'Alain Fleischer. Projetée verticalement sur le sol, cette gigantesque planche d'atlas fait référence à la planche 42 de l'atlas *Mnemosyne* d'Aby Warburg consacré au motif des lamentations. L'historien souhaite ainsi lui rendre hommage « non seulement en la projetant à des dimensions auxquelles Warburg n'aurait jamais songé, mais en l'accompagnant, en la commentant, en la prolongeant, en la faisant sortir d'elle-même pour créer autour d'elle toute une *constellation d'images* nouvelles[69] ». En outre, si les scènes de lamentations chevillent les projections les unes aux autres, les films auxquels elles appartiennent convoquent des souvenirs qui vont bien au-delà du thème religieux étudié par Warburg.

***

Si les expositions didactiques allemandes n'avaient de cesse de tracer un chemin, les expositions étudiées ici multiplient les parcours possibles entre les images : « Je ne pense pas que l'exposition soit nécessairement le moment d'une compréhension définitive de l'œuvre, écrit Troncy, mais plutôt le moment provisoire de son appréhension circonstanciée[70]. » C'est d'autant plus vrai dans *Nouvelles histoires de fantômes* que deux expériences déambulatoires sont offertes au spectateur. Il peut à la fois circuler entre les images projetées au sol et se déplacer sur un balcon en surplomb aménagé dans l'exposition. Ce dernier point de vue est d'ailleurs celui à partir duquel le second cycle d'expositions est d'abord conçu. L'une des conditions formulées par Fleischer pour la réalisation de l'exposition au Fresnoy consistait en effet à occuper l'espace de la grande nef, tout en

68 Georges DIDI-HUBERMAN, « Atlas : comment remonter le monde : entretien avec Catherine Millet », *art press*, n° 373, déc. 2010, p. 54.

69 Georges DIDI-HUBERMAN, « Mnémosyne 42 », *engramma : la tradizione classica nella memoria occidentale*, [En ligne] sur <http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1154> [Consulté le 26.07.14].

70 Éric TRONCY, « La satiété du spectacle », *op. cit.*, p. 8.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

1. et 2. Vues de l'exposition *Nouvelles histoires de fantômes* de Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger au Palais de Tokyo, du 25 avr. au 7 sept. 2014, Paris, photos : André Morin

sachant que ce qui y serait montré ne serait visible que depuis la coursive du premier étage, espace le long duquel Arno Gisinger devait exposer *Atlas, suite*. De cette mise en espace sur un plan horizontal émerge là aussi le paradigme de la table où les images et objets de travail sont en perpétuel mouvement, pareil à une immense table tactile. Comme chez Warburg, et ce, précisément parce qu'il travaille uniquement avec des images fixes, le mouvement des images ne tient pas tant à la succession des images des films qu'au rythme engendré par les différences de tailles d'intervalles et de formats. Différences de formats qui de la même manière que dans les installations de Tillmans induisent une réflexion sur le caractère reproductible de l'image. À quelle fin utile attribuer un format à l'image quand celle-ci est susceptible de ressurgir sans cesse sur toutes sortes de supports dont les spécificités définissent bien souvent le format des images ? C'est en quelque sorte ce qui ressort des propos de Warburg cités par Karl Sierek dans l'ouvrage inspirateur de l'exposition *Des images comme des oiseaux* :

> Cette crainte des prodiges prophétiques dans le ciel et sur la terre, partagée par l'Europe tout entière, la presse quotidienne la mit au service de ses fins : si l'imprimerie à caractères mobiles avait permis à la pensée savante de prendre son envol, l'impression des images donnait à présent des ailes à la représentation iconographique, dont le langage était en outre international ; et du Nord au Sud, ces oiseaux de mauvais augure semaient partout le trouble, tandis que chaque parti essayait de mettre au service de sa cause ces « images-choc » d'une cosmologie à sensation[71].

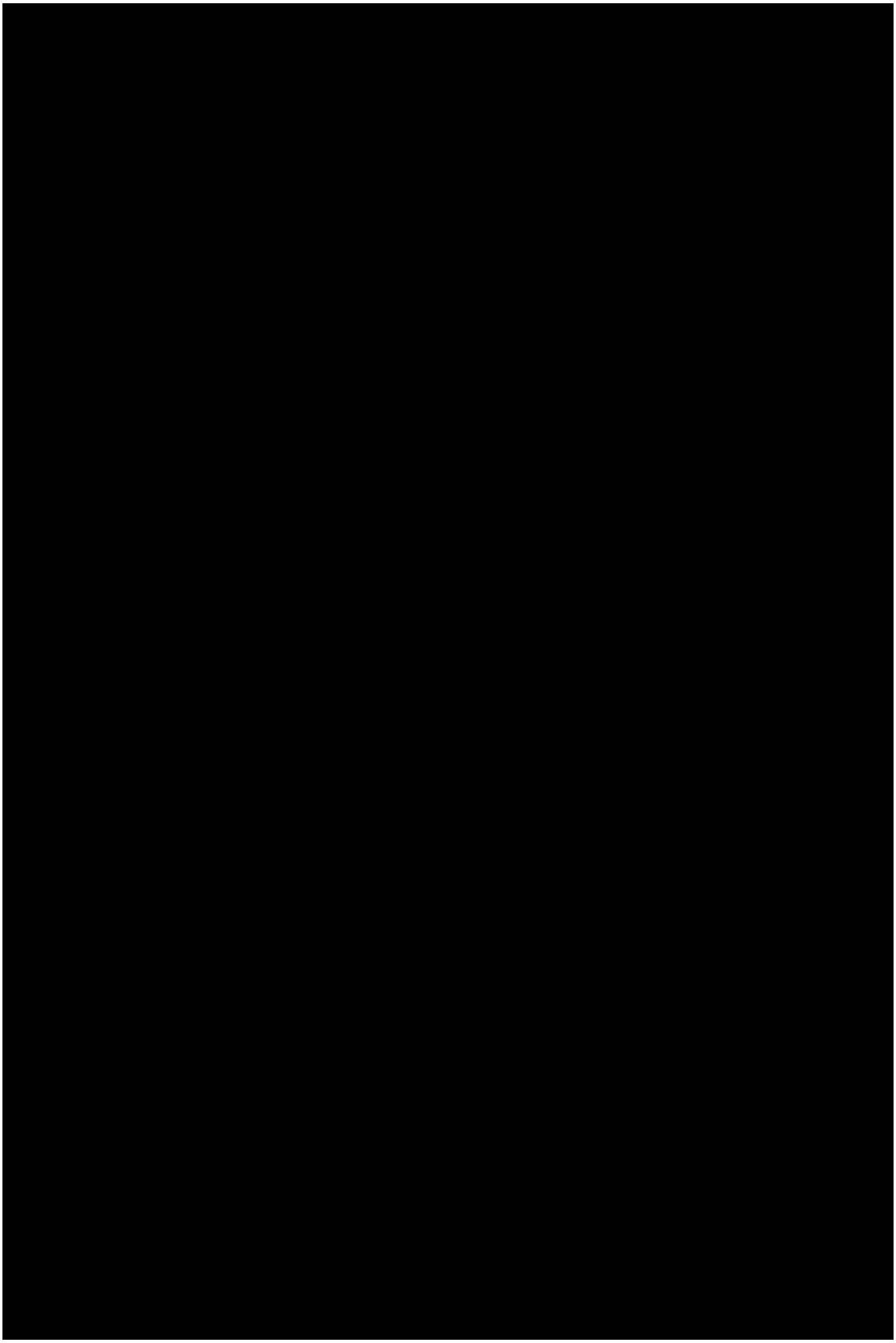
Reste au théoricien à conclure que Warburg « a donné des "ailes" » aux images, qu'il a permis de les comprendre aussi et en a fait « des images comme des oiseaux : elles volent d'un lieu à l'autre, de pays en pays, de continent en continent, partout où vivent les hommes. […] Légères et volages, elles sont constamment en mouvement[72]. »

Par ailleurs, Didi-Huberman rappelle que *Mnemosyne 42* est « une mise en disproportion d'un dispositif visuel [qu'il met] en place – et

71 Aby WARBURG, « La Divination païenne et antique dans les écrits et les images de Luther », dans *Essais florentins* (1990), traduit de l'allemand par Sybille Muller, Klincksieck, L'Esprit et les formes, 2003, p. 268-269.

72 Karl SIEREK, *Images oiseaux*, traduit de l'allemand par Pierre Rusch et préf. de Raymond Bellour, Paris, Klincksiek, Esthétique, 2009, p. 197.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



1. Vue de l'exposition *Nouvelles histoires de fantômes* de Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger au Palais de Tokyo, du 25 avr. au 7 sept. 2014, Paris, photo : DR

modifie chaque semaine – dans [sa] pratique d'enseignement[73] ». Si d'une certaine manière l'exposition *Nouvelles histoires de fantômes* vise à instruire, l'expérience est ici proposée à travers une mise en espace où le spectateur est invité à entrer en toute liberté. Didi-Huberman explique que la transmission du savoir ne peut-être envisagée « sans problématisation, c'est-à-dire sans questions posées à nouveaux frais […], sans une invention de formes, sans un "faire-forme" capable de nous rendre sensibles ces questions elles-mêmes[74]. »

Le problème est très différent lorsque cette fois le choix du recours à ces formes d'agencement des œuvres n'est pas assumé et se fait simplement dans l'idée de se conformer à un modèle déjà utilisé et qui dès lors fait preuve de la plus grande banalité. Un poncif, donc… C'est aussi ce que tend à devenir l'agencement groupé lorsqu'il ne sert pas les intérêts d'un problème que souhaite formuler l'auteur de l'exposition. Dans ce cas, bien souvent, ni système ni intuition ne président à ces juxtapositions.

73 Georges DIDI-HUBERMAN, « *Mnémosyne 42* », [En ligne], art. cit. Ce n'est ni plus ni moins que ce qu'il montre à ses étudiants, dit-il ailleurs dans un entretien. Voir l'*Interview de Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger dans le cadre de leur exposition Nouvelles histoires de fantômes* (19 févr. 2014), réalisé par Palais de Tokyo - site de création artistique. <https://www.youtube.com/watch?v=WFyCBhcdzGo> [Consulté le 26.07.14].

74 Georges DIDI-HUBERMAN, « *Mnémosyne 42* », [En ligne], art. cit.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

ISSUE

> L'agencement participe aux manières de faire le monde. […] Pour faire un monde à partir d'un autre, il faut souvent procéder à des coupes sévères et à des opérations de comblement – à l'extraction véritable de vieux matériaux et à leur remplacement par de nouveaux. Notre capacité à laisser échapper est virtuellement illimitée, et ce que nous appréhendons, ce sont habituellement des fragments significatifs et des repères qui nécessitent des compléments massifs[1].

Sans prétendre à l'exhaustivité, cette thèse consacrée à l'agencement comme processus de création s'est attachée à caractériser à travers diverses pratiques artistiques la relation qu'entretiennent certains artistes avec la réalité du monde dans lequel ils agissent. L'agencement est ainsi apparu comme le vecteur de cette relation, autrement dit comme un mode de transmission de divers rapports au monde. Plus encore, comme toute forme d'agencement est une figure abstraite à l'image d'une constellation (c'est-à-dire dessinée par la disposition des images) et que l'abstraction « a toujours été orientée vers l'éducation[2] » comme l'explique Buchloch à Richter, il s'ensuit que l'agencement d'images comporte lui aussi une visée

1 Nelson GOODMAN, *Manières de faire des Mondes*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Marie-Dominique Popelard, Paris, Gallimard, folio essais, 1992, p. 34.

2 « L'abstraction dans l'histoire du XXe siècle a toujours été orientée vers l'éducation. L'abstraction a toujours été orientée vers le désir de susciter une participation équivalente. […] C'est un principe essentiel de l'abstraction. […] Un des grands idéaux de Mondrian était d'abolir les relations hiérarchiques dans la peinture, afin d'alerter l'opinion sur l'impossibilité d'un maintien des hiérarchies dans la société. » Propos de Benjamin H. D. Buchloh dans Gerhard RICHTER, *Painting* (2012), réalisé par Corinna BELZ. Pretty Pictures. DVD, 97 mn.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

pédagogique. C'est ce dont témoignent par exemple les installations *truth study center* de Tillmans et les expositions *Atlas* de Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger. Pour autant, il faut préciser que la réception de cette transmission est multiple et ne vise pas une seule et unique lecture. De Mondrian évoqué par Buchloch aux artistes contemporains étudiés dans cette thèse, une évolution est apparue qui a permis de passer de la notion d'abstraction à celle d'un agencement composé d'une pluralité d'images. L'agencement affirme sa polysémie à travers l'hétérogénéité des éléments qui le composent, et sur ce point la différence est importante. Cependant, en plus d'être orienté vers l'éducation, une autre des visées du projet de Mondrian semble ressurgir dans les agencements de ces artistes qui reflètent un état de choses capable de nous renseigner sur l'état de la société. Conscients de la possible incapacité de l'agencement « à lutter sur ce terrain[3] », les artistes semblent néanmoins relayer le projet du peintre consistant à « alerter l'opinion sur l'impossibilité d'un maintien des hiérarchies dans la société ». En effet, l'absence de hiérarchie des images au sein des agencements met en œuvre une manière de voir susceptible d'inspirer une manière de faire le monde.

Comme toute étude, c'est une lecture possible et l'œuvre n'en conserve pas moins son autonomie artistique par rapport au discours qui peut lui être attribué. C'est d'autant plus vrai pour l'agencement qui comporte en lui-même une multiplicité de discours. C'est aussi peut-être la raison pour laquelle l'autonomie du travail artistique est préservée dans la thèse à travers la décision de séparer le texte théorique et la pratique artistique. Néanmoins, et c'est aussi tout l'avantage de cette séparation, l'approche théorique doit permettre une lecture du travail artistique sur le mode de la correspondance. S'il est toujours affaire de collections d'images, d'agencements et de constellations dans le dossier artistique, d'autres associations peuvent être également établies.

Si Richter fait le choix d'ouvrir le premier volume de son catalogue raisonné par la peinture d'une table (*Tisch*, 1962)[4] qui préfigure un certain nombre des enjeux à venir dans sa pratique, la première

3 John BALDESSARI, « Entretien avec Pascale CASSAGNAU », dans Jany BOURDAIS, *Entretien/ Intervista/ Interview - Acconci Baldessari Fabro Sarkis*, Turin, Lindau, Centre Culturel Français de Turin, 1999, p. 33.

4 Voir p. 324-325 de la thèse.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

photographie (*Dôme*, 2004)[5] reproduite dans le dossier de collections d'images témoigne de la persistance des formes dans le travail artistique alors que les modalités de production et les enjeux qu'elles révèlent se déplacent. La constellation y est déjà présente, tandis que la figure hémisphérique annonce la première image de la série des *Spectres*[6]. Outre cette coïncidence qui a impulsé la sélection de cette photographie de 2004, le dôme est encore ce qui surmonte une construction, quand la plupart des travaux n'ont de cesse de monter ou de démonter et de dé-couvrir les photographies. Le projet du livre *ISBN : 978-2-906890-07-7* décrit et documenté ci-après condense par exemple ces trois manières de procéder. Puis le dossier s'achève avec la présentation de la série de montages intitulée *Dirigeables sur images* et la documentation de l'installation des *Intérieurs*. Si la série *Concorde* de Tillmans précède l'interruption du projet aéronautique et parvient ainsi à exprimer « une promesse de liberté sans frontières[7] », ces deux ensembles intégrant des cartes postales de dirigeable du début du XXe siècle et des images de mémoire de l'intérieur du zeppelin LZ 129 sont des invitations au voyage à une époque ou l'image du dirigeable est réhabilitée[8]. Économe en énergie, silencieux et ne polluant pas l'atmosphère, il offre maintenant de belles perspectives d'avenir tant pour le transport de marchandises que pour celui de passagers à la recherche d'une expérience hors du commun.

5 Voir p. 399 du dossier artistique.

6 Voir p. 437 du dossier artistique.

7 David DEITCHER, « Perdu et trouvé », dans *Wolfgang Tillmans, Burg*, traduit de l'anglais par Séverine Vitali, Köln, Taschen, 1998, n. p.

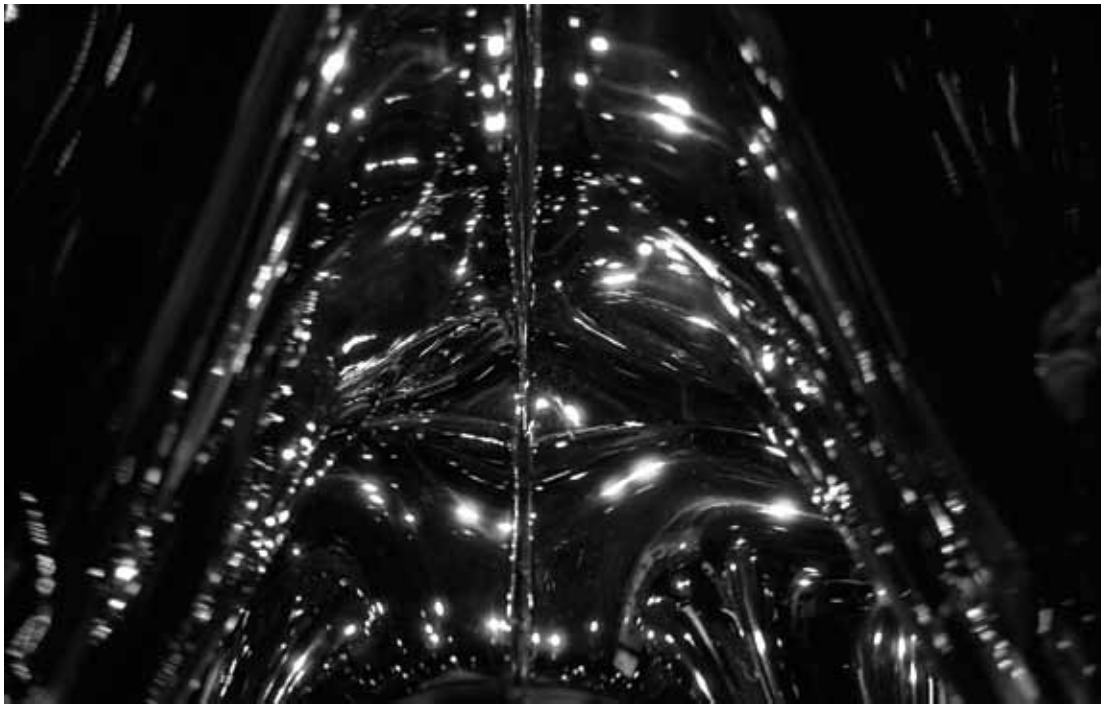
8 La réquisition du Hindenburg par les services de propagande nazis pour la campagne électorale d'Hitler d'une part et d'autre part sa destruction dans l'incendie le 6 mai 1937 figurent en effet parmi les évènements qui ont marqué les esprits et sonné l'interruption des projets de construction de l'aéronef. Mais « en septembre 1974 et en août 1975, la N.A.S.A. a organisé à Monterey (Californie) et à Aspen (Colorado), deux grands congrès d'une semaine sur la renaissance des dirigeables. » Voir Jacques BORGÉ et Nicolas VIASNOFF, *Le Zeppelin en 300 histoires et 150 photos*, Paris, Balland, 1976, p. 176.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Dossier artistique

Collections d'images, agencements et constellations

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

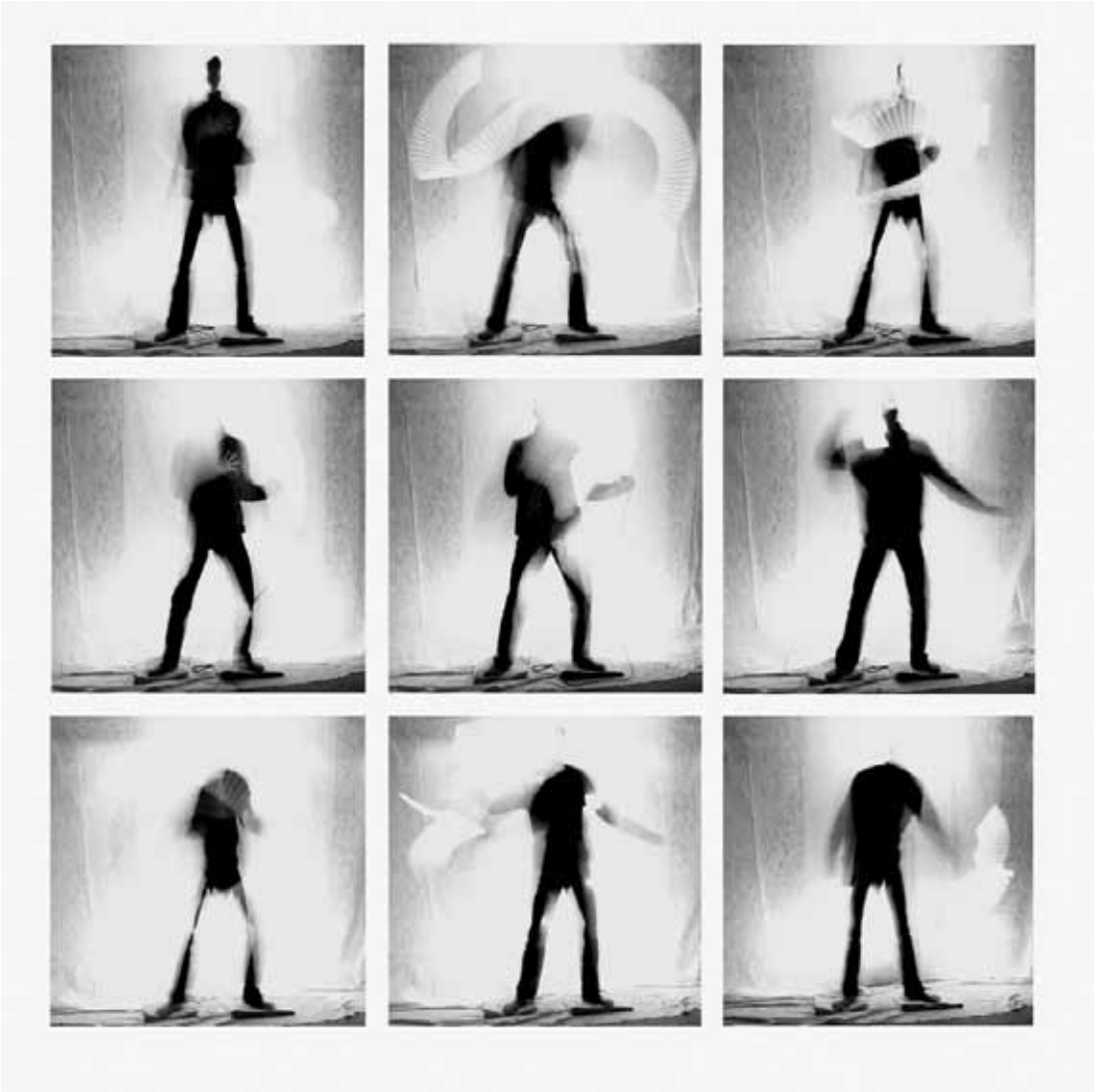


Dôme 2004
tirage argentique sur papier RC satiné
30 x 40 cm, [3 ex.]

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

R.G. pour R. Mutt 2004
sténopé sur papier argentique RC brillant
18 x 24 cm [1 ex.]

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

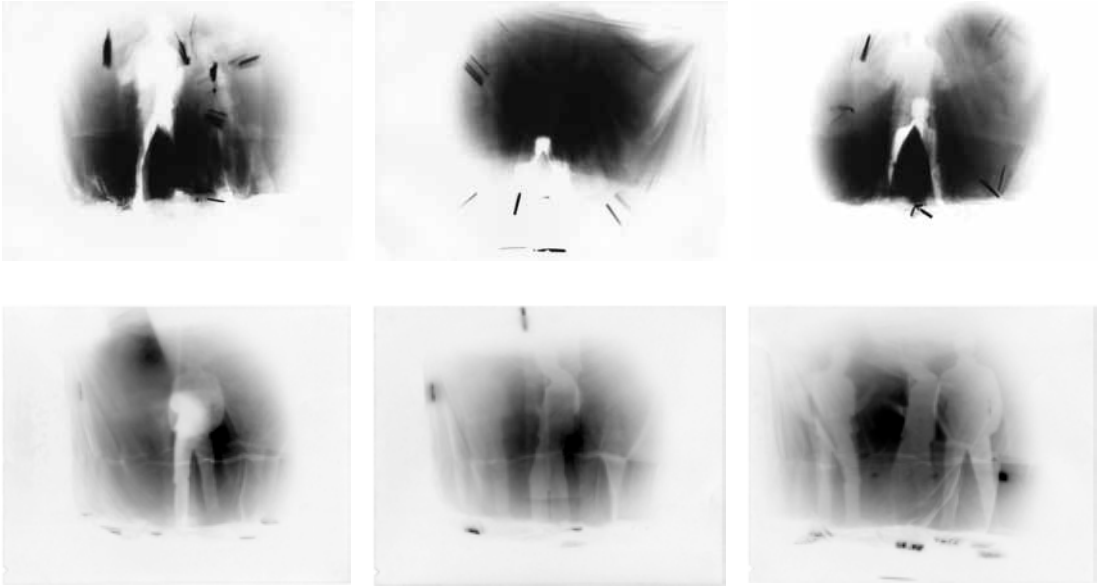


Mouvements 2005
tirage pigmentaire sur papier baryté de 41 x 41 cm [2 ex. + 1 e. a.]

Disappearance (triptyque) 2006
3 tirages argentiques sur papier baryté de 40 x 50 cm chacun
52 x 62 cm encadré, [1 ex. + 1 e. a.]

en haut : vue de l'accrochage dans la salle des conseils de la présidence de l'université Rennes 2

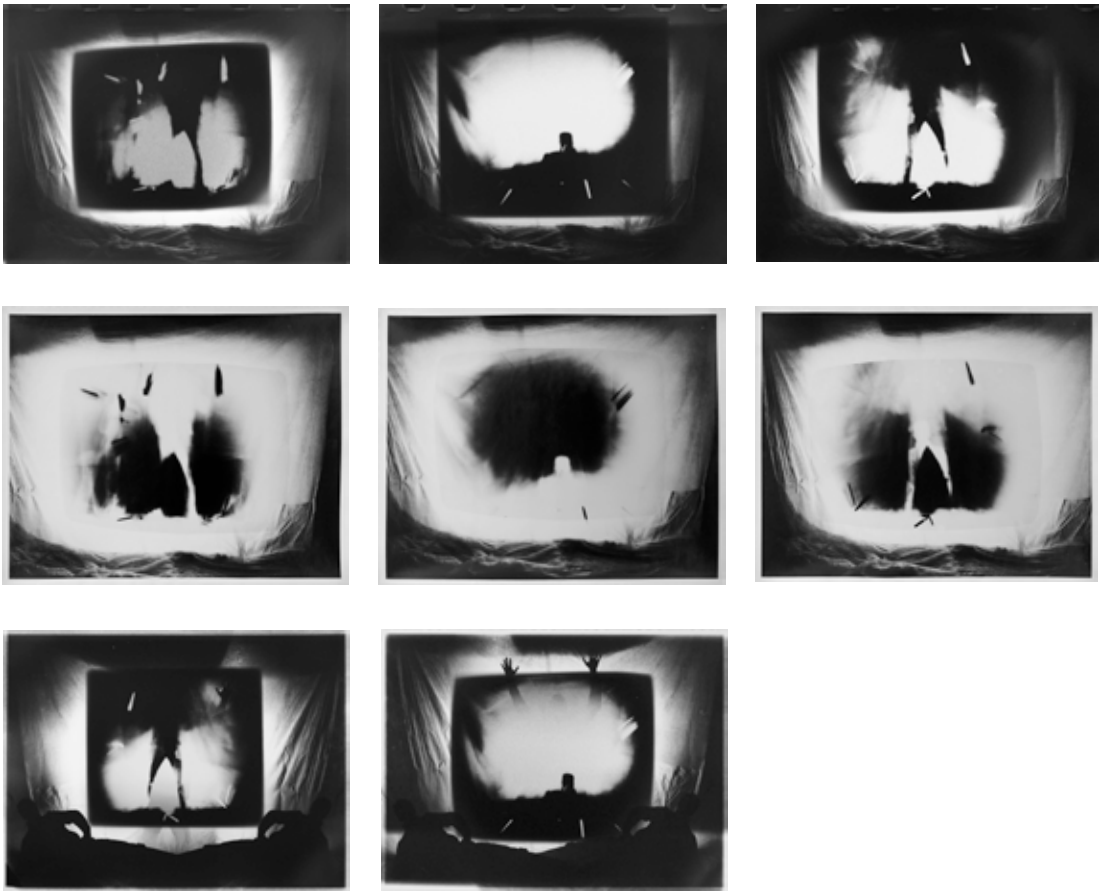
Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



en haut : ***Sans titre*** (triptyque) 2005
3 sténopés sur papier argentique RC brillant de 18 x 24 cm chacun
26 x 32 cm encadré, [1 ex.]

en bas : ***Passage*** (triptyque) 2006
3 sténopés sur plan film de 20 x 25 cm chacun [1 ex.]

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



Sur l'écran (série) 2006
8 tirages argentiques sur papiers RC perlé et baryté de 31 x 41 cm chacun [1 ex.]

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

La jambe 1 et ***2 (après Giacometti)*** 2007
2 tirages pigmentaires de 30 x 40 cm chacun [3 ex. + 1 e. a.]

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

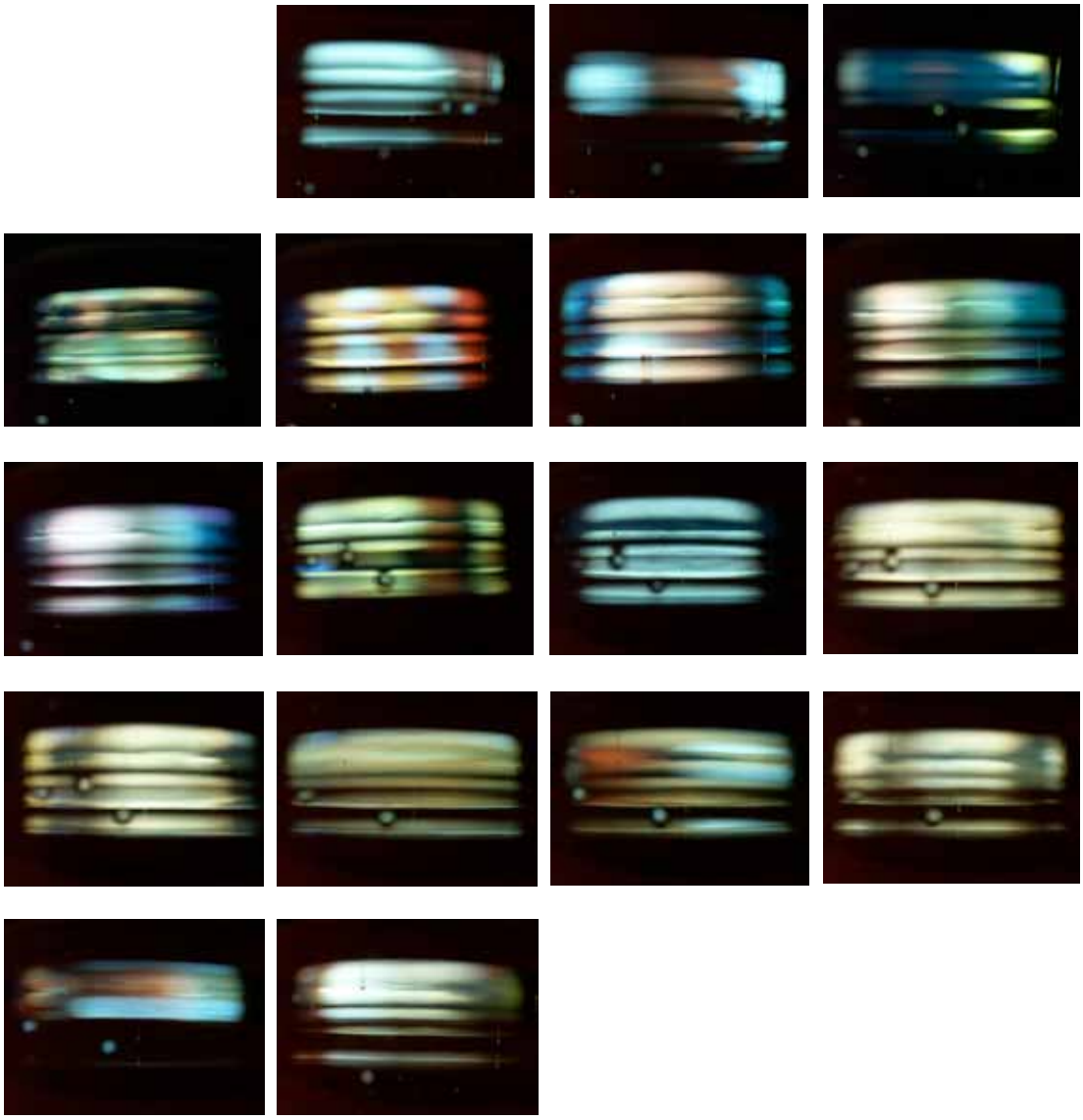
Derrière l'écran (série) 2007
9 tirages pigmentaires sur papier baryté de 20 x 30 cm chacun [3 ex + 1 e. a.]

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Sténopé 2007
projection vidéo, DVD stéréo noir et blanc, format 3:4, 2 x 36 min. 01 s.
avec les voix de Doris Ross et Raymonde Vivier
présentée lors de l'exposition *Autres rivages* à la galerie Art & Essai à Rennes en 2007

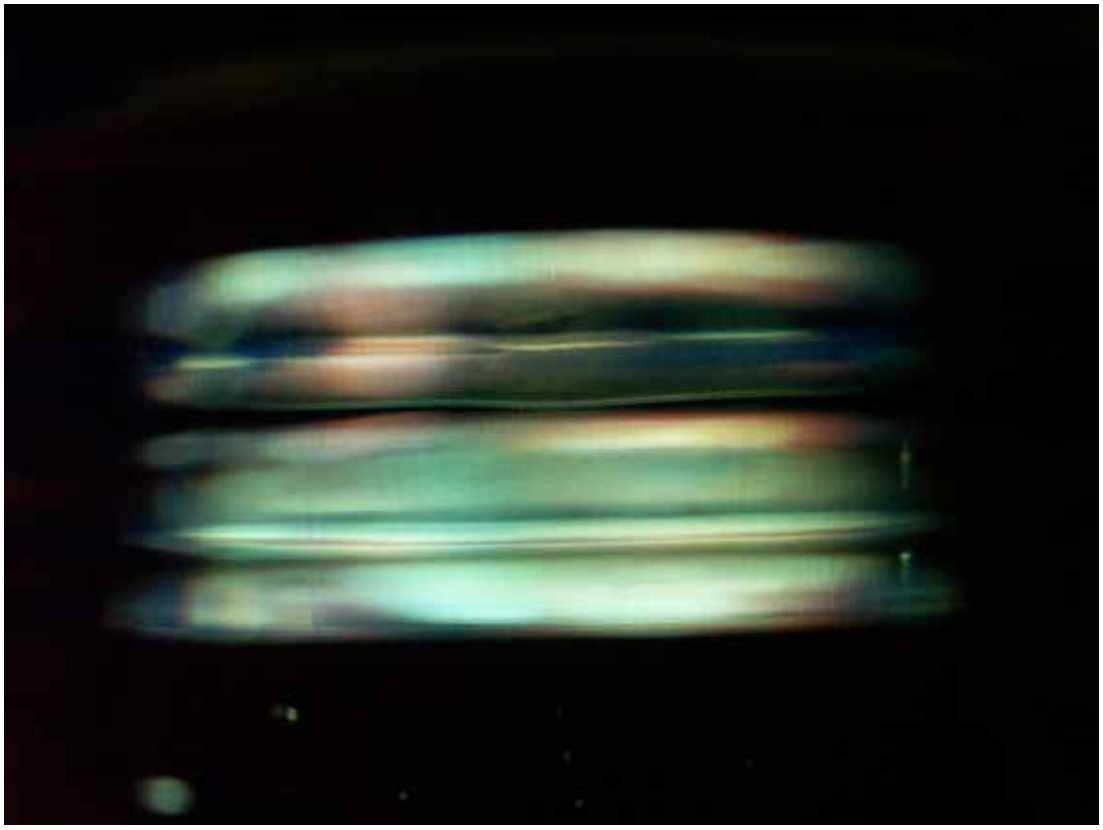
La vidéo est générée par un logiciel de morphing à partir d'une sélection de photographies dont le point commun réside dans l'apparition et la disparition d'une silhouette devant un écran de tissu. Toutes ont à voir avec l'expérience consistant à rendre compte du mouvement d'un corps à l'aide d'un appareil sténopé qui nécessite un temps de pose de plus d'une demi-heure. La lente progression des images produit une vidéo dans laquelle le temps semble s'être arrêté et place le spectateur en situation de vivre la pose, comme devant le sténopé. La bande son associée à l'image est issue d'une traduction de l'anglais au français d'extraits du livre *Camera obscura* d'Aberlardo Morell et Luc Sante. Celle-ci offre un discours sur la camera obscura et autour du sténopé. Autour, dans le sens où le mot sténopé n'est jamais prononcé tandis que le fameux trou d'aiguille revient sans arrêt. Dès lors, de multiples points d'entrées à la compréhension du dispositif photographique se dessinent ou bien s'abîment.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



Aqua tv (série) 2007
17 photographies numériques couleur

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



97. aqua tv 2007
photographie numérique couleur

L'image décrit la superposition de deux objets dans le champ de l'appareil photographique. Utilisé comme dispositif optique, une bouteille d'eau permet d'observer le journal télévisé diffusé par un poste de tv. Diluée, l'image des deux présentateurs peine à être identifiée, les plis de la bouteille plastique en ont fait une touche colorée, striée sans référence au programme télévisé.

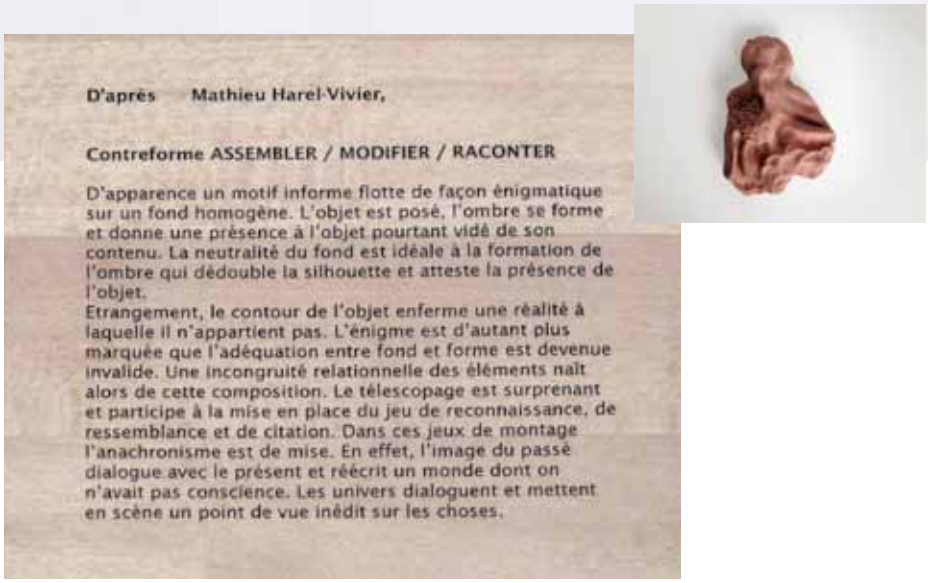
Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Vue de l'exposition *Connexion* à la 3e Porte bleue à Paris du 13 au 22 oct. 2009

en bas : ***Contreforme*** (triptyque) 2009
3 tirages couleur contrecollés sur dibond de 38 x 40 cm chacun [3 ex. + 1 e. a.]

page suivante : ***Scherzo di follia (La Comtesse de Castiglione***), série ***Contreforme*** 2009
tirage couleur contrecollé sur dibond de 30 x 45 cm [3 ex. + 1 e. a.]

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



D'après Mathieu Harel-Vivier,

Contreforme ASSEMBLER / MODIFIER / RACONTER

D'apparence un motif informe flotte de façon énigmatique sur un fond homogène. L'objet est posé, l'ombre se forme et donne une présence à l'objet pourtant vidé de son contenu. La neutralité du fond est idéale à la formation de l'ombre qui dédouble la silhouette et atteste la présence de l'objet.
Etrangement, le contour de l'objet enferme une réalité à laquelle il n'appartient pas. L'énigme est d'autant plus marquée que l'adéquation entre fond et forme est devenue invalide. Une incongruité relationnelle des éléments naît alors de cette composition. Le télescopage est surprenant et participe à la mise en place du jeu de reconnaissance, de ressemblance et de citation. Dans ces jeux de montage l'anachronisme est de mise. En effet, l'image du passé dialogue avec le présent et réécrit un monde dont on n'avait pas conscience. Les univers dialoguent et mettent en scène un point de vue inédit sur les choses.

---

en haut : ***Scherzo di follia (La Comtesse de Castiglione***), série ***Contreforme*** 2009
tirage couleur contrecollé sur dibond de 30 x 45 cm
présenté à la Théâtrerie - Fabrique d'arts, Muret pour l'exposition *Jeu commun* du 3 au 26 févr. 2009

en bas : notice à l'origine de chacune des images de la série ***Contreforme***
Sous forme d'échanges entre artistes et amateurs, l'exposition collective consiste en la présentation de travaux réalisés à partir de notices écrites par les invités. Celle-ci est à la fois rédigée pour quelqu'un et en pensant au travail.

à droite : ***Contreforme*** 2009
forme en terre, 12 x 18 x 4 cm [1 ex.]
Combinée à un fragment d'une reproduction de la photographie de Pierre-Louis Pierson, celle-ci permet une alternative à la découpe franche du cadre de l'image et répond à l'un des passages d'une autre notice rédigée par une amatrice à la manière d'une recette de cuisine mentionnant la nécessité de faire preuve d'un certain «tour de main» quand il s'agit de produire une œuvre.

Révéler, dupliquer, abstraire, distraire, contraster, effacer 2009
6 tirages argentiques par contact sur papier RC brillant de 10 x 15 cm chacun [1 ex.]

L'unique portrait d'identité reproduit ici est issu d'un ensemble trouvé à terre dans les rues d'Istanbul en 2007.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Mathieu Harel-Vivier, *Révéler, dupliquer, distraire, abstraire, contraster, effacer*
Tirages argentiques par contact, 2009.

D'après Manue Raffaigne

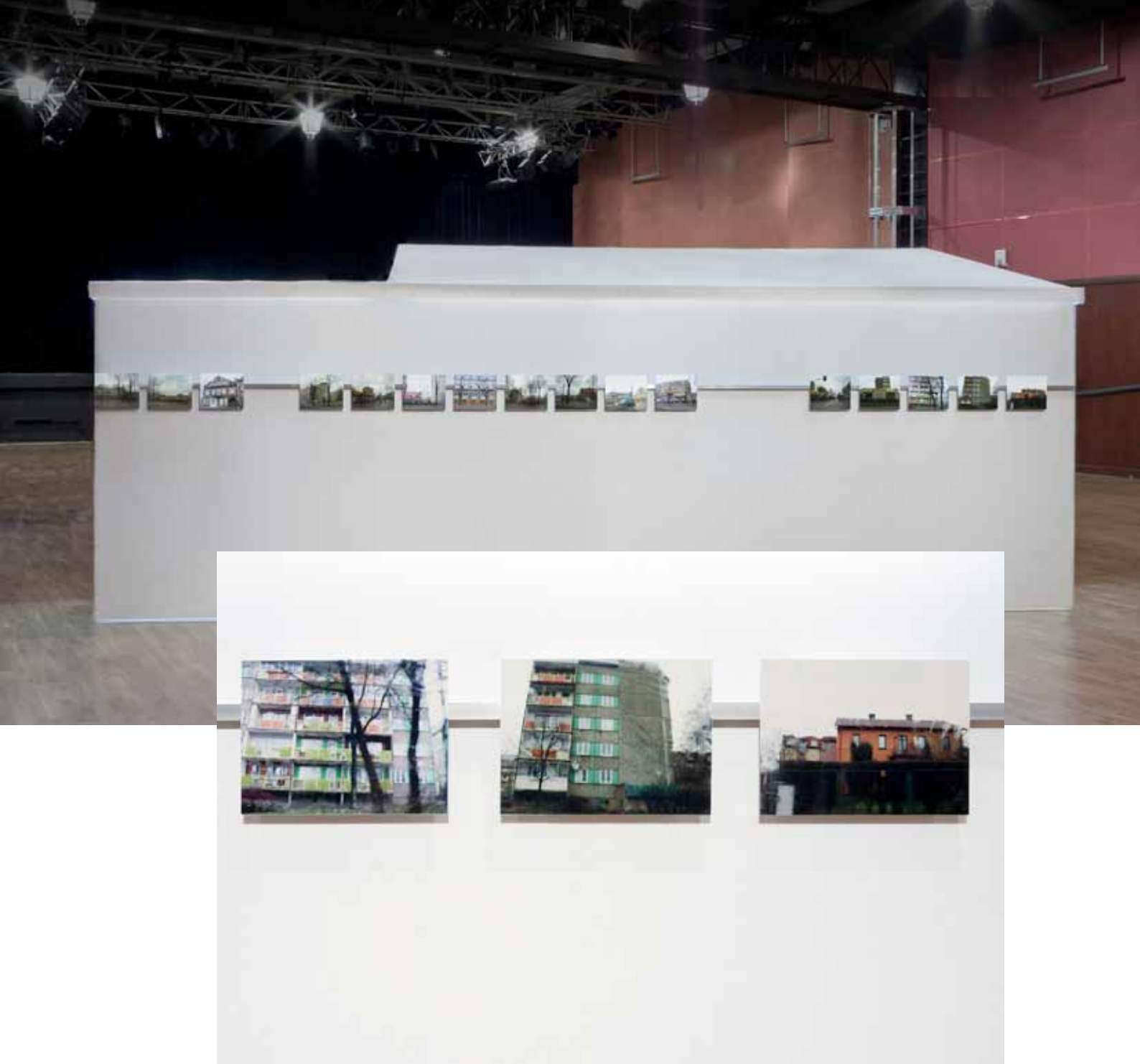
En partant d'un personnage, révéler ses traits forts de caractère par l'utilisation de contrastes, de clairs-obscurs.

Révéler, dupliquer, abstraire, distraire, contraster, effacer (installation) 2009, présentée à la Théâtrerie - Fabrique d'arts, Muret pour l'exposition *Jeu commun* du 3 au 26 févr. 2009, 6 tirages argentiques par contact sur papier RC brillant immergés dans l'eau, 6 pinces métalliques photo, 6 vases en verre de 20 x 30 x 9 cm chacun, étagère en bois

Cette installation de six vitrines met en scène un unique portrait reproduit dans une phase successive de six tirages par contact alors que les tirages sont encore humides. Les six tirages sont immergés dans l'eau et maintenus par une pince au centre de la vitrine qui fait cadre.

en bas : notice à l'origine du travail

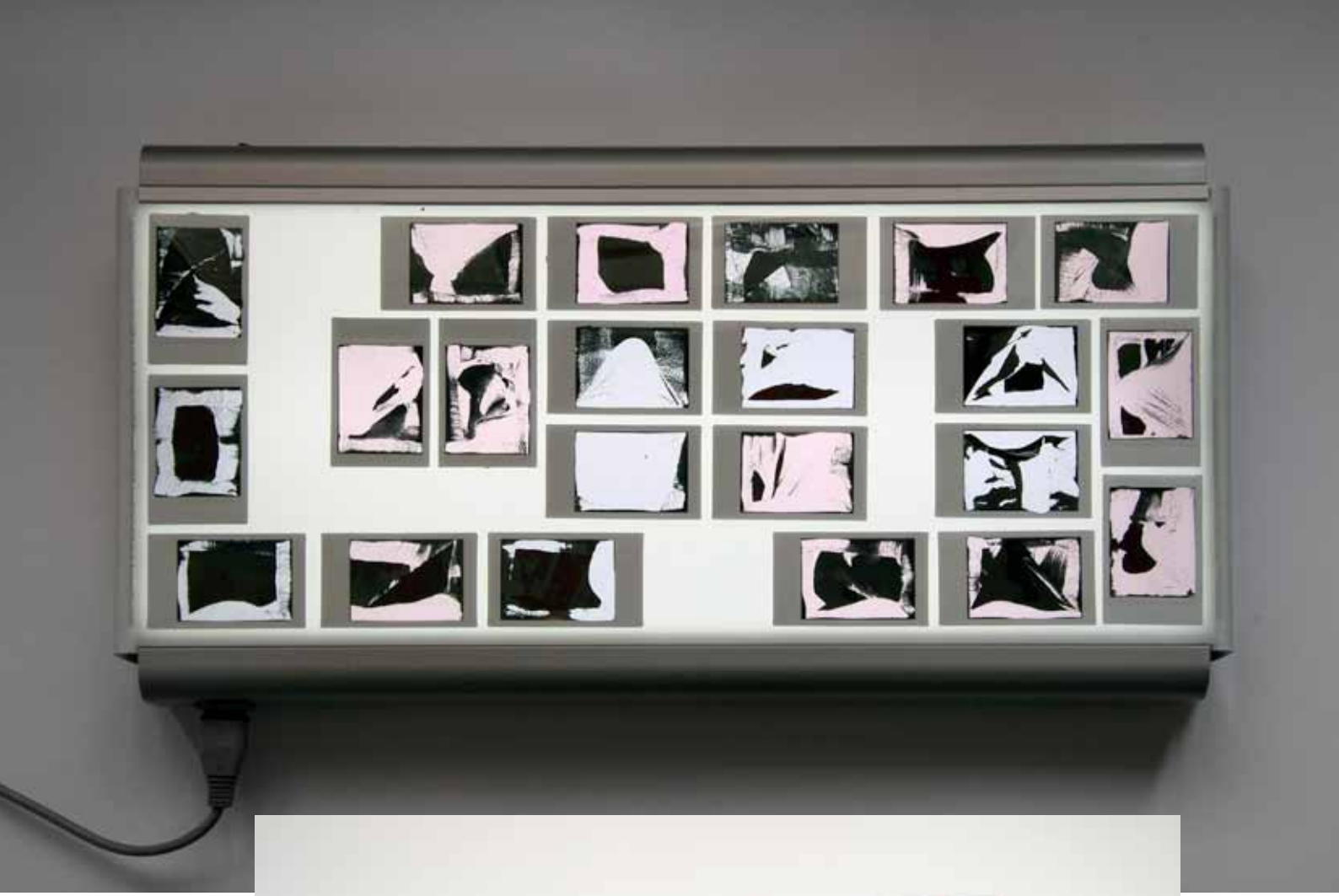
Trajet quotidien (série), Bialystok, Pologne, 2008-2011
54 tirages couleur sur papier métallique contrecollé sur aluminium de 22,5 x 30 cm chacun
[2 ex. + 1 e. a.]



Vue de l'exposition *Ville révée, ville déssinée*, biennale des arts de Romainville du 26 sept. au 15 oct. 2011

Trajet quotidien (série), Bialystok, Pologne, 2008-2011
19 tirages couleur sur papier métallique contrecollés sur aluminium

Cette série de 54 photographies est un enchaînement de prises de vues rapides au cours d'un trajets aux apparences quotidiennes. Réalisées à Bialystok en Pologne à travers la vitre embuée d'un véhicule, l'ensemble qu'elles composent donne à voir les habitations éloignées d'un grand centre urbain afin de mettre à distance l'idée de paysage touristique. Loin des monuments et lieux courus des touristes, ce trajet – faussement quotidien en raison de sa durée et du caractère exceptionnel du voyage – déconstruit la notion de visite par son seul centre et révèle une périphérie dont les caractéristiques tendent à s'effacer dans un monde globalisé. Dans l'espace d'exposition, l'accrochage de la série est linéaire et fait référence à travers les espaces réservés entre les images aux images effacées ainsi qu'aux interruptions occasionnées par la circulation.



Spectres (série) 2009-2010
30 films instantanés (instax mini) incisés et épluchés de 5,4 x 8,7 cm chacun [1 ex.]

en haut : 22 ***Spectres*** présentés sur table lumineuse

Chaque image de cette série a été produite par retrait de la couche supérieure d'une image instantanée au format carte de visite. Une fois épluchée, l'image laisse apparaître la matière du support photographique. Paysage enneigée, montagne virile, drap fantomatique... Recomposée, la série invite à la rêverie.

Spectres (série) 2010
30 tirages argentiques sur papier baryté de 47 x 57 cm issus de la projection sous agrandisseur des films instantanés épluchés utilisés comme négatifs (tirage : aide aux projets extérieurs Le Fresnoy - studio national des arts contemporains, encadrement : production La Criée, centre d'art contemporain, Rennes)
53 x 63 cm encadré [1 ex. + 1 e. a.]

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Spectre 12 2010
tirage argentique sur papier baryté de 47 x 57 cm
53 x 63 cm encadré [1 ex. + 1 e. a.]

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Vues de l'exposition *Subduction* au We-project à Bruxelles du 14 janv. au 5 févr. 2011 avec Étienne de France

en haut : ***Sans titre 7***, Pacé, juillet 2009 (collection ***Errance***), C-print sur papier baryté, 100 x 150 cm, [3 ex. + 2 e. a. dans ce format, sur ce type de support] et ***Spectres 9, 5, 22*** et ***12*** 2010, tirages argentiques sur papier baryté encadré, 53 x 63 cm

en bas : ***Spectres 24, 16, 8*** et ***6*** 2010

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

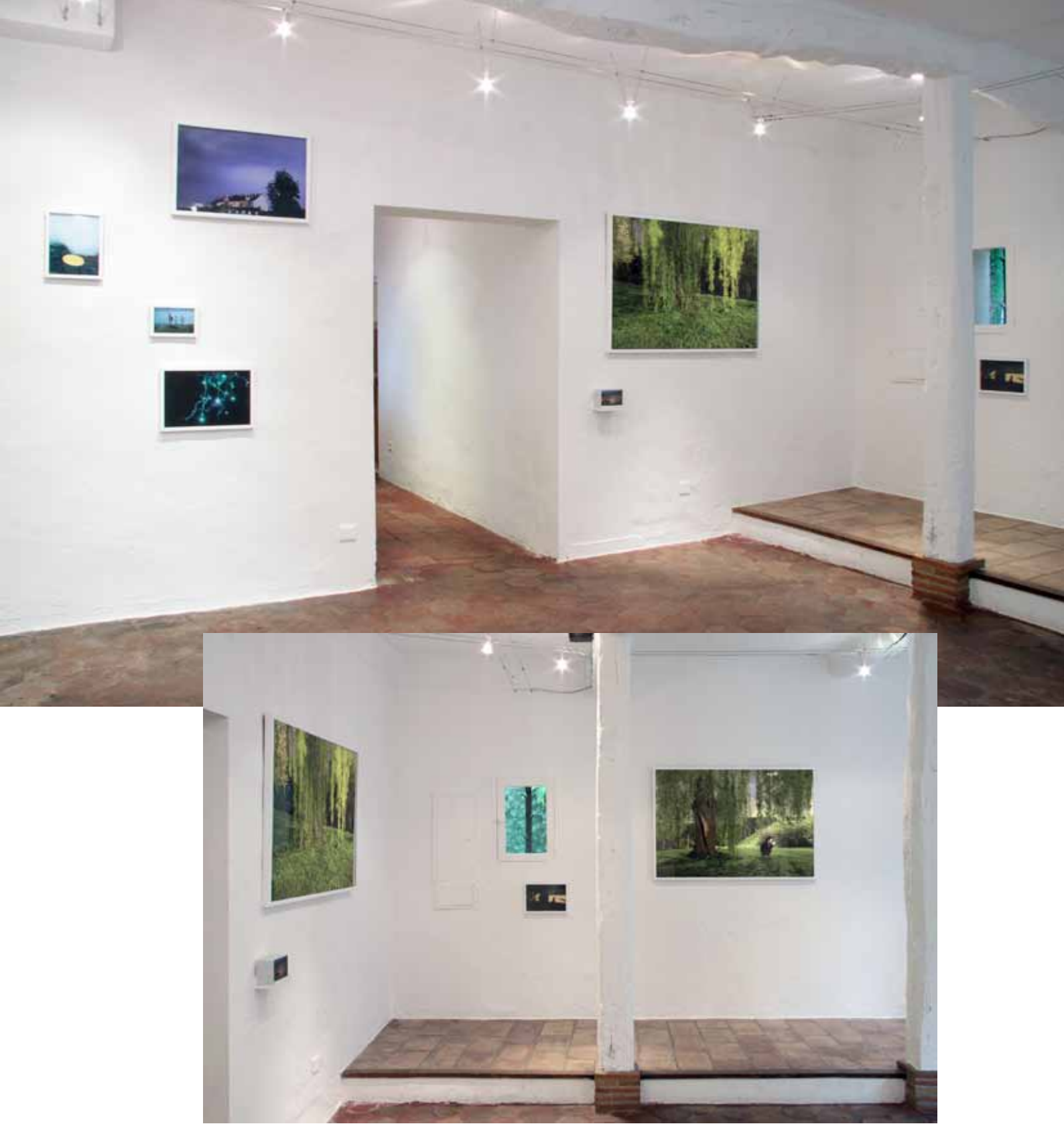
Errance (collection) 2008-2011
photographies sur supports et formats variables agencées en constellation

Errance (collection) 2007-2013
photographies sur supports et formats variables agencées en constellation

page suivante : ***Sans titre 17***, Nîmes, janvier 2013 (collection ***Errance***)
tirage couleur sur papier métallique contrecollé sur dibond, 100 x 150 cm, [3 ex. + 2 e. a.]

Sans titre 12, Venise, juill. 2009 (collection ***Errance***)
carte postale couleur, impression offset sur carton 350 g/m² de 10,4 x 14,8 cm [250 ex.]
édition réalisée avec le concours de la galerie Sintitulo à Mougins et présentée dans le cadre de l'exposition *À la lumière* du 18 au 27 juin 2010

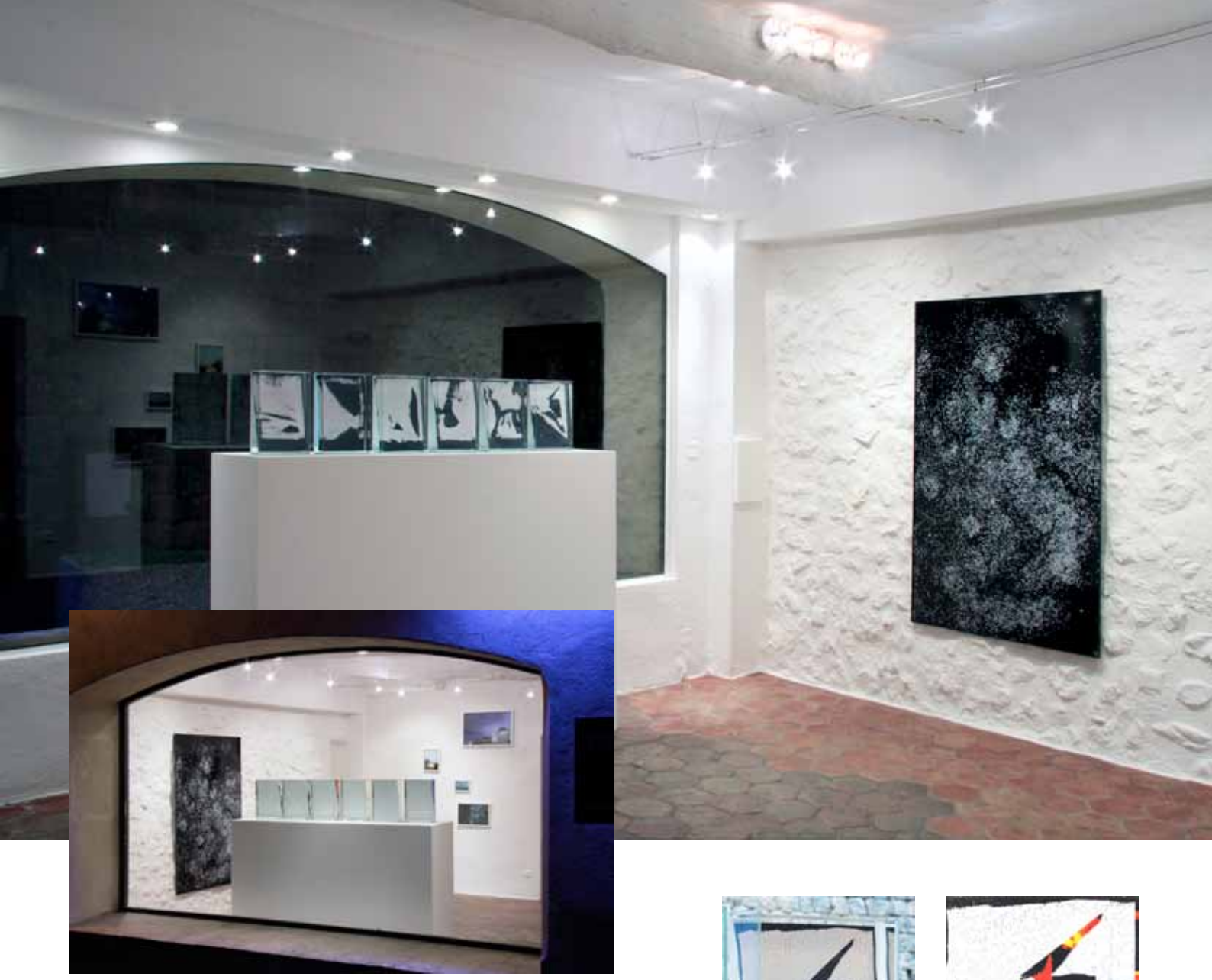
Errance est une collection de photographies couleur, une série où la règle est l'exception. Débutée à partir d'un ensemble d'images nocturnes où la lumière est particulière et joue l'artificialité, celui-ci s'est vu augmenté de photographies de natures variées. Le choix d'une image ne tient souvent qu'à d'infimes analogies formelles ou colorées. L'image d'un objet lumineux en déplacement est par exemple un motif récurrent, du frisbee en passant par l'éclair qui cisaille le ciel jusqu'aux scintillements d'un feu d'artifice. Si chaque image possède son autonomie – c'est l'une des conditions pour son entrée dans la collection –, ce sont des couples et constellations qui forment l'unité de la série en perpétuelle construction. L'image n'est jamais préméditée, simplement, la lumière est parfois allumée ou le flash déclenché. Vient ensuite le choix des supports et des formats qui sont fonction des possibilités d'agencement dans l'espace d'exposition.



Vues de l'exposition *À la lumière* à la galerie Sintitulo à Mougins du 18 au 27 juin 2010

Sans titre 2, 3 et ***4***, Rennes, juin 2009 ; ***Sans titre 8***, Rennes, aout 2009 ; ***Sans titre 9***, Honfleur, juillet 2008 ; ***Sans titre 10***, Pacé, juillet 2009 ; ***Sans titre 11***, Collioure, juillet 2009 ; ***Sans titre 12***, Venise, juillet 2009 (collection ***Errance***), photographies sur supports et formats variables agencées en constellation

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



Vues de l'exposition *À la lumière* à la galerie Sintitulo à Mougins du 18 au 27 juin 2010

sur le socle en haut à gauche : ***Spectres 16, 21, 27, 11, 2*** et ***5*** 2010
6 tirages couleur sur papier RC brillant immergés dans l'eau, 20 x 30 cm chacun [1 ex.]

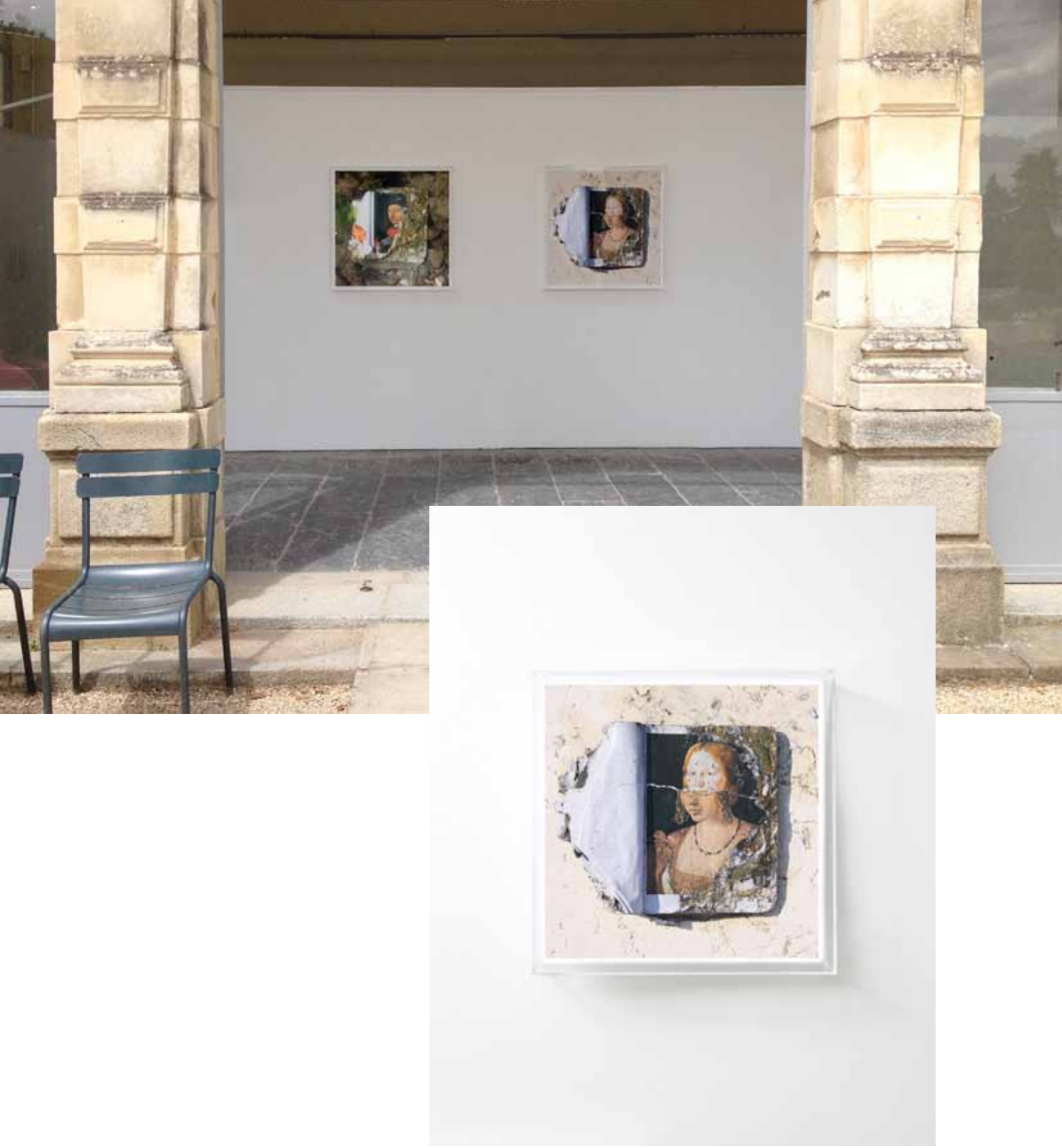
à droite : ***Sans titre 7***, Pacé, juillet 2009 (collection ***Errance***)
tirage couleur sur papier métallique contrecollé sur dibond de 100 x 150 cm [3 ex. + 2 e. a. dans ce format sur ce type de support]

en bas à droite : Après 10 jours passés dans l'eau, dos à la vitrine ensolleillée de la galerie, le ***Spectre 5*** a changé de couleurs. Les images des cinq autres tirages ont quant à elles totalement disparu par l'effet combiné de l'eau et du soleil.

Sauver des eaux (série) 2010
17 tirages pigmentaires couleur sur papier baryté contrecollés sur PVC expansé et montés sous cadre en pmma incolore, 85 x 85 x 10 cm chacun [3 ex. + 2 e. a.]

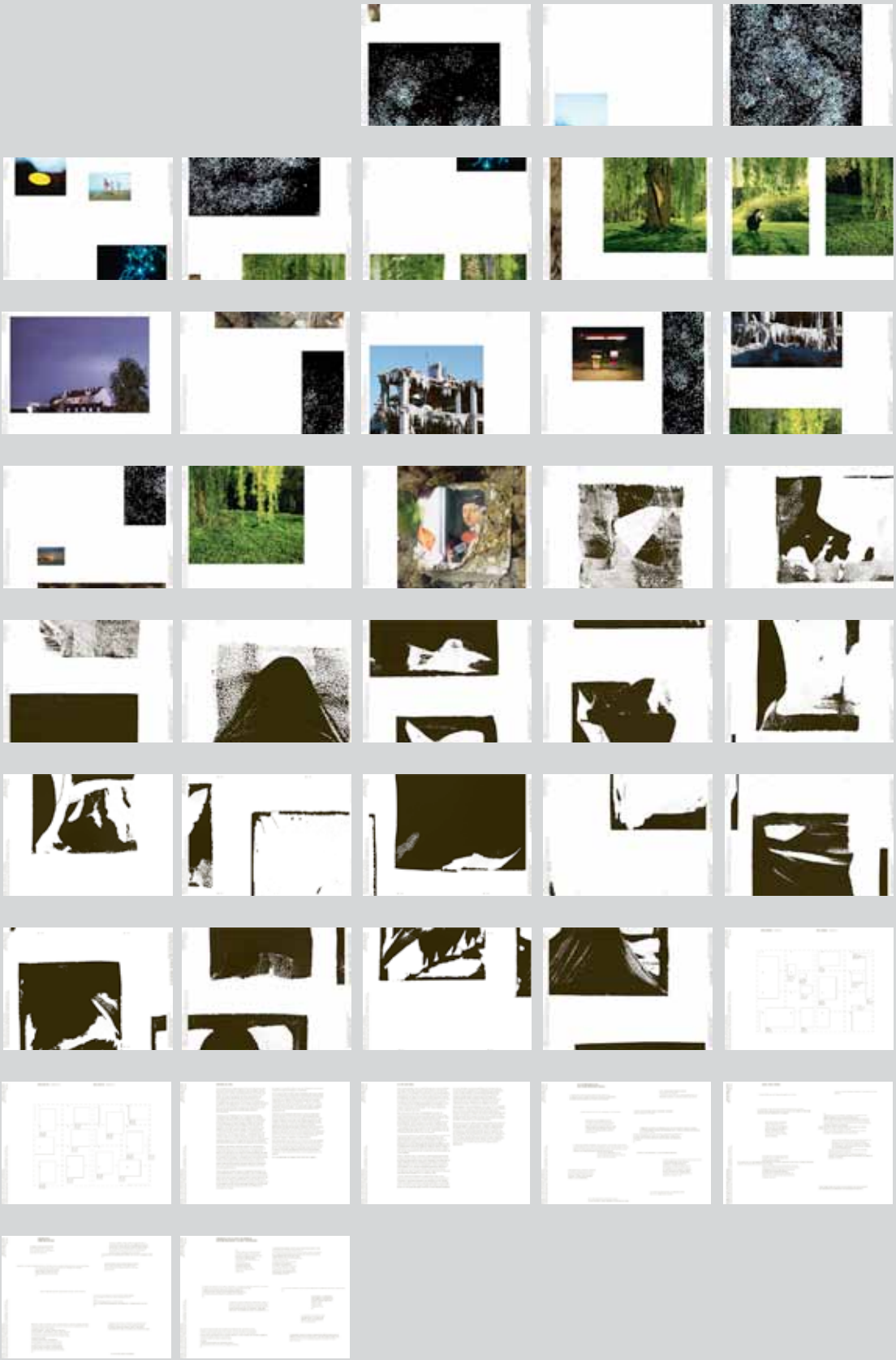
À l'origine, un portrait flamand ondule aux grès des courants de la lagune vénitienne. Une première photographie permet d'en faire le constat. Après émersion de l'objet, il s'avère que l'image appartient à un livre d'histoire de la peinture. Les photographies rendent alors compte de l'impossible préhension des pages que chaque tentative délite un peu plus. Une reproduction se joint à une autre jusqu'à former une nouvelle composition, et ce, à partir des portraits de peintres italiens et flamands tels Marco Barbarigo (suiveur de Jan Van Eyck), Hans Memling, Albrecht Dürer, Lorenzo Lotto, Antonello Da Messina, Giovanni Bellini, etc.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



Vue de l'exposition *Collection* à l'Orangerie du Thabor à Rennes du 28 juin au 1er sept. 2013

Sauver des eaux 1 et ***26*** 2010
tirages pigmentaires couleur sur papier baryté contrecollés sur PVC expansé et montés sous cadre en pmma incolore, 85 x 85 x 10 cm chacun [3 ex. + 2 e. a.]



ISBN : 978-2-906890-07-7 2011
40 feuillets, 80 pages

ISBN : 978-2-906890-07-7 2011
planches d'impression offset quadri et noir de 70 x 100 cm chacune

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

ISBN : 978-2-906890-07-7

Conçu dans le cadre d'une invitation en résidence d'un an à La Criée, centre d'art contemporain de Rennes en 2010-2011, ***ISBN...*** est pensé comme un espace de présentation pour la mise en relation de deux séries ou collections photographiques. L'une est abstraite, en noir et blanc, produite sans prises de vues préalables : ***Spectres***, l'autre en couleur, ***Errance***, regroupe une majorité d'images nocturnes dans lesquelles la lumière est particulière et joue l'artificialité. Seule l'image du livre noyé vient à part. Amorce d'une troisième série, elle s'associe à l'ensemble dont la production implique chaque fois une part de hasard.

Au-delà de cette volonté de considérer le livre comme espace d'exposition, ***ISBN...*** est envisagé comme un moyen de faire jouer les images à égalité d'une part et d'autre part comme un moyen d'établir entre elles des relations inédites afin que ces dernières puissent inspirer de nouveaux accrochages. À cette fin, l'assemblage des feuilles est aléatoire et induit nombre de discussions sur la fabrication du livre et les possibilités qu'elle peut offrir. Une des questions majeures porte sur les espaces qui peuvent être maitrisés dès lors que les feuilles ne sont plus rangées comme à l'habitude.

Avant la découpe en feuilles ou feuillets, le livre est imprimé sur cinq planches d'impressions de 70 x 100 cm : deux pour ***Spectre***, deux pour ***Errance*** et la dernière pour les textes et le chemin de fer. C'est donc à l'intérieur du format des deux planches d'impression (140 x 100 cm) équivalent aux proportions d'une cimaise d'un espace d'exposition que l'agencement d'images est réalisé. Autrement dit, l'agencement des photographies dans le livre est l'adaptation d'un accrochage à l'échelle du mur d'exposition. La constellation habituellement déployée sur le mur est alors ventilée sur les planches. Les images conservent leurs proportions et sont ensuite fragmentées par la coupe des feuilles. Le rôle et les limites de ces planches sont alors soulignés par le placement de plusieurs images qui s'étendent au-delà du format. Tant et si bien que la reconstitution de ces images appelle d'autres fragments donc une nouvelle planche d'impression et ainsi de suite. En d'autres termes, l'agencement est défini de telle sorte que certaines images de la planche soient toujours fragmentées et suggèrent un agencement infini.

Enfin, à l'intérieur du livre façonné, le seul espace lisible comme au préalable est le recto verso du feuillet. La maitrise de ce passage d'un côté à l'autre de la feuille est alors revendiquée par un quatre page imprimé seulement sur le recto, plié en son centre et relié à l'envers, comme pour certaines des pages d'un livre au format inquarto qu'il faut découronnées pour accéder au texte. Ici, l'intérêt n'est pas dans la découpe des pages, mais bien dans l'affirmation du seul espace du livre où se joue un passage composé en amont. De plus, ce choix présente l'avantage de créer des planches d'impression sur lesquelles le projet est lisible d'emblée, sans avoir à considérer simultanément le recto et le verso. Les planches ne sont imprimées que d'un seul côté et peuvent être aisément exposées.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Du fait de l'assemblage aléatoire des feuillets, chacun des quatre-cents exemplaires est unique. À la sortie des machines, quarante piles de quatre-cents feuillets identiques sont disposées sur une longue table. Les feuillets sont assemblés à la main, d'abord en suivant l'ordre de disposition des paquets, puis avec un décalage, puis en remontant la chaine de droite à gauche, de haut en bas, etc. Dès lors, ce système permet d'écarter l'éventualité que deux ouvrages puissent être composés à l'identique, et ce, à plus forte raison qu'il semble impossible d'épuiser le nombre de combinaisons possibles.

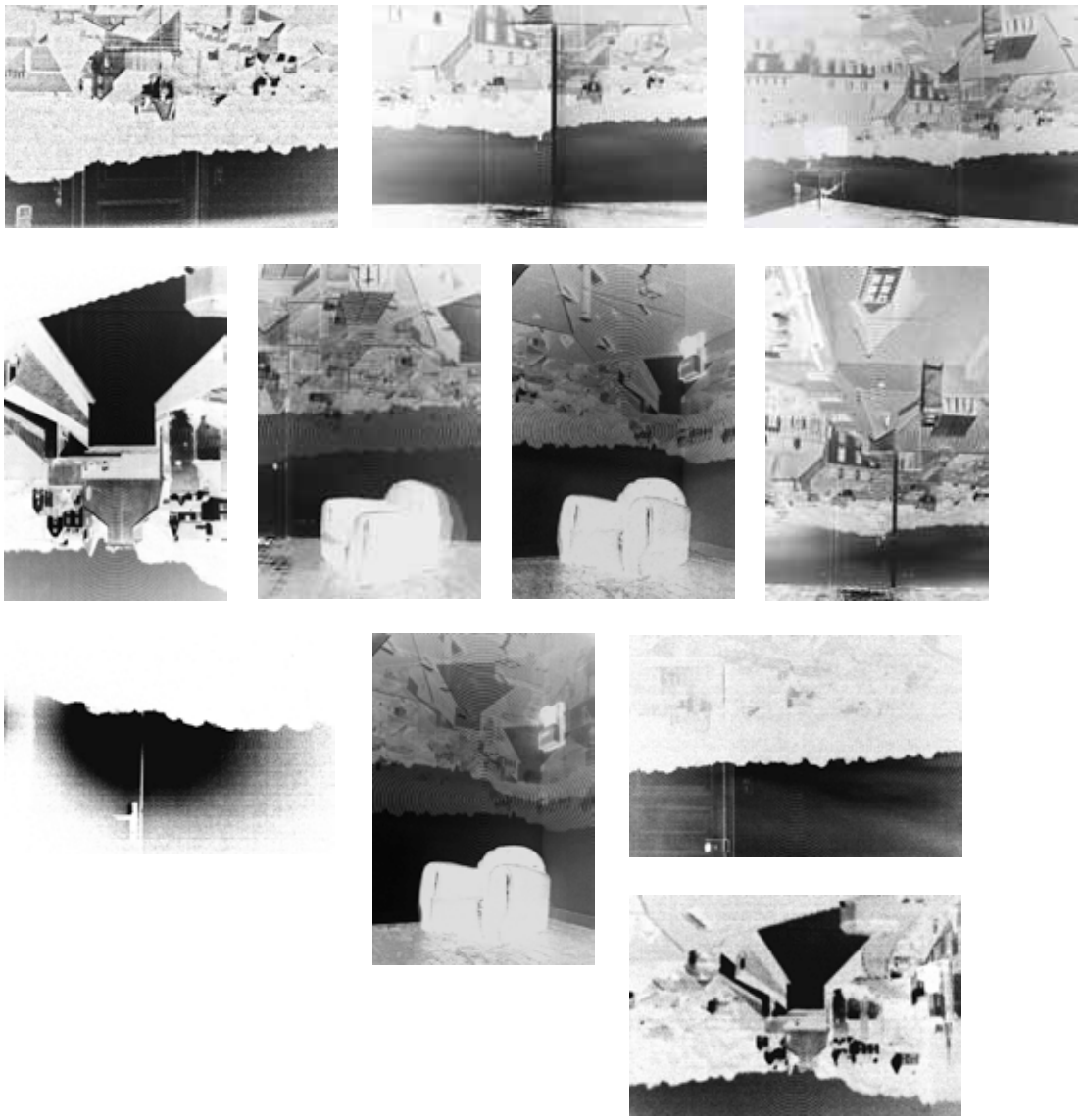
Afin de préserver cette unicité de l'ouvrage, de l'exposer aussi, le livre ne possède pas de couverture. Le lecteur entre directement dans l'espace du livre. C'est un dos carré collé avec colle apparente où n'importe lequel des quarante feuillets a vocation à se retrouver en première de couverture. Il peut s'agir d'une photographie (l'orage à Venise), d'un fragment, en couleur ou noir et blanc, d'un texte ou bien d'une partie du chemin de fer. C'est pourquoi tous les feuillets comportent les mentions du titre, colophon, achevé d'imprimer, etc. Le dos carré collé permet encore, à celui qui souhaiterait reconstituer les images, de détacher les feuillets pour reformer les planches d'impression, bien que les quatre index du chemin de fer doivent permettre d'éviter cette déconstruction. En effet, un index correspond à une planche d'impression et précise le placement des images, leur légende, ainsi que leur distribution sur chacun des feuillets numérotés. Si les pages de textes ne sont pas foliotées, les pages d'images le sont à deux endroits, en haut et en bas. Le chiffre romain renvoie à la planche d'impression, le chiffre arabe à celui du feuillet. C'est par ce biais que le lecteur peut appréhender le processus de création du livre.

La lecture des textes est une autre alternative. Ceux de Jérôme Dupeyrat intitulés « Un livre (des pages) », « (Des pages) un livre » déroulés sur le recto et le verso de deux feuillets portent un regard théorique sur l'ensemble du travail, tandis que les notes d'Audrey Pennachio écrites au conditionnel et disséminées sur huit pages offrent une lecture possible et non définitive sur quatre aspects du travail. Cette possibilité est d'autant plus affirmée que les titres évoquent plus qu'ils ne désignent leur objet. « Ne plus témoigner du réel… » et « Quand l'image invoque » font respectivement référence aux séries ***Errance*** et ***Spectre***. « Une rencontre comme une existence » s'intéresse à l'œuvre ***Sauver des eaux***, quand « Une manipulation du livre… » concerne la forme de l'ouvrage.

Finalement livre d'artiste à contributions multiples, celui-ci s'interroge autant sur lui-même qu'il dément l'opposition entre deux pratiques photographiques. Il agence, produit des abstractions par fragmentation, mais surtout, il établit un principe d'équivalence. La valeur du regard porté sur les images n'est pas hiérarchisée. Fragmentées et dispersées, toutes jouent à égalité.

ISBN : 978-2-906890-07-7 2011
livre d'artiste sans couverture avec assemblage aléatoire des feuillets, dos carré collé
impression offset quadri et noir sur papier Munken 90 g/m^2
80 pages (double foliotage : IV-32), 23 x 16,5 cm [400 ex.]
édition La Criée, centre d'art contemporain, Rennes

Textes : Jérôme Dupeyrat et Audrey Pennachio
Design graphique : Benoît Böhnké

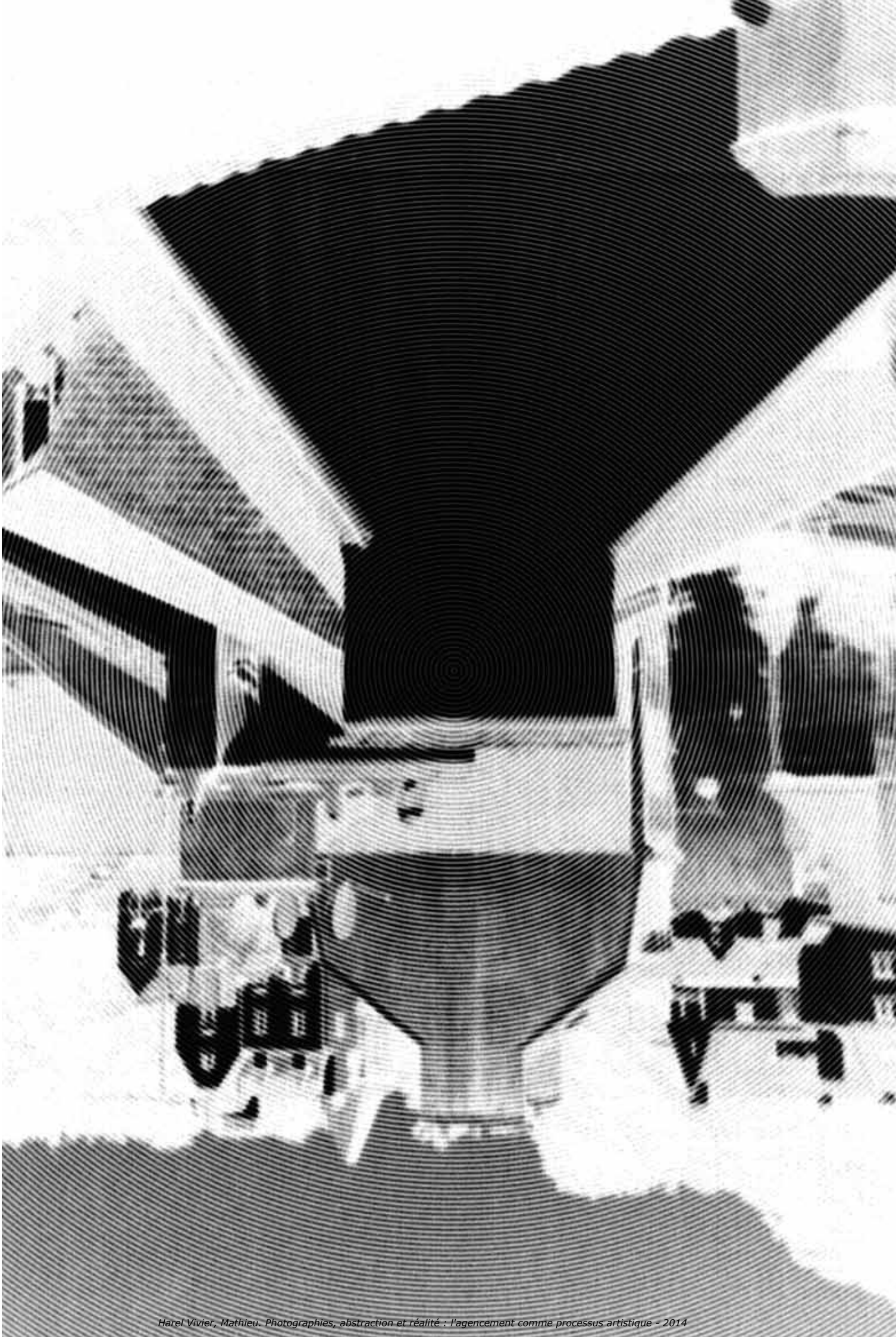


Camera obscura (série), Pont-Aven, 2011
11 photocopies tramées noir et blanc sur papier 80 g/m^2 de 80 x 120 cm chacune [10 ex.]

Selon un protocole similaire à celui utilisé par Hubert Duprat dans les années 80 pour *L'atelier ou la montée des images*, le mur de l'espace de travail reçoit l'image inversée du paysage extérieur, soit le ciel et les toits. Cette fois, au troisième étage de l'hôtel de ville de Pont-Aven, l'un des ateliers est entièrement occulté d'une bâche noire percée d'un simple trou (sténopé). À l'intérieur de l'atelier devenu espace d'observation, la ville témoigne de son lot d'évènements quotidiens et hors du commun que la camera obscura s'ingénue à livrer sans persistance, du ralliement de bikers à la dispersion des nuages. Produite pendant la résidence, la série de 11 photographies noir et blanc et en négatif reprend la trame de la lentille de Fresnel ou de la Zone-plate et cite les dispositifs optiques utilisés.

page suivante : Camera obscura 2, Pont-Aven, 2011

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014



Sans titres 2011
4 photographies numériques couleur

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Intérieurs (installation) 2012
1 impression noir et blanc sur bâche pleine PVC 450 g/m² de 500 x 250 cm [1 ex. + 1 e. a.]
et 3 diapositives noir et blanc 24 x 36

Quatre images d'archives de l'intérieur du zeppelin LZ 129 sont rassemblées et présentées afin de générer les bases d'une invitation au voyage. Celles-ci prennent alors différentes formes pour s'adapter à l'espace d'exposition (bâche, papier peint, projection...) La première image est une perspective du salon de l'appareil, dans lequel le mobilier – signé De Groot – vidé de ses usagers côtoie au mur une cartographie où les trajets de l'aéronef sont tracés. Les trois suivantes accueillent les passagers affairés sur la promenade et curieux du spectacle qui se déroule à l'extérieur.

Vues de l'exposition *LZ 129* à Schaufenster, Sélestat, avec Cécile Beau, du 10 mars au 12 avr. 2012

en haut à gauche et en bas à gauche : ***Intérieur 1*** 2012, impression noir et blanc sur 5 lés de papier dos bleu

en haut, au milieu et en bas : ***Intérieur 2, 3*** et ***4*** 2012, 3 diapositives projetées sur une voile de parachute gonflée par des ventilateurs, projecteur 400 W programmée par cycle de 6 mn. (2 mn. par image) avec interruptions et reprises toutes les 15 à 30 mn. de 16h30 à 8h30.

en haut à droite : Cécile Beau, ***Zibens*** 2011, néons (allumage intermittent), structure en acier, 70 x 200 cm

Équivalents plastiques 2013
objets couverts de film plastique étirable noir, dimensions variables

Pensées comme équivalents en trois dimensions des formes qui apparaissent dans les images de la série ***Spectres***, ces œuvres éphémères sont des emballages d'objets trouvés dans l'espace d'exposition. L'opération conduisant à la génération des images de la série ***Spectres*** est ici inversée. Au lieu d'ôter la peau de l'image, l'œuvre est créée par le recouvrement d'un ou plusieurs objets qu'il n'est plus dès lors possible d'identifier. À l'issue de l'exposition, les objets sont déballés et retrouvent leur emplacement. Finalement des objets indésirables et encombrant sont réinvestis dans une œuvre et participe à l'édification d'un monolithe noir qui camouffle moins qu'il révèle.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Vues de l'exposition *System of Down* à l'Espace Cinco - Cutlog club, Paris du 24 au 27 oct. 2013

Équivalents plastiques 2 et ***3*** 2013, objets couverts de film plastique étirable noir, dimensions variables et ***Spectres 20, 24, 6, 8*** et ***12*** 2010, 5 tirages argentiques sur papier baryté encadré, 53 x 63 cm chacun

Dirigeables sur images (série) 2013
8 cartes postales de dirigeables, 8 tirages argentiques sur papier baryté encadrés
53 x 63 cm chaque en [1 ex.]

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Dirigeable sur image 7 (série) 2013
carte postale de dirigeable sur tirage argentique encadré
53 x 63 cm chaque en [1 ex.]

En vue d'une exposition duo *Rise & Fall* dans laquelle est montré un parachute gonflé ***Albatros*** 2010 de Rémy Albert et pour faire suite à la problématique abordée dans celle intitulée *LZ 129* pour laquelle il avait été question d'exposer une série de cartes postales de dirigeable, la question de leur présentation se pose à nouveau. Étant convenu que l'exposition porterait un regard historique et poétique sur les figures du parachute et du dirigeable, les ***Spectres*** sont rapidement apparus comme décors ou paysages potentiels aux images de dirigeables. Dès lors, le décollage fonctionne comme point de rencontre entre les deux images.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Vues de l'exposition *Rise & Fall* pour les Ateliers Portes Ouvertes de la ville de Rennes avec Rémy Albert du 12 au 15 déc. 2013

en haut à droite : ***Intérieur 1*** 2012, impression sur bâche pleine, 500 x 250 cm ; ***Équivalent plastique 3***, objet couvert de film plastique étirable noir, 220 x 80 x 76 cm et ***Rise & Fall*** 2013 de Rémy Albert, argile blanche et fumée noir sur panneaux de bois peints

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Vues de l'exposition *Rise & Fall* pour les Ateliers Portes Ouvertes de la ville de Rennes avec Rémy Albert du 12 au 15 déc. 2013

à gauche et en bas : ***Sans titre 7***, Pacé, juillet 2009 (collection ***Errance***), tirage couleur sur papier métallique contrecollé sur dibond, 100 x 150 cm ; ***Dirigeables sur images*** (série) 2013, 8 cartes postales de dirigeables sur tirages argentiques encadrés, 53 x 63 cm chaque ; ***Intérieurs 2, 3*** et ***4*** 2012, 3 diapositives projetées et ***Vent de Marfa*** 2012 de Rémy Albert, enregistrement sonore diffusé à l'intérieur d'une cuve à fuel

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Bibliographie

Cette bibliographie comprend l'intégralité des références citées distinguées par un astérisque [*] ainsi que plusieurs ressources qui ont nourri le travail. La rubrique « ressources générales » est suivie de trois rubriques : livres sur la photographie ; catalogues d'expositions collectives et communiqués de presse ; ressources monographiques.

Ressources générales

Livres

ALBERONI Francesco, *Le Choc amoureux : Recherches sur l'état naissant de l'amour*, traduit de l'italien par Jacqueline Raoul-Duval et Teresa Matteucci-Lombardi, Paris, Ramsay, 1981.*

ARMENGAUD Françoise, *De l'oblitération : entretien avec Emmanuel Levinas à propos de l'oeuvre de Sosno*, Paris, La Différence, 1990.*

ARMENGAUD Françoise, *L'Art d'oblitération : Essais et entretiens sur l'œuvre de Sacha Sosno*, Paris, Kimé, 2000.*

AULT Julie (dir.), *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*, Londres, Four Corners Books, 2010.*

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

AUMONT Jacques, *Montage. Eisenstein* (1979), Paris, Images modernes, 2005.*

BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV* (1984), Paris, Seuil, Points Essais, 1993.*

BARTHES Roland, *Mythologies* (1957), Paris, Seuil, Points, 2001.*

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1958), Paris, Cerf, Septième Art, 2010.*

BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), dans Walter BENJAMIN, *Écrits Français*, introduction et notice de Jean-Maurice Monnoyer, Avec les témoignages d'Adrienne Monnier, de Gisèle Freund et de Jean Selz, Paris, Folio essais, 2003.

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Cerf, 1989.*

BERGSON Henri, « Discours aux étudiants de Madrid (1er mai 1916) », dans *Mélanges*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p. 1195 *sqq*.*

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, Idées, 1968.*

BLANCHOT Maurice, *L'Attente l'oubli* (1962), Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1991.*

BORGÉ Jacques et VIASNOFF Nicolas, *Le Zeppelin en 300 histoires et 150 photos*, Paris, Balland, 1976.*

BRETON André, *La Clé des champs* (1953), Paris, Le livre de poche, Biblio essais, 1991.*

BRETON André, *Les Vases communicants* (1932), Paris, Gallimard, Idées, 1970.*

BUCHLOH Benjamin, « Gerhard Richter's *Atlas*: the Anomic Archive », dans Iwona BLAZWICK et coll., *Gerhard Richter Atlas: The Reader* (2003), Londres, Whitechapel Gallery, 2012, p. 87-101.*

BUCHLOH Benjamin, « Warburg's Parangon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe », dans Ingrid SCHAFFNER, *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art*, cat. expo., Munich, Prestel, 1998, p. 50-60.*

CALVINO Italo, *Le Château des destins croisés* (1973), traduit de l'italien par Jean Thibaudeau et l'auteur, Paris, Gallimard, Folio, 2013.*

CANETTI Elias, *Masse et puissance* (1960), traduit de l'allemand par Robert Rovini, Paris, Gallimard, Tel, 2004.

CAUQUELIN Anne, *Court Traité du fragment, Usages de l'œuvre d'art*, Paris, Aubier, *Res*, L'invention philosophique, 1986.*

CHEVRIER Jean-François, *La Trame et le hasard*, Paris, L'Arachnéen, 2010.*

CLAUDEL Paul, « Réflexions et propositions sur le vers français » (1925), dans *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.*

DASTON Lorraine et GALISON Peter, *Objectivité*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sophie Renaut et Hélène Quiniou, Paris, Les presses du réel, Fabula, 2012.*

DE BIASI Pierre-Marc, « Fonctions et genèse du titre en histoire de l'art », dans Pierre-Marc DE BIASI, Marianne JAKOBI et Ségolène LE MEN (dir.), *La fabrique du titre. Nommer les œuvres d'art*, Paris, CNRS, 2012, p. 29-94.*

DEGAND Léon, *Abstraction, Figuration, Langage et signification de la peinture*, Paris, Cercle d'art, 1998.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, Minuit, Critique, 1983.*

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Minuit, Critique, 1985.

DELEUZE Gilles, *Foucault*, Paris, Minuit, Critique, 1986.

DELEUZE Gilles, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, Critique, 1975.

DELEUZE Gilles, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, Critique, 1988.

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, Critique, 1969.*

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, Critique, 1991.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'anti-oedipe : Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, Critique, 1972.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, Critique, 1980.

DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues* (1977), Paris, Flammarion, Champs, 1996.*

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps, histoire de l'art et anachronismes des images*, Paris, Minuit, 2000.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

DIDI-HUBERMAN Georges, *La Ressemblance informe, ou, le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.

DIDI-HUBERMAN Georges, *La Ressemblance par contact, archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte,* Paris, Minuit, 2008.

DIDI-HUBERMAN Georges, L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris, Minuit, 2002.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Œil de l'histoire : Tome 3, Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Minuit, Paradoxe, 2011.*

DIDI-HUBERMAN Georges, *Image malgré tout,* Paris, Minuit, 2003.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position : L'Œil de l'histoire, 1*, Paris , Minuit, 2009.

DUPEYRAT Jérôme, *Les Livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, Université Rennes 2, Thèse préparée au sein de l'Équipe d'accueil (3208) Arts : pratiques et poétiques, mention : Esthétique, sous la direction de Leszek Brogowski, 2012.*

EISENSTEIN Sergueï, *La Non-indifférente Nature/1, Œuvres tome 2*, traduit du russe par Luda et Jean Schnitzer, Paris, UGE-10/18, 1976.*

EISENSTEIN Sergueï, *Le film : sa forme, son sens*, adapté du russe et de l'américain par Armand Panigel (dir.), Paris, Christian Bourgeois, 10/18, 1976.*

FOCILLON Henri, *Vie des formes* (1943), Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, 2010.*

FORSTER Kurt W., « Die Hamburg-Amerika-Linie, oder: Warburg's Kulturwissenschaft zwischen den Kontinenten », dans Horst BREDEKAMP, Michael DIERS, Charlotte SCHOELL-GLASS et coll., *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, Weinheim, Acta Humanoria, 1991, p. 11-37.*

FOSTER Hal, *Le Retour du réel, Situation actuelle de l'avant-garde*, traduit de l'anglais par Yves Cantraine, Franck Pierobon et Daniel Vander Gucht, Paris, La lettre volée, Essais, 2005.

FOSTER Hal, « Re : post (Riposte) », dans Bernard BLISTÈNE, Catherine DAVID et Alfred PACQUEMENT (dir.), *L'Époque, la mode, la morale, la passion, aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 1987, p. 463-469.*

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

FRAHM Jahn-Peter, *Mosses and Liverworts of the Azores and Madeira*, Books on Demand, 2013.*

FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, traduit de l'allemand par Charles et Jeanne Odier, Paris, Presses Universitaires de France, Bibliothèque de Psychanalyse, 1971.*

GENET Jean, « Le funambule », dans *Le condamné à mort et autres poèmes suivi de Le funambule* (1999), Paris, Gallimard, Poésie, 2011, p. 107-127.*

GAUTIER Jean-Jacques, *Il faut que je parle à quelqu'un*, Paris, Plon, 2003.*

GLISSANT Édouard, *La Cohée du lamentin, Poétique V.*, Paris, Gallimard, Nrf Essais, 2005.

GOMBRICH Ernst H., *L'Art et l'Illusion : Psychologie de la représentation picturale* (1971), traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Phaïdon, 2010.*

GOODMAN Nelson, *Manières de faire des Mondes*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie-Dominique Popelard, Paris, Gallimard, folio essais, 1992.*

HAMON Philippe, *Expositions : Littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1989.

HARRISON Charles et WOOD (dir.), *Art en théorie, une anthologie*, Malakoff, Hazan, 1997.*

HEINICH Nathalie, *Harald Szeeman. Un cas singulier : Entretien*, Paris, L'Échoppe, 1995.

HILDEBRAND Adolf von, *Le Problème de la forme dans les arts plastiques*, traduit de l'allemand par Éliane Beaufils, Paris, L'Harmattan, Esthétiques, 2002.*

HITCHCOCK Alfred, TRUFFAUT François et SCOTT Helen G., *Hitchcock/Truffaut : Édition définitive*, avec la collaboration de Helen Scott, Paris, Ramsay, 1983.*

HOFFMANN Jens, *The Next documenta Should Be Curated by an Artist*, Francfort-sur-le-Main, Revolver, 2004.*

KOYRÉ Alexandre, *Études d'histoire de la pensée scientifique* (1966), Paris, Gallimard, Tel, 1985.*

KRAUSS Rosalind, *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, traduit de l'anglais par Marc Bloch et Jean Kempf, Paris, Macula, 1990.*

KUBLER George, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses*, traduit de l'américain par Yana Kornel et Carole Naggar, Paris, Champ libre, 1973.*

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

LYOTARD Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants* (1988), Galilée, Débats, 2005.*

LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne : Rapport sur le savoir* (1979), Paris, Minuit, critique, 2013.

MALDINEY Henri, *Art et existence* (1985), Paris, Klincksieck, Esthétique, 2003.*

MALRAUX André, *Le Musée Imaginaire* (1965), Paris, Gallimard, folio essais, 1996.*

MALLARMÉ Stéphane, *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard*, Paris, NRF, 1914.*

MICHAUD Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.*

MICHAUD Philippe-Alain, *Sketches : Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2006.*

MŒGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste, une introduction à l'art contemporain. Nouvelle édition revue et augmentée.*, Marseille / Paris, Le Mot et le Reste / Bibliothèque Nationale de France, 2011.*

MONDZAIN Marie-José, « L'image entre provenance et destination », dans Emmanuel ALLOA (dir.), *Penser l'image*, Dijon, Les presses du réel, Perceptions, 2010.*

MURILLO Christine, LEGUAY Jean-Claude, OESTERMANN Grégoire et coll., *Le Baleinié l'intégrale. Le dictionnaire des tracas.*, Paris, Points, Le goût des mots, 2009.*

O'Doherty Brian, *White Cube : L'espace de la galerie et son idéologie*, traduit de l'anglais par Catherine Vasseur revue par Patricia Falguières, Zurich et Paris, JRP Ringier ; Maison Rouge, fondation Antoine de Galbert, Lectures Maison Rouge, 2008.*

PAGEARD Camille, *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'oeuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux. Formes et représentations de l'histoire de l'art,* thèse en histoire de l'art sous la direction de Jean-Marc Poinsot, Université Rennes 2, 2011.

PANOFSKY Erwin, « Le concept du Kunstwollen », dans *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, Le sens commun, 1975.*

POINSOT Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés. Nouvelle édition revue et augmentée*, Dijon, Les presses du réel ; Genève, Mamco, 2008.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

RANCIÈRE JACQUES, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.*

RANCIÈRE JACQUES, *Mallarmé. La politique de la sirène.*, Paris, Hachette Littératures, Pluriel, 1996.*

RANCIÈRE JACQUES, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, La philosophie en effet, 2004.*

RIEGL ALOÏS, *Grammaire historique des arts plastiques : volonté artistique et vision du monde* (1978), traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz et préf. Otto Pächt, Paris, Klincksieck, L'Esprit et les formes, 2003.*

ROQUE GEORGES, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2003.*

ROSSET CLÉMENT, *Fantasmagories,* suivi de Le Réel, L'Imaginaire et L'Illusoire, Paris, Minuit, Paradoxe, 2006.

ROSSET CLÉMENT, *Le Réel et son double,* Paris, Gallimard, 1993.

ROSSET CLÉMENT, *Le Réel, Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, Reprise, 2004.

ROSSET CLÉMENT, *L'Objet singulier, nouvelle édition augmentée* (1979), Paris, Minuit, Critique, 2011.*

SAINT-JACQUES CAMILLE, *Esthétique de la poussière, une entrée en matière*, Montreuil-sous-Bois, Lienart, Beautés, 2011.*

SAYAG ALAIN, « Les abstractions et la photographie », dans Catherine RAULIN et coll., *Vive les modernités ! Rencontres internationales de la photographie - Arles*, cat. expo., Arles, Actes sud, 1999.*

SCHAPIRO MEYER, « L'objet personnel, sujet de nature morte. À propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh. », dans *Style, artiste et société* (1982), traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Blaise Allain, Guy Durand, Louis Évrard, Vincent de la Soudière et Jean-Claude Lebensztejn, Paris, Gallimard, Tel, 1999, p. 349-360.*

SAURISSE PIERRE, *La Mécanique de l'imprévisible, Art et hasard autour de 1960*, Paris, L'Harmattan, Histoires et Idées des Arts, 2007.

SLOTERDIJK PETER et FINKIELKRAUT ALAIN, *Les Battements du monde. Dialogue*, Paris, Hachette Littératures, Pluriel, 2005.*

SOUTIF DANIEL (dir.), *L'Art du XXe siècle, de l'art moderne à l'art contemporain, 1939-2002*, Paris, Citadelles & Mazenod, L'Art et les grandes civilisations, 2005.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

STANISZEWSKI Mary-Anne, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge et Londres, The MIT Press, 2008.*

STEINBERG Leo, « Other Criteria », dans Claude GINTZ (dir. et traduit), *Regards sur l'art américain des années soixante, anthologie critique*, Paris, Territoires, 1979.*

SVENUNGSSON Jan, *Écrire en tant qu'artiste*, Strasbourg, Haute école des arts du Rhin, 2012.

SZEEMANN Harald, *Écrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre volée Le Couloir parallèle, 1996.*

TRONCY Éric, « Display/Décor », dans *Le colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier (textes 1988-1998)*, Dijon, Les presses du réel, 1997-98.*

VALÉRY Paul, *Variété II*, Paris, Gallimard, 1930.*

VAUDAY Patrick, *La Peinture et l'image. Y a-t-il une peinture sans image ?*, Nantes, Pleins feux, Version originale, 2002.*

VILA-MATAS Enrique, *Perdre des théories*, traduit de l'espagnol par André Gabastou, Paris, Christian Bourgeois, Titres, 2010.*

WARBURG Aby, « Das Problem liegtin der Mitte », dans Horst BREDEKAMP et Michael DIERS, *Gesammelte Schriften, I, 1-2 . Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europaîschen Renaissance*, Berlin, Akademie Verlag, 1998.*

WARBURG Aby, *Der Bilderatlas Mnemosyne. Gesammelte Schriften, II-1*, Berlin, Akademie Verlag, 2000.*

WARBURG Aby, *Essais florentins* (1990), traduit de l'allemand par Sybille Muller, Klincksieck, L'Esprit et les formes, 2003.*

WARBURG Aby, *L'Atlas Mnémosyne : Avec un essai de Roland Recht*, traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Paris, L'écarquillé, 2012.*

WORRINGER Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style* (1re éd. allemande 1908 et française 1978), traduit de l'allemand par Emmanuel Martineau, Paris, Klincksieck, L'Esprit et les formes, 2003.*

ZERNER Henri, « L'histoire de l'art d'Aloïs Riegl : un formalisme tactique », dans *Figures d'une discipline*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Gallimard, Art et Artistes, 1997, p. 35-51.*

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Articles

AUBART François, « Systémologie », dans *revue 02*, n° 50, été 2009, p. 17-21.*

BRAUN Marta, « Muybridge le magnifique », dans *Études photographiques*, novembre 2001, n° 10, [En ligne] sur <http://etudesphotographiques.revues.org/262> [Consulté le 25.07.13].*

BREERETTE Geneviève, « Portrait Erik Dietman au Centre Pompidou : Le ventre du sculpteur », dans *Le Monde*, 20 août 1994.*

BUERGEL Roger M. et NOACK Ruth, « Some Afterthoughts on the Migration of Form », dans *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, n° 18, Summer 2008, p. 5-15.*

CHABERT Garance et MOLE Aurélien, « Artistes iconographes : images et hyperliens », *L'art même, chronique des arts plastiques de la fédération Wallonie – Bruxelles*, n° 54, 1er trimestre 2012, p. 6-8.

CHABERT Garance et MOLE Aurélien, « Artistes iconographes », *Art21*, n° 25, hiver 2009/2010, p. 18-27.

CASCARO David, « Le musée décontracté : Une installation des Lacaton Vassal au Palais de Tokyo », 2006, [En ligne] sur <http://www.lacatonvassal.com/data/documents/20110228-233538Int%C3%A9gral cascaro LV.pdf> [Consulté le 17.07.14].*

CHÉROUX Clément, « Les discours de l'origine : À propos du photogramme et du photomontage », dans *Études photographiques*, janvier 2004, n° 14, [En ligne] sur <http://etudesphotographiques.revues.org/index377.html> [Consulté le 26.05.13].*

CRIMP Douglas, « On The Museum's Ruins », dans *October*, n° 13, été 1980, p. 41-57.*

DE CHASSEY ÉRIC, « Un modernisme humble, la peinture abstraite d'aujourd'hui », *art press*, n° 310, mars 2005, p. 29-35.

DELEUZE Gilles, « *La voix de Gilles Deleuze en ligne, Anti-Œdipe et autres réflexions* » (27 mai 1985), réalisé par l'Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, transcription Frédéric Astier, [En ligne] sur <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=68> [Consulté le 25.06.14].*

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

DELEUZE Gilles, « *La voix de Gilles Deleuze en ligne, Cinéma, cours n°32* » (22 févr. 1983), réalisé par l'Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, transcription Maïka Etchecopar, [En ligne] sur <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=212> [Consulté le 06.06.13].*

DIDI-HUBERMAN Georges, « Atlas : comment remonter le monde : entretien avec Catherine Millet », dans *art press*, n° 373, déc. 2010, p. 48-55.*

DIDI-HUBERMAN Georges, « Mnémosyne 42 », *engramma : la tradizione classica nella memoria occidentale*, [En ligne] sur <http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1154> [Consulté le 26.07.14].*

DURAND Régis, « Photographies contemporaines : la "volonté d'art" », *La recherche photographique*, dans *Œuvres contemporaines*, n° 4, mai 1988, p. 17-24.*

FROGIER Larys, « Les enjeux de la critique d'art en France depuis 1992 », dans *Dossier d'études sur la critique d'art*, dans *Archive de la critique d'art*, 1998, <http://www.archivesdelacritiquedart.org/files/enjeux_de_la_critique_ d_art_L_Frogier.pdf> [Consulté le 26.06.14].*

GUINARD Patrice, « Par l'Abécédaire de Gilles Deleuze. Témoignage », dans *Concepts hors série Gilles Deleuze*, Sils Maria asbl, janv. 2002.*

HURET Jules, « Conversations avec Stéphane Mallarmé », dans Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque charpentier, 1891, p. 60, [En ligne] sur <http://www.uni-due.de/lyriktheorie/scans/1891_2huret.pdf> [Consulté le 12.04.13].*

LE BON Laurent, « 100 artistes, 100 tendances : Entretien avec Jérôme SILENE », *La Gazette de Berlin*, 29 oct. 2013, [En ligne] sur <http://www.lagazettedeberlin.com/659/100-artistes-100-tendances/> [Consulté le 19.07.14].*

LUGON Olivier, « Des cheminements de pensée : la gestion de la circulation dans les expositions didactiques », Pierre LEGUILLON (dir.), *art press spécial : Oublier l'exposition*, n° 21, 2000.*

LUGON Olivier, « La photographie mise en espace, les expositions didactiques allemandes (1925-1945) », *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998.*

MICHEL Christian, « Le titre du tableau », *La lettre du Collège de France*, Paris, Collège de France, 31 juin 2011, n° 31, [En ligne] sur <http://lettre-cdf.revues.org/1221> [Consulté le 22.06.13].*

MICHAUD Philippe-Alain, intervention pendant la table ronde n° 1 du colloque « Art contemporain et histoire des arts : anachronismes, références et documents » organisé par Larys FROGIER, Rennes : auditorium des Champs Libres ; partenariat Drac Bretagne, Ministère de la Culture et de la Communication, Pôle de Ressources « Art contemporain » pour l'Éducation Artistique et Culturelle, le 9 nov. 2010, transcription [En ligne] sur <http://espaceeducatif.ac-rennes.fr/jahia/Jahia/lang/fr/pid/18519> [Consulté le 27.06.14].*

MŒGLIN-DELCROIX Anne, « Y a t-il un dilemme Abstraction-Figuration ? », *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, n° 510, nov. 1989, p. 819-833.*

OUDART Jean-Pierre, « La Suture », *Cahiers du Cinéma*, n° 211-212, avril-mai 1969.*

SASSO Robert et VILLANI Arnaud (dir.), « Le Vocabulaire de Gilles Deleuze », Les Cahiers de Noesis, Vocabulaire de la philosophie contemporaine de langue française, Cahier n° 3, Nice (UMR 6045), Vrin, Paris, printemps 2003.

VAN EERSEL Patrice, « Le Yi Jing ne nous dit rien d'elle, il enclenche notre intuition. Entretien avec Cyrille Javary. », *Clés*, [En ligne] sur <http://www.cles.com/enquestes/article/le-yi-jing-ne-nous-dit-rien-d-elle-il-enclenche-notre-intuition> [Consulté le 25.02.14].*

VAN LIER Henri, « Histoire photographique de la photographie », dans *Les Cahiers de la Photographie*, Laplume, Association de critique contemporaine en photographie, n°27, 1992.*

WIESING Lambert, « Comment penser la photographie abstraite », traduit de l'allemand par Jean Lauxerois, *Pratiques, Réflexions sur l'art*, n° 11, Automne 2001, Presses Universitaires de Rennes, p. 48-68.*

Vidéos

AUMONT Jacques, *S.M. Eisenstein, le "montage d'attractions" présenté par Jacques Aumont* (23 oct. 2009), réalisé par le Forum des images. Paris, [En ligne] sur <http://www.forumdesimages.fr/fdi/Videos/Les-Cours-de-cinema/Cours-de-cinema-par-theme/S.M.-Eisenstein-le-montage-d-attractions> [consulté le 06.06.13].*

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

DE GALBERT ANTOINE, *Le Mur, œuvres de la collection Antoine de Galbert : Documentaire* (27 juin 2014), réalisé par VERBIZH ALYSSA. Terra Luna Films ; Anne Morien, <http://www.dailymotion.com/video/x20dm7a_le-mur-oeuvres-de-la-collection-antoine-de-galbert-documentaire_creation> [Consulté le 28.06.14].*

DELEUZE GILLES, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze, avec Claire Parnet*, réalisé par Pierre-André BOUTANG, Paris, Montparnasse (DVD), 2004.*

DIDI-HUBERMAN GEORGES ET GISINGER ARNO, *Interview dans le cadre de leur exposition Nouvelles histoires de fantômes* (19 févr. 2014), réalisé par le PALAIS DE TOKYO - SITE DE CRÉATION ARTISTIQUE. <https://http://www.youtube.com/watch?v=WFyCBhcdzGo> [Consulté le 26.07.14].*

MICHEL CHRISTIAN, « Le titre du tableau », réalisé par LE COLLÈGE DE FRANCE, Paris, Collège de France, du 26 janv., 02, 09 et 16 févr. 2011, [En ligne] sur <http://www.college-de-france.fr/site/roland-recht/guestlecturer-2010-2011.htm> [Consulté le 12.02.14].*

LIVRES SUR LA PHOTOGRAPHIE

AUMONT JACQUES, *L'Image*, Paris, Nathan, Nathan-Université, 1990.*

BADGER GERRY et PARR MARTIN, *Le Livre de photographies, une histoire volume I*, traduit de l'anglais par Virginie de Bermond-Gettle et Anne-Marie Terel, Phaidon, Paris, 2005.

BADGER GERRY et PARR MARTIN, *Le Livre de photographies, une histoire volume II*, traduit de l'anglais par Alice Boucher et Laurence Seguin, Paris, Phaidon, 2007.

BAILLY JEAN-CHRISTOPHE, *L'Instant et son ombre*, Paris, Seuil, 2008.

BAJAC QUENTIN ET CHÉROUX CLÉMENT (dir.), *Collection photographies*, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, Centre Pompidou, 2007.

BAQUÉ DOMINIQUE, *La Photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, Regard, 1998.

BAQUÉ DOMINIQUE, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Regard, 2004.

BAQUÉ DOMINIQUE, *Les documents de la modernité, Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.

BARTHES ROLAND, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Cahiers du Cinéma, 1980.*

BELTING HANS, *Pour une anthropologie des images*, traduit par Jean Torrent, Paris, Gallimard, Le temps des images, 2004.

BOULOUCH NATHALIE, *Le ciel est bleu, Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, L'écriture photographique, 2011.

BOURDIEU PIERRE (dir.), *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (1965), Paris, Minuit, Le sens commun, 2003.*

BRIGHT SUSAN, *Art Photography Now*, New York, Thames and Hudson, 2005.*

CHÉROUX CLÉMENT, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés. Essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg, Le Point du jour, 2009.

CHÉROUX CLÉMENT, *Fautographie, petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Belgique, Yellow now, 2003.*

CHÉROUX CLÉMENT, *Le Troisième Œil, la photographie et l'occulte,* Paris, Gallimard, 2005.

CHEVRIER JEAN-FRANÇOIS, *Entre les beaux-arts et les médias, photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010.*

CHEVRIER JEAN-FRANÇOIS, *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*, Paris, L'Arachnéen, 2010.*

CLAIR JEAN, *Duchamp et la photographie,* Chêne, Paris, 1977.

COTTON CHARLOTTE, *La Photographie dans l'art contemporain*, traduit de l'anglais par Pierre Saint-Jean, Paris, Thames & Hudson, 2005.*

DAMISCH HUBERT, « Au risque de la vue », dans Sandra ALVAREZ DE TOLEDO et coll., *Peinture-Cinéma-Peinture*, cat. expo., Paris, Hazan ; Direction des Musées de Marseille, 1989.

DAMISCH HUBERT, *La Dénivelée, À l'épreuve de la photographie*, Paris, Seuil, 1972.

DAMISCH HUBERT, « L'image photographique », dans L'ARC, *Photographie*, Paris, Librairie Duponchelle, 1990.

DAWN ADES, *Photomontage*, traduit de l'anglais par Didier Pemerle, Paris, Chêne, 1976.

DE CHASSEY ÉRIC, *Platitudes, une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, 2006.

DOMINO XAVIER, *Le Photographique chez Sigmar Polke*, Paris, Le point du jour, 2007.

DUBOIS PHILIPPE, *L'Acte photographique et autres essais*, Bruxelles, Labor, Média, 1990.*

FREUND GISÈLE, *Photographie et société*, Paris, Seuil, Points, 1974

FRIED MICHAEL, *Contre la théâtralité : Du minimalisme à la photographie contemporaine*, traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Gallimard, Paris, 2007.

FRIZOT MICHEL, *Histoire de voir*, Paris, Centre nationale de la Photographie, Photo poche n° 40, 41, 42, 1989.

FRIZOT MICHEL (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas/Adam Biro, 1994.

FRIZOT MICHEL, *Photomontages, photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*, Centre national de la photographie, Pari, 1987.

GUNTHERT ANDRÉ ET POIVERT MICHEL (dir.), avec Nathalie Boulouch, Marta Braun, François Brunet et coll., *L'Art de la photographie. Des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

GALLAGHER JAMES et KROHN SILKE, *Cutting Edges: Contemporary Collage*, Berlin, Gestalten, 2011.*

GUIBERT HERVÉ, *La Photo inéluctablement, Recueil d'articles sur la photographie 1977-1985,* Paris, Gallimard, 1999.

GUIBERT HERVÉ, *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981.

GROJNOWSKI DANIEL, *Photographie et Langage, Fictions Illustrations Informations Visions Théories,* Paris, José Corti, 2002.

GROJNOWSKI DANIEL, *Usages de la photographie, vérité et croyance : documents, reportages, fictions*, Paris, José Corti, 2011.*

HARIMAN ROBERT et LUCAITES JOHN LOUIS, *No Caption Needed : Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, Londres, The University of Chicago, 2007.*

IMMELÉ ANNE, *Séquences-disjonction, séquences-évocation et agencements-constellation dans les pratiques photographiques contemporaines (1989-2005)*, thèse de doctorat en arts plastiques sous la direction de Daniel Payot, Université Marc Bloch, Strasbourg 2, 2006.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

LAVOIE Vincent, *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010.

LEMAGNY Jean-Claude et ROUILLÉ André, *Histoire de la photographie*, Bordas, 1986.

LUGON Olivier, *La photographie en Allemagne : anthologie de textes (1919-1939)*, traduit de l'allemand par François Mathieu, Paris, Jacqueline Chambon, 1997.*

LUGON Olivier, *Le Style documentaire, D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

MÉAUX Danièle (dir.), *Livres de photographies et de mots*, Dives-sur-Mer, Minard, La Revue des lettres modernes, Lire et Voir, 2009.

MICHAUD Philippe-Alain, « La coalescence et la suture », dans Quentin BAJAC et coll., *La subversion des images, surréalisme, photographie, film*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 2009.*

MITCHELL W. J. T., *Iconologie : Image, texte, idéologie*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, Penser/croiser, 2009.*

MOLDERINGS Herbert, *L'Évidence du possible*, photographie moderne et surréalisme, Paris, Textuel, 2009.

NEWHALL Beaumont, *The history of photography, from 1839 to the present*, New York, Museum of Modern Art, 1982.*

POIVERT Michel, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2003.

POIVERT Michel, *L'Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Cherbourg, Le Point du jour, 2006.

RANCIÈRE Jacques, *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003.*

REXER Lyle, *The Edge of Vision : The Rise of Abstraction in Photography* (2009), New York, Aperture, 2013.

ROCHE Denis, *La Disparition des lucioles, Réflexions sur l'acte photographique, La Conception positiviste de la photographie en question*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2009.

ROUILLÉ André, *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie 1816-1871*, Paris, Macula, 1989.

ROUILLÉ André, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, Folio, 2005.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

SAYAG Alain et LEMAGNY Jean-Claude (dir.), *L'Invention d'un art*, Paris, Centre Pompidou-Adam Biro, 1989.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Image précaire, Du Dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987.

SIEREK Karl, *Images oiseaux*, traduit de l'allemand par Pierre Rusch et préf. de Raymond Bellour, Paris, Klincksiek, Esthétique, 2009.*

SONTAG Susan, *Sur la photographie, Œuvres complètes I* (1979), traduit de l'anglais (États-Unis) par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, Titres, 2008.*

SOULAGES François, *Esthétique de la photographie, la perte et le reste* (1998), Paris, Armand Colin, 2001.*

TISSERON Serge, *Le Mystère de la chambre claire, photographie et inconscient* (1996), Paris, Flammarion, Champs, 2002.*

Catalogues d'expositions collectives et communiqués de presse

+ de réalité, cat. expo., Erwan BALLAN, Nicolas CHARDON, Jean-Gabriel COIGNET, Claire-Jeanne JÉZÉQUEL, Pierre MABILLE et Véronique VERSTRAETE, Hangar à bananes, Îles de Nantes, du 10 avril au 8 juin 2008, Paris, Jannink, 2009.

Collage: The Unmonumental Picture, cat. expo., Richard FLOOD, Massimiliano Gioni, Laura HOPTMAN, Lisa PHILLIPS et coll., New Museum of Contemporary Art of New York, du 16 janv. au 30 mars 2008, Milan, Mondadori Electa, 2007.*

Coolustre, Weather Everything, Dramatically Different : Trois expositions d'Éric Troncy, cat. expo., Éric TRONCY (dir.), Collection Lambert, Avignon, du 24 mai au 28 sept. 2003 ; Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, du 30 aout au 1er nov. 1998 ; Centre national d'Art contemporain Le Magasin, Grenoble, du 26 oct. 1997 au 1er févr. 1998, Dijon, Les presses du réel, 2003.*

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Communiqué de presse de l'exposition Le Mur : œuvres de la collection Antoine de Galbert, du 14 juin au 21 sept. 2014. [En ligne] sur <http://www.claudinecolin.com/fr/1038-le-mur-la-collection-antoine-de-galbert> [Consulté le 28.06.14].*

Controverses, une histoire juridique et éthique de la photographie, cat. expo., Daniel GIRARDIN et Christian PIRKER, Musée de L'Élysée à Lausanne, du 05 avr. au 01 juin 2008, Arles, Actes Sud ; Lausanne, Musée de l'Élysée, 2008.*

Des images comme des oiseaux, cat. expo., Pascale CASSAGNAU, Pierre GINER, Marie-José MONDZAIN, François QUINTIN, Laurent ROTH et Patrick TOSANI, La Friche la Belle de Mai, Marseille, du 06 juill. au 29 sept. 2013, Paris, Centre national des arts plastiques ; Loco, 2013.*

Dramatically Different, cat. expo., Éric TRONCY, Alessandra GALASSO et Yves AUPETITALLOT, Le Magasin, Centre national d'Art contemporain de Grenoble, du 26 oct. 1997 au 1er févr. 1998, Grenoble, Le Magasin, 1997.*

Le Mur, cat. expo., Sophie DELPEUX, Antoine DE GALBERT et Anaël PIGEAT, La Maison Rouge - Fondation Antoine de Galbert, Paris, du 14 juin au 21 sept. 2014, Paris, Fage, Privées, 2014.*

Le réel est inadmissible, d'ailleurs il n'existe pas, cat. expo., Jean-Charles VERGNE (dir.), Centre d'Art du Hangar à Bananes - Nantes, du 6 déc. 2011 au 5 févr. 2012, Nantes Métropole, ESBA, 2011.

Les Espaces de l'image, cat. expo., Gaëlle MOREL (dir.), Montréal, Mois de la photo, 2009, p. 178-189.*

Les Peintres de la vie moderne : Donation - Collection photographique de la Caisse des Dépôts, cat. expo., Quentin BAJAC, Francis LACLOCHE, Edith LALLIARD, Francis MAYER, Alfred PACQUEMENT et Bruno RACINE, Centre Pompidou, Paris, du 27 sept. au 27 nov. 2006, Paris, Centre Pompidou, 2006.*

Les Prairies : troisième édition des Ateliers de Rennes - Biennale d'art contemporain, cat. expo., Anne BONNIN, Newway Mabilais ; Frac Bretagne, Rennes, du 15 sept. au 09 déc. 2012, Paris, B42, 2012.*

Mouvements de l'air : Étienne-Jules Marey, photographe des fluides, cat. expo., Laurent MANNONI, Musée d'Orsay, Paris, du 19 oct. 2004 au 16 janvier 2005, Paris, Gallimard ; Réunion des musées nationaux, 2004.*

Ressources monographiques

ARMLEDER John M

ARMLEDER John M, « Carte blanche au Palais de Tokyo, Paris », (entretien avec Anaïd DEMIR), 24 novembre 2011, [En ligne] sur <http://www.saywho.fr/intimes/117/john-armleder/> [Consulté le 26.06.14].*

ARMLEDER John M, « Entretien - Thimothée CHAILLOU », 9 décembre 2011, [En ligne] sur <http://www.timotheechaillou.com/conversations/john-armleder/> [Consulté le 26.06.14].*

ARMLEDER John M, *Interview dans le cadre de sa carte blanche au Palais de Tokyo en octobre 2011. All of the Above* (18 oct. 2011), réalisé par le Palais de Tokyo - site de création artistique, Paris, <http://www.dailymotion.com/video/xlrpzz_interview-john-m-armleder_creation> [Consulté le 26.06.14].*

MENÉTREY Sylvain, « Farce et attrapes » (sur l'exposition *None of the Above* de John M Armleder), *Artfacts.net*, [En ligne] sur <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/2255/lang/4> [Consulté le 26.06.14].*

BALDESSARI John

BALDESSARI John, *Bars de rencontres et Montaigne* (1994), traduit de l'américain par Pascal Poyet et Françoise Goria, Marseille, contrat maint, 2002.*

BALDESSARI John, *Conversation Series n°18*, (entretien avec Hans Ulrich OBRIST), Cologne, Walther König, 2009.

BALDESSARI John, « Entretien avec Pascale CASSAGNAU », dans Jany BOURDAIS, *Entretien/Intervista/Interview - Acconci Baldessari Fabro Sarkis*, Turin, Lindau, Centre Culturel Français de Turin, 1999.*

BALDESSARI John, *Recycling Images* (entretien avec Susan Sollins) filmé pour *art21, Exclusive*, le 2 déc. 2010, 1 min 58 s, [En ligne] sur <http://www.art21.org/videos/short-john-baldessari-recycling-images> [Consulté le 25.04.13].

BALDESSARI John, *J.B., Initiales* n° 2, Emmanuel TIBLOUX (dir.), École nationale supérieure des beaux-arts (ENSBA) de Lyon, juill. 2013.

BALDESSARI John, *Parse*, Beatrix RUF, Zurich, JRP Ringier, Livre d'artiste, 2010.*

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

BALDESSARI John, « The Art of the Millenium: A Conversation with Max FIERST», *The Ground Magazine*, 22 mai 2011, [En ligne] sur <http://www.thegroundmag.com/a-conversation-with-john-baldessari/> [Consulté le 26.05.13].*

BALDESSARI John, site internet [En ligne] sur <http://www.baldessari.org> [Consulté le 25.07.14].

BRUGGEN Coosje van, *John Baldessari*, cat. expo., The Museum of Contemporary Art of Los Angeles, du 25 mars au 17 juin 1990, New York, Rizzoli, 1990.*

COPLAN HUROWITZ Sharon, *John Baldessari: A Catalogue Raisonné of Prints and Multiples, 1971-2007*, Manchester, Hudson Hills Press, 2009.

DE BRUGEROLLE Marie (dir.), *John Baldessari : From Life*, cat. expo., Carré d'Art Musée d'art contemporain, Nîmes, du 19 oct. 2005 au 08 janv. 2006, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris ; Nîmes, Carré d'Art, 2005.*

Cordier Pierre

CORDIER Pierre, *Le Chimigramme,* Fabrice BIASINO et coll. Bruxelles, Racine, 2007.*

CORDIER Pierre, « Entretien avec Jean-Loup WASTRAT », *La recherche photographique*, Œuvres contemporaines, n° 4, mai 1988, p. 53-55.*

CORDIER Pierre, site internet [En ligne] sur <http://www.pierrecordier.com> [Consulté le 25.07.14].

Duchamp Marcel

DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe, suivi de Notes. Écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet et Paul Matisse* (1975), Paris, Flammarion, Champs, 2008.*

DUCHAMP Marcel, *Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin*, Paris, L'Échoppe, Envois, 1998.*

DUCHAMP Marcel, *Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin* (21 Juin 1967), réalisé par BOUTANG Pierre-André et MEURICE Jean-Michel. Galerie Claude Givaudan Paris, ORTF, [En ligne] sur <http://www.ina.fr> [Consulté le 12.04.13].*

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

KACHUR Lewis, « The New World: First Papers of Surealism (1942) », dans *Displaying the Marvellous, Marcel Duchamp, Salvador Dali, and Surealist Exhibition Installations*, Cambridge, The MIT Press: Massachsetts Institute of Technology, 2001.*

NAUMANN Francis M., *Marcel Duchamp : L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, traduit de l'anglais par Denis-Amand Canal, Paris, Hazan, 2004.*

DUVAL Céline (documentation céline duval)

LEGUILLON Pierre, « L'art conceptuel des familles », dans Patrick BAILLY-MAITRE-GRAND, Clément CHÉROUX, Anne-Marie GARAT, Thierry LAPS, Pierre LEGUILLON, Sylvain MORAND et Joëlle PIJAUDIER-CABOT, *Instants anonymes*, cat. expo., Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, 2008.*

DUVAL Céline (documentation céline duval), site internet [En ligne] sur <http://www.doc-cd.net> [Consulté le 25.07.14].

ERNST Max

ERNST Max, « Au-delà de la peinture », dans *Écritures* (1936), Le Point du jour, Paris, Gallimard, 1970.*

EVANS Walker

MELLOW James R., *Walker Evans*, New York, Basic Book, 2001.*

FELDMANN Hans-Peter

FELDMANN Hans Peter, *Voyeur*, La Flèche, OFAC art contemporain, 1994 ; Cologne, Walter König, 1997, 2006, 2009, 2011 et 2014.*

FELDMANN Hans Peter, Buch / Book #9, Cologne, Walther König Verlag, 2007.

TATAY Helena (dir.), *Hans-Peter Feldmann*, *272 pages*, cat. expo., Fondation Tàpies, Barcelone, du 24 nov. 2001 au 27 janv. 2002 ; Centre national de la photographie, Paris, du 20 févr. au 13 mai ; Fotomuseum Winterthur, du 31 aout au 27 oct. 2002 ; Museum Ludwig, Cologne, du 12 déc. 2002 au 2 mars 2003, Barcelone, Fondation Tàpies ; Paris, Centre national de la photographie ; Winterthur, Fotomuseum Winterthur ; Cologne, Museum Ludwig, 2001.

FLOMEN Michael

CAMPBELL James D., « A Palimpsest of Pale Fire. The Fabulist Photography of Michael Flomen », dans *Ciel variable, Materia et Lumen*, n° 70, 2006, p. 13-14.*

FLOMEN Michael, *La nuit est ma chambre noire, l'œuvre de Michael Flomen (Under the Cover of Darkness, the work of Michael Flomen)* (2008), réalisé par CORNELLIER André. Montréal, UMA, La maison de l'image et de la photographie, Betacam couleur, 30 min.*

FLOMEN Michael, site internet [En ligne] sur <http://www.michaelflomen.com> [Consulté le 25.07.14].

FONTCUBERTA Joan

FONTCUBERTA Joan, *Le baiser de Judas : photographie et vérité*, Claude DE FRAYSSINET, traduit de l'espagnol par Claude Bleton, Jacqueline Gerday, Arles, Actes Sud, 2005.*

GIACOMETTI Alberto

CLAIR Jean, *Le Résidu et la ressemblance, Un souvenir d'enfance d'Alberto Giacometti*, Paris, L'Échoppe, 2000.

GIACOMETTI Alberto, « Entretien avec André Parinaud », dans *Écrits* (1962), Paris, Hermann, Savoir, 1990.*

GIACOMETTI Alberto, « Lettre à Pierre Matisse », dans *Écrits* (1948), Paris, Hermann, Savoir, 1990.*

GINER Pierre

GINER Pierre, « CNAP^{N}. Entrez dans le générateur », [En ligne] sur <http://www.cnap-n.fr/> [Consulté le 19.07.14].*

GISINGER Arno

GISINGER Arno et RAOUX Nathalie, *Konstellation, Walter Benjamin en exil*, Paris, avec une postface de Georges Didi-Huberman, Trans Photographic Press, 2009.

GISINGER Arno, site internet [En ligne] sur <http://www.arnogisinger.com> [Consulté le 25.07.14].

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

HAREL VIVIER MATHIEU

HAREL VIVIER MATHIEU, *ISBN : 978-2-906890-07-7*, Jérôme DUPEYRAT et Audrey PENNACHIO, Rennes, La Criée, centre d'art contemporain, 2011.

HAREL VIVIER MATHIEU, site internet [En ligne] sur <http://www.mathieuhv.fr> [Consulté le 25.07.14].

HAUSMANN RAOUL

HAUSMANN Raoul, *Je ne suis pas un photographe*, textes et documents présentés par Michel Giroud, Paris, Chêne, 1975.*

HUEBLER DOUGLAS

PAUL Frédéric (dir.), *Douglas Huebler "Variable", etc.*, cat. expo., Frac Limousin, Limoges, du 11 déc. 1992 au 15 mars 1993, Limoges, Frac Limousin, « Les Coopérateurs », 1993.*

JACOB LUIS

JACOB LUIS, *Tromper l'œil*, Caroline ANDRIEUX, Marie FRASER, Luis JACOB, David LISS, Anne-Marie NINACS, Londres, Black dog, 2013.

JACOB LUIS, *Album III, image bank by Luis Jacob*, Cologne, Walter König, 2007.*

JACOB LUIS, « Interview with Thimothée CHAILLOU », *ETC*, n° 94, oct. 2011 à janv. 2012, p. 33-40.*

KANDINSKY WASSILY

KANDINSKY WASSILY, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922* (1974), Paris, Hermann, Savoir, 2009.*

KANDINSKY WASSILY, « Sur la question de la forme », dans Wassily KANDINSKY et Franz MARC (dir.), *L'Almanach du Blaue Reiter, Le cavalier bleu*, Paris, Klincksieck, L'Esprit et les formes, 1981.*

KRUGER BARBARA

KRUGER BARBARA, *Remote Control: Power, Cultures, and the World of Appearances*, Cambridge, The MIT Press, Writing Art, 1994.*

LEGUILLON PIERRE

LEGUILLON PIERRE, « Éditorial, avec un luxe de détails », dans Pierre LEGUILLON (dir.), *art press spécial : Oublier l'exposition*, n° 21, 2000.*

MALEVITCH KASIMIR

MALEVITCH KASIMIR, *Écrits*, présentés par André Nakov et traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Ivréa, Théorie de l'art, 1996.*

MAN RAY

MAN RAY, *Autoportrait* (1964), traduit de l'américain par Anne Guérin, Arles, Actes sud, Babel, 1998.*

MAN RAY, « Man Ray Fautographe » (entretien avec Irmeline Lebeer), *Chroniques de l'art vivant*, n° 44, novembre 1973, p. 24-27.*

MARCLAY CHRISTIAN

ELCOTT Noam M. et MILLER Margaret A., *Christian Marclay, Cyanotypes*, Zurich, JRP Ringier, Monographies, 2011.*

MAVRIDORAKIS Valérie et PERREAU David (dir.), *Christian Marclay, Snap !*, Dijon, Les presses du réel ; Genève, Mamco, Métiers de l'exposition, 2009.*

MONDRIAN PIET

MONDRIAN Piet, *Réalité naturelle et réalité abstraite*, traduit du néerlandais par Michel Seuphor, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 2010.

MORELLET FRANÇOIS

MORELLET FRANÇOIS, *Mais comment taire mes commentaires*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, Écrits d'artistes, 1999.*

PAOLOZZI EDUARDO

STONARD JOHN-PAUL, « Paolozzi's *Psychological Atlas* », *October*, n° 136, Printemps 2011.*

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

PILLER PETER

MATZER ULRIKE, « Des images vidées ? Les livres de l'*Archiv Peter Piller* », *Image & Narrative*, 2010, vol. 11, n° 04, [En ligne] sur <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/107/80> [Consulté le 25.07.14].*

PILLER PETER, *Archiv Peter Piller, Band 8 « Auto berühren (Toucher voiture) »*, Francfort-sur-le-Main : Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2004.

PILLER PETER, *Archiv Peter Piller : Von Erde schöner*, Francfort-sur-le-Main, Revolver - Archiv für Aktuelle Kunst, 2004.*

PILLER PETER, site internet [En ligne] sur <http://www.peterpiller.de> [Consulté le 25.07.14].

PINAUD PASCAL

DE CHASSEY ÉRIC, *Pascal Pinaud, Transpainting*, Genève, Mamco, 2003.

POLLOCK JACKSON

POLLOCK JACKSON, « Entretien avec William WRIGHT », dans Francis VALENTINE O'CONNOR et Eugene Victor THAW, *Jackson Pollock*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 1982.*

REUZÉ SÉBASTIEN

REUZÉ SÉBASTIEN, cat. expo., Larys FROGIER (dir.), La Criée - centre d'art contemporain, Rennes, du 3 avril au 16 mai 2003, Rennes, La Criée, 2003.

REUZÉ SÉBASTIEN, *Constellations*, Larys FROGIER, Bruxelles, Contretype ; La Lettre volée, 2002.

RICHTER GERHARD

DAVILA THIERRY, « La condition photographique. Usages de la photographie, du déjà-là et du readymade chez Gerhard Richter. », dans *L'image déjà là, usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, Les carnets du Bal, Paris, Le Bal ; Marseille, Images en manoeuvres, n° 02, 2011, p. 52-79.*

DIETMAR ELGER, *Gerhard Richter*, traduit de l'allemand par Caroline Jouannic, Paris, Hazan, 2010.*

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

GODFREY Mark et SEROTA Nicholas (dir.), *Gerhard Richter : Panorama*, cat. expo., Mark GODFREY et Nicholas SEROTA (dir.), avec Dorothée BRILL et Camille MORINEAU, Centre Pompidou, Paris, du 06 juin au 24 sept. 2012, Paris, Centre Pompidou, 2012.*

RICHTER Gerhard, « Die Macht der Malerei (interview with Stefan KOLDEHOFF) », *art. Das Kunstmagazin*, déc. 1999.*

RICHTER Gerhard, *Painting* (2012), réalisé par BELZ Corinna. Pretty Pictures, DVD, 97 mn.*

RICHTER Gerhard, *Textes* (1995), Xavier DOUROUX (dir.), notes et entretiens réunis par Hans Ulrich OBRIST, traduit de l'allemand par Catherine Métais-Bürrendt, Paris, Les presses du réel, Relectures, 2006.*

RICHTER Gerhard, *Atlas van de foto's en schetsen*, cat. expo., Wouter KOTTE, Museum van Hedendaagse Kunst, Ultrecht, du 1er au 30 décembre 1972, Utrecht, Pays-Bas, Museum van Hedendaagse Kunst, 1972.

RICHTER Gerhard, site internet [En ligne] sur <http://www.gerhard-richter.com> [Consulté le 25.07.14].

VERHAGEN Erik, « Notes de lecture sur *Gerhard Richter : Panorama*, Londres : Tate Publishing, 2011 / *Gerhard Richter. Textes 1962-1993*, Dijon : Les Presses du réel, 2012, (Ecrits d'artistes) / Jürgen Schreiber. *Richter, peintre d'Allemagne : le drame d'une famille*, Dijon : Les Presses du réel, 2012, (Fama) », *Critique d'art*, n° 40, Automne 2012, p. 155-156.

RONDEPIERRE Éric

RONDEPIERRE Éric, *Apartés*, Trézélan, Filigranes, 2001.*

RONDEPIERRE Éric, site internet [En ligne] sur <http://www.ericrondepierre.com> [Consulté le 25.07.14].

RUTAULT Claude

RUTAULT Claude, « Interview de Céline PIETTRE : "Le temps est le moteur de mon travail" », 30 sept. 2013, [En ligne] sur <http://fr.blouinartinfo.com/news/story/965193/interview-de-claude-rutault-le-temps-est-le-moteur-de-mon> [Consulté le 28.06.14].*

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

DOUROUX Xavier, CHOUGNET Jean-François et JAMMET Yves, *Claude Rutault : Transit à la Villette*, cat. expo., Éclat de folie, Parc de la Villette, Paris ; CCC de Tours, Dijon, Les presses du réel, 2002.*

BOUCHET Frédéric, DELMAS Julie, HOUZET Joël, JAMMET Yves et SCAMPS Annie, *Claude Rutault : Transit/extensions*, cat. expo., parc de la villette, Paris, du 04 au 06 oct. 2002, Caisse des Dépôts et Consignations ; Dijon, Les presses du réel, 2003.*

SARKIS

SARKIS, « La miniature et le film. Entretien avec Érik BULLOT », Paris, le 19 avril 2000, [En ligne] sur <http://www.sarkis.fr/fr/textes-choisis/textes-choisis/34> [Consulté le 26.05.13].*

SARKIS, site internet [En ligne] sur <http://www.sarkis.fr> [Consulté le 25.07.14].

SCHMID Joachim

SCHMID Joachim, « Les photographies des autres », *L'image déjà là, usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, Les carnets du Bal, Le Bal / Images en manoeuvres, n° 02, 2011, p. 80-93.*

SOSNO Sacha

BIGA Daniel, « Hommage au sens », dans *Sacha Sosno*, cat. expo., Nice, Musée des Beaux Arts Jules Chéret, 1983.*

SOSNO Sacha, « interview n°13 avec Franck LECLERC : Cache-cache avec l'image », dans Ralph HUTCHINGS et Franck LECLERC (dir.), *L'École de Nice : Paroles d'artistes*, Paris, Verlhac, 2010.*

SOSNO Sacha, *Sosno*, Pierre RESTANY et Michel THÉVOZ, Paris, La Différence, Mains et merveilles, 1992.*

STEZAKER John

BRACEWELL MICHAEL, *John Stezaker: Tabula Rasa*, cat. expo., The Approach, Londres, du 29 janv. au 31 mars 2010, Londres, Ridinghouse, 2010.*

MAC GIOLLA LÉITH Caoimhín, *John Stezaker : Masks*, cat. expo., The Approach W1, Londres, du 22 nov. 2007 au 19 janv. 2008, Londres, Ridinghouse, 2008.*

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

STEZAKER JOHN, « Conversation avec Timothée CHAILLOU », version intégrale en ligne dont un extrait a été publié dans *Archistorm*, mai-juin 2011, n° 48, [En ligne] sur <http://www.timotheechaillou.com/conversations/john-stezaker/> [Consulté le 23.11.13].

STEZAKER JOHN, « Demand the Impossible: Interview with Michael BRACEWELL », *Frieze*, n° 89, mars 2005.*

STEZAKER JOHN, « Vandal and Thief », (entretien avec Diane SMYTH) *British Journal of Photography*, 28 janvier 2011, [En ligne] sur <http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/interview/1940374/john-stezaker-vandal-thief> [consulté le 06.06.13].*

STIEGLITZ ALFRED

STIEGLITZ ALFRED, « How I Came to Photograph Clouds », *The Amateur Photographer & Photography*, 1923, vol. 56, n° 1819, [En ligne] sur <http://www.jnevins.com/steiglitzclouds.htm> [Consulté le 26.05.13].*

LEMOINE SERGE ET MARTINEZ DE AGUILAR ANA, *New York et l'art moderne, Alfred Stieglitz et son cercle [1905-1930]*, cat. expo., Paris Musée d'Orsay, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, du 18 oct. 2004 au 16 janv. 2005, Paris, RMN, 2004.*

SUTER BATIA

PAGEARD CAMILLE, « La tortue Luth et le diaposcope, montages de Batia Suter », *Revue 2.0.1*, n° 3, Pratiques de l'image, novembre 2009, p. 39.*

SUTER BATIA, *Parallel encyclopedia*, Amsterdam, Roma Publication 100, 2007.*

SUTER BATIA, *Surface Series*, Amsterdam, Roma publication 160, 2011.*

SUTER BATIA, site internet [En ligne] sur <http://batiasuter.org> [Consulté le 25.07.14].

TABLE D'HÔTES

ARNAUD PIERRE-OLIVIER, LE MERCIER STÉPHANE et ROMARIE NICOLAS, « Table d'Hôtes », site internet [En ligne] sur <table-d-hotes.blogspot.com> [Consulté le 25.07.14].*

TILLMANS WOLFGANG

DELILLE DAMIEN, « Fluides abstraits. Wolfgang Tillmans et la recomposition du militantisme au tournant des années 2000 », Communication réalisée dans le cadre de la journée d'études doctorales *"Les fluides corporels dans l'art contemporain"*, Paris, INHA, 29 juin 2010, [En ligne] sur <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Fluides abstraits.pdf>[Consulté le 26.05.13].*

GUERRIN MICHEL, « Wolfgang Tillmans, les poils et les étoiles », *Le Monde*, 08 juin 2002.*

LEBOVICI ELISABETH, « Wolfgang Tillmans, galerie Chantal Crousel, Paris », *Frog*, n° 8, printemps/été 2009, p. 46-53.

TILLMANS WOLFGANG, *Communiqué de presse de l'exposition Wolgang Tillmans: Strings*, Paris, galerie Chantal Crousel, du 13 septembre au 25 octobre 2008, [En ligne] sur <http://www.crousel.com/static/uploads/artists/WolfgangTillmans/press/cp.pdf> [Consulté le 25.07.14].*

TILLMANS WOLFGANG, *Conversation Series n°6*, (entretien avec Hans Ulrich OBRIST), Cologne, Walther König, 2007.*

TILLMANS WOLFGANG, « How else can we see past the fiction of certainty ? » (entretien avec Gil Blank), *Influence*, n° 2, 2004.*

TILLMANS WOLFGANG, « Look, again » (entretien avec Dominic Eichler) Frieze n° 118, oct. 2008, p. 236-244.

TILLMANS WOLFGANG, *Paroles au Centre* (entretien avec Chris Dercon), *Des images à l'infini* (16 nov. 2012 à 19h00), réalisé par CRIQUI JEAN-PIERRE. Paris, Service audiovisuel du Centre Pompidou, Vidéo 01h38m41s. [En ligne] sur <http://www.centrepompidou.fr> [Consulté le 12.04.13].*

TILLMANS WOLFGANG, *Abstract Pictures*, Ostfildern, Allemagne, Hatje Cantz, 2011.*

TILLMANS WOLFGANG, *Wolfgang Tillmans*, Simon WATNEY, Cologne, Taschen, 1995.*

TILLMANS WOLFGANG, *Burg*, David DEITCHER, Cologne, Taschen, 1998.*

TILLMANS WOLFGANG, *Concorde*, Cologne, Walther König, 1997.*

TILLMANS WOLFGANG, *Fespa Digital / Fruit Logistica*, Cologne, Walther König, 2012.*

TILLMANS WOLFGANG, *Portraits*, Cologne, Walther König, 2001.*

TILLMANS WOLFGANG, *Truth Study Center*, Minoru SHIMIZU, traduit de l'anglais par Jacques Bosser, Cologne, Taschen, 2005.*

TILLMANS WOLFGANG, *Utoquai*, Oakland, TBW Books, 2014.*

TILLMANS WOLFGANG, « Wolfgang Tillmans. Parkett Edition, 1992-98, 60 œuvres uniques sur papier photo argentique couleur, env. 40,5 x 30,5 cm, signées et numérotées », *Parkett*, n° 53, 1998, p. 138-141.*

TILLMANS WOLFGANG, Jan VERWOERT, Peter HALLEY et Midori MATSUI, Londres, Phaidon, 2002.*

TILLMANS WOLFGANG, cat. expo., Julie AULT et coll., Museum of Contemporary Art, Chicago, du 20 mai au 13 aout 2006 ; Hammer Museum, Los Angeles, du 17 sept. 2006 au 07 janv. 2007 ; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC, de févr. à mai 2007, Los Angeles, Hammer Museum ; Chicago, Museum of Contemporary Art ; New Haven et Londres, in association with Yale University Press, 2006.*

TILLMANS WOLFGANG, *For when I'm weak I'm strong*, cat. expo., Gijs van TUYL, Annelie LÜTGENS, Helen MOLESWORTH, Collier SCHORR et coll., Kunstmuseum Wolfsburg, du 07 sept. au 17 nov. 1996, Ostfildern, Hantje Cantz, 1996.*

TILLMANS WOLFGANG, *if one thing matters, everything matters*, cat. expo., Stephen DEUCHAR et Mary HORLOCK, Tate Britain, Londres, du 06 juin au 05 sept. 2003, Londres, Tate Britain, 2003.*

TILLMANS WOLFGANG, *Lighter*, cat. expo., Julie AULT, Daniel BIRNBAUM et Joachim JÄGER, Hamburger Bahnhof, Berlin, du 21 mars au 24 aout 2008, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz ; Berlin, Hamburger Bahnhof, 2008.*

TILLMANS WOLFGANG, *Vue d'en haut*, cat. expo., Nicolas BOURRIAUD et coll., Palais de Tokyo - site de création contemporaine, Paris, du 1er juin au 15 sept. 2002, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002.*

TILLMANS WOLFGANG, site internet [En ligne] sur <tillmans.co.uk> [Consulté le 25.07.14].

WAKEFIELD NEVILLE, « Concorde », *Parkett*, n° 53, 1998, p. 105-106 en anglais et p. 107-109 en allemand.*

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

TRAFIK

TRAFIK, site internet [En ligne] sur <http://www.lavitrinedetrafik.fr/a-propos-de-trafik.html - about> [Consulté le 19.07.14].*

TROCKEL ROSEMARIE

DOHERTY BRIGID, WILLIAMS GREGORY ET ZABUNYAN ELVAN, *Rosemarie Trockel : Flagrant Delight*, cat. expo., Wiels, Bruxelles, du 18 févr. au 27 mai 2012, Paris, BlackJack, 2013.*

WALL JEFF

WALL JEFF, *Essais et entretiens, 1984-2001* (2001), Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, Écrits d'artistes, 2004.*

WELLING JAMES

CRUMP JAMES (dir.), *James Welling : Monograph*, New York, Aperture, 2013.

WELLING JAMES, « James Welling talks to Jan Tumlir », *Artforum*, Vol. 41, n° 8, avr. 2003, p. 216-218.*

WELLING JAMES, site internet [En ligne] sur <jameswelling.net> [Consulté le 25.07.14].

WESTON EDWARD

NEWHALL BEAUMONT, « Edward Weston et l'abstraction », traduit de l'anglais par Brigitte Legars, dans *Photographies*, n° 7, mai 1985, p. 48.*

WESTON EDWARD, *The Daybooks of Edward Weston. Volume I: Mexico, et Volume II: California, 1927-34*, Nancy NEWHALL (dir.), New York, Horizon Press, 1961 ; 1966.*

WHITE MINOR

WHITE MINOR, « Equivalence: The Perennial Trend », *PSA Journal*, Vol. 29, n° 7, 1963, p. 17-21.*

ZAUGG RÉMY

ZAUGG RÉMY, *Le musée des Beaux-Arts auquel je rêve ou le lieu de l'œuvre et de l'homme*, Dijon, Les presses du réel, 1995.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Index des noms

Cet index recense les noms d'auteurs cités dans la thèse à l'exception de la bibliographie et du dossier artistique. Les numéros de pages paires renvoient aux planches d'images et légendes.

ABALLÉA, Martine, 369

ADAMS, Dennis, 369

AISEMBERG, Paula, 359

ALBERONI, Francesco, 223

ALBERS, Joseph, 383

ALLOA, Emmanuel, 57

ARAKI, Nobuyoshi, 369

ARISTOTE, 227

ARMENGAUD, Françoise, 231-233

ARMLEDER, John M, 346-355, 361-367, 379

ARNAUD, Pierre-Olivier, 334-338

ASHFORD, Doug, 317

AUBART, François, 341

AULT, Julie, 287, 311-313, 316-317, 321-323

AUMONT, Jacques, 33, 191-193, 211

AUPETITALLOT, Yves, 375, 379

BAILLY-MAITRE-GRAND, Patrick, 337

BAJAC, Quentin, 195, 358-359, 363

BALDESSARI, John, 17, 63, 163, 190-191, 200-217, 220-225, 228-239, 245-247, 296-299, 357, 381-383, 393

BARNARD, Christiaan, 275

BARNEY, Matthew, 383

BARTHES, Roland, 45, 51-53, 77-79, 125, 243, 249-251, 259, 285-291, 321

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

BASSET, Michel, 367
BAUMGARTNER, Félix, 127
BAYER, Herbert, 300-301
BAZIN, André, 193, 211
BEAUMONT, Newhall, 147-149, 155, 343
BECHER, Bernd et Hilla, 287
BEECROFT, Vanessa, 381
BELLOUR, Raymond, 387
BELZ, Corinna, 141, 171, 391
BENJAMIN, Walter, 13, 117, 139, 235, 239-241, 247, 267, 295, 301, 391
BERGSON, Henri, 281
BERKELEY, Georgiana, 199
BERNARDINI, Alain, 381
BIASINO, Fabrice, 155-157, 175
BIGA, Daniel, 231
BISWANGER, Ludwig, 241
BLANCHOT, Maurice, 63, 67, 75-77
BLANK, Gil, 161, 171
BLAZWICK, Iwona, 247
BLISTÈNE, Bernard, 287
BOLTANSKI, Christian, 163, 205
BONNIN, Anne, 279
BORGÉ, Jacques, 395
BOUCHET, Frédéric, 355
BOUFFARD, Normand, 367
BOURDAIS, Jany, 63, 203, 207, 393
BOURDIEU, Pierre, 33, 39, 71
BOURRIAUD, Nicolas, 125, 159, 377
BOUTANG, Pierre-André, 15, 95
BRACEWELL, Michael, 51, 67, 75, 225, 229
BRADKE, Volker, 248-249
BRANCUSI, Constantin, 287
BRAUN, Marta, 249
BREDEKAMP, Horst, 245-247
BREERETTE, Geneviève, 375
BRETON, André, 195-197, 289, 305
BREUNING, Olaf, 381
BRIGHT, Susan, 73, 113
BRILL, Dorothée, 181
BROGOWSKI, Leszek, 293
BROODTHAERS, Marcel, 242-243, 257
BRUGGEN, Coosje van, 213-215, 223
BUCHHOLZ, Daniel, 178-179, 310-311
BUCHLOH, Benjamin H. D., 117, 139-141, 171, 235, 239-247, 267, 295, 299-301, 391
BUERGEL, Roger, 281-283
BULL, Lucien, 169
BULLOT, Érik, 169
BUREN, Daniel, 375-377

CAGE, John, 233
CALVINO, Italo, 339
CAMPANY, David, 205, 215-217
CAMPBELL, James D., 173
CANETTI, Elias, 213-215
CARAVAGIO, Michelangelo Merisi da dit Le CARAVAGE, 263, 287
CARROLL, Lewis, 199
CARRON, Valentin, 349
CARTER, Kevin, 231
CASCARO, David, 323
CASSAGNAU, Pascale, 63, 203, 207, 235-237, 353, 362, 373, 377, 380, 393

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

CAUQUELIN, Anne, 77
CHABAUT, Vincent, 336
CHABERT, Garance, 53, 235
CHAILLOU, Thimothée, 67, 233, 277-279, 349, 367, 379
CHÉROUX, Clément, 155, 199, 337
CHEVRIER, Claire, 381
CHEVRIER, Jean-François, 133, 179, 361
CHOUGNET, Jean-François, 354
CHRISTO, 287
CLARK, Larry, 63, 381
CLAUDEL, Paul, 305, 313
COLLIN, Philippe, 95, 99
COLLINS, Hannah, 381
COPLANS, Johns, 381
CORDIER, Pierre, 17, 155-158, 175-177, 185
CORNELLIER, André, 173-174
COTTON, Charlotte, 41
CRIMP, Douglas, 261
CRIQUI, Jean-Pierre, 105, 161, 277
CROUSEL, Chantal, 333
CRUMP, James, 151, 183

DASTON, Lorraine, 79, 251, 257, 261, 265-269, 333
DAVID, Catherine, 287
DAVILA, Thierry, 55, 107, 181, 325
DE AGUILAR, Anna Martinez, 171
DE BIASI, Pierre-Marc, 93, 99
DE BRUGEROLLE, Marie, 163, 201-205, 209, 229, 233
DE GALBERT, Antoine, 317, 347, 351-357, 361-363, 366-367, 373-375, 382
DEITCHER, David, 111, 125, 135, 395
DELEUZE, Gilles, 15-17, 43-45, 103, 189, 211-213, 281
DELILLE, Damien, 163, 167, 317
DELMAS, Julie, 355
DELPEUX, Sophie, 351, 367, 373-375, 382
DEMIR, Anaïd, 349
DERCON, Chris, 105, 130-133, 161, 277
DEUCHAR, Stephen, 97, 113-115, 252, 255
DIDI-HUBERMAN, Georges, 241, 245, 251, 325, 333-335, 383-389, 393
DIERS, Michel, 245-247
DIETMAN, Érik, 375
DIETMAR, Elger, 133, 243, 249, 259, 269
DIETRICH, Dorothea, 181
DJURIC, Miodrag dit DADO, 357
DOHERTY, Brigid, 239, 317, 361
DOUROUX, Xavier, 55, 79-81, 85, 99, 107-109, 117, 325, 354
DUBOIS, Philippe, 33, 45, 77, 127, 137-139, 207, 277
DUBUFFET, Jean, 357
DUCASSE, Isidore dit Compte de Lautréamont, 194-197, 229
DUCHAMP, Marcel, 95, 99, 105-107, 288-289
DUPEYRAT, Jérôme, 293
DURAND, Fabien, 381
DURAND, Régis, 47, 61, 165

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

DUVAL, Céline (documention céline duval), 335-337

EISENSTEIN, Sergueï, 17, 191-193, 199, 209-213, 217-221, 225-227, 305
ELCOTT, Noam M., 34-35
EPAMINONDA, Haris, 299
Ernest T., 383
ERNST, Max, 163-165, 195
EVANS, Walker, 93, 133, 342-343

FALGUIÈRES, Patricia, 317, 361
FAVRE, Valérie, 383
FELDMANN, Hans-Peter, 17, 243, 272-275, 285-287, 293
FIERST, Max, 203
FINKIELKRAUT, Alain, 303
FLEISCHER, Alain, 385
FLEURY, Sylvie, 351
FLOMEN, Michael, 17, 151, 170-175
FLOOD, Richard, 239
FOCILLON, Henri, 147
FONTCUBERTA, Joan, 199
FORSTER, Kurt W., 245-247
FOSTER, Hal, 287
FRAGONARD, Jean-Honoré, 263, 287
FRÉGER, Charles, 381
FREUD, Sigmund, 35
FRIEDEL, Helmut, 248-249, 324
FROGIER, Larys, 13, 345

GALASSO, Alessandra, 375
GALISON, Peter, 79, 251, 257, 261, 265-269, 333
GALLAGHER, James, 239
GARAT, Anne-Marie, 337
GAUTIER, Jean-Jacques, 215
GENERAL IDEA, 381
GENET, Jean, 53
GENZKEN, Isa, 115
GERVEREAU, Laurent, 341
GIACOMELLI, Mario, 287
GIACOMETTI, Alberto, 109, 135
Gilbert & George, 283
GINER, Pierre, 353, 362, 367-373, 376-381
GINTZ, Claude, 295
GIONI, Massimilano, 239
GIRARDIN, Daniel, 91
GIROUD, Michel, 219
GISINGER, Arno, 5, 383-389, 393
GLISSANT, Édouard, 69
GODARD, Jean-Luc, 309
GODFREY, Mark, 181
GOETHE, Johann Wolfgang von, 51
GOLDIN, Nan, 63, 109
GOMBRICH, Ernst H., 163-165
GOODMAN, Nelson, 195, 391
GREENBERG, Clement, 327
GRIFFITH, David Wark, 203
GROJNOWSKI, Daniel, 87
GROSS, Garry, 91
GROSZ, George, 199, 213, 219
GROUP MATERIAL, 316-319
GUATTARI, Félix, 15

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

GUERRIN, Michel, 323
GUINARD, Patrice, 15

HAACKE, Hans, 317
HALLEY, Peter, 41, 109-111, 135
HARIMAN, Robert, 87
HARRISON, Charles, 153
HAUSMANN, Raoul, 199, 219
HEARTFIELD, John, 199, 219
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 107
HEIDEGGER, Martin, 47
HÉLION, Jean, 135
HILDEBRAND, Adolf von, 69
HITCHCOCK, Alfred, 206-207
HITLER, Adolf, 331, 395
HOFFMANN, Jens, 202, 375-377
HOLZER, Jenny, 115, 317
HOPTMAN, Laura, 239
HORLOCK, Mary, 97, 113-115, 119, 252-257, 263-271
HOUZET, Joël, 355
HUEBLER, Douglas, 15, 25-29, 49, 57, 95-97
HÜLSMANNS, Dieter, 109
HURET, Jules, 165
HUTCHINGS, Ralph, 231

JAAR, Alfredo, 231
JACOB, Luis, 17, 243, 273, 276-289, 293, 297-299
JAKOBI, Marianne, 93
JAKOBSON, Roman, 127
JAMMET, Yves, 354-355
JANIS, Harriet et Sydney, 289
JAVARY, Cyrille, 281
JESPERSEN, Otto, 127

KACHUR, Lewis, 289
KANDINSKY, Wassily, 55, 117, 139, 151
KELLER, Christophe, 335
KERNAN, Nathan, 125, 129-135, 143, 159, 377
KERTÉSZ, André, 45
KINSKI, Klaus, 383
KIPPENBERGER, Martin, 254-255
KLEE, Paul, 383
KLEIN, Jochen, 317
KOLDEHOFF, Stefan, 243, 259
KOOLHAAS, Rem, 108-109
KOPPITZ, Rudolf, 287
KORTHALS, Peter Willem, 268
KOTTE, Wouter, 246-247
KOYRÉ, Alexandre, 41
KRAUSS, Rosalind, 121, 277
KROHN, Silke, 239
KRUGER, Barbara, 215, 317
KUBLER, George, 63-73

LACATON, Anne, 323
LACLOCHE, Francis, 358-359, 363
LAING, Ronald David, 225
LALLIARD, Edith, 358-359
LANG, Fritz, 13, 208-209, 349
LAPS, Thierry, 337
LAVOIE, Vincent, 89
LAWLER, Louise, 89, 93, 317
LEBEER, Irmeline, 153-155

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

LE BON, Laurent, 157, 367, 373
LECLERC, Franck, 231
LEGUAY, Jean-Claude, 75
LEGUILLON, Pierre, 17, 335-341
LEIBL, Wilhelm, 262-263, 287
LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, 115
LEIBOVITZ, Annie, 383
LE MEN, Ségolène, 93
LE MERCIER, Stéphane, 334-338
LEMOINE, Serge, 171
LEROY, Eugène, 355-359
LEVINAS, Emmanuel, 233
LEVINE, Sherrie, 89, 93
LEWIS, Mark, 59, 199, 289
LIPPS, Theodor, 33-35, 43
LISSITZKY, Lazar dit El LISSITZKY, 245-247, 300-301, 329-330
LUCAITES, John Louis, 87
LUGON, Olivier, 295-297, 301, 319-321, 331, 341
LYOTARD, Jean-François, 365

MAC GIOLLA LÉITH, Caoimhín, 215-217
MALDINEY, Henri, 33
MALEVITCH, Kasimir, 229, 240-241
MALLARMÉ, Stéphane, 165, 303-309, 313, 327
MALRAUX, André, 260-261, 265, 361
MANET, Edouard, 327
MANNONI, Laurent, 169
MAN RAY, 153-159, 171, 177, 185, 194-201
MANTEGNA, Andrea, 164-165
MARC, Franz, 55, 121, 352, 366
MARCLAY, Christian, 15, 33-39, 49, 65, 69, 77, 82-85, 93, 103, 106-107, 127, 203
MAREY, Étienne Jules, 168-169
MATISSE, Paul, 95, 105
MATISSE, Pierre, 109
MATSUI, Midori, 109-111
MATZER, Ulrike, 337
MAVRIDORAKIS, Valérie, 34-35, 65, 83, 107
MAYER, Francis, 358-359
MEATYARD, Ralph Eugène, 283
MEESE, Jonathan, 383
MELLOW, James R., 343
MENÉTREY, Sylvain, 349
MERCATOR, Gérard, 251
MEURICE, Jean-Michel, 95
MICHAUD, Philippe-Alain, 13, 195-199, 203, 211, 245, 293, 299-301, 311
MICHEL, Christian, 93
MILLER, John, 34-35, 201-203
MILLER, Margaret A., 34-35, 201-203
MILLET, Catherine, 385
MIRÓ, Juan, 135
MITCHELL, William J. Thomas, 133
MITRY, Jean, 211
MOBY, 108-109
MOHOLY-NAGY, László, 301
MOLE, Aurélien, 53, 235
MOLZAHN, Johannes, 297
MONDRIAN, Piet, 141, 391-393

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

MONDZAIN, Marie-José, 57, 362, 377, 380-381
MORAND, Sylvain, 337
MOREL, Gaëlle, 53, 235
MORELLET, François, 91
MORINEAU, Camille, 181
MOSS, Kate, 108-109
MURILLO, Christine, 75
MUYBRIDGE, Eadweard, 249

NAKOV, André, 229
NAUMANN, Francis M., 289
NEWHALL, Beaumont, 147-149, 155, 343
NEWHALL, Nancy, 149
NICKAS, Robert, 41, 135
NOACK, Ruth, 281-283
NOGUÈS, Pierre, 168-169

OBRIST, Hans-Ulrich, 41, 55, 79, 99, 107, 121-123, 135, 143, 159-161, 177-179, 311, 325, 331-333
O'DOHERTY, Brian, 317, 361
OESTERMANN, Grégoire, 75
OHARA, Ken, 283
O'KEEFFE, Georgia, 138
OSTROVSKY, Alexandre, 211
OUDART, Jean-Pierre, 197

PÄCHT, Otto, 31-33
PACQUEMENT, Alfred, 287, 358-359
PAGEARD, Camille, 285
PALERMO, Blinky, 324-325
PALEY, Maureen, 331-332
PANOFSKY, Erwin, 31, 245
PAOLOZZI, Eduardo, 251
PARINAUD, André, 109
PARNET, Claire, 15, 43-45, 189, 281
PAUL, Frédéric, 25-29, 95-97
PEIRCE, Charles S., 277
PERREAU, David, 34-35, 65, 83, 107
PHILLIPS, Lisa, 138, 239
PIETTRE, Céline, 359
PIGEAT, Anaël, 351, 367, 373-375, 382
PIJAUDIER-CABOT, Joëlle, 337
PILLER, Peter, 334-337
PIRKER, Christian, 91
POLLOCK, Jackson, 151-153, 161-163
PRIKKER, Jan Thorn, 81, 85
PRINCE, Richard, 89-93, 317
PROUST, Marcel, 15

QUINTIN, François, 353, 362, 380

RACINE, Bruno, 45, 155, 219, 358-359
RANCIÈRE, Jacques, 283-285, 303-309
RAULIN, Catherine, 147
RAUSCHENBERG, Robert, 312-313, 326-327, 383
RAY, Charles, 283
RECHT, Roland, 240-241, 250, 258, 264-265, 384
REJLANDER, Oscar Gustave, 199
RESKE, Fidolin, 109
RESTANY, Pierre, 231

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

RICHTER, Gerhard, 15-17, 52-57, 79-81, 85-87, 93, 99, 103-109, 117-121, 127, 132-133, 139-141, 171, 180-181, 185, 191, 243, 246-259, 265-273, 287, 293, 322-325, 383, 391-393
RIEGL, Aloïs, 31-33, 123, 153
ROBINSON, Henry Peach, 199
ROCHE, Denis, 219
RODTCHENKO, Alexandre, 213
ROH, Franz, 297
ROMARIE, Nicolas, 335
RONDEPIERRE, Éric, 77, 306-307
ROQUE, Georges, 127
ROSLER, Martha, 33, 239
ROSSET, Clément, 143
ROTHKO, Mark, 151
ROTH, Laurent, 133, 362, 377, 380-381
RUDOLPH, Paul, 320-321
RUF, Beatrix, 296-298
RUTAULT, Claude, 354-359, 383

SAINT-JACQUES, Camille, 29
SALOMONE, Yvan, 33
SANOUILLET, Michel, 95, 105
SARKIS, 63, 166-169, 203, 207, 393
SAYAG, Alain, 147
SCAMPS, Annie, 355
SCHAFFNER, Ingrid, 235, 239, 295
SCHAPIRO, Meyer, 47-49
SCHMID, Joachim, 51
SCHOELL-GLASS, Charlotte, 247
SCHÖN, Rolf, 55-57
SCHUSTER, Horst, 271
SCHWITTERS, Kurt, 244-247
SCHWOB, Lucy dit Claude CAHUN, 287
SCOTT, Helen G., 207
SEKULA, Allan, 33
SEROTA, Nicholas, 181
SERRANO, Andres, 383
SEUPHOR, Michel, 127
SHIELDS, Brooke, 91-93
SHIMIZU, Minoru, 111, 123-125, 161, 255
SIEBOLD, Philipp Franz von, 268
SIEGELAUB, Seth, 25
SIEREK, Karl, 387
SILENE, Jérôme, 367
SJENKIN, S., 330
SLOTERDIJK, Peter, 301-303
SMITH, Michael, 351
SMYTH, Diane, 215, 219
SOLLINS, Susan, 190
SONTAG, Susan, 39, 57
SOSNO, Sacha, 230-235
SOULAGES, François, 77
SOUPAULT, Philippe, 305
STANISZEWSKI, Mary-Anne, 321, 341
STEICHEN, Edward, 320-321
STEINBERG, Leo, 295, 327-329, 339
STEZAKER, John, 17, 51, 66-67, 75, 191, 201-205, 214-235, 239, 247
STIEGLITZ, Alfred, 121, 127, 136-141, 169-171
STONARD, Jean-Paul, 251
STORR, Robert, 229

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

SUTER, Batia, 17, 51, 191, 243, 273, 277-279, 283-289, 293, 328-331
SZEEMANN, Harald, 373-377

TALBOT, William Henri Fox, 44, 154-155
TATI, Jacques, 283
TERPEREAU, Jules-Alphonse, 350
THAW, Eugene Victor, 153
THÉVOZ, Michel, 231
TIEDEMANN, Rolf, 301
TILLMANS, Wolfgang, 13-17, 38-41, 44-49, 61-63, 69, 72-75, 85-90, 93, 96-101, 105-135, 140-143, 157-171, 175-181, 184-185, 191, 203, 243, 252-257, 262-273, 277, 287, 293, 307-323, 331-333, 367-369, 377, 387, 393-395
TISSERON, Serge, 53
TORONI, Niele, 359
TOSANI, Patrick, 353, 362-363, 367-373, 376-380
TRAFIK, 369
TROCKEL, Rosemarie, 239
TRONCY, Éric, 345-347, 375-379, 385
TRUFFAUT, François, 207
TSCHUMI, Bernard, 355
TUMLIR, Jan, 185
TUYL, Gijs Van, 313
TWAIN, Mark, 67

VALENTINE O'CONNOR, Francis, 153
VALÉRY, Paul, 305
VALLIER, Dora, 13, 31-33, 129
VAN EERSEL, Patrice, 281
VAN GOGH, Vincent, 47-49, 357
VAN LIER, Henri, 137
VASSAL, Jean-Philippe, 323
VAUDAY, Patrick, 121
VERBIZH, Alyssa, 353-354
VERHAGEN, Erik, 81
VERTOV, Dziga, 217-219, 307
VERWOERT, Jan, 109-111
VIASNOFF, Nicolas, 395
VILA-MATAS, Enrique, 77
VISCHER, Robert, 33, 193

WAHLER, Marc-Olivier, 347
WAKEFIELD, Neville, 109, 125
WALL, Jeff, 59, 200, 361-363
WARBURG, Aby, 13, 17, 166-167, 235, 239-241, 245-247, 250-253, 257-261, 264-265, 285-289, 293-301, 307, 311, 333, 367-369, 384-387
WARHOL, Andy, 313
WASTRAT, Jean-Loup, 157
WATERS, John, 108-109
WATNEY, Simon, 105, 119, 313
WELLING, James, 17, 150-151, 182-185
WEST, Franz, 357
WESTON, Edward, 147-149
WHITE, Minor, 36, 130-131, 163, 169-171, 317, 361
WIESING, Lambert, 149
WILLIAMS, Gregory, 239
WINKELMANN, Jan, 379
WITKIN, Joël-Peter, 383
WÖLFFLIN, Heinrich, 123, 153
WOOD, Paul, 153

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

WORRINGER, Wilhelm, 13, 29-35, 39, 43, 51, 69, 77, 101, 107, 115, 123, 129, 139, 145, 153, 169, 173-175, 183, 193, 201

WRIGHT, William, 153

WURM, Erwin, 357, 383

ZABUNYAN, Elvan, 239

ZERNER, Henri, 31

ZUCCARINI, Joseph Gerhard, 268

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

Remerciements

Je tiens avant tout à remercier Christophe Viart, directeur de cette thèse, pour m'avoir accordé son soutien, son attention et sa confiance tout au long de ce travail et dès les premières années d'études à l'Université Rennes 2. Les moments passés à la galerie Art & Essai auprès des artistes, nos discussions tardives toujours accompagnées de références au sujet de cette recherche ont été décisifs, je lui adresse toute ma gratitude.

Je remercie Jean-Philippe Antoine, Christine Buignet, Arno Gisinger et Bernard Guelton, membres du jury, pour leur participation.

J'adresse mes remerciements amicaux à Alexandre Perigot, pour sa générosité, ses réflexions sur l'œuvre d'art et l'exposition menant toujours vers une invitation à prendre part à ses voyages. Je dois une reconnaissance toute spéciale à Larys Frogier, Bénédicte Le Pimpec, Julie Martin, Claire Migraine, Nicolas de Ribou et Ann Stouvenel qui m'ont invité à produire ou exposer mes recherches artistiques. Je remercie chaleureusement Benoît Böhnké, Jérôme Dupeyrat et Audrey Pennachio pour nos échanges et leurs contributions au livre édité par La Criée. Puis mes remerciements vont à Nathalie Boulouch, John Cornu, Sandrine Ferret, Élise Gay & Kevin Donnot, Lorie Gilot, Jean-Jacques Le Roux, Valérie Mavridorakis, Jodène Morand, Bertrand Rolin, Vincent Sebillot, Francis Voisin, ainsi qu'à tous ceux et celles que j'oublie pour les conversations partagées, les projets menés ensemble, les aides multiples, qui d'une manière ou d'une autre ont nourri ce travail.

Mes remerciements affectueux vont à mon frère Guillaume, mes parents et grands-parents, proches et amis pour leur appui, compréhension et encouragements. Enfin, et non des moindres, je témoigne toute mon affection à Rémy Albert qui m'a sans cesse épaulé durant ce travail au long cours.

Harel Vivier, Mathieu. Photographies, abstraction et réalité : l'agencement comme processus artistique - 2014

à mon grand-père

PHOTOGRAPHIES, ABSTRACTION ET RÉALITÉ : L'AGENCEMENT COMME PROCESSUS ARTISTIQUE

Construite à partir des questions soulevées par le travail artistique de l'auteur, cette thèse examine le rapport qu'entretiennent certains artistes, essentiellement contemporains, avec la réalité de l'image photographique, sa capacité à produire une abstraction et à s'inscrire dans un agencement. Considérée selon un double point de vue, la notion d'agencement apparait ici d'une part comme le processus de l'artiste qui travaille avec des images, et d'autre part comme une forme d'organisation qui favorise une diversité de relations entre les images, à la façon de constellations.

La première partie intitulée « les conditions de l'agencement » s'intéresse au passage à l'acte photographique, à l'appropriation d'une image, comme au détachement que nécessitent parfois ces deux actions propres aux pratiques de Christian Marclay et Wolfgang Tillmans. Alternative à ces divers mouvements qui animent les élans de l'artiste vers le réel, l'abstraction photographique fait l'objet d'une étude à travers l'analyse des travaux de quelques artistes parmi lesquels Pierre Cordier, Michael Flomen et James Welling.

La seconde partie s'attache à décrire comment « l'agencement d'images » est investi d'un fonctionnement caractéristique du montage cinématographique et de l'atlas warburgien. Sont ainsi tour à tour observées des œuvres où l'agencement d'images est délimité par le cadre (John Baldessari et John Stezaker), ventilé à travers les pages d'un livre (Hans-Peter Feldmann, Luis Jacob, Gerhard Richter, etc.) et déployé dans l'espace d'exposition : sur les cimaises, au sol ou sur des tables (Pierre Leguillon, Batia Suter, Wolfgang Tillmans). L'intérêt est finalement porté sur les enjeux de transmission de l'agencement, sa volonté de non-hiérarchie aussi, et ce notamment, dans le contexte d'expositions de collections publiques et privées (*Des images comme des oiseaux, Le Mur, Les peintres de la vie moderne*)

À l'issue de ce texte placé en regard d'une succession de planches d'images s'ouvre une autre collection de photographies annotées et légendées, consacrée à la pratique artistique de l'auteur.

Mots-clés : photographies, agencement, montage, exposition, installation, art contemporain, abstraction, constellation, intuition, atlas, livres d'artistes.

PICTURES, ABSTRACTION AND REALITY : THE DISPLAY AS ARTISTIC PROCESS

Developed based on questions from the author's artistic practice, this thesis examines the relationship between some artists, mainly contemporary, and the reality of the photographic picture, its ability to produce abstraction and to fit within a display. Considered here in a double perspective, the concept of display is seen, on one hand, as the process of the artist working with pictures and, on the other hand, as an organizational model that foster a variety of connections, like constellations do.

Entitled "display's conditions", the first part deals with photographic acting-out, the appropriation of a picture as well as the detachment that sometimes these two actions involve like in Christian Marclay's and Wolfgang Tillmans's practices. As an alternative to these various movements which spur on the artist's impetus towards reality, photographic abstraction is considered for further study through the analysis of artistic works like Pierre Cordier's, Michael Flomen's or James Welling's.

The second part describes how the "display of pictures" is invested by a functioning that is a feature of editing and Warburg's atlas. Several works are observed in which the display of pictures is delimited by the frame (John Baldessari and John Stezaker) scattered through the pages of a book (Hans-Peter Feldmann's, Luis Jacob's, Gerhard Richter's, etc.) and spread out in the exhibition space: on the walls, the ground and tables (Pierre Leguillon, Batia Suter, Wolfgang Tillmans). The interest is finally moved on the issue of display transmission, its aim of non-hierarchy, especially in the context of public and private collections exhibited (*Des images comme des oiseaux, Le Mur, Les Peintres de la vie moderne*).

As the outcome of this text that appears beside a series of plates, a new collection of annotated and captioned photographs is developed, dedicated to the artistic practice of the author.

Keywords : pictures, display, montage, exhibition, installation, contemporary art, abstraction, constellation, intuition, atlas, artist's books.