

ETC



« Paris Photo 2005 » : usages et contre-usages d'un médium

Paris Photo 2005, Carroussel du Louvre, Paris. 17-20 novembre 2005

Matthieu Poirier

Numéro 73, mars-avril-mai 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34911ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Poirier, M. (2006). Compte rendu de [« Paris Photo 2005 » : usages et contre-usages d'un médium / Paris Photo 2005, Carroussel du Louvre, Paris. 17-20 novembre 2005]. *ETC*, (73), 57-61.



ACTUALITÉS/EXPOSITIONS

Paris

PARIS PHOTO 2005 : USAGES ET CONTRE-USAGES D'UN MÉDIUM

Paris Photo 2005, Carroussel du Louvre, Paris. 17-20 novembre 2005

d'une ampleur sans précédent, la 9^e édition de la manifestation Paris Photo au Carroussel du Louvre confirme la légitimité artistique grandissante (reconnaissance critique et institutionnelle, succès public et commercial) du médium photographique, après plus d'un siècle et demi d'existence. Néanmoins, après plusieurs heures de déambulation attentive, l'impression est tenace : l'application scolaire de traitements formels rabattus à des sujets éculés, ainsi que le pouvoir de fascination, inhérent à toute fixation du monde par l'image-miroir paraissent, dans la production photographique récente, être trop souvent confondus avec la pertinence plastique. Dans une visée contraire, Guillaume Leingre (Michèle Chomette, Paris), Yuji Ono (Baudouin Lebon, Paris) et Stéphane Couturier (Polaris, Paris; Clairefontaine, Luxembourg; van Kranendonk, La Haye, etc.) ont entrepris de contra-

rier quelques grandes acceptions – ou fantasmes – récurrents de la photographie comme l'authenticité, la fonctionnalité, l'hyperacuité ou capacité à saisir le monde par révélation. En ligne de mire, donc, des genres et usages spécifiques du médium photographique : le portrait photographique pour Leingre, la photographie d'œuvre d'art pour Ono et la photographie d'architecture pour Couturier.

Depuis 2003, Leingre élabore une série d'œuvres selon un programme précis : il sillonne la France afin de faire réaliser son portrait photographique par des « Portraitistes de France », professionnels dûment certifiés du genre, auprès desquels il se présente, dans un premier temps, comme un simple client, un jeune homme lisse, bien sous tout rapport, désirant offrir une belle image de lui-même à sa grand-mère. À chaque séance de pose, l'artiste n'apporte que sa propre personne, vêtue d'un costume noir et d'une chemise blanche. Pourtant artiste et photographe confirmé,



Guillaume Leingre, Série « Portraitistes de France ».



Guillaume Leingre, Série « Portraitistes de France ».

Leingre se retire donc totalement du processus « créatif » et n'oriente d'aucune manière les choix subjectifs du portraitiste; il se soumet sans ciller à sa « direction artistique »; adoptant les différentes poses, il croise les bras, les jambes, met la main dans sa poche, sourit, prend l'air sérieux, fixe l'objectif ou un point au loin, met sa veste sur l'épaule, etc. Poursuivant la procédure, une fois les tirages réalisés et acquis, Leingre dévoile sa démarche au professionnel et s'approprie, en les rachetant, les négatifs ou les fichiers du travail effectué, pour finalement les introduire dans le champ de l'art contemporain.

Si Leingre fait de l'autoportrait d'artiste – mode d'expression subjectiviste absolu – son matériau premier, c'est pour mieux prendre à contre-pied la conception qui y est associée, celle de l'artiste engagé dans une quête narcissique du Moi. Viennent alors à l'esprit, mais à titre de contre-exemples, Rembrandt jalonnant son existence d'innombrables autoportraits, ou encore, Cindy Sherman explorant, image après image, les ramifications de son être fantasmé par le biais de mises en scènes et de travestissements élaborés.

De prime abord, la méthode typologique de Leingre fait davantage penser à celle, séminale, de Bernd et Hilla Becher. Toutefois, chez ces derniers, l'invariabilité des conditions de prises de vues contribue à la connaissance du réel en restituant fidèlement l'infinie diversité formelle des édifices photographiés. De fait, c'est plutôt l'esprit duchampien du *ready made* qui est convoqué quand Leingre renonce à toute implication subjective dans la réalisation physique de son œuvre, tout en la signant de son nom; son processus d'appropriation n'est qu'un moyen d'atteindre ce degré zéro de l'intérêt plastique, corollaire chez le maître dadaïste d'un profond changement de paradigme artistique. Une fois oubliés le sourire, voire l'hilarité déclenchés par le kitsch et le ridicule des situations excessivement stéréotypées, l'examen successif des portraits génère un étrange phénomène : les infimes variations d'un cliché à l'autre ne parviennent pas à sauver de la noyade l'image, qui sombre progressivement corps et biens dans une abyssale neutralité. Car Leingre n'envisage en aucun cas la photographie comme un outil fascinant de connaissance ou d'esthétisation du monde mais, au contraire, comme un moyen d'établir une typologie de la variation insignifiante, menant inexorablement à l'épuisement, voire à la disparition, de la représentation.

Par nature outil d'une apparition, la photographie peut donc être envisagée, *a contrario*, comme l'acteur ou le témoin d'une disparition. Dans une optique de prime abord documentaire ou muséologique, le japonais Yuji Ono photographie, depuis 1995, encadrément compris, des toiles de maîtres des XVII^e, XVIII^e



Yuji Ono, *Murillo*.

et XIX^e siècles dans les grands musées du monde. Si ses photographies sont des « représentations de représentations », elles n'ont pas le caractère tautologique de celles de Louise Lawler. Ono réalise toutes ses prises de vues au moment où l'éclairage naturel se réfléchit sur la couche de vernis supérieure du tableau, en l'opacifiant partiellement ou intégralement. Ne subsistent alors, au mieux, que des fragments confus de la richesse représentative de ces icônes de l'histoire de la peinture. Ono brouille également les pistes en faisant du titre et de l'auteur des toiles photographiées ses propres titres, la date étant quant à elle celle de la réalisation du cliché (par ex., *La raie*, de Chardin, *L'infante Marguerite*, de Vélasquez, etc.). Une telle opération mine tout aspect documentaire et renforce le caractère de *memento mori* des œuvres d'Ono, souvenirs d'une disparition de l'image, d'une mort de la Peinture, même si ce sont les paysages aux atmosphères vaporeuses quasi abstraites d'un autre grand peintre du XIX^e siècle, William Turner, qui semblent s'être substitués aux tableaux initiaux.

Cette approche au caractère trompeur souligné (le visiteur, qui sait qu'une œuvre a préexisté, n'aura de cesse de chercher à la discerner dans les maigres éléments qui en subsistent), renvoie à d'autres procédures iconoclastes fameuses : l'*Erased De Kooning drawing* (1953), de Rauschenberg, la reproduction du tableau l'*Origine du monde*, de Courbet, totalement dissimulée sous une couche uniforme de peinture et présentée telle quelle par Art and Language ou, plus proprement encore, la série des *Theaters* (dès 1978) d'Hiroshi Sugimoto, clichés d'écrans de projection installés dans des salles de théâtre des années 20 transformées en cinémas; des films que Sugimoto photographie avec un temps de pose équivalent à la durée



Stéphane Couturier, *Usine Toyota n° 3*.

de projection ne subsiste qu'une surface achrome irradiante, résultat de la somme incommensurable des formes et couleurs successivement apparues à la surface de l'écran. Chez Sugimoto comme chez Ono, la lumière contribue à l'inversion de la hiérarchie œuvre/cadre, en révélant la périphérie (de la scène ou de l'encadrement) et en faisant disparaître par submersion l'œuvre centrale (film ou peinture) prise pour sujet.

Si Leingre et Ono procèdent à la remise en question de l'image par la vacuité répétitive ou la soustraction formelle d'éléments signifiants, Couturier s'y emploie par l'opération inverse. L'ensemble des séries créées par Couturier repose sur l'aménagement à la fois complexe et rigoureusement orthonormé de formes architectoniques, *via* le cadrage et la correction des distorsions perspectives, sans modification de l'image après enregistrement. Dans *Barendrecht* (2005), vue de pavillons hollandais standardisés fraîchement construits, prise depuis l'intérieur d'un autre de ces mêmes pavillons, Couturier réintroduit sur un mode schématique la perspective, non pas selon Alberti, mais selon Albers et sa série *Homage to the square* (dès 1949). Il procède à une mise en abyme de la représentation par des jeux de feuilletage alternant plans et encadrements orthogonaux (le cadre dans le cadre, l'image dans l'image), dans un jeu explicite avec la notion illusionniste classique de la peinture comme « fenêtre sur le monde ».

Couturier n'exacerbe la spécificité du médium que pour mieux en éprouver les limites et, par le biais d'opérations purement photographiques – subtiles mais déterminantes –, il mine l'évidence perceptuelle, l'apparente « véracité » de l'image. Fusion littéraire de deux images distinctes, *Usine Toyota n° 3* est issue de la récente série *Melting Point* (2005), dans laquelle l'artiste opère un virage qualifiable de baroque en basculant explicitement dans une picturalité gestuelle.

Dépourvue de cette volonté, certes radicale, de questionner la pratique photographique en profondeur, la photographie dite « plasticienne » – excluant toute fonctionnalité concrète – court le haut risque d'inaugurer un type nouveau d'académisme, un académisme de médium.

MATTHIEU POIRIER