



Production de ressources académiques

Arts plastiques
Dossier thématique

Andreas Gursky 99 cent

Documenter ou augmenter le réel



Andreas Gursky (1955-...), **99 Cent**, 1999, tirage : 5/6, photographie, épreuve couleur sous Diasec, épreuve chromogène, 206,5 x 337 x 5,8 cm (197 x 327 cm hors marge), Paris, Musée national d'art moderne (MNAM) <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/LcXHBpW>

« Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que des hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire. Ainsi, la réplique fut pratiquée par les maîtres pour la diffusion de leurs œuvres, la copie par les élèves dans l'exercice du métier, enfin le faux par des tiers avides de gain. Par rapport à ces procédés, la reproduction mécanisée de l'œuvre d'art représente quelque chose de nouveau.»

Walter BENJAMIN dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*

« La notion de document est sous-tendue par l'idée d'authenticité (le document est une preuve), de trace (il a une valeur testimoniale), mais aussi par une valeur didactique (il informe, il instruit), comme l'indique son étymologie latine (documentum, du verbe docere qui signifie "enseigner"). En reconduisant ces trois acceptations du terme, on peut a priori considérer que la documentation que les artistes établissent sur leurs œuvres en constitue la trace, qu'elle atteste leur existence et qu'elle les instruit.

Anne BENICHOU, « Ces documents qui sont aussi des œuvres... » *Ouvrir le document, Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, 2010 et 2011, Les presses du réel, p.47.

« Ces ouvrages n'incarnent-ils pas, en fin de compte, une part essentielle de l'esprit de notre temps, ceci même d'un point de vue psychologique? »

GOTTHOLD MEYER Alfred, *Construire en Fer, Histoire et Esthétique*, préface de Walter Benjamin, collection Archigraphy, histoire et théorie, infolio édition, 2005.

Étymologie et rappels historiques :

Documenter : Fournir des documents, renseigner, instruire.

Objectivité : Qualité de ce qui donne une représentation fidèle de la chose observée.

Photographie : Ensemble des techniques permettant d'obtenir des images permanentes grâce à un dispositif optique produisant une image réelle sur une surface photosensible.

L'indice et le photographique :

Charles Sanders PEIRCE, *Elements of Logic*, (1903), in Collected Papers, Harvard University Press, 1960.

Un **icône** est un signe qui fait référence à l'objet qu'il dénote simplement en vertu de ses caractères propres, lesquels il possède, qu'un tel objet existe réellement ou non. [...] [...] N'importe quoi, que ce soit une qualité, un existant individuel, où une loi, est un icône de n'importe quoi, dans la mesure où il ressemble à cette chose et en est utilisé comme le signe.

Un **Indice** est un signe qui fait référence à l'Objet qu'il dénote en vertu du fait qu'il est réellement affecté par cet Objet. [...] Dans la mesure où l'Indice est affecté par l'Objet, il a nécessairement certaines qualités en commun avec cet Objet, et c'est sous ce rapport qu'il réfère à l'Objet. Il implique, par conséquent, une certaine relation iconique à l'Objet, mais un icône d'un genre particulier; et ce n'est pas la simple ressemblance à son Objet, même sous ces rapports, qui en font un signe mais les modifications réelles qu'il subit de la part de l'Objet. 249.

Un **Symbol** est un signe qui se réfère à l'Objet qu'il dénote en vertu d'une loi, habituellement une association générale d'idées, qui provoque le fait que le Symbol est interprété comme référant à l'Objet..

La recherche d'une photographie et d'un témoignage artistique objectif du réel s'ancre dans une histoire de l'art, qui, de la peinture à la photographie reste jalonnée d'une ambivalence, celle de devoir opérer des choix plastiques, nécessaires à la réalisation de toute œuvre d'art et de rendre le plus fidèlement possible la réalité tout en conservant une « valeur artistique » longtemps marquée par son unicité.

La question de la relation au réel est centrale dans la pratique photographique, qui contrairement à la peinture, le dessin ou d'autres techniques, consiste en une captation du réel par empreinte.

CORPUS : Les œuvres proposées permettent d'ancrer celle d'Andreas Gursky dans son époque et d'articuler sa pratique photographique à la fois à des réflexions d'ordre théoriques, mais également dans une approche historique, et lié à des questionnements auxquels se réfère son travail.

Éléments biographiques:



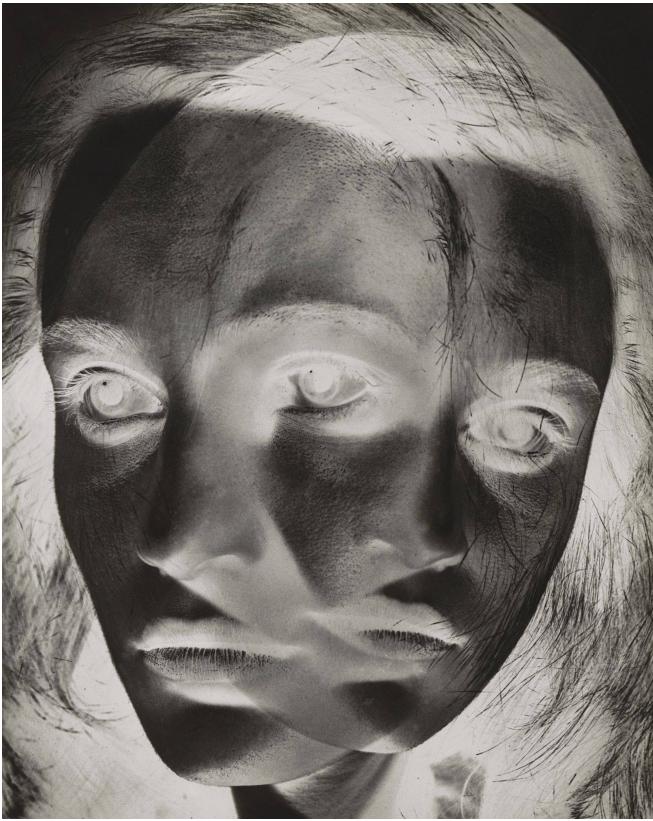
Andreas Gursky

Né en 1955 à Leipzig, dans une famille de photographes publicitaires, Andreas Gursky a commencé des études de photographie dans les années 1970 à la Folkwangschule d'Essen qui forme à la photographie subjective, sous la direction de l'artiste Otto Steinhert, dont les œuvres épurées utilisent les techniques « *straight* », s'éloignant de toute forme de pictorialisme, par une construction d'images sans artifices, dans la continuité du célèbre photographe américain Paul Strand. Gursky complète cette première formation, en 1981, en s'inscrivant à la Kunstakademie de Düsseldorf, où enseignent Bernd et Hilla Becher. Il s'initie à la photographie sérielle documentaire, recherchant une forme d'objectivité, de détachement et de sobriété, en opposition de sa formation initiale, en se consacrant à des sujets issus de la société post-industrielle et sur l'architecture industrielle et urbaine allemande. Il conservera une préférence pour la photographie d'architecture, mais s'émancipera peu à peu de l'utilisation du noir et blanc par un travail sur la couleur, sur l'échelle, ou encore sur la précision du détail qui contraste avec des formats extrêmement grands. Ses photographies interrogent les systèmes socio-économiques, la place de l'homme dans sa société. La notion d'espace dans sa dimension esthétique et de monumentalité restent ses sujets de préférances.

À partir des années 1990, ses séries dressent un inventaire des lieux emblématiques liés à la mondialisation : supermarchés, gratte-ciels, usines, parkings, rassemblements festifs et sportifs. Par ailleurs, ses pérégrinations à travers le monde, d'où il extrait des images marquantes, renvoient une image de la mondialisation excessive et inquiétante, celle des réseaux et l'hypervélocité, face au mutisme de ses images. Son travail lui confère rapidement une grande notoriété et une place prépondérante dans le marché de l'art international.

Construites sur des lignes de force, parfois définies au sein même du chaos d'une foule ou d'une décharge, ses œuvres témoignent d'une approche paradoxale où l'emprise évidente de l'homme sur son environnement traduit également la violence de la contrainte sociale subie par les individus. Dans les années 1990 c'est l'un des premiers photographes à recourir à l'informatique, Gursky manipule *a posteriori* ses clichés tout en continuant à en réaliser d'autres non transformés, mais qui semblent l'être, comme si la visée de l'artiste était de démontrer que la photographie ne raconte finalement jamais la réalité.

L'école de Essen
La photographie SUBJECTIVE
Années 50 Allemagne
Otto STEINERT

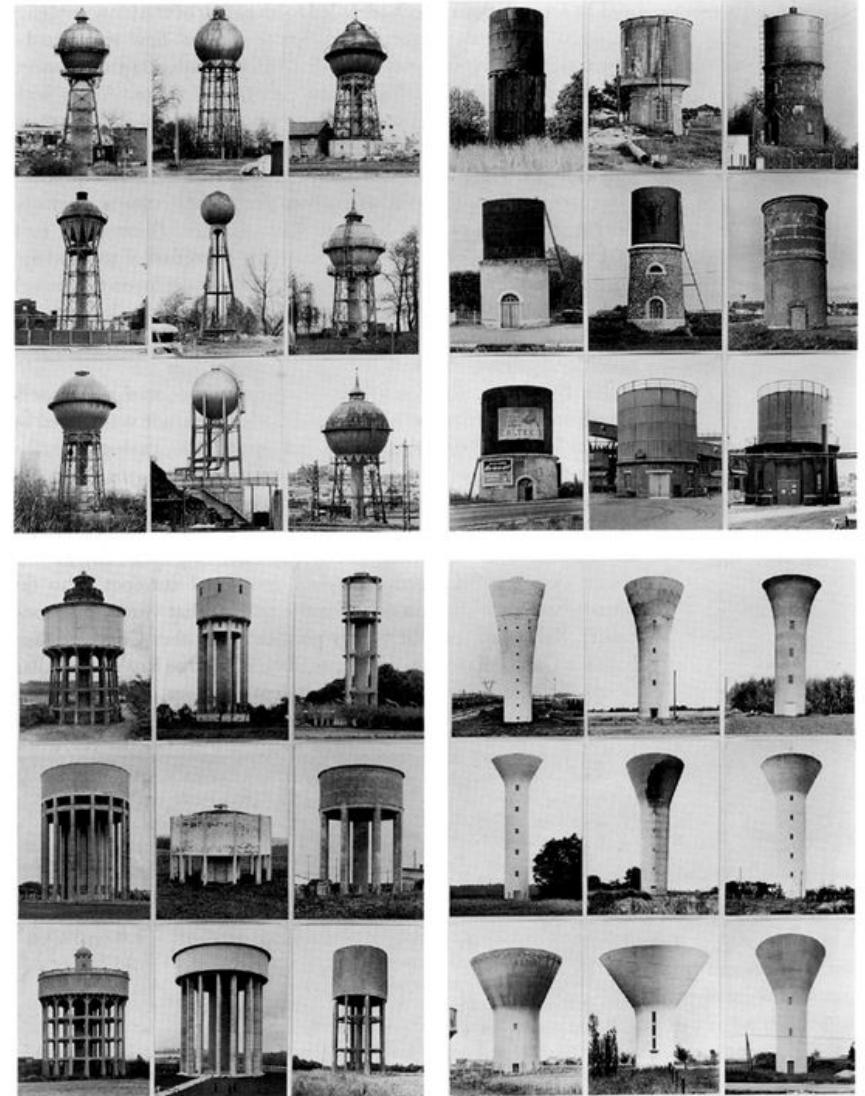


Otto STEINERT (1915-1978), *Face of a dancer*, 1952, 40 x 30,5 cm, photographie noir et blanc, MoMA, New-York.

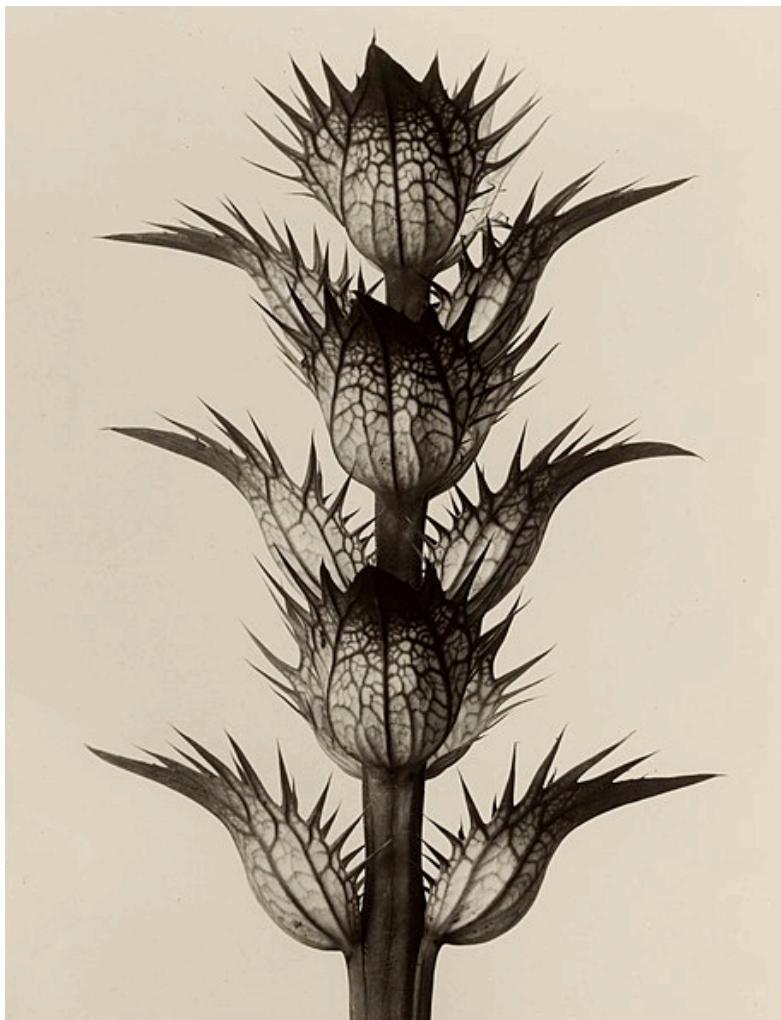


Otto STEINERT (1915-1978), *Lampes place de la Concorde*, 1952, 24 x 33,9 cm, photographie noir et blanc, collection privée, Cologne.

L'école de Düsseldorf
La photographie OBJECTIVE
Années 70 Allemagne
Pour Bernd et Hilla Becher, « la photographie est une esthétique qui informe ».



La nouvelle objectivité photographique



Karl Blossfeldt (1865-1932), *Acanthes mollis*, 1928, épreuve gélatino-argentique, 25,8 x 19,9 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

La nouvelle objectivité est un mouvement qui est apparu sous la république de Weimar (1918-1933). Ce courant allemand, créé par Gustav Friedrich Hartlaub, historien de l'art et directeur du musée d'art contemporain et moderne Kunsthalle de Mannheim, succède à l'expressionnisme et au dadaïsme et traverse toutes formes de disciplines artistiques. Son objectif consiste à présenter le réel sans artifices et s'affirme en tant que refus de toute forme de pictorialisme. G. F. Hartlaub fait le constat que la récente avant-garde allemande est à bout de souffle. Le mouvement expressionniste dans son intention de rénover la société a échoué face à un ordre social fortement matérialiste. C'est donc en tant que contre-pouvoir que ce mouvement cherche à s'instaurer par un regard critique sur la société allemande traumatisée par les dégâts de la guerre de 14-18. La première exposition « Neue Sachlichkeit » (Nouvelle Objectivité), à la Kunsthalle de Mannheim en 1925 promeut des idées innovantes et réalistes dans le domaine artistique, véritable réquisitoire contre la société.

Les figures marquantes du mouvement sont les photographes August Sander, ainsi qu'Albert Renger-Patzsch et Aenne Biermann ou encore Karl Blossfeldt dont les œuvres sont extrêmement innovantes pour l'époque. Mais également des peintres tels que Otto Dix, Jeanne Mammen, George Grosz, Max Beckmann, Karl Hubbuck, Christian Schad, bien que ce dernier récuse toute appartenance au mouvement, ses œuvres, proches en expriment l'esprit. À l'image de leurs œuvres crues et sans filtre, la majorité d'entre elles figurent des portraits ou auto-portraits, parfois à la limite de la caricature qui vise la satire sociale. Les représentations des rues décrivent un univers architectural morose et industriel, tandis que les scènes d'intérieurs expriment la débauche des quartiers huppés, contraste flagrant avec ceux des bas-fonds. C'est donc un parti pris de dénoncer la pauvreté, l'industrialisation croissante, la corruption, l'individualisme et la montée du fascisme. Le mouvement disparaît dans les années 1930 avec l'ascension du nazisme qui qualifie ses artistes de « dégénérés ».

L'école de Düsseldorf ou l'héritage de Bernd et Hilla Becher

« La photographie est une esthétique qui informe », Hilla Becher.

L'école de photographie de la Kunstakademie de Düsseldorf, souvent appelée l'« École des Becher », pour le rôle que le couple d'artistes a joué dans sa reconnaissance internationale, est l'une des plus renommées dans le monde, cette ville étant historiquement ancrée dans la promotion des avant-gardes artistiques. Lors de sa création, au milieu des années 1970, elle instaure de nouvelles normes, un nouveau style photographique ancré dans la tradition de la photographie subjective et a permis à ce médium, jusqu'alors boudé des galeries et musées, une reconnaissance artistique majeure, au même titre que la peinture, la sculpture et l'installation. L'histoire débute par la collaboration entre Bernd et Hilla Becher, qui en 1959 ont débuté leur entreprise visant à inventorier le patrimoine industriel allemand et se sont ainsi singularisés du photographe allemand Otto Steiner, enseignant à Essen qui monopolisait alors le premier plan de la création photographique par une vision subjective, par des formes d'expérimentations personnelles et poétiques, pouvant aller jusqu'à l'abstraction. Le couple s'est pour sa part, inscrit, dans la lignée de la Neue Sachlichkeit (Nouvelle Objectivité). Toutefois, Steiner et les Becher convergent dans leurs démarches par leur inscription dans une filiation à l'Histoire de l'art et leurs deux points de vue alternatifs au fameux « *instant décisif* » prôné par Henri Cartier Bresson, ne laissant aucune place pour le hasard.

Leur démarche émane d'une prise de conscience de la fragilité du passé industriel qui tend à disparaître dans une société en pleine désindustrialisation. Ils utilisent la photographie comme moyen de captation, en prise avec le réel, épurée de toute forme de subjectivité et qui les amènera à développer un style, quasi documentaire, dans une forme de neutralité, extrayant l'artiste de la création, par une vision en quête d'objectivité. Pour cela, ils vont établir un minutieux inventaire en répertoriant toutes sortes de bâtiments industriels, des usines, aux châteaux d'eaux, etc. en les érigent au titre de monuments de mémoire.

Leur travail d'archivage photographique sur les sites sidérurgiques et miniers les a amené à se rendre en Lorraine pour capter les derniers instants de ses bâtiments en partie disparus aujourd'hui. Le protocole photographique adopté, n'a guère évolué en plus de 40 ans, restant d'une extrême minutie, il consiste en l'usage d'une lumière neutre, de préférence tôt le matin et par temps gris, un cadrage frontal et serré afin d'isoler la forme à saisir, une absence de nuage ainsi que d'individus. Les tirages s'effectuent en noir et blanc, constitués en séries de 6 à 9 photos, regroupées et classées par typologie de sites (hauts fourneaux, cheminées et toutes sortes de bâtiments techniques etc.), doublés d'informations manuscrites. Cette démarche s'affilie à celle d'August Sander qui, lui-même, avait initié une typologie de l'homme du XX^e siècle, élaborée autour de l'exercice des métiers.

Initialement influencé par les collages de Paul Citroen et par l'œuvre de Marcel Duchamp qui instiguent une nouvelle relation aux objets du quotidien, ils publieront un ouvrage en hommage à ce dernier, sous le titre de « *Anonymous Sculptures* ». Dans sa filiation, cette école donnera naissance à de célèbres photographes qui la feront évoluer par des variations, tout en conservant le même système de cadrages, de prises de vues frontales etc., parmi eux on peut citer Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Ruff, Thomas Struth, Eleger Esser...



Bernd (1931-2007) et **Hilla** (1934-2015) **BECHER**, 12 châteaux d'eau, 1978-1985, 40 x 30 cm, série de 12 photographies noir et blanc, tirage argentique, FRAC Lorraine, Metz.

C'est essentiellement la reproduction, quasi identique, des bâtiments industriels chez les Becher qui leur permet d'établir une typologie à l'aide de la photographie. Les formes, qu'ils distinguent et rassemblent sont tellement semblables, que leurs photographies parviennent à énoncer une corrélation extrêmement subtile entre la forme et la fonction des bâtiments. Leur mode de présentation en série accentue encore l'effet de répétition et nous rapproche d'une vérité historique et sociologique. La photographie se comporte comme preuve scientifique irréfutable.

La reconnaissance artistique d'images documentaires et leur acceptation n'a réellement été envisagée qu'à partir des années 1980. Comme le souligne Jean François Chevrier, «Une norme moderniste hostile à tout «contenu» de propagande rendait les historiens d'art aveugles à l'apport des commandes institutionnelles.», interdisant l'accès des musées aux documents. Tout un pan de la photographie est ignoré, au profit d'images caractérisées par la mise en scène, qui deviendra, par la suite, «*plasticienne*». Réfutant longtemps le caractère *objectif* du procédé technique, le monde des arts relègue la photographie documentaire au journalisme et à la publicité. Même si, comme le soutient Chevrier « Aucune entreprise documentaire, même engagée à titre individuel, n'aurait pu être considérée sérieusement comme un projet artistique et historique. L'enquête menée par Bernd et Hilla Becher sur les monuments de l'architecture industrielle de la Ruhr était au mieux rattachée aux recherches formelles de l'art minimal». ¹ Ainsi, l'image documentaire a longtemps été considérée comme un genre mineur de la photographie, ignorant, par la même occasion, la tradition documentaliste issue du XIX^e siècle.

L'apport des Becher dans la revalorisation artistique du documentaire photographique est indéniable. Leurs images, envisagées au départ comme simples documents, ont progressivement acquis le statut d'œuvres plasticiennes. L'acceptation de leurs clichés aura une grande influence sur la production photographique en Europe avec son apparition progressive dans les galeries et au sein des musées internationaux. Leurs typologies d'édifices industriels ont marqué à jamais une génération d'artistes, à commencer par leurs propres élèves, dont la plupart, tels qu'Andreas Gursky, sont devenus des figures majeures de la photographie contemporaine. La démarche, à la fois scientifique et artistique des Becher, aura permis une reconnaissance du document photographique dans les arts.

1. CHEVRIER J.F., Documents de cultures, documents d'expérience, In: Communications, №79, 2006.



Bernd (1931-2007) et Hilla (1934-2015) BECHER, *Knutange, Lorraine*, 1971, 50 x 60 cm, photographie noir et blanc, tirage argentique, FRAC Lorraine, Metz.



Bernd (1931-2007) et Hilla (1934-2015) BECHER, *Longwy, Sennele, Lorraine*, 1979, 50 x 60 cm, photographie noir et blanc, tirage argentique, FRAC Lorraine, Metz.

Candida Höfer



Candida HÖFER (1944-...), National Building Muséum Washington D.C.,
1992, 63 x 81 cm, épreuve chromogène, Centre Pompidou, Paris.

Candida Höfer est née en 1944 à Eberswalde en Allemagne. Étudiante à l'école de Düsseldorf de 1973 à 1982, elle suit les cours de Ole John sur le cinéma puis ceux des Becher. Sa démarche se différencie de celle des Becher par le choix d'images d'intérieurs vides, un catalogage de lieux symboliques appartenant à notre culture : les opéras, musées, bibliothèques, salles d'attente des gares, des spas, des banques, dans une esthétique baroque, qu'elle présente en grands formats. Cependant elle ne contredit pas leur intention, car elle restitue leur monumentalité industrielle par des intérieurs, avec une constante absence d'individus. Cela permet à l'observateur de se concentrer sur les détails de la composition souvent d'une extrême symétrie reposant sur de grands espaces, scènes de théâtres inanimées. Ses premiers travaux en 1979, proposaient des séries de clichés documentant le mode de vie des travailleurs immigrés, par un diaporama intitulé « *Turkan in Deutschland* », mais peu à peu ce sont des architectures qui prédominent dans son oeuvre, au détriment de l'humain qui disparaît. La frontalité dans la prise de vue des espaces, présentés de manière stricte et froide, semble de prime abord dénuée de toute narration, mais ses photographies tendent paradoxalement à exacerber l'aspect spirituel et sacré de ces lieux chargés d'histoire et de mémoire.

En 2002 elle participe à la Documenta 11, en 2003 elle représente l'Allemagne à la 50^{ème} Biennale de Venise. Ses œuvres sont exposées dans le monde entier.

Thomas Ruff



Thomas RUFF (1958-...), *Nacht 3 II, Remise*, 1992, 45 x 46 cm, épreuve à destruction de colorants type Cibachrome, Centre Pompidou, Paris.

Thomas Ruff est né en 1958, à Zellam Harmersbac (forêt Noire, Allemagne). Également élève des Bescher, en 1977, ses premières œuvres apparaissent sous forme de séries d'*Intérieurs* et de *Portraits*. Ses prises de vues de portraits sont frontales, avec un effet de « photo d'identité », à hauteur de l'œil, de manière relativement distanciée, les habits sont ordinaires, avec une volonté de neutralité extrême et une intentionnalité d'induire l'idée que le motif scrute de manière froide, sans sourire le spectateur. Cette froideur distanciée tente d'exclure toute psychologisation ou narration autour du sujet photographié. En 1986, les tirages, agrandis à l'extrême dénotent, là encore, un effet catalogue. Son travail se poursuit avec des photos d'intérieurs déshumanisés, kitchs et impersonnels et celles d'immeubles de grands ensembles, volontairement non valorisés.

Son regard critique sur la société le conduit progressivement à utiliser des images préexistantes qu'il manipule dans des expérimentations sérielles. Il interroge la création par une « Métaphotographie », une réflexion sur la photographie elle-même, qu'il manie avec brio. Dans les années 1990 une série de *Nuits* (1992-1995) utilise la lumière verte ou infrarouge pour simuler un théâtre de guerre à partir d'images de Düsseldorf.

Ses tirages, analogiques ou numériques s'établissent aussi à partir de négatifs qu'il transforme : *Negative* (2014), *Tripe* (2018), *Bonfis* (2021).

jpeg N. Y. 03(2004) catalyse l'idée d'une destruction de l'humanité et les horreurs de la guerre, par un détournement évocateur des attentats du World Trade Center, en 2001. Ce tirage en basse définition symbolise le trouble provoqué par l'événement.



Thomas RUFF (1958-...), *JPEG NY02*, 2004, C-print, 269 x 364 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Thomas Struth



Thomas STRUTH (1954-...), *Musée Pergame 1, Berlin* 2001, 2001, 197,4 x 248,6 cm, Épreuve chromogène, Musée Guggenheim, Bilbao.

Thomas Struth est né en 1954, à Geldern en Allemagne. Il est également issu de la Kunstakademie de Düsseldorf, il s'initie tout d'abord à la peinture avec Gerhard Richter, puis à la photographie avec Bernd et Hilla Becher, auprès desquels il apprend l'utilisation de la chambre, procédé photographique permettant d'obtenir des images de grande précision et d'être agrandies dans des formats plus grands. Il s'empare également de leur méthodologie, visant à instaurer un protocole et celui d'effectuer des inventaires par le mode de la série. La première d'entre elles repose sur un ensemble d'images, tirées en noir et blanc, d'environnements urbains du monde entier. De sa rencontre avec la psychanalyste Ingo Hartmann, naît le projet de tirage des portraits de familles et d'individus, vision intimiste, mais également reflets des structures de la construction sociale. Ses séries illustrent des rues, des familles, des musées, des paysages. Les agrandissements, proches du monumental accroissent le sentiment de précision, et confèrent aux photographies de Struth, une dimension picturale dont il ne s'est pas complètement départi. Il reste le pionnier de la photographie couleur grand format, et sa notoriété internationale se déploie aux États-Unis, puis dans de nombreuses expositions dans les années 2000 (Dallas Museum of Art en 2002, Stedelijk Museum d'Amsterdam, en 1998, National Museum of Modern Art de Tokyo et Kyoto, en 2000).

Son travail dans les musées du monde entier engage une réflexion sur la place du spectateur et les pratiques sociales liées à la culture et la « touristification » intensive des musées. Les images conservent une distance et une froideur, exacerbées par l'utilisation de couleurs désaturées, d'une grande profondeur de champ et des compositions très structurées.

Simone Nieweg



Simone NIEWEG (1962-...), *Schuppen mit Drahtwerk, Remise, Louvres, Val d'Oise*, 2006, 101,6 x 152,4 cm, C-Print sur Dibond.

La nature des lieux étudiés, ordonnée par l'agencement de l'architecture et les différentes activités humaines, reste assujettie à une mise en scène quotidienne de la vie, renforçant ou non l'image d'Épinal d'une société industrielle, productiviste et capitaliste qui prennent la forme de grands ensembles structurés, symétriques et extrêmement lisses. À l'inverse certains artistes photographes, favorisent les interstices, le pittoresque, le brin d'herbe qui s'extract du bitume pour traduire une vision plus poétique d'un monde en transformation à l'instar des deux mondes que traversent chaque jour le personnage principal du film *Mon Oncle* de Jacques Tati.

L'artiste allemande Simone Nieweg, élève des Becher entre 1984 et 1990, a travaillé sur la mise en scène du paysage, photographiant des jardins agricoles dans la banlieue de grandes villes. Ses images silencieuses, où l'homme n'est pas directement présent, témoignent de l'agencement d'un paysage entre Nature et Culture où le spectacle manipulé, le paysage cultivé, la nature domestiquée en est le sujet exclusif.

À l'instar des Becher, elle s'intéresse à un patrimoine qui disparaît, les jardins ouvriers étant peu à peu engloutis par la progression des villes et la construction de centres commerciaux périphériques. Les lieux de vie qu'ils représentent ne reflètent pas l'image de ce que les gouvernements des pays industrialisés attendent des villes contemporaines. S. Nieweg interroge notre regard sur les goûts visuels auxquels nous sommes formés, trouvant de la beauté dans un morceau de tôle ficelée contre une barrière en bois, éphémère.

La frontalité du regard nous engage à voir des objets sans fioriture et provoque le spectateur à consentir à une réalité sociale, en décalage avec celle de la culture. Il existe différents mondes que les images rendent perceptibles et perméables, à la manière de câbles tirés qui permettent l'existence d'autres formes de vie entre les hommes.



Andreas Gursky (1955-...), **99 Cent**, 1999, tirage : 5/6, photographie, épreuve couleur sous Diasec, épreuve chromogène, 206,5 x 337 x 5,8 cm (197 x 327 cm hors marge), Paris, Musée national d'art moderne (MNAM)

Analyse de l'oeuvre 99 cent

L'oeuvre *99 Cent*, réalisée en 1999, est l'une des plus emblématiques du photographe allemand Andreas Gursky. Cette photographie, prise dans un magasin de la chaîne de distribution *99 Cents Only Stores* est célèbre non seulement pour son sujet et la manière de le traiter, mais également pour la façon dont elle témoigne de la société de consommation moderne. L'image représente l'intérieur d'un supermarché aux États-Unis *dans lequel sont alignés de nombreux rayons achalandés par des produits aux emballages de couleurs vives*. *Les dimensions de la photographie sont monumentales et se rapprochent de celles traditionnellement utilisées par le passé, pour représenter la grande peinture d'Histoire, quand ici, l'artiste semble davantage s'attacher à témoigner d'une forme de banalité induite par la répétition des plans et l'artificialité des étalages dont émanent des couleurs vives et saturées*. La photographie est saisissante par sa symétrie et son orthogonalité renforcée par la répétition des colonnes blanches, venant rompre l'horizontalité des rayons parfaitement alignés, remplis de produits colorés. Les couleurs éclatantes saturent une partie de l'image, tout est minutieusement ordonné, mais la quantité de détails visuels rend l'image presque déconcertante. La prise de vue surplombante est caractérisée par une absence de point de fuite, ce qui donne à la scène une sensation de densité et de cloisonnement. Les lignes géométriques des rayons se répètent à perte de vue, créant une composition à la fois ordonnée et complexe. La hauteur de prise de vue renforce cette impression de domination, où l'individu disparaît presque dans cette masse de marchandises.

L'oeuvre est souvent interprétée comme une critique de la société de consommation, en affichant une mer de produits bon marché, Gursky questionne la relation que nous entretenons avec la consommation de masse. L'aspect coloré et séduisant des produits contraste avec leur banalité, voire leur insignifiance, dans un monde où tout semble interchangeable et destiné à la consommation rapide. Elle évoque aussi la standardisation et l'homogénéisation de l'expérience humaine dans l'ère de la globalisation. Chaque produit est mis en avant de manière égale, soulignant la nature impersonnelle de la consommation dans les grandes surfaces modernes. Un autre élément important est la quasi disparition des figures humaines dans l'image. Ce choix souligne le fait que les individus, dans un tel environnement, deviennent anonymes, noyés dans la masse des produits.

« Je ne suis pas intéressé par une vision objective du monde, mais par une vision picturale. »

Fiction et rapport au réel

À cette apparente véracité de l'image et à la démarche objective des Becher, s'oppose pourtant un savant travail d'affranchissement vis-à-vis du réel et de reconstruction de la réalité par l'outil numérique. Ici, malgré son esthétique documentaire manifeste, l'image a été en grande partie recomposée, falsifiant la relation au sujet tout en dissimulant le travail de l'artiste.

Déjà en 1993, Andreas Gursky avait réalisé des photomontages à l'aide d'outils numériques s'appropriant pleinement les potentialités offertes par la retouche d'images. L'oeuvre *Montparnasse buildings* résulte de l'association de plusieurs photographies de l'immeuble Mouchette, logement collectifs de l'architecte Jean Dubuisson, ré-agencées afin de ne former qu'une seule image.



Andreas GURSKY (1955-...), *Montparnasse buildings*, 1992, 210 x 395 cm, photographie couleur, musée Ludwig, Cologne.

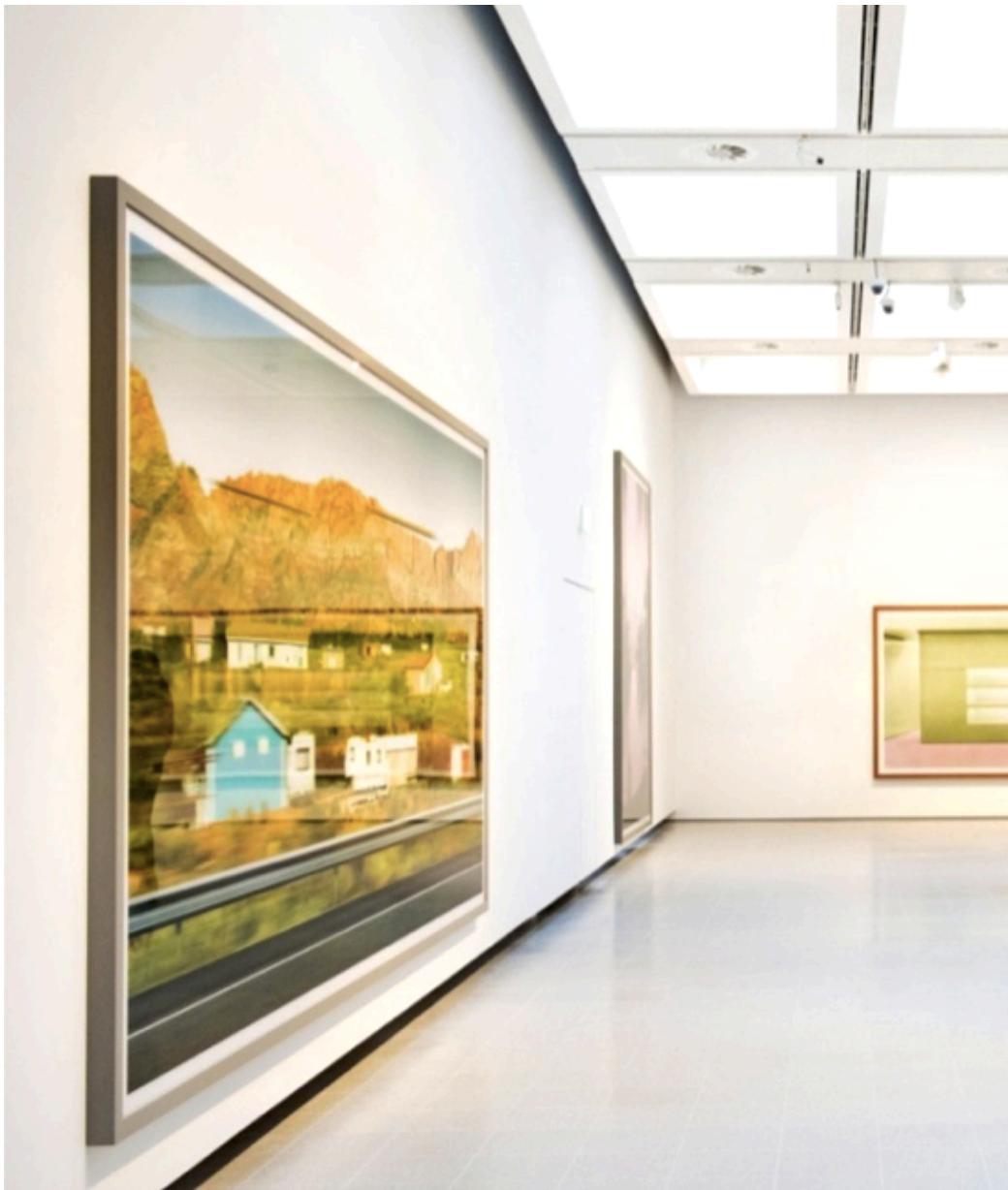
De la même manière *99 Cent* est le fruit d'un assemblage de plusieurs photographies capturés dans différents magasins, augmentant de ce fait la surface du lieu et les effets de répétitions. S'ajoute à cela des créations de toutes pièces, comme les colonnes blanches et le plafond qui reflète les rayons venant écraser l'image et contraindre l'oeil du spectateur à déambuler à travers les rangs. Gursky a également retouché les couleurs des produits, qui induisent une esthétique criarde dans un espace aseptisé.

L'oeuvre revêt ainsi une dimension différente de la simple critique de la société de consommation, et génère une réflexion sur le pouvoir mensonger des images que l'artiste utilise comme rhétorique pour accentuer le réel. Il ne se limite pas à la pure captation de la réalité, il tend à l'augmenter par la manipulation de l'image qui renforce le message qu'il souhaite véhiculer et permet d'en dégager une signification plus profonde. Dans son ouvrage *Idea*, datant de 1925, l'historien d'art Erwin Panofsky revenait déjà sur une dichotomie présente dans la création picturale à l'époque renaissante, entre la mission accordée à l'art d'être une imitation directe de la réalité et une vision laissant place à l'imagination, accordant davantage de crédit à la modification des apparences du réel, que l'artiste a toute liberté de parfaire en s'éloignant ainsi d'une forme mimétique de vérité naturelle, qui en modifiant les proportions témoigne du triomphe de l'art sur la nature. Dans *99 cents*, l'artiste compose ses photos en les retouchant par le biais d'outils numériques, il ôte ou rajoute des détails ou des parties entières, accentue les couleurs, de telle sorte que « **La réalité ne peut être montrée qu'en la construisant. Paradoxalement, le montage et la manipulation nous amènent plus près de la vérité.** » Cette démarche témoigne de la volonté de l'artiste de capturer le réel qui nous est familier tout en le sublimant, en le transformant et en renforçant notre vision singulière du monde. Son travail met également en lumière des aspects souvent négligés de la vie moderne, comme la surabondance, la répétition et la banalité de la consommation de masse, la globalisation et la manière dont ces phénomènes influencent nos vies. Il ne s'agit pas non plus de rendre le réel plus esthétique qu'il ne l'est naturellement, dans une forme de Maniériste contemporain même si l'artiste souhaite en dégager les qualités formelles. Dans un souci d'objectivité, il place le sujet au centre de l'image ou plutôt fait disparaître le sujet. La symétrie des images apparaît de façon évidente, ce qui rend l'image relativement stable et sacrée.

Par sa composition, ses couleurs saturées et son message implicite, Gursky nous invite à réfléchir sur notre rapport à la marchandise et sur l'uniformité croissante des expériences dans la société contemporaine. Elle questionne également la marchandisation de l'art et de la culture introduisant littéralement le supermarché au musée.

À cet égard, W.Benjamin insistait déjà sur l'importance des masses dans ce nouveau rapport à l'art, et sur le risque de perte de l'Aura. Sa critique se retrouve dans les écrits de Max Horkheimer et Theodor Adorno avec le concept d' « industrie culturelle », traduction littérale de l'allemand Kulturindustrie. Ils désignaient ainsi la production industrielle des biens culturels résultant du prodigieux développement des médias, cinéma, presse, radio, télévision, publicité, disque que connaissait l'Amérique et dénonçaient la standardisation de la culture, et la manipulation des masses et la marchandisation de l'art et de la culture. Dans son livre « *La Société du Spectacle* », en 1967, Guy Debord écrit « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. ». L'oeuvre *99 Cent* a rencontré un grand succès sur la scène artistique internationale. Elle est devenue une icône de la photographie contemporaine et a établi Gursky comme l'un des photographes les plus influents de son époque.

Entre représentation mimétique de la réalité et construction de l'image par des moyens numériques, l'oeuvre *99 cent* d'Andreas Gursky, s'ancre profondément dans une histoire de l'art, tout en devenant une icône contemporaine témoignant de notre société.



Vue de l'exposition Andreas Gursky à la Hayward Gallery à Londres

Sollicitation du spectateur

Les modalités de présentation des œuvres de Gursky instaurent un rapport au corps du spectateur qui pourrait être mis en relation avec celui de la peinture, tant le travail de l'artiste se rapproche de *tableaux photographiques*.

En effet, les photographies de Gursky ne sont pas des objets manipulables, mais atteignent des dimensions monumentales, elles dominent le corps du spectateur qui les contemple autant de près que de loin, fasciné par cette image-spectacle, miroir et fragment d'un monde recomposé.

Les photographies, positionnées de manière relativement proche du sol, restent dans une proximité immédiate qui contraste néanmoins avec la distance instaurée par le point de vue surplombant des images. Le cadre, en qualité de dispositif de présentation, permet là encore d'accentuer le rôle scopique assigné au « regardeur » tout en contrastant avec les espaces de monstration pour en délimiter le cheminement du spectateur.

La symétrie des images, leurs dimensions et la sacralisation des photographies, par le choix du dispositif de présentation, accentue la rencontre mutique qu'opère le travail de Gursky avec le spectateur qui se noie dans la profusion de détail aussi bien que dans la composition, tantôt orthogonale, tantôt organique des lignes de forces qui la structurent.

Il en résulte une silencieuse puissance de l'image que l'on trouvait déjà dans celle induite par le genre de la grande peinture d'histoire, aussi bien qu'à travers des formats plus restreints et intimes que ceux attribués au genre du paysage.

À cet égard, l'artiste s'éloigne des fondements des préceptes instaurés par l'École de Düsseldorf, sur lequel nous reviendrons un peu plus tard, pour une relation quasi picturale, de proximité avec son travail.

Quelques œuvres d'Andreas Gursky

« Mes images sont toujours des interprétations des lieux. » Andreas Gursky



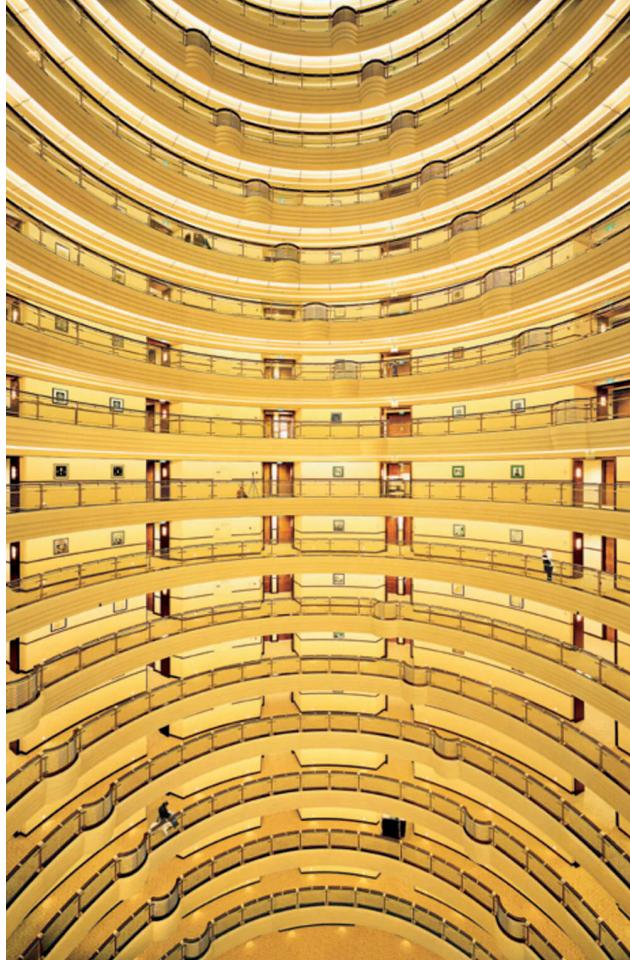
Andreas GURSKY (1955-...), *Salerno*, 1990, 170,2 x 205,1 cm, chromogenic print face sur panneau acrylique, musée d'art moderne, San Francisco.

Gursky s'intéresse le plus souvent à des espaces publics ou à des paysages constitués de motifs répétés, accumulés dans une même image, dans des tirages de grands formats qui représentent une quantité substantielle de détails. Ses photos proposent un dialogue entre l'infiniment petit et l'infiniment grand et témoignent des organisations humaines dans lesquelles l'individu finit par s'effacer. La composition des images, bien que souvent symétriques, conserve un dynamisme, ponctuée par des répétitions colorées et une construction de perspectives conduisant le regarder à balayer l'image selon un cheminement bien précis.

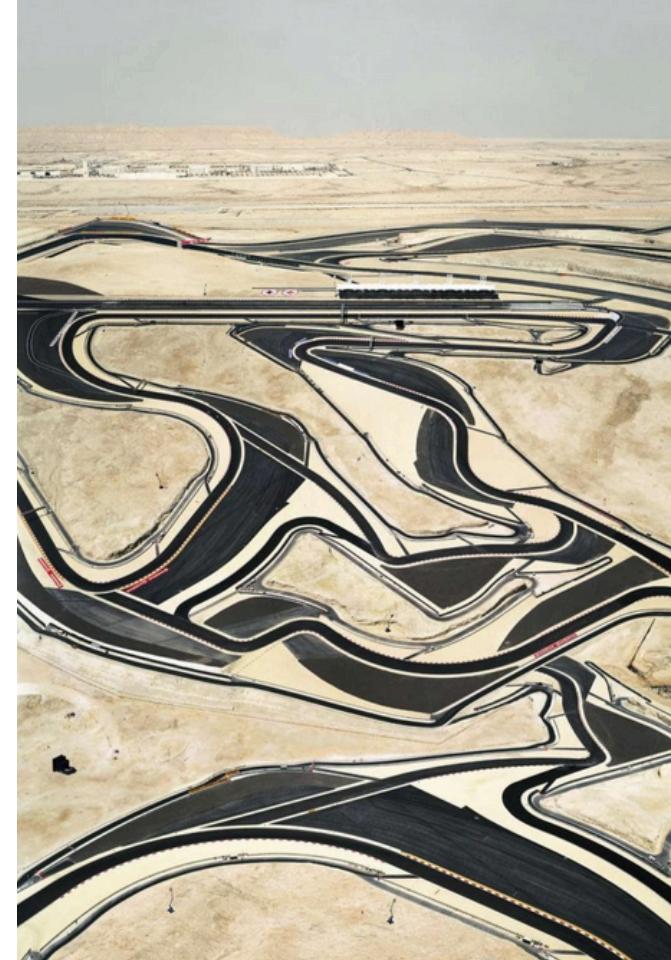
Cette monumentalité, renforce l'aspect surplombant de l'image que le point de vue en plongée permet encore d'accentuer en créant une distance importante avec le spectateur, à laquelle l'image fait face, sans volonté qu'il y soit intégré, contrairement aux techniques de perspectives définies par Alberti à la Renaissance où un point de fuite assigne, par effet miroir, un point de vue au spectateur que l'artiste nomme « vision de Dieu ». La pénétration dans l'image de ce dernier est principalement conduite par les multiples détails induits par une très faible ouverture du diaphragme.

Quelques œuvres d'Andreas Gursky

«Au sens figuré, ce que je crée est un monde sans hiérarchie, dans lequel tous les éléments picturaux sont aussi importants les uns que les autres. » Andreas Gursky



Andreas GURSKY (1955-...), *Shanghai*, 2000, 250 x 159,5 cm.



Andreas GURSKY (1955-...), *Bahraïn I*, 2005, 302 x 220 cm.

À propos de l'œuvre *99 cent*

Andreas Gursky, *99 cent*, 1999

3 min

Andreas Gursky | Pionniers, Pionnières | Centre Pompidou

À regarder Partager



Regarder sur YouTube

Le photographe Andreas Gursky utilise différentes techniques pour produire des images à la fois panoramiques et d'une netteté quasi microscopique. Dans *99 cent*, la profusion de paquets colorés et la précision de leurs contours donnent le vertige. Il propose ainsi une métaphore de notre société de consommation.

<https://www.centrepompidou.fr/fr/videos/video/andreas-gursky-99-cent-1999>

Photographie et rapport au réel

La photographie est un outil qui permet la retranscription détaillée d'objets, de motifs, parfois plus précis que l'œil humain, mais qui possède néanmoins ses propres limites. L'appareil photographique ressemble, à cet égard, à un œil *mécanique*, c'est ainsi que nous envisageons souvent la photographie comme étant objective et en prise directe avec le réel. Cette qualité d'objectivité paraît à la fois évidente, dans le rapport qu'elle entretient avec le monde extérieur, mais implique néanmoins une grande réserve. Il est étonnant de constater qu'elle est apparue comme un appareil de reproduction de la réalité, totalement infaillible et auquel l'on pouvait vouer une totale confiance. En effet, sa fidélité reste toute relative car l'objet mécanique ne se révèle pas lacunaire à l'endroit où il semblerait l'être et de nombreux paramètres restent à l'appréciation de l'auteur de l'image au premier duquel le choix effectué par l'opérateur dans le cadrage, excluant un certain nombre d'éléments relégués au hors champ et gommant ainsi une partie de la réalité. En outre, le caractère monofocal de la plupart des appareils photographiques exclut *de facto* les déformations de la vision rétinienne. En ce sens, la photographie se rapproche formellement davantage de la reproduction par la perspective mono-focale en peinture, mais sa supériorité vis-à-vis de la peinture réside en sa capacité d'être une empreinte directe du réel pouvant partiellement témoigner d'une forme *d'ici et maintenant*, tel que l'expose Roland Barthes : « Le noème de la Photographie est simple, banal ; aucune profondeur : « Ça a été. » Je connais nos critiques : quoi ! tout un livre (même bref) pour découvrir cela que je sais dès le premier coup d'œil ? – Oui, mais telle évidence peut être sœur de la folie. La Photographie est une évidence poussée, chargée, comme si elle caricaturait, non la figure de ce qu'elle représente (c'est tout le contraire), mais son existence même. L'image, dit la phénoménologie, est un néant d'objet. Or, dans la Photographie, ce que je pose n'est pas seulement l'absence de l'objet ; c'est aussi d'un même mouvement, à égalité, que cet objet a bien existé et qu'il a été là où je le vois. »². En somme, la photographie, dans son but premier, permet de maintenir intacte et quasi-vivante, à travers sa fixation gestuelle, une image du réel selon un certain point de vue indiqué par le cadre et l'importance invariable du hors-champ.

À cela s'ajoute l'aspect indiciel de la photographie en tant que moyen de production d'images par empreinte directe du référent tel que l'énonce Rosalind Kraus en empruntant les termes à la théorie développée par Pierce : « Un autre type de calibrage auquel les objets de l'expérience peuvent être soumis par la photographie est celui qui porte le nom d'« indice ». Dans la mesure où la photographie fait partie de la classe des signes ayant avec leur référent des rapports qui impliquent une association physique, elle fait partie du même système que les impressions, symptômes, traces, indices. Les conditions sémiologiques propres à la photographie se distinguent d'une manière fondamentale de celles des autres modes de production d'images, celles que désigne le terme d'« icône » ; et c'est cette spécificité sémiologique qui va permettre de faire de la photographie un objet théorique au moyen duquel les œuvres d'art peuvent être vues en termes de leur fonction comme signes. »³.

2. Roland BARTHES, *La chambre claire, Note sur la photographie*, 1980, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, p. 176-177.

3. Rosalind KRAUSS, *Le Photographique, Pour une théorie des écarts*, 1990, Paris, Editions Macula, p. 13.

À ces caractéristiques techniques et sémiotiques , s'ajoutent la volonté scientifique, propre au début du XIX^e siècle, qui consiste à imaginer le monde de manière cartésienne. L'image photographique paraît comme l'aboutissement et l'hégémonie de la science, capable de capturer le réel en une image. D'autre part, son pouvoir poétique d'imagination et de création est délaissé. Son caractère objectif influence la création de documents, simples supports matériels d'une information. La fonction documentaire de la photographie relègue l'art dans cette intention. Parallèlement à l'image documentaire, une forme plus institutionnelle de photographie conquiert, progressivement, le milieu des arts. Certains photographes, artistes, s'émancipent de la peinture dans leurs créations. Toutefois, les images de type documentaires deviennent extrêmement codifiées. Le regard du photographe se construit par un *style documentaire* qui porte des critères esthétiques particuliers. Ainsi, nous pouvons émettre l'hypothèse d'une filiation à l'égard d'artistes tels qu'Eugène Atget, Charles Sheeler (qui demeurent plastiquement très proches du mouvement documentariste), Walker Evans, Arthur Rothstein, Bernd et Hilla Becher ainsi que d'autres auteurs majeurs. Au milieu du XIX^e siècle, l'image documentaire atteint une certaine indépendance vis-à-vis de l'institution des Beaux-arts, dans les commandes d'État, visant à l'inventaire patrimonial de leurs richesses historiques. Face à l'ampleur de la tâche, la photographie s'impose comme médium privilégié. L'image documentaire permettant de rendre un témoignage fidèle au réel, s'allie à un intérêt artistique, porté par des photographes, souvent issus de l'école des Beaux-arts et déjà considérés comme artistes. La notion de *photographie documentaire* recouvre une diversité de notions et de pratiques, qu'il serait aussi complexe de définir que celle de la photographie elle-même. Toute représentation pouvant être considérée comme document de réalité, la photographie se révèle éminemment documentaire. L'image produite mécaniquement, ne faisant que très peu intervenir la main de l'homme, tout au moins selon toute vraisemblance, consiste en une reproduction mimétique du réel extrêmement fidèle à son modèle.

La photographie documentaire contemporaine hésite encore entre deux autorités qui s'opposent en apparence: la science et l'art. « Ce qui explique que la querelle du pictorialisme et du documentarisme ait pu se perpétuer. La chasse aux images ne cesse d'osciller entre ces deux pôles qui placent la finalité de la photographie tantôt dans la recherche de la beauté (l'impression subjective), tantôt dans celle de la vérité (l'expression objective du monde). » Hans Belting attribue à la photographie une objectivité relative, à laquelle nous portons, selon lui, trop d'importance. À l'authenticité photographique, il convient d'opposer une image intérieure, issue de l'imagination. Voilà en quoi, l'essence de la production artistique entretient, depuis bien longtemps, un discours ambigu avec le visible. L'authenticité des images photographiques ou plus généralement graphiques, est à entrevoir comme la symbolisation d'une idée et non comme le réel réincarné. Notons, par ailleurs, qu'une telle hypothèse permettrait de justifier la fonction historique de l'art en tant qu'objet de langage. L'ambition historiographique de la photographie reste d'écrire l'histoire précisément parce qu'elle ne peut pas la présenter d'une autre manière. Une image, qui ne porte pas de légende, ne nous apprend rien de plus sur l'objet qu'elle décrit qu'une légende ne peut le faire à l'inverse.

Photographie documentaire et œuvre d'art

La photographie documentaire est souvent rattachée à l'image de presse et aux médias de masse. Il a été difficile, durant de longues décennies, dans l'imaginaire collectif et au sein des institutions culturelles, d'accorder une légitimité artistique à de telles images. Or, nous pouvons puiser dans l'histoire de la peinture pour trouver des courants attachés à une forme exacerbée de mimétisme vis-à-vis du réel, en premier chef au sein du mouvement Réaliste porté par Gustave Courbet, mais également chez les artistes paysagistes tels que ceux de l'École de Barbizon ou encore chez les impressionnistes, dont la valeur artistique ne s'oppose pas à une vision descriptive, mimétique du réel. Par ailleurs, toute image documentaire ne s'apparente pas à une œuvre d'art, c'est tout au moins ce qu'un grand nombre de critiques a pu formuler dès la naissance de la photographie et il a longtemps semblé nécessaire de justifier l'aspect artistique de ce médium afin de s'émanciper des autres arts, pensons notamment aux écrits d'Eugène Delacroix et d'une grande partie de ses contemporains qui considéraient que la photographie, bien que témoignage fidèle du réel ne parvenait pas à traduire la vivacité des couleurs, ni à exprimer la vie, reléguant alors la photographie au statut de document d'artistes pouvant servir au peintre de modèle au profit de sa représentation. À cet égard, des photographes tels qu'Eugène Atget, arpentaient les rues de Paris pour capter des images, vendues aux peintres. Par la valeur historique qu'elles ont pu acquérir elles demeurent aujourd'hui, d'excellents témoins de leurs temps et bien qu'avec un regard anachronique, des œuvres à part entière.

Dans son ouvrage, *La photographie contemporaine*, Michel Poivert conçoit « la photographie, dans l'établissement d'une dialectique art-document ». Il s'agit de revendications légitimes, au même titre que la redéfinition de l'œuvre d'art à la suite des « ready made » de Marcel Duchamp.

Le document traverse l'histoire pour nous parvenir sous sa forme initiale et nous laisse imaginer les choix esthétiques de son époque. La marge artistique dans une œuvre d'art est donc autant liée à sa fonction mémorielle, qu'à sa forme plastique. L'élément essentiel qui fait figurer la photographie en tant qu'*art de la mémoire*, révèle, comme l'indique Hubert Damish, que « la photographie prétend à l'art chaque fois qu'elle met en question, dans la pratique, son essence et ses fonctions historiques, et qu'elle en révèle le caractère contingent. ».⁴ Aujourd'hui, il ne semble plus nécessaire de justifier le caractère artistique de ce médium, la porosité entre l'art et la vie ayant permis une large acceptation du document dans la création artistique.



Eugène ATGET (1854-1927), *Boutique 26 rue Sainte-Foy*, 1903, 17 x 21,5 cm, photographie positive sur papier albuminé, BNF, Paris.

4. DAMISH H., in L'Arc, Photographie, magazine de la librairie Duponchelle, 1990. DELAGE Christian, L'Image comme preuve, L'expérience du procès de Nuremberg, in: Vingtième Siècle. Revue d'histoire, 72, octobre-décembre 2001..

L'*unique* et le *multiple*



Marcel DUCHAMP (1887-1968), *La Boîte-en-valise*, 1936-1941, 40 x 37,5 x 8,2 cm, cartons, bois, papier, plastique, Centre Pompidou, Paris.

La catégorisation patrimoniale qui accordait une valeur supérieure à l'*unicum*, l'objet singulier, précieux pour sa rareté, s'ouvre sur le *typicum*, les objets manufacturés, produits en séries, ou reproductibles à souhait. L'objet industriel, tout comme celui issu du supermarché, appartient à une mémoire collective puisqu'il a été produit en masse et demeure l'objet archéologique témoin de notre contemporanéité. Son appartenance à la culture, au patrimoine commun d'une société, constitue un indice pour les générations futures qui pourront aisément imaginer la société de leurs ancêtres. Ces objets présentent un intérêt, dans la mesure où ils sont représentatifs d'une époque et d'un style parfois complexe à déterminer, mais qui reste cependant attaché à des codes dont ils sont issus. Nous pouvons rapprocher ce changement de paradigme avec le geste Duchampien qui rend visible par le biais de ses « *ready made* », l'intentionnalité de l'artisan ou du designer dans l'élaboration de la forme de l'objet. L'image de Gursky semble également nous interroger sur la place des produits manufacturés dans notre société, mais ici, comme dans un océan dans lequel l'homme se serait noyé.

L'objet unique conserve sa valeur de rareté, il doit cependant partager son statut d'œuvre d'art avec des objets, de prime abord, moins prestigieux. Le mouvement Pop Art, aux États-Unis, dans le milieu des années 50, s'attachera à la même valorisation de l'objet série manufaturé. L'une des figures phares de ce mouvement, Andy Warhol participera à la sacralisation de l'objet en série et interrogera la société américaine sur ses pratiques sociales. Un des exemples les plus connus est la série des Campbell's Soup Cans de 1962, où la reproduction en série de boîtes de conserves prend le pas sur l'œuvre d'art unique, une nouvelle étape est franchie qui amènera l'artiste à énoncer que « les grands magasins sont un peu comme des musées ».

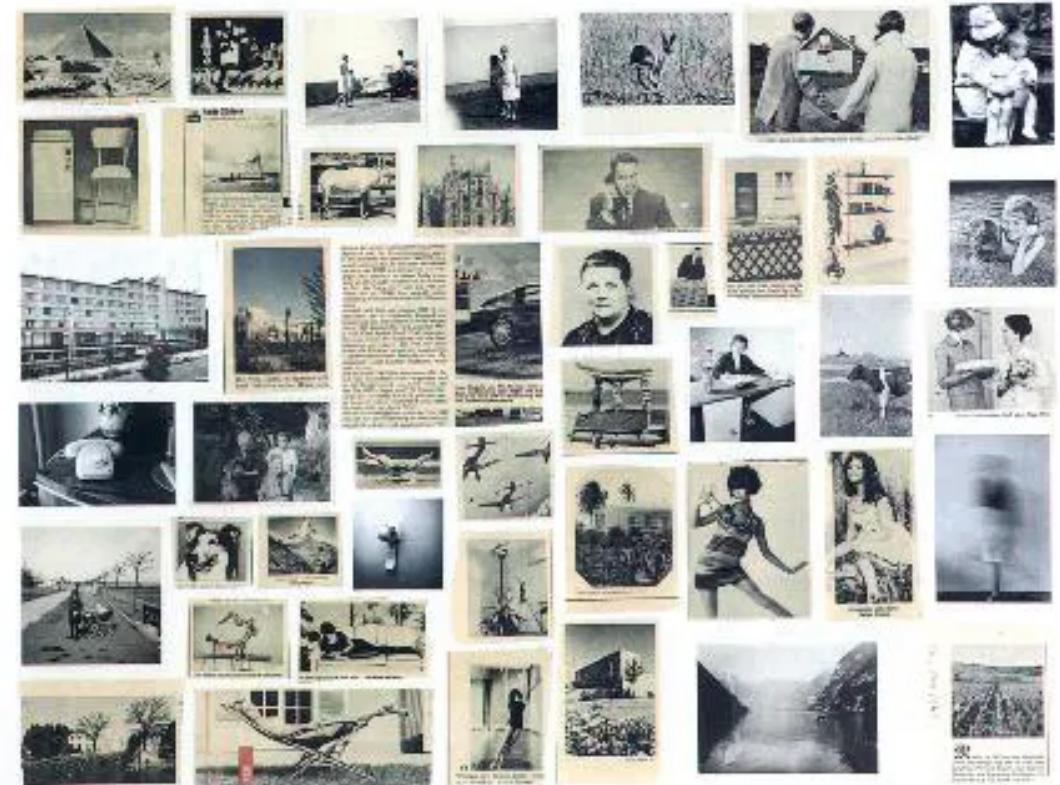
L'extraordinaire intuition de Walter Benjamin, en ce qui concerne l'histoire de l'art, aura été d'énoncer cette problématique et de l'envisager sous le terme d'Aura, dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, il se propose d'étudier les nouvelles conditions de production et de réception de l'œuvre d'art au XXème siècle. L'interrogation de W. Benjamin sur l'hypothétique « œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » le conduit à envisager celle-ci en tant qu'alternative à l'œuvre d'art unique et à mener une réflexion sur l'original. Il semble que Walter Benjamin ne récuse pas totalement la perte d'Aura induite par la reproduction en série, induite par l'apparition de la photographie et du cinéma, comme nous avons l'habitude de le penser. Bien au contraire il signale l'importance du contact et du processus d'empreinte, qui se trouve au cœur-même de la notion d'Aura. Ainsi, comme empreinte de lumière sur la surface photosensible, la photographie conserverait ce pouvoir auratique.

Documenter le réel

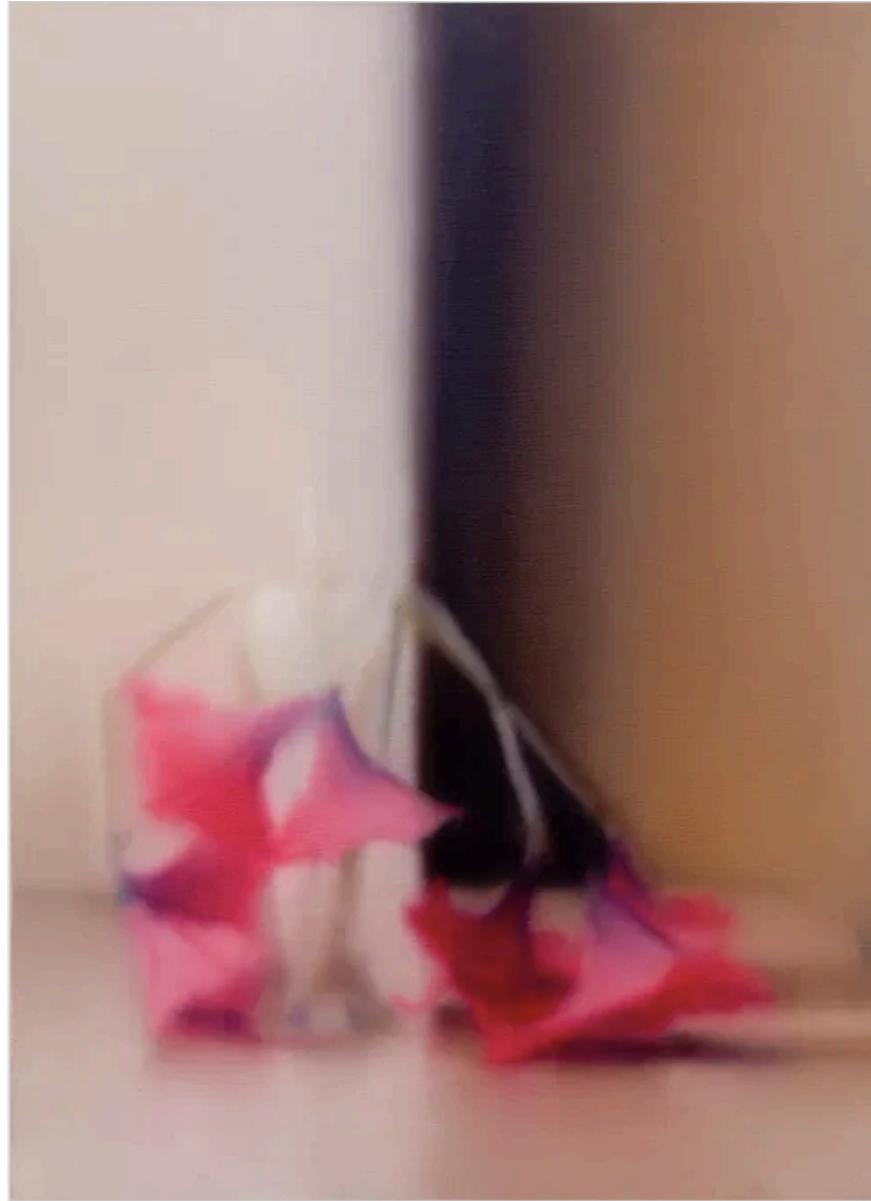
L'inventaire entamé depuis la naissance de l'outil photographique, s'avère d'autant plus intéressant qu'il met en œuvre un travail documentaire sur le monde, en différents lieux et à des époques données. Par ailleurs, la pratique photographique doit être considérée du point de vue de l'anthropologie, celle-ci évoquant notre rapport social à l'image et aux codes de représentation qui y sont associés. En effet, la nécessité qu'éprouve l'homme, de prendre des photographies, demeure fortement liée à un besoin social de représenter et de se représenter dont certains artistes se sont emparés en tant que sujet de leur travail. À cet égard, prélever des éléments du réel, à partir d'une image, que ce soit dans le cadre d'un collage ou d'une installation, se révèle être une pratique artistique à envisager sous le regard d'une ontologie descriptive dont résulte également une poétique liée à une «mythologie» du quotidien, laissant l'artiste collecteur à distance de la création.

Gerhard Richter conçoit depuis 1961 une œuvre singulière vacillant ou envisageant des porosités entre la photographie et la peinture. Son *Atlas* permet d'envisager l'art comme un inventaire du réel où se juxtaposent des lieux différents des histoires singulières et où se traduit l'histoire du regard. Sa démarche consiste à sélectionner des images parmi les milliers qu'il agence méticuleusement, afin de constituer un montage qui représente aujourd'hui environ 800 planches. Sa sélection n'est, a priori, pas directement motivée par un critère esthétique exigu, puisqu'il englobe aussi des images d'albums de familles. Son œuvre reste empreinte d'une interprétation du réel et de sa réorganisation spatiale, voire sa traduction littérale par des effets picturaux, créant par ailleurs le doute quant à la nature même de la technique employée. En effet, certaines des images collectionnées deviennent les motifs de son œuvre picturale, de manière non systématique.

Richter considère l'*Atlas* comme œuvre à part entière, sa vision globale de l'image compose et construit à la fois une mémoire historique du monde.



Gerhard RICHTER (1932-...), *Atlas*, Planche n°5, 1962, 197,4 x 248,6 cm, images de presse et photo album, musée Municipale de Lenbachhaus, Munich.



Gerhard RICHTER (1932-...), *Blumen*, (815-1), 1994, 71 x 51 cm, huile sur toile, Carré d'art, musée d'art contemporain, Nîmes.

La photographie, un art élégiaque



Candida HÖFER (1944-...), *Collège Saint-Augustin de Bitche*, 1999, 203,2 x 152,4 cm, impression couleur, Centre Pompidou, Paris.

La reproduction du réel consiste, tout d'abord, en une entreprise personnelle de la part de l'artiste qui se doit d'être définie. En effet, lorsque l'on reproduit le réel, ce qui en est conservé, n'est qu'une infime partie de ce que nous appelons communément le réel. Les arts, qu'ils soient visuels ou sonores, constituent des réalités à part entière. Leurs manifestations se révèlent, par conséquent, tout autant factuelles et authentiques que le réel lui-même.

L'acte de reproduction du réel représente peut-être la meilleure façon de désigner le processus photographique. Toute forme de reproduction consiste à perdurer dans le temps, en envisageant sa propre disparition. La reproduction du réel par les images, reste à ce titre une véritable imitation *du processus créateur*, elle s'apparente à une constante du caractère humain. C'est un processus de répétition ou de dédoublement envers le réel que la photographie met en évidence. Produire une image et reproduire le réel, l'exercice de création photographique engendre une réflexion ontologique complexe qui s'oppose à la simplicité de la technique artistique et de son instantanéité, poussant à établir une réflexion sur le rôle de la photographie ou de l'art en général dans la préservation de ce qui est éphémère ou destiné à disparaître.

L'anecdote à propos d'une photographie de Candida Höfer de la série de Weimar de 2004, réaffirme le caractère testimonial et mortifère de la photographie. Lorsqu'elle photographie en 2004 l'intérieur de la bibliothèque, elle ne peut se douter que, peu de temps après, l'aile du bâtiment en question, qui paraît vétuste, disparaîtra dans un incendie. De même, la photographie *Collège Saint-Augustin de Bitche*, prise en 1999 reste l'unique trace de l'établissement scolaire privé qui a fermé ses portes quelques années plus tard, pour se transformer en bureau.

La photographie immortalise ce qui est voué à une disparition certaine, en documentant des conditions de l'aspect de ce lieu, et en le figeant dans le temps.

L'œuvre de Belting⁶ explore de manière approfondie le rôle des images dans la perception humaine et leur relation avec la disparition, en particulier à travers des réflexions sur la manière dont les images servent de témoins pour des réalités qui tendent à disparaître. Belting met en lumière comment l'image se situe dans une triade complexe de relations entre le corps, le médium et le spectateur, et il souligne le rôle anthropologique fondamental des images, qui permettent de comprendre le monde tout en enregistrant ce qui est éphémère, voire voué à disparaître.

Hans Belting suggère que l'homme photographié voit en son double un exemple tout à fait particulier de miroir, l'expression du temps correspondant « à une expérience inédite de la mort. L'homme photographié ressemblait, une fois que son mouvement s'était figé dans la prise de vue, à un mort vivant. La nouvelle image, qui livrait si emphatiquement la preuve de la vie, produisait en réalité une ombre. ». L'expérience esthétique que fait le spectateur conduit à l'aperception de sa finitude.

Mettre en scène le réel



Jeff WALL (1946-...), *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993, caisson lumineux, 250,0 x 397,0 x 34 cm cm, Tate Modern Gallery, Londres.



Katsushika HOKUSAI (1760-1849), *Le coup de vent dans les rizières d'Ejiri dans la province de Suruga (Shunshū Ejiri en Suruga)*, 28° vue de la série, Les « Trente-six vues du mont Fuji » (Fugaku sanjū-rokkei), vers 1829, estampe, 25,0 x 38,0 cm, BnF, Paris.

Jeff Wall est un photographe et plasticien canadien contemporain. Son parcours de formation l'a tout d'abord porté vers l'art conceptuel, puis il débute un travail qui questionne la nature de la réalité et de la représentation, par la recomposition et la mise en scène du réel, redéfinissant les limites entre la réalité et la fiction. En effet, si ses images donnent l'impression de représenter des scènes d'apparences réelles, elles sont souvent le résultat de montages numériques ou de reconstitutions minutieuses en studio, issues de plusieurs prises de vues avec une attention particulière portée aux couleurs et à la lumière, les photographies étant généralement présentées dans des caissons lumineux, rétro-éclairées, rappelant un effet cinématographique et une forme de théâtralité.

Les prises de vue soigneusement construites font écho à l'Histoire de l'art, par une interprétation et une reconstitution, d'illustres tableaux, films ou événements majeurs de notre histoire.

L'une des œuvres les plus emblématiques de l'artiste, *A sudden Gust of Wind (After Hokusai)*, 1993, est la transposition d'une célèbre estampe japonaise d'Hokusai Katsushika « *Le coup de vent dans les rizières d'Ejiri dans la province de Suruga* », où il reproduit la puissance du vent d'une forte rafale, l'illusion des papiers s'envolant autour de quatre personnages au premier plan. La prise de vue, qui paraît instantanée, a requis en réalité des mois de travail de préparation à l'artiste. Elle appartient à une série des *Trente-six vues du mont Fuji*. Le format monumental de cette photographie s'oppose à celui de l'estampe bien plus modeste en taille, néanmoins, tous les éléments qui composent l'original y figurent. Son travail sur la lumière, qui semble naturelle, est en réalité très contrôlé et restitué en postproduction, il génère un dialogue avec la peinture, tout en y ajoutant une dimension dramatique également par l'illusion de profondeur spécifique au médium photographique. Le travail de Jeff Wall se situe à la frontière entre image documentaire, qui vise à capturer des moments réels, d'un quotidien magnifié et la fiction, par un contrôle méticuleux de la création artistique qui se rapproche dans la composition de la tradition picturale.

L'œuvre créée en 1989 par l'artiste Joan Fontcuberta, *Fauna* interroge la limite entre réalité et fiction par l'intermédiaire d'une expérience pseudo scientifique et des moyens visuels propres à la photographie documentaire. L'exposition se matérialise avec la complicité du photographe et scénographe Pere Formiguera, ensemble, ils génèrent un documentaire fallacieux qui présente des espèces animales, proposées comme authentiques, à l'instar de la taxonomie et des systèmes de classification, sous forme d'installation de photos, textes, cartographies, schémas, vitrines et vidéos. Un livre éponyme paraîtra en 1989. Ces œuvres explorent le caractère véridique de l'image et comment elle construit nos représentations. S'inspirant des muséums d'histoire naturelle ou d'études scientifiques, elles se fondent sur des études d'archives fictives d'un pseudo zoologiste allemand, défunt, nommé « Peter Ameisenhaufen ». Très documentée par de fausses références, l'exposition se prête à l'illusion d'une documentation savante. La présentation de créatures fantastiques, telles que le *Cercopithecus Icarocornu*, singe ailé, le *Solencirus Grandis*, serpent volant, *Aerofantes*, éléphant volant, *Treschelonia Atis*, oiseau à carapace de tortue, rendent l'imposture encore plus troublante. À travers cette œuvre l'artiste veut nous conduire à une réflexion sur nos croyances inconditionnelles à la science, aux images et à l'intox. C'est une interrogation portée aux manipulations génétiques et le trafic du vivant mais aussi et paradoxalement sur un assouplissement nécessaire des systèmes de classifications qui considèrent le vivant dans des cases trop fermées et sur les limites de l'objectivité de la prise de vue photographique. Ici le réel est transformé dans une visée narrative, s'appuyant sur la valeur mimétique de l'outil photographique



Joan FONTCUBERTA (1955-...), *Centaurus Neandertalensis* appartenant la série *Fauna*, 1989, épreuve photographique.

Produire de nouvelles réalités



Gustave LE GRAY (1820-1884), *Grande vague à Sète - n°17*, vers 1857, épreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif verre au collodion, 34,2 x 42,0 cm, Musée d'Orsay, Paris.

La Grande Vague à Sète, est une oeuvre réalisée en avril 1857 par Gustave Le Gray, membre de la mission Héliographique, laquelle visait à inventorier le patrimoine architectural et naturel de la France. Peintre et photographe officiel de la famille impériale sous Napoléon III, il exploite un procédé innovant pour l'époque. En effet, l'évolution de la technique photographique et l'utilisation du négatif sur papier ciré, qu'il découvre, ainsi que celui sur plaque de verre collodion humide a permis à Le Gray d'envisager une superposition de deux négatifs différents, un pour le ciel et l'autre pour la mer, selon la technique des « ciels rapportés ». Ce procédé minutieux utilisé lors du tirage, vient pallier la technique, qui, à l'époque rendait impossible de capturer un tel ensemble avec précision sans jouer sur les temps d'ouverture. Il a ainsi pu souligner des effets esthétiques, notamment en associant la profondeur du ciel nuageux au mouvement dynamique de la vague, visant à créer une dramaturgie au sein de l'image. Les motifs qu'il adopte cristallisent essentiellement des représentations de paysages marins, en utilisant la lumière de manière différente, accentuant puissamment les contrastes. *La Grande Vague à Sète* appartient à une série de photographies marines, à laquelle appartient également *La vague brisée* (1856), sujet de prédilection de l'artiste qui saisissait des vues de mers et de ciels en Méditerranée. Il a été fortement inspiré par le Romantisme et sa fascination pour la nature, à la fois majestueuse et tout autant inquiétante. Dénué de personnages, le sentiment de solitude accroît l'attention sur l'immensité de la mer.



Autres Œuvres en lien

Laszlo Moholy Nagy, Vue depuis la tour radio de Berlin en hiver, 1928, tirage à la gélatine d'argent, 24,3cm x 19cm

Ses photos aux **cadrages et aux points de vue vertigineux, sa vision graphique de la réalité** ont renouvelé la représentation du monde. Les scènes les plus simples frôlent soudain l'abstraction, un jardin déblayé par la neige est métamorphosé en un puzzle de formes géométriques.



David Hockney, 4 Pearlblossom Hwy, 11-18th April 1986, #1 , Photocollage, 119 x 163 cm

La photographie, qu'il nomme le « cyclope immobile », ne sait voir le monde que d'un seul œil. Son point de vue est limité et étroqué. Il faut donc **lui apprendre ce que la peinture sait déjà : que le monde et les êtres ne se perçoivent bien que sous plusieurs angles à la fois, dans une vision mouvementée et démultipliée**



Gudmundur Erró, *Foodscape*, 1964, peinture glycérrophthalique sur toile, 201 × 302,5 cm.
Stockholm, Moderna Museet.

C'est au pays des Trente Glorieuses et dans son cortège de **produits de consommation** que l'artiste pop entame l'exécution de ces **immenses toiles de trois mètres sur deux**. C'est un **flux ininterrompu de nourriture** qui sature la surface du tableau évoquant l'horreur du vide. **La surcharge de signes** suggère une tentative d'épuisement du réel. Mais dans ce collage Erró ordonne ses composantes par thème au sein d'une **vision en perspective**, les éléments du haut de l'image paraissant être plus éloignés.



Richard ESTES, *Eat'n Time*, 1969, huile sur masonite, 44,4 x 61 cm

Peintre de **paysages urbains**, il est reconnu pour son travail de **précision et son sens du détail**. Il travaille à partir de diapositives puis de clichés photographiques qu'il réalise lui-même. Il modifie l'image en peignant un lieu à **partir de plusieurs clichés**. Estes voulait donner à ses œuvres un aspect encore plus réel que ce que nous pouvons voir en photo ou même à l'œil nu. Ses peintures sont décrites comme hyperréalistes ou encore photoréalistes.

Bibliographie :

ABBOTT B, « Atget, photographe de Paris », Paris, édition Jonquieres, 1930.

ARENDEH Hannah, Condition de l'homme moderne, édition Calmann-Lévy, 1961-1983.

BABELON J.-P. et CHASTEL A., La notion de patrimoine, première parution : Revue de l'art 49/1980, édition Liana Levi, 1994.

BARTHES R., *La chambre claire, note sur la photographie*, édition de l'Etoile, Gallimard, 1980.

BECHER, Bernd & Hilla, « Basic forms of industrial building », édition Thames & Hudson, 2005.

BELTING Hans, Histoire du regard. Représentation et vision en Occident, cours au Collège de France, 2003.

BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, édition Gallimard, 2004.

BENJAMIN Walter, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, première version de 1935, édition Denoël, Paris, 1974.

BENJAMIN Walter, Paris Capitale du XIXe siècle, le Livre des passages, édition R Tiedemann, Paris 1989.

CHOAY Françoise, L'Allégorie du Patrimoine, Paris, édition du Seuil, 1992.

DELEUZE Gilles, Différence et Répétition, Paris, édition PUF, 1969.

DIDI HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, édition de Minuit, 1992.

DIDI HUBERMAN Georges, Devant le temps, édition De Minuit, Paris, 2000.

EVANS Walker, *L'Amérique, Photos des années de la dépression*, édition Schirmer/Mosel, Munich, 1996.

GIEDION S., Architecture et vie collective, redonner la ville aux hommes, édition Denoël-Gonthier, Paris, 1980.

GOTTHOLD MEYER Alfred, Construire en Fer, Histoire et Esthétique, préface de Walter Benjamin, collection Archigraphy, histoire et théorie, infolio édition, 2005.

KIERKEGAARD S, La Répétition, dans Œuvres complètes, édition de l'Orante, 1980.

KRAUSS R, Le Photographique, Pour une théorie des écarts, 1990, Paris, Editions Macula, p. 13

MONDENARD, A., *La mission héliographique. Cinq photographes parcoururent la France en 1851*, édition du patrimoine, 2002.

PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, édition de Minuit, 1975.

PANOFSKY Erwin, Idea, Paris, édition tel gallimard, 1983.

POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, édition Flammarion, 2009.

RECHT Roland, Penser le patrimoine, mise en scène et mise en ordre de l'art, édition Hazan, 2008.

RIEGL Aloïs, Le culte moderne des monuments, son essence et sa genèse, édition du seuil, Paris, 1984.

ROSSET Clément, *Fantasmagories, suivi de le Réel l'Imaginaire et l'Illusoire*, Paris, édition de Minuit, 2006.

SONTAG Susan, Sur la photographie, édition Christian Bourgeois, 2008.

Revue Scientifique et Article

Art et Philosophie, ville et architecture, sous la direction de Chris Younès, Paris, édition de La découverte, 2003.

BABOULET Luc, *Du document au monument. Quelques jalons pour une légende de l'architecture*, in: *Communications*, №71, 2001.

BENJAMIN Walter, Petite histoire de la Photographie, p.70, 1931, In: *Etudes Photographiques* №1, éd. Société française de photographie, 1996.

CHEVRIER J.F, *Documents de cultures, documents d'expérience*, In: *Communications*, №79, 2006.

DAMISCH Hubert, in *L'Arc, Photographie, magazine de la librairie Duponchelle*, 1990. DELAGE Christian, *L'Image comme preuve, L'expérience du procès de Nuremberg*, In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 72, octobre-décembre 2001.

Objectivités, la photographie à Dusseldorf, musée d'art moderne de la ville de Paris / ARC. 2009.