

EXPÉRIMENTATIONS PHOTOGRAPHIQUES EN EUROPE

DES ANNÉES 1920 A NOS JOURS

Accrochage du Musée
Collections moderne et contemporaine
Jusqu'à fin mars 2009



Eric Rondepierre, *Loupe / Dormeur Livre 7*, 1999-2003
© Adagp, Paris 2008

1. CORPS ET EXPÉRIENCES

LE CORPS COMME TERRAIN D'EXPÉRIMENTATION
CORPS SCULPTURE

2. ÉMULSIONS ET SURFACES

SURFACES D'ÉMULSION
PHOTOGRAPHIE/PEINTURE

3. PERSPECTIVES ET POINTS DE VUE

BASCULER LE REGARD
JEUX OPTIQUES : JAN DIBBETS ET TOSANI

4. PHOTOMONTAGE

LES FORMES DU MONTAGE
LE MOT ET L'IMAGE

BIBLIOGRAPHIE

Le Centre Georges Pompidou propose l'accrochage d'une partie de sa collection autour de quatre thèmes, qui d'un étage à l'autre se répondent, établissant des liens entre les sections Moderne et Contemporaine du Musée. En tout, huit espaces d'accrochage offrent un parcours axé sur les gestes fondamentaux qui ont contribué à inscrire la photographie dans le champ artistique.

Au-delà des mouvements majeurs de l'histoire de l'art qui s'y trouvent représentés, le spectateur est invité à remonter le cours d'une histoire des formes et des postures adoptées face au support photographique. Tout en replaçant les enjeux propres aux différents mouvements artistiques abordés, nous nous attacherons donc à rendre compte de ces passages transversaux qui racontent comment cet outil de représentation mécanique du réel a été progressivement incorporé aux pratiques artistiques.

1. CORPS ET EXPÉRIENCES

LE CORPS COMME TERRAIN D'EXPÉRIMENTATION

Niveau 5, Salle 16.

Au cours du 19^e siècle, la photographie était considérée comme l'outil de la ressemblance, en ce qu'elle constituait une empreinte lumineuse de la réalité, un moyen d'évacuer la subjectivité du dessinateur en matière de représentation, un outil mécanisé qui assurait, du moins dans l'idée, une parfaite ressemblance avec l'objet photographié. Interrogeant ces principes, la notion d'expérimentation, fondamentale dans le contexte artistique des années 1920-1930, portera essentiellement sur le travail du support comme manière de rendre visible l'image en tant que surface, d'en révéler chaque constituant, jetant comme un voile sur l'idée de vraisemblance et d'objectivité. Les travaux présentés dans cette première salle ont ainsi pour point commun de tendre vers une autre quête d'objectivité, qui consisterait à prendre pour objet la subjectivité à l'œuvre dans le regard : représenter les constructions du regard en même temps que l'objet sur lequel il se porte.

Dans cette salle qui réunit des travaux de **MAN RAY**, de **HANS BELLMER**, de **RAOUL UBAC**, de **GERMAINE KRULL**, d'**ANDRÉ KERTÉSZ** pour ne citer que les plus célèbres, l'idée d'une projection phantasmatique sur le réel s'incarne dans le sujet même des photographies. Donnant à voir des corps nus, tordus, morcelés, étirés, brûlés, ces clichés mettent en lumière les métamorphoses que le regard impose au réel, en redessinant ses proportions. C'est l'image de la déformation inconsciente qui se trouve imprimée sur la pellicule photosensible.

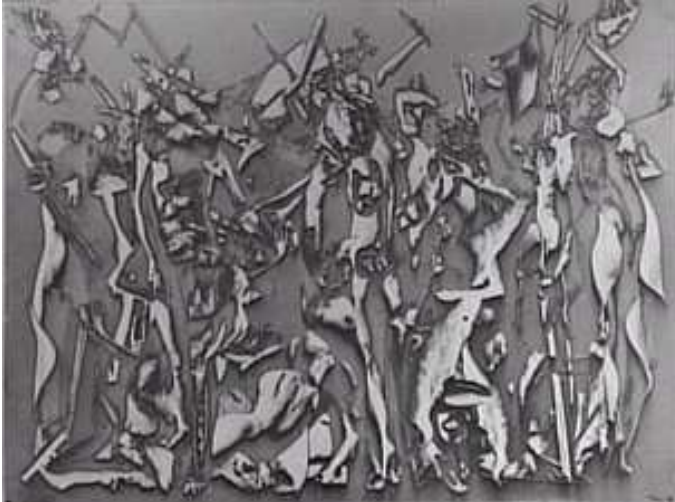
L'une des préoccupations majeures des surréalistes est bien de **faire sourdre les formes de l'inconscient** pour mettre en faillite le concept même de réalité. Pour ce faire, les photographes vont simultanément travailler le corps des modèles, en les ligaturant, en les amputant au moyen de jeux d'ombres et de lumières, en substituant certains de leurs membres par des objets ; et travailler le corps de l'image.

André Kertész, *Distorsion n°60*, 1933

Tirage de 1977. Tireur : Igor Bakht
Epreuve gélatino-argentique, 24,7 x 19,7 cm
Don de l'artiste 1978 - AM 1978-145(2)

En tournant son objectif vers les reflets qui se forment à la surface de miroirs déformants, et non directement vers le modèle, c'est en intervenant sur la prise de vue qu'**ANDRÉ KERTÉSZ**, photographe hongrois installé à Paris depuis 1925, obtient ses « Distorsions ». Celle qui est exposée ici, soixantième d'une série commencée au début des années 1930, montre une femme allongée sur un canapé de cuir noir clouté. Ces éléments de décor, réduits au minimum, font sens, en renvoyant à **un imaginaire fantasmatique** connoté par les réminiscences d'écrits qui ne sont alors accessibles que dans les enfers des bibliothèques. (Les espaces dans lesquels les ouvrages licencieux étaient stockés étaient nommés « enfer des bibliothèques » parce qu'interdits au public. Ils seront rouverts à la fin des années 1960.)

Les jambes du modèle s'allongent pour occuper en hauteur trois quarts de la photographie et le reste du corps s'en trouve tassé dans la partie supérieure, comme si le membre sur lequel se focalise la prise de vue venait de prendre le dessus sur tous les autres. Les formes liquides, dépossédées de toute ossature, renvoient l'image d'une sensualité languide qui conduit l'œil à se couler nonchalamment dans les reliefs ondoiyants de la surface photographique. André Kertész propose **une plongée au cœur des dynamiques formelles de l'eau** et des formes organiques qui en découlent, évoquant les recherches de formes non rationnelles menées au même moment par Hans Arp, dadaïste dont il connaît bien le travail.



Raoul Ubac, *Le Combat de Penthesilée I*, 1938

Photomontage. Solarisation,
épreuve gélatino argentique, 29,8 x 39 cm
Don de l'artiste 1976 - AM 1976-319
© Adagp, Paris 2008

Grâce au procédé de solarisation découvert par Man Ray à la fin des années vingt, **RAOUL UBAC** intervient, quant à lui, au niveau du tirage et plus précisément au moment de la révélation. Concernant l'invention du procédé, la légende voudrait que l'assistante de Man Ray, Lee Miller, concentrée dans l'obscurité du laboratoire, ait senti passer une souris entre ses jambes au moment de la révélation d'une photographie. Elle aurait brusquement allumé les lumières,

provoquant des altérations à la surface de l'image qui baignait encore dans le révélateur.

Dans *Le Combat de Penthesilée I*, que Raoul Ubac tire en 1938, les visages et corps sont dématérialisés par ce procédé qui change la photographie en **un dessin de lumière** : les surfaces de chair s'estompent au profit de halos qui cernent les silhouettes.

L'idée de réalité s'estompe pour laisser place à ses fantômes. Fantômes qui semblent tout droit venus d'un passé antique, ce que sous-tend la référence du titre à la reine des Amazones venant lutter auprès des Troyens. Les figures de cette scène mythologique s'inscrivent comme dans **un bas-relief atemporel** qui vient contredire l'idée même de l'instantanéité objective, le « ça a été » au travers duquel Roland Barthes (Roland Barthes, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Gallimard, Seuil, Paris, 1980, p.176) définira le mode de perception photographique. Ici l'évidence du principe de réalité se trouve renversé par les phénomènes de surgissement d'une mémoire culturelle qui montrent un présent insaisissable dans son caractère purement événementiel : l'imaginaire du passé infuse la perception du présent.

Ubac obtient un effet de bas-relief encore plus proche de l'effet sculptural avec *Collage* (positif sur négatif), exposé juste à côté, en tirant sur le papier une superposition légèrement décalée du négatif et du positif d'une même photographie. Les corps des guerriers imbriqués les uns dans les autres à la surface de cette fresque ne laissent plus apparaître qu'une bataille de lignes estompées, **dessins d'une mémoire lacunaire**.



Raoul Ubac, *La Nébuleuse*, 1939

Brûlage, épreuve gélatino-argentique, 40 x 28,3 cm
Don de l'artiste 1976 - AM 1976-322
© Adagp, Paris 2008

Dans *La Nébuleuse* de 1939, c'est en brûlant un tirage et en le photographiant à nouveau que Raoul Ubac fait partir la silhouette d'une femme en volutes. Évocation des voluptés charnelles, de la brûlure d'un désir qui exhibe, dans un étoilement de cloques, l'incarnation du support argentique. Paradoxalement, l'action du feu engendre des motifs qui renvoient à l'élément liquide, ou à des fumées qui serpentent hors d'un encensoir : la femme, au visage avalé par un flou qui renforce le caractère vaporeux de l'apparition, ne manque pas de renvoyer aux figures du Djin maître des éléments, ou au serpent Nadja cher à André Breton.

Le **motif de la serpentine** structure cette composition ascendante comme un **motif ancestral** chargé de sens pour les surréalistes et d'autres avant eux.



Hans Bellmer, *Les Jeux de la Poupée*, 1938-1949

Vingt quatre épreuves gélatino-argentiques coloriées à l'aniline et montées sur pages cartonnées de 12,5 x 9,5 cm, plus huit pages avec texte manuscrit de Paul Eluard
Maquette. Page 8. 12,4 x 8,3 cm
Achat 1996 - AM 1996-206(8) © Adagp, Paris 2008

HANS BELLMER, avec les tirages de la maquette préparatoire *Les Jeux de la Poupée*, 1938-1949, présentés sous forme de polyptique, agit sur les tirages en appliquant **des coloris au caractère artificiel**. Plutôt que de suivre sagement les contours définis par les volumes des corps, il répand des nappes de couleurs qui débordent d'un volume à l'autre, à la manière de taches qui patinent les murs décrépits, et rehausse les parties saillantes des corps. A l'aide de teintes primaires dont la vivacité se détache du reste de la coloration, Bellmer souligne les détails

avec une attention à la fois obscène et mignarde. Les couleurs qu'il utilise sont à la fois ternes et acidulées, évoquant une innocence contrefaite.

Dans la prolifération des membres qui s'accouplent pour former des corps aux organes indistincts, l'utilisation des boules d'articulation joue un rôle majeur : au-delà de l'intérêt fonctionnel de ces éléments qui permettent d'assembler entre eux n'importe quels membres, la forme même de la boule renvoie aux **motifs de la prolifération cellulaire** et plus généralement naturelle. C'est un concentré des formes vitales charriées par le désir, **un éloge à la vie désirante** qui mêle inconsciemment vie et mort, articulation et désarticulation. Hans Bellmer use ainsi de la photographie pour interroger les limites de la figuration humaine : l'idée que « ça a été » est là pour mettre en scène l'obsession, rendue d'autant plus dérangeante qu'elle a été portée dans l'espace réel.



Man Ray, *Mr and Mrs Woodman*, 1927/1945

Epreuve gélatino-argentique, 12,5 x 18,2 cm
Dation 1994 - AM 1994-394(138)
© Man Ray Trust / Adagp, Paris

Dans un registre plus humoristique, ces jeux de poupées répondent à la série des *Mr et M Woodman* que **MAN RAY** réalise entre 1927 et 1945 en photographiant, sur fond blanc, un couple de pantins de bois s'accouplant dans toutes les positions. La démarche semble à première vue potache, jusqu'au moment où l'on s'aperçoit que le socle blanc sur lequel ils

s'exercent méthodiquement porte des inscriptions à peine visibles. On se rend compte alors qu'il s'agit de cartons d'emballage portant le logo d'une entreprise de boîte de sardines. Ce clin d'œil à l'industrialisation fait directement **écho aux peintures mécanomorphes** qu'il a pu réaliser précédemment avec la complicité de Marcel Duchamp et parallèlement à Francis Picabia, pour évoquer la condition de l'homme moderne, changé en machine par la quête du progrès technique.

CORPS SCULPTURE

Niveau 4, Salle 18

Pour la période contemporaine, la salle correspondante donne à voir un corps maltraité ou mis en danger par la recherche même de l'esthétisme. Héritiers des pratiques de la performance qui se sont développées au début des années 1960, les gestes photographiques réunis ici semblent simplement documenter des actions prises sur le vif. Mais la finalité de ces actions n'en est pas moins le cliché photographique.



Giulio Paolini, 1421965, 1965

Tirage unique réalisé dans l'atelier de l'artiste à Turin
2 épreuves juxtaposées et collées sur latté sous emboitage plexiglas
Epreuves gélatino-argentiques, 203 x 153,5 x 3,7 cm
Achat 1997, AM 1997-11 © Archivio Giulio Paolini, Turin

Le spectateur est tout d'abord accueilli par un grand tirage sur papier de **GIULIO PAOLINI** qui porte pour seul titre la date de sa réalisation, *1421965*. Cette photographie en noir et blanc représente un homme, bras écartés, déplaçant un grand cadre blanc sur le fond blanc d'un mur. Il se trouve que le cadre de cette photo qui met en abîme l'image du cadre, est lui-même inscrit dans le cadre que forme, dans les mêmes proportions, l'ouverture de cette salle. Le verre qui recouvre la photographie reflète de surcroît le cadre de l'ouverture de salle qui lui fait face. La figure humaine, celle du sujet comme du spectateur, se retrouve piégée, prise dans **un jeu de cadrages inextricables** qui accusent le laisser aller de ses formes.

A l'intérieur, un petit tirage polaroïd de **BERNHARD JOHANNES BLUME** datant de 1984, *Eckige Nahrung*, représente le portrait rapproché d'un homme noir en chemise à carreaux, dont les traits disparaissent en raison d'un flou causé par un mouvement rapide de tête allant de gauche à droite. L'homme tient un objet indéterminé entre ses dents. L'image renvoie à toute une iconographie de **scènes de transe** qui colle à l'image du noir d'origine africaine. Ici, comme dans les travaux où il se représente avec sa femme dans un intérieur petit bourgeois, mystérieusement agressé par les objets qui s'y trouvent, il détourne les codes de la photographie d'amateur qui, depuis le 19e siècle, tentent de **représenter l'invisible** au travers de la mise en scène de séances de spiritisme.

Bernhard Johannes Blume tourne à la fois en dérision ces images et l'absurdité d'une vie quotidienne entièrement rationalisée en établissant **un parallèle entre les croyances et les activités domestiques**. Ainsi le personnage tient dans sa bouche ce que le titre désigne comme étant une « nourriture anguleuse », référence burlesque au rationalisme excessif de la culture occidentale, à la philosophie structurelle que l'artiste étudia durant ses jeunes années et aux conséquences sociales qu'une telle organisation de la pensée implique une fois portée à l'échelle industrielle. L'artiste nous montre ici des hommes qui n'arrivent toujours pas à l'avalier, au sens littéral.



Erwin Wurm, One Minute Sculptures, 1997-98

Tirage 3/5. Série de 48 photographies
Chaque photographie : 45 x 30 cm
Achat 2000 - AM 2001-7(1-48)
© Adagp, Paris 2008

Tout aussi burlesques, les *One Minute Sculptures* d'**ERWIN WURM** sont présentées sous forme d'un polyptique de seize colonnes pour trois lignes, réparti sur deux cimaises dans un angle. L'idée d'une série dont il s'agit d'épuiser les possibles est annoncée dans le nombre et la disposition des cadres : rangés les uns à côté des autres, tous de même taille, ils constituent un large bandeau qui pourrait se poursuivre sur le mur et au-delà. Les principes de cette série sont simples,

toujours les mêmes, mathématiques : demander à une personne d'adopter une position, avec un objet, pendant une minute. **Unité de temps, de lieux, d'action**, la rigueur de la démarche semble répondre aux règles que s'imposaient les sculpteurs minimalistes des années 1960-1970, qui déclinaient des séries d'objets infinies à partir de quelques éléments combinatoires. Mais le résultat plastique ne donne pas dans l'épuration industrielle des matériaux, bien au contraire. La pauvreté familière des objets sollicités renvoie

davantage aux performances de cette même période, à l'image d'un Bruce Nauman qui se filmait dans un atelier à peine balayé pour figurer des mouvements de danse réduits à un alphabet de gestes élémentaires.

Ce que donnent à voir ces photographies sont des sculptures. **La photographie a ici une valeur purement déictique** : elle donne à voir l'objet qu'elle représente en négligeant sa matérialité propre. Considérant le traitement photographique bâclé qui résulte de ces prises de vue et le caractère dérisoire des situations dans lesquelles ces corps se trouvent, tantôt engoncés dans des cartons d'emballage ou des étagères en aggloméré, tantôt en équilibre sur des ballons de plastique ou sur la tête, **une autre lecture est permise**. Celle-ci, moins formelle, associe ces positions absurdes, d'équilibre précaire, à l'absurdité des postures morales qu'implique la société de consommation. Le culte de l'objet et sa critique nous sortent littéralement pas les trous de nez, mais aussi par les yeux et les oreilles. C'est ce que donne à voir ce cliché qui change la tête chenue d'un homme en une statuette votive, détournant avec ironie les références utopiques aux formes d'art primitif. La photo de mode est également concernée, avec des clin d'œil plus ou moins directs à des clichés de Guy Bourdin parus dans *Vogue*, ce que confirme par ailleurs la récente participation de l'artiste à la campagne 2008 du groupe *Hermès* pour lequel il a adapté la série.



Georges Tony Stoll, Que fait-il seul dans son pantalon Adidas ?, 1999

Moby Dick. Ensemble de 12 photographies couleur, 1994-2000

Epreuve chromogène contrecollée sur aluminium, 75 x 50 cm

Don de la Galerie du Jour Agnès b. 2003 - AM 2003-245(10)

© Georges Tony Stoll

L'œuvre de **GEORGES TONY STOLL** joue aussi de cette ironie mais sur un ton plus désabusé. Ses photographies mettent en avant l'effort désespéré pour obtenir une belle composition géométrique avec les matériaux pauvres qui lui tombent sous la main. Dans ce but, il met en contraste les couleurs vives des objets de consommation courante qui l'environnent et les motifs ternis de couettes usagées, de papiers peints désuets, de moquettes vieilles. Une petite balle de ping-pong rouge apparaît dans un angle, la torsion discrète d'un fil électrique blanc surgit dans le coin, rétablissant les compositions qui feraient presque penser à une composition de Miró. Mais le flash de l'appareil vient anéantir le bel aplat rose plastique de *Alèze, Toile Cirée*, 1995, et vient jaunir davantage les murs qui disparaissent dans l'ombre sur les bords. Il met ainsi en scène **une esthétique de la précarité** où l'identité du sujet se trouve systématiquement évacuée au profit des objets et de la composition : tête coupée par le cadrage, bandée avec du chatterton, masquée par la chaussette

blanche d'un pied, recouverte d'un drap de douche jauni... A cet égard, le titre *Que fait-il seul dans son pantalon Adidas ?* est suffisamment éclairant.



Denis Darzacq, La chute n°1, 2006

Edition 7/8. Epreuve chromogène, 85 x 105 cm

Don de la Société des Amis du Musée national d'art moderne 2008

AM 2008-34 - © Agence Vu

Enfin, le travail de **DENIS DARZACQ** explore les possibilités de l'instantané photographique. Ses *Chutes*, réalisées entre 2004 et 2006 dans le 19e arrondissement de Paris, donnent à voir ce que l'on pourrait appeler, par comparaison aux travaux d'Erwin Wurm, des sculptures d'une fraction de seconde. La démarche consistait à saisir en vol les corps de ces « jeunes de cité » qui tentent d'échapper à la verticalité rationnelle de leur environnement en effectuant des figures d'acrobatie dans la rue. L'exercice est le suivant : sauter le plus haut possible en se lançant contre un mur qui servira de tremplin afin de réaliser des figures. Dépassant l'aspect documentaire qui consistait à aller témoigner d'une pratique inscrite dans les us et coutumes de Bobigny, la présence du photographe incitait ces jeunes à aller plus haut, quitte à se faire

mal pour se livrer corps et âme à la photo. Ils exécutèrent des figures en fonction de l'objectif afin d'**obtenir**

de leur corps l'image la plus spectaculaire que le photographe puisse saisir. En résulte un paradoxe formel saisissant : ces jeunes, en suspension face aux emboîtements de façades qui interdisent toute profondeur de champ, sont à la fois en train de tomber et de s'envoler.

2. ÉMULSIONS ET SURFACES

SURFACES D'ÉMULSION

Niveau 5, Salle 32

A la fin des années 50, dans un contexte artistique marqué par l'émergence de l'art brut et des valeurs anti-culturelles que porte son inventeur Jean Dubuffet, se fait sentir le besoin de célébrer la matière pour elle-même, indépendamment d'un art dont le raffinement et l'intelligence asphyxiante avaient déjà été l'objet des attaques dadaïstes. Contre les desseins de la rationalité, il s'agit d'en revenir au geste premier. Par l'expression du corps confronté à la matière il s'agit de s'affranchir du culte voué à la culture en Occident. C'est aussi celui de l'artiste qui s'en trouve mis à mal. Les photographies présentées ici renvoient à ce que Gaston Bachelard décrivait comme « les rêveries de la matière ». La matière comme surface objective du réel, même saisie à fleur de peau, ne peut renvoyer qu'aux songes, notre raison n'y entend rien.

Tout d'abord, c'est **l'effacement de la notion d'auteur** qui est à l'œuvre dans les photographies de graffiti anonymes que réalise **BRASSAÏ** en 1930. C'est ensuite **l'effacement même du dessin**, de la trace intentionnelle de l'homme, qui est présenté dans ces gros plans de murs uniquement travaillés par le temps. Apparaissent alors une infinité de métaphores paysagères : des ciels de rouille, des craquelures de peinture s'ouvrant en corolles racornies sur le ciment brut ou déployant des réseaux de cicatrices entre ses cloques. Ainsi, lorsque Brassai, sur certains clichés, laisse apparaître un résidu d'affiche politique composant un aplat de couleur primaire qui tranche brutalement avec le fond nuancé des traces d'usure, ce sont tous les rapports entre vie active et contemplative, petites histoires humaines et grandeurs naturelles, présent et éternité, qui sont ramenés à la surface.

A la fin des années 1950, **PIERRE CORDIER** réalise des *Chimigrammes*, clichés obtenus à partir de réactions chimiques directement opérées sur le support argentique. Se forment ainsi des tâches qui évoquent dans leurs contours le relief de bourrelets, d'amas de cellules ou de forêts de dégoulinures radiographiques. Dans les titres, en revanche, ni métaphores, ni même de mots : les dates constituent les titres. Les boursouflures de l'esprit n'ont pas à s'ajouter à celles que propose déjà **la matière, origine de toutes les structures de la pensée.**

Cette démarche nous renvoie directement aux dessins trouvés des cabinets de curiosité, dessins produits par les sillons d'une souche ou les traces de lichen sur une pierre. Il faut également faire référence à la tradition chinoise des « pierres de la forêt nuageuse », initiée en l'an 900 par le peintre Tou-Wang et qui consistait à présenter en tant qu'œuvre des pierres trouvées, simplement polies et tamponnées. Des paysages de forêts plongées dans la brume surgissaient en effet de ces pierres prélevées sur les parois verticales des falaises quand, une fois retournées, les patines déposées par les pluies s'étiraient en direction du ciel comme autant de cimes. Le seul geste du « peintre » était alors de choisir parmi ce que **la nature** avait créé, la désignant par là comme étant **la seule instance créatrice.**

Les tirages de **HEINZ HAJEK-HALKE**, réalisés de 1950 à 1970, témoignent de l'intérêt de cet artiste pour **la matière picturale**. En 1925 Hajek-Halke pratique et enseigne le photomontage à Berlin. C'est pendant la guerre, alors qu'il vend du sérum produit à partir du venin tiré de son élevage de vipères, qu'il met au point ses premières expériences de **rayographies** réalisées à partir de tâches d'encre et de peinture sur plaque de verre. On retrouve dans ces travaux des procédés qui ont déjà attiré l'attention de certains peintres surréalistes, comme celui qu'emploie régulièrement Max Ernst dans ses peintures, obtenant des arborescences corallines au moyen d'une vitre enduite de peinture qu'il retire rapidement du support d'application.

Forêts de coraux, coupes osseuses, déserts de peau... les motifs se multiplient avec la complexification des chaînes opératoires que l'artiste met en place : rayographies de pétales découpés, négatifs de photographies de gouttes d'encre se diffusant dans l'eau s'ajoutent et se superposent aux tirages de monotypes. Mais un motif vient de manière récurrente structurer ces compositions aléatoires : **le cercle**, sorte de référence à un signe mystique, tellurique ou solaire, qui donne à voir ici un rapport entre micro et macrocosme.

PHOTOGRAPHIE / PEINTURE

Niveau 4, Salle 19

Dans la partie contemporaine, les rapports entre photographie et peinture développent la confrontation de la reproduction mécanique et le geste pictural dont la matérialité s'affirme en surface, plaçant au premier plan la trace humaine dans ce qu'elle a de primitif.



François Rouan, *Épreuve négative III.4*, 1998-2002

1/1, cire, 66 x 67 x 3 cm

Achat 2004 - AM 2004-44 © Adagp, Paris 2008

Dans cette salle, les *Épreuves Négatives* de FRANÇOIS ROUAN réalisées, quant à elles, en 1998, font écho aux motifs organiques déployés par Heinz Hajek-Halke. Les techniques et les résultats, bien que très différents, présentent des similitudes. La plaque de verre est ici le support du tirage : les négatifs imprimés jouent du brouillage qui s'instaure entre les nuances de gris, les ombres portées par transparence, et les empreintes réalisées après coup avec de la cire blanche sur la plaque de verre. La photographie d'origine donne à voir des parcelles de peau, auxquelles se superposeraient des tirages agrandis d'empreintes de mains, conduisant à la confusion totale des parties du corps représentées. Ces épreuves

mettent à nu la muqueuse photographique, dans son caractère lisse et brillant.



Gilbert & George, *Black Death, (Mort noire)*, 1983

12 panneaux photographiques, cibachrome, acrylique et feuille d'or
182 x 202 cm. Dimensions de chaque panneau : 61 x 50,5 cm

Achat 1984 - AM 1984-109 © Gilbert & George

Dans une toute autre esthétique, la composition en polyptique de GILBERT & GEORGE, *Black Death*, 1983, rejoint un univers symbolique faisant référence à la mort, dans le trou noir central d'une bouche qui ouvre simultanément sur une évocation du cosmos. La composition symétrique, à la fois dans l'horizontalité et la verticalité, l'usage de la feuille d'or associé au tirage cibachrome vif, ainsi que les contours noirs du dessin renforcent la référence à des formes d'art sacré comme celles du vitrail.

Affirmant encore davantage l'affrontement entre objectivité photographique et subjectivité du geste pictural dans toute son expressivité corporelle, *Ruck* (Convulsion) et *Glück* (Bonheur) d'ARNULF RAINER, impriment sur la surface parfaitement lisse de photographies en noir et blanc, de larges gerbes de couleurs qui font éclater la représentation. Attiré dans ses premières années par le tachisme et l'art informel, Arnulf Rainer se rapprochera du mouvement de l'art corporel et des actionnistes viennois avec lesquels il partagera le goût pour le détournement de l'iconographie judéo-chrétienne.

Glück se réfère ainsi au bonheur de façon pour le moins provocante, en invoquant l'image de Saint Jean-Baptiste. Auréolée de cercles de peinture, la tête semble décapitée sur le fond blanc du tirage trop contrasté. L'extase du sacrifice, de la mortification est rendue burlesque par l'expression du visage et la violence régressive du geste pictural qui rappelle celle des actionnistes viennois dans leur recours aux matières fécales ou au sang.

Ruck, de son côté, évoque vaguement la silhouette d'un ange rendue évanescence par le grain de la photographie qui est exagérément gros. La pellicule de forte sensibilité a produit ces tirages qui exploitent les caractéristiques de la « photo loupée ». Le souffle de cet ange ridicule semble dès lors diffuser le grain photographique qui le fait apparaître à la manière d'un pulvérisateur. Les gerbes de peinture qui partent de part et d'autre de son visage semblent propulsées par le même souffle, créant malgré tout un lien entre les éléments hétérogènes de l'image.

3. PERSPECTIVES ET POINTS DE VUE

BASCULER LE REGARD

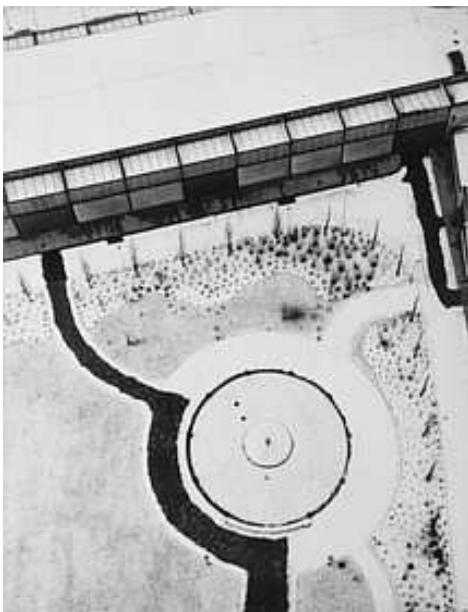
Niveau 5, Salle 27

L'apparition de la photographie instantanée à la fin du 19^e siècle et le développement de l'appareil à main au début du 20^e permettent de fixer **le mouvement de la vie**. Ces deux facteurs vont déterminer l'émergence de nouveaux points de vue, traduisant le dynamisme des grandes villes : utilisation des diagonales et des obliques, décentrement des cadrages, mise en exergue de la profondeur de champ au moyen de prises de vue rasantes qui renforcent l'effet de perspective en donnant à voir tous les plans, du plus proche au plus lointain. En témoignent les clichés d'une **GERMAINE KRULL** qui, par ce biais, à la fin des années 20, porte en gloire les poutres rivetées des architectures métalliques dont elle exalte les entrecouplements vertigineux (*Pont suspendu de Rotterdam*, 1926).

Autre élément déterminant pour les années 20 : les vues aériennes réalisées lors de la guerre de 1914-1918 ont marqué les photographes pour la vision épurée, synthétique, qu'elles donnent du monde. Ces derniers vont rapidement expérimenter les effets spectaculaires que produisent les cadrages en plongée et contre-plongée sur le paysage urbain. Ces déplacements du regard marquent l'émergence de ce que l'on appellera la « **Nouvelle Objectivité** », dont le souffle traversera autant l'Europe que la Russie.

LASZLO MOHOLY-NAGY, alors enseignant à l'École du Bauhaus de Weimar, publie en 1925 avec Lajos Kassak *Peinture, photographie, film*, qui devient rapidement la référence de l'avant-garde photographique européenne et russe. Cet ouvrage s'inscrit dans le prolongement des réflexions constructivistes, annoncées en 1920 par le *Programme du groupe constructiviste* d'Alexandre Rodtchenko, influencé par Vladimir Tatline et sa volonté de faire exister la forme géométrique, de manière autonome, dans l'espace ; et formulé par le *Manifeste réaliste* des frères Naum Gabo et Anton Pevsner publié en 1921.

Laszlo Moholy-Nagy définit la photographie comme une « superposition de jeux d'esprit et de sensations visuelles » (Laszlo Moholy-Nagy, *Malerei, photographie, film*, Munich, Albert Langen, 1925) prônant l'étude quasi scientifique des expériences perceptives que l'artiste fait quotidiennement. La **compréhension des phénomènes optiques** est pour lui source de connaissance. Partant de là, les réalités les plus banales de la ville peuvent être prétextes à l'exercice d'un nouveau regard, car « la photographie révolutionne la vision » plus qu'elle ne doit chercher à reproduire le connu (Laszlo Moholy-Nagy, « How Photography Revolutionises Vision », *The Listener*, 8 Novembre 1933, trad. Jean Kempf). Source d'une « Nouvelle vision », d'une « Nouvelle Objectivité », ces pratiques doivent **débarasser l'« Homme Nouveau » de toutes les mièvreries sentimentales et subjectivistes**. En ce sens, la photographie est perçue comme un outil particulièrement adapté pour dépasser l'expression de la subjectivité individuelle et représenter le monde moderne en élevant l'art à l'échelle industrielle de son époque.



Laszlo Moholy-Nagy, From the Radio Tower. Bird's Eye View. Berlin
(Vue de Berlin depuis la tour de la Radio), 1928

Tirage 8/25. Epreuve gélatino-argentique collée sur carton, 24,5 x 18,9 cm
Achat 1994 - AM 1994-151 © Adagp, Paris 2008

C'est ainsi que Moholy-Nagy réalise des prises de vue en plongée telle que sa *Vue de Berlin depuis la tour de la Radio* (1928), proposant un éloignement et une verticalité telle, que **le paysage architectural se change en une composition abstraite**. Celle-ci nécessite du spectateur une attention accrue pour parvenir à reconstituer la réalité. Cet effet d'abstraction est renforcé par la présence d'une couche de neige qui, dans cette photographie en noir et blanc, expose des jeux de textures évoquant ses recherches picturales antérieures. Selon les nuances des zones de gris, le spectateur peut apprécier la densité de la couche de neige et en déduire le matériau sur lequel celle-ci repose : gris sombre et duveteux sur l'herbe rase d'un gazon, gris presque blanc sur la surface uniforme d'une dalle de béton, effet moucheté des arbustes qui la transpercent... Il s'agit bien d'éduquer le regard du spectateur, de **comprendre les phénomènes optiques pour**

identifier les choses, au-delà des écueils que représentent les jeux de transparence, de superposition, d'imbrication des volumes.

Près de ce tirage de Moholy-Nagy, celui de **MAURICE TABARD**, *Londres*, 1947, joue également des effets de la neige et de sa capacité à compléter le travail du noir et blanc en unifiant les volumes. Avec la photographie de **FRANÇOIS KOLLARD**, *Bords de Marne*, 1928, c'est l'eau qui devient comme solide dans la lumière du soir, figeant l'écoulement de ce temps imparti au divertissement de la baignade.



Alexandre Rodtchenko, *L'Escalier*, 1930

Epreuve gélatino-argentique, 29,6 x 42 cm

Don de Mouli Rodtchenko 1981

AM 1981-585 © Adagp, Paris 2008

Avec *L'Escalier* de 1930, **ALEXANDRE RODTCHENKO** propose une composition qui exploite pleinement la dynamique de la diagonale en plus de la plongée pour donner à voir une passante de dos, gravissant les marches avec son enfant dans les bras. Le jeu des contrastes est également radical : les ombres portées sont nettement découpées et les marches inscrivent, à la surface de la photographie, une succession de lignes noires et blanches. Comme aplati par

l'orthogonalité de la composition, **l'espace entre en conflit avec la silhouette irrégulière du corps** qui le traverse. L'immobilité géométrique du décor minéral et le mouvement de la vie se soulignent l'un l'autre.

Les photographies d'escalier qui accompagnent celle-ci, ajoutées aux vues de rues en hauteur, réalisées par des photographes comme **BRASSAÏ**, **HANNES BECKMANN** ou **PAUL WOLFF** montrent à quel point la plongée constitua un poncif à cette époque.

Rue Inquiétante, 1928, se distingue par le caractère irréel et psychologisant qu'**UMBO** donne à sa plongée verticale sur l'activité passante d'une rue pavée. Au premier coup d'œil, les ombres qui s'étirent sur la chaussée semblent avoir remplacé les hommes, réduits par le point de vue à des boules ramassées entre deux épaules. Une ombre avance au bas de l'image avec, à la place de la tête, le carré d'une trappe. Accompagnant les ombres humaines, des tâches d'huile maculent les trottoirs et semblent constituer d'autres ombres à l'état embryonnaire. Par les textures des sols – l'emboîtement des pavés de différentes tailles, les larges traînées sur la chaussée, les bandes formées par les planches –, ce tirage fait de la rue **une gravure anonyme à l'eau forte**.

JEUX OPTIQUES : JAN DIBBETS ET TOSANI

Niveau 4, Salle 17

Au début des années 1980, la photographie s'impose dans le champ de l'art et s'expose sur les cimaises, notamment sous l'influence d'un **JEAN-MARC BUSTAMANTE**, ancien assistant de William Klein, qui propose, dès 1978, de grands formats couleur intitulés *Tableaux*. C'est l'émergence d'une pratique que certains historiens, comme Dominique Baqué, désignent sous le terme de « **photographie plasticienne** », bien que la notion soit difficilement cernable. En effet, les distinctions entre photojournalisme, photographie de mode et photographie d'art sont des plus « floues » et tendent à l'être toujours davantage, tant au niveau formel que sur le plan de la porosité des champs.

Cette forme se distinguerait d'une photographie traditionnelle purement déictique, qui donne à voir le réel sur le mode de la documentation. Elle se rattache à des principes proches de ceux de la « Nouvelle objectivité » en interrogeant avant tout la construction même du regard. Pour l'historien de l'art **Jean-François Chevrier**, cette tendance, caractérisée par ses **grands formats**, similaires à ceux de la peinture, et le **souci de la mise en scène**, relève d'une « autre objectivité » (Jean-François Chevrier, *Une autre objectivité*, Idea Books, London, 1988).

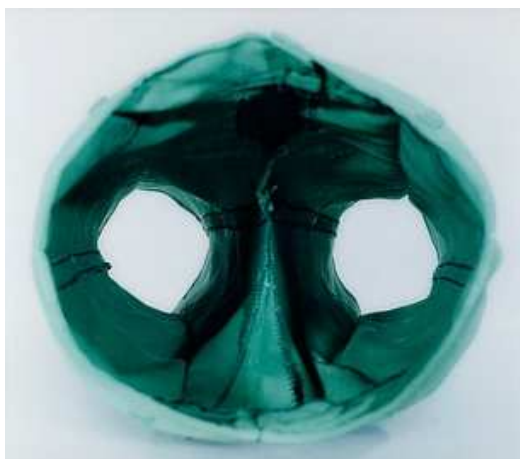
Présenté comme l'une des figures emblématiques de ce mouvement par Jean-François Chevrier, **PATRICK TOSANI** a entamé depuis 1980 un travail de photographie sérielle, lequel se fonde sur un principe simple : **basculer l'appareil photographique pour faire basculer la réalité**. Dans ce but, il revendique l'emploi des moyens les plus « objectifs » de la photographie : la précision, la frontalité des prises de vue, la netteté, la

couleur, l'agrandissement, et cela en s'intéressant à des thèmes banaux qui donneront à voir des renversements du regard. Comme si les points de vue de la « nouvelle objectivité » s'en trouvaient radicalisés : les vues plongeantes qu'il adopte pour représenter le **corps humain**, de manière objective, le réduisent au **statut d'objet**.

C'est le cas des dessus de têtes dans **la série des « Têtes vue de dessus »**, VT et MCQ de 1992, isolés sur fond blanc comme des produits de luxe ou des pièces de musée qui seraient mis en valeur pour quelque catalogue. Les corps s'en trouvent découpés, dépersonnalisés par des jeux de point de vue portés à de telles extrémités qu'ils ne donnent plus à voir, justement, que les extrémités du corps.

Même principe adopté avec **la contre-plongée dans la série des « CDD »**, où les modèles, installés sur des plaques de verre, sont photographiés par en dessous, se changeant en amas informes lorsqu'ils y sont assis ou en position accroupie, comme c'est le cas dans *CDD IX*. Lorsqu'ils s'y couchent, comme dans *CDD XXXIV* ou *CDD XXXV*, ils se retrouvent suspendus dans l'espace. Par le renversement vertical de la photographie, une fois accrochée au mur, ces images font étrangement écho à ces publicités de mode qui présentent, avec un dynamisme extatique, des jeunes bondissants, transportés dans un état d'apesanteur par leurs chaussures de marque ou leurs vêtements de sport. La différence ici, c'est qu'ils sont précisément immobiles : paradoxe d'un instantané pausé.

Le grain de la photo, exacerbé par les grands formats, joue aussi un rôle important dans la **déréalisation des corps** et la mise en avant de la surface photographique. Dans *CDD IX*, cette forte présence du grain est associée à la trace que les chaussures laissent sur la plaque de verre. L'intérêt pour la surface parfaitement lisse de la photographie ayant infusé toutes les pratiques artistiques, **la vitre** est devenue un référent clé de ce que Rosalind Krauss appelle le photographique (Rosalind Krauss, *Le photographique*, Macula, 1990). Ici, l'écran photographique mis en avant renvoie à la surface froide de la représentation mécanique. Enfin la réduction des titres à des **sigles numérotés**, soulignant l'aspect sériel de la démarche, enferme ces corps dans une collection d'objets qui n'est pas sans rappeler les obsessions typologiques qui marquèrent les débuts de l'histoire de la photographie, notamment en matière d'anthropométrie.



Patrick Tosani, *Masque n°7*, 1999

1/5. Epreuve chromogène, 92,5 x 106,5 cm
Donation Caisse des Dépôts 2006 - AM 2006-731
© Adagp, Paris 2008

Les vêtements, à l'image des pantalons rigidifiés qui constituent la **série des « Masques »**, sont donnés à voir comme des « surfaces de recouvrement ». La forme obtenue par renversement du point de vue, habituellement frontal, montre le vêtement comme un masque, créant **un étrange raccourci entre consumérisme post-moderne et légendes primitives**. Ces pantalons changés en masques, par leurs déclinaisons colorées, semblent induire que ceux qui les revêtent, cherchent à investir une identité, un personnage social prêt à porter qui pourrait bien posséder son possesseur.

C'est aussi l'image de « l'abri » qui s'impose, celui de la grotte protectrice dans laquelle le regard vient se réfugier, cette fameuse architecture souple que le corps habite pour se protéger des agressions extérieures.

De **JAN DIBBETS**, artiste néerlandais, sont présentés ici des esquisses préparatoires et des albums autour de deux séries. Ses **perspectives corrigées**, réalisées en 1969 dans les parcs, les jardins ou sur les plages, sont précurseurs de nombreux travaux qui reposent sur l'annulation ou le renversement des effets de perspective dans la photographie, en intervenant directement sur l'espace photographié en fonction de la position et de l'angle de l'objectif. Nous pouvons par exemple penser aux travaux de Georges Rousse dans les années 1980, ou à ceux de Felice Varini, bien que celui-ci ne se serve pas de la photographie, proposant aux visiteurs de chercher dans un espace d'exposition en trois dimensions l'unique point de vue à partir duquel l'image construite en deux dimensions se compose.

Les photographies de Jan Dibbets, moins spectaculaires, plus conceptuelles, interrogent **les rapports entre perception optique et mentale**, entre l'espace vu d'un point précis ou tout au long d'un parcours et l'image mentale de ce même espace. Il s'agit pour lui de transformer la perception des distances en changeant l'échelle de repères par rapport à des formes identiques ; de corriger une perspective linéaire en perspective cavalière en construisant une barrière dans un pré ; d'incarner un parcours ou une frontière virtuelle en disséminant un même motif dans l'espace, comme ce fut le cas pour son célèbre *Hommage à Arago*

commandé par la Ville de Paris, qui se répartit en 135 petits médaillons de bronze placés à même le sol pour matérialiser le tracé du méridien de Paris.

4. PHOTOMONTAGE

LES FORMES DU MONTAGE

Niveau 5, Salle 17

Le photomontage, qui connaîtra un grand avenir dans l'usage qu'en feront journaux et revues dès les années 1930, voit son invention revendiquée par de nombreux artistes, notamment du côté des Dada et de ses sympathisants. **GEORGE GROSZ** et **JOHN HEARTFIELD** s'en réclament, pour 1916, mais aucune publication ne permet de le prouver. L'un des premiers photomontages à être publié, dans le cercle du constructivisme russe, est celui qu'**EL LISSITZKY** réalise pour un ouvrage d'Ilya Ehrenburg, en 1922. Les premiers photomontages d'Alexandre Rodtchenko et de sa compagne Varvara Stepanova dateraient, quant à eux, de 1919 mais aucune publication, là aussi, le confirme. De son côté, **RAOUL HAUSMANN** en revendique l'antériorité, expliquant dans *Courrier Dada* que l'idée du photomontage lui est venue de la découverte d'une pratique populaire consistant à coller, sur des lithographies de mementos militaires, le visage d'un membre de la famille parti en guerre. **HANNAH HÖCH**, sa compagne d'alors, en situe l'origine dans les cartes postales du début du siècle qu'elle collectionne précieusement. Nous pourrions également faire remonter l'origine du photomontage aux **collages cubistes**, qui introduisaient déjà des images imprimées dans la composition... Mais, au-delà du débat qui se forme à propos de son invention, ce qui doit être relevé n'est pas tellement l'invention en elle-même que la manière dont les modalités du recours au photomontage diffèrent en fonction des intentions de ceux qui le pratiquent, comme le montrent les œuvres ici exposées.

Le photomontage des constructivistes, comme ceux d'**ALEXANDRE RODTCHENKO**, de **MIECZYSLAW BERMAN** ou de **LASZLO MOHOLY-NAGY** mettent en avant la blancheur de la feuille pour valoriser le caractère construit, épuré, prémédité des compositions. Les premiers collages dadaïstes, comme ceux de **RAOUL HAUSMANN** ou de **KURT SCHWITTERS**, tout aussi composés, jouent sur la **saturation d'un espace rendu cohérent** dans l'hétérogénéité, afin de valoriser le caractère spontané des compositions. Les premiers fonctionneraient plutôt par **juxtaposition**, les seconds par **agglutination**, superposition. Encore différents, les collages partisans de **JOHN HEARTFIELD**, artiste engagé dans la campagne communiste antihitlérienne. Leurs caractères formellement moins audacieux et sémantiquement plus restreints proviennent d'un souci d'efficacité et d'une recherche plus grande de vraisemblance dans l'adjonction des images.

Les tirages superposés, ou « collages dans l'épaisseur de l'image », représentent un mode de photomontage particulièrement apprécié par les **surréalistes**, dans leur goût pour le rêve, la quête de l'association d'images inconscientes. Il correspond mieux au ton assagi de revendications politiques qui dériveront sensiblement de la représentation amoralisée de l'inconscient à celle de rêveries doucereuses.



Raoul Hausmann, ABCD, 1923-1924

Collage. Encre de Chine et collage d'illustrations de magazine découpés et collés sur papier, 40,4 x 28,2 cm

Achat 1974 – AM 1974-9 © Adagp, Paris 2008

L'un des plus célèbres collages de **RAOUL HAUSMANN**, *ABCD*, de 1923-1924 fait sens dans le contexte de sa réalisation, rappelé au centre de la composition : un ticket se référant à sa tournée dite « Anti-dada et Merz » avec Kurt Schwitters. Merz est le fragment de mot découpé dans la grande presse, prélevé du terme *Kommerzbank*, qui apparaît dans un collage dadaïste de Schwitters de 1919. Merz désignera par extension l'ensemble de l'œuvre de Schwitters, et sa personne même. Les quatre lettres qui semblent sortir de la bouche d'Hausmann, ou plutôt qu'il tient entre les dents avec rage et vigueur, ont une telle présence typographique qu'elles apparaissent comme **créées**. Étant quasiment le seul élément photographique du montage, la tête d'Hausmann occupe de surcroît une place centrale dans la composition, ce qui renforce « l'effet choc » du visuel et l'impression que le dadaïste pousse un cri à la fois brutal et parfaitement maîtrisé, à l'image de la typographie en lettres bâtonnées enchaînée avec précision entre ses dents.

Ces lettres sont aussi **une référence aux origines, celles de la langue, celle du monde**, comme le souligne la déchirure de ciel étoilé qui lui sort également de la bouche à la manière d'un phylactère, ou encore le schéma en coupe des gestes de l'accoucheur tout en bas de l'image. Hausmann propose ici un véritable exercice de maïeutique qui vise à nous faire accoucher du sens à partir du réel même. C'est la parole du corps, contre les constructions froides de l'esprit ; c'est la connaissance du monde par les sens et non par la mise à plat des connaissances indexées.



Laszlo Moholy-Nagy, *Das Tanzerpaar Olly & Dolly sisters* (Les Sœurs danseuses Olly et Dolly), 1925

Photomontage, épreuve gélatino-argentique, 16 x 11,7 cm
Achat 1994 - AM 1994-150 © Adagp, Paris 2008

Les Sœurs danseuses Olly et Dolly, réalisé en 1925 par **MOHOLY-NAGY**, représente bien cette réduction des moyens à l'essentiel que prône le Bauhaus, marqué par le constructivisme. Une seule photographie découpée et trois points noirs, le tout sur fond blanc suffisent à générer une composition à la fois dynamique et équilibrée. Une jeune femme dont la tête est remplacée par un point noir, centré dans la composition, est assise sur un autre point noir beaucoup plus gros. Un troisième point noir identique à celui de la tête est posé dans un alignement parfait avec celui-ci, formant comme deux yeux vides qui attirent notre regard.

D'une même sobriété, quoique recherchant moins l'élégance qu'une efficacité directive, la construction en diagonale de *Bâtiment III* de **MIECZYSLAW BERMAN** fait l'éloge de l'élan ouvrier. A l'aide de **cinq sources d'images**, l'œuvre met en scène l'imposante silhouette d'un travailleur rattaché à quatre découpes photographiques, représentant toutes des matériaux de construction, et passant au-devant d'une gravure renversée de paysage aux accents romantiques. Dans ces images, les éléments figuratifs sont reconnaissables et font sens dans la composition, ce qui n'est pas toujours le cas dans les morceaux de photos qu'emploient les dadaïstes.

Le projet de *Couverture pour le recueil constructiviste Miena Vsiekh* d'**ALEXANDRE RODTCHENKO**, 1924, est un autre exemple qui témoigne de l'inventivité de l'artiste. L'on y voit des éléments emblématiques des ambitions constructivistes : un immense compas attaché au mur évoque la précision d'ingénieur qui doit être celle d'un artiste ; un homme qui marche, reproduit deux fois, semble suivre sa propre trace pour se donner de l'élan ; une scène de matraquage évoque sans doute l'aube d'une ère nouvelle d'équité.

Au premier coup d'œil, ce photomontage semble jouer à la fois sur la découpe nette et sur les jeux de transparence... jusqu'à ce que l'on comprenne qu'il n'y a pas de photomontage au sens propre, mais **une disposition d'images découpées sur l'espace réel d'une table**. La forte présence des vitres brouille les perceptions dans la simultanéité des plans. En tant qu'élément de l'esthétique urbaine, c'est un signe de la modernité. Les rapports d'échelle et de transparence, renvoyant aux préoccupations récurrentes du constructivisme, en font une image clef.



Max Ernst, *La Chanson de la chair*, [1920]

Collage. Gouache, mine graphite et illustrations de magazine découpées et collées sur papier, 15 x 20,8 cm
Achat 1981 - AM 1981-8 © Adagp, Paris 2008

Le collage *La Chanson de la Chair* du surréaliste **MAX ERNST** n'a pas du tout les mêmes objectifs. En témoignent le mode de collage et le recours au texte. Celui-ci, écrit lisiblement à la main dans la marge, évoque une « chanson de la chair » à propos d'un « chien qui chie le chien ». Un jeu d'allitération en « ch » attire l'attention sur la présence probable d'un mot d'esprit qui renverrait à

l'image et aux trois chiens qu'on y voit courir. Mais rien de bien compréhensible. La grande majorité des images sont issues de gravures et de photographies qui s'intègrent de manière cohérente pour créer **une scène qui joue de la vraisemblance** de l'espace suggéré par la perspective linéaire. Les éléments sont soigneusement découpés, avec un esprit de détail poussé comme en témoigne le coquillage d'à peine deux millimètres collé sur le cou du chien décapité pour lui tenir lieu d'œil.

LE MOT ET L'IMAGE

Niveau 4, Salle 30

Dans cette salle, les rapports du mot à l'image se font moins dans le sens du mot devenu image, que dans celui d'une image changée en discours, voire en pure idée. Depuis les années 1960, l'idée d'un art qui s'oppose aux médias, d'un art réflexif, aboutit à une conceptualisation toujours plus poussée du rôle de l'image dans les sociétés occidentales. Images de la presse, affiches, cinéma, télévision, les codes doivent être détournés pour rendre visible ce qui ne l'est plus par phénomène d'accoutumance.

En 1975, **VICTOR BURGIN** propose, avec la véhémence propre à ces années encore chargées d'espoirs de changement, **des images qui fonctionnent comme des affiches publicitaires**. Jouant d'un décalage systématique entre ce que l'on voit et ce que l'on peut lire, il crée des rapprochements d'idées propres à générer des dommages du côté des idées reçues. Les slogans sont souvent issus de la psychanalyse, de la sociologie, de l'anthropologie. Les images, quant à elles, sont souvent réflexives, soit qu'elles mettent en abîme l'image publicitaire, soit que ce qui est dit dans le texte pointe du doigt l'effet produit par l'image même.

Fausse perspective, de 1977, image prise à travers un pare-brise, représente une route de désert disparaissant à l'horizon. Un texte, placé sur l'image, l'accompagne pour évoquer l'idée que le présent porte en lui tous les souvenirs du passé, lesquels conditionnent chacun de nos gestes. Les stéréotypes qui faisaient écran à l'analyse de cette image et conditionnaient sa réception se trouvent remis en cause : comment se fait-il que l'on associe l'horizon à l'idée d'avenir, le désert à celle d'aventure... Les images qu'il présente semblent sortir tout droit d'un Road movie en noir et blanc, vision fabriquée de toutes pièces d'une Amérique traditionnelle.

Plus récemment, **la fiction** s'est retrouvée au centre des préoccupations artistiques. Depuis les années 1980, les artistes décortiquent les films, les émissions télévisuelles ou créent des œuvres qui entretiennent des liens purement fictifs avec le réel, qui cherchent à établir **des passages dérangeants entre fiction et réalité**. Ils évoquent ainsi l'état d'apesanteur d'une société où les hommes sont à ce point habitués à la consommation de fictions qu'ils habitent une réalité elle-même devenue fiction, totalement dépourvue d'épaisseur. C'est la voie suivie par **SOPHIE CALLE**, qui propose ici d'établir des liens de projections entre texte et images. C'est le spectateur qui crée le sens avec, ou plutôt entre, les éléments fournis.



Eric Rondepierre, Loupe / Dormeur / Livre 7, 1999-2003

Tirage 1/10. Tirage numérique couleur contrecollé sur aluminium, 41,5 x 57,5 cm

Donation Caisse des Dépôts 2006 - AM 2006-651

© Adagp, Paris 2008

C'est ce que semble aussi évoquer ce travail d'**ERIC RONDEPIERRE**, *Loupe/Dormeur*, 2000, constitué d'une série de photos de loupes braquées sur des morceaux de pellicule, le tout sur fond de bureau de nuit. L'idée d'un réel proche de nous, celui du bureau, est dans le flou. Dans ce flou, des chevelures de femmes apparaissent, partiellement coupées par le cadrage. Ce qui est bien net et

entier en revanche, ce sont les **images sur pellicule**, des fragments de films qui représentent souvent d'autres femmes, idéalisées, vivant dans d'autres lieux, à d'autres temps.

Si l'on s'approche de l'image et que l'on utilise justement **une loupe**, on pourra s'apercevoir que ce que l'on prenait pour une pixellisation de l'image numérique est en réalité **un texte écrit en blanc** dans un corps

minuscule et qui recouvre la totalité de l'image. Ce texte, écrit à la première personne sur le mode de la biographie ou de l'autofiction, retrace la vie d'une personne qui travaille dans le cinéma. On peut lire au hasard, sur Loupe / Dormeur/ Livre 7 par exemple : « comme s'il fallait toujours comprendre, on ne comprend jamais », ou encore « rien qu'une formule à voix basse », et enfin : « le cinéma comme le monde est une illusion ». Le texte n'est pas décriptable dans son entièreté et renvoie à toutes ces fictions qui recouvrent le réel d'un voile narratif.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

- André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- André Rouillé, *La Photographie*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2005.
- Dominique Baqué, *Photographie plasticienne. L'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2004.
- Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Flammarion, 2002.
- André Rouillé, Serge Lemoine, Bernard Marbot, Anne Cartier-Bresson, Philippe Arbaizar, Jean-François Chevrier, *Dictionnaire de la photo*, Paris, Larousse, coll. « In extenso », 1996.
- Jean-Claude Lemangny, André Rouillé (dir.), *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986.
- Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1984.

Essais

- Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- Rosalind Krauss, *Le photographique*, Paris, Macula, 1990.
- Jean-François Chevrier, *Une autre objectivité*, Londres, Idea Books, 1988.
- Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

Catalogues

- Quentin Bajac, Clément Chéroux, *Collection Photographies*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007.
- Agnès de la Beaumelle (dir.), *Hans Bellmer. Anatomie du désir*, Paris, Centre Georges Pompidou et Gallimard, 2006.
- Régis Durand et Dominique Baqué, *Eblouissement*, Paris, Ed. du Jeu de Paume, 2004.
- Brigitte Hedel-Samson, Marisa Vescovo, *Alexandre Rodchenko*, Biot, Musée national Fernand Léger / Paris, RMN, 2000.
- Jérôme Sans, *Erwin Wurm : one minute sculptures*, Bregenz, Kunsthau, Dijon, FRAC de Bourgogne, Neuchâtel, centre d'art, Ostfildern-Ruit, Cantz, 1999.
- Alain Sayag (dir.), *Lazlo Moholy-Nagy : compositions lumineuses 1922-1943*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995.
- Eva Züchner, Andrei Nakov, Jean-François Chevrier, Yves Michaud, *Raoul Hausmann*, Musée d'art moderne de Saint-Etienne, Musée départemental de Rochechouart, 1994.
- Bernard Blistène (dir.), *Lazlo Moholy-Nagy*, Marseille, Musée Cantini / Paris, RMN, 1991.
- Rosalind Krauss, Jane Livingstone, Dawn Ades, *Explosante-fixe : photographie et surréalisme*, Paris, Centre Georges Pompidou / Hazan, 1985.
- Jean Bazaine, Paul Eluard, Yves Bonnefoy, *Ubac*, Paris, Maeght, 1970.

Monographies et catalogues raisonnés

- Danielle Sallenave, *André Kertész*, Arles, Actes Sud, coll. « photo poche », 2007.
- Rudi Fuchs, *Gilbert et Georges : l'œuvre en images, 1975-2001*, Paris, Gallimard, 2007.
- Daniel Arasse, Denys Riout, Jean-Marc Colard, *Eric Rondepierre*, Paris, Leo Scheer, 2003.
- Christian Bouqueret, Raoul Ubac : photographie, Paris, Léo Scheer, 2000.
- Gilles A. Tiberghien, *Patrick Tosani*, Paris, Hazan, 1997.
- Pierre Borhan et al, *André Kertész, la biographie d'une œuvre*, Paris, Seuil, 1994.
- Jean-Hubert Martin et al, *Man Ray : photographe*, Paris, Philippe Sers, 1983.


Ecrits d'artistes

- Raoul Hausmann, *Courrier dada*, nouvelle édition augmentée, établie et annotée par Marc Dachy, Paris, Allia, 2004.
- Man Ray, *Autoportrait*, trad. Anne Guérin, Arles, Actes Sud, 1998.

Liens internet www.centrepompidou.fr

- **Dossiers pédagogiques**
 - Tendances de la photographie contemporaine ; série Collections, Un mouvement, une période
 - Sophie Calle, série Expositions
- La collection du Musée en ligne, accès sur la page d'accueil du site

Pour consulter les autres dossiers sur les collections du Musée national d'art moderne

En français 

En anglais 

En savoir plus sur les collections du Musée et les œuvres actuellement présentées

www.centrepompidou.fr/musee

Crédits

© Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, décembre 2008

Texte : Norbert Godon

Coordination : Marie-José Rodriguez