

A  
INVENÇÃO  
DE UM  
MUNDO

COLEÇÃO DA MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE

# SUMÁRIO

- 8** Apresentação
- 10** A invenção de um mundo
- 12** Obras
- 135** Reflexões
- 136** Sonho, memória, alucinação  
Elogio da realidade contaminada | Serge Tisseron
- 142** Imagens construídas, imagens desconstruídas | Rubens Fernandes Júnior
- 148** A ficção fotográfica  
Antropologia & estética | François Soulages
- 156** Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea | Ronaldo Entler
- 162** Sobre as fotografias
- 177** Sobre os vídeos
- 178** Sobre os artistas
- 184** Memorial
- 189** Ficha técnica

En hommage à l'artiste Charles Matton [1931-2008]

# APRESENTAÇÃO

Les œuvres qui composent l'exposition *L'invention d'un monde* interrogent les concepts de réalité et de fiction dans le registre photographique et suscitent un panel de discussion sur le stade actuel de la photographie. Ces 107 images et sept vidéos sont signées par 23 artistes qui, plutôt que le registre ce qui existe, ont choisi de construire des scènes et des personnages afin d'inaugurer des mondes nouveaux et autres. La photographie en tant que document cède la place à des récits subjectifs. Elle n'est plus un registre du réel. Elle crée des réalités et, ce faisant, frôle le théâtre, le cinéma, la peinture.

Les œuvres exposées constituent un aperçu de la collection de la Maison Européenne de la Photographie (MEP), Paris, qui conserve une importante collection de la photographie contemporaine mondiale. Itaú Cultural, en hommage à l'Année de la France au Brésil, et en partenariat avec la MEP, propose au public brésilien certains des plus grands noms de cette photographie, parfois dénommée postmoderne, qui transgresse les codes traditionnels de l'image, s'empare des nouvelles technologies et réinvente tout ce qui est souvenir, rêve et désir.

*Instituto Itaú Cultural*

# UNE MISE EN SCÈNE DES APPARENCES

Présentée à l'occasion de la Saison de la France au Brésil, *L'invention d'un monde* dresse un panorama de la création photographique des trente dernières années et, plus particulièrement, de la photographie dite « mise en scène ».

À l'aube des années 1980, en effet, dans une effervescence et une remise en question passionnées, la photographie conquiert son autonomie. Une nouvelle génération de photographes bouscule les codes traditionnels de l'image et, utilisant de nouvelles techniques, en particulier le grand format et la couleur, produisent des œuvres pour le mur des musées. Se réclamant « plasticiens », ils numérotent leurs tirages et en limitent le nombre. Pour eux, la photographie ne doit pas enregistrer le réel, mais le mettre en scène et le créer. La photographie documentaire ou informative cède dès lors la place à l'œuvre d'art.

Quelques décennies plus tard, de nouvelles technologies apparaissent : vidéo légère, art numérique, jet d'encre, offrant aux artistes une palette inouïe de possibilités de création. Une nouvelle génération arrive alors qui abolit les frontières et invente de nouvelles formes d'expression. C'est cette période passionnante, où la photographie réinvente le visible, que se propose d'illustrer, à travers la collection de la Maison Européenne de la Photographie, *L'invention d'un monde*. Cette collection, représentative de la création photographique internationale de la fin des années 1950 à aujourd'hui, est constituée de 20.000 œuvres environ. C'est dans ce corpus qu'ont été choisies les photographies et les vidéos présentées ici.

Née à l'initiative de Madame Milú Vilela et grâce à son enthousiasme, cette exposition est la première collaboration de la Maison Européenne de la Photographie avec Itaú Cultural. Cette collaboration, fortement soutenue par la Mairie de Paris, qui subventionne la Maison Européenne de la Photographie, et par Culturesfrance, n'aurait pas été possible sans le travail formidable réalisé par les équipes d'Itaú Cultural et de la MEP. Qu'il me soit permis ici de remercier, bien sûr, Eder Chiodetto, avec lequel j'ai le grand plaisir de partager le commissariat, sans oublier l'aide précieuse de Marie Hippenmeyer, de Pascal Hoël, de Frédérique Dolivet et de Jacqueline Leblanc. Je formule, enfin, le vœu que cette exposition puisse susciter l'intérêt du public brésilien et contribuer à enrichir les relations culturelles, artistiques et photographiques qui se sont tissées à cette occasion entre São Paulo et Paris.

Jean-Luc Monterosso  
Directeur de la Maison Européenne de la Photographie

# L'INVENTION D'UN MONDE

Photographier non pas pour certifier le visible, mais pour créer d'autres dimensions possibles de l'espace-temps. Regarder et enregistrer non pas l'aspect de ce qui nous entoure, mais le vertige des désirs, des craintes, des rêves sursurrés. Photographier non pas ce que les yeux voient, mais plutôt les visées de l'imagination créatrice, onirique, irrationnelle, subjective. Instauration du doute, la dialectique et l'ironie là même où régnait l'aspect volatil de réalités fortuites. Photographier, inventer un monde et représenter ainsi l'homme dans toutes ses nuances.

Transfigurer l'objectivité documentaire, la rigueur formelle et l'instant décisif pour accorder la primauté au subjectif, à l'abstraction et à la construction de la scène : voici une attitude transgressive qui a toujours été présente, ici ou là, dans l'histoire de la photographie, mais qui commence à dominer dans un courant de la production photographique, surtout dès les années 60 ; cette attitude monte en puissance au cours des décennies suivantes à la faveur d'un certain nombre de facteurs comme l'évolution des us et coutumes de la société, l'invention de nouvelles technologies, les théories des penseurs ayant déconstruit les concepts de « vérité » et de « réalité » dans les images techniques, et la crise de la représentation dans les arts visuels, étalée au grand jour par le postmodernisme.

Délaissant l'idée de saisir des moments décisifs, de nombreux artistes choisissent de construire des scènes, mettant ainsi en œuvre une espèce de théâtre ou d'acte de performance où la chambre obscure symbolise désormais une scène de représentations et l'image qui en résulte, la synthèse d'un récit mis en scène à l'aide d'un apport esthétique et idéologique important. L'idée d'une vérité totalisante, pure et neutre est dorénavant repoussée. Prévaut alors l'idée que toute connaissance est relative. Ainsi, dichotomies, incertitudes, ironie et lyrisme remplissent d'autres plans qui se juxtaposent au caractère apparemment bidimensionnel des photographies.

*L'Invention d'un monde*, exposition dans laquelle est sélectionnée une petite partie de cette production issue de la vaste collection de la Maison Européenne de la Photographie, réunit des œuvres et des artistes devenus des références de ce genre de photographie construite, que certains chercheurs nomment parfois postmoderne, contemporaine, mise en scène, plasticienne, métissée, etc.

De telles dénominations cherchent en fait à mettre en valeur la capacité de ce genre de photographie à se mélanger avec d'autres langages – comme cinéma, peinture, gravure et théâtre, par exemple – dans un mouvement tendant à rendre plus complexes, véritables challenges, aussi bien ses symboles que son classement.

Il est clair que la production des artistes représentés ici, brisant les tabous, donne définitivement à la photographie un niveau d'autonomie et d'originalité qui, dans le contexte contemporain, en fait le langage le plus controversé des dernières décennies, tant dans le domaine de l'art, dans les milieux intellectuels que dans d'autres secteurs de la société.

Rejetant peu à peu l'idée de prise en charge du réel dans la photographie, les artistes misent sur la simulation, sur la recherche d'une représentation authentique de leurs états d'âme ou de leur observation critique du monde grâce à la fiction.

Au cours des dernières années, les nouvelles technologies, jouant un rôle primordial dans le développement de cette attitude, ont offert toute une série d'outils permettant aux artistes d'élargir le répertoire de leurs recherches postphotographiques. Les copies grand-format à haute qualité picturale, par exemple, relancent le débat éternel sur les limites entre photographie et peinture.

Au cours des trois dernières décennies, cette production explose dans le cadre du circuit des grandes expositions d'art, devenant un phénomène de marché comme l'histoire n'en avait jamais connu. Suite à l'augmentation exponentielle du nombre d'ordinateurs personnels et de logiciels de traitement d'image, la manipulation du contenu des images devient de plus en plus banale, ce qui enterre une fois pour toutes la croyance répandue selon laquelle les images feraient nécessairement émerger un réel incontestable.

Ces utilisateurs sont également ceux qui, de plus en plus nombreux, font appel à des images idéalisées, retouchées, construites, fictionnelles pour illustrer leurs profils sur les sites web de mise en relation, par exemple. Sous cet angle, *L'Invention d'un monde* n'invente pas un monde parallèle, éloigné de la réalité, mais reflète et accentue de façon poétique et métaphorique le comportement, lui aussi changeant, de la société dans laquelle s'inscrit l'exposition.

Parmi tant de transformations d'ordre conceptuel et technique, la photographie de la fin du XX<sup>e</sup>, début du XXI<sup>e</sup> siècle parvient à représenter, de manière soutenue et originale, les desseins et les contradictions de l'homme contemporain en faisant reculer les frontières de la représentation.

Eder Chiodetto et Jean-Luc Monterosso  
*Commissaires de l'exposition*

# RÉFLEXIONS

Incités par les images de cette exposition, quatre penseurs spécialisés en image et en art ont tissé, invités par les commissaires, des réflexions sur la photographie contemporaine.

Les 15 et 16 octobre 2009, ces penseurs se sont réunis dans l'amphithéâtre de l'Instituto Itaú Cultural pour deux débats publics. Ces deux débats eurent lieu, le premier jour, entre le philosophe français François Soulages et le chercheur et commissaire brésilien Rubens Fernandes Júnior et, le lendemain, entre le psychiatre et psychanalyste français Serge Tisseron et le journaliste et chercheur brésilien Ronaldo Entler. L'animation en fut assurée par les commissaires Eder Chiodetto et Jean-Luc Monterosso.

Les textes suivants furent écrits à la demande des commissaires quelques mois avant cette rencontre, à titre d'aperçus des premières idées qui seraient discutées par la suite. Leurs lectures, effectuées selon des approches diverses et originales, mettent en relief d'une manière engageante l'expansion du répertoire et la puissance narrative qu'atteint la photographie dans le monde contemporain.

# LE RÊVE, LA MÉMOIRE, L'HALLUCINATION ELOGE DE LA RÉALITÉ MÉTISSÉE

Serge Tisseron

Psychiatre et psychanalyste, directeur de Recherches à l'Université Paris X Nanterre et du Collège iconique (INA).

Le 12 août 1839, Arago prononce à l'Académie des Sciences le célèbre discours par lequel la France « dote libéralement le monde » de la photographie. Au compte de cette nouvelle technique, l'académicien évoque longuement son pouvoir de donner une image fidèle de tout ce qui est présenté devant l'objectif. Le coup d'envoi de la photographie comme « reproduction » est donné. Alors que le tableau est fait par le peintre et le dessin par le dessinateur, la photographie est décrite comme faite par la seule action de la lumière, ce que William Henry Fox Talbot appela « *the pencil of nature* »<sup>1</sup>. Et c'est tout naturellement que Nadar, quelques années plus tard, décrit la photographie comme un « miroir qui arrête le temps ».

Dans les années qui suivirent, cette idée ne fit que s'accroître jusqu'à la caricature. Il fut admis que ce qui se trouvait devant l'objectif comptait pour tout, et que le photographe ne comptait pour rien. Il ne s'agissait pourtant que d'un mythe fondateur destiné à positionner la photographie dans un espace où elle ne risquerait pas de concurrencer les arts traditionnels faits par la main de l'artiste. En outre, pour que la peinture s'affranchisse de la nécessité de la représentation figurative, il fallait qu'une autre activité s'en charge, et ce fut le rôle dévolu à la photographie. La réalité, bien entendu, est différente.

## 1. Entre réalité et fiction

La photographie se construit dans un va-et-vient permanent entre réalité et fiction ou, si on préfère, entre la réalité objective et cette autre forme de réalité que sont les images intérieures du photographe. C'est ce va-et-vient qui lui confère un statut original dès le début. Mais pourquoi ce statut double – ou si on préfère mixte – a-t-il été si longtemps occulté ? Parce que la culture dans laquelle la photographie est née – à savoir celle du XIX<sup>e</sup> siècle – était une culture du livre. Or, dans une telle culture, les contraires s'excluent, et rien ne peut être à la fois une chose et son opposé. Que la photographie puisse être à la fois du côté de la réalité et du côté de la fiction était impensable.

Chaque image devait donc choisir son camp. Soit elle était du côté de la réalité – on disait d'elle que c'était un document – soit elle était du côté de la fiction – c'était alors un témoignage du monde intérieur de son créateur. En cette lointaine époque, les images devaient être « pour de vrai » ou « pour de faux ».

Mais ce qui était vrai dans la culture du livre ne l'est plus dans la culture des écrans : là, les contraires coexistent. Et cette culture a naturellement produit une expression pour désigner une image ni tout à fait réelle, ni tout à fait fictionnée : la « réalité mixte ». Du coup, l'obstacle épistémologique qui empêchait de penser le statut métissé de la photographie tombe enfin...

Ce n'est pas le moindre paradoxe du numérique que d'avoir libéré la photographie argentique d'un carcan idéologique qui l'empêchait d'en penser l'originalité.

## 2. La réalité mixte

L'expression de « réalité mixte » vient de la culture numérique. Elle a une histoire qui comporte quatre épisodes.

Dans un premier temps, on a parlé d'*images virtuelles* pour désigner les productions issues des technologies numériques. Mais cette définition a été rapidement abandonnée parce que les images présentes sur un écran d'ordinateur sont aussi réelles que celles du cinéma traditionnel ou de la peinture, même si leur support est différent. D'ailleurs, on ne parle pas de « musique virtuelle » pour désigner les enregistrements sonores numériques ! En revanche, la particularité des images fabriquées à l'aide de l'outil numérique est de

<sup>1</sup> « *Some account of the art of photogenic drawing, or the process by which natural objects may be made delineate themselves without the aid of the artists pencils* » (intervention du 31 janvier 1839 à la Royal Society de Londres).

pouvoir figurer *avec le même réalisme* à la fois des objets réels – c’est-à-dire existant en réalité – et des objets qui n’existent pas. Un appareil photographique numérique peut en effet reproduire un objet réel, comme un verre ou une carafe, mais la technologie numérique peut aussi donner à un objet imaginaire – comme un dragon – une apparence parfaite de réalité. Ces objets qui n’existent pas, mais auxquels la numérisation donne une apparence réelle, ont été appelés des *objets virtuels*. C’était la seconde étape.

Dans un troisième temps, le rassemblement d’objets virtuels dans un décor également virtuel a été désigné comme *réalité virtuelle*. Enfin, on a parlé de *réalité mixte* pour désigner les espaces dans lesquels la réalité virtuelle – qui n’existe que par ses images – est croisée avec les images de la réalité réelle – qui existe indépendamment de celle-ci.

Aujourd’hui cette expression de « réalité mixte » est employée pour désigner tous les domaines où s’applique la création numérique, et notamment la photographie. Mais ne nous y trompons pas. La photographie propose une réalité mixte depuis les origines, parce que la réalité et la fiction s’y entremêlent d’une façon impossible à départager. Et cette interpénétration lui donne un rapport privilégié avec trois espaces intérieurs placés eux aussi sous le signe de l’indistinction : le rêve, la mémoire et l’hallucination.

### 3. Les mises en scène du rêve

Le rêve est une réalité fondamentalement mixte. Il juxtapose en effet des images d’objets réels selon une logique qui n’a rien à voir avec la réalité puisque c’est celle du désir. Freud utilisait à son sujet la métaphore du « capitaliste » et de « l’entrepreneur ». L’un fournit les matériaux – ce sont les souvenirs de la veille – et l’autre les rassemble : c’est le désir du rêveur qui joue ce rôle. Au final, les images de la réalité et celles du désir sont traitées exactement de la même façon. C’est pourquoi Freud parlait à son sujet d’« autre scène ». Par exemple, dans un rêve, ma grand-mère qui vient de décéder peut m’apparaître dans son environnement quotidien, mais avec des ailes de papillon comme si elle allait s’envoler. Et mon lit peut avoir quatre jambes parce que j’ai pensé en m’endormant que j’aimerais faire du cheval.

C’est la même chose en photographie. Le rôle du capitaliste est joué par les images de la réalité, et le rôle de l’entrepreneur par le désir du créateur qui les agence de façon à faire exister une réalité qui n’existait jusque-là nulle part. Par exemple, Joel-Peter Witkin juxtapose des personnes handicapées, des animaux empaillés et des figures peintes de façon à estomper les différences qui les opposent. Dans ses images, tout prend l’apparence du vrai... ou celle du faux, c’est à chacun d’en décider. Ces images sont le royaume de la *réalité métissée*.

### 4. Les ambiguïtés de la mémoire

Les images de la mémoire sont elles aussi une forme de réalité mixte, mais différemment de celles du rêve. Elles ne sont pas faites en une seule fois par une sorte de coupé-collé, comme c’est le cas dans le rêve, mais au fil de transformations successives. En effet, la mémoire ne cesse pas de transformer la matière du souvenir : elle l’étire ou le concentre selon les cas, en prélève un détail, l’agrandit, le modifie, et cela sans fin. C’est pourquoi nous ne reconnaissons généralement pas les lieux où nous retournons après une longue absence. Nous nous en étions fabriqué un souvenir différent.

C’est ce que permet aussi la photographie. Par exemple, Sarah Moon est au bord de la mer et photographie le ciel avec son Leica. Une fois rentrée chez elle, elle développe les négatifs et découvre sur l’un d’entre eux une mouette qui semble regarder son objectif. Elle développe l’image, puis la scanne et agrandit l’oiseau de manière à lui faire occuper tout l’écran. Elle le retouche soigneusement au numérique – jusqu’à quel point ? Il est impossible de le savoir. Puis elle réalise sur imprimante un tirage grand format de ce qui est

devenu « sa » mouette et elle photographie ce tirage avec une chambre. C’est cette image argentique qui est connue et exposée aujourd’hui sous l’intitulé : « La mouette ».

Si nous faisons le compte des étapes technologiques successives mises en jeu dans le résultat, nous voyons qu’il y en a six qu’on peut désigner de la façon suivante : prise de vue argentique, numérisation, prélèvement d’un détail qui est agrandi et retouché, tirage numérique, prise de vue argentique, et enfin tirage argentique.

L’image qui en résulte paraît tirée d’une lointaine mémoire. Et c’est normal, puisque Sarah Moon a travaillé comme le fait la mémoire, par remaniements successifs...

### 5. Les hallucinations du miroir

Après le rêve et la mémoire, le troisième domaine avec lequel flirte la photographie est l’hallucination. Celle-ci aussi est une réalité mixte puisque les hallucinations ne remplacent pas la perception de la réalité, mais se juxtaposent à elle. C’est ainsi que les insectes hallucinés par l’alcoolique grouillent sur le plancher réel de son appartement, et que le psychotique qui ne se reconnaît pas dans son miroir voit tout à fait le décor qu’il y a autour de lui. La photographie a le pouvoir de fabriquer aussi bien un reflet de l’hallucination qu’une image de la réalité. Elle n’est pas un miroir qui arrête le temps, comme le prétendait Nadar, mais un miroir où l’hallucination acquiert le statut de réalité grâce à son image.

De tous les domaines concernés par l’hallucination, le plus fréquemment touché est l’apparence de soi. A l’époque de la photographie argentique, les métamorphoses de l’apparence concernaient surtout l’identité sexuelle. Par exemple, Pierre Molinier fabriquait des photographies de lui-même en femme. Pour cela, il revêtait d’abord les attributs érotiques traditionnels de la féminité : guêpière ou bustier, jarretelles, bas et talons aiguilles. Puis il effaçait son propre sexe sur le négatif ou au moment du tirage. Il construisait ainsi des images conformes à ses fantasmes et qui se donnaient avec toutes les apparences de la réalité. La photographie était pour lui un miroir magique<sup>2</sup>.

Aujourd’hui, le numérique a banalisé et généralisé ces pratiques. La fabrication d’une identité ne concerne plus seulement la différence sexuelle. Elle est devenue multiculturelle et transhistorique et se moque de la vraisemblance. C’est ce que nous montrent les portraits de l’artiste ORLAN. Ils évoquent l’Égypte ancienne, l’Île de Pâques ou le Mexique précolombien d’une façon qui doit tout aux images que nous nous faisons de ces époques et très peu à la réalité historique. L’apparence comme repère de l’identité est terminée, elle est remplacée par le jeu avec les apparences<sup>3</sup>. C’est ce que font largement les adolescents d’aujourd’hui : ils sont les nouveaux aventuriers de leurs identités multiples, notamment à travers les personnages de leurs jeux vidéo. Pour eux, la photographie ne témoigne plus du passé, mais joue avec les temporalités. Elle n’est plus un « ça a été », mais un « cela aurait pu être », voire un « cela sera peut être un jour »...

### Bibliographie

- Barthes, R., (1980). *La Chambre claire*. Paris : Gallimard.  
 Freud, S., (1899). *La Science des rêves*. Paris : PUF, 1967.  
 Tisseron, S., (1996). *Le Mystère de la chambre claire*. Paris : Les Belles Lettres, rééd. Flammarion, 1999.  
 Tisseron, S., (1995). *Psychanalyse de l’image, du premier trait au virtuel*. Paris : Dunod.  
 Tisseron, S., (2008). *Virtuel mon amour. Penser, aimer, souffrir à l’ère des nouvelles technologies*. Paris : Albin Michel.

<sup>2</sup> Un autre exemple est celui de Claude Cahun : femme, elle aimait à se photographier en homme.

<sup>3</sup> A tel point que le traditionnel stade du miroir décrit par Jacques Lacan est maintenant remplacé par un stade des écrans, chacun d’entre eux renvoyant une image différente de soi.



# IMAGES CONSTRUITES, IMAGES DÉCONSTRUITES

Rubens Fernandes Júnior

Rubens Fernandes Júnior est journaliste, chercheur, commissaire d'expositions de photographie, docteur en communication et sémiotique de la PUC/SP, professeur et directeur de la Faculté de Communication de la Faap.

« Je ne me sers pas de caméra, mais de mon cerveau. »

Man Ray

« La photographie est elle-même une activité purement cérébrale. »

Edward Weston

La photographie est peut-être le langage qui s'est le plus souvent réinventé au cours de ses 170 années d'histoire dans les arts visuels. À chaque moment technologique une nouvelle expérience perceptive et esthétique voit le jour, ce qui nous conduit aux représentations successives et différenciées, diachroniques et synchroniques, qui, nous le savons, furent décisives pour la question de la création imagétique bidimensionnelle.

Pour nous, chercheurs, c'est toujours un défi que de porter notre regard sur l'histoire de la photographie, car si l'on voit au début de sa trajectoire une soumission totale à l'appareil et à ses variables techniques et processuelles, on peut en même temps comprendre et réfléchir la raison pour laquelle elle a, tout au long de son histoire, subverti son métier afin de s'adapter, en différents moments, aux exigences des tendances de la représentation visuelle.

Simultanément et par essence, la photographie est plurielle en tant que forme d'expression et de langage, d'information et de communication. Non satisfaite d'avoir pendant un certain temps servi de modèle à la peinture, de document à la science et de témoin oculaire à l'histoire, la photographie s'est assumée en tant que langage et expression artistique, responsable d'une nouvelle société, davantage réglée par l'image et qui cherchait littéralement à découvrir de nouvelles possibilités visuelles, s'écartant ainsi de l'aspiration simpliste et pragmatique des premiers temps de représenter fidèlement le monde visible.

La photographie contemporaine est aujourd'hui le support de diverses manifestations visuelles qui exigent du spectateur une capacité de lecture différenciée. Il incombe, par exemple, à la caméra d'exécuter l'image ; à l'artiste, l'effort intellectuel de créer une syntaxe nouvelle et imaginative. Nous avons de plus en plus une idée orchestrant le travail de l'artiste et proposant une logique dont le but est de chercher à éveiller le plaisir chez le spectateur. Dans le registre photographique, la seule mise en œuvre des étapes du processus codé ne nous intéresse plus. Il est désormais important de tenir compte des contextes de la production et des interventions ayant lieu avant, pendant et après la réalisation d'une image à base photographique.

L'exposition *L'Invention d'un monde* présente justement le moment où certaines procédures photographiques sont mises en circulation et en discussion. Les nouvelles synthèses et associations signalent de plus en plus l'entrecroisement de procédures comme, par exemple, celles des avant-gardes historiques, des processus alternatifs et périphériques d'impression et des nouvelles technologies. Nous considérons les différents types d'intervention comme des possibilités permettant à l'image finale d'avoir un caractère novateur qui signale une réorientation des paradigmes esthétiques, élargissant les limites de la photographie sans s'arrêter à sa spécificité technique.

Il est important de remarquer que la crise de représentation dans les arts visuels touchait également, en un sens, la photographie ; néanmoins, cette déstabilisation ne conduisit pas forcément à une négation de son histoire et de ses expériences. L'on remarque en photographie l'existence d'une reconsidération des canons et des genres, extrêmement féconde pour les processus de création, et qui non seulement allait au-delà des expériences avant-gardistes des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, mais signalait le sens d'une nouvelle conceptualisation du faire photographique.

L'interrogation qui se pose est : si nous vivons dans un monde qui se construit de plus en plus à partir d'images banales, pourquoi ne pas simuler de nouvelles visualités ? La réponse nous vient de l'artiste catalan Joan Fontcuberta, qui affirme dans l'introduction de son livre *El Beso de Judas. Fotografía y Verdad* : « Toute photographie est une fiction qui se présente comme vraie. »<sup>1</sup>

Ce qu'il y a de prédominant et de perceptible dans cette collection d'images de la Maison Européenne de la Photographie dénommée *L'Invention d'un monde*, c'est la figure de l'artiste comme un metteur en scène par excellence, car chaque photographie est le résultat élaboré d'une conception préalable, d'une mise en scène, d'une production, d'un montage scénique et d'une postproduction. A regarder rétrospectivement, nous retrouvons divers historiens et critiques d'art qui, à partir des années 1970, désignent comme *tableau* et *staged photography* la photographie produite par Cindy Sherman, Sandy Skoglund, Bernard Faucon, Duane Michals, Joel-Peter Witkin et tant d'autres, dont plusieurs sont représentés dans cette exposition.

Le résultat imagétique est une espèce de synthèse, de connexion entre deux mondes : l'imaginaire et le photographique. La photographie mise en scène (*staged photography*, *tableau narratif* ou *tableau vivant*) a ses racines dans l'histoire de la photographie et apporte comme changement le plus important le concept de mise en scène de la photographie, qui délaisse le monde « réel » pour entrer dans le royaume de l'imagination – mondes fantaisistes, oniriques, fictifs, voire vision personnelle –, produit dans le seul dessein d'être photographié. Ce qui est clair, c'est que cette photographie est beaucoup plus proche d'une représentation symbolique que d'une possible médiation.

Mais il ne s'agit pas ici d'une attitude nouvelle dans l'histoire de la photographie. Il suffit d'évoquer l'œuvre d'Oscar Gustav Rejlander – *Two Ways of Life* – de 1857, dans laquelle il discute déjà l'idée que la photographie est mise en scène, aménagement et agencement. C'est là la première initiative avouée d'une scène spécialement construite pour être photographiée, à partir de plusieurs négatifs ; dans ce cas, des dizaines de scènes aménagées par la suite – encore une attitude novatrice, qui crée une narration visuelle jusqu'alors impensable.

L'on sait depuis Aristote que la différence entre fiction et histoire, entre art et science, est la différence entre un mensonge vraisemblable et le vraisemblable prouvé. Dans la pensée d'Aristote, la fiction apparaît comme le territoire de la vraisemblance, c'est-à-dire, de ce qui, quoique n'étant pas réel, aurait toutefois pu avoir lieu. Le vraisemblable n'est qu'une analogie avec le vrai et, comme l'affirme Paul Ricœur, « la fiction, c'est la capacité de faire croire, grâce à quoi l'artifice est pris pour un témoignage authentique sur la réalité et la vie »<sup>2</sup>.

Si au Brésil la modernité photographique est tardive, décalée d'au moins 30 ans par rapport aux avant-gardes européennes, nous avons à l'heure actuelle une production photographique plutôt syntonisée avec les tendances visuelles contemporaines et internationales. Et depuis les années 60 on peut retrouver la photographie dans la production de nombre d'artistes qui s'en servent tant pour procurer un support à leur travail que pour enregistrer les manifestations éphémères de l'art – performances et installations, entre autres.

Parmi ces artistes, signalons Waldemar Cordeiro, Iole de Freitas, Anna Bella Geiger, Antonio Dias, Wesley Duke Lee, Cildo Meirelles et Lygia Clark. L'on peut citer également l'œuvre différenciée de Boris Kossoy, photographe et historien, un pionnier de la construction d'images tant pour rendre compte de son imagination que pour créer des récits silencieux et déroutants. Dans le texte de présentation du livre de

<sup>1</sup> FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997. P. 15.

<sup>2</sup> RICOEUR, Paul. *Temps et narration*. Tome I. Campinas: Papirus, 1994.

Kossoy publié à cette époque, Pietro M. Bardi, directeur du Museu de Arte de São Paulo, souligne que l'essai photographique de cet artiste « est un état d'esprit particulier à la recherche d'inquiétudes, de portions de fantastique, de réalités magiques [...]. Voyage fantastique de personnages, humains et fabriqués, en quête de paix et qui ne se soumettent pas à des circonstances incongrues ou exceptionnelles »<sup>3</sup>.

La série de photographies réalisée par Kossoy est proche du surréalisme photographique et s'avère, en même temps, syntonisée avec la technique photographique alors produite – exploitation des contrastes, du *high key*, du grain. C'était comme s'il cherchait, en créant des situations imprévisibles et incohérentes, à enregistrer l'« imphotographiable ». Autrement dit, une image radicale, qui rompt avec la croyance dans le moment décisif, déconstruisant ainsi un paradigme traditionnel de la photographie classique et proposant une photographie construite qui recèle de nombreuses possibilités narratives.

Kossoy a toujours su articuler « réalité » et fiction, qui dans ses œuvres s'éloignent l'une de l'autre et se confondent selon la manière dont on examine l'image photographique, particulièrement celle qui se colle au référent. Sa photographie, naturaliste et théâtrale, possède la fausse dimension de l'instantané photographique tout en étant profondément interpellatrice.

Le MAM/RJ organisait en 1973 l'exposition collective *Foto-Linguagem* [Photo-Langage], dont participèrent Bernd et Hilla Becher, Cristian Boltanski, Iole de Freitas, Hans-Peter Feldman, Urs Luhti, Annette Messenger, Katharina Sieverding, Franco Vaccari, William Wegman et Michele Zaza, sous la coordination d'Iole de Freitas et Antonio Dias. Plus nous avons avancé et questionné, soit les processus techniques, soit ceux de la création, plus la photographie s'est réarticulée autour de diverses possibilités expressives. Et le Brésil a suivi ces discussions de près au cours des dernières décennies. Dans les années 1990, nous eûmes parmi nous la présence d'artistes comme Andreas Müller-Pohle, Joel-Peter Witkin, Alain Fleischer, Joan Fontcuberta et Joachim Schmid, entre autres, qui ont incité nos artistes et revigoré leurs idées.

En 1993, à l'occasion du 1<sup>er</sup> Mois International de la Photographie, organisé par le *Núcleo dos Amigos da Fotografia* (Nafoto)<sup>4</sup> [Cellule des amis de la photographie], se tenait au musée Lasar Segall (São Paulo) l'exposition *Fotografia construída* [Photographie construite], discutant des nouvelles formes de représentation photographique, généralement bruyantes et décalées par rapport à la tradition de l'image technique. À cette manifestation prirent également part Joel-Peter Witkin, Alain Fleischer, Keichi Tahara et Andreas Müller-Pohle, entre autres, qui ont concouru à la réflexion et à l'ouverture de différentes voies pour la photographie brésilienne. Cette même année, le *Museu da Imagem e do Som* [Musée de l'image et du son] de Rio de Janeiro organisait l'exposition collective *O Fotógrafo Construtor* [Le Photographe constructeur], avec la présence, entre autres, de Cao Guimarães et Eustáquio Neves.

L'année suivante, le groupe *Panoramas da Imagem* [Panoramas de l'image] exposait l'œuvre de Joan Fontcuberta, ce dernier ayant animé un atelier à São Paulo et signalé de nouvelles potentialités de la photographie. En 1996, ce même groupe organisait le séminaire *Panoramas de l'image*, ayant comme invité international Joachim Schmid, qui a également contribué à la réflexion et au métier de la photographie. Sesc Pompéia, toujours syntonisé, organisait la même année l'exposition *Nos Limites da Fotografia* [Aux limites de la photographie], sous le commissariat d'André Rouillé (France) et d'Eduardo Muylaert (Brésil). Dans le

<sup>3</sup> BARDI, Pietro Maria. Préface à *Viagem pelo fantástico*. Photographies de Boris Kossoy. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1971.

<sup>4</sup> Nafoto était fondée en 1991 par Nair Benedicto, Stefania Bril, Rosely Nakagawa, Rubens Fernandes Júnior, Eduardo Castanho, Marcos Santilli, Juvenal Pereira, Eduardo Simões, Fausto Chermont et Isabel Amado.

catalogue de présentation, Rouillé remarque : « Excès, audace, démesure, dissolution des frontières formelles traditionnelles. En un peu plus d'une décennie, la photographie a radicalement changé. Longtemps reléguée à des rôles pratiques et utilitaires, la photographie est aujourd'hui tentée par l'art, impliquée dans une véritable expérience de transgression de ses limites formelles de naguère : celles du document ».

Cette brève chronique peut nous faire comprendre comment le Brésil s'est rapidement inséré dans le circuit de la photographie contemporaine et comment nos artistes se sont approchés de ce que nous désignons par photographie plasticienne. Outre les auteurs classiques comme Walter Benjamin, Roland Barthes, Gisèle Freund, Susan Sontag, de nouveaux chercheurs, dont Philippe Dubois, Rosalind Krauss, Jean-Marie Schaeffer, Dominique Baqué, André Rouillé et Régis Durand se sont par ailleurs engagés à penser la photographie et ses dédoublements techniques et esthétiques.

Ce qu'il nous faut pressentir, c'est qu'il y a dans la photographie plasticienne<sup>5</sup> un glissement de l'attention de la syntaxe vers le processus proprement dit. Ce qui requiert également un entendement du cheminement de l'artiste vers la réalisation de son œuvre. Non pas que la photographie plasticienne soit difficile à comprendre. Seulement, cette expansion présente quelques particularités découlant de la singularité de l'instinct artistique, de plusieurs années de recherche, d'essais, et de maintes expérimentations. Une connexion extraordinaire de multiples champs hétérogènes qui, lorsqu'ils sont articulés, engendrent une image différenciée, incomparablement plus polysémique, qui renverse les barrières et déconstruit la routine des standards institutionnalisés par les conventions, et se trouve à l'écart des automatismes machiniques.

---

<sup>5</sup> FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *A fotografia expandida*. Thèse de doctorat. São Paulo: PUC, 2002.

# LA FICTION PHOTOGRAPHIQUE ANTHROPOLOGIE & ESTHÉTIQUE

François Soulages

Philosophe et professeur à l'université Paris 8. Il est responsable de l'équipe de recherche « Art des Images et Art Contemporain », de RETINA (Recherches esthétiques et théorétiques sur les images nouvelles et anciennes) et du Collège iconique (INA).

## Anthropologie & photographie

La photographie est dans son essence même liée à la fiction, et ce pour deux raisons : d'abord pour une raison anthropologique – tout homme est travaillé par la fiction ; ensuite pour une raison photographique – toute image photographique, par la ressemblance qu'elle génère, fait entrer le regardeur dans la fiction. Les artistes de cette exposition l'ont bien compris, au point de travailler intensément et spécifiquement cette potentialité ; d'où le choix varié et représentatif de ses commissaires d'exposition.

Pourtant, une partie de la photographie s'est développée comme si l'objet à photographier était accessible et comme si la photographie pouvait le restituer. Or, comment restituer en deux dimensions quelque chose qui en a trois, en matériau photographique inerte quelque chose qui est en vie et en mouvement ? Cette illusion vient de l'histoire de l'art, d'une confusion conceptuelle et de la réalité anthropologique.

D'abord l'histoire de l'art et en particulier la nouveauté de la perspective qui crée ce pli et cette assurance de la ressemblance ; ce tropisme vers la ressemblance existait depuis longtemps – il n'y a qu'à se rappeler la peinture grecque –, mais le pli idéologique peinture/illusion de la réalité n'était pas dominateur et dogmatique : une autre peinture pouvait se déployer ; la photographie a hérité de ce pli et a cherché souvent alors à être réaliste et à oublier son côté fictionnel. Puis la confusion entre représentation et ressemblance ; pourtant Descartes, dès la *Dioptrique*, a montré la différence<sup>1</sup>. Enfin le besoin anthropologique de fiction : l'homme a toujours été habité des mondes imaginaires que lui ou ses semblables avaient construits ; les religions en sont la preuve. La fiction n'est pas d'abord mensonge ou illusion, elle est outil permettant de créer de l'autre en fonction de ses désirs et de ses craintes ; elle est surtout moyen de mieux vivre son rapport au réel et d'appréhender, même par la pensée, ce réel. La fiction n'est pas l'opposé de la raison, elle est son outil. En conséquence, la photographie qui travaille la fiction ne nous éloigne pas du réel, elle nous permet au contraire de l'envisager sous un autre angle, de mieux nous le faire appréhender, tout comme le rêve est une bonne manière de se représenter le réel, non seulement parce qu'il nous le montre sous un autre point de vue et avec un autre regard, mais surtout parce que, face à l'énigme qu'il nous offre, il nous oblige à être un interprète et non un répétiteur d'une leçon, un prêtre d'un culte officiel. C'est pourquoi les photographes qui n'ont pas d'intérêt – et ils sont nombreux – sont ceux qui nous offrent une fiction déjà livrée et mal réchauffée, ceux qui produisent une fiction-cliché ; cette exposition a éliminé ces illusionnés de la fiction.

## La résistance photographique à la fiction

Qu'est-ce qui a rendu, pendant un temps, marginale, buissonnière et risquée la fiction en photographie ? Qualifions polémiquement de « réaliste » cette attitude en photographie qui consiste à croire que l'œuvre d'art est une reproduction du réel. Comment a-t-on pu en arriver là ? Par quels désirs, quelles inclinations, quelles pulsions ? Par quelles naïvetés, quelles erreurs, quelles illusions ? Donc par quelles déterminations et quelles croyances ? Car derrière le « je veux » de la photographie réaliste, il y a un « ça croit ». Ça croit en quoi ? Ça croit pour quoi ? Ça croit avec quoi ? En bref, quelles sont les conditions qui ont produit la pratique impérialiste et l'idéologie dogmatique d'une photographie réaliste ?

Historiquement, cela a commencé par le prétendu réalisme : l'histoire de la photographie a eu pour naissance et pour origine le désir de reproduire le réel. La naissance de cette pratique nécessaire du réalisme, c'est Niepce, Talbot, Daguerre et les autres. C'était normal : photographier pour eux, c'était reproduire, recopier et conserver. Sans ce désir, il n'y aurait peut-être pas eu de photographie. Donc, heureusement qu'il y eut cette passion du réalisme et de la reproduction.

<sup>1</sup> Cf François Soulages, *Esthétique de la photographie*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 86.

En fait, en photographie, on ne reproduit rien, on produit comme une usine. Il y a procès de production : on fonctionne et on fictionne. La photographie est donc de l'ordre non pas du même, mais de l'autre. Et pourtant, on a continué, et on continue à photographier comme si cette critique du réalisme n'avait pas été faite. Qu'est-ce qui anime ce « comme si » ? Qu'est-ce qui se cache derrière ?

Très vite, on s'aperçut de la possibilité d'un détournement fictionnalisant du médium photographique : du réalisme à l'irréalisme, de la photographie comme reproduction à la photographie comme création, mieux, de la duplication à la fiction. Lors de la prise de vue, du développement, du tirage, le photographe pouvait intervenir et donc manipuler sa photo. Il pouvait y avoir non seulement production d'une photographie non réaliste, mais surtout réception non réaliste de la photographie : d'où la voie ouverte à la réception d'une fiction en photographie : question de pratique productive et de conception de la réception.

Mais cette ouverture à la fiction, comparable au cinéma non réaliste qui apparaît dès la naissance du cinéma – cf. Méliès –, est très vite occultée, ou du moins marginalisée. Pourquoi la pratique réaliste de la photographie devient-elle impérialiste ? Le réalisme, qui fut au départ une pratique et une doctrine nécessaires, devint impérialiste, car on confondit et on voulut confondre condition de possibilité d'une naissance avec condition de possibilité d'un fonctionnement, en d'autres termes commencement et essence ; on voulut oublier que, comme toute médiation et toute technique, une doctrine, qui au départ est positive, peut devenir, avec le développement de la réalité matérielle, soit inutile, soit négative, c'est-à-dire un frein au développement de cette réalité. Mais pourquoi voulut-on oublier cela ? Pourquoi ne voulait-on pas voir la fiction en face grâce à la photographie, comme on le faisait avec la littérature ?

Mais, à quoi est dû cet usage impérialiste ? Cela est dû à un besoin de croire dans une réalité fixe et fixée à jamais, de croire dans le réel, de se raccrocher à cette illusion que la fiction n'est pas le cœur de l'anthropologie et de la photographie. « En quoi sommes-nous encore aussi pieux ? » demandait Nietzsche à l'aphorisme 344 du *Gai Savoir*<sup>2</sup>. Nous sommes pieux devant le réel inventé, car nous voulons fixité et non flux, éternité et non temps, vie et non mort, arrêt et non mouvement. La naissance de la photographie nous sauve illusoirement de la mort de Dieu. Ne voulant pas voir le néant, nous inventons, sans nous en rendre compte, un être, un réel, une photo, un référent fixe à la photo. Combien le « ça a été » de Barthes est sécurisant pour celui qui ne veut pas croire dans le temps qui passe, le temps perdu, la mort définitive de la mère !... La photographie est, dans cette perspective, ce qui nous sauve de la mort de Dieu, du Père, de la Mère et de Nous-mêmes. La photographie permet de tricher avec le triangle œdipien : désir qui est non-désir, mort qui est non-mort... La vie que nous voulons, ce n'est pas la vie telle qu'elle est, c'est la vie rêvée religieusement dans la faiblesse. Ainsi, derrière cette volonté, se cache une volonté secrète de mort, mort de la vie présente qui semble invivable. Nouveau nihilisme !... Derrière le besoin de croire dans le réel saisissable, on trouve un besoin, frère dans le ressentiment : le besoin de croire dans la vérité. Vouloir la réalité, c'est vouloir la vérité – piège suprême pour le photographe naïf... Comme si la vérité était un être et non la caractéristique possible d'un jugement!

Méditons l'aphorisme de Nietzsche, après avoir noté la parenté entre volonté de croyance en la réalité et volonté de croyance en la vérité : « 'Vouloir la vérité' ne signifie donc pas 'vouloir ne pas se laisser tromper', mais – et il n'y a pas d'autre choix – 'vouloir ne pas tromper les autres, ni soi-même' – *ce qui nous ramène dans le domaine moral*. »<sup>3</sup>. Cette croyance permet de se plonger dans le domaine de la morale ; elle y oblige même ; ainsi le risque de la confrontation à l'art est-il évité. C'est au nom d'une réalité qui est en fait fiction de la réalité que cette croyance refuse d'envisager la fiction comme nouvelle réalité, refuse de jouir de l'apparence grâce au fictionnel. Cette croyance a pour cause une peur du phénomène, de l'apparence et de l'imaginaire. Cette croyance est un illusoire bouclier réactif contre le fantasme et la peur : la croyance est toujours censure. C'est pour cela qu'elle est de l'ordre du ressentiment et de l'esclavage : esclavage de soi-même par rapport à

<sup>2</sup> Paris, Gallimard, trad. A. Vialatte, 1966, pp. 286-9.

<sup>3</sup> § 3.

la reproduction, mise en esclavage des autres photos par rapport à la réalité. D'où la névrose obsessionnelle qui anime la pratique réaliste de la photographie. Le couple réalité/fiction en photographie a pour corrélat les couples névrose/art et esclavage/maîtrise ; il faut choisir.

Ainsi la croyance dans la réalité n'est qu'un avatar d'une croyance ancestrale en Dieu. La photographie qui est une technique nouvelle n'a pas engendré d'elle-même une pratique nouvelle ; au contraire, elle fut l'esclave d'une croyance bien plus ancienne, habitée par la lassitude de vivre, la peur de la vie, la décadence et le ressentiment. Ce n'est qu'au prix d'un retour sur elle-même, donc sur le spécifiquement photographique, que la photographie peut s'en libérer et se libérer. Ce retour sur elle-même passe par l'acceptation et le désir de la fiction, par l'acceptation du désir.

C'est ce que font les grands photographes dont les œuvres sont exposées ici.

### Les arts fictifs & la photographie

Face à une œuvre d'art, la photographie peut opérer comme face aux phénomènes visuels : elle peut non seulement l'enregistrer, mais aussi, à partir d'elle, faire une photo qui soit elle-même une œuvre d'art, non pas parce qu'elle serait la fidèle réplique de l'œuvre de départ – la photographie n'est jamais fidèle, mais toujours métamorphosante et fictionnalisante –, mais parce qu'elle peut créer une image fixe qui sera exploitée dans le travail du négatif et celui de la présentation : la fiction pourra alors commencer.

C'est en cela et pour cela que nous pouvons dire que la photographie est un *art puissance deux* : elle joue notamment avec le point de vue du photographe, avec le cadrage de la photo et avec le choix des paramètres photographiques. Un écart infini peut d'ailleurs séparer l'œuvre de départ et l'œuvre d'arrivée, à savoir la photo créée : telles sont la force et la valeur de la photographie. En photographiant une autre œuvre d'art, le photographe l'interprète et ainsi crée à son tour par cette réception créatrice. C'est aussi de cette manière que son œuvre s'inscrit dans l'histoire de l'art – sa création étant engendrée par une autre création.

Mais qu'est-ce que photographier une œuvre d'art ? L'analyse que fait André Malraux est décisive. Ainsi, dans *le Musée Imaginaire*, il montre combien la photographie métamorphose et fictionnalise ce qu'elle vise : « Le cadrage d'une sculpture, l'angle sous lequel elle est prise, un éclairage étudié surtout, donnent souvent un accent impérieux à ce qui n'était jusque là que suggéré »<sup>4</sup>. La sculpture photographiée n'est plus reçue comme elle l'était dans son lieu d'origine, ni comme elle l'est au musée : elle est, dit Malraux, « dans un monde différent de celui du musée »<sup>5</sup> ; elle n'est plus la même, elle devient fiction. Ainsi, avec la photographie, un détail secondaire peut prendre de la valeur et engendrer une nouvelle réception, plus riche que la précédente, en tout cas toute autre : la photographie ne fait pas mieux voir le réel de l'œuvre, elle le fictionnalise. La photographie non seulement transforme la réception d'une œuvre, mais de plus rapproche les œuvres entre elles et instaure des liens là où jusqu'à maintenant il n'y en avait pas ; la photographie intègre dans un même monde ce qui grâce à elle entre en fiction : cela est dû au travail de l'artiste photographe qui prend les photos et à celui qui les présente en les mettant en rapport de façon particulière et en les interprétant selon son point de vue : il les contextualise autrement.

Malraux met l'accent sur la richesse fictionnalisante à la fois de la prise de vue, du travail de présentation et du travail du négatif : « La photographie en noir 'rapproche' les objets qu'elle représente, pour peu qu'ils soient apparentés. Une tapisserie, une miniature, un tableau, une sculpture et un vitrail médiévaux, objets fort différents, reproduits sur une même page, deviennent parents. Ils ont perdu leur couleur, leur matière

<sup>4</sup> Malraux, A., « Le Musée Imaginaire », in *Les voix du silence*, Paris, Gallimard, la Galerie de la Pléiade, 1952, p. 19.

<sup>5</sup> Malraux, A., *Le musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965, p. 110. Le texte de 1965 est légèrement différent de celui de 1952, car il a été remanié et complété en 1963.

(la sculpture, quelque chose de son volume), leurs dimensions. Ils ont presque perdu ce qu'ils avaient de spécifique, au bénéfice de leur style commun. (...) Les œuvres perdent leur échelle. C'est alors que la miniature s'apparente à la tapisserie »<sup>6</sup>. La photographie transforme le monde de l'art, au point de modifier totalement la réception d'une œuvre d'art et de métamorphoser un art mineur en art majeur : « L'agrandissement fait de certains arts mineurs, depuis longtemps étudiés comme tels, des rivaux de leurs arts majeurs »<sup>7</sup>. Le travail de présentation des photos modifie notre réception des œuvres : les détails, la grandeur, le style, la classification des arts, tout est changé. Avec la photographie, l'œuvre d'art peut appartenir à deux mondes : le monde réel où elle est née, celui que le musée réel tente de restituer, et le monde irréel où elle est métamorphosée et devient photographique, celui que le musée imaginaire peut instaurer ; ainsi, Malraux explique pourquoi une sculpture, par exemple, « appartient au monde réel des statues et à un monde irréel qui le prolonge [...] et] qui n'existe que par la photographie »<sup>8</sup>.

Oui, une certaine fiction n'existe qu'avec la photographie.

En conséquence, la photographie crée des *arts fictifs* ; comme art puissance deux, elle crée de nouvelles œuvres, comme si elles appartenaient à un art fictif : en fait, ces œuvres sont entièrement photographiques. « La reproduction a créé des arts fictifs, écrit Malraux, en faussant systématiquement l'échelle des objets, en présentant des empreintes de sceaux orientaux et de monnaies romaines comme des estampages de colonnes, des amulettes comme des statues ; l'inachevé de l'exécution, dû aux petites dimensions de l'objet, devient par l'agrandissement un style large, moderne d'accent. L'orfèvrerie romane rejoint la sculpture, trouve enfin sa signification dans les séries de photos où chasses et statues prennent leur importance. »<sup>9</sup>. Le photographe est alors artiste. Avec lui, de nouveaux arts apparaissent et sont inventés, des styles naissent, tout devient grand, noble et majeur. La notion d'« art fictif » désigne cette réunion, par la photographie, d'œuvres qui sont, dans leur essence, totalement différentes ; ce regroupement photographique fait qu'elles sont alors reçues comme appartenant à un même art ; or ce même art n'est pas réel, mais une fiction produite grâce à la force de la photographie.

Ainsi Malraux met bien l'accent sur le fait que la photographie engendre la fiction – le « ça a été joué » – et non la reproduction – le « ça a été »<sup>10</sup>. C'est parce qu'elle peut induire en erreur ou en fiction que la photographie peut être un art, et non parce qu'elle serait mimétique ; bien plus, elle peut créer des arts fictifs. En fait, ces arts peuvent être reçus soit comme de nouveaux arts, soit comme des sous-ensembles de l'art photographique : c'est parce que la photographie est un art de la fiction qu'elle intègre en elle les arts fictifs. En tirant toutes ces conséquences de l'analyse de Malraux, on peut aller jusqu'à penser qu'avec la photographie l'orfèvrerie devient d'abord sculpture, puis photographie, car elle entre d'abord dans l'univers photographique des formes, puis dans l'univers des formes photographiques ; alors, la photo d'orfèvrerie est non seulement sur le même pied que la photo de sculpture, mais elle appartient au monde global des photos, au monde de la photographie. Non seulement la photographie réunit tous les arts, mais surtout elle les intègre en elle, elle s'en nourrit : rien ne peut échapper à la photographie – la vie quotidienne, comme les arts, les paysages comme les portraits, etc. La photographie opère non seulement un premier déplacement du sans-art à l'art, mais aussi un second des arts et du non-art à l'art. Tout peut devenir photographique. La photographie est l'art de cette totalité qu'elle peut métamorphoser dans un même mouvement en fiction (photographique) et en art (photographique). Ainsi, avec la photographie, la question de la réception est deux fois posée : d'abord, comment une photo est-elle reçue ? Puis, comment la photographie est-elle déjà une réception particulière – des phénomènes visuels, mais surtout des autres arts ? C'est cette double réception qui explique ce double déplacement fondamental. Malraux touche ici à quelque chose

<sup>6</sup> Malraux, A., « Le Musée Imaginaire », op. cit., 1952, pp. 19-20.

<sup>7</sup> Malraux, A., *Le Musée Imaginaire*, op. cit., 1965, p. 94.

<sup>8</sup> Idem, p. 110.

<sup>9</sup> Malraux, A., « Le Musée Imaginaire », op. cit., 1952, p. 22.

<sup>10</sup> F. Soulages, idem, ch. 2.

d'important que nous avons déjà rencontré chez certains photographes, comme Verdeguer avec son livre *Fragment*. « Le fragment, écrit Malraux, est un maître de l'école des arts fictifs »<sup>11</sup> : c'est parce qu'il est décontextualisé qu'il permet toutes les contextualisations possibles.

### Art & fiction photographique

La photographie ne donne donc pas la réalité. En revanche, elle peut la mettre en cause. Les photos alors se donnent pour des photos réalistes, alors qu'elles ne le sont pas ; quand le récepteur en prend conscience, il ne peut qu'interroger la photographie, la prétendue réalité et le rapport qu'il entretient avec elle. La fiction est ainsi mise en place.

En effet, ces photos constituent un jeu avec et sur la fiction, avec et sur les apparences et la réalité, avec et sur le photographié et le simulacre, avec et sur la photo et l'imphotographiable. D'une part la réalité a des apparences de rêve, voire de cauchemar. D'autre part cette inquiétante étrangeté est renforcée par la nature même de la photo qui décontextualise le phénomène visible photographié : par cette séparation de son temps, de son espace et de son point de vue d'origine, la photo peut alors sembler vide de sens, soit parce que rien en elle n'est reconnaissable ni identifiable, soit tout simplement parce que ce que l'on croit reconnaître est séparé de l'ensemble qui lui donne sens. La photo est toujours entourée d'un irrémédiable hors-champ inaccessible, alors qu'au cinéma le hors-champ est toujours potentiellement connaissable et donateur de sens. C'est parce que la photo, dans son essence même, est vidée du sens que la réalité pouvait avoir, que le récepteur, une fois passé le temps du désarroi, peut l'investir de sens nouveaux liés à sa subjectivité et à son imaginaire : une photo de quelque chose permet toujours d'imaginer autre chose. La photographie est l'art de la fiction par excellence, bien plus que le cinéma, peut-être parce qu'elle est muette, sans mouvement et sans avenir, pur morceau de non-sens qui appelle une mise en sens imaginaire et fictionnelle de la part du récepteur ; c'est une des raisons de son possible passage du sans-art à l'art. La photographie permet non pas de saisir la réalité, mais d'accéder à la contre-réalité qui, par choc en retour, critique la réalité du monde : la fiction est peut-être le meilleur moyen pour comprendre la réalité.

Parfois, avec la fiction photographique, la mise en œuvre est tout autant affirmée que l'œuvre : elle apparaît comme processus, comme matérialité et comme travail ; de son côté, l'œuvre photographique renvoie alors à l'acte photographique et à tout ce qui l'entoure ; elle se donne à voir avec les effets visibles de ses procédures de fictionnalisation.

Le mot « fiction » renvoie en français à deux sens : ce qui est mensonger et faux, et ce qui est imaginé et inventé, sans volonté de tromperie. L'idéologie réaliste fait comme si seul le premier sens existait, mieux, comme si les deux sens coïncidaient. C'est en s'interdisant de penser le fictif qu'elle s'interdit de le produire. Or la fiction peut être source de vérité – cette notion n'étant pas reprise au sens réaliste. En effet, d'une part une œuvre d'art peut avoir pour fonction non pas de rendre le visible, mais, comme dit Klee, de rendre visible, de faire en sorte que la fictive condition humaine d'un Balzac photographe nous donne à comprendre notre condition humaine phénoménale ; c'est parce que l'œuvre de Balzac est autonome qu'elle donne sens à notre monde : la fiction est passage vers l'universel. D'autre part, Husserl montre bien que la fiction est la source où s'alimente la connaissance des « vérités éternelles » : c'est le renversement de la position réaliste ; comme l'écrit Sollers, « ce que la fiction développe, la vérité l'enveloppe. (En effet,) l'imaginaire n'est pas un mode de l'irréalité, mais un mode de l'actualité, une manière de prendre en diagonale la présence pour en faire surgir les dimensions primitives »<sup>12</sup>. La photographie ne doit pas se cantonner dans une fiction timorée, mais expérimenter sa nature, car la fiction « tend, par son éveil et ses

<sup>11</sup> Malraux, A., « Le Musée Imaginaire », op. cit., 1952, p. 22.

<sup>12</sup> Sollers, P., « Logique de la fiction », in *Tel quel*, n° 15, Paris, 1983, p. 9.

compositions, à une véritable épopée de la connaissance »<sup>13</sup>. Il ne s'agit pas d'essayer d'atteindre la réalité par la photographie, mais de la viser dans la réalité de la photographie.

Ainsi celui qui va regarder une photo ne la recevra plus comme une reproduction : il devra reconnaître qu'elle est avant tout du côté de la fiction. Et cela est vrai pour deux raisons : d'abord parce que toute photo peut produire de la fiction, ensuite parce que toute réception d'une photo est fictionnante. Ce dernier point est décisif : la fiction est non seulement du côté de la production (donc du côté de l'objet, de la photo et du photographe), mais aussi du côté de la réception. En effet, à partir d'un rectangle noir et blanc en deux dimensions, je « fictionne », car produis, grâce à mon imagination et mon imaginaire, une image que j'apprends phénoménalement : la photo est d'abord le fruit d'une activité mentale, dans sa réception. En photographie, la fiction est donc obligée, sinon, c'est la schizophrénie.

D'ailleurs, le « ça a été » lui-même sécurisait au prix d'une double fiction non consciente : fiction qui existe dans toute réception d'une photo, et fiction/illusion que la photographie peut être réaliste. Le « ça a été » se dit dans la mauvaise foi. Le « ça a été joué » d'abord dérange, inquiète, bouleverse, puis devient un gai savoir, une pratique productrice, une ouverture indéfinie : ouverture possible sur l'art... Ainsi le récepteur peut être producteur de sa propre fiction, grâce à son propre imaginaire, qui devient donateur de sens et de jouissances multiples.

La reconnaissance de la fiction nous oblige à revoir les photos canalisées et exclues par l'idéologie réaliste, à abandonner le *punctum* impérialiste au profit d'une réception polymorphe et plurielle, à repenser l'histoire de la photographie, en prenant en compte les photos reconnues et les photos ignorées, l'art et le sans-art. La photographie ne doit pas se cantonner dans une fiction frileuse ou inconséquente, mais expérimenter réellement sa nature fictionnelle. Ainsi accédons-nous à une meilleure maîtrise et à une meilleure saisie de l'essence de la photographie.



# UN ENDROIT NOMMÉ PHOTOGRAPHIE, UNE POSTURE NOMMÉE CONTEMPORAINE

Ronaldo Entler

Ronaldo Entler est journaliste, docteur en arts de l'ECA/USP, post-docteur en multimédia de l'IA/Unicamp. Professeur et directeur des études de post-grade à l'École de Communication et Marketing de la Faap.

Il n'est pas facile d'expliquer ce qu'est la photographie contemporaine. Quelque chose semble s'être transformé et consolidé au cours des 20 ou 30 dernières années, mais l'adjectif « contemporain » est on ne peut plus problématique. Tout d'abord, ce terme signale une photographie définie par son dialogue avec l'art contemporain, tautologie qui n'explique quasiment rien. Deuxièmement, il essaie de rendre compte d'un processus en construction qui, néanmoins, a déjà une histoire. Troisièmement, il rend absolu un concept qui devrait s'appliquer au présent de n'importe quel phénomène : tout est contemporain en son propre temps, mais il semble parfois que, dans une centaine d'années, les livres nous diront que la « photographie contemporaine » était un mouvement du tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Ce terme contemporain concerne, enfin, une situation si souple qu'elle incorpore parfois des aspects de la tradition auxquels elle semblait s'opposer. Comment porter un regard sur la production récente et dire que telle ou telle chose est contemporaine ou ne l'est pas ?

Avec ses contours glissants, il nous reste à saisir que, plutôt qu'une procédure, une technique, une tendance stylistique, la photographie contemporaine est une posture. Quelque chose qui se déploie en actions diversifiées, mais dont le point de départ est la tentative de se situer de manière plus consciente et critique vis-à-vis de son propre milieu. Quelques découpes peuvent jeter de la lumière sur cette question. Il est possible de repérer dans les propositions qui assument un sens fictionnalisant – bien représentées dans cette exposition – une expérience fondamentale pour l'affirmation de cette posture. Sans prétendre mettre le doigt sur les déterminations ayant conduit la photographie jusqu'ici, il vaut la peine d'y regarder rétrospectivement à fin de saisir un certain nombre de questions par rapport auxquelles ces expériences récentes marquent une position.

Les difficultés que la photographie eut à affronter dans les milieux des arts traditionnels du XIX<sup>e</sup> siècle sont bien connues. Le curieux est que la manière dont la photographie s'est défendue laissait un legs tout aussi problématique que les arguments de ses détracteurs. L'anxiété de se faire reconnaître en tant qu'art suscitait deux réactions opposées : la photographie tantôt essayait de se contraindre à absorber les effets superficiels de la peinture, tantôt cherchait à se confiner dans les limites de sa technique pour éviter toute confusion avec d'autres formes d'expression, surtout celles qui lui étaient hostiles. Les deux attitudes ne font qu'approfondir son isolement, soit pour avoir trouvé dans la soumission la seule forme de dialogue avec les arts traditionnels, soit pour chercher un statut esthétique qui lui serait exclusif. Heureusement, ce problème était plutôt d'ordre rhétorique que pratique, et aussi bien les pictorialistes que les plus puristes laissèrent de riches contributions à la postérité. Quoiqu'il en soit, voilà un débat qui semble avoir été enseveli par la production récente.

L'on reconnaît dans l'expérience moderne une vocation à repousser les frontières des langages artistiques et, en même temps, à réfléchir sur leurs spécificités quoique, force est de le dire, des artistes comme Rodchenko, Moholy-Nagy ou Geraldo de Barros se soient effectivement intéressés aux frontières entre les langages. En tout cas, la question qui s'amorçait semblait aller plus ou moins dans ce sens : jusqu'où peut-on aller dans ses expériences avec la photographie (ou avec la peinture, la musique, etc.)? Ceci supposait encore un territoire circonscrit.

Un changement commençait à se produire très spontanément au cours de l'effervescence des années 60 : nombre d'artistes cessèrent de se demander quel type d'art ils faisaient et se mirent du coup à circuler indistinctement entre différents langages, à incorporer des techniques encore plus étrangères à la tradition artistique, comme la sérigraphie, la photocopie ou de naissants médiums électroniques, et à réaliser des expériences hybrides, aujourd'hui appelées performances, installations, actions, propositions et tant d'autres, difficiles à nommer. Il est également intéressant de penser que la photographie a effectivement pénétré dans les espaces de l'art d'une manière d'autant plus évidente qu'elle s'attachait moins à répondre aux fantasmes historiques qui mettaient en cause sa légitimité artistique. Ce moment s'est chargé d'exorciser ce fantôme d'une façon radicale : la question de savoir si la photographie est ou n'est pas une œuvre d'art



se vide de sens lorsque personne ne se soucie de définir si une œuvre est ou n'est pas photographique, ou picturale, ou vidéographique, etc.

La photographie a traversé les expériences des artistes de cette génération de diverses manières. Dans certains cas, son rôle n'est que d'enregistrer des œuvres éphémères ou inaccessibles, comme les performances ou le land art. Ceci peut sembler peu de chose, mais déjà une question importante s'esquisse qui sera largement explorée au cours des décennies suivantes : la photographie, c'est une façon d'exister des choses ayant une grande capacité de circuler et qui est engagée dans un profond dialogue avec le regard du public qui, de son côté, a appris à se mettre en rapport avec le monde à travers sa médiation. L'idée que certaines réalités se construisent en même temps que leurs formes de représentation est un problème-clé de la photographie contemporaine, comme nous le voyons dans les œuvres exposées ici.

Dans un contexte parallèle, la question de la spécificité des langages se posait encore : entre les années 1960 et 1980, de nombreux théoriciens de poids font appel au répertoire de la sémiologie et de la sémiotique pour penser la photographie dans une perspective ontologique, c'est-à-dire, pour chercher ce qui lui est spécifique, ce qui lui appartient en propre, ce qui la différencie de la peinture, du cinéma, de la vidéo. Des théories très consistantes nous ont cependant proposé des réponses antagoniques, nous conduisant ainsi à une impasse qui s'est avérée assez féconde : tant d'éléments étaient nécessaires pour circonscrire la spécificité de la photographie que, tôt ou tard, on était bel et bien obligé de reconnaître la complexité et la porosité de ce signe. Ce débat s'effectua sur le plan international et eut le mérite de mettre à nu les codes – propres ou pas – qui font de toute image un artefact de la culture. Dans notre pays, ce débat s'est appuyé sur une série d'auteurs de poids, dont quelques-uns travaillant en France, comme André Bazin, Roland Barthes, Philippe Dubois et Jean-Marie Schaeffer, et d'autres au Brésil, comme Vilém Flusser, Boris Kossoy et Arlindo Machado.

Le cœur des discussions a insensiblement glissé des spécificités de la photographie aux possibilités de circulation et de reconfiguration de son statut. Ceci s'est fait sentir de différentes manières. En 1994, avec un décalage d'une décennie, Philippe Dubois venait au Brésil lancer *L'acte photographique*, ouvrage qui figurait déjà assez souvent sur les bibliographies de nos recherches. Il s'agit d'un texte qui tente d'organiser les nombreuses directions prises par la réflexion sur la photographie, mais qui n'en prend pas moins une position par rapport à une essence supposée de ce signe. En même temps qu'il nous présentait l'édition brésilienne de son livre, Dubois reconnaissait l'épuisement des recherches ontologiques et s'avérait plus intéressé aux intersections que la photographie pourrait construire avec d'autres langages. Ce virage est manifeste aussi bien dans ses interviews que dans certains essais rattachés au livre.

Également symptomatique est la manière dont Vilém Flusser put être réinterprété. Les premiers lecteurs de *Pour une philosophie de la photographie*, lancé au Brésil en 1985, se sentirent assez mal à l'aise face à l'idée que la photographie est « un programme en voie d'épuisement » et le photographe, un « employé » de l'appareil. Une décennie plus tard, et à l'aide des transgressions effectuées par les artistes, nous comprenons plus clairement la provocation que nous lançait Flusser dans le sens de nous affranchir des gestes prévisibles qui semblaient définir le bon usage de l'image technique.

Nous parlons ici de phénomènes assez disjoints, mais qui, sur le plan international également, concouraient à instaurer un processus dont nombreux artistes ont su tirer parti : la liberté dans l'utilisation des langages et l'épuisement subséquent des recherches ontologiques, la consolidation d'un regard plus critique porté sur les discours historiques de la photographie, l'ensevelissement de la question de savoir si celle-ci est ou n'est pas un art légitime, la reconnaissance des codes culturels qui façonnent les usages et la crédibilité de l'image technique et, bien entendu, la perception d'un nouveau moment de révolution technologique. C'est à l'entrecroisement de ces phénomènes que surgissent les œuvres que nous voyons dans cette exposition.

Il reste difficile de trouver un terme regroupant ces expériences, un terme qui nous explique effectivement ce qu'on a désigné par photographie contemporaine. Quelques tentatives furent esquissées, toujours insuffisantes et provisoires : on a parlé d'une photographie construite, hybride, contaminée... Mais tandis

qu'elle poussait aux limites les possibilités de transgression technique et de fictionnalisation, cette même photographie nous aidait à percevoir ce qu'il pouvait y avoir d'impur et d'imaginaire dans cette expérience documentaire à laquelle justement elle s'opposait.

Ayant motivé ou produit des réflexions qui nous ont aidé aussi bien à affronter les préjugés historiques qu'à reconnaître, dans les images qu'on produisait au quotidien, tout un univers de sens moins évident, la photographie que nous voyons ici, qui s'assume comme hybride et mise en scène, constituait, pour ainsi dire, la première ligne de ce processus d'ouverture et de prise de conscience. Mais il ne s'agit pas là d'une formule. Dès lors, la photographie ayant réussi à se faire une place définitive (exagérée, pour certains) dans les collections, les galeries et les biennales d'art contemporain, l'on remarque effectivement le côtoiement d'images qui vont de la dématérialisation radicale (des expériences avec le photographique, et pas proprement des œuvres photographiques) à un nouveau rapprochement avec la tradition documentaire. Mais, comme nous l'avons déjà suggéré, il y a une posture, une pensée et un discours communs qui sous-tendent cette diversité : une attitude moins mystifiante vis-à-vis de la technique, la conscience des artifices qui affirment la photographie en tant qu'instrument de la science et de la mémoire, une position critique envers son histoire et la reconnaissance des virtualités – les différents temps – cohabitant une image qui semblait jusqu'alors s'épuiser à un instant donné du passé.

La déconstruction des rituels basés sur les images techniques, la transformation technologique profonde de la photographie, ainsi que son intense pénétration dans une expérience artistique qui s'assume comme hybride, conceptuelle et parfois quelque peu dématérialisée, ne pouvaient que susciter une situation de crise : y a-t-il encore un sens à parler de photographie ? En effet, on a discuté tantôt avec regret, tantôt avec enthousiasme, de la « mort de la photographie » ou de l'avènement d'une « post-photographie », de sa transmutation en des processus qui vont au-delà des limites minimales qui la définissaient jusqu'alors. Devant la liberté de procédures que nous voyons dans cette exposition, qu'est-ce, finalement, que nous nommons photographie ? Pourquoi faire encore appel à ce terme ?

Il est clair qu'il ne nous convient plus de définir une œuvre à partir de la tradition d'une technique donnée ou, autrement dit, de penser la photographie rien que sur la base de l'utilisation de la caméra, du support sensible à la lumière, des albums ou des images encadrées. Gardons-nous, cependant, de tomber dans un relativisme qui rendrait non-viable toute possibilité d'une réflexion plus assertive sur la production récente.

Peu importe si les images présentées dans cette exposition pourraient également être traitées comme peinture, design, installation, performance, littérature, ou si elles pourraient être bien accueillies dans des maisons autres que celle de la photographie. Nul besoin d'être conservateur – d'aller à la défense du document, de la pellicule, du laboratoire, du cadrage, de la contemplation, de l'instant décisif – pour reconnaître qu'il existe bel et bien une histoire qui fait, aujourd'hui encore, une place à la photographie. Ce qui n'est pas peu de chose. Bien que nous ne sachions définir ses limites, la photographie est pour le moins un lieu conceptuel construit et consolidé dans le temps, à partir duquel nous regardons une production artistique, plus confortablement dans le cas de certaines œuvres, ou moins confortablement, pour d'autres.

Il serait légitime, par exemple, de penser Joel-Peter Witkin à partir des références de la scénographie, ORLAN à partir de celles de la performance, Duane Michals à partir du cinéma, Vik Muniz à partir du dessin, Georges Rousse à partir de l'architecture, et l'on pourrait encore recombinaison à l'infini les auteurs et les langages présentés ici... Mais nous avons choisi de regarder ces images à partir de la photographie, concept qui continue d'éclaircir ces expériences de manière très féconde. Il est possible de rompre avec le purisme ontologique, il est possible de porter un regard critique sur le passé sans pour autant avoir à nier le rôle d'un certain nombre de références dans la production et la jouissance des images.

Penser la photographie comme un lieu conceptuel nous permettrait d'envisager l'histoire elle-même d'une manière transgressive. Nous pourrions voir, par exemple, dans quelle mesure d'autres manifestations

artistiques peuvent être pensées à partir de la photographie. En ce qui concerne le cinéma ce rapport est, outre technique, évident. En étant plus radical, il est possible de percevoir, par exemple, tout ce que la peinture de Degas a de photographique lorsqu'elle fait appel à des instants aléatoires et à des cadrages aux découpages abrupts, éléments entrés en jeu suite à l'expérience avec l'instantané. Il en va de même pour la poésie de Baudelaire (lui qui, justement, nous semblait si résistant), lorsqu'il attarde son regard sur la singularité d'un événement dilué dans le flux vertigineux de la métropole. Enfin, une exposition de photographie, une « maison de la photographie », c'est avant tout une invitation à penser une production sur la base d'un référentiel qui demeure légitime même lorsque l'on assume ses possibilités de transgression.

Finalement, d'autres domaines de l'art d'une plus longue tradition fictionnelle que celle de la photographie, comme la peinture, le théâtre, le cinéma et la littérature, peuvent nous apprendre un certain nombre de choses. Nous revendiquons la conscience de ce que toute opération technique reconstruit la réalité, ce qui est bien démontré par les images présentées ici. Mais en démythifiant la relation de la photographie au réel, nous sommes parfois poussés à une position radicale qui nous oblige à prendre toute image comme une expérience autoréférentielle, comme si, en fin de compte, la photographie n'était capable de parler que de la photographie elle-même, comme s'il n'existait pas un monde au-delà du sien. Nous avons aujourd'hui assez de maturité pour rétablir certaines connexions. Même si aucun de nous ne s'est jamais posté devant les caméras de ces artistes, qui donc pourrait nier que les fantasmes, les rêves, les craintes ici représentés appartiennent aussi à sa propre vie ? Comment ne pas reconnaître que les représentations inventées par l'art sont en dialogue avec les rôles que nous jouons dans ce jeu appelé culture ? Ou comment ne pas admettre que la fiction offre effectivement des expériences transformatrices de la réalité, parfois aussi révolutionnaires, ou plus, que le documentaire dit engagé ? Puisque, grâce au dépaysement, ces œuvres nous ont aidé à reconnaître les possibilités de manipulation de la photographie, nous sommes désormais à même de retrouver les possibilités d'identification par le regard. Nous serons alors surpris de réaliser que, tout en inventant un monde, ces fictions nous représentent encore plus profondément.

### Références bibliographiques

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATCHEN, Geoffrey. Post-photography. In: *Each wild idea: writing, photography, history*. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- BORDAS, Marie-Ange; ENTLER, Ronaldo. Da gênese ao efeito. Entrevista com Philippe Dubois. In: *Revista Facom* n. 3, São Paulo, Faap, 1º semestre de 1996.
- CHIARELLI, Tadeu. A fotografia contaminada. In: *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo, Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular. Introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. A fotografia como expressão do conceito. In: *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- MICHAUD, Yves. *La crise de l'art contemporain*. Paris: PUF, 1997.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papirus, 1996.
- BAQUÉ, Dominique. *La photographie plasticienne: un art paradoxal*. Paris: Regard, 1998.
- \_\_\_\_\_. *La photographie plasticienne: l'extrême contemporain*. Paris: Regard, 2004.

# SUR LES PHOTOGRAPHIES

## VALÉRIE BELIN

Verres de cristal, miroirs vénitiens, robes de mariées, carcasses de voitures, bodybuilders, clowns, tel est l'inventaire incomplet d'une artiste qui travaille sur la série. Comme l'écrit Philippe Pigué, « les images de Valérie Belin montrent toujours du sujet qu'elle traite un aspect qui sort de l'ordinaire, un aspect proprement extraordinaire ».

Ici, les sosies de Michael Jackson, photographiés un peu partout dans le monde et dont certains n'ont pas hésité à avoir eux aussi recours à la chirurgie esthétique pour ressembler à leur idole.

C'est ce dévoilement des apparences d'une réalité toujours en perpétuelle transformation qui structure la démarche de Valérie Belin.

*Sans titre* (de la série *Michael Jackson*), 2003  
Tirage gélatino-argentique, 100 x 80 cm  
© Belin, Valérie, *Sans titre* / Sous licence de AUTVIS, Brésil, 2009

*Sans titre* (de la série *Michael Jackson*), 2003  
Tirage gélatino-argentique, 100 x 80 cm  
© Belin, Valérie, *Sans titre* / Sous licence de AUTVIS, Brésil, 2009

*Sans titre* (de la série *Michael Jackson*), 2003  
Tirage gélatino-argentique, 100 x 80 cm  
© Belin, Valérie, *Sans titre* / Sous licence de AUTVIS, Brésil, 2009

*Sans titre* (de la série *Michael Jackson*), 2003  
Tirage gélatino-argentique, 100 x 80 cm  
© Belin, Valérie, *Sans titre* / Sous licence de AUTVIS, Brésil, 2009

## CHRISTIAN BOLTANSKI

Photographe, sculpteur, peintre, cinéaste, connu avant tout pour ses installations, Christian Boltanski cherche à transmettre une émotion à travers des thèmes qui lui sont propres, comme la mémoire, l'enfance et la mort.

Une de ses particularités est sa capacité à reconstituer des instants de vie avec des objets qui ne lui ont jamais appartenu, mais qu'il expose et qu'il met en scène, non seulement dans l'espace, mais également dans le temps puisque chaque objet nous remémore un passé, soit réel, soit inventé.

Dans cette photographie sont rassemblés des éléments qui renvoient à la scolarité, peut-être à celle de Christian Boltanski enfant, peut-être à une scolarité imaginaire. La vidéo qui l'accompagne ne fait pas partie de l'œuvre, mais peut la documenter. Il s'agit d'un film réalisé par Michel Nuridsany, critique et ami de Christian Boltanski, qui revisite son école primaire, tandis qu'une voix égrène le nom des élèves.

Pour toute une génération de Français nés après la guerre, c'est l'occasion de raviver des souvenirs et, à travers cette reconstitution, de revivre un passé enfoui dans la mémoire.

*Composition photographique*, 1977  
Epreuve couleur, contrecollée sur bois, 100 x 100 cm  
© Boltanski, Christian, *Composition photographique* /  
Sous licence de AUTVIS, Brésil, 2009

## CHRISTIAN CAREZ

Ce photographe belge qui a commencé sa carrière comme photojournaliste est profondément hanté par les lieux de mémoire et les événements passés qui ont façonné une histoire personnelle ou collective. Dans ces photographies réalisées en 1985, intitulées « Souvenirs de guerre et de solitude », il revisite son enfance, et plus particulièrement sa petite enfance, pendant la guerre 1939-1945. Ces images faites d'après des maquettes, conçues comme des maisons de poupées, reconstituent, personnages à l'appui, à travers des décors, des souvenirs et des situations passées.

C'est une mise en images de la mémoire, une tentative d'exhumer, et peut-être d'exorciser, des traumatismes anciens. Une manière, par la photographie en tout cas, de recréer et de revivre un monde à jamais disparu.

*Christian et Alena* (de la série *Souvenirs de guerre et de solitude*), 1985  
Tirage couleur à destruction de colorants (Cibachrome), 48,2 x 60,9 cm

*Le combat aérien* (de la série *Souvenirs de guerre et de solitude*), 1985  
Tirage couleur à destruction de colorants (Cibachrome), 50,5 x 60,9 cm

*La Surprise-party* (de la série *Souvenirs de guerre et de solitude*), 1985  
Tirage couleur à destruction de colorants (Cibachrome), 50,5 x 60,9 cm

## MARTIAL CHERRIER

Figure reconnue du bodybuilding international (champion de Los Angeles en 1994 et champion de France en 1997), Martial Cherrier est sculpteur, sculpteur de son propre corps. Pour lui, le corps est un matériau et les substances qu'il ingère, absorption massive d'aliments, d'hormones ou de stéroïdes et anabolisants, produisent un corps sculpture. D'où ces photographies qui le montrent « encapsulé » dans un emballage, comme s'il était lui-même un produit. Martial Cherrier souligne le fait que le corps aujourd'hui, comme le remarque le philosophe Dominique Quessada, « ne peut être considéré comme un produit naturel, mais qu'il est le fruit d'une construction sociale ».

Dans la série *Fly or die*, plus récente, Martial Cherrier, prenant le papillon comme métaphore du bodybuilder, a filmé son corps affublé d'ailes, certaines réelles, d'autres découpées dans des notices de produits pharmaceutiques. Cette éphémère et vulnérable métamorphose est à l'image du bodybuilder à la fois alourdi par des kilos de muscles, mais allégé aussi par un subtil régime alimentaire associé aux substances chimiques. Lors de l'exécution de certains mouvements (sur la machine baptisée *butterfly* en particulier), le corps rivé à l'appareil tente de s'envoler, mais cet envol n'est que pure illusion.

*Food or Drugs 1*, 1998  
Tirage couleur, 38,5 x 21,7 cm  
Œuvre acquise avec le soutien de la Fondation Neuflyze Vie

*Food or Drugs 1*, 1998  
Tirage couleur à développement chromogène, 40 x 23 cm  
Œuvre acquise avec le soutien de la Fondation Neuflyze Vie

*Food or Drugs 1*, 1998  
Tirage couleur à développement chromogène, 38 x 21,5 cm  
Œuvre acquise avec le soutien de la Fondation Neuflyze Vie

*Food or Drugs 1*, 1998  
Tirage couleur à développement chromogène, 36,2 x 20,5 cm  
Œuvre acquise avec le soutien de la Fondation Neuflyze Vie

*Food or Drugs 1*, 1998  
Tirage couleur à développement chromogène, 38,5 x 22,5 cm  
Œuvre acquise avec le soutien de la Fondation Neuflyze Vie

*Food or Drugs 1*, 1998  
Tirage couleur à développement chromogène, 37 x 21 cm  
Œuvre acquise avec le soutien de la Fondation Neuflyze Vie

De la série *Fly or Die*, 2006  
Technique mixte. Boîte à papillon, papillon, photographies, texte imprimé, épingles, 26 x 39 x 5,5 cm

De la série *Fly or Die*, 2006  
Technique mixte. Boîte à papillon, papillon, photographies, texte imprimé, épingles, 26 x 39 x 5,5 cm

## VICENTE DE MELLO

Le travail du photographe brésilien Vicente de Mello s'inscrit dans une tradition historique de réflexion sur le médium photographique. A savoir qu'il ne s'agit pas de représenter le réel, mais de l'interpréter, de le transformer et par là, de créer un répertoire de formes nouvelles.

Dans *Galáctica* par exemple, Vicente de Mello photographie des objets manufacturés – éléments décoratifs ou utilitaires comme des lampadaires, des lustres, des néons. Mais en les isolant, en les décontextualisant, il les transforme et les dépossède de leur apparence et de leur fonction.

Par un glissement d'échelle et du chromatisme propre au noir et blanc, il opère un détournement visuel. L'objet n'est plus dès lors perçu comme celui qui éclaire, mais comme un astre qui, dans une nuit sidérale, est éclairé et rendu visible. Sollicitant notre psychisme et notre imaginaire, Vicente de Mello nous livre les clefs d'une nouvelle interprétation du monde.

*Trombone Cósmico* (de la série *Galáctica*), 2000  
Tirage gélatino-argentique, 57,8 x 37,9 cm

*Primeiro Eclipse* (de la série *Galáctica*), 2000  
Tirage gélatino-argentique, 57,8 x 37,9 cm

*Cometa Fuji*, de la série *Galáctica*, 2005  
Impressão gelatina e prata [tirage gélatino-argentique], 100 x 100 cm

## BERNARD FAUCON

Ses images déclinent, à travers des mises en scène soigneusement agencées, sa nostalgie de l'enfance et de la première adolescence. À la fois scénariste, costumier, régisseur, chef-opérateur, Bernard Faucon, par l'extrême attention qu'il porte à la prise de vue et au tirage (réalisé au moyen du procédé Fresson), a créé un style et un univers particulier.

Travaillant par séries aux titres évocateurs (*Les grandes vacances*, *Evolution probable du temps*, *les chambres d'amour*. . .), il poétise des moments forts dans lesquels le rêve et la fantaisie se conjuguent au réel pour créer un monde imaginaire, transfiguré par la magie du souvenir.

Dans ce monde où la neige brûle, où les ballons comme des bulles de savon éclaboussent un champ de lavande et où tout peut se transformer en or, chacun peut retrouver ses sensations et ses émotions passées.

*Le Banquet* (de la série *Les grandes vacances*), 1978  
Tirage pigmentaire quadrichromique (procédé Fresson), 60 x 60 cm

*Crucifixion* (de la série *Les grandes vacances*), 1980  
Tirage pigmentaire quadrichromique (procédé Fresson), 60 x 60 cm

*La Neige qui brûle* (de la série *Les grandes vacances*), 1981  
Tirage pigmentaire quadrichromique (procédé Fresson), 60 x 60 cm

*La Boule de feu* (de la série *Evolution probable du temps*), 1981  
Tirage pigmentaire quadrichromique (procédé Fresson), 60 x 60 cm

*La Chambre qui brûle* (de la série *Evolution probable du temps*), 1981  
Tirage pigmentaire quadrichromique (procédé Fresson), 60 x 60 cm

*Les Ballons* (de la série *Evolution probable du temps*), 1983  
Tirage pigmentaire quadrichromique (procédé Fresson), 60 x 60 cm

*Chambres d'or : Les moulins d'or*, 1988  
Tirage pigmentaire quadrichromique (procédé Fresson), 60,8 x 59,8 cm

## JOAN FONTCUBERTA

Le travail de Joan Fontcuberta est le résultat d'un détournement de la réalité utilisant le photomontage, le découpage, la falsification de documents et aujourd'hui, l'outil informatique. Il produit et invente des mondes qui questionnent la vérité photographique autant que la vérité historique ou scientifique.

Dans *Herbarium*, une des œuvres majeures de Fontcuberta, réalisée entre 1982 et 1985, il parodie l'alliance de l'art et de la science. En référence à l'œuvre du photographe Karl Blossfeldt (1865-1932), il nous propose de découvrir d'étonnantes variétés de graminées et de végétaux présentées de manière scientifique. La véracité apparente de ces images nous laisse à peine percevoir le fait que les plantes exotiques sont fabriquées à partir d'objets inanimés tels que des fils électriques, du plastique, un blaireau, etc.

*Barrufeta godafreda* (de la série *Herbarium*), 1983  
Tirage gélatino-argentique, 26,8 x 21,5 cm

*Lavandula angustifolia* (de la série *Herbarium*), 1984  
Tirage gélatino-argentique, 26,8 x 21,5 cm

*Guillumeta polymorpha* (de la série *Herbarium*), 1982  
Tirage gélatino-argentique, 26,6 x 21,9 cm

*Cornus impatiens* (de la série *Herbarium*), 1984  
Tirage gélatino-argentique, 26,7 x 21,9 cm

*Pirulera salbitana* (de la série *Herbarium*), 1983  
Tirage gélatino-argentique, 26,8 x 21 cm

*Karchofa sardinae* (de la série *Herbarium*), 1982  
Tirage gélatino-argentique, 26,8 x 21,8 cm

*Cala rasca* (de la série *Herbarium*), 1983  
Tirage gélatino-argentique, 26,8 x 21,6 cm

*Braohypoda frustrata* (de la série *Herbarium*), 1984  
Tirage gélatino-argentique, 26,6 x 21,8 cm

*Phyllocactus chumba* (de la série *Herbarium*), 1984  
Tirage gélatino-argentique, 26,6 x 21,8 cm

*Dendrita victoriosa* (de la série *Herbarium*), 1983  
Tirage gélatino-argentique, 26,8 x 21,8 cm

*Licovornus punxis* (de la série *Herbarium*), 1982  
Tirage gélatino-argentique, 26,7 x 21,9 cm

*Fungus mungus* (de la série *Herbarium*), 1982  
Tirage gélatino-argentique 26,7 x 21,8 cm

*Waxomissa constricta* (de la série *Herbarium*), 1985  
Tirage gélatino-argentique, 26,7 x 21,8 cm

*Tiskovina navigata* (de la série *Herbarium*), 1982  
Tirage gélatino-argentique, 26,7 x 21,8 cm

*Giliandria escoliforcia* (de la série *Herbarium*), 1984  
Tirage gélatino-argentique, 26,7 x 21,7 cm

*Erectus pseudospinosus* (de la série *Herbarium*), 1982  
Tirage gélatino-argentique, 26,6 x 21,7 cm

## LAWICKMÜLLER

Ces deux artistes allemands ont commencé une coopération artistique en 1990. Passionnés par le problème de l'identité, ils travaillent aux limites du réel et du virtuel.

Dans ces portraits issus de la série *PerfectlySuperNatural*, réalisée en 1999, LawickMüller opèrent la fusion entre un visage antique et un modèle contemporain grâce à l'ordinateur. « Nous avons voulu explorer ce qui se passe lors de la rencontre entre l'antique notion du divin et les gens réels et normaux, « l'homme de la rue ». Nous pensons que leur idéalisation selon le modèle grec reflète un vieux rêve qui n'est pas mort, et dont l'expression la plus récente est l'obsession du corps parfait, du surhomme ».

Sans tomber dans le sensationnel ou le monstrueux, ces portraits n'en dégagent pas moins une étrange ambiguïté. Ces « êtres croisés », distanciés dans le temps, ne sont pas sans soulever des problèmes d'ordre éthique sur les manipulations génétiques possibles et leurs conséquences dans la société du futur.

*Hermès, Fabian* (de la série *PerfectlySuperNatural*), 1999  
Tirage couleur à destruction de colorants (Cibachrome) contrecollé sur aluminium, 70 x 51 cm

*Hermès, Jörg* (de la série *PerfectlySuperNatural*), 1999  
Tirage couleur à destruction de colorants (Cibachrome) contrecollé sur aluminium, 70 x 51 cm

*Hermès, Micha* (de la série *PerfectlySuperNatural*), 1999  
Tirage couleur à destruction de colorants (Cibachrome) contrecollé sur aluminium, 70 x 51 cm

*Hermès, Stefan* (de la série *PerfectlySuperNatural*), 1999  
Tirage couleur à destruction de colorants (Cibachrome) contrecollé sur aluminium, 70 x 51 cm

## LES KRIMS

Dans les années 1970, Les Krims se signale par des mises en scène photographiques très personnelles où, dans des décors baroques et oniriques, réalisés le plus souvent à partir d'objets caractéristiques de la société de consommation, il fait évoluer des personnages aux prises avec des situations souvent burlesques et incongrues. Les trois images présentées ici, issues de la série *Incredible Case of the Stack O'Wheats Murders*, réalisée en 1970-71, sont la reconstitution de meurtres fictifs.

« Cette œuvre conceptuelle, complètement fabriquée, explique Les Krims, a été inspirée par des photographies prises sur la scène d'un meurtre que j'avais vu dans un dossier de la police criminelle (...). Je souhaitais montrer à quel point une photographie a peu de valeur en tant que témoignage et comment un photographe peut devenir manipulateur »...

Ces points de vue critiques, teintés souvent d'humour et d'ironie, dominent le travail d'un des photographes les plus stimulants de notre époque.

De la série *Incredible Case of the Stack O'Wheats Murders*, 1970-71  
Tirage gélatino-argentique viré, 12,4 x 18,4 cm

De la série *Incredible Case of the Stack O'Wheats Murders*, 1970-71  
Tirage gélatino-argentique viré, 12,1 x 18 cm

De la série *Incredible Case of the Stack O'Wheats Murders*, 1970-71  
Tirage gélatino-argentique viré, 12,4 x 18,4 cm

## CHARLES MATTON

Artiste pluridisciplinaire, Charles Matton se qualifiait lui-même de « fabricant d'images », à la recherche de « l'apparence du monde ». Autodidacte du dessin, il est d'abord peintre figuratif, quand il commence à fabriquer minutieusement, en tant qu'outil de travail, des boîtes miniatures : des réductions de lieux en trois dimensions, comme l'atelier du peintre Francis Bacon. Construites en général à partir de photographies, ces boîtes sont souvent des hommages à des artistes et des écrivains : le cabinet de Freud, la bibliothèque de son grand ami Jean Baudrillard, la chambre de Paul Bowles à Tanger, ou comme ici, l'exécution d'une œuvre de Debussy, jouée au piano par son plus jeune fils, Jules.

Avec ses reconstitutions de lieux si méticuleuses, Matton, en nous conviant à un voyage imaginaire, crée un réel fictionnel qui met en doute les apparences. Comme disait Baudrillard, fasciné par ses boîtes magiques, « j'aime chez Charles Matton cette familiarité obsessionnelle qu'il entretient avec les objets, le sentiment de leur évidence, qui est plus qu'un sentiment esthétique, et qui tient de l'exorcisme et de la magie. Faire surgir l'objet, voilà qui est plus important que de le faire signifier ».

*Poisson d'Or*, 2004  
holographie et technique mixte]  
181 x 53 x 90 cm environ  
Collection privée

## DUANE MICHALS

Duane Michals met régulièrement en scène des séries d'images narratives d'une théâtralité sans artifice, séquences dont il se fait parfois acteur.

Fruit d'une démarche conceptuelle, ces saynètes apparaissent comme des recherches sur l'invisible et sur une certaine spiritualité.

Souvent rehaussées d'un texte manuscrit, elles interrogent son rapport à l'identité et au temps, méditent, non sans une certaine dérision, sur l'expérience de la condition humaine.



« Ce qui m’intéressait relevait de l’invisible, du métaphysique : la vie après la mort, l’aura de la sexualité – l’atmosphère qui l’entoure, plutôt que sa pratique. Ce sont des choses que l’on ne voit jamais dans la rue. Il a donc fallu que j’invente pour créer des situations qui puissent exprimer et explorer cela » (Duane Michals).

*The Journey of Spirit after Death*, 1970

Polyptyque: 27 tirages gélatino-argentiques, 8,6 x 23,8 cm (x 27 éléments)

## PIERRE MOLINIER

Pierre Molinier réalise durant les dix dernières années de sa vie de nombreuses photographies, qui prolongent une pratique picturale proche du surréalisme. À travers de multiples autoportraits travestis, il remet en question l’identité sexuelle.

Une infinité de combinaisons corporelles est rendue possible par la pratique du photomontage. Pierre Molinier disjoint et réassemble corps et membres selon ses fantasmes. *Toi, moi, vers 1969* offre ici un enchevêtrement de corps engagés dans une joute narcissique. La prolifération des jambes est pour l’artiste une multiplication des possibilités érotiques. Elle augmente les sources de désir et de tentations. Ce phénomène de bouleversement anatomique évoque l’univers de Hans Bellmer.

Chaman moderne, Molinier se veut à la fois sorcier et démiurge. Modèle de ses clichés (réalisés avant les manipulations numériques et l’intervention de l’ordinateur), il met en scène non pas le corps de la femme, mais les signes du corps féminin. Ces auto-mises en scène questionnent la notion d’identité sexuelle tout en affirmant une identité idéale. Ici, la différence des sexes est désavouée au profit d’un monde androgyne.

*Hanel I*, 1968

Tirage gélatino-argentique, rehaussé au crayon et à l’encre (Photomontage), 15,4 x 9,5 cm

*La Poupée, vers 1968*

Tirage gélatino-argentique, 24 x 18 cm

*Toi, moi, vers 1969*

Tirage gélatino-argentique, rehaussé au crayon et à l’encre (Photomontage), 22,7 x 16,5 cm

*Hanel II, vers 1970*

Tirage gélatino-argentique, rehaussé à l’encre (Photomontage), 18,7 x 14,6 cm

*Je suis content, vers 1970*

Tirage gélatino-argentique (Photomontage), 13,3 x 12 cm

*L’étoile de six, vers 1970*

Tirage gélatino-argentique (Photomontage), 20 x 16,5 cm

*Le Chaman, vers 1970*

Tirage gélatino-argentique, 18,6 x 18,6 cm

*Sinamone, vers 1970*

Tirage gélatino-argentique (Photomontage), 5,7 x 16,2 cm

## SARAH MOON

Photographe et cinéaste, Sarah Moon, longtemps célèbre pour ses images de mode et de publicité, est aujourd’hui l’auteur d’une œuvre très personnelle, traversée de thèmes récurrents comme le souvenir, la mort, l’enfance, la féminité, la solitude. Par une alchimie subtile et un traitement particulier de l’image qui est devenue sa signature, elle tend, comme l’écrit avec justesse Robert Delpire, à « déréaliser »

tout ce qu’elle transforme en image. Dégradation de l’image, taches, accidents sur le négatif ou le tirage, flou, font partie intégrante de sa démarche qui témoigne pour un art vécu comme illusion. Une esthétique qui l’ancre définitivement dans l’imaginaire et la fiction.

*Anatomie*, 1997

Tirage gélatino-argentique. Virage Thoiré, 42,3 x 34,4 cm

*La Mouette*, 1998

Tirage gélatino-argentique. Virage Thoiré, 34 x 42 cm

*La Statue*, 1995

Tirage gélatino-argentique. Virage Thoiré, 42,5 x 33,8 cm

*Les deux sœurs*, 2003

Tirage gélatino-argentique. Virage Thoiré, 45,2 x 55,3 cm

*Le Guépard*, 2001

Tirage gélatino-argentique. Virage Thoiré, 44,9 x 55 cm

*La Funambule*, 2003

Tirage gélatino-argentique. Virage Thoiré, 44,9 x 54,7 cm

*Pascale Montandon*, 2000

Tirage gélatino-argentique. Virage Thoiré, 55 x 45,1 cm

## VIK MUNIZ

Toute l’œuvre de cet artiste brésilien pourrait être définie comme de la photographie fabriquée, et plus encore comme une œuvre conçue spécialement pour être photographiée.

Utilisant des matériaux inattendus : coton, fil à coudre, sucre, chocolat... Vik Muniz revisite l’histoire de l’art, des médias, et du réel en général. À la fois peintre, sculpteur et photographe, il développe l’idée selon laquelle les choses sont rarement ce qu’elles semblent être et, utilisant la photographie à cet effet, il joue sur l’illusion comme le ferait un magicien.

Ces photographies sont issues de la série *Drawing-wire*, dans laquelle, comme l’explique Vik Muniz, « comecei a dobrar arames com ajuda de pequenos alicates... de longe, essas obras se mostram como desenhos a lápis – mas, de perto, revelam informação sobre tempo e material; elas dão um pulo da fabricação conceitual para participar subitamente da história do mundo das coisas »<sup>1</sup>.

*Relaxation* (de la série *Drawing-wire*), 1995

Tirage gélatino-argentique viré, 36,7 x 38,8 cm

*Fiat Lux* (de la série *Drawing-wire*), 1995

Tirage gélatino-argentique viré, 36,7 x 38,8 cm

*Vireo Bird on Wire* (de la série *Drawing-wire*), 1995

Tirage gélatino-argentique viré, 36,7 x 38,8 cm

## ORLAN

Depuis 1990, dans des «opérations-chirurgicales-performances», ORLAN agit sur sa propre image en se servant de la chirurgie plastique. Elle dénonce ainsi les canons de beauté imprimés dans les chairs féminines et masculines.

Étroitement lié à cette démarche, son travail, intitulé « Self-Hybridations », passe du corps à l'image du corps, du réel au virtuel, à l'aide de l'image numérique, du cyberware et de la vidéo. ORLAN entreprend un tour du monde des standards de beauté dans d'autres civilisations et hybride sa propre image aux déformations en vogue chez les Mayas, les Olmèques, les Aztèques... Ses « Self-Hybridations » proposent pour des corps mutants de nouveaux critères esthétiques, éloignés de nos normes actuelles.

En intervenant plastiquement sur son enveloppe corporelle, ORLAN brouille les limites de l'artifice et du vivant. Elle invente un « art charnel » qui affirme avec panache « la liberté absolue de l'artiste et son éternelle lutte contre les a priori et les diktats ».

*Self-Hybridation # 7, 1998*

Tirage couleur à destruction de colorants (Cibachrome), 90,4 x 60 cm

*Self-Hybridation # 11, 1998*

Tirage couleur à destruction de colorants (Cibachrome), 90,4 x 60 cm

*Self-Hybridation, 1998*

Tirage couleur à destruction de colorants (Cibachrome), 90,4 x 60 cm

## PIERRE ET GILLES

Pierre et Gilles se rencontrent en 1976 et décident de travailler ensemble. Le premier est photographe, le second peintre. Trente ans après leur première exposition à Paris, ils se sont imposés comme l'un des couples les plus célèbres et les plus atypiques de la scène photographique internationale. Faites d'un subtil et joyeux dosage d'humour et de provocation, leurs photographies renouent avec l'imagerie populaire. La perfection des corps, les couleurs acidulées jettent le trouble dans un monde souvent trop idyllique. Ils ont inventé un langage visuel qui a fait le bonheur de certains publicistes, mais dont l'originalité, jamais égalée, consiste à exalter dans un univers apparemment superficiel les valeurs fondamentales du désir, du rêve et des sentiments.

*Nafragé - Ludovic (de la série Les Naufragés), 1985*

Modèle : Ludovic

Photographie peinte – Pièce unique, marouflée sur aluminium, 32,8 x 53,3 cm

Encadrée par les artistes

*Nafragé - Olivier Vedrine (de la série Les Naufragés), 1986*

Modèle : Olivier Vedrine

Photographie peinte – Pièce unique, marouflée sur aluminium, 33 x 48,2 cm

Encadrée par les artistes

*Nafragé - Claude Closky (de la série Les Naufragés), 1986*

Modèle : Claude Closky

Photographie peinte – Pièce unique, marouflée sur aluminium, 37,5 x 57,4 cm

Encadrée par les artistes

*Le Fumeur d'opium, 1991*

Modèle : Tomah

Photographie peinte – Pièce unique, marouflée sur aluminium, 110,4 x 91,8 cm

Encadrée par les artistes

## BETTINA RHEIMS

Attirée par les marginalités (strip-teaseuses, androgynes, prostituées...), l'ambiguïté domine la plupart des sujets de Bettina Rheims, qu'ils soient célèbres ou inconnus.

En 1998, elle décide de revisiter la vie du Christ. *INRI*, œuvre controversée à ses débuts, est devenue aujourd'hui un classique qui donne du Christ une image très actuelle, capable de toucher un large public. Cette Cène, qui renoue avec toute une tradition de la peinture occidentale, témoigne de la vision d'une artiste qui sait admirablement jouer avec les ressorts de la modernité pour décaper et revivifier stéréotypes et clichés des représentations religieuses.

*INRI, La Cène, Ville Evrard, mai 1997*

Tirage couleur, 129,5 x 158,5 cm

## JORGE RIBALTA

Jorge Ribalta joue sur la lumière et l'ombre. Ses photographies en noir et blanc son entièrement fabriquées, à partir de prises de vue de décors miniatures. Il met en scène des sujets divers, inspirés parfois par des œuvres d'August Sander ou des photographies anonymes.

Subtiles, lumineuses et poétiques, ses images sont souvent floues et questionnent la notion de réalité. Elles créent un effet atmosphérique et une ambiguïté, comme dans ses trois œuvres de la série *Voyages inventés*, qui racontent une épopée fabuleuse, sorte de rêve épique saluant les conquérants du Nouveau Monde et Christophe Colomb. Dans cet univers enchanteur, où voguent bateaux et montgolfières, on se retrouve hors du temps.

*Sans titre # 9, 1987*

Tirage gélatino-argentique, 59 x 49 cm

*Sans titre # 16, 1987*

Tirage gélatino-argentique, 59 x 49 cm

*Sans titre # 79, 1990*

Tirage gélatino-argentique, 59 x 49 cm

## GEORGES ROUSSE

Georges Rousse, comme beaucoup d'artistes aujourd'hui, pratique un art métissé où la photographie cohabite avec le dessin et la peinture.

Il intervient *in situ* dans des espaces le plus souvent à l'abandon et voués à la démolition.

Dans ces lieux, il se livre aux jeux de l'anamorphose. Igloo, pyramides dessinées ou peintes, à même le sol et sur les murs, sont restitués par l'objectif de l'appareil photo. Réalisés au moment de la prise de vue, sans intervention de Photoshop, ces aplats de peinture introduisent une troisième dimension dans l'espace et donnent à ces images une force visuelle et plastique indéniable.

Une fois l'œuvre réalisée, le lieu est détruit et la photographie n'est plus que la trace d'un monde éphémère disparu à jamais.

*Brétigny, 1994*

Tirage couleur à destruction de colorants (Cibachrome) contrecollé sur bois, 122 x 155 cm

*Kanazawa, 1987*

Tirage couleur à destruction de colorants (Cibachrome) contrecollé sur aluminium, 121 x 156 cm

## JAN SAUDEK

Jan Saudek occupe une place à part dans la photographie contemporaine. Son œuvre fortement expressionniste est composée d'un monde peuplé d'adolescents, de bébés et de femmes opulentes et charnelles souvent photographiées dans des poses provocantes.

Pendant longtemps mis à l'écart par le régime communiste qui sévissait dans l'ex-Tchécoslovaquie, Jan Saudek se réfugiait dans sa cave transformée en modeste studio. Là, dans un espace d'allure carcérale et face à un mur lépreux, il invente un monde baroque et bariolé, en utilisant comme modèles des amies ou des membres de sa famille, n'hésitant pas à se mettre parfois lui-même en scène. Ses photographies colorées à la main illustrent un monde où la sexualité et la sensualité du corps féminin sont exhibées sans tabous et dans lequel le thème de la naissance et de la mort se mêle inextricablement.

*The end of the world*, 1985

Tirage gélatino-argentique rehaussé d'encre de couleur, 27 x 27 cm

*And I always will*, 1986

Tirage gélatino-argentique rehaussé d'encre de couleur, 30 x 36 cm

*Du berceau au tombeau*, 1982

Tirage gélatino-argentique rehaussé d'encre de couleur, 29 x 23 cm

*Hey Joe !*, 1987

Tirage gélatino-argentique coloré, 39 x 29 cm

## SANDY SKOGLUND

Photographe, sculpteur, installatrice, Sandy Skoglund a été fortement influencée par le cinéma hollywoodien et la publicité. « Je me considère parfois comme une réalisatrice de très courts-métrages ou comme une photographe produisant des images publicitaires sans produit particulier ».

Ses mises en scène minutieusement préparées, qui peuvent demander parfois plusieurs mois de travail, sont éclairées sans ombres, de manière homogène et saturées de couleurs vives. Elles racontent des scènes de cauchemar et de fantômes, peuplées d'animaux étranges, d'où émane une sorte d'humour acide et légèrement morbide. Dans cette parodie du monde réel, le vide de l'espace correspond à l'incommunicabilité des êtres. C'est une « vitrine des ironies, une réinterprétation de la souffrance et du plaisir que l'on ressent dans notre culture, et qui reflètent les peurs et les angoisses de la classe moyenne américaine ».

*The Green House*, 1990

Tirage couleur à destruction de colorants (Cibachrome), 117 x 148 cm

## PAOLO VENTURA

Contrairement à Christian Carez, Paolo Ventura n'a pas vécu la deuxième guerre mondiale. C'est à travers les souvenirs de sa grand-mère et les histoires qu'elle lui a si souvent racontées pendant son enfance qu'il élabore ses photographies. Sombres, avec leurs couleurs grises et austères, elles sont imprégnées d'un sentiment mélancolique.

Réalisées à partir de jouets et de petites figurines en terre cuite, à l'échelle des poupées Barbie, fabriquées par l'artiste dans son atelier, les œuvres de la série *War Souvenir* se lisent comme de petites fictions qui décrivent la vie quotidienne dans la guerre : une maison vide, avec tous les meubles empilés dans un coin, des soldats qui mangent dans une *trattoria*...

Dans une série plus récente, intitulée *Winter Stories*, il évoque avec nostalgie, et des accents quasi felliniens, le temps qui passe et la vie qui s'en va.

*Winter Stories #48*, 2007

Tirage couleur à développement chromogène, 50,6 x 63,3 cm

*War Souvenir*, 2006

Amanti al bar Nazionale di via Vicenza. Il cameriere Giovanni Degrada morira nella primavera del 1944 sotto il bombardamento del treno Venezia-Milano 2006

Tirage couleur à développement chromogène, 63,3 x 50,6 cm

*War Souvenir*, 2006

Natale 1944. Poco prima dell'inizio del coprifuoco

Tirage couleur à développement chromogène, 63,4 x 50,6 cm

*Winter Stories #31*, 2007

Tirage couleur à développement chromogène, 50,6 x 63,4 cm

*Winter Stories #36*, 2007

Tirage couleur à développement chromogène, 50,6 x 63,3 cm

## WILLIAM WEGMAN

Issu de l'art minimal et conceptuel, William Wegman trouve dans la photographie le mode d'expression lui permettant, en privilégiant l'humour, de trouver sa voie.

C'est en 1970 que débute la collaboration de William Wegman avec son chien, un braque de Weimar, qu'il baptise Man Ray. À sa mort en 1982, Fay Ray lui succèdera, puis beaucoup d'autres.

« *Il apportait une vraie curiosité et a pris notre travail très au sérieux. Tout d'abord, Ray était pour moi quelqu'un qui structurait l'espace. Puis il est devenu une sorte de moyen narratif et, finalement, un acteur à part entière* ».

Avec son chien, William Wegman trouve le modèle parfait lui permettant de réaliser des saynètes comiques, allant du pur burlesque à des mises en scène critiques et ironiques sur notre époque.

*Torso or So*, 1997

Tirage couleur Iris jet d'encre à base de colorants sur papier pur coton, contrecollé sur aluminium, 123,5 x 92,5 x 4 cm

Don de David Adamson

*Valley of Lost Flora*, 2003

Tirage jet d'encre à pigments sur papier pur coton, contrecollé sur aluminium, 93 x 80 x 4 cm

Don de David Adamson

## JOEL-PETER WITKIN

Les photographies de Joel-Peter Witkin sont mises en scène, la plupart du temps, dans le huis clos de son studio. Il prend pour modèles des êtres difformes, malades, des phénomènes de foire et les fait poser nus, avec des accessoires, parfois des animaux, devant des décors peints. Il va jusqu'à utiliser des fragments de cadavres, de squelettes, de fœtus (...) qu'il trouve dans les morgues proches de son habitation. Il prépare ses œuvres avec une minutie exemplaire, en exécutant de multiples dessins et collages. Il finalise ses œuvres en grattant les négatifs au rasoir, et en les maculant de substances diverses (pigments, café, thé...).

Ces personnages figurent des scènes allégoriques ou mythologiques ou bien illustrent des références à l'histoire de l'art : *Les Ménines* de Diego Velásquez ou encore *l'Atelier du Peintre* de Gustave Courbet qu'il réalisa à Paris en 1990.



Ses images touchent le plus souvent à la sexualité ou à la mort, pulvérisant les tabous et les interdits, mais toujours sur le mode du sacré.

*Portrait of a Dwarf, Los Angeles*, 1987  
Tirage gélatino-argentique, 37 x 37 cm

*Un Santo Oscuro*, 1987  
Tirage gélatino-argentique, 37 x 37 cm

*Art Deco Lamp*, 1986  
Tirage gélatino-argentique, 38 x 38 cm

*Las Meninas, New Mexico*, 1987  
Tirage gélatino-argentique, 29 x 30 cm

Etude pour *Studio of the Painter (Courbet, Paris)*, 1990  
Crayon sur papier, 28 x 38 cm

*Studio of the Painter (Courbet, Paris)*, 1990  
Tirage gélatino-argentique, 73 x 99 cm

*The Bird of Quevada, New Mexico*, 1982  
Tirage gélatino-argentique viré, 37 x 37 cm

## SUR LES VIDÉOS

Les sept vidéos sélectionnées pour cette exposition intègrent la collection de la Maison Européenne de la Photographie, qui compte plus de 700 films. Inspirés de récits expérimentaux, leurs jeunes auteurs font parfois appel à des images en mouvement pour effectuer une lecture critique des événements de la vie politique et sociale récente, créant ainsi de nouveaux contextes et élargissant le champ de la réflexion sur l'histoire, comme c'est le cas des œuvres de Laurent Grasso et Tim Parchikov. Dans ce même domaine d'investigation, mais parlant des maniérismes de la société contemporaine, se situe l'œuvre de Cris Bierrenbach.

Des auteurs comme Mihai Grecu, Pierrick Sorin, Clorinde Durand et Alice Anderson entreprennent la construction de récits énigmatiques qui incitent le spectateur à dévoiler quelques paraboles et à se surprendre avec des symbolismes inattendus. À forte densité poétique, ces œuvres inventent un monde à elles où le récit, tissé sur le mode sensoriel, se superpose à la raison.

### **Tim Parchikov**

*La Boîte d'allumettes*, 2006  
1'30"

### **Mihai Grecu**

*Coagulate*, 2008  
6'

### **Clorinde Durand**

*Nauffrage*, 2008.  
6'04"

### **Cris Bierrenbach**

*Identidade*, 2003  
2 '52" en boucle

### **Alice Anderson**

« *Alice Anderson's Journal* » 2005  
3 vidéos (« Untitled », 1', « Star Catcher », 20", "Journeys to the Invisible Cities", 45")

### **Laurent Grasso**

*Sans titre*, 2005  
3'en boucle (installation)

### **Pierrick Sorin**

*Autoportrait en monstre*, 2000  
10' 18"

# SUR LES AUTORES

## Photographie

**Valérie Belin** (Boulogne-Billancourt, France, 1964) est diplômée en philosophie de l'art à l'École des Beaux-Arts de Bourges. Elle présente des photos sans aucun type de dramatisation ou tendresse, prenant comme sujets des ferrailles, des objets de cristal, des robes de mariée ou des visages inanimés. Ses séries de portraits oscillent entre la manipulation qui prête aux êtres humains l'aspect de mannequins statiques et les portraits de personnes s'étant automanipulées moyennant des artifices comme la chirurgie plastique jusqu'à en devenir quelqu'un d'autre, comme c'est le cas des clones de Michael Jackson, qu'elle photographie de par le monde et qui intègrent la collection de la Maison Européenne de la Photographie. Au cours des dernières années, Valérie Belin a réalisé de nombreuses expositions un peu partout dans le monde, et ses œuvres figurent dans la plupart des musées les plus importants.  
www.valeriebelin.com

**Christian Boltanski** (Paris, France, 1944) travaille depuis la décennie 60 sur l'éphémère de l'expérience humaine, se servant de photographies nécrologiques à boîtes à biscuit rouillées. Ses recherches portent sur les énigmes de la mort, de la mémoire, de la perte. Jusqu'aux années 70, il se consacre à une intense recherche des vestiges de son propre passé. Cette introspection le conduit à réaliser des œuvres où non-vérités et vérités fondamentales se présentent côte à côte. Boltanski affirme avoir reconstruit sa propre jeunesse par cette méthode. L'association de différents médias, comme le cinéma, la performance, la photographie et la vidéo, est au cœur de son œuvre depuis le milieu des années 80. Il a exposé dans une bonne partie des musées les plus célèbres au monde, de même qu'à la Documenta de Kassel (1972 et 1986) et à la Biennale de Venise (1993 et 1996).  
www.christianboltanski.net

**Christian Carez** (Bruxelles, Belgique, 1938), a une enfance marquée par la Deuxième Guerre Mondiale. A 18 ans, il découvre qu'il est daltonien et, désespéré, se met à photographier. Il étudie le Bauhaus à La Cambre, école de beaux-arts de Bruxelles. La guerre d'Algérie (1954) et l'insurrection de Budapest (1956) éveillent son intérêt pour l'histoire. Sa photographie se déploie sur deux axes: œuvres mises en scène, fictionnelles, comme *Les Lieux Désertés*, inspirée par un amour tragique en URSS, et *Mishima ou la confusion*, saga racontant l'histoire de sa famille entre l'avant-guerre et la fin

du siècle. L'autre versant de son œuvre est celui des photographies documentaires et des paysages, tels *Le Jour se Rêve*, évoquant la souffrance de millions de personnes qui, dans la riche Europe Occidentale, sont « oubliées par un système qui ne laisse guère de place à l'homme et qui s'appelle le capitalisme ». [www.christiancares.net](http://www.christiancares.net)

**Martial Cherrier** (Luc-sur-Mer, France, 1968) devient champion français de bodybuilding en 1997. Dès lors, son travail artistique est centré sur l'exploration des transformations de son propre corps au moyen d'anabolisants, exercices physiques et alimentation. Il réalise sa première performance en 1999 avec la projection de la vidéo *Drugs*. En 2000 il expose la série baptisée *Mala-Gana-Da-Vinci*, dans laquelle il juxtapose des images de son corps à des étiquettes, emballages d'anabolisants et d'aliments light, réunissant ainsi des références aussi bien au body art qu'au pop. La critique de la recherche effrénée d'une beauté apollinienne et standardisée, idéalisée par la société contemporaine, se matérialise par des œuvres dont l'humour et l'ironie ne sont jamais absents. Depuis 2001, ses œuvres sont exposées en Hongrie, en Angleterre, en Thaïlande, en Russie, à Singapour, en Chine et en France.

**Vicente de Mello** (São Paulo, Brésil, 1967) vit et travaille à Rio de Janeiro. Il est diplômé en publicité, et spécialisé en histoire de l'art et de l'architecture au Brésil. Il fait des stages à l'Institut National de la Photographie, au Département de Photographie du MAM/RJ et aux Lexington Labs, New York. Il participe à des expositions collectives à New York, Paris, Buenos Aires, Lisbonne, La Havane et au Brésil. En 2007 il réalise son exposition individuelle *moiré.galáctica.bestiário* à la MEP, Paris, et à la Pinacothèque de l'État de São Paulo, et reçoit le Prix de meilleure exposition de photographie de l'année, décerné par l'Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) [Association des Critique d'Art de São Paulo]. La même année, il lance le livre *Áspera Imagem* [Rude Image] (Éditions Aeroplano), contenant un recueil de ses séries. Ses œuvres figurent dans des collections comme celles du MAM/SP, du Masp, de Daros Latin America, du MAM/RJ, de la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain à Paris, entre autres.  
www.vicentedemello.com

**Bernard Faucon** (Apt, France, 1950) obtient une maîtrise en philosophie à la Sorbonne. Sa carrière artistique se divise en deux

périodes. Entre 1966 et 1976, il se consacre à la peinture. Ensuite, il fait de la photographie surréaliste son langage, créant ainsi une œuvre fort originale entre 1977 et 1995, lorsqu'il décide de cesser de photographier. Entre 1997 et 2005, Faucon organise en 25 pays l'événement « Le plus beau jour de ma jeunesse », avec des jeunes de plusieurs parties du monde. Il publie en 1999 son premier recueil de textes, *La Peur du Voyage*, et, en 2006, un catalogue de son œuvre complète à l'occasion de sa rétrospective à la Maison Européenne de la Photographie. En 1989 il reçoit en France le Grand Prix National de la Photographie. Il a réalisé depuis 1977 plus de 300 expositions individuelles en Europe Occidentale, aux États-Unis, au Japon et en France. En 2009, il lance le livre *Été 2550* (Actes Sud, France).  
www.bernardfaucon.net

**Joan Fontcuberta** (Barcelone, Espagne, 1955) est, outre un plasticien se servant de la photographie, enseignant, critique, écrivain, commissaire d'expositions et historien. Parmi ses œuvres les plus connues se trouvent les séries *Herbarium* (1984), *Fauna* (1987) et *Sputnik* (1997) qui, de façon ironique et frappante, explorent le concept de véracité de la photographie. Il est un des fondateurs, en 1980, de *PhotoVision*, revue d'arts visuels dont il devient l'éditeur en chef. Il est professeur en audiovisuel à l'Université Pompeu Fabra, Barcelone, depuis 1993. En 1994, il est nommé Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres par le Ministère français de la Culture. Son livre *El Beso de Judas: Fotografía y Verdad* est l'un des plus importants ouvrages théoriques interrogeant le pouvoir de témoignage de la photographie.  
www.fontcuberta.com

**LawickMüller** (Allemagne, Friederike van Lawick, 1958, et Hans Müller, 1954) travaillent ensemble depuis 1990. Jusqu'à présent, ils ont réalisé les projets *La Folie à Deux* (1992-1996), série de portraits montrant des couples d'artistes qui travaillent ensemble, *Lara's Club*, fusion d'une figure virtuelle (comme une idole, un être post-humain à identités multiples) avec des personnes réelles, et *perfectlysupernatural* (1998-2000), auxquels appartiennent les quatre œuvres présentées à *L'Invention d'un monde*. Le couple a réalisé des expositions au Musée de l'Elysée (Lausanne), à la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain (Paris), au Musée du Louvre (Paris), aux galeries Hayward Gallery et Summer show-Purdy Hicks Gallery Limited (Londres), entre autres.  
www.lawickmueller.de

**Les(lie) Krims** (New York, EUA, 1942) fait ses études à la Cooper Union et au Pratt Institute, où il commence à photographier. Enseigne dès 1966 au Pratt Institute, ensuite à Rochester et, dès 1969, à la State University of New York, à Buffalo. Adopte la couleur en 1970 et commence, l'année suivante, à travailler dans des séries comme *The Incredible Case of the Stack O'Wheat Murders*, *The Little People of America*, etc. L'artiste réalise également *Idiosyncratic Pictures* (1980), *Candid Photographs* (1985) et *Scènes de la Vie Amérique [panoramique]* (1989). Dès 1994, il fait appel aux ordinateurs et aux imprimantes numériques pour produire ses histoires amusantes, ayant souvent pour base des performances, dont il devient un précurseur dans la photographie contemporaine. Ses œuvres figurent dans les collections de diverses institutions culturelles un peu partout dans le monde.

**Duane Michals** (McKeesport, EUA, 1932) est diplômé en art par l'Université de Denver. Il travaille comme designer graphique jusqu'aux années 50, lorsqu'il s'engage dans la photographie. Au cours des années 60, il innove de façon significative dans le champ de la photographie. A une époque fortement influencée par l'esthétique du photojournalisme, il se met à manipuler la photographie, créant des narrations en séquences moyennant l'appropriation du format cinématographique cadre par cadre. Suite à sa première exposition individuelle, réalisée au MoMA (New York) en 1970, son œuvre fait le tour du monde. Plus récemment, il réalise une exposition au Musée Odakyu (Tokyo), en 1999, et au Centre International de la Photographie (ICP, New York), en 2005. Ses œuvres figurent à de nombreuses expositions collectives, dont *Cosmos*, au Musée de Beaux-Arts de Montréal (1999), et *From a Camouflage Free Style*, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1999), entre autres.

**Pierre Molinier** (Agen, France, 1900 – Bordeaux, France, 1976) est peintre et photographe. De 1920 à 1940, sa peinture est figurative. En 1951, *Le Grand Combat*, tableau mi-abstrait mi-figuratif, marque un changement radical dans sa carrière. Molinier participe au groupe des surréalistes de 1956 à 1965, bien qu'il ait été marginalisé par Breton en 1959, lors de l'exposition Eros. A partir des années 1960, Molinier se consacre entièrement à la photographie et aux arts plastiques. Son culte de l'androgynie s'exprime à travers d'innombrables autoportraits travestis, montages de photos de lui-même portant guêpière, corset et escarpins et de clichés de modèles ou de parties de corps qu'il recompose dans une

image finale et idéalisée de lui-même. Ses œuvres sont montrées posthumément au Centre Georges Pompidou (1995), à la Maison Européenne de la Photographie (1996), au Guggenheim Museum (1997), à la Tate Modern Gallery (2001) et au Metropolitan Museum of Art (2002).

**Sarah Moon** (France, 1941), d'origine juive, fuit la France sous l'Occupation et part en Angleterre faire des études de dessin. Travaille en tant que modèle de 1960 à 1966, se consacrant à la photographie à partir de 1970. Influencées par le pictorialisme, ses images cherchent à rendre des atmosphères fictionnelles, poétiques. Elles sont publiées dans diverses revues de mode, comme *Harper's Bazaar*, *Vogue* et *Elle*. Son virage artistique se produit suite à une association féconde entre photographie, cinéma et littérature, qui donne lieu à des films. En 1979, elle remporte le Lion d'Or à Cannes pour ses courts métrages et en 1983 le Prix Clio, à New York. En 1985, l'artiste réalise des illustrations photographiques pour le livre *Le petit chaperon rouge* (texte de Charles Perrault). Son film *La Sirène d'Auderville* (2007) indique également l'intérêt qu'elle porte aux contes de Hans Christian Andersen. Citons encore *Circuss* (2002), *L'Effraie* (2004) et *Le Fil rouge* (2005).

**Vik Muniz** (São Paulo, Brésil, 1961) est photographe, dessinateur, peintre et graveur. Il fait des études de publicité à la Fondation Armando Álvares Penteado, à São Paulo. Dès 1983, il vit et travaille à New York. Depuis 1988, il réalise nombre d'œuvres explorant surtout des thèmes liés à la mémoire, à la perception et à la représentation d'images du monde des arts et des moyens de communication. Faisant appel à des techniques diverses, il emploie souvent dans ses œuvres des matériaux inattendus tels le sucre, le chocolat liquide, la confiture de lait, le ketchup, les ordures, la poussière. La circulation et la rétention des images marquent ses séries, qui figurent dans les collections d'une bonne partie des musées les plus importants au monde. Son œuvre s'étend également à d'autres expériences artistiques comme la *earthwork* et aux questions posées par l'enregistrement de ces créations. [www.vikmuniz.net](http://www.vikmuniz.net)

**ORLAN** (Saint-Étienne, France, 1947) utilise dans son œuvre, depuis 1965, la photographie, la vidéo, la sculpture, les installations, les performances, les biotechnologies, etc. Ses recherches questionnent le statut du corps, et spécialement du corps féminin, et l'empreinte qu'y laissent les pressions politiques, religieuses et sociales. Son *Manifeste de l'Art Charnel* est suivi d'une série d'opérations-chirurgicales, performances réalisées entre 1990 et 1993, filmées et diffusées dans de nombreuses institutions. De 1998 à 2002, avec les *Self-Hybridations*, l'artiste hybride, au moyen de la photographie digitale, des visages de différentes cultures (amérindiens, précolombiens, africains). Les œuvres d'ORLAN figurent dans des collections publiques et privées dont le Centre Georges Pompidou,

le Getty Museum (Los Angeles), le National Museum d'Osaka (Japon) et la collection de François Pinault (Venise). [www.orlan.net](http://www.orlan.net)

**Pierre et Gilles** (La Roche-sur-Yon, France, 1949, et Havre, France, 1953) constituent un couple d'artistes vivant et travaillant ensemble depuis 1976. Au début des années 70, Gilles est diplômé à l'École des Beaux-Arts du Havre, tandis que Pierre étudie la photographie à Genève. Normalement, dans leurs œuvres, Pierre photographie et Gilles peint. Ils ont photographié Andy Warhol, Salvador Dalí, Mick Jagger, Yves Saint Laurent et Iggy Pop entre autres personnalités. La réalisation d'*Adam et Ève* en 1981 signale dans leur travail un virage qui sera remarqué lors de leur première exposition, tenue à Paris et intitulée *Les Paradis et les Garçons de Paris*. Des rétrospectives de leur œuvre furent organisées à Paris, à New York, à San Francisco, à Bruxelles et à Shanghai. En 2007, une vaste rétrospective au Jeu de Paume, à Paris, fête leurs 30 années de travail conjoint. [www.optimistique.com/pierre.et.gilles/](http://www.optimistique.com/pierre.et.gilles/)

**Bettina Rheims** (Neuilly-sur-Seine, Paris, 1952) commence par être modèle, journaliste et galeriste jusqu'à la création de sa première série de nus qui fait l'objet de deux expositions individuelles en 1981, au Centre Georges Pompidou et à la Galerie Texbraun, à Paris. Bettina Rheims produit de nombreux portraits et photos de mode pour des magazines. En 1989, le résultat de son travail sur le thème femmes est réuni dans le livre *Female Trouble*. En 1999, elle crée la série *Inri*, projet photographique montrant les scènes les plus importantes de la *Bible* et de la vie du Christ, en collaboration avec Serge Bramly. Encore avec Serge Bramly elle publie en 2003, à Shanghai, un portrait de cette ville avec des images de femmes. Son livre le plus récent, intitulé *More Trouble* (2004), raconte ses dix années de photographies de femmes, pour la plupart célèbres.

**Jorge Ribalta** (Barcelone, Espagne, 1963) est photographe, critique d'art et commissaire d'expositions indépendant. Il obtient le Prix Jeune Création Européenne (Prix de la Villa Arson, Nice, France, 1989). En 1990, il effectue une résidence artistique à la Villa Arson (Nice). Artiste-visiteur à l'École d'Art de l'Institut de Chicago en 1996. Il participe à la Biennale de Rotterdam, Pays-Bas, en 1988. Ses œuvres figurent à l'exposition *New Photography 10*, au MoMA (New York) en 1994. Il fait régulièrement des expositions individuelles aux galeries Zabriskie (New York et Paris), Estrany - De la Mota (Barcelone) et Forum (Tarragone). Il participe à de nombreuses expositions collectives, comme *Anys 90, Distància Zero* (Centre d'Art Santa Mònica, Barcelone, 1994), *Sets and Situations* (MoMA, 2000) et *Nou-Now. Contemporary Catalan Photography* (Frankfurt, 2007).

**Georges Rousse** (Paris, France, 1947) transforme de manière originale, dès les années 80, des espaces réels au moyen de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, en créant des

photographies grand format qui sont une mémoire des lieux et de son intervention. Des œuvres comme celles exposées à *L'Invention d'un monde* mettent en évidence le décalage entre perception, réalité et imaginaire. En faisant appel à la fissure entre la représentation bidimensionnelle de la photographie et la tridimensionnalité par laquelle l'œil humain perçoit le monde, l'artiste en extrait une poétique d'une rare beauté. Rousse remporte le Prix de l'International Center of Photography (ICP, New York) en 1988, et le Grand Prix National de la Photographie (France) en 1993, entre autres. L'artiste participe à diverses biennales, comme celles de Paris, de Venise et de Sydney. Il est membre associé de l'Académie royale de Belgique depuis 2008. [www.georgesrousse.com](http://www.georgesrousse.com)

**Jan Saudek** (Prague, République tchèque, 1935) commence à travailler en tant que photographe en 1950, parallèlement à ses débuts dans la peinture et le dessin. Il travaille sur des situations inspirées de films de Georges Méliès, photographiant ses parents et relations dans des situations fantastiques. Il travaille dans une boutique de photographie jusqu'en 1983. En 1972, il découvre Wall, sa composition typique, qui devient alors une espèce d'écran sur lequel il projette ses scènes figuratives. Il publie sa première monographie, *Il Teatro de la Vita*, à Milan (Italie) en 1981. En 1983, les autorités communistes lui permettent de quitter son travail en usine et de travailler à Prague en tant qu'artiste. Ses négatifs sont saisis par la police en 1987, et rendus ensuite. Il publie en 2005 la monographie *Saudek*, accompagnée d'une vaste rétrospective. [www.saudek.com](http://www.saudek.com)

**Sandy Skoglund** (Weymouth, USA, 1946) fait des études de studio art et d'histoire de l'art au Smith College, à Northampton, Massachusetts. Elle étudie ensuite le cinéma, la gravure et l'art multimédia à l'Université de Iowa. Skoglund déménage à New York en 1972 et commence à travailler en tant qu'artiste conceptuel, menant des recherches sur la production artistique au moyen de processus répétitifs, comme le *mark-making* et la photocopie. L'intérêt que Skoglund porte au développement des techniques photographiques rejoint celui qu'elle porte à la culture populaire et aux stratégies de la photographie commerciale, ce qui la mène à la production des œuvres de photofiction pour lesquelles elle est connue aujourd'hui. Ses œuvres figurent dans de nombreux musées, y compris le Musée de la Photographie Contemporaine (Chicago, EUA) et le San Francisco Museum of Modern Art (EUA). [www.sandyskoglund.com](http://www.sandyskoglund.com)

**Paolo Ventura** (Milan, Italie, 1968) fait ses études à l'Accademia di Belle Arti di Brera, à Milan, au début des années 90. Ses œuvres sont exposées dans différents espaces internationaux, y compris le Musée de la Photographie de La Haye, le Centre International de Photographie Forma, à Milan, les Rencontres de la Photographie

d'Arles, en France, et la galerie Hasted Hunt, à New York. La série *War Souvenirs* est publiée par Contrasto en 2006, et son plus récent travail, *Winter Stories*, sera publié par Aperture en 2009. Quelques œuvres des deux séries ont été acquises par la Maison Européenne de la Photographie et sont présentées à l'exposition *L'invention d'un monde*. [www.paoloventura.com](http://www.paoloventura.com)

**William Wegman** (Holyoke, EUA, 1943) obtient en 1965 un B.F.A. en peinture au Massachusetts College of Art (Boston), et un M.F.A. en peinture à l'Université d'Illinois (Urbana-Champagne) en 1967. Son œuvre est exposée dans des musées et des galeries internationales. Ses ouvrages figurent dans des expositions instigatrices comme *When Attitudes Become Form* et *Documenta V*, et sont régulièrement présentées à Interfunktionen, Artforum et Avalanche. Les nombreuses générations de chiens ayant travaillé avec cet artiste l'ont inspiré à produire une relecture des classiques de la littérature enfantine, tels *Cendrillon* et *Le petit chaperon rouge*, entre autres. Wegman a également publié une série de livres pour adultes, dont *Man's Best Friend*, *Fashion Photography*, *Fay* et *Puppies*. [www.wegmanworld.com](http://www.wegmanworld.com)

**Joel-Peter Witkin** (New York, EUA, 1939) est photographe et poète. À 20 ans, il participe à une exposition collective au MoMA. Au début des années 60, il travaille en tant que photographe de guerre au Vietnam. Plus tard, il fait des études de sculpture et obtient une maîtrise en beaux-arts à l'Université de New Mexico. Ses portraits montrant des cadavres, des personnes difformes, des transsexuels et des hermaphrodites sont vus par certains comme intentionnellement provocateurs. Son œuvre au style complexe contient des références à la spiritualité et à l'art classique. Les photos de Witkin ont comme point de départ une espèce de performance théâtrale. Après l'obtention de la photographie, un processus complexe d'interventions est mis en œuvre au moyen d'incisions, égratignures, retouches et bains tonifiants ou blanchissants. Ses photographies figurent dans diverses collections parmi les plus prestigieuses au monde.

## Vidéos

**Alice Anderson** (Londres, Angleterre, 1976) est née de père anglais et de mère nord-africaine. Élevée dans le sud de la France, elle y commence à raconter des histoires et à faire des peintures sur sa famille. Elle fait ensuite des études d'art à l'École Nationale des Beaux-Arts, à Paris, et au Goldsmiths College, à Londres, où elle vit depuis 2004. Ses œuvres sont exposées dans des institutions comme Tate Modern, Tate Britain, Centre Georges Pompidou,

Grand Palais, Musée d'Art Contemporain de Castilla y León et Musée d'Art Moderne du Luxembourg (Mudam). Elle a fait récemment une série d'expositions individuelles en France : au musée Picasso, au Frac Paca et au Musée National Marc Chagall, où elle a disposé plus de 3 mille mètres de cheveux rouges dans tout le musée, en une installation géante intitulée *Rapunzel*.

**Cris Bierrenbach** (São Paulo, Brésil, 1964) explore diverses techniques photographiques, comme le daguerréotype et le cyanotype, en tant que formes d'expression dans son travail, dans lequel le corps et l'autoreprésentation constituent un axe fondamental de la création artistique. Photographie, collage, installation, performance et vidéo se trouvent parmi les langages où cette artiste évolue avec une grande désinvolture. Elle travaille de 1989 à 1996 en tant que reporter photographique pour le Groupe Folha. Depuis quelques années, elle se consacre également à la direction artistique pour le cinéma, ayant remporté un prix au Festival de Cinéma de Brasilia pour son travail dans *Filmefobia* (2009), dirigé par Kiko Goifman. Elle participe à de nombreuses expositions collectives et individuelles au Brésil, aux États-Unis, aux Pays-Bas, en Allemagne et en France. Un livre contenant un aperçu de ses séries, intitulé *Cris Bierrenbach*, est publié par Cosac Naify en 2005.

**Clorinde Durand** (Ollioules, France, 1984), diplômée à l'école d'art d'Aix-en-Provence, déménage à Lille en 2006 pour travailler au célèbre Studio National d'Art Contemporain du Fresnoy. A Fresnoy, elle se consacre essentiellement à explorer ce qui est transmis, au-delà des mots, lorsqu'on construit des images. Ses propres images sont picturales, élaborées. Des tableaux vivants animés par la vidéo. Quoique faisant partie des « poètes électroniques », Clorinde Durand n'en parle pas moins plusieurs langues artistiques couramment, y compris la plus primitive de toutes: le dessin. Ces trois dernières années, elle a participé à de nombreuses expositions de vidéos en France, au Brésil, en Allemagne et en Belgique.

**Laurent Grasso** (Mulhouse, France, 1972) remporte les Prix Marcel Duchamp 2008 et Altadis 2005. En 2009, il réalise des expositions aux galeries Espace 315 du Centre Georges Pompidou (Paris), et *Gakona*, au Palais de Tokyo (Paris) et à la galerie Nara Roesler (São Paulo). Il fait également des expositions individuelles à l'Espace Paul Ricard (Paris) et à la Villa Médici (Rome), en 2006; à la galerie Extrapazio (Rome) et à la Galerie Chez Valentin (Paris), en 2005; au Cinéma des Cinéastes et à la Boutique Agnès B., tous deux à Paris; à la Halle aux Poissons (Perpignan, France) et à la galerie Agnès B. (Hong Kong), en 2004.

**Mikhail Grecu** (Sebes, Roumanie, 1981) est diplômé de l'ESAD Strasbourg et du Fresnoy. Oscillant entre l'art vidéo, le cinéma et l'animation 3D, son imagétique singulière met en œuvre, dans une atmosphère déshumanisée, des visions troublantes traversées

par des objets parasites, des architectures modifiées et des personnes-symboles. Son travail est présenté à de nombreux festivals de films (Locarno, Rotterdam, Festival du Nouveau Cinéma à Montréal) et expositions (*Dans la Nuit, des Images* au Grand Palais, *Labyrinth of My Mind* au Cube, *Studio* à la Galerie Les filles du Calvaire, etc.).

**Tim Parchikov** (Moscou, Russie, 1983) est diplômé à l'Université d'État de Cinématographie de Russie, à Moscou, en 2005. Il travaille en tant que photographe indépendant, cameraman et metteur en scène. Il participe à diverses expositions collectives en Russie, en Belgique, au Portugal et en France. En 2008, il réalise l'exposition individuelle *Europe. Stop*, au Pingyao International Photography Festival, en Chine. Son ouvrage *The Suitcase* est sorti en 2006 aux éditions Zebra, à Moscou.

**Pierrick Sorin** (Nantes, France, 1960) est vidéaste. Il réalise des courts-métrages et des dispositifs visuels dans lesquels il se moque, sur un mode burlesque, de l'existence humaine et de la création artistique. Fervent pratiquant de l'autofilmage, il est souvent le seul acteur des histoires qu'il invente. Mais cet artiste est aussi un enfant de Méliès: il crée notamment de petits « théâtres optiques », mélanges d'ingénieux bricolage et de technologies nouvelles qui lui permettent d'apparaître comme par magie, dans l'espace, sous forme de petits hologrammes et parmi des objets réels. Ses œuvres sont montrées dans les hauts lieux de l'art contemporain: Fondation Cartier, Centre Georges Pompidou, Tate Gallery, Guggenheim Museum et Metropolitan Museum of Photography, à Tokyo. [www.pierricksorin.com](http://www.pierricksorin.com)

# MEMORIAL

## L'invention d'un monde

L'espace expositif s'organise autour d'une ligne qui, tout en parcourant la centralité des salles, les édite. Cet espace a comme prémisse d'assurer la visibilité des images par groupes, puisque l'intensité des photographies s'oppose à la construction d'un espace continu et homogène.

Les salles d'origine deviennent alors comme des sortes de boîtes-réceptacles de ce corps linéaire. En contrepoint du blanc des murs centraux, les murs existants sont revêtus d'une échelle chromatique, esquissée sur la base d'une conception graphique qui crée dans chaque local une atmosphère distincte et accueille les mots, qui cessent par là d'être des données secondaires et acquièrent une présence en tant que langage.

La ligne proposée parcourt la boîte-réceptacle des salles d'exposition existantes, redessinées, recevant les œuvres comme une pièce linéaire, fragmentaire, blanche, préservant la base opportune d'un parcours variable, quoique continu, espèce de fil d'Ariadne dans ce labyrinthe ainsi configuré. Endroit et envers, champ et ligne, deux espaces en un, redéfinissant en dialogue la parole et l'image.

Marta Bogéa  
Muséographe

