

Mémoire de master II

Effacement, découpage, masquage, perforation : étude des pratiques « d'ajout lacunaire » dans la photographie contemporaine.

Thomas Cecchelani - Promotion Photographie 2018

Dirigé par : Mme. **Claire Bras**, professeure agrégée à l'ENS Louis-Lumière chargée de cours à Paris 1

Membres du Jury :

Mme. **Véronique Figini**, Maître de conférences en histoire de la photographie

Mme. **Claire Bras**, professeure agrégée à l'ENS Louis-Lumière chargée de cours à Paris 1

M. **Franck Maindon**, enseignant en Traitement d'image en Prépresse à l'ENS Louis-Lumière

M. **Pascal Martin**, professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière

Mémoire de master II

Effacement, découpage, masquage, perforation : étude des pratiques « d'ajout lacunaire » dans la photographie contemporaine.

Thomas Cecchelani - Promotion Photographie 2018

Dirigé par : Mme. **Claire Bras**, professeure agrégée à l'ENS Louis-Lumière chargée de cours à Paris 1

Membres du Jury :

Mme. **Véronique Figini**, Maître de conférences en histoire de la photographie

Mme. **Claire Bras**, professeure agrégée à l'ENS Louis-Lumière chargée de cours à Paris 1

M. **Franck Maindon**, enseignant en Traitement d'image en Prépresse à l'ENS Louis-Lumière

M. **Pascal Martin**, professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière

## **Remerciements**

Je tiens à remercier tout d'abord Claire Bras, directrice de mon mémoire, qui a su prendre le temps de me guider malgré mes difficultés. Je remercie les membres du jury, Véronique Figini, Franck Maindon et Pascal Martin pour leur lecture attentive.

Mes camarades de promotion, pour leur attention, ont toute ma reconnaissance et mon amitié.

Mes profonds remerciements vont à Delphine Bachelard, pour avoir su répondre à mes questions et plus largement pour sa fidélité.

Je remercie ma famille pour nos échanges et leur confiance.

Enfin, je souhaite aussi remercier infiniment Nora, qui m'accompagne et je l'espère m'accompagnera encore pour de nouvelles aventures.

## Résumé

Depuis quelques années, on voit apparaître des espaces vides sur des œuvres photographiques contemporaines. Trous, perforations, ou aplats colorés viennent évider la surface photographique. Il s'agit dans ce mémoire d'établir la nature et la fonction de ce que l'on nomme des ajouts lacunaires sur la photographie. Les premières réflexions concernant le vide et l'image sont apparues dans la peinture et les mouvements d'avant-garde. Mais c'est plus récemment que nous observons des artistes faire des « trous » dans les photographies. Il est alors question du rapport entre vide et plein au cœur du médium perforé. Nous abordons le trou comme un marqueur d'opposition aux caractéristiques historiques de la photographie. En effet, le geste de l'évidement se traduit parfois par la disparition de l'information, de la figuration, ou de la trace photographique. Il s'agit de traiter différents cas, de définir les particularités et les points communs de ce phénomène récent.

Enfin, ces zones sans contenu photographique sont fortement symboliques. Il s'agit de lister et d'étudier ces éléments qui font du vide une nouvelle zone expressive.

**Mots clés :** Trou, Photographie plasticienne, Ajout lacunaire, Vide, Découpe, Abstraction

## Abstract

In recent years, empty spaces have appeared on contemporary photographic works. Holes, perforations, or colored flat areas hollowing out the photographic surface. In this dissertation, it is question of establishing the nature and the function of what are called « incomplete additions » in the photograph.

The first thoughts about emptiness and image appeared in painting and avant-garde movements. But it is more recently that we are observing artists making «holes» in the photographs. It is a question of the relationship between empty and full in the perforated medium. We approach the hole as a marker of opposition to the historical characteristics of photography. Indeed, the hollow sometimes leads to the disappearance of the information, the figuration, or the photographic trace. It is a question of treating different cases, of defining the specific aspects and the common points of this recent phenomenon.

Finally, these areas without photographic information, are highly symbolic. It is a question of listing and studying these elements which make emptiness an expressive zone.

**Keywords:** Hole, Visual Art, Lacunar addition, Empty, Cutout, Abstraction

# Sommaire

3 **Remerciements**

4 **Résumé**

## **Abstract**

8 **Introduction**

*Définition des termes*

9 *Problématique*

*Corpus et méthodologie*

10 *Présentation du corpus, issu de rapprochements formels*

11 *Présentation du plan de recherche*

12 **I/ Les matériaux originels**

### **1. La collection**

#### **a. Amasser une collection existante**

*Réinventer une histoire individuelle*

13 *Une collection de rebuts photographiques*

16 **b. Produire une collection**

### **2. Des sujets photographiés variables**

#### **a. Le banal**

17 **b. L'événement et son ambiguïté**

18 *La guerre avec l'atlas Group de Walid Raad*

19 *Le choix de l'image de presse, l'image événement*

20 **c. Présenter l'index**

22 **3. Des images préhensibles**

*Des images manipulables dans un contexte numérique*

*L'effacement des frontières photographiques*

23 **a. Le tirage manipulé**

24 **b. L'original argentique sensible**

25 *Disparition de l'aura et passage du temps*

#### **c. L'image numérique effacée, le contre-exemple Jean-Robert Dantou**

26 *Conclusion*

26 **II/Les différents types d'acte pour ajouter le lacunaire dans l'image et leurs significations**

### **1. L'acte de perforer**

*La perforation du support artistique; le précurseur : Lucio Fontana*

27 **a. Poinçonner**

*Violence*

28 *La photographie perforée sort des flux*

30	<i>Faire vivre la surface photographique</i>
32	<i>La perforation évoque l'obsession et la mélancolie</i>
33	<b>b. Découper</b>
	<i>Découper, ou faire le portrait en creux de la société ougandaise</i>
35	<i>Manipulation de l'image de presse</i>
36	<b>2. L'acte de couvrir</b>
37	<b>a. Des évolutions historiques, picturales et photographiques</b>
	<i>Couvrir, entre peinture et photographie, Gerhard Richter</i>
38	<i>L'art conceptuel se libère des règles</i>
	<b>b. Couvrir pour montrer</b>
39	<i>Les origines du masquage pour Baldessari</i>
40	<i>Présenter le consumérisme par l'usage de la couleur couvrante</i>
41	<i>Un héritage dada ou surréaliste ?</i>
	<i>Couvrir pour montrer une seconde surface de la photographie</i>
43	<i>Par son histoire, la photographie recouverte évoque la censure</i>
44	<i>La capacité de la couleur</i>
45	<i>Une auto-censure pour Jean Robert-Dantou</i>
	<i>La «censure» des individus rappelle les usages médiatiques mais aussi de nouveaux usages de la photographie</i>
46	<i>Cacher la guerre au Liban pour mieux la décrire : Le cas Walid Raad</i>
48	<i>Conclusion</i>
49	<b>III/ Les enjeux communs , une vision de la photographie, appuyée par des regards théoriques</b>
	<b>1. Apporter un renouvellement de pensée sur la photographie.</b>
	<b>a. Appréhender l'existant pour écrire l'actuel</b>
	<i>Vers une «post-photographie»?</i>
50	<i>Collecter, c'est créer</i>
	<i>Revendiquer une matérialité de l'image</i>
51	<b>b. Refuser l'indice</b>
	<i>Une thèse discréditée depuis peu</i>
52	<i>Les jeux des artistes du vide avec l'index</i>
	<i>Sortir de la surface plate</i>
53	<b>c. Se jouer du «document photographique»</b>
	<i>Définition d'un document</i>
54	<i>Walid Raad et le document «potentiel»</i>
56	<i>Martina Bacigalupo ou Jean-Robert Dantou, un document «limité»</i>
57	<b>2. Symboliser pour abstraire</b>
	<b>a. Symboliser et pointer par la forme</b>
	<i>Symboliser par la forme géométrique</i>
57	<i>La symbolique des formes régulières</i>
58	<i>La récurrence du cercle</i>
	<i>Des cercles qui dénombrent</i>
59	<b>b. L'usage de la symbolique colorée</b>
61	<i>Abstraire</i>
	<b>3. Interroger le vide</b>
62	<b>a. Le vide photographique</b>
	<i>L'art, la photographie, le vide</i>
	<i>Rendre visible n'est pas faire voir</i>
63	<i>L'ajout lacunaire, une intervention entre vide et plein</i>

64	<i>Le vide intrinsèque</i>
65	<b>b. Le reste de l'œuvre</b> <i>Le reste de l'œuvre du vide</i> <i>Le reste photographique</i>
66	<b>c. L'imaginaire</b> <i>Un basculement récent de la photographie artistique vers moins de représentation</i>
67	<i>L'imaginaire par la tension plein/vide photographique</i>
69	<b>Conclusion</b>
72	<b>Bibliographie</b> <i>Sources internet</i>
73	<i>Dictionnaires internet</i>
74	<i>Ouvrages</i>
75	<i>Ouvrages collectifs</i> <i>Articles publiés en revue</i>
76	<b>Table des illustrations</b>
78	<b>Présentation partie pratique</b> <i>Radical</i>

## Introduction

Cette recherche prend racine dans l'intérêt que j'ai porté à une pratique relativement récurrente dans la photographie contemporaine qui consiste à trouser, couvrir, plus globalement à placer du vide dans des photographies. Concrètement, nous sommes face à des images jonchées de trous de tailles variables. Ce sont les formes le plus souvent géométriques, sans image photographique qui m'ont intrigué. Pourquoi certains artistes détruisent-ils le support photosensible ou le tirage avec des formes graphiques ?

«L'évidement» du support a déjà été éprouvé/expérimenté dans l'histoire de l'art. IL s'agissait d'exprimer les limites de la représentation par l'absence d'une matérialité de l'art. Ces tendances récurrentes, dont les acteurs célèbres sont John Cage, Yves Klein, Gordon Matta Clark, ou Malevitch, ont pour point commun d'interroger les formes de leurs médiums, mais aussi d'ouvrir de nouvelles possibilités. Ainsi prendre en compte «l'absence» d'œuvre, et donc le renouvellement radical de la représentation, a ouvert la voie à de nombreux autres courants.

Ici, le corpus choisi est large et décrit des champs variés de la photographie: il s'agit de traduire les pluralités des usages de l'image fixe aujourd'hui. Cependant, une place est donnée à la photographie dite plasticienne, frange de la photographie qui ne trouve pas encore toute sa place dans les grandes institutions ou les musées de photographie.

Finalement, mon but est ici de traiter modestement des évolutions de la photographie contemporaine par le prisme d'une pratique, qui en appelle d'autres. Par manque de recul historique, on ne peut pas parler de mouvement : on parlera plutôt d'une pratique récurrente.

Nous avons fait le choix de partir des images et d'un corpus. Notre réflexion sera basée sur les pratiques, de la conception à la finalité de l'œuvre.

### *Définition des termes*

On observe la répétition significative du motif circulaire sur des images dont le tirage ou le négatif original est perforé, poinçonné ou découpé. L'image photographique est aussi parfois effacée numériquement, remplacée par une zone colorée. Dans quelques cas, la surface photographique est recouverte d'un aplat physique de peinture. Pour chacun de ces exemples, reste une photographie « discontinue », dans laquelle on a retiré un élément qui la liait au réel. On parlera de la notion d'*ajout lacunaire* au sein de la photographie.

Le terme d'*ajout lacunaire*<sup>1</sup> est central dans ce travail de recherche. Il désignera une zone, un morceau, créé après la prise de vue sur le support matériel ou immatériel de l'image photographique. Cette zone construit une « discontinuité » au cœur de l'image photographique en évitant un espace de ses informations d'origine (grains d'argent ou valeurs numériques de pixel). Le plus souvent géométrique, l'espace de l'image est suppléé par un aplat de peinture, un aplat de couleur, ou par le vide dans le cas de la perforation ou de la découpe du support physique. On étudiera, dans la plupart des cas, des formes fermées simples régulières symétriques courbes (cercle), et, dans certains cas moins fréquents, angulaires (les polygones symé-

---

1 Selon le dictionnaire du Larousse, la lacune est un «manque, trou dans quelque chose de continu», mais aussi pour le cas précis de la peinture une «Partie manquante sur la surface d'un tableau ancien, par altération de la couche picturale.»

triques)<sup>2</sup>. Pour définir ces pratiques, on utilisera aussi les termes de perforations, masquages, ou *évidement*. L'*ajout lacunaire* est toujours intégré dans des images ayant un ancrage dans le monde réel (une zone « figurative », où l'on perçoit l'objet photographié initialement, le *réfèrent*). Il correspond à cet espace délimité qui s'évide, et perd son lien avec l'objet photographié.

La photographie contemporaine désignera les pratiques des artistes utilisant le médium photographique de 1975 à nos jours. Pour notre cas il s'agira majoritairement de plasticiens, et d'œuvre apparue après les années 2000.

### *Problématique*

Nous nous demanderons : que signifie<sup>3</sup> un motif élémentaire et lacunaire face à un mode de représentation aussi complexe que celui de photographie ?

### *Corpus et méthodologie*

Notre étude se base avant tout sur l'identification d'un corpus d'images. Celui-ci est composé d'œuvres d'artistes et de photographes internationaux. Certains se caractériseront par leur reconnaissance établie sur la scène de l'art contemporain. On verra que nombre d'entre eux se repèrent dans une tendance à la réappropriation, par l'utilisation d'images amateurs principalement.

Ce corpus d'image, ainsi que notre réflexion à son propos, s'inscrivent dans un contexte de bouleversement des pratiques et de la théorie de la photographie depuis l'arrivée des techniques numériques de capture et de diffusion d'images. Les réflexions sur ce sujet sont amorcées en France par Clément Chéroux, André Gunthert ou Philippe Dubois. Nous nous appuyerons aussi sur des ouvrages de référence qui explorent la notion de photographie contemporaine.

Par ailleurs, l'exposition « évidences du réel, la photographie face à ses lacunes » et l'ouvrage théorique associé écrit par Pauline Martin<sup>4</sup> se penche sur le phénomène d'effacement et de masquage de la photographie. Cet ouvrage fera figure de référence dans cette recherche. Effectivement, l'exposition partage une partie importante de notre corpus. Elle témoigne du caractère récent de ces problématiques, l'exposition ayant eu lieu de février à avril 2017. C'est à notre connaissance le seul ouvrage qui traite véritablement de la notion de vide, d'absence, et de destruction de l'image photographique.

La méthodologie reposera très largement sur l'étude des publications des auteurs du corpus et des entretiens que ceux-ci ont accordés.

Comme un reflet de l'actuelle diversité de la photographie, l'emploi de l'*ajout lacunaire* dans la photographie couvre des pratiques plurielles, plasticiennes autant que documentaires. Nous tenterons ici de décrire ces emplois, car sous des airs multiples, ces images se rejoignent. Elles traduisent à nos yeux un mouvement global d'émancipation de la photographie face à un système de représentation imposée depuis plus d'un siècle à ce médium particulier.

Nous tenterons de rapprocher ces pratiques, d'en relever les points communs et les différences de manière

---

2 Fernande Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel, Annexe II : caractéristique des formes*, Québec, Presses universitaires du Québec, 1987, Annexes

3 Signifier dans le sens indiquer quelques choses, impliquer; mais aussi de quel type de signe, de quelle marque distinctive s'agit-il ?

4 Pauline Martin est commissaire de l'exposition *Évidences du réel, la photographie face à ses lacunes*.

à voir si cette tendance récurrente révèle un phénomène significatif qui pourrait se traduire par un «mouvement». On pourra peut-être proposer cette perspective pour laquelle nous n'avons pas encore le recul historique mais qui pourrait se dégager avec des enjeux spécifiques communs à l'issue de cette recherche.

### *Présentation du corpus, issu de rapprochements formels*

Notre intérêt à constituer un corpus commence avec la découverte de la série de diapositives percées *Plein soleil* de **Ludovic Sauvage** datée de 2014. L'artiste français projette des images d'origine amateur dont le centre est systématiquement perforé par un cercle parfait.

Ce choix radical qui implique la destruction du support photographique et l'ajout de formes géométriques évoque un ensemble d'images formellement identiques. En effet, ces images ont des traits communs avec la collection d'images de la Farm Security Administration (FSA) dite «tuée». Les images qui datent de l'entre deux guerres, réalisées en commande par de célèbres photographes pour la **FSA**, sont toutes perforées en leur centre. Les images sont publiées par la Bibliothèque du congrès qui offre à tous les fichiers originaux numérisés. Des artistes comme **Lisa Oppenheim** ou Bill McDowell s'emparent de cette collection.

Cet intérêt d'artistes contemporains pour ces images trouées initie notre recherche. Le but est de déterminer si d'autres emploient les mêmes codes formels/visuels. Nous découvrons ainsi les paysages morcelés de **Aliki Braine** et ses séries *Draw me a tree* ou *Hunting*. Ces séries présentent des paysages jonchés par des perforations ou des recouvrements du négatif original. L'artiste libanais **Walid Raad** couvre lui aussi des paysages et colle de petits cercles colorés sur des tirages représentant une ville de Beyrouth délabrée. Bien que convoquant des sujets très différents les photographies de **Miguel Rothschild** représentent des paysages urbains et périurbains dont une part de l'image est tapissée de petites perforations circulaires.

Des rapprochements formels se font avec les images de l'artiste conceptuel **John Baldessari**, qui, lui, couvre les visages des personnages représentés. Ces compositions peintes sont créées dans les années 1980. Plus récemment, dans sa série *Territoires de lutte*, le photographe **Jean-Robert Dantou** prend acte du refus de la représentation des individus et vient lui aussi dissimuler les têtes des personnages par des pastilles circulaires jaunes. «L'évidement» des visages est également présent dans le travail de **Martina Bacigalupo**, qui, nous le verront, amasse les chutes perforées d'un studio de portrait ougandais.

Les derniers rapprochements se font avec des artistes qui «caviardent» des images d'aplats polygonaux. C'est particulièrement le cas des œuvres étudiées de **Simon Rimaz**, qui découpe des images de presse en noir et blanc, et de **Jan Dirk Van Der Burg** qui, lui aussi, collectionne des images de journaux. Ces dernières sont censurées par le gouvernement iranien par des aplats géométriques d'adhésif bleu.

Notre corpus contient donc une dizaine de séries d'images que nous allons essayer de décrypter. Elles formeront la base de notre recherche.

## *Présentation du plan de recherche*

En commençant par étudier les matériaux originels, nous tenterons de décrire le processus de création des images choisies. Nous verrons que l'usage de la collection d'images existantes est récurrent. Ces matériaux originels prennent le plus souvent des formes tangibles, préhensibles. Il faudra donc expliquer l'intérêt d'utiliser des images «physiques», des «objets» photographiques. Il sera aussi question d'interroger les sujets représentés choisis par les artistes. Banals, anecdotiques, quotidiens...comment les classer ? Ces représentations ont-elles des points communs ?

Après avoir recensé leurs matériaux initiaux, il s'agira d'envisager les œuvres au travers des moyens et des outils employés pour les créer. Nous les classerons par type d'acte porté sur l'image: perforer, couvrir, abstraire. Nous observerons les effets de sens apportés par l'acte de perforer l'image. Est-ce l'expression d'une violence, l'évocation d'un impact morbide, ou plus simplement l'ouverture du support photographique vers d'autres formes de perceptions pour le spectateur ? Le deuxième type d'acte recensé est celui de couvrir l'image. Nous présenterons les significations induites par le voile de peinture ou l'aplat coloré sur les images. En effet, il s'agit souvent de masquer, mais finalement ces masques ciblent voir recensent ce qui est absent.

Une troisième partie traitera de la finalité de ces œuvres et de leur apport significatif dans la photographie contemporaine.

Les choix parfois radicaux des artistes témoignent d'un renouvellement de pensée sur la photographie. Il s'agit en effet souvent d'appréhender l'existant pour écrire l'actuel, par le biais notamment de la collection. Le vide apporté, nous le verrons est aussi une critique des théories du caractère indiciel propre à la photographie. L'ajout lacunaire exerce un sens nouveau sur le document photographique. Une image «incomplète» témoigne d'une réalité, et non pas de la réalité. Le dernier point commun à ces pratiques, est l'usage de la forme évidée. Nous tenterons alors d'étudier les conséquences de ces choix.

## I/ Les matériaux originels

Comme introduit précédemment, les images ont été choisies par rapprochement formel. Il s'agit d'images où les artistes ont ajouté ce que l'on a nommé la lacune. Dans cette partie, nous étudierons uniquement la «base photographique» de ces œuvres. Il s'agit de présenter les images «sous» les trous qui ont été ajoutés, les matériaux originels. Simplement, de quelles images s'agit-il ? d'où proviennent-elles ? Que figure-t-elle ?

Au cœur de ce corpus éclectique on relève des pratiques similaires. Il s'agit de faire des collections. Pour une majorité de ces œuvres le support physique, le tirage est manipulé. De fait, il faut envisager l'initialité des œuvres : on étudiera ici la provenance des images.

### 1. La collection

Avant de recevoir une forme évidée, les œuvres analysées s'inscrivent dans une démarche de collection de la photographie. Qu'il s'agisse d'images réalisées par leur auteur ou d'images existantes chacun des artistes s'évertue en effet à réunir des images qui représentent des sujets similaires, ou avec des choix formels récurrents. Aucun des artistes ne présente ici d'image seule ou autonome.

#### a. Amasser une collection existante

John Baldessari, Simon Rimaz ou Martina Bacigalupo ont pour point commun de collectionner des images existantes. Il n'y a pas de prise de vue de la part des créateurs, pas de cadrage, l'acte créatif se porte plutôt sur le choix des images, leurs présentations, leurs réutilisations. L'acte de récupération et de collection peut avoir plusieurs intentions différentes.

#### *Réinventer une histoire individuelle*

Il s'agit de porter un regard neuf sur une histoire individuelle passée. Ce rapport à la collection est largement exploité par John Baldessari.



BALDESSARI John : «Violent Space Series, Two Stares Making a Point but Blocked by a Plane (for Malevich)», 1976. Technique : Tirage noir et blanc et collage. Format : 61,3cm x 91,4cm. in BALDESSARI John, From Life, Nîmes, Carré d'art ENSBA, 2005, p.122.

Cet artiste américain reconnu dès les années 1970 est proche des mouvements de l'art conceptuel. Il est, dira-t-on, précurseur dans l'emploi de zones lacunaires sur la photographie. Contrairement à la majorité des artistes américains de son époque, Baldessari vit et travaille dans une petite ville de province. Son œuvre est en décalage avec la scène artistique dominante. Il emploiera régulièrement l'ironie comme expression face au milieu de l'art. Peintre de formation, il commence à utiliser la matière photographique autour des années 1980. Avant cette époque, la photographie ne jouait qu'un rôle secondaire dans l'art, au mieux une « base du propos pictural »<sup>5</sup>.

5 Michel Frizot, «La surface sensible», in M. Frizot (dir.), Nouvelle Histoire de la photographie, Paris, Larousse, 2001, p. 729.

La photographie collectionnée, issue d'images amateurs, de magazines, de la télévision ou du cinéma populaire devient son terrain de jeux. L'artiste décrit son intérêt pour les images amateurs dans un entretien avec Christian Boltanski<sup>6</sup> : « Je sais où trouver la meilleure quiche lorraine à Paris, et cela fait partie de ma vie. Quand je serai mort, toutes ces petites histoires disparaîtront. Voilà pourquoi j'utilise beaucoup les photographies d'amateurs dans mon travail ».

Le plasticien sépare ici l'histoire, la mémoire commune face aux mémoires plurielles des individus. Il s'agit de valoriser ces dernières en les collectionnant puis en les exposant au public. John Baldessari possède un très grand nombre de photogrammes collectionnés formant une immense archive. L'artiste y pioche au grès des sujets qu'il souhaite aborder. Les images sont nommées selon un protocole rigoureux.

Pour Baldessari, l'acte de réappropriation de la photographie, apparu dès la fin des années 70, prend pour base l'idée radicale du « refus de faire quelque chose de propre et de nouveau »<sup>7</sup> en mettant en cause par conséquent la notion d'auteur et d'originalité.

L'artiste Français contemporain Ludovic Sauvage entretient un rapport similaire avec les images amateurs. Pour sa série *Plein Soleil*, il récupère un ensemble d'images issu d'une personne qu'il rencontre. Au cours de cet échange, l'artiste ne souhaitera pas connaître l'histoire précise de ces clichés. Il s'agit de préserver cette histoire individuelle, mais aussi de se l'approprier et de la réinventer. Contrairement à John Baldessari, l'artiste français ne constitue pas ici de collection, il vient retravailler un ensemble cohérent déjà existant. Cette collection est composée d'une centaine de diapositives représentant des paysages provençaux. Contemplatifs, ils ne présentent jamais de personnages. Dans le cas de Ludovic Sauvage l'attrait pour l'image est avant tout matériel : c'est une matière à modeler parmi d'autres. L'artiste collectionne donc la matière photographique. Dans sa définition originelle, la collection est la réunion d'objets rassemblés et classés pour leur valeur. Venir travailler à partir d'une collection, c'est donc valoriser l'aspect physique, l'objet photographique au moins autant que la représentation photographique.

### *Une collection de rebuts photographiques*



BACIGALUPO Martina : Gulu Real Art Studio, 2011.  
Technique : tirage argentique découpé. Format : 10cm x 15 cm. in BACIGALUPO Martina, Gulu Real Art Studio, Göttingen, The Walter Collection, Steidl, 2013, 192p.

Martina Bacigalupo et Lisa Oppenheim collectionnent, elles, des images réalisées par d'autres photographes, mais qui ont été mises au rebut.

Martina Bacigalupo est une photographe d'origine italienne. Elle est spécialiste de l'Afrique de l'Est. Installée au Burundi depuis 2007, elle aborde depuis plusieurs années des questionnements relatifs aux droits de l'humain. En 2011, la photographe présente une série d'images colorées percées en leur centre. L'artiste s'est rendue initialement rendu en Ouganda pour réaliser un projet humanitaire. Elle découvre par hasard un studio photographique dans la ville de Gulu, au nord de l'Ouganda. Interrogée par la

présence de très nombreux tirage argentique perforé dans les poubelles, elle aborde le photographe pro-

6 John Baldessari et Christian Boltanski, *What is erased*, *Blind photography*, n°3, 1994

7 Joana Hurtado Matheu, « Le reste », in Chantal Pontbriand, *Mutations et perspectives sur la photographie*, Göttingen, Steidl, 2011, p.247.

priétaire. Celui-ci lui explique qu'il a pour habitude de faire des cadrages en pied pour tous ses portraits. Il possède une machine automatisée pour réaliser des portraits d'identité. Lorsque les habitants viennent se faire portraiturer, nombre d'entre eux n'ont pas les moyens d'acheter les quatre images de la cabine. Le photographe réalise donc une photo en pied dans laquelle il vient extraire la zone la plus signifiante du portrait. Les tirages 10x15cm sont ensuite perforés, le client récupère une petite image adaptée pour les documents officiels. Les habitants de profession et d'origine différentes ont tous le même besoin de photographies d'identité. La collection de déchets est récupérée par l'artiste italienne. Elle forme un ensemble homogène où toutes les images ont la même taille et la même couleur.

Pareillement, Lisa Oppenheim collecte des images historiques puisqu'elle réutilise les photographies dites « tuées »<sup>8</sup> de la FSA.



FARM SECURITY ADMINISTRATION : Untitled photos, (photographies trouées par Roy Stryker), date inconnu. Technique : négatifs au nitrate. Format : inconnu. in Library of Congress, Farm Security Administration/Office of War Information Black-and-White Negatives, URL : <http://www.loc.gov/pictures/search/?q=holes&st=grid&co=fsa>.

Nous décrivons ici une partie des photographies réalisées lors de la célèbre mission photographique gouvernementale de la FSA. La Farm Sécurité Administration était une organisation états-unienne chargée de veiller et d'apporter de l'aide aux populations les plus pauvres dans le contexte de la grande dépression. Cette dernière est apparue avec le krach boursier de 1929 et prend fin à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. La conjoncture économique très rude pour les campagnes nord-américaines pousse la division « information » de la FSA à envoyer plusieurs dizaines de photographes pour relater la situation du pays. Parmi ceux-ci, on compte les biens connus Walker Evans ou Dorothea Lange, mais aussi Arthur Rothstein, Marion Post Wolcott, Gordon Parks, Jack Delano, ou Ben Shahn.

Le but est de rassembler une base documentaire accessible pour la presse. Le directeur de cette division est Roy Emerson Stryker. Il se charge rapidement de la sélection des images et adopte une méthode radicale et controversée pour bannir les négatifs qu'il ne trouve pas réussis : il les perce afin de les condamner de manière définitive. En 1939, les photographes qui composent la mission parviennent à lui faire changer de méthode. Ce sont plusieurs milliers de négatifs perforés que l'on retrouve alors.

Ainsi, reste un large corpus d'images « noir et blanc » provenant de célèbres photographes, perforées aux environs de leur centre par un cercle parfait. Ce disque d'un noir total<sup>9</sup> laisse invariablement affleurer l'épaisseur du bord du film photographique autour de la perforation, relevant la matérialité du support jusqu'ici invisible.

8 LA Farm Security Administration (FSA) utilisait le terme « killed » pour caractériser ce corpus.

9 Le négatif est transpercé et laisse passer la totalité de la lumière, le trou positif apparaît donc du noir le plus profond

Il s'agit alors pour Lisa Oppenheim d'exhumer ces images «tuées» et de leur donner une nouvelle existante. Lisa Oppenheim va ainsi collecter une série d'images de Walker Evans. Il s'agit de mettre en regard le déchet photographique, avec la célébrité de l'auteur original. Elle tente d'imaginer ce qui était dans ce trou, l'absence dans l'image. Elle va par la suite reconstituer la zone détruite par la perforation. Lisa Oppenheim est la seule artiste étudiée qui s'accapare des images que l'on considère comme artistique.

Par ailleurs, cette base de photographies oubliée de la FSA a été utilisée comme source d'au moins trois projets photographiques différents<sup>10</sup>, d'un recueil<sup>11</sup>, et de publications éclectiques sur le web<sup>12</sup>. Elle témoigne d'un intérêt récent pour les artistes à travailler ou constituer des collections à partir d'images existantes. Plus encore, ce sont les images fracturées, manipulées ou vieillies qui attirent.

Jan Dirk Van Der Burg et Simon Rimaz collectionnent un autre type d'image populaire : la photographie de presse. Les deux artistes amassent des collections d'images de journaux passés par les mains de personnes qui les diffusent.

Simon Rimaz, dans sa série *Unusual View of Unknown Subject*, datée de 2013, vient jouer avec le rôle informationnel attribué à l'image. Pour cela, il fait l'acquisition de photographies médiatiques, d'anciens tirages provenant d'archives de journaux, l'ensemble acheté sur le web. Issues de célèbres quotidiens américains<sup>13</sup>, les clichés sont jonchées de lignes et de marques qui indiquent les parties « informationnelles » à recadrer avant leur publication. Ces tirages argentiques sont aussi bardés d'écrits périphériques utiles à leur compréhension et par conséquent à leur légitimité journalistique.

Le fond qu'il récupère est historique et tous les tirages sont noir et blanc. Par ces choix, l'artiste attire l'attention sur les rebuts des iconographes. Il donne une nouvelle lecture, un intérêt graphique renouvelé pour ces images oubliées dans le flux des photographies de presse.

Jan Dirk Van Der Burg utilise des images passées par un autre type d'iconographe. Avec sa série *Censorship Daily*, il rejoint nombre d'artistes contemporains qui s'accaparent la censure de l'image<sup>14</sup>. Sa série est composée de pages du journal hollandais NRC ayant subi à leur arrivée sur le territoire iranien une censure médiatique. Il ne s'approprie que les images visées par les censeurs. L'auteur présente les images tel quel, il ne viendra pas ajouter d'éléments. C'est donc une véritable collection qui est faite par les photographes, cela bascule le rapport à la création. L'artiste devient éditeur.

---

10 Lisa Oppenheim, Bill McDowell, Etienne Chambaud, William E. Jones

11 Bill McDowell, Roseanne Cash, Wendell Berry, *Ground: A Reprise of Photographs from the Farm Security Administration*, Daylight Books, New York, 2016, 176p

12 Le tueur de photos de la FSA, La boîte verte, [en ligne]. URL : <http://www.laboiteverte.fr/tueur-photos-defsa/>. Consulté le 13 avril 2018.

13 Ces images proviennent de journaux comme le Baltimore Sun, ou le Chicago Tribune. Il est à noter que ces rédactions se séparent de ces tirages argentiques en raison du passage à l'archivage numérique.

14 Eric Baudelaire et sa série *Of Signs and Senses*, 2009, Tiane Doan na Champassak, et sa série *Censored*, ou Bill McDowell et sa série *Ground*, de 2016



DANTOU Jean-Robert : Territoires de lutte, 2015-2016.  
Technique : photographie numérique. Format : inconnu. in  
Collectif, La France vue d'ici, Paris, Edition de la Martinière,  
Médiapart, ImageSingulières, 2017, p.261.

## b. Produire une collection

Parmi ce corpus, une minorité d'artiste réalise ou semble réaliser ses propres prise de vue. C'est le cas de Walid Raad, Jean-Robert Dantou, ou Aliko Braine . Jean Robert Dantou produit une collection photographique au sens classique. Il emploie les codes habituels de la photographie documentaire, qui existe depuis les années 1990. Son but est explicite : établir une «cartographie»<sup>15</sup> des lieux de luttes en France. Cette collection doit dépeindre finement les lieux et les manifestants français, traduisant une volonté de documenter une époque. Finalement, c'est dans ses choix de prise de vue qu'il collectionne. En cela, il

rejoint la majorité des photographes récent, qui ne produisent des photographies que par série, collection d'un même sujet photographié. Rares sont les photographes à réaliser des œuvres non sérielles.

Pour finir, Walid Raad semble produire ses propres images de la guerre libanaise. Cependant, l'artiste joue avec ce principe de l'auteur photographe, et rien ne prouve jamais qu'il s'agisse du Liban ou qu'il en soit l'auteur. Il s'agit encore d'une collection, selon lui, de zones de guerre, d'immeubles aux façades ravagées. Sa démarche est historique nous le verrons, elle est basée sur la notion d'archive. Cette dernière implique la collection de documents.

## 2. Des sujets photographiés variables

### a. Le banal

Paysages provençaux, forêts, champs, scènes quotidiennes, certains sujets représentés étonnent par leur trivialité. C'est le cas de la série *Draw me a Tree* : l'artiste française Aliko Braine photographie systématiquement des paysages d'origine inconnue, que l'on situerait dans des climats européens. On reconnaît des paysages courants, les photographies auraient pu être réalisées dans une région française par exemple. Elle produit une collection de photographies noir et blanc d'arbres, placés au centre des images. Ces arbres sont indifféremment cadrés à la verticale ou à l'horizontale. Chacun pourra identifier des paysages déjà rencontrés. Les humains y sont absents. Finalement, la photographe choisit une matière photographique que l'on pourra qualifier de banale, contemplative, mais aussi une matière neutre. Les diapositives perforées de Ludovic Sauvage présentent elles aussi des paysages familiers. On perçoit de la roche, des rivages, des feuillages. Dans son cas, l'absence de personnages et la couleur jaunie par la projection envoi ses images vers une étrangeté du paysage quotidien.

15 Jean-Robert Dantou, Territoires de Lutte, 2016, in imagesinguliere, URL : <http://www.imagesingulieres.com/2017/expo-lfvd-dantou.php>. Consulté le 15 mars 2018



OPPENHEIM Lisa : Killed Negatives: After Walker Evans, 2007-2009 Technique : tirage pigmentaire. Format : inconnu, in Installation view, «From Abigail to Jacob (Works 2004-2014),» Grazer Kunstverein, 2014

Les photographies de Walker Evans « tuées » puis réappropriées par Lisa Oppenheim résument l'intérêt pour le banal. Il s'agit de photographies au regard quasi amateur, sans cadrage significatif, sans instant saisi. Walker Evans photographie des éléments simples et quotidiens, une fleur, un clocher, des enfants jouant. C'est d'ailleurs par la théorisation et l'analyse de l'œuvre de Walker Evans qu'est apparue la notion de photographie vernaculaire<sup>16</sup>. La ré-exploitation de son travail par Lisa Oppenheim témoigne d'une forme de vivacité de ce mouvement au sein de la photographie contemporaine.

La collection de Martina Bacigalupo présente des images que l'on qualifiera d'habituelles. En effet, les rebuts du photographe ougandais qu'elle récupère sont issus de photographies d'identité.

La photographie d'identité est par essence le type d'image le plus répandu, voir le plus universel puisque normé. Cependant pour ces Ougandais photographiés, le prix de la photographie est une dépense remarquable : la plupart des clients viennent endimanchés chez le portraitiste. Ces images du « hors cadre » présentent des individus sans tête, identifiables seulement par le biais de leur tenue et leur corps. Les différents métiers sont représentés. On distingue le fond coloré, rouge vif, sur l'ensemble du corpus.

### **b. L'événement et son ambiguïté**

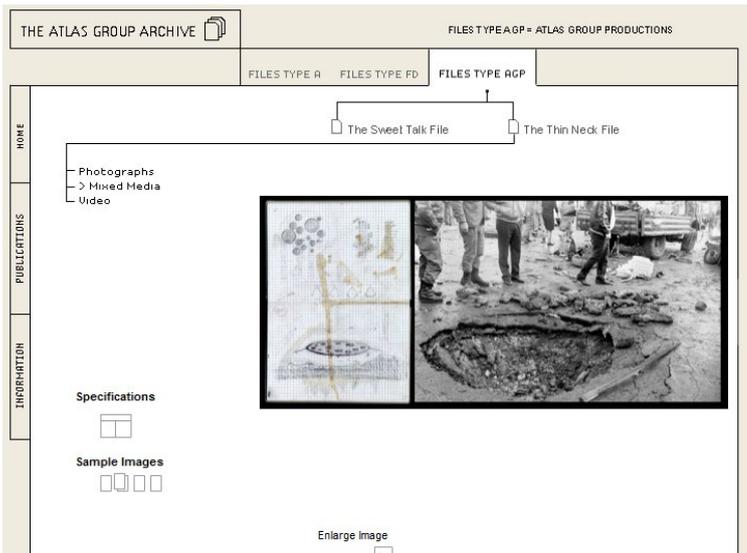
Lorsque les sujets traités ne concernent pas le banal, ils représentent l'histoire collective. Il ne s'agit pas de photographies de l'instant, mais d'images saisies pendant des événements ou des périodes moins ordinaires. Baldessari s'oriente vers ce type de collection. Avant de les couvrir d'aplats de peintures colorés, ses images sont la plupart du temps en noir et blanc. Elles représentent des événements importants de la vie d'individus ou de la vie politique locale. Parfois, il utilise des photogrammes de films populaires.

Il est question de scènes simples, mais sorties de tout contexte. Par exemple, dans son œuvre *Frames and Ribbons* publiée en 1988, la thématique est la réalisation professionnelle. On y voit des personnages aux visages cachés par la peinture portant des cadres: Ce sont en fait des images de cérémonies d'ouverture ou de réussite d'un projet, réalisées par de riches Américains. Baldessari choisit ces scènes pour leur absurdité. En outre, l'artiste pense que ces scènes de commémorations professionnelles sont arbitraires, conçues pour ne transmettre que certains messages sociaux.

16 Clément Chéroux, *The art of the Oxymoron. The Vernacular style of Walker Evans*, centre pompidou and Delmonico Books, Prestel, 2017, p.8-14

## La guerre avec l'atlas Group de Walid Raad

Proches formellement du reste du corpus, les œuvres de Walid Raad diffèrent par leur sujet représenté. Le travail de Walid Raad se caractérise par l'étude de l'historicité par les documents. Il s'agit de représenter des événements collectifs et de remettre en question leur perception historique collective. La série choisie, *Let's Be Honest*, *The Weather Helped*, présente des images de guerre. Ces dernières font partie d'un ensemble plus large : le projet de l'Atlas Group. Ce dernier doit être explicité pour percevoir l'intérêt de ces images. On fait donc une parenthèse pour mieux appréhender ces images événements.



ATLAS GROUP, RAAD Walid : Capture d'écran du site internet de l'Atlas Group, 2018. Technique : image numérique. Format : variable. in Atlas Group, Site officiel, URL : [www.theatlasgroup.org/](http://www.theatlasgroup.org/).

L'Atlas Group se présente ainsi au spectateur<sup>17</sup> :

« Initié en 1999 et basé à Beyrouth, le projet de l'Atlas Group est dédié à la recherche et à la compilation de documents sur l'histoire contemporaine libanaise. L'Atlas Group produit, localise, conserve et étudie des documents visuels, sonores, textuels et autres, qui mettent en lumière l'histoire actuelle du Liban.

Les documents de l'Atlas Group sont conservés au sein de l'Atlas Group Archive, à Beyrouth (Liban) et à New York (États-Unis). Ils sont organisés en trois catégories : type A (pour Authored) quand l'auteur est identifié, type FD (pour Found Documents) qui désigne les documents trouvés, type AGP (pour Atlas Group Productions) qui rassemble les productions de l'Atlas Group. »<sup>18</sup>

Walid Raad élabore ici une rhétorique visant à perdre le spectateur au fil de l'exposition. Nous sommes face à un ensemble d'œuvres-documents qui présentent l'histoire du Liban et de sa guerre civile par le prisme de l'archive. Le spectateur s'interroge sur l'authenticité de l'Atlas Group, qui est décrit comme une fondation ayant pour but de collecter « des traces de la guerre au Liban et de les mettre à disposition des chercheurs »<sup>19</sup>. L'artiste ne nie pas le caractère fictionnel de ce groupe, d'ailleurs, il évolue en fonction des lieux où il expose.

Placé devant une succession d'images ordonnées, de récits qui apparaissent aussi rigoureux qu'ambigus<sup>20</sup>, l'observateur est incapable d'identifier l'origine réelle de ce qu'il examine. Ce projet est constitué d'images que l'on apparente à des photographies quotidiennes, des images de presse, des portraits amateurs. La

17 Ce texte apparaît de manière bien visible dans les expositions de Walid Raad

18 The Atlas Group and Walid Raad, Volume 1: The Truth Will Be Known When The Last Witness Is Dead. Documents from the Fakhouri File in The Atlas Group Archive, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004, p. 9.

19 Stefanie Baumann, « Archiver ce qui aurait pu avoir lieu », Conserveries mémorielles [En ligne], # 6 | 2009, mis en ligne le 26 décembre 2009, URL : [journals.openedition.org/cm/381](http://journals.openedition.org/cm/381). consulté le 07 février 2018.

20 L'ambiguïté rigoureuse se traduit par des documents provenant de don d'un certain « Docteur fakouri » à l'Atlas Group. Présenté comme un des plus grands historiens libanais, les carnets du docteur amène un décalage totale entre ses recherches méticuleuses sur les courses de chevaux et les actes belliqueux qui ont lieu au même moment dans un Liban en guerre.

scénographie scrupuleuse est aussi complétée par des vidéos et des collages photographiques. La plupart du temps, les documents présentés sont partagés entre des origines occidentales et orientales<sup>21</sup>. Ces caractéristiques mettent en exergue les rôles complexes des deux parties dans la guerre civile et plus largement au sein de l'histoire libanaise. Les légendes et les textes explicatifs sont d'origines variables, la plupart du temps les tons sont neutres ; ce sont parfois des récits à la première personne.

Extraite du projet The Atlas Group, la série étudiée est une collection de photographies de bâtiments. Avant d'avoir lu les indications apportées par les légendes, le spectateur identifie des façades de bâtiment vieillit ou endommagés. L'absence de particularité architecturale empêche de déterminer la région du monde où les images auraient pu être réalisées. Les photographies sont en noir et blanc, cadrées avec imprécision. Leur esthétique évoque des photographies historiques utilisées comme documents. C'est avec la légende que l'artiste oriente la lecture. Il s'agirait, selon Walid Raad, de photographies de sites bombardés de Beyrouth<sup>22</sup>. Parce que Walid Raad joue des codes photographiques, ces images peuvent avoir été capturées dans un contexte totalement différent de celui de la guerre. Dans leur contexte de présentation, elles sont explicites, mais gardent une part d'ambiguïté.

### *Le choix de l'image de presse, l'image événement*

Jan Dirk Van Der Burg et Simon Rimaz utilisent la photographie événement par excellence en collectant des images de presse, bien que ces images contiennent des espaces vides qui nuisent parfois fortement à leur lecture. Il s'agit de photographies journalistiques classiques d'événements. On peut y voir des événements sportifs, des portraits de célébrités, des faits divers. Dans les deux images de Simon Rimaz sur lesquelles nous avons choisi de nous attarder, on distingue ce qui semble être l'arrestation d'un homme par deux policiers. Sur une autre vue, on imagine une piscine. Sans contexte ni légende originale, il est impossible de connaître l'histoire précise des faits qu'elles représentent. Jan Dirk Van der Burg a quant à lui gardé la légende puisqu'il présente les images découpées des journaux imprimés. Ces légendes apparaissent sous les images. Ces dernières sont diverses et ne présentent pas de lien entre elles. Dans les deux cas, nous sommes face à des images noir et blanc, qui dépeignent le monde selon les médias.

---

21 Les textes en écriture arabe sont par exemple le plus souvent accompagnés de texte en latin dans les carnets présentés

22 Il accompagne ses images d'une légende à la première personne :

«Comme beaucoup d'autres autour de moi à Beyrouth au début des années collecté des balles et des éclats d'obus. Je courrais dans les rues après une nuit ou une journée de bombardements pour retirer les balles des murs, des voitures et des arbres. J'ai gardé des notes détaillées sur l'endroit où j'ai trouvé chaque balle en photographiant les sites de mes découvertes et en plaçant des points de couleur sur les trous de balle de mes photographies en noir et blanc. La couleur des points correspondait aux teintes fascinantes que je trouvais sur les pointes des balles. Les couleurs étaient également fidèles au code distinct élaboré par les fabricants de différents pays pour marquer leurs cartouches et leurs réservoirs. Au fil des années et pour compléter ma collection, j'ai acheté des balles à des vendeurs de rue, cherchant tout le spectre de couleurs ornant les pointes des 7,62 x 43 mm, cartouche utilisée dans les AK-47 ou du 5.45 X 45 mm, cartouche utilisée dans les M-16. Il m'a fallu 25 ans pour réaliser que mes cahiers avaient toujours répertorié les 23 pays qui avaient armé ou vendu des munitions aux différentes milices et armées combattant les guerres libanaises, notamment les États-Unis, le Royaume-Uni, l'Arabie saoudite, Israël, la France, la Suisse et la Chine.»

URL : <http://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html>

Pour finir, le photographe Jean-Robert Dantou réalise une série de photographies dans le cadre de la mission photographique « la France vue d'ici »<sup>23</sup>. Il choisit de documenter les lieux de lutte en France.

Son projet consiste en un état des lieux des territoires français de contestation populaire lors de la période qui a suivi les attentats de 2015. Jean-Robert Dantou se rend dans ces territoires identifiés pour leur force symbolique : des lieux de pouvoir, des lieux historiques, grandes places ou sièges d'entreprise. Il représente les événements sociaux de ces lieux.

Sur ses images, on distingue des foules de manifestants. Le photographe français utilise un protocole systématique, proche des pratiques de la photographie d'architecture, où les cadrages sont larges, distants horizontaux où toutes les perspectives sont redressées. Ainsi, il dresse tout autant un portrait-lieux que la masse de citoyens qui s'y affairant. Les images sont en couleur, peu contrastées : le fourmillement de détails et l'importante distance entre sujets et appareil témoignent de son inscription dans la ligne de l'école de la photographie documentaire. Ces images se veulent donc informationnelles.

### **c. Présenter l'index**

On l'a vu, les photographes étudiés choisissent des images figuratives, informationnelles et quotidiennes. Ces caractéristiques ont longtemps contribué à utiliser la notion d'index pour définir la photographie.

Pour rappel, l'index ou indice est un type de signe.

L'étude des signes (sémiologie ou sémiotique), formulée pour la première fois par Charles Sanders Peirce<sup>24</sup>, caractérise le signe<sup>25</sup> comme l'association d'un signifiant, d'un référent et d'un signifié. Le référent que l'on peut décrire comme la « réalité physique ou conceptuelle du monde »<sup>26</sup> est perceptible par le biais d'un signifiant, élément que l'on perçoit. Découle alors de leur relation un signifié. Pierce différencie 3 types de signes :

- L'icône qui est un signe dont le référent et le signifiant ont une relation de similarité. Par exemple, un tableau réaliste d'un champ de coquelicot, reprend les caractéristiques de couleurs, de formes, de proportions et de motifs du référent « champ ». Le signifié prendra lui un attribut différent selon l'observateur et sa culture : certains y verront le calme de la nature, d'autres le dégoût, etc.
- Le symbole est un signe où, selon Pierce, le référent, le signifiant et le signifié entretiennent une relation arbitraire, abstraite, ou issue de conventions. Des photographies représentant un cercle auront une signification provenant de conventions, le cercle étant associé au religieux, à la cible ou aux planètes par exemple.
- L'indice, ou index, est le type de signe qui nous intéresse ici. Il est caractérisé par une relation de causalité entre l'objet et le signe. Ce type de signe tend à concerner avant tout des signes « naturels » ou « physiques

---

23 LA FRANCE VUE D'ICI est un projet s'échelonnant sur une période de 2014 à 2017. Il est issu du festival de photographies documentaires Imagesingulières du journal en ligne Mediapart. Le but est ici de créer un corpus documentaire issu des photographies de 26 photographes pour étudier la France et ses habitants

24 Charles Sanders Peirce, *Écrit sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, 272 p.

25 Le signe est défini par Pierce « comme "quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre" dans *Écrit sur le signe*, Seuil, 1978, 272 p

26 Martine Joly, *L'image et les signes*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2008, p.28.

». L'exemple le plus fréquemment utilisé pour décrire ce rapport est celui de la fumée, qui provient de manière intrinsèque, « indicielle », d'un feu. On imagine que la photographie possède ce rapport avec le réel représenté. Le caractère indiciel n'implique pas la mimesis<sup>27</sup>.

C'est dans le contexte de la première « explosion »<sup>28</sup> des usages de la photographie que Rosalind Krauss en 1977, puis par voie de conséquence de nombreux acteurs européens de l'image<sup>29</sup>, ont vu dans le signe indiciel une caractéristique essentielle de la photographie. Le référent entretient à leurs yeux un lien physique, matériel, avec le signifié, en raison du lien continu entre la lumière et la surface photosensible. Il y a selon certains « continuité de matière entre les choses et les images »<sup>30</sup>. Cette idée est largement répandue par des ouvrages de référence. Cette continuité a inspiré le « ça a été » photographique théorisé par Roland Barthes. Ces théories qui imposent un lien physique entre l'image et son sujet impliquent que l'image fixe soit une preuve d'un réel passé.

Souhaitant interroger notre rapport à l'image, les artistes cités ont volontairement collectionné des images figuratives et descriptives. Par ailleurs, le choix de l'origine des images n'est pas anodin. Il s'agit d'images de presse, de photographies de souvenir, ou de photographies d'identité. Ce sont des images populairement utilisées pour leur caractère descriptif, significatif, leur « ça a été ». On pourra dire que ces images s'inscrivent dans une esthétique de l'index. Les artistes font le choix de cette forme habituelle en photographie sur laquelle ils placent des éléments abstraits, insolites et significatifs. Par ces ajouts, les artistes, nous le verrons, vont remettre en cause les théories de l'index.

---

27 Aristote décrit l'oeuvre d'art comme une imitation du monde qui obéit à des conventions. Ici, l'index implique le lien physique entre le référent et le signifiant mais cela n'implique pas la figuration, l'imitation du réel.

28 On peut considérer l'usage grandissant de la photographie pendant les trente glorieuses comme la première grande démocratisation de la photographie. Elle s'accompagne de son acceptation par les structures muséales et donc des premières expositions de ce médium. Une seconde révolution apparaissait selon nous dans les années 1990 puis 2000 avec l'utilisation des technologies de capture et de partage numériques d'images.

29 Comme Roland Barthes, *La chambre claire* puis Philippe Dubois, *L'acte photographique*, ou André Rouillé, *La photographie, entre document et art contemporain*.

30 André Rouillé, *La photographie, entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 615.

### 3. Des images préhensibles

#### *Des images manipulables dans un contexte numérique*

Éclatements<sup>31</sup>, constellations<sup>32</sup>, fluidification<sup>33</sup> sont les mots le plus souvent rencontrés pour décrire les évolutions de la photographie depuis l'émergence du « numérique ». Non que cette technologie ait bouleversé les pratiques, mais plutôt qu'elle a ouvert des potentialités nouvelles.

Pour rappel, la photographie numérique est le terme très générique pour évoquer une image fixe capturée à l'aide d'un capteur, et non plus d'un film sensibilisé au bromure d'argent. Cette évolution a été largement questionnée par nombre de théoriciens, au premier chef pour décrier son usage. Certains<sup>34</sup> ont vu en effet la fin de la photographie et de sa véracité intrinsèque, notamment par la facilité d'accès à la retouche numérique ou à sa démocratisation qui finirait par évincer les photographes professionnels. D'autres ont pris un contre-pied tout aussi immodéré, parlant d'une occasion de bouleverser extraordinairement la manière de faire des images.

Pourtant, la photographie est restée un outil majeur de la communication et de la mémoire individuelle. Les photographes n'ont pas été remplacés par des amateurs.

Cependant, on observe tout de même une notable diminution du temps d'attente entre la capture du cliché et sa visualisation. Celle-ci est accompagnée d'une explosion du rôle conversationnel des images : la photographie est devenue fluide au même titre que les autres biens dans une société basée sur une économie mondialisée. Comme le décrit justement André Guntert, « La révolution de la photographie numérique est sa fluidité. La conversion de l'information visuelle en données archivables, modifiables et communicables libère l'image de la dépendance à un support matériel »<sup>35</sup>. L'analyse et la volonté de définir la photographie numérique contre une photographie historique ont été contredites par des usages similaires quels que soient les types de technologie d'acquisition (dite analogique ou numérique).

#### *L'effacement des frontières photographiques*

Finalement, le bouleversement par les technologies numériques de la vérité visuelle attribué à la photographie n'a pas eu lieu. Cependant, un second passage technologique a modifié le rapport que le public entretient avec les images et les diffuseurs d'images : c'est l'expansion rapide des réseaux sociaux, qui apparaît dix ans après la démocratisation des images pixelisées. La vague réseautique assortie de l'explosion du nombre d'images partagées a amené chez les artistes des axes nouveaux de réflexion dans la production photographique, sa diffusion et sa matérialisation.

Les visions les plus pessimistes ayant été contredites par les usages, outre les batailles théoriques, on observe ces questionnements dans les milieux artistiques. C'est ce que l'on perçoit dans notre corpus.

---

31 Joan Fontcuberta (sous la direction de), *Le Mois de la Photo à Montréal : La condition postphotographique*, Kerber photo art, Bielefeld, 2015, 176p.

32 Anne Immelé, *Constellation photographique*, Médiapop éditions, Mulhouse, 2015, 128 p.

33 André Guntert, *L'image partagée*, La photographie numérique, Paris, Textuel, 2015, 176 p. 13

34 Notamment Pierre Barboza ou Andrée Rouillé, pour ce dernier le pixel apporte « l'effondrement du régime de vérité photographique ». Cité par Andrée Guntert, les théoriciens Fred Ritchin ou William J. Mitchell décrivent la « fin de la photographie » avec l'arrivée des technologies numérique.

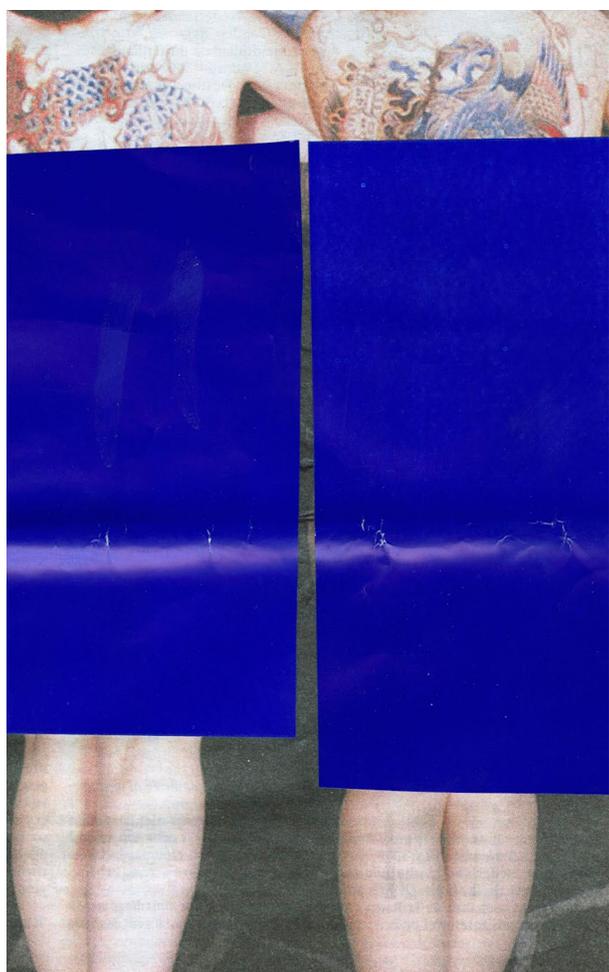
35 André Guntert, *L'image partagée*, op. cit., p. 11.

Cela se présente sous la forme d'une diversification des pratiques, des mélanges de genre et des estompements, voire des dissolutions de frontières<sup>36</sup>. Chantal Pontbriand décrira la face cachée de la photographie, dans laquelle il y a « une pensée qui s'ouvre, un espace que se crée avec des formes, des couleurs, des matériaux durs, mais aussi, maintenant, avec de l'informe et du virtuel qui font que la photographie, aujourd'hui, semble parfois quitter le réel pour se faire de plus en plus fluide et évanescence. »<sup>37</sup>.

En outre, avec le support numérique, l'image, bien qu'elle reste physique, change fondamentalement. On y voit transiter plusieurs images et non une unique représentation, ancienne caractéristique de la photo vu par le biais du tirage traditionnel.

Dans ce contexte d'image fluide, de post-photographie<sup>38</sup> et de la disparition du support papier aux profils «des supports-écrans», un grand nombre de plasticiens, de photographes retournent vers la modification de la matière physique de l'image. C'est l'évolution nous intéresse ici : l'intérêt renouvelé pour les supports tangibles de l'image. Bien qu'on ne puisse pas caractériser les usages de la photographie binairement entre

pratique immatérielle et pratique physique, on note que la plupart des œuvres lacunaires étudiées ont des formes tangibles, préhensibles. Il s'agit d'utiliser des négatifs, des tirages, des impressions, ou des journaux.



VAN DER BURG Jan Dirk (détail) : Censorship Daily, 2012, Technique : journaux. Format : inconnu, in Jan Dirk Van Der Burg, Censorship Daily, URL : <http://www.jandirk.com/censorship.html>

#### a. Le tirage manipulé

Pour certains artistes, il s'agit d'utiliser des tirages photographiques. Les images agrandies, reproduites, imprimées ont un caractère préhensible qui est ici exploité. Jan Dirk Van Der Burg découpe les photographies dans les journaux. Ces journaux ont été largement manipulés : ils sont passés dans les mains de la censure iranienne, les images ont été couvertes de scotch, le journal vendu, puis manipulé par le lecteur avant d'être récupéré par l'artiste. Ce dernier présente donc des images de presse découpées, froissées, pliées. Ce choix met en avant l'histoire de l'image en tant qu'objet autant que représentation informative. Toujours dans les travaux de Jan Dirk Van Der Burg, le pli de l'image vient rendre la censure des corps encore plus ambiguë. En effet, les plis et les traces sont

36 On observe depuis quelques dizaines d'années des mélanges de plus en plus profonds entre fiction et document, photographie et art graphique, image fixe et image animée, intime et publique au cœur des créations visuelles.

37 Chantal Pontbriand, « Les mutations en photographie », in Chantal Pontbriand, Mutations et perspectives sur la photographie, Göttingen, Steidl, 2011, p. 19

38 Ce terme est apparu dans les années 1990 pour décrire les pratiques associées aux post modernisme en photographie, ou l'impact nouveau des technologies numériques sur l'image fixe. Ce terme est aujourd'hui théorisé par Joan Fontcuberta

plus visibles sur des aplats, le tirage couvert souligne donc la manipulation des représentations de corps . L'effet de censure est inversé et cette dernière ajoute même une forme d'érotisme dans ces images banales.

Simon Rimaz qui s'intéresse lui aussi à l'image issue de la presse présente les tirages qui ont servi pour réaliser la maquette de journaux américains. On l'a vu, il sélectionne des images couvertes d'inscriptions qui indiquent la partie à conserver pour illustrer un article. Ces inscriptions, textes, lignes, marques ou cornures témoignent du passage de la main. Dans l'édition qu'il réalise avec ce projet, l'artiste présente l'image découpée sur une page et la découpée sur la page opposée. Là encore le dos de l'image présente l'histoire du tirage, on voit des taches, des salissures, des dégradations, des annotations encore. La photographie est vue par le prisme de l'objet et non pas de la représentation.



ROTHSCHILD Miguel : Havana, 50th Anniversary of the Revolution, 2009. Technique : Impression jet d'encre perforée, confettis en vrac obtenus par perforation et confettis colorés. Format : 84 x 306 cm, in Miguel Rothschild, site officiel, URL : <http://miguelrothschild.de/works/>

On retrouve ce rapport à l'objet photographique commun dans le travail de Miguel Rothschild ou Martina Bacigalupo. Cette dernière récupère des images dans les poubelles. Ces objets photographiques sont beaucoup plus petits, puisque les tirages ne mesurent que 10 par 15cm.

Pour Roland Barthes , «quoi qu'elle donne à voir et qu'elle que soit la manière, une photo [l'objet photographique] est toujours invisible. Bref , le référent adhère<sup>39</sup>». Pourtant, ici, on tente de donner à voir l'image photographique dans son entier, y compris jusque dans une matérialité tangible.

## **b. L'original argentique sensible**

Parmi ces usages d'une « physicalité » photographique, certains artistes se sont penché sur l'original argentique. Il est alors question de modifier un négatif, une image qui permet la reproduction.

La photographie a historiquement été caractérisée par sa reproduction mécanique. Fidèle, celle-ci produirait des clones par le biais d'originaux (négatifs pour la plupart du temps). C'est ce qui séparerait les œuvres préindustrielles, uniques et auratiques, des arts mécaniques comme la photographie. Le bien connu Walter Benjamin théoriserait cette disparition de l'aura de l'œuvre avec l'arrivée de la photographie.

---

39 Roland Barthe, *la chambre claire*, Paris, Cahier du cinéma, Gallimard, Le Seuil, 2011, p.18.

## *Disparition de l'aura et passage du temps*

La conformité technique des reproductions modernes imaginées par Benjamin, qui conduit à la disparition de l'aura, a été remise en cause. En effet, on a prouvé qu'aucune reproduction mécanisée n'est identique à son original : « la reproduction matérielle parfaite est une illusion »<sup>40</sup>. La théorie de l'uniformisation comme vecteur de destruction de l'aura de l'œuvre d'art a plus encore été balayée par l'éclatement des pratiques et supports de la photographie contemporaine<sup>41</sup>. Dans notre cas précis, l'acte physique, l'opération, ou la perforation du négatif par des plasticiens est une forme de revendication du caractère unique de l'image photographique. Lorsque Ludovic Sauvage modifie une diapositive, il met au jour la fragilité de ce support, les traces du temps : il affirme son unicité.

Aliki Braine perce elle aussi des négatifs pour construire ses paysages. Elle présente des tirages issus de ses négatifs moyen format noir et blanc. Pour être reproduit, le négatif est inversé, les perforations lumineuses du négatif apparaissent donc noirs sur le tirage final. Là encore, l'usage de l'original implique l'agrandissement, un agrandissement qui révèle les détails de l'objet photographique, on observe les fissures, les brisures, les couches de l'objet négatif agrandi. Ces choix donnent une place importante au processus photographique, et par là même au processus créatif.

Lisa Oppenheim utilise indirectement le négatif. Elle récupère le fond de négatifs percés de Walker Evans. L'artiste imagine ce qu'on ne peut plus voir dans les images du photographe américain. Elle vient photographier une scène pour tenter de s'approcher au plus près de l'image originale. Dans un second temps, elle reconstitue l'acte de destruction sur son tirage : elle découpe ses images sauf le cercle qui pourrait combler les images de Walker Evans.

Finalement, le négatif implique souvent l'agrandissement. Ce dernier révèle le détail de l'objet, sa sensibilité, surtout lorsque il est perforé ou peint. Il s'agit de mettre en avant la sensibilité du support.

### **c. L'image numérique effacée, le contre-exemple Jean-Robert Dantou**

Formellement proche des autres artistes et usant de l'ajout lacunaire, Jean-Robert Dantou s'éloigne de la majorité des œuvres du corpus pour ce qui est de la réflexion autour de la matière photographique. En effet, il ne porte pas d'intérêt pour la plasticité de l'image photographique.

Ce photographe, issu du photojournalisme, cherche uniquement à présenter des situations sociales qu'il met en regard du poids politique des images. Il est le seul qui exploite et travaille des images numériques. Ce choix prend sens au regard des usages de la photographie dont il révèle les limites. Ces problématiques sont toutes liées au partage d'images, qui sont nécessairement numériques.

La série *Territoires de lutte* de Jean-Robert Dantou prend cependant une forme finale imprimée avec l'édition du livre *La France vue d'ici* de Médiapart.

---

40 Boris Groys, « La face invisible de la photographie », in Chantal Pontbriand, *Mutations et perspectives sur la photographie*, Göttingen, Steidl, 2011, p.150 .

41 On notera que la photographie dite numérique n'est pas exempte de ces problématiques. Pour Groys, la photographie numérique est invisible, comparable à la partition musicale, dont on ne peut pas entendre le son sans en faire une interprétation par le biais d'instruments. L'image numérique produit une multiplication des originaux au regard de la multiplicité des écrans qui les interprètent. Les images numériques présentent des façons variables d'être perçues selon l'équipement du spectateur. La disparition de l'aura de l'œuvre par la reproduction mécanique est encore invalidée.

On pourrait penser que l'image numérique ne vieillit pas, et que l'étude de sa matérialité est sans intérêt. Pourtant, certains artistes s'interrogent sur la plasticité de l'image numérique, non pas causée par le passage du temps, mais par le partage des images<sup>42</sup>.

### *Conclusion*

Avant d'ajouter de l'absence aux images, les photographes utilisent des matériaux communs. Il y a un attrait de tous pour la collection. Cette collection est le plus souvent issue de fond existant. Il y a une homogénéité dans les images des séries, même lorsque le sujet paraît trivial.

Alors que l'on pourrait caractériser l'art et la photographie de la deuxième partie du 20<sup>e</sup> siècle par ses questionnements sur l'histoire collective, les artistes étudiés basculent vers l'étude du banal, du quotidien et de l'histoire personnelle par la récupération d'images amateurs.

Quand bien même la photographie n'est pas amateur, et que c'est l'artiste qui a réalisé la prise de vue, l'acte semble être négligeable au regard du choix de l'image, puis de sa perforation.

Le corpus est composé d'images principalement tangibles car cela permet leur modification « manuelle ». Elles sont signifiantes, informatives, testimoniales.

La collection de l'objet et la force de signification témoignent d'une forme de mystification de l'objet photographique. On pourrait parler d'une réflexion sur l'usage de la représentation photographique, qui se traduit ici par un fétichisme de l'objet de la part des auteurs étudiés.

Enfin l'acte photographique est aussi une forme d'acte de postproduction. En effet, les artistes viennent couvrir et perforer le support.

## **II/ Les différents types d'acte pour ajouter le lacunaire dans l'image et leurs significations .**

En intervenant sur les matériaux photographiques, les artistes font acte de perforer et acte de couvrir. Ces actes impliquent le geste, l'outil, ou le choix de la forme apposée sur le matériel photographique. Il s'agit ici de présenter les significations des modifications de l'image et son support.

### **1. L'acte de perforer**

*La perforation du support artistique; le précurseur : Lucio Fontana*

Le spacialisme théorisé par Lucio Fontana<sup>43</sup> est un mouvement artistique moderne, il permet de mettre

---

42 Une image numérique peut évoluer si elle est partagée. Ce principe est brillamment présenté par Lisa Oppenheim dans l'exposition *From here on* du festival d'Arles. L'artiste présentait plus de 20 variations d'une image numérique issue d'une même photographie de Walker Evans.

43 Lucio Fontana, né en 1899 en Argentine et mort en 1968 à Comabbio dans le nord de l'Italie, est un peintre et sculpteur italien proche du mouvement de l'art informel. Ce dernier est un courant européen d'abstraction et de création gestuelle apparu après 1945. Dictionnaire Hachette, Wikipédia

au jour des thématiques communes entre les pratiques de perforation du support photographique et celle du support pictural. En effet, dès 1950, pour l'artiste italo-argentin, le spacialisme est un art pictural ou sculptural qui doit envisager l'espace comme intérêt premier de l'œuvre. Proche de l'abstraction picturale, le trait et la couleur sont ici secondaires : ils doivent s'effacer devant la nature tridimensionnelle de l'œuvre. Pour arriver à ses fins, l'italien perfore, griffe, fend des toiles peintes ou vierges. Il traverse la fenêtre picturale et laisse l'espace et la lumière intégrer ses peintures. Lucio Fontana engage aussi une réflexion sur l'importance du geste de l'artiste dans l'œuvre.

Des rapprochements formels sont à faire avec la perforation de l'image photographique. Les œuvres du spacialiste soulignent les questionnements des artistes étudiés autour de l'acte et du geste photographique.

Cependant, la photographie porte jusqu'ici le poids d'un réel figuré, qui pèse sur la découpe. Comme nous allons le voir, pour la photographie plus que pour la peinture, le trou appelle la violence ou la mort. La découpe laisse à voir la sensibilité peu connue d'un médium. Enfin, elle apparaît comme une mise en abîme du cadre photographique.



FONTANA Lucio : Concetto spaziale, Attese, 1964-1965.  
Technique : Peinture à l'eau sur toile. Format : 64.8cm x 54 cm.

### a. Poinçonner

Dans ce corpus le poinçon est lacunaire par le fait qu'il retire une zone que l'on qualifierait d'informative. Le trou cache, mais aussi montre une zone invisible, au-delà du *photographique* jusqu'ici envisagé. C'est ainsi qu'il fait sens.

Dans le cas de la FSA, outre l'intérêt pour la localisation anecdotique des trous sur les photographies documentaires<sup>44</sup> et l'effet graphique, c'est la perforation qui a questionné les artistes. Cela témoigne, au delà de la mission documentaire, d'un intérêt pour les significations de la traversée du support photographique par des formes géométriques vides. C'est l'ensemble de cette production longtemps ignorée, actuellement exhumée, qui invite à penser l'absence photographique.

#### *Violence*

En premier lieu, traversant le support, les photographes ne peuvent échapper à l'évocation brutale du geste. L'expression « killed », donnée par les employés de la FSA aux images perforées par leur directeur, illustre bien ce sentiment.

---

44 Ce cercle vient régulièrement former des éclipses imaginaires ou couvrir des visages.

Nous entretenons un rapport intime avec les images. Chacun pourra se faire une idée de ce rapport complexe en envisageant de déchirer un tirage familial banal. Or, nombre d'artistes ici étudiés utilisent des images amateurs, pour en supprimer les paysages, les environnements, voire les visages. L'ajout lacunaire peut être perçu comme violent, car il emploie le geste physique au service de la destruction d'images chargées d'une valeur symbolique ou affective. L'opération vise à réduire l'image qui s'anime sous l'effet de l'imaginaire, à sa réalité inerte : un corps sans vie.

La photographie a jusqu'ici été le support de mémoire par excellence, pour cette raison, la destruction du support photographique est reçue comme un acte violent. Il s'agit de mutiler l'image et au travers de celle-ci de bannir la mémoire, comme si détruire permettait d'empêcher le souvenir.

Cependant, par sa constitution, la photographie n'est-elle pas un art de la mort ? Historiquement, l'image fixe est liée à la mort dans le sens où elle semble conserver la trace du vivant et en réactiver le souvenir. Ce rapport entre mort et image fixe est, entre autres, présenté par Roland Barthe dans la chambre claire par un passage célèbre. Le théoricien y décrit son rapport ambigu à la photographie. Prenant exemple d'un photographe venu faire son portrait, il perçoit en cette scène «l'instant photographique» comme une approche d'une perception morbide. Au cours de la prise de vue, Barthe bascule dans le monde des morts.

Aliki Braine et sa photographie *The Hunt*<sup>45</sup> ou Walid Raad et sa série *Let's Be Honest, The Weather Helped* mettent en exergue ce sentiment. Les artistes couvrent d'hypothétiques traces d'impacts de balles qui évoquent la mort. Est-ce des êtres vivants cachés sous ces espaces «vides» ? Braine reproduit le geste du directeur de la FSA. Elle place des trous dans ses négatifs représentant des forêts. Ils prennent la place de potentiels animaux chassés. Seuls restent les trous béants d'un noir absolu dans une forêt régulière. Bien qu'il ne s'agisse pas directement de poinçon, Raad couvre de supposés impacts de balles, traces de tuerie. On ne distingue rien puisque le support de l'image est détérioré. Finalement, l'usage d'un cercle évidé ajoute une force formelle à la lacune : elle cible.

Le cercle vide cible les animaux dans la forêt, et les humains dans la ville. Chez Walid Raad et Aliki Braine, c'est possiblement la photographie qui a reçu l'impact. L'intention n'est pas de détruire l'image mais de viser un détail pour l'éliminer, comme un écho à l'acte de prise de vue, qui, par l'usage du matériel de visée, et par le vocabulaire qu'on lui prête<sup>46</sup>, est lié à la mort ou du moins à la violence.

*La photographie perforée sort des flux*

En perforant les images, les artistes révèlent à la fois une attirance et un refus de l'image. A ce titre, la perforation évoque indirectement le travail de l'artiste Steven Pippin. Ce dernier fait des «portraits» de



BRAINE Aliki : Draw me a tree... (Black Out #1), 2006.  
Technique : Tirage noir et blanc issu d'un négatif perforé.  
Format : 95cm x 117 cm. in BRAINE Aliki, Draw me a tree,  
URL : <https://www.alikibraine.com/draw-me-a-tree>

45 « The hunt », ou la chasse en anglais. Terme non équivoque qui décrit entre autre l'acte de la photographie sur l'image.

46 les termes suivants évoquent la photographie : Viser, shooter, cibler, capturer, saisir

photographie<sup>47</sup> au moment précis de leur mort : tuer la photographie semble alors résulter de la volonté de stopper un médium devenu incontrôlable. Ces pratiques se multiplient au cœur de la photographie contemporaine. La qualité des images augmente, leurs contenus avec la production de photographies explosent, débordent, nous submergent. Des artistes tels que Alike Braine semblent réfléchir à deux manières de lutter contre ce mouvement d'extension. La première est son choix de revenir à des formes classiques et contemplatives par l'usage de la représentation de paysages monochrome. Les représentations de Braine sont évidées de tout superflu et pour les plus complexes on aperçoit seulement quelques arbres. La deuxième expression de ce combat face à l'extension est l'usage de l'ajout lacunaire. Alike Braine recouvre en effet ses négatifs de peinture blanche, les perfore, épure la représentation. Cette artiste choisit de n'utiliser que des représentations d'arbres, sur lesquelles viennent se placer des trous ; si une variété d'éléments a pu composer l'image originale, elle nous est ici cachée par l'évidement du négatif. Nous sommes face à la puissance symbolique des impacts. On perçoit dans l'acte de perforer un sentiment partagé entre refus et acceptation du médium photographique.

Le flot de la photographie avec l'explosion des réseaux rend l'image chaotique. On peut donc aussi penser que les artistes qui perforent les tirages et autres négatifs semblent insuffler un calme au cœur de la photographie. Tuer la photographie, c'est affirmer les limites de celle-ci lorsque chaque individu est englouti sous les milliers d'images quotidiennes. Pourrait-on parler d'un suicide devant le trop-plein d'images ?

« Existe-t-il des images "mortes" ? Si c'est le cas, à quoi ressemblerait leur "dépouille" ? Ces questions, simples et absurdes, m'ont amené à envisager une relation plus physique et anatomique envers le matériel photographique. »<sup>48</sup> dira Simon Rimaz.

Ces sentiments se traduisent aussi par le refus de photographier dans le sens traditionnel du terme.

Cependant, l'aspect violent du geste est à mettre en regard des pratiques des artistes qui, pour la plupart, sauvent des ensembles d'images de leur disparition. Il y a donc une tension entre la récupération, la sauvegarde et la destruction.

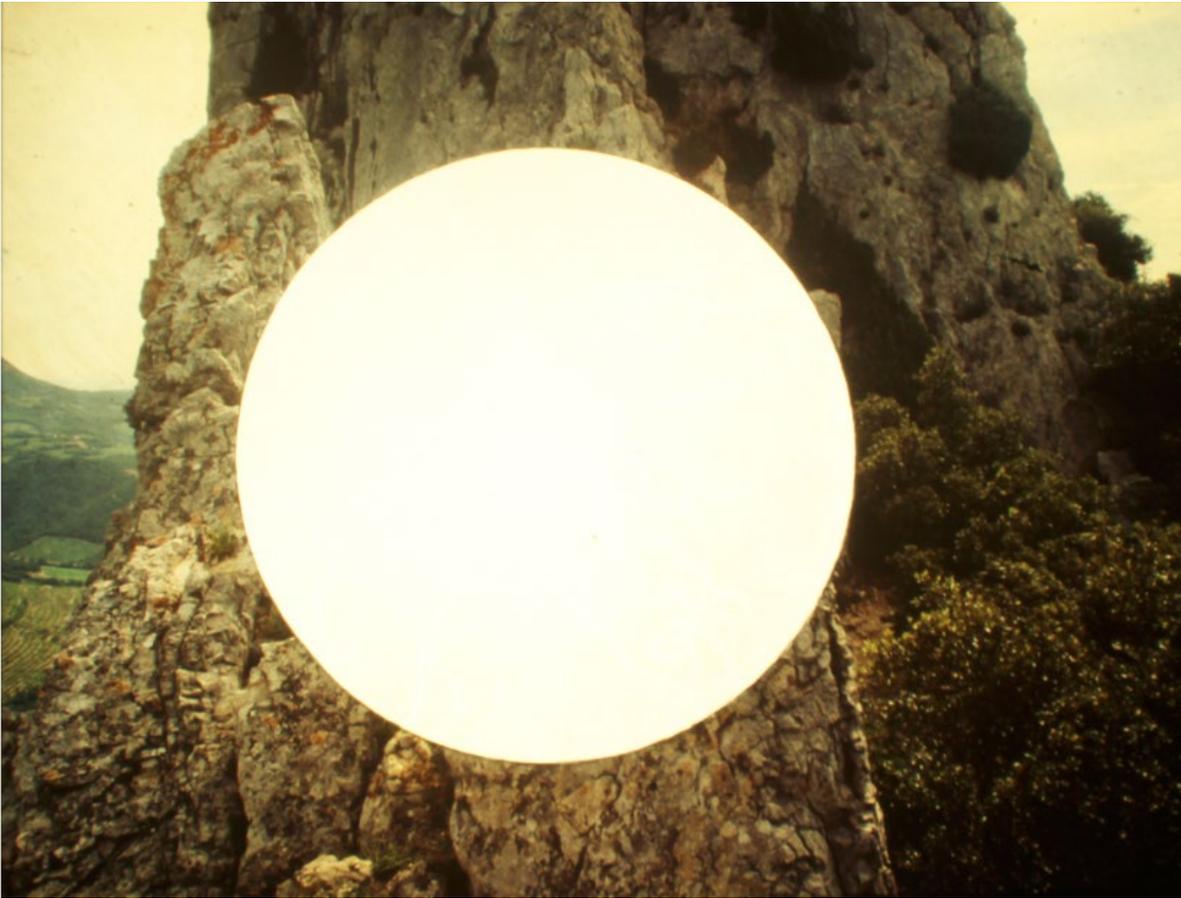
C'est le cas de Ludovic Sauvage qui achète des stocks de photographies amateurs dans des brocantes ou de Martina Bacigalupo qui vient récupérer les images des poubelles des studios photographiques de Gulu. Plus encore, la notion de violence est ici à nuancer : les outils employés pour tuer les photographies appartiennent au registre du quotidien ou de la bureautique. On peut parler d'acte pauvre, par le faible coût humain, matériel et financier qu'impliquent ces ajouts lacunaires.

Finalement, poinçonner c'est donc une manière de faire vivre l'image en la désacralisant. On peut l'utiliser comme tout autre objet pour concevoir une œuvre plastique. Le poinçon devient un acte des événements légers, déroutants, ironiques voir absurdes. Il décomplexé nos rapports à l'image.

---

47 Steven Pippin Deep field, 2010, photographie couleur (devere 5x4 camera), dimensions variables. L'artiste déclenche l'appareil photographique au moment où la balle traverse le support photosensible. Cela produit un autoportrait de l'appareil qui se regarde se tuer.

48 Simon Rimaz, « Portfolio », in Forma-art, [en ligne] URL : [forma-art.ch](http://forma-art.ch), consulté le 30 avril



SAUVAGE Ludovic : Plein soleil, 2013. Technique : diapositive perforé. Format : variable. in SAUVAGE Ludovic, Plein soleil, URL : <http://ludovicsauvage.fr/plein-soleil/>

### *Faire vivre la surface photographique*

Le questionnement sur le rapport à la surface photographique atteint une forme de paroxysme lorsque l'objet photographique est perçu principalement au travers de son évidement ou de son absence. C'est le cas de Ludovic Sauvage. Ce dernier conçoit des images évidées qu'il projette dans des espaces d'exposition. On notera que l'artiste plasticien utilise ici le médium photographique ; mais on pourrait plus justement décrire son travail par un attachement pour les images à l'enregistrement mécanique dans un sens plus large. Son œuvre regroupe aussi bien des images amateurs que des publicités vidéo. Dans la plupart de ses travaux, il s'interroge sur la relation entre l'image et la mémoire populaire. Pour lui, la fidélité de la représentation ou le contexte de l'image importe peu. L'enjeu des images contemporaines réside dans leurs facultés émotionnelles et visuelles. Il interroge la capacité des représentations visuelles à s'adapter à l'espace. Pour Ludovic Sauvage, la perception des images amateurs ou populaires qu'il revisite doit se faire par le prisme du support, le spectateur doit être immergé au sein de l'image. C'est pour ces raisons qu'il utilise souvent la projection.

Dans sa série d'images perforées *Plein soleil* constituées de 81 photographies couleur projetées, l'artiste poinçonne de manière systématique un ensemble de diapositives amateur. On aperçoit des paysages sans présence humaine. On observe une constance dans les images qui emmènent vers des espaces inconnus. Les tons sont chauds et enveloppants. L'association de territoires arides aux formes cycliques renvoie à l'imaginaire désertique et astronomique.

Le trou formé dans le centre de l'image empêche sa lecture complète. Présentée sous sa forme projetée, l'interaction avec l'image se fait par le biais du trou. La perforation illumine littéralement l'espace et le spectateur. L'ajout lacunaire permet d'envisager une nouvelle perception du médium, il transmet la lumière, la chaleur, l'éblouissement.

Ludovic Sauvage emploie régulièrement de la poudre de mica sur le mur accueillant la projection. Elle produit selon lui «un effet un peu givré, pailleté. Elle favorise une sorte d'interpénétration entre le support et la projection.»<sup>49</sup>. La photographie bascule entièrement de son aspect *réceptionnel* vers une capacité *protejectionnelle*. Seule la découpe du support par le poinçon est nette, l'image initiale étant «vaporeuse» et floue.

À l'inverse des images poinçonnées issues de négatifs, comme ceux de Aliko Braine, la technologie diapositive implique que le trou soit rempli de lumière. C'est logiquement ce qui donne le nom de la série d'images. Cette projection produit un effet sculptural, tridimensionnel par le puits de lumière.

Le trou lumineux laisse apparaître une condensation de chaleur : des poussières s'agitent, le cercle projeté paraît plein de vie cellulaire. Ce phénomène est décrit par Camille Paulhan<sup>50</sup>, qui s'intéresse au passage du temps au travers des œuvres lorsqu'elles sont évidées. Pour elle, de John Cage à Rauschenberg, c'est la poussière dans le vide qui lie les œuvres. Cette dernière recouvre les tableaux blancs, lorsque l'œuvre vieillie, la poussière vient combler le vide de l'enregistrement sonore : on entend sa présence sur les sillons des disques. La poussière est perçue comme la fragilité matérielle de l'art, la visibilité du passage du temps sur l'œuvre. Ainsi l'insertion du vide par le trou sur le support de la photographie, révèle la fragilité de la gélatine découpée. Ces œuvres, parce qu'évidées, sont plus sensibles au passage du temps.

Pour décrire son carrousel de diapositives poinçonnées, Ludovic Sauvage parle de diapositives *oblitérées*. Ce terme a deux sens qui permettent un autre regard sur son œuvre. «Effacer», dans le sens du vieillissement d'un objet, est la première signification. Son acte consiste donc à vieillir, ou faire vivre des diapositives et à prendre en compte leur temporalité. L'image photographique n'est plus perçue comme l'arrêt d'un temps passé, mais comme une trace prolongée de ce dernier. Elle est un objet sensible, qui par sa fragilité conserve les passages du temps. Alors que la photographie serait un art reproductible parfait, il s'agit ici de laisser l'objet s'ouvrir. C'est ce sens qu'a la deuxième définition d'un objet oblitéré. Oblitérer, c'est «imprimer une marque» qui à la fois valide l'emploi de l'objet et limite sa reproduction pour qu'il ne serve plus à nouveau. Comme par exemple est le timbre, le passeport ou le ticket de transport.

---

49 Revue Point contemporain, Ludovic Sauvage - Le jardin des pieuvres, 2016, in Revue Point contemporain [En ligne], URL : <http://pointcontemporain.com/ludovic-sauvage-le-jardin-des-pieuvres/>. Consulté le 20 mars 2018.

50 Camille Paulhan, « Éleveurs de Poussière », in Itzhak Goldberg, (sous la direction de), Marie-Laure Delaporte (assisté par), *L'art du vide*, Paris, CNRS éditions, 2017, p. 85.

Pour Ludovic Sauvage, l'image lacunaire crée plusieurs temporalités chez le spectateur. Le poinçon donne au premier regard un aspect comme « aplati » à l'œuvre projetée<sup>51</sup>. Le spectateur est écrasé par l'image. Dans un second temps habitué à la lumière produite, il voit apparaître des strates, une profondeur nouvelle. Cet ensemble d'interactions donne un caractère sculptural par les contrastes lumineux mais aussi par l'épaisseur du support photo-révéle et agrandi par la projection.

L'aspect sensoriel, sensible et tridimensionnel de la photo se retrouve dans les images poinçonnées de Aliko Braine. Lorsque l'Anglaise perfore ses négatifs, avec une brutalité comparable aux images tuées de la FSA, elle provoque leur rupture. Apparaissent alors de nombreuses fissures en lisière des trous. Ces brisures agrandies révèlent l'épaisseur du médium.

Pour elle, le processus argentique qui implique un négatif permet de créer des espaces totalement noirs dans ses perforations, elle revendique ce contraste impossible. Les formes circulaires évoquent, elles, des éléments naturels : l'artiste parlera de nuages et de collines. Il y a aussi l'idée de choisir une marque systématique. En effet, elle change peu de taille de perforatrice : il s'agit de valoriser un choix formel systématique qui donne une cohérence à ces nouveaux paysages.

Enfin, pour Ludovic Sauvage et Aliko Braine le poinçon rappelle les principes de découpe créée par Gordon Matta Clark. L'artiste américain est cité par Ludovic Sauvage. Il nous faut alors rapprocher les notions d'image et d'architecture. Ces deux types de création ayant pour points communs leur usage massif par la population et leur rôle mémoriel. Gordon Matta Clark pense l'architecture comme une surface qui doit être traversée, libérée par le regard. Il perfore les façades d'immeubles existants et abandonnés le long de cônes invisibles. Ces cônes évoquent le champ de vision de l'homme. Il s'agit de redonner un usage et des choix formels radicaux à ce que la ville met de côté. On l'a vu, les photographes donnent aussi vie à des images délaissées et oubliées. Restent dans les deux cas des surfaces trouées de cercles plus ou moins grands. Pour Gordon Matta Clark, nous devons à la fois déconstruire notre rapport à l'architecture<sup>52</sup>, refuser ses usages, mais également en créer des nouveaux. Ce positionnement est largement commun, pour la

photographie, aux œuvres d'Aliko Braine et Ludovic Sauvage.



ROTHSCHILD Miguel : Jesus Save, 2010. Technique : Impression jet d'encre perforée, confettis. Format : 70cm x 100 cm, in Miguel Rothchild, site officiel, URL : <http://miguelrothschild.de/works/>

*La perforation évoque l'obsession et la mélancolie*

Là où des artistes comme Lisa Oppenheim utilisent le trou de la photo comme œilleton pour construire de nouvelles représentations, d'autres incorporent des poinçons pour déconstruire l'image. C'est le cas de Miguel Rothschild.

Souvent perçue comme mélancolique, l'œuvre du plasticien argentin est caractérisée par l'usage de multiples médiums : objet fragile et léger, tissage en suspension, et pour ce qui

51 Romain Semeteys, Ludovic Sauvage, in *Le chassis*, 2014, URL : <http://lechassis.fr/421/>

52 Gordon Matta Clark se qualifie d'anarchitecte

nous intéresse ici, tirage perforé.

Il s'agit d'impressions représentant des paysages dont l'auteur perfore les ciels. Les milliers de trous couvrent l'impression. Ils vont de l'horizon jusqu'au haut du cadre, mais, le plus souvent, ne détruisent pas les représentations de bâtiments. Il est ici question d'explorer la partie la plus « lointaine » dans ses représentations photographiques : le ciel. L'acte de perforation peut se traduire comme une recherche d'un ailleurs inaccessible, mais aussi comme l'expression d'une obsession malade.

Cependant, l'artiste place ses tirages dans des boîtes transparentes. Au pied des tirages, il prend soin de laisser les hypothétiques restes de la photographie. Ces confettis ainsi présentés offrent une autre lecture de l'œuvre qui bascule dans un univers de carnaval, joyeux et enfantin. Ses images portent une absence de réponse évidente, là où la photographie est souvent descriptive et primaire.

Il y a par le poinçon ici une tension entre le contentement, l'inaccessible, la mélancolie et la légèreté. Il s'agit pour conclure de créer une nouvelle unicité de l'œuvre photographique, qui prend forme par le biais à la fois d'une surface (l'image initiale) et d'un objet (le *reste* photographique, le confetti).

Ces opérations intègrent une part de relief. Ces ajouts témoignent de la perception d'une physicalité de l'image fixe, qui n'est plus perçue au travers de ce qu'elle représente, mais « pour et par elle-même », pour la sensibilité du support. Pour ces artistes, il est question de créer une seconde peau. La bidimensionnalité ne devrait pas rester le carcan de la photo.



BACIGALUPO Martina : Gulu Real Art Studio, 2011. Technique : tirage argentique découpé. Format : 10cm x 15 cm. in BACIGALUPO Martina, Gulu Real Art Studio, Gottingen, The Walter Collection, Steidl, 2013, 192p.

## b. Découper

Pour Martina Bacigalupo et Simon Rimaz, l'ajout lacunaire provient de la découpe du support photographique. Ce sont dans ces cas les tirages qui sont ouverts par le biais de cutters ou de ciseaux. Les incisions laissent apparaître des zones vides rectangulaires dans le tirage. Ces découpes vont du petit carré négligeable, jusqu'à vider toute la représentation du tirage.

*Découper, ou faire le portrait en creux de la société ougandaise*

La photographie pour son aspect figuratif et prétendument indiciel est jusqu'ici utilisée comme document prouvant l'identité des populations. La forme caractéristique de la photographie d'identité, qui impose le regard « neutre » frontal » ou l'éclairage homogène, a largement été détournée par l'art depuis les années 1980. Son usage photographique le plus connu reste

celui fait par Thomas Ruff en 1986<sup>53</sup>. La photographe Martina Bacigalupo donne une lecture nouvelle de la photographie d'identité. Il s'agit encore d'étudier ce document, mais par le prisme de son « absence ». En effet, l'artiste récupère les déchets d'un studio photographique ougandais. Elle collectionne, on l'a vu, des portraits dans lesquels la silhouette a été découpée pour réaliser des images d'identité. On peut dire que l'artiste met au jour le *négatif* de la photographie d'identité. Elle présente une image *qui ne fait pas identité*.

L'Ouganda est une ancienne colonie britannique. Comme pour de nombreux pays africains, la colonisation a déstructuré la population et fragmenté le territoire. Après l'indépendance, plusieurs gouvernements se sont succédés, jusqu'à l'arrivée en 1971 du dictateur Amin Dada. Les conflits ethniques se sont multipliés dans un pays qui compte pas moins de 50 groupes de population. Le régime dictatorial est violent, pratiquant massacre et épuration. À sa chute, 8 ans plus tard, le pays est en ruine. L'actuel président est en place depuis 32 ans.

C'est dans ce contexte de violence sociale et politique que Martina Bacigalupo détourne des amas d'images perforées. Elle utilise le vide pour aborder la situation identitaire complexe du pays. Elle présente plus de 80 portraits de petite taille, réalisées pour en extraire des photographies d'identité. Ainsi le visage est découpé. La photographie d'identité est un document administratif d'identification des citoyens : en présenter le négatif apparaît comme une critique des institutions ougandaises. Malgré la perforation induisant l'absence de visage, ces images dépeignent finement une part de la société.

Cette sélection systématique dans l'image a pour effet de rendre anonyme chaque individu, riche ou pauvre, et de pointer au sens propre comme au sens figuré le « cadre politique du pays ». On distingue aussi des individualités, exprimées par les tenues, les robes traditionnelles Acholi<sup>54</sup>, les uniformes, les gestes de la pose. Le cadre vide évoque lui une forme d'uniformisation, une norme qui se traduit par la répétition de ces perforations d'emplacement et de taille strictement identique.

La photographe accompagne cette œuvre plastique de témoignages écrits des clients, indiquant de ce qui les a mené à venir se faire photographier. Ceux-ci racontent des parcours individuels qui témoignent de la complexité et du délitement du pays. Le trou apparaît alors comme la métaphore du territoire fracturé, comme une cicatrice visible jusque dans ces images personnelles.

Cependant, il y a là une volonté de ne pas reproduire les codes de la photographie de guerre, anecdotique, grandiose et appelant la pitié. Le regard n'est pas celui de Martina Bacigalupo mais celui d'un photographe de quartier, un acteur local.

Malgré la fracture, on peut lire ces images en portant le regard hors du cadre initial (disparu). On lit alors des tenues colorées, des enfants qui attendent, des fonds éclatants. Il y a là quelque chose de familial et de très assuré. La photographie d'identité apparaît comme le témoignage d'une population qui avance malgré les marques du passé. Certains viennent chercher une photographie pour un passeport, une carte d'étudiant, une évolution professionnelle. Finalement, la découpe du tirage renvoie aux meurtrissures du passé, mais aussi à la reconstruction par l'identité.

---

53 Thomas Ruff réalise la série *portrait* à Dusseldorf. Celle-ci compte un ensemble de portraits en très grand format exploitant les codes de la photographie d'identité. Cette série émet des questionnements sur l'objectivité documentaire, le réalisme photographique, la capacité anthropomorphe du médium. Ce corpus apparaît aussi comme une réflexion sur l'identité dans le contexte allemand de l'époque, qui est celui du rideau de fer.

54 Les Acholis forment un peuple vivant principalement en Ouganda mais aussi au Soudan du Sud. En 2002, Le «Uganda Bureau of Statistics» dénombrait 1145357 Acholis en Ouganda . URL : [www.ubos.org](http://www.ubos.org)



RIMAZ Simon, Unusual view of Unknow subject, 2013. Technique : découpe sur tirage argentique. Format : inconnu. in RIMAZ Simon, Unusual view of unknow subject, Lecturis, 2015,144p.

Simon Rimaz collectionne lui aussi des photographies abandonnées et perforées. *Unusual view of unknow subject* est composée de plusieurs dizaines de photographies, triées et présentées au spectateur non pas par ce qui est figuré, mais par la taille des découpes qui les composent. Les clichés portant les trous les plus petits sont présentés en premier, les derniers comportant des perforations qui occupent la majorité du tirage. On l'a déjà vu, l'artiste récupère un fonds photographique, dont les images sont jonchées d'informations qui visent à délimiter la zone la plus intéressante du cliché. Ce recadrage est publié dans la presse. Simon Rimaz conserve donc ce qui n'a pas d'intérêt informationnel, documentaire ou illustratif. Comme le nom de la série l'indique, l'artiste ne prend pas en compte le sujet représenté et se concentre sur le cadre formé. S'agissant d'images de presse, les informations relatives aux scènes photographiées sont indiquées mais le photographe choisit de ne pas les communiquer au spectateur. Comme pour Martina Bacigalupo, ce sont souvent des visages qui sont choisis par les iconographes. Pour Simon Rimaz l'acte de découper se rapproche de l'acte de chirurgie : il se définit comme un « anatomiste » des images. Dans le prolongement de cette pensée, il revendique une photographie palpable, que l'on peut toucher et qui doit intégrer ces traces de manipulation. Sont présentés des « lambeaux d'images », des photographies « bancales », sans superflu, sans spectaculaire.

Les images ne sont pas exposées dans des cadres, elles sont le plus souvent suspendues par des pinces dans les salles d'exposition. Parfois, l'artiste accole ces dernières dans des cubes de verres creux, eux-mêmes accrochés au mur. Le but est de faire entrer la salle d'exposition, l'extérieur, dans le tirage. L'artiste explique que les temporalités s'opposent : la lenteur d'un musée bouscule la rapidité de l'image de presse. Pour finir, Simon Rimaz dresse une critique de la mémoire de l'image : ces images quotidiennes qui nous traversent et que l'on oublie instantanément.

Les deux artistes présentent ce qui a été jeté, supprimé du processus photographique. Ces choix valorisent une photographie de « l'après-photographique », et présentent l'importance de la sélection. En choisissant les rebus de la photographie, ces artistes ont construit un discours : le sens d'une photographie qui apparaissait chargée d'une forte iconicité sur un centre de focalisation comme le visage se retrouve ainsi renversé. On comprend donc que l'image ne dit que ce qu'on veut lui faire dire. Une fois son iconicité prédomi-

nante disparue, elle peut d'accéder à une forme symbolique autonome qui se combine avec un propos qui n'avait pas été envisagé.

Le terme *d'ajout lacunaire* est le plus approprié pour décrire les actes de découpe du support. En effet, la découpe implique la disparition radicale d'une zone de l'image. On le verra, souvent le vide apparaît en recouvrant les trames photographiques de peintures. Ici, le cadre est vide. Ces images ne sont pas reproductibles dans cette *lacunarité*. Reproduite ici sur le support papier, la découpe apparaît blanche. Or il n'y a rien, pas même le blanc du papier dans ces portraits et ces images de presse. La découpe est l'acte qui évoque le plus l'absence, car il n'y a plus de matière ni de représentation. La découpe crée une véritable fenêtre, un cadre tangible.

En ouvrant le tirage, les artistes tels que Simon Rimaz laissent inexorablement transparaître un nouveau geste photographique. Au travers de la surface, on aperçoit une nouvelle sensibilité du support au contexte dans lequel il est exposé.

Ces images perforées se présentent en fonction du lieu de présentation de l'environnement matériel qui va influencer leur perception, du cadre en bois qui les contient. L'au-delà du cadre, ce qui est derrière l'image, apparaît en dialogue avec l'image présente.

Révéler la matérialité du mur caché derrière est une manière pour les artistes de mettre sous les yeux du spectateur la réalité factuelle de l'image comme écran occultant. Ce choix amène deux hypothèses : la première est qu'il n'y a rien à voir au-delà de la surface. À l'inverse, ce vide révèle la « dite » surface en présentant sa fragilité et nous invite à regarder symboliquement au-delà de l'image et la vivacité du vide. Dans ce cas, on ne peut pas échapper à la comparaison qui nous renvoie au Quadrangle de Malevich, couramment nommé carré noir sur fond blanc. Le cadre formé par le carré dans un blanc mural donne à cette œuvre majeure une puissance de l'imaginaire possible par le vide. « Le carré que j'avais exposé n'était pas un carré vide, mais la sensibilité de l'absence d'objet. »<sup>55</sup>. Sensible, cette peinture ne cesse d'évoluer au fil du passage du temps, elle se craquelle. Comme pour la peinture d'avant garde évidée, la « photographie fenêtre » manifeste le souhait d'une représentation nouvelle.

Enfin, la création d'une fenêtre rectangulaire sur l'histoire qui se passe évoque le médium lui-même. En effet, on pourrait simplifier l'acte photographique comme une trace et un cadre.

## **2. L'acte de couvrir**

Dans le sujet que nous avons choisi, les rapprochements formels s'accompagnent de rapprochements artistiques et techniques. Pour ajouter la lacune, nombre d'artistes couvrent la photographie. Nous allons le voir, couvrir c'est montrer autre chose, c'est également cacher ce qui était à voir, et signifier par l'abstraction. Historiquement, c'est au service de la peinture que les artistes se sont mis à couvrir la photographie.

---

55 Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, Paris, Encre Marine, 2000, p. 198.

## a. Des évolutions historiques, picturales et photographiques

Après la Seconde Guerre mondiale, Clément Greenberg théorise l'autonomie des médiums artistiques et particulièrement des représentations picturales. Selon lui, la peinture moderne rompt les liens avec les textes canoniques et par voie de conséquence de tout récit. Pour affirmer la spécificité de la peinture, les peintres doivent valoriser la surface et la planéité. La représentation finit par se libérer de la représentation figurative tridimensionnelle. Elle bascule vers sa particularité : l'abstraction picturale.

Parallèlement à ces réflexions, des pratiques d'abstraction photographique ont existé. Elle se développent principalement dans le cadre de l'expérimentation au service de la publicité, par l'usage du photogramme<sup>56</sup>. Reconnus depuis peu, ces travaux, datent des années quarante et cinquante, ont été initiés par les recherches de Laslo Moholy Nagy, Paul Strand, ou Arvin Langdon Coburn. Ils témoignent d'un intérêt pour de nouveaux questionnements formels. Ces artistes créent des formes géométriques abstraites en apposant des objets sur le support photographique. Longtemps oubliée, cette pratique photographique refait son apparition<sup>57</sup>. On note ainsi la relecture des « peintures photographiques » de William Klein, travaux méconnus du photographe au service de la publicité. Il ne s'agissait pas encore de recouvrir le tirage photographique.



RAUSCHENBERG Robert, *Erased de Kooning Drawing*, 1953. Technique : traces de support de dessin sur papier avec étiquette et cadre doré. Format : 64.14 cm x 55.25 cm x 1.27 cm. in SFMOMA, Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953, URL : <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298#artwork-info>.

Face aux mouvements d'abstraction picturale, certains peintres ont refusé l'idée d'une « pureté » de leur médium. C'est notamment le cas des néo-dadas puis du pop-art. Ces derniers décident de s'emparer des matériaux et produits issus de la société de consommation. L'image photographique, du fait de son usage médiatique populaire, est dominante. Certains artistes vont donc tenter de l'intégrer au cœur de leurs œuvres. C'est le cas de Robert Rauschenberg. L'artiste américain, inspirateur du pop-art, utilise la sérigraphie pour incorporer la photographie sur ses toiles. Il fait aussi partie d'une génération<sup>58</sup> qui tentera d'interroger la notion de vide dans l'art. Rauschenberg est l'un des premiers qui se demande si l'on peut faire sens en supprimant l'existant<sup>59</sup>. Il ne s'agit pas encore du médium photographique, mais ces travaux donnent une perspective historique aux œuvres ici étudiées.

56 En photographie, un photogramme est une photographie réalisée sans faire usage d'un appareil photographique. L'image est obtenue en plaçant des objets directement sur la surface photosensible.

57 Preuve de la pertinence actuelle de ces questions, l'artiste allemand Thomas Ruff a récemment utilisé les techniques de photogramme au service d'abstractions réalisées par des logiciels de rendu de lumière tridimensionnelle.

58 Robert Rauschenberg avec *White Painting*, John Cage avec *2'33"* et Nam June Pak avec *Zen for Film*. Par ces travaux, les trois artistes ont interrogé le vide dans leur médium respectif.

59 Notamment avec *Erased de Kooning Drawing*, où l'artiste expose des dessins de l'artiste Willem de Kooning qu'il a préalablement effacés. Le spectateur fait donc face à des feuilles de papier vierges.

Ce n'est que depuis la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle que quelques photographes ont couvert le tirage photographique. On se souviendra entre autres<sup>60</sup> des célèbres encadrements colorés de William Klein, ceux-ci venant faire référence au processus photographique, et plus précisément à l'action de sélection. En effet, l'application d'une forme géométrique irrégulière, comme l'encadrement, le cercle ou la croix effectués à la main, donnait à voir les images choisies. La peinture désignait ici une zone délimitée de l'image, elle n'entravait pas sa « lecture ». Klein se définit par sa pratique de photographe ou de cinéaste et reste attaché au caractère informationnel de l'image captée qu'il souligne par son geste. Couvrir la photographie est alors la volonté de désigner par le choix ou l'expulsion.

### *Couvrir, entre peinture et photographie, Gerhard Richter*

Outre la fusion des systèmes de représentation artistique que ce mélange opère dans un but graphique, la peinture peut venir former une seconde peau sur la photographie, une deuxième surface. Ainsi, l'ajout de peinture sur le tirage photographique est utilisé par Gerhard Richter. Lors de grands repas, le peintre offrait à tous ses invités une photographie. Une tache de peinture en relief venait couvrir ces tirages amateurs. Bien que l'on ne puisse pas totalement parler d'ajout lacunaire, étant donnée la complexité des formes ajoutées, nous sommes face à une volonté de rendre la lecture de l'image impossible. Richter choisit de témoigner d'un « effacement du visible dans la seule lisibilité de la peinture »<sup>61</sup>. Issues de sa large collection personnelle, ces *Overpainted photograph* datées de 1986, viennent affirmer la bidimensionnalité alors caractéristique de la photographie. Ce corpus composé de petits clichés partiellement recouverts, rejoint les très nombreuses autres photographies peintes réalisées par l'artiste allemand avant les années 2000. Peintre photographe, photographe peintre, Richter joue des codes traditionnels dans le cadre d'une représentation picturale bouleversée par l'explosion de l'image médiatique. Les traces de peintures sont richement colorées et épaisses. Elles recouvrent de manière brutale les composantes photographiques altérées. À l'inverse de William Klein, en marquant les tirages, Richter questionne la valeur figurative de l'image. Par ses ajouts, il limite les entrées narratives mais utilise la photographie comme un réceptacle de ses sentiments. Ainsi, selon son état d'esprit, une même reproduction d'une image peut être recouverte d'une tache totalement différente.

Finalement, la photographie devient une éponge temporelle du réel, qui accepte le passage de plusieurs couches de réflexion : « j'ai commencé à cerner l'ambiguïté de l'image et compris que l'image ne prend vie que par le regard du spectateur, qu'elle n'acquiert du sens que par le regard »<sup>62</sup>. L'artiste souligne par ces ajouts, le poids culturel dont se charge la photographie.

### *L'art conceptuel se libère des règles*

L'usage de la peinture sur le médium photographique apparaît aussi dans l'art conceptuel. Ce mouvement artistique renoue avec la pensée de Marcel Duchamp sur le ready-made, en privilégiant l'idée face au geste. Contrairement au Pop-Art, dans une perspective plus théorique de questionnement sur le processus de

---

60 Voir Jean-Paul Goude, ou Tom Drahos entre autre

61 Bernard Blistène, « Gerhard Richter ou l'exercice du soupçon », dans Gerhard Richter, Saint-Étienne, Musée d'Art et d'Industrie, 1984, p. 5.

62 Gerhard Richter, Textes 1962-1963, Paris, Les Presses du Réel, 2012

création, l'acte artistique est « pure » expression de l'intention de l'auteur. Il n'impose pas une exécution manuelle.

John Baldessari est un de ces artistes conceptuels qui passera de la peinture à la photographie dans les années 1970. Dans un entretien accordé à Fabian Stech <sup>63</sup>, il justifiera ce changement important par le manque de communication de ses œuvres picturales auprès du spectateur.

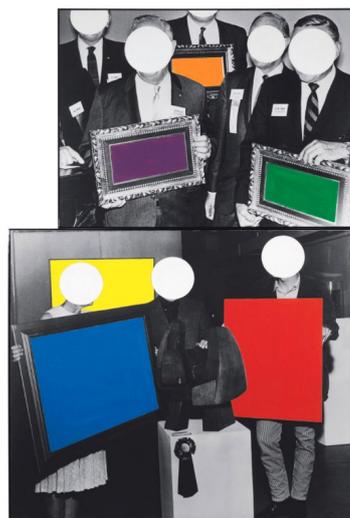
L'artiste entretient un rapport conflictuel à la peinture qui le conduira à *Cremation projet*, performance dans lequel l'artiste détruit la très grande majorité des peintures réalisées avant cette époque. Les restes furent placés dans une urne. A la suite de quoi l'américain choisit de travailler avec des représentations mécanisées telles que l'affiche ou la photographie. Dès lors, John Baldessari utilise l'aplat coloré pour recouvrir la photographie.



BALDESSARI John : The Duress Series: Person Climbing Exterior Wall of Tall Building / Person on Ledge of Tall Building / Person on Girders of Unfinished Tall Building, 2003. Technique : épreuve photographique numérique avec acrylique sur Sintra. Format : inconnu. in BALDESSARI John, Unique work, URL : <http://www.baldessari.org/unique/ln4m7jgovxzwjx4ukmu8oy8jcxhdj>

## b. Couvrir pour montrer

### *Les origines du masquage pour Baldessari*



BALDESSARI John : Frames and Ribbon, 1988. Technique : épreuve photographique avec peinture vynilique. Format : inconnu. in BALDESSARI John, Unique work, URL : <http://www.baldessari.org/unique/ln4m7jgovxzwjx4ukmu8oy8jcxhdj>

Pour John Baldessari le masquage de photographie est initié par des expériences personnelles et des ressentis. Premièrement, l'artiste évoque son attirance pour les ombres portées de personnages, qu'il juge intrigantes. Cela le conduira souvent à détourner des silhouettes, et à recouvrir les personnages d'aplat de peinture. D'autre part, Baldessari déclare que son intérêt pour le recouvrement de la photographie provient d'une scène qu'il observe dans les salles de cinéma. Lorsque la silhouette d'un individu se levant s'ajoute au photogramme affiché sur l'écran géant, l'ombre détruit l'effet d'illusion de l'image photographique. Celle-ci cachée, le masquage anéantit dans le regard la possibilité d'une projection du spectateur à travers la « fenêtre sur le monde » ouverte par la photographie. Ces silhouettes découpées évoquent par ailleurs le mythe de Dibutade où la fille du corinthien Dibutade détourne la silhouette de son amant à l'aide de son ombre projetée par une lanterne sur un mur d'argile. Dibutade crée ainsi la première représentation en surlignant les bords de ce portrait tracé par sa fille.

63 Fabian Stech, J'ai parlé avec Ugo Rondinone, Ida Tursic et Wilfried Mille, Juergen Teller, Tirdad Zolghadr et Hong-John Lin, Michael Werner, John Baldessari, Laura Owens, Monica Bonvicini, Yan Pei-Ming, Didier Marcel, André Morin..., Paris, Les presses du réel, 2016

Il s'agit de recouvrir pour critiquer ou rendre anecdotique des images qui représentent les travers de notre monde. Il utilisera ainsi des images iconiques, présentant la société de consommation américaine. Les images sont issues de la télévision, du cinéma, représentant des supermarchés, des scènes de guerre... Ainsi, en 1985, l'artiste récolte un ensemble de photographies administratives de cérémonie protocolaires. Face à la lassitude produite par la répétition de ces scènes de la vie bourgeoise américaine, il choisit de peindre les tirages. Il en couvre les visages et les tableaux photographiés, qu'il simplifie en cercles et en rectangles. Dans la plupart de ses œuvres, les visages présents de ces clichés noir et blanc sont remplacés par un cercle ou détournés puis peints avec des aplats de couleur primaire saturées (majoritairement rouges, verts, jaunes ou bleus). Ces images, comme le reste de l'œuvre de John Baldessari, possèdent un caractère ironique par rapport aux règles d'usage de la photographie de l'époque. Privés d'un élément de lecture dans l'image, nous ne connaissons ni la date ni l'origine des clichés qu'il modifie. La représentation photographique possède une ambiguïté par le fait qu'elle ne se dissocie pas de son sujet. La photographie « est censée renvoyer concrètement au monde réel. Les gens y croient par avance » dira-t-il. L'artiste dépose une couche picturale sur des éléments que l'on juge « clé » dans la lecture : partie centrale, visage, élément textuel. Encore une fois, ce qui indique la provenance de l'image est supprimé.

Alors que nous attribuons une relation de causalité entre le réel et la représentation photographique, la surface picturale ajoutée paraît plus réelle que le réel. Selon Baldessari, « pour la plupart d'entre nous, la photographie est la vérité, mais un bon artiste peut rendre la vérité plus tangible en manipulant les formes et en appliquant de la peinture autour ». « L'une des raisons pour lesquelles j'ai abandonné la peinture, c'est parce que tout est axé sur le goût », explique-t-il, « j'ai simplement décidé d'être très systématique à cet égard et d'utiliser le cercle chromatique. »<sup>64</sup>. Ces choix évoquent le refus des codes formels de son époque, et son attirance pour des couleurs proches des mouvements de l'abstraction picturale. Ces choix colorés rappellent également les chartes colorées publicitaires.



KRUGER Barbara : Untitled (I shop therefore I am), 1987. Technique : Sérigraphie sur vinyle. Format : 281,9 x 287 cm

#### *Présenter le consumérisme par l'usage de la couleur couvrante*

Une lecture de l'œuvre de Baldessari peut se faire sous le prisme d'une critique du consumérisme par l'exagération des codes de l'image publicitaire. En effet, une origine du choix radical qui consiste à couvrir la photographie provient de la publicité. Un jour l'artiste s'est arrêté sur une étiquette. La photographie d'une personne était couverte d'une pastille colorée de prix. L'usage de la couleur rappelle le logo ou le slogan qui envahit les rues. Le recouvrement des visages par des aplats criards apparaît alors comme une critique d'un consumérisme qui détruit l'identité. Le peintre choisit des images volontairement iconiques ou spectaculaires, comme une publicité

poussée à son paroxysme. Pour John Baldessari, il s'agit de critiquer la futilité par la couleur et d'utiliser le médium de consommation par excellence : la photographie.

Par ses approches de l'aplat coloré et son usage du message, il se rapproche du travail d'une artiste de

64 Art21years, John Baldessari in «Systems», 2009, in Art21years, [En ligne], URL : <https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s5/john-baldessari-in-systems-segment/>. Consulté le 27 Mai 2018.

l'époque : Barbara Kruger. L'artiste américaine met en tension la couleur rouge avec des photographies de consommation pour dénoncer le message publicitaire. Ses images noir et blanc, sont, comme avec Baldessari, recouvertes d'aplats rouges et de slogans publicitaires détournés comme le célèbre « I shop therefore I am ». Il n'y a cependant pas les mêmes réflexions sur l'objet photographique chez les deux artistes. Baldessari étudie aussi l'aspect physique et ne se limite pas aux messages symboliques.

### *Un héritage dada ou surréaliste ?*

Doit-on voir les traces d'un héritage des collages dada ou plus récemment du collage de la sphère contestataire des années 1960 dans ces revendications et ces choix formels ? L'ajout de pièces vides, de peinture sur la surface photographique pourrait-il être considéré comme un « après-collage » un « dé-collage » ? Pour les dadaïstes, le collage de la surface photographique se pratique comme un acte militant dans le contexte de d'entre guerre. Il vise à mêler des résidus du monde moderne et mécanisé et de faire rencontrer le trivial et l'inédit. Dans l'histoire récente, la limite entre la pratique de collage issu de l'art conceptuel et celle de l'ajout lacunaire fut parfois ténue. John Baldessari ou John Stezaker<sup>65</sup> en sont de bons indicateurs. Ce dernier réalise dès la fin des années 70, des découpages dans des photographies récupérées qui s'apparentent à ce que l'on a choisi de nommer des ajouts lacunaires. C'est particulièrement le cas dans sa série *The voyeuse* qui questionne le rapport à un masculin invisible, a un potentiel spectateur également, dont la présence vient découper le support au milieu du cadre photographique. Une silhouette vient perforer le tirage photographique. Plutôt que d'ajouter les images pour montrer les limites de leurs usages dans nos sociétés, il s'agit ici de décoller la photographie: présenter la manipulation, la rendre évidente. On commence par le collage figuratif, usant de l'image comme levier politique chez les dadas. S'en suit un collage qui présente notre rapport au monde de la consommation et de la publicité avec le pop art. Enfin, sous sommes ici devant un « dé-collage », non figuratif, une affirmation de la complexité du monde et de la limite des images médiatiques.

### *Couvrir pour montrer une seconde surface de la photographie*

Évidées, les zones produisent un rapport perceptif à l'image pour le spectateur : la couche de peinture ajoute une matérialité hasardeuse sur le tirage plan. Les oppositions de couleurs, le choix d'évider des images iconiques attirent l'œil de l'observateur. Ces taches mettent en tension la question de l'abstraction face à la matérialité sur le support photographique. « Pourquoi je les retire [les visages humains] ? Parce que je pense que vous creusez vraiment sous la surface et que vous pouvez voir en quoi consiste réellement la photo, ce qui se passe »<sup>66</sup>. Peindre sur le tirage se révèle comme une manière de présenter les différentes surfaces qu'un tirage peut posséder. John Baldessari dira à ce sujet : « Un reproche que l'on peut faire aux photographies, c'est qu'elles ont toutes la même surface. Appliquer de la peinture sur des photographies fut pour moi un moyen d'obtenir deux surfaces, de complexifier le niveau de perception de l'œuvre. »<sup>67</sup>. Pour Marie de Brugerolle, il s'agit « de creuser dans l'image par la couleur, faire de la peinture une incise dans le cliché, dans le mensonge de la représentation ».

---

65 Ce dernier réalise notamment de célèbres figures humaines ambiguës : sur d'historiques portraits d'acteurs "noir et blanc", il vient coller sur la moitié du visage une autre demi-face appartenant à une autre image. Bien que le subterfuge soit totalement visible, comme le veut la tradition du collage, en résultent des portraits polymorphes étonnamment réalistes.

66 STAMBERG Susan, For John Baldessari, Conceptual Art Means Serious Mischief, URL : <https://www.npr.org/2013/03/11/173745543/for-john-baldessari-conceptual-art-means-serious-mischief?t=1539163209919>, (notre traduction)

67 BALDESSARI John, From Life, Nîmes, Carré d'art ENSBA, 2005, p. 13

A une époque où la photographie s'exposait peu, Baldessari place ses œuvres hybrides dans les galeries. Il fait ainsi de la photographie non pas un support de sa peinture mais son outil expressif privilégié. Dès 1980, il situe la photographie au même niveau que l'art pictural. Or, « depuis que la photographie s'est emparée de la fonction mimétique initialement dévolue à la peinture, s'est engagée une forme de rivalité biaisée entre les deux médiums »<sup>68</sup>. Baldessari participe à l'effondrement tardif des rapports de force inégaux, établis entre peinture et photographie.

Les ajouts lacunaires de l'américain Baldessari rejoignent les peintures de négatifs de Aliko Braine. On l'a vu, l'artiste britannique perfore ses négatifs. Mais pour sa série *Draw me a tree*, elle peint également sur ses originaux. Elle place alors ses images peintes et perforées face à face.

Les diptyques présentent les différentes capacités du vide à mettre un relief dans l'image. Qu'il s'agisse d'ajouter ou de retirer de la matière, le résultat est sensiblement proche et seules les couleurs s'opposent. Le blanc est choisi comme couleur de remplissage alors que la perforation apparaît noire. Ces tableaux photographiques offrent au spectateur un regard sur le dessous et le dessus de l'image fixe.

Pour le reste, on peut y voir les choix formels d'un mouvement qui renouvelle le Land art, parfois qualifié d'*art environnemental*, ou *art écologique*<sup>69</sup>. Avec cette lecture, les trous ou les taches peuvent se percevoir comme une réflexion sur le paysage naturel et l'impact de l'homme sur celui-ci. Les ajouts lacunaires provoquent une disparition définitive du support photographique, et donc d'une partie des espaces naturels représentés.

D'autres artistes couvrent la photographie pour donner à voir. On peut citer, entre autres, les interventions de Nicolás Combarro<sup>70</sup>, Alban Lecuyer<sup>71</sup> ou les œuvres de VALIE EXPORT<sup>72</sup>. Cette dernière se photographie dans l'espace urbain<sup>73</sup>. On voit des plans serrés de la ville où son corps s'intègre à la rue, aux arrêtes bétonnées, aux éléments d'urbanisme. Les images sont en noir et blanc. L'artiste ajoute une forme géométrique proche de son corps, qui supprime l'information photographique pour montrer l'enfermement du corps de la femme dans la ville.



BRAINE Aliko : Draw me a tree... (White Out #3), 2006.  
Technique : Tirage noir et blanc issu de négatif encré. Format : 95cm x 117 cm. in BRAINE Aliko, Draw me a tree, URL : <https://www.alikibraine.com/draw-me-a-tree>

68 Camille Debrabant, «Fotobilder», «tableaux-photographiques» et «images peintes», la peinture à l'épreuve de la photographie dans l'œuvre de Gerhard Richter, Jeff Wall et Jean-Michel Alberola, in *Le Postmoderne : un paradigme pertinent dans le champ artistique?*, INHA & Grand Palais, Paris, 2008, p. 58.

69 *Art and the Environment In Britain, 1700 to Today*, Université Rennes 2 FRAC Bretagne (notre traduction)

70 Nicolás Combarro, *Arquitectura Espontanea*

71 Alban Lecuyer, *Ici prochainement : Sarajevo*, 2015

72 VALIE EXPORT est le nom d'artiste de Waltraus Lehner, artiste plasticienne Autrichienne née en 1940. Son oeuvre est éminemment politique, l'artiste emploie régulièrement des actions radicales pour défendre des propos féministe. On peut rapprocher son travail avec celui de la plasticienne française Orlan, notamment pour leur usage d'un art corporel radical.

73 VALIE EXPORT, *Koperkonfiguration*, 1976

## b. Couvrir pour cacher

Par son histoire, la photographie recouverte évoque la censure

Évider la photographie est historiquement un acte politique et social inscrit dans une démarche de censure<sup>74</sup>. La pratique qui vise à « tuer » des photographies est d'ailleurs aussi vieille que la photographie elle-même. Depuis sa création, on attribue à la photographie un rôle de documentation de l'histoire individuelle et collective. Pour ces raisons, la destruction du support photographique est pratiquée pour contrôler la mémoire.

Jan Dirk Van Der Burg présente des images qui sont lacunaires par la censure. Autrement dit, il s'agit de couvrir pour cacher. Le photographe collectionne des impressions photographiques caviardées par l'état iranien.

Avec sa série *Censorship Daily*, il rejoint nombre d'artistes contemporains qui s'accaparent la censure de l'image<sup>75</sup>. Sa série est composée de pages du journal hollandais NRC ayant subi à leur arrivée sur le territoire iranien une censure médiatique. Il s'approprie les images masquées et porte un regard amusé sur la forme aux effets visuellement séduisants. On l'avu, cette forme ironise involontairement le geste de censure. Ce dernier présente une cité iranienne musulmane partagée entre fascination et refus de la représentation. L'accumulation de ces images par l'artiste leur confère un aspect absurde.

Dans ce corpus, les représentations de corps sont quasi systématiquement couvertes par des films autocollants posés à même les journaux. Sans que l'on en sache la raison, tous les adhésifs de censure sont bleus. Images de presse, publicités et illustrations sont traitées avec la même impartialité par les fonctionnaires iraniens. Cependant, selon les éditions, et donc selon les différents fonctionnaires-cen-



KING David : Kontakt Kultura, 2012. technique : inconnue. David King est collectionneur de document officiel de l'aire bolchévique

## NIJVAL WORDT VAN ALLE KANTEN DEKTOEGE

Chavez vermoort  
revolutie in  
naar de 19de-  
rijder Simón  
stoccië ergeen  
meer aan diens  
nse delirium'.

factor  
#AAL  
175014 Hugo Cha-  
zijn Simón Bolívar  
ur me. Toen die praai-  
zeuza deze maand  
specie in het chique  
n Londen, liet hij een  
1 Et later in aan de  
en. Op aadentie bij  
na 2011 hield de  
der al een portret van  
vonderhoff en ci-  
stant van de 18de-  
thantiek bolchev-  
ks alles zal ik altijd  
hollak blijven."

De Amerikaanse  
Spencer Tunkit zette in maart  
maakte Venezuela op de top  
bij het standbeeld van Simón  
Bolívar in Caracas. Hij toetst  
kritische van politieke  
retoriek. (Foto Reuters)

person anno 2000  
ind  
onderscheiden zijn. Sin  
het in Venezuela per we  
bolívar' als politieke r-  
te voeren. Deontankie  
politiek ook in de laatste  
nog dankbaar maar zijn  
creëren en discussie.

Chavez' verering van l  
der te evenmen van zite  
het begin van de jaren t  
zandek Chavez als bolche  
niet een groep onderhoff  
zich haat. In een geb-  
beinstormen de milit-  
een nieuw Venezuela,  
op de 'erfenis' van Bol  
Bolívar-taanse staatsre-  
faat jammerlijk.

Via de stembaas wordt  
1998 als hoog president.  
zijn Bolívar-erering in  
van zijn carrière vooral  
als president maakt hij  
wet. In 1999 stemmen c  
lanen per referendum  
voorgeselde grondwet  
Het land heet voortaan  
República Bolivariana de V  
"ANSA" al in het congres  
lemaal in de haak", in zij  
rinasse delirium' "slece  
regelmatig uit de boe  
Quintero. "Zets Fald C  
niet zo ver in zijn revo  
referenties aan de bolche  
ter, essayist en laan-19e  
cultuurkrijgslidende  
Marti."

Chavez roept bij his  
voetbed ook weersta  
zijn bevering dat Bolívar  
ho was een kind van een  
moder en een maats va  
terre. "Bolívar kwam uit  
his crocolle familie, hij p  
met de normen en waare  
dies bevoerde klasse.  
Dat is uit alles af te lede  
niet dat het staatsde  
Het idee van Bolívar als z  
aan ander deel de ma-  
zambo Chavez rijkhef  
op den lijn wil scilicet."

In het nabije buiten-  
laert Chavez zijn vooraf  
Iberitane droem van  
nigt continent. Naal B  
los in december de Bolivi  
sidenverkeerlagen "n  
hij op bezoek bij boogde  
ver een replica van  
zwaard eadica. Samen  
cialistische Cuba en her-  
via voeren het olerelie-  
sinds kort de 'volkshar  
ALBA, vermoed naar Be  
groomachte  
continent, Brazilië voer  
zich er maar ongemakke  
word in maart de crava  
titie van Rio de Janeiro g  
door de sambochde die  
Amerikaanse eendel' al  
uindog. De winnende  
gen verwoede een eeuw  
bolívar. Het carnatiste  
gepospoord door de Ven

Van der Burg Jan Dirk : Censorship Daily, 2012, Technique :  
journal. Format : inconnu, in Jan Dirk Van Der Burg, Censor  
shipdaily, URL : <http://www.jandirk.com/censorship.html>.

74 Par la retouche, le recouvrement ou le grattage d'images jugées dérangeantes pour le pouvoir ou la population, les systèmes autoritaires ont largement effacé les images devenues gênantes à leurs yeux. On se souviendra des personnages devenus indésirables par le pouvoir stalinien qui se voyaient supprimés des images officielles. D'un point de vue plus individuel, il arrive qu'un couple qui se sépare déchire les photographies qui leur sont communes. Dans tous les cas, le but est de supprimer une part d'histoire à oublier.

75 Eric Baudelaire et sa série *Of Signs and Senses*, 2009, Tiane Doan na Champassak, et sa série *Censored*, ou Bill McDowell et sa série *Ground*, de 2016

seurs, les autocollants couvrent des parties plus ou moins importantes de ces corps. La zone à supprimer est subjective. Sur certaines images, c'est presque la totalité du cadre qui est couverte d'un ruban adhésif coloré. Or pour le lecteur, l'attrait pour ce qui est interdit est souvent plus fort que ce qui est visible. Pour citer un fameux texte : «Tout ce qui est couvert d'un voile sera dévoilé, tout ce qui est caché sera connu.»<sup>76</sup>

Outre l'aspect grossier et absurde de ce caviardage, la forme géométrique uniforme produit des effets de sens. En effet, l'aplat bleu s'oppose au « trop-plein » caractéristique de la presse quotidienne : texte et photographie qui doivent se déformer pour entrer dans une page.

Les images censurées choisies par Jan-Dirk Van Der Burg sont unifiées par leur teinte : le bleu de la surface adhésive. Sans raison apparente, les censeurs photographiques ont choisi un bleu saturé, un bleu outremer. Cette couleur évoque un bleu de carreau perse<sup>77</sup>. La volonté de voiler et de réduire les entrées de lectures de la photographie s'en trouve mise à mal : le bleu renvoie à la liberté et à la légèreté. De plus, il porte une connotation depuis l'usage récurrent du bleu dans l'art occidental : on nous renvoie à Giotto, Picabia, Van Gogh, et plus manifestement au bleu de Klein ou aux papiers découpés de Matisse. Involontairement, en cachant la photographie par la couleur, le pouvoir politique a ici donné plusieurs nouvelles entrées discursives à des images de presse quotidienne. On peut aller jusqu'à dire que la valeur symbolique de ce bleu particulier, sa puissance esthétique, son intensité chromatique dépasse la valeur iconique de l'image qui le supporte, et qui s'en trouve affaiblie. Cette puissance symbolique rend dérisoire l'intention d'interdire la vue de ce qui est caché sous l'aplat coloré.



KLEIN Yves : IKB 3, Monochrome bleu, 1960. Technique : Pigment pur et résine synthétique sur toile marouflée sur bois. Format : 199 cm x 153 cm. in Centre Pompidou, IKB 3, Monochrome bleu, URL : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cAne9x5/res5BqBp>

### *La capacité de la couleur*

On connaît la connotation spirituelle ou émotionnelle de la couleur. Dans les travaux étudiés, c'est sa capacité à abstraire des idées plus conceptuelles qui est exploitée. Par ailleurs, c'est avec évidence que ces artistes réalisent un vœu simple qui consisterait à « mettre de la couleur » dans le monde. Pour cela, ils usent le médium photographique, largement associé au réel, pour égayer des scènes dérisoires et ironiques, des images de guerre ou de censure.

Par ailleurs, quel que soit le motif iconique, une forme géométrique colorée d'une teinte saturée qui s'impose sur une photographie l'enfonce dans une banalité ordinaire.

«Très vite, j'ai choisi d'utiliser la couleur comme un signal, d'une manière non-esthétique, même si, finalement, on ne peut pas empêcher la couleur d'être esthétique.»<sup>78</sup> dira John Baldessari. Aussi, en ramenant le

76 Évangile de Jésus-Christ selon saint Luc, chapitre 12, verset 2, in Association Épiscopale Liturgique pour les pays Francophones, URL : <https://www.aelf.org/bible/Lc/12>

77 Nombre de mosquées iraniennes utilisent abondamment le bleu outremer dans leur architecture. C'est particulièrement le cas dans la ville d'Ispahan.

78 Susan Stamberg, For John Baldessari, Conceptual Art Means Serious Mischief, URL : <https://www.npr.org/2013/03/11/173745543/for-john-baldessari-conceptual-art-means-serious-mischief?t=1539163209919>, (notre traduction)

regard à la surface, la vision s'égaré dans les variations de couleur et de matière aussi séduisantes et vaines que sur une palette de peintre dépourvue de signification.

### *Une auto-censure pour Jean Robert-Dantou*

Jean-Robert Dantou use aussi de la couleur sur l'image. C'est dans le contexte de lutte sociale, précédemment vu, que le photographe couvre ses photographies.

Très vite, les choix techniques et esthétiques de Jean-Robert Dantou entrent en contradiction avec les problématiques qu'il rencontre. Pendant son travail de documentation des lieux de lutte, une « défiance grandissante vis-à-vis de l'image »<sup>79</sup> émerge de la part de nombre d'individus. Certains manifestants viennent à la rencontre du photographe et lui demandent de ne pas les photographier. Cette méfiance est justifiée selon le photographe par le recul des libertés individuelles et la surveillance de l'état. Finalement, pour lui, la photographie devient un élément de contrôle et d'identification que les manifestants refusent. Il accepte ce constat et joue avec cette contrainte. Le photographe choisit de couvrir tous les visages des personnes « en lutte » par des pastilles jaunes. Tout en cachant les visages, ces pastilles élémentaires révèlent le nombre, décompte les manifestants. En fin de compte, ces cercles vides mettent en évidence l'effet de multitude, de groupe. Par l'usage d'une même couleur, les pastilles présentent l'idée à la fois formelle et politique d'unité. Le cercle évidé limite un élément que l'on a longuement adossé à la photographie : ses hypothétiques capacités documentaires. Le photographe dépeint finement un état des luttes sociales et politiques françaises, non seulement au travers des lieux choisis, mais aussi par l'absence de l'évènement imposé par la censure. Il s'agit d'utiliser les limites de la photographie, en présentant le masquage. Cela traduit aussi un engagement politique du photographe.

Son corpus d'images singulier est produit dans un contexte de reportage. Il se mêle aux propositions de dizaines d'autres photographes pour cette mission photographique. On notera que ces projets sont liés par l'usage systématique de la figuration et d'une esthétique que l'on pourrait qualifier de « reportage ». Jean-Robert Dantou est un des seuls photographes à sortir du cadre du reportage ou du documentaire en allant évider ses images.

C'est la deuxième fois que le photographe use de cet artifice pour montrer son impossibilité à représenter des individus par la photographie. Il exploite ainsi ce procédé dans son projet « les murs ne parlent pas » où il se trouve confronté à l'impossibilité légale de faire le portrait d'une personne atteinte de trouble psychiatrique. Le photographe viendra apposer ces mêmes pastilles jaunes sur les visages.

### *La «censure» des individus rappelle les usages médiatiques mais aussi de nouveaux usages de la photographie*

Outre les pratiques artistiques sur lesquelles nous allons revenir, le camouflage de visages est pratiqué depuis longtemps dans le champ des images médiatiques. Les personnes sont floutées, masquées à la télévision par exemple.

---

79 Jean-Robert Dantou, Territoires de lutte in la France vue d'ici 2017, URL : <http://www.lafrancevuedici.fr/encours-territoires-de-lutte.php>, consulté le 13 avril 2018

Or, depuis peu, on observe une augmentation de ces pratiques chez certains citoyens, exclusivement sur le web. Concrètement, les visages des individus présents sur les photographies sont remplacés par des formes géométriques évidées (cercles colorés, carrés noirs). Ce procédé est destiné à protéger les personnes, citoyens ou activistes. Or, aujourd'hui, l'effacement des individus apparaît dans des cadres d'engagements politiques légaux. Cela traduit un refus de l'image, une peur de la répression et une méfiance vis-à-vis de l'image partagée. La preuve photographique peut devenir outil de répression ou d'identification. La méfiance et la volonté de contrôler sa propre image augmentent dans des contextes médiatiques ou politiques. Le flou discret est remplacé par la tache noire. L'esthétique de l'autocensure est utilisée dans la communication. Ces choix sont apparus avec l'illisibilité des frontières entre privé et public par le biais des réseaux sociaux.

Sur le web, on observe aussi des recouvrements de photographie pour critiquer la liberté d'expression ou le sexisme. On voit par exemple des corps de femmes, dont les tétons sont largement masqués, pour dénoncer la censure des réseaux sociaux.

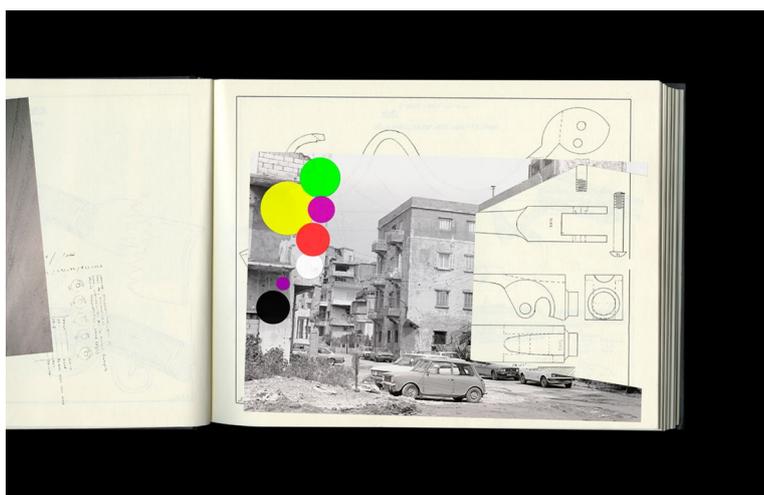
L'ensemble de ces pratiques manifestent un comportement paradoxal face à l'image photographique qui est à la fois choisie et refusée pour sa force de communication. Le photographe Jean-Robert Dantou intègre ces esthétiques de luttes au cœur de ses images.

### *Cacher la guerre au Liban pour mieux la décrire : Le cas Walid Raad*

L'artiste Libanais questionne la perception et les usages contemporains de la photographie, à travers la valeur de témoignages qu'on lui accorde. La série *Let's Be Honest, The Weather Helped* est composée de plusieurs photographies dans un carnet avec diverses annotations et schémas d'apparence scientifique<sup>80</sup>. La particularité qui nous intéresse ici prend l'aspect d'une constellation de vignettes circulaires, de tailles et de couleurs variables, appliquées sur ces images.



Auteur inconnu : Blocage à Clignancourt!, mars 2018.  
Technique : Photographie numérique. Format : variable. in  
Twitter URL : <https://www.twitter.fr/>



RAAD Walid : *Let's be honest, the weather helped*, 1999-2014. Technique : Tirage pigmentaire. Format : 46.8 × 72.4 cm. in RAAD Walid, *FLOOD* Finbarr, Walid Raad, New-York, The Museum of Modern Art, 2015, 192p.

80 Ce sont des schémas de munitions militaires.

C'est avec nos connaissances préalables de l'Atlas Group que nous allons analyser la série. Cet ensemble est présenté comme un don de Walid Raad à l'Atlas Group. Cette donation est accompagnée d'un texte qui énonce à la première personne le fait que Walid Raad, comme nombre d'enfants dans les années 1970-80, amassait les balles et éclats d'obus dans les rues de Beyrouth. Ce récit détaille par quel biais, vingt ans plus tard, il a découvert que la variété de couleurs de cette collection particulière caractérisait indirectement la provenance des armes. Cette collection prouverait donc l'implication de nombreux pays étrangers dans l'armement des milices libanaises. Walid Raad possède, selon ses mots, un « index » des pays belligérants.

Le titre largement ironique de la série évoque selon Raad la notion de météo, qui, comme les balles au Liban, est imprévisible. Ce style absurde est récurrent dans l'exposition, bien qu'il côtoie volontairement les données rigoureuses. Au sujet du titre, l'artiste dira « Nous savons très bien qu'il existe des raisons très claires et parfois très évidentes pour expliquer certaines de ces choses [la météo ou les balles]. Il est intéressant qu'elles soient souvent présentées comme si elles étaient inévitables et naturelles. »<sup>81</sup>

Cette série d'images possède un protocole et une esthétique commune : des photographies d'archives sont collées sur les pages d'un carnet au format à l'italienne qui contient des schémas d'armes. Les images représentent Beyrouth : ce sont des vues d'immeubles, de paysages. Aucun personnage n'est jamais photographié. Ces paysages urbains sont constellés de gommettes colorées d'enfants. Elles cachent selon l'auteur les impacts de balles et d'obus dans les murs de la ville. Recouverts, censurés, les impacts sont invisibles, il n'y a donc pas de représentation directe de la guerre. Pourtant, le texte et l'omniprésence des cercles colorés laissent à penser que l'on est face à des représentations d'immeubles, de paysages urbains largement meurtris par la guerre. Les pastilles de Walid Raad évoquent aussi un produit de consommation. On reconnaît encore des étiquettes de grandes surfaces présentant le prix d'objets. Comme chez Baldessari, il y a donc une forme de critique de la consommation, qui est plus marquée ici puisque l'artiste libanais l'associe directement à la guerre. Les armes, les munitions, ne sont que des produits de vente pour les états occidentaux qui ont participé à l'armement des différents groupes du pays.

Par ailleurs, les gommettes créent une ambiguïté sur l'origine de l'image : provient-elle de son enfance, est-ce une image récente ? En outre, les ajouts lacunaires nous égarent sur l'origine réelle des images ; mais traduisent un regard franc sur des faits réels : les ravages de la guerre civile libanaise.

Finalement, couvrir le support photographique, c'est aussi apprendre à le redécouvrir à la manière d'un enfant. En supprimant les impacts de ces images par des gommettes, l'artiste Walid Raad joue avec ces codes de l'enfance, de la photographie et de la guerre avec une grande dextérité.

---

81 Extrait Audio de l'exposition de Walid Raad ayant eu lieu du octobre 2015 à janvier 2016 au Museum of Modern Art, traduit par l'auteur, [www.moma.org/audio/playlist/20/421](http://www.moma.org/audio/playlist/20/421)

## Conclusion

Lorsque l'artiste intègre le vide, le creux ou l'aplat dans la photographie, il transforme l'acte photographique. Ce dernier, historiquement défini par la prise de vue, bascule pour devenir un ensemble de post-productions et de manipulations de l'image existante. On l'a vu, les sujets traités par le biais des ajouts lacunaires sont nombreux. Le trou évoque l'identité, l'ailleurs, l'impossible, la mort, la guerre. La modification de la surface laisse une place plus grande au passage du temps sur l'objet même. Le recouvrement de la surface permet d'envisager le médium<sup>82</sup> photographique comme un objet composé de couches physiques et de couches de perception. En choisissant de les ancrer dans des images de presse, d'amateurs, d'identité, les vides manifestent une réflexion sur les usages de la photographie actuelle.

Pour conclure, les actes qui évaluent la photographie génèrent un processus créatif différent du processus habituel de la photographie. Ce processus se décline en plusieurs étapes. L'image finale possède une temporalité nouvelle et une multiplicité de niveau de lecture. L'ajout lacunaire est un outil intentionnel, politique ou expérimental du médium.

Créer une autre forme d'iconicité permet des jeux entre dedans et dehors qui questionnent la définition même de photographie

Littéralement, la photographie s'ouvre. Mais on voit également une ouverture de ses carcans théoriques. Peut-on parler d'image index ou de document lorsque ce dernier est perforé largement ? S'agit-il de mettre le vide au cœur de la photographie ? Quels sont les caractéristiques et les enjeux communs de ces pratiques ?

---

82 Le médium, terme qui peut être employé au pluriel, désigne les matériaux originels, les «caractéristiques essentielles d'un art». Ce terme apparaît pour décrire des pratiques de l'art moderne, qui se caractérisent entre autres par la multiplication des matériaux artistiques. Pascal Krajewski, Retours sur le médium en art, URL : [journalsopenedition.org/appareil/2151](http://journalsopenedition.org/appareil/2151) [En ligne] Consulté le 8 Juin 2018

### **III/ Les enjeux communs , une vision de la photographie, appuyée par des regards théoriques**

Les propos précédents tentaient d'analyser comment des actes précis (découpage, poinçonnage, ajout de peinture et autre pastilles) façonnait des effets de sens pluriels. Ces actes esquissaient des regards sur la société et la photographie contemporaine.

Il s'agit maintenant d'établir des enjeux communs à ces pratiques. Quel est le rôle de l'imaginaire dans l'ajout lacunaire ? Pourquoi n'y a-t-il pas de représentation de personnage ou de visage ? S'agit-il de photographie vide ?

Nous allons nous appuyer sur des réflexions théoriques pour analyser ce phénomène formel.

#### **1. Apporter un renouvellement de pensée sur la photographie.**

Nous avons identifié quelques visions communes parmi les images étudiées. Ces choix s'inscrivent dans des chemins déjà empruntés par d'autres acteurs de la photographie. Ils s'inscrivent dans une volonté de renouvellement des usages de la photographie et critiquent ses attributs historiques.

Il s'agit premièrement d'utiliser des images existantes pour décrire le monde présent, un choix commun à la majorité des artistes du corpus. Les images étudiées et les propos de leur auteur traduisent un refus de la photographie comme seul signe indiciel du réel. Plusieurs œuvres interrogent et jouent de la notion de document photographique : nous définirons ce dernier et présenterons ces choix. Enfin l'absence de figuration humaine nous interroge.

#### **a. Appréhender l'existant pour écrire l'actuel**

*Vers une «post-photographie»?*

Récemment, Clément Chéroux a théorisé le basculement d'une photographie capturée à une photographie collectionnée. Les artistes revendiquent selon lui une pratique de la photographie « plus proche de l'édition que de l'enregistrement mécanique du réel »<sup>83</sup>. Nous serions dans une « ère post-photographique » selon Joan Fontcuberta. Pour les deux théoriciens, il s'agit de cesser de créer dans un monde où la production photographique nous submerge.

L'insertion d'un produit de consommation dans le monde de l'art est courante depuis les avant-gardes. Cela a été dit, la récupération a notamment été plébiscitée par les mouvements dada, le surréalisme, le pop art, ou le post-modernisme.

Face à la « prolifération » des images qui a accompagné le développement du web, les artistes doivent changer les habitudes de création. Ces évolutions rapides et relativement incontrôlées peuvent s'apparenter selon Fontcuberta à une « épidémie des images ». Pour Clément Chéroux, il faut alors se plonger dans

---

83 Yasmine Youssi, « Oui, on peut être photographe avec les photos des autres, propos de Clément Chéroux recueilli », in Télérama le 08/07/2011, [en ligne]. URL : [telarama.fr/scenes/oui-on-peut-etre-photographe-avec-les-photos-des-autres,70936.php](http://telarama.fr/scenes/oui-on-peut-etre-photographe-avec-les-photos-des-autres,70936.php). Consulté le 2 mai 2018.

les archives de presse, dans la production amateur, dans l'imagerie populaire, dans les imageries automatisées. La création artistique a toujours évolué au grès des évolutions technologiques et plus encore des modes de diffusion de l'image. Ainsi la récupération doit jouer un rôle majeur avec le développement du web et des réseaux sociaux.

### *Collecter, c'est créer*

Depuis les années 2000, certains observateurs craignent l'apparition « d'une image vidée de son sens au profit de sa pure consommation »<sup>84</sup>. Ces appréhensions sont contrebalancées par le formidable élan artistique dû à la prolifération d'images, qui permet la récupération de flux ou d'archives par les artistes. Découle de cette explosion de l'utilisation de la photographie un changement « de l'idée que nous nous faisons de la création, il en résulte des travaux qui transforment l'ancien en nouveau, réinventent le banal ». Pour André Gunthert, les technologies numériques ont permis de franchir « un nouvel échelon dans le progrès de la diffusion d'images, en leur conférant une appropriabilité infiniment supérieure »<sup>85</sup>.

Dans le sillon de Clément Chéroux et de Fontcuberta, Joana Hurtado Matheu décrit les usages de recyclage de réutilisation des images : « Par le biais de ces pratiques du détournement qui freinent l'excès d'images pour pointer sur l'accès aux images, on constate à quel point, aujourd'hui, peu importe qui, ou comment on appuie sur le bouton. L'important est ce qu'on fait à partir de là, du reste. »<sup>86</sup>. Ce *reste* est particulièrement exploité par les photographes qui ajoute le vide dans l'image.

Cet acte de récupération peut avoir des causes différentes. Tout d'abord, il peut apparaître comme une adaptation à la réalité de la profusion d'images. La récupération marque aussi des questionnements écologiques, par l'usage d'une forme de recyclage des images. Il s'agit de questionner les pratiques de la société de consommation et de ses excès, notamment en redonnant du sens aux images oubliées.

Au vu du nombre d'expositions et galeries qui fleurissent sur la thématique de l'usage amateur de la photographie, on pourrait se demander si ce phénomène n'est qu'économique et passager. Pourtant, l'usage de photographie amateur, retrouvée, perdue, cachée, par les artistes qui placent des lacunes dans l'image, traduit un intérêt pour les histoires individuelles. Cela traduit également un engouement pour les usages de la photographie et leurs diffusions.

### *Revendiquer une matérialité de l'image*

Face à un manque nouveau de tangibilité de la photographie, un certain nombre de photographes artistes se sont retournés vers des pratiques dites analogiques. On voit ainsi réapparaître des procédés anciens, ou alternatifs<sup>87</sup>, qui imposent l'unicité et la matérialité de l'image. Ces dernières années, il y a eu une augmentation notable de l'usage de la photographie comme objet autonome. Pliage, couture, collage viennent sur le devant de la scène. La perforation ou le recouvrement d'un support sensible ou d'un tirage participe de cette évolution.

---

84 Paulin Martin, *L'évidence, le vide, la vie, la photographie face à ses lacunes*, Paris, Ithaque, p.29.

85 André Gunthert, *L'image partagée, la photographie numérique*, Paris, textuel, 2015, p.11.

86 Joana Hurtado Matheu, « Le reste », in Chantal Pontbriand, *Mutations et perspectives sur la photographie*, op cit, p.247.

87 Daguerotype, Collodion Humide, Papier salés, Gomme Bichromatés, Cyantotype, Antotype, Ambrotype et de nombreux autres.

## b. Refuser l'indice

*Une thèse discréditée depuis peu*

« L'image photographique vise à bannir l'inquiétante étrangeté d'une réalité à laquelle elle témoigne sans pouvoir la reproduire »<sup>88</sup>

Comme vu précédemment, la photographie a été caractérisée pour son lien physique, sa trace matérielle, d'un réel ayant eu lieu. Les théoriciens définirent la photographie par la notion d'index. Si un objet est photographié, c'est une preuve enregistrée de l'existence de cet objet qui apparaît sur l'image..

Or, si l'on considère la photographie toujours dans le cadre théorique de la sémiologie de Peirce, celle-ci partage des aspects indiciaux, mais aussi iconiques et même symboliques bien qu'aucun ne soit réellement pertinent pour la définir.

Plus encore, le rapport d'indicialité entre l'image et son référent fut ébranlé par les scientifiques<sup>89</sup>. Ces derniers indiquaient simplement que la théorie basée sur des éléments scientifiques (le photon issu du réel vient percuter une surface et graver sa trace) était fausse. En effet, le photon qui entre dans un objectif photographique n'est pas le même photon qui en sort et vient interagir avec le bromure d'argent. Il n'y a pas de lien physique contigu entre le réel et l'image photographique.

Historiquement, on a poussé la photographie vers le réalisme par l'usage d'optiques neutres et parfaites. Nous avons choisi des représentations réalistes et descriptives et on en a déduit que la photographie argentique était seulement une trace du réel. Ces choix jouent un rôle décisif dans la connotation aujourd'hui encore de la photographie aux yeux du public. Enfermant cet art dans le rôle qu'on lui attribuait, celle de mémoire parfaite du réel passé.

Il faudrait dire que la photographie est une représentation par l'usage de la lumière, qui est plus ou moins proche du réel, « un aiguillage plutôt qu'un miroir »<sup>90</sup>. Et que libérée de certaines règles, la photographie contemporaine déroge même très largement à ces thèses : il n'y a parfois plus de représentation figurative, plus d'appareil photographique, plus de photosensibilité. On parle pourtant toujours de photographie. Comment qualifier les photographes qui déstructurent l'image, la recomposent, la recyclent, par des outils de postproduction ? Encore une fois, il y a bien trace, mais pas la trace évoquée par Peirce.



KRIJNO Nico: Remonving the rock, 2015.  
Technique : Impression pigmentaire sur papier photo rag cotton. Format : 100 x 120.2 cm. in KRIJNO Nico, site officiel, URL : <https://nicokrijno.com>

88 Verena Kuni, "(Ant-)Agony of the real, Observation on the works of Richter", Polke, Charlesworth and Bladessari, in *Governing the Real, Art and the press Picture From Warhol to Tillmans*, Kunstmuseum Basel, Dumont Literatur und Kunst Verlag, p339-340.

89 « Les photons qui entrent dans une plaque de verre ne sont pas ceux qui en sortent », « les photons lumineux sont absorbés par les charges électriques du milieu (les électrons des atomes, pour l'essentiel) et les mettent en branle ; ces charges réémettent alors de nouveaux photons » Jean-Marc Lévy Leblond, *La Vitesse de l'ombre : aux limites de la science*, Paris, Seuil, 2006, p28.

90 André Gunthert, *L'image partagée*, op cit, p. 23.

Pour revenir sur l'index, on a un temps imaginé que le caractère de véracité attribué au médium photographique aurait dû totalement disparaître avec l'apogée du calcul numérique. Le pixel venant détrôner le grain physique, l'opinion publique et certains théoriciens<sup>91</sup> conjecturaient la retouche numérique comme un élément venant détruire la trace mécanique intrinsèque.

André Gunthert prouve qu'il n'est rien en décrivant notamment sur dans la photographie de presse de l'arrivée du numérique : ce basculement technologique change peu l'image, sa pratique et sa réception. On perçoit toujours la photographie de manière indicielle. Pourtant, le calcul numérique met lui aussi à mal le lien physique entre objet et image.

La conclusion est que la photographie reste, pour le commun des acteurs, réaliste et informationnelle dans ses usages, malgré les changements technologiques. De fait, la trace n'est pas propre à la photographie : seulement, nous avons choisi qu'elle se cantonne à cela.

### *Les jeux des artistes du vide avec l'index*

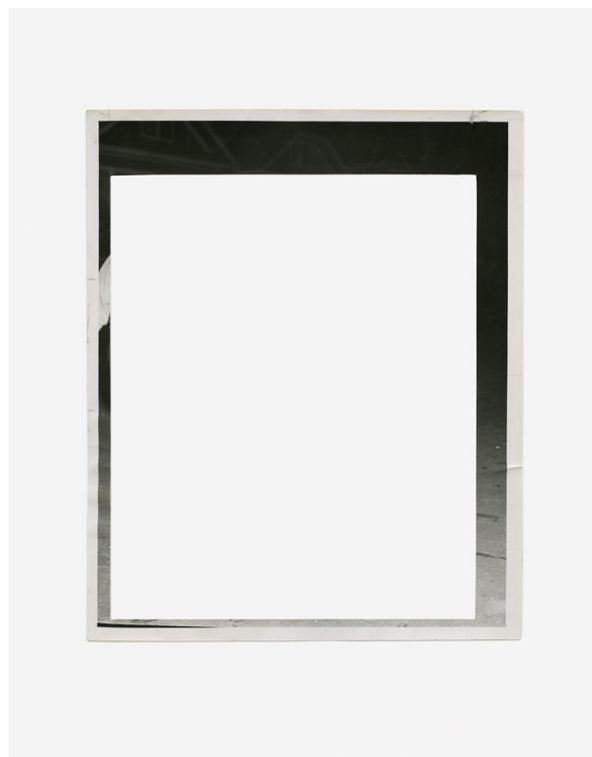
L'ajout lacunaire sur la photographie présente les limites de la trace indicielle que l'on attribue à cette représentation, en vidant le contenu photographique. Cela fait, les artistes placent au cœur du fichier ou du tirage une trace physique (oserait-on dire indicielle?) du passage de l'artiste. La photographie devient une surface multitemporelle. Il y a bien des traces, mais, comme pour d'autres médiums, elle ne prouve rien, du moins leur but n'est pas là. C'est ce que souligne Simon Rimaz en laissant une empreinte physique du réel, vide, dans une image de presse qui prouve l'événement. Il s'agit de détruire l'illusion photographique en ouvrant une fenêtre dans la représentation.

Aujourd'hui, la photographie d'art n'a pas plus de « ça a été » que des autres médiums artistiques. Et finalement, l'art plastique sans trace n'existe pas.

### *Sortir de la surface plate*

Barthe disait en 1980 à propos de la photographie « Je ne puis que la balayer du regard, comme une surface étale.

La Photographie est plate, dans tous les sens du mot, voilà ce qu'il me faut admettre »<sup>92</sup>. Selon lui, la représentation au travers de l'image fixe présente un réel inatteignable : cet aveuglement est lié au rapport d'index au réel qu'entretient à ses yeux la photographie avec les réels. L'objet photographique ne peut être vu, le papier, simple surface que l'on ne saurait traverser. Le théoricien souhaiterait « nettoyer la surface de l'image, pour accéder à ce qu'il y a derrière ». Comme pour illustrer la frustration produite par l'impression de transparence du médium face à l'opacité réelle



RIMAZ Simon : UVUS N#126/Cut Size: 70.8%, 2013.  
Technique : découpe sur tirage argentique. Format : inconnu. in Der Greif, Artist Blog, Simon Rimaz – Unusual view of unknown subjects, 2015 URL : <https://dergreif-online.de/artist-blog/simon-rimaz-unusual-view-of-unknown-subjects/#content-slider-old>

91 Pierre Barboza , William J.Mitchell ou Fred Ritchin

92 Roland Barthe, la chambre claire, op cit, p. 25

du support. Pourtant, à la lassitude passive du théoricien répond peut-être l'action matérielle des artistes. Certains plasticiens se sont risqués à traverser l'obstacle de la surface photographique. Questionnant la surfacialité de la photographie, les artistes imposent un temps nouveau à l'image, qui n'est pas celui du « ça a été », mais qui s'apparente à un « être maintenant ». On parlera encore d'une multiplicité temporelle apportée par la traversée du tirage, du fichier, ou du négatif.

En plus du questionnement sur la nature qu'entretient la photographie avec le réel, les artistes qui éminent, interrogent la notion de figuration. Pour Pauline Martin, « la peinture s'est détachée du sujet, il y a longtemps, la photographie s'y attache »<sup>93</sup>. La photographie remplit le rôle de la peinture du 19<sup>e</sup> siècle : elle figure le plus justement possible le réel. Alors l'on regarde les images « comme cela se ferait dans la critique d'art traditionnelle avant l'apparition de l'avant-garde »<sup>94</sup> : pour être digne d'intérêt, la photographie doit être réaliste. La photographie, même depuis l'arrivée de technologies numériques, use des mêmes « conventions picturales [issues] du modèle réaliste »<sup>95</sup>.

### **c. Se jouer du «document photographique»**

De l'index au document, il n'y a qu'un pas.

#### *Définition d'un document*

Un document est une pièce qui «apporte un renseignement, une preuve»<sup>96</sup>. On peut décrire le document comme un « enseignement transmis par une personne ». C'est un ensemble formé par un support ayant une valeur testimoniale, explicative et descriptive. Dans une perception révolue, la photographie est définie par des caractéristiques indicielles, mémorielles et informatives. Ces éléments plaçaient de facto la photographie dans le champ des documents.

Le document conduit à l'apparition de ce que l'on a appelé le style de la *photographie documentaire*. Cette photographie est caractérisée par une « neutralité » et une «vérité»<sup>97</sup> formelles généralement au service d'une critique sociale. Le style documentaire se base sur le réalisme, et ses cadrages sont construits autour d'un effacement du photographe.

A ce sujet l'artiste conceptuel Jan Dibets dira:

«Le contenu descriptif d'une photographie peut contribuer à son importance. Mais dans la photographie documentaire, seul ce contenu est important. Il y a toujours des mauvaises et des bonnes photographies. Une mauvaise photo peut être un document important, et une superbe photo un mauvais document. Que

---

93 Pauline Martin, *L'évidence, le vide, la vie, la photographie face à ses lacunes*, Paris, Les Éditions d'Ithaque, 2017, p.35.

94 Boris Groys, op. cit, p.148.

95 Joan Fontcuberta (sous la direction de), *Le Mois de la Photo à Montréal : La condition postphotographique*, Kerber photo art, Bielefeld, 2015, p.11.

96 Dictionnaire en ligne, Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, in CNRTL, [En ligne], <http://www.cnrtl.fr>.

97 Jean Kempf, «La photographie documentaire aux Etats-Unis», *Transatlantica* [En ligne], mis en ligne le 18 février 2015, URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/7127>. consulté le 5 Juillet 2018.

faire avec cette affirmation? Dans l'histoire de la peinture aussi, il y a d'importants tableaux qui ont une valeur documentaire ou du moins historique, mais qui sont d'un intérêt mineur sur le plan artistique, quand bien même il s'agit de «vintages». Or en matière photographique, cette valeur documentaire l'emporte presque toujours.»<sup>98</sup>

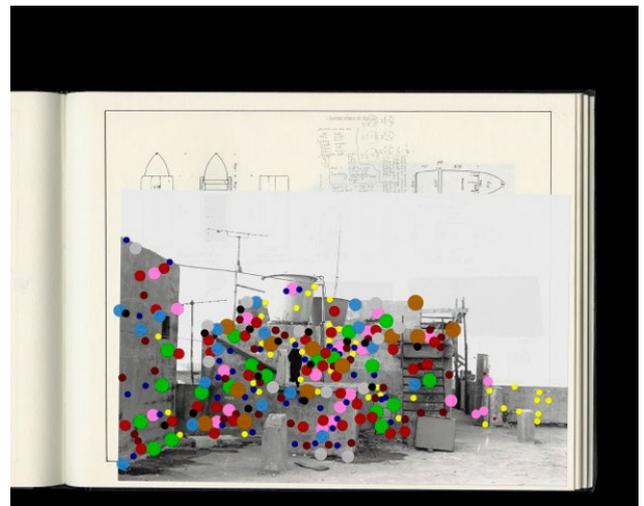
Le document photographique existe, car toute représentation ou témoignage peut prendre une valeur documentaire. Cependant, la caractéristique documentaire n'est pas intrinsèque à la photographie. Sans accompagnement textuel ou oral, la photographie ne prouve rien. Plus encore, la photographie n'apporte pas obligatoirement de preuve, car elle peut être manipulée. Finalement, selon nous, c'est par ses usages rigoureux et non pas par ses caractéristiques que la photographie s'est imposée comme document informatif ou journalistique.

Les artistes étudiés jouent avec les supposées capacités documentaires de la photographie pour créer de véritables « documents artistiques ». Volontairement, ils produisent ce que l'on a choisi d'appeler des documents *potentiels* ou des documents *limités*.

#### *Walid Raad et le document «potentiel»*

«Que se passe-t-il si l'image "s'invente elle-même comme document", si elle devient une fabrication de traces ? Peut-elle donner lieu à la constitution d'"archives fabriquées", et celles-ci sont-elles nécessairement "fausses" ? »<sup>99</sup> s'interrogera Philippe Dubois dans un article évoquant les nouveaux usages de la photographie. Walid Raad, comme d'autres artistes évoqués, propose une réponse avec les images que nous étudions.

La guerre libanaise fut mal documentée, le regard porté par les historiens est récent, et ces derniers sont souvent occidentaux. Face à ces problématiques qui concernent son pays, Walid Raad, on l'a vu, produit une archive documentaire. Il s'agit de produire des images et de les décréter «documents». Mais s'agit-il de traces réelles de cette guerre ? Sommes-nous devant des représentations qui prouvent lorsque l'on fait face à ces images couvertes de pastilles ?



RAAD Walid : Let's be honest, the weather helped\_ Usa, 1998. Technique : Tirage pigmentaire. Format : 46.8 × 72.4 cm. in RAAD Walid, FLOOD Finbarr, Walid Raad, New-York, The Museum of Modern Art, 2015, 192p.

Walid Raad ne nie pas les origines incertaines de ces images. Il décrit ces documents comme des « fantaisies érigées à partir de matériaux de mémoires collectives »<sup>100</sup>. Ces documents fabriqués offrent la possibilité de communiquer à propos de vérités historiques. La capacité de la photographie à proposer une forme

98 Jan Dibbets, *La Boîte de Pandore : Une autre photographie*, Paris, Paris Musées, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2016, p. 19

99 Philippe Dubois, «De l'image-trace à l'image-fiction», *Études photographiques*, [En ligne], mis en ligne le 1er juin 2016. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593>. Consulté le 07 février 2018.

100 R. Solomon, *Walid Raad / The Atlas Group*, in *Guggenheim Museum*, 2017, [En ligne], URL : [www.guggenheim.org/artwork/20712](http://www.guggenheim.org/artwork/20712), Consulté le 3 Septembre 2018. Notre traduction

tangible des faits et à détailler avec précision lui ont donné jusqu'ici son caractère de document. « Toute photographie est par nature "d'histoire" », écrira Michel Frizot<sup>101</sup>. Ici, l'apparence méthodique favorise la croyance et dénonce la subjectivité du point de vue historique.

Le Libanais interroge le fait, le réel, le témoignage. Pour cela, il joue sur plusieurs niveaux de lecture en présentant une vérité possible (les photographies et leur impact caché, traces d'un réel passé ou non) face aux vérités possibles des gouvernements des pays internationaux et leur potentielle participation à l'armement du pays, dans un contexte de guerre civile. D'un certain point, dans un monde aux faits flous, l'artiste propose des documents eux aussi flous.

Parce que toute trace est faillible et que tout point de vue est culturel, « Le propre de l'archive est sa nature trouée »<sup>102</sup> : Walid Raad met en image cette thèse.

L'utilisation d'images noir et blanc alors que nous sommes autour des années 1980, les petits tirages, la détérioration de certaines images donne à voir un document idéal, une archive de conflit. Les codes employés rappellent également les usages photojournalistes de l'époque, comme par exemple le noir et blanc. Bien que ces photographies aient sans doute été capturées à Beyrouth, le but de Walid Raad est de nous amener à nous demander d'où provient l'image, créer l'incompréhension et la remise en cause de la vérité, de l'évidence photographique. Il s'agit d'amener aussi le spectateur à se demander qui sont les faiseurs d'images, qui possède le pouvoir de les faire.

D'autre part, par son jeu avec les codes de la photographie, Walid Raad propose une nouvelle vision critique du genre documentaire et du système de documentation à partir des archives. Il remet aussi en forme la fonction d'inventaire valorisée par l'école de Düsseldorf.

L'artiste présente le caractère ambivalent de la preuve par le document en fonction de la forme et du contexte dans lequel il est présenté. Il nous interroge sur la véracité de ces images qui « s'inventent » elles-mêmes comme traces. L'image cesse d'être une empreinte du passé pour devenir un objet, un espace présent à problématiser.

Selon Guillaume Le Gall, pour Walid Raad, le besoin d'« articuler plusieurs vérités discursives et de représentation annule la distinction entre la fiction et la non-fiction »<sup>103</sup>. Ces réflexions se lient aux prises de positions récentes de Philippe Dubois. Le théoricien affirme la disparition de l'image trace au profit d'un « être là » et se questionne sur un basculement vers « l'image fictive »<sup>104</sup> :

« Si le critère de réalité (c'est-à-dire de référence à l'existence dans le réel de ce qui a été la source ou la cause de l'image) n'est plus un critère pertinent et exclusif pour penser l'image, alors peut-on concevoir à sa place (ou au moins à côté) un critère de fictivité qui permette de (re) définir notre nouveau rapport à l'image photographique ? »<sup>105</sup>

---

101 Ilsen About, Clément Chéroux, « L'histoire par la photographie », in *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/261>. Consulté le 10 mai 2018.

102 George Didi-Huberman, *L'image Brule*, 2005, p14.

103 Guillaume Le Gall, « Walid Raad et the Atlas Group Archive, L'invention du Document », in Chantal Pontbriand, *Mutations et perspectives sur la photographie*, Göttingen, Steidl, 2011, p.85.

104 Philippe Dubois utilise le terme de fiction dans le sens qu'on lui attribue dans les théories des mondes possibles. Pour resumer ces théories, il s'agit d'accepter des alternatives crédibles aux mondes réels. C'est par ce prisme que Philippe Dubois propose de voir la photographie non plus comme ayant été là dans un monde réel, mais comme étant ici. La photographie présente un monde parallèle qui n'est pas nécessairement réel et qui possède ses propres logiques.

105 Philippe Dubois, « De l'image-trace à l'image-fiction », op cit.

Finalement, Walid Raad nous propose sa perception historique, réelle et fictive à la fois. Il conte le traumatisme d'une guerre par le biais d'images fragmentaires. Par cette démarche, l'artiste conteste la notion même d'écriture historique, et avec eux les acteurs qui la conçoivent. La démarche de l'artiste est politique dans le sens où elle vise à exposer la question de la guerre libanaise, dont le récit et les faits ne sont jusqu'ici pas officiellement écrits<sup>106</sup>.

Duchamp déclarait un objet industrialisé être une œuvre, réinventant au passage la notion d'artiste et de spectateur dans un XX<sup>e</sup> siècle de l'objet<sup>107</sup>. Raad, au travers de l'Atlas Group, se réapproprie la notion de fait en présentant des « documents potentiels » dans une nouvelle période de l'information partagée.

*Martina Bacigalupo ou Jean-Robert Dantou, un document «limité»*

Contrairement à Walid Raad, Martina Bacigalupo et Jean-Robert Dantou n'interrogent pas le document par le biais de l'origine de leur image. Cette dernière est clairement définie, il s'agit de photographies ayant été réalisées à des dates précises par des acteurs connus dans des lieux établis. Leur caractère descriptif pourrait en faire des documents conventionnels. Mais ils sont incomplets par l'évidement de zones primordiales dans l'image.

Pour les deux artistes, il s'agit de décrire avec précision une situation et de faire un état des lieux. Pour le Français, c'est une description rigoureuse des zones de luttes politiques. C'est la situation politique et sociale ougandaise qui est présentée par les images de Martina Bacigalupo. De plus, les deux photographes ont par leur parcours une pratique plus proche du journaliste que du plasticien. Autrement dit, ce sont habituellement des faiseurs de documents, travaillant pour la presse ou des organisations non gouvernementales. En proposant des images évidées de leur centre, plus précisément évidées de la figure humaine, les deux photographes produisent des documents volontairement limités. Leur usage comme source de vérité est donc restreint. Par cela, et comme Walid Raad, ils revendiquent une photographie qui peut documenter une situation sans la montrer, sans évidence. Ces images qui présentent des difficultés sociales, des enjeux sociétaux sont pourtant inexploitable dans la presse traditionnelle car cette dernière souhaite des images figuratives, descriptives, simples, et finalement illustratives.

---

106 Stefanie Baumann, «Archiver ce qui aurait pu avoir lieu», Conserveries mémorielles [En ligne], # 6 | 2009, mis en ligne le 26 décembre 2009, consulté le 07 février 2018. URL : [journals.openedition.org/cm/381](http://journals.openedition.org/cm/381)

107 Gérard Wajcman, *l'Objet du siècle*, Paris, Lagrasse verdier, 1998

## 2. Symboliser pour abstraire

On peut dire que tous les artistes du corpus abstraient des éléments représentés. L'acte d'abstraire se définit par l'action de : «dégager d'un ensemble complexe les traits communs aux éléments ou aux individualités qui la composent» mais aussi «d'isoler par l'analyse un ou plusieurs éléments d'un tout»<sup>108</sup>

Il s'agit donc de sortir, de cibler des éléments par l'ajout lacunaire. Ce pointage fait, les éléments sont remplacés par des formes significatives. Des éléments choisis sont remplacés par des formes selon des systématismes et des conventions. On peut dire que les artistes cités *symbolisent* des éléments représentés pour mieux les abstraire de l'image.

### a. Symboliser et pointer par la forme

#### *Symboliser par la forme géométrique*

Les ajouts lacunaires placés par les artistes ne sont pas composés de formes aléatoires. Dans la plupart des cas, ce sont en effet des évidements aux formes graphiques notables. Une majorité des artistes étudiés utilisent des formes géométriques simples : le carré, voire plus largement le polygone (John Baldessari, Martina Bacilgalupo, etc.) et le cercle (Miguel Rothschild, Walid Raad, etc.). Cette perfection de la forme et de la couleur renvoie notamment aux modernités picturales, mais aussi à la science, à l'artificialité, voire même à l'aspect mécanique de la création. Bien qu'utilisées pour ne pas représenter, ces formes géométriques possèdent des caractéristiques symboliques.

Comme nous le verrons, l'usage des couleurs associées à ces formes amplifie le propos symbolique.

#### *La symbolique des formes régulières*

La plupart des œuvres ici étudiées possèdent des ajouts lacunaires aux formes catégorisables. On peut associer ces formes à l'action de coupage, au geste de l'artiste.

Mais ces formes «parfaites», mathématiques, géométriques s'opposent essentiellement à l'image qui les supporte; les photographies présentent un réel discontinu et variable, finalement peu géométrique. «La qualité essentielle des formes géométriques vient de ce qu'elles ne sont pas organiques, à la différence de toute autre forme dite artistique» dira à ce propos le l'artiste minimaliste Donald Judd<sup>109</sup>.

L'usage de formes mathématiques, régulières, le plus souvent symétriques, traduit une volonté d'échapper à l'expressivité aléatoire, du moins d'en cadrer le propos. Par ailleurs, ces formes graphiques se présentent comme une continuité possible de la photographie. En effet, ces actes font aussi référence à un art mécanique comme la photographie, par leur «régularité» de forme.

Assurément, les formes géométriques colorées évoquent les choix avant-gardistes et les théories d'épuration du Bauhaus, leur but étant de se mettre au service de ce qui allait devenir l'esthétique industrielle. Il fallait, selon ces derniers, réfléchir au sens et à l'expression intuitive des formes simples pour rendre les objets, les architectures et l'art au service du plus grand nombre.

---

108 Dictionnaire en ligne, Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, in CNRTL, [En ligne], <http://www.cnrtl.fr>.

109 Donald Judd, Entretien avec Lucy Lippard, in Art in America, Juillet Aout 1967 n45

Les techniques de communication visuelles ont évolué vers une utilisation simplifiée du graphisme en vue d'encoder immédiatement les images dans l'espace public et médiatique. Le public contemporain, consommateur, s'est adapté au langage particulier du graphisme. L'usage des logos, des icônes, des pictogrammes, forme un ensemble de signaux visuels simples et percutants qui permettent de capter son attention. Ainsi les formes géométriques se sont répandues dans le vocabulaire expressif de l'imagerie contemporaine, et d'abord à des fins de communication utilitaire ou commerciale. L'art contemporain s'est emparé de ce langage visuel symbolique et non iconique pour l'utiliser comme langage plastique. Par ce fait, les artistes cités détournent ces codes récurrents et s'en servent.

Habituellement, une forme géométrique fait sens immédiatement parce qu'elle renvoie aux pictogrammes, icônes, etc. Lorsqu'une forme géométrique est vide, elle questionne sans donner de signification immédiate. La forme est détournée. Le spectateur peut alors se heurter à une proposition visuelle qu'il ne peut pas expliciter : l'effet est vain. Cependant, la forme vide peut libérer son regard et sa pensée de l'emprise du système de communication auquel il est accoutumé et qu'il n'avait jamais questionné.

### *La récurrence du cercle*

Parmi les formes les plus récurrentes, le cercle tient une bonne place dans ces ajouts du vide. Le cercle se caractérise par l'aspect paradoxal de sa lecture. Selon Platon, la forme cyclique est composée de deux parts antinomiques. L'une des faces est décrite comme homogène, pleine : une « clôture ontologique »<sup>110</sup>. Platon l'oppose à une seconde face, présentée comme métaphore de l'abîme, de l'ouverture, et plus encore du vide. Le cercle apparaît ainsi comme un objet bicéphale, entre vide et plein graphique. C'est vraisemblablement la dualité du cercle qui en fait l'une des formes les plus présentes au cœur dans ces pratiques photographiques.

La symbolique circulaire est systématiquement présente dans les principales religions monothéistes, évoquant le plus souvent le pouvoir, la lumière divine. Il prend la forme d'auréole, d'architecture, de rite, d'objet divin.

Le cercle a ceci de particulier qu'il impose un mouvement de concentration qui évoque la force centripète, et un mouvement de dispersion que l'on associerait à la force centrifuge. C'est notamment pour cela que le cercle est la figure symbolique de l'infini pour les peintres du Bauhaus.

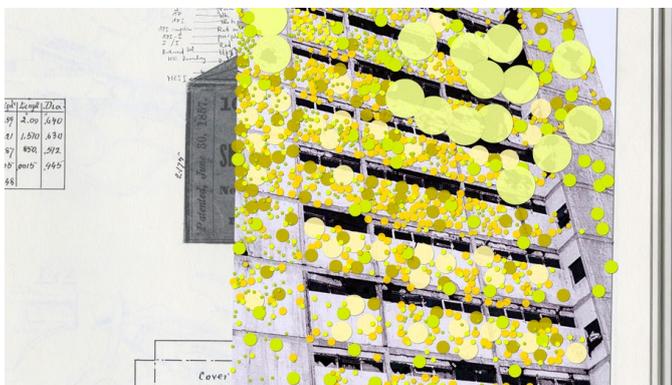
Le cercle se réfère aussi aux formes du visage, qu'il simplifie. Le trou circulaire oriente le regard, rappelle la cible, la jumelle, la vision, l'optique. Il pointe vers ce que l'on ne peut voir. Forme totale, entière et lacunaire. La forme circulaire est source de frustration, le cercle appelle le regard et nous montre l'absence.

### *Des cercles qui dénombrent*

Pour les œuvres de Jean-Robert Dantou, John Baldessari ou Walid Raad, les cercles dénombrent. Pour le Libanais, ce sont les pastilles vues précédemment qui font l'inventaire des impacts de balles. On peut alors mesurer la taille des trous, leurs nombres, leurs origines. L'usage de gommette n'est pas anodin, dans nos

---

110 Alain Delaunay, «CERCLE, symbolisme», Encyclopædia Universalis [En ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/cercle-symbolisme/>. consulté le 11 avril 2018.



RAAD Walid (détail): Let's be honest, the weather helped\_Egypt, 1998/2006. Technique : Tirage pigmentaire. Format : 46.8 × 72.4 cm. in Museum of Modern Art, Walid Raad, URL : <https://www.moma.org/audio/playlist/20/421>

sociétés elles peuvent être un moyen de repérage, de dénombrement ou de classification<sup>111</sup> utilisé par la police ou l'armée. Il s'agit parallèlement de mettre en place un code couleur qui permet l'identification rapide d'un élément.

Chez Jean-Robert Dantou, la pastille qui censure volontairement les manifestants des places publiques permet aussi de les dénombrer rapidement. Cette simplification des visages évoque des logiciels de mesure automatique. Le cercle utilisé par les deux artistes évoque la cible.

## b. L'usage de la symbolique colorée

Avec la forme, la question de la couleur dans l'art est signifiante et fondamentale. L'intérêt pour la couleur prend un rôle majeur, notamment depuis les modernités artistiques et plus singulièrement en peinture. La photographie a quant à elle conservé durant un temps un rapport complexe avec la représentation colorée. Quand elle a permis l'enregistrement de la couleur, l'image photographique s'est chargée de la richesse chromatique de l'environnement très complexe et peu saturé de la nature. Le désordre des teintes accidentelles est apparu. Dans un second temps, la couleur, cette fois fidèlement reproduite, a rapproché plus encore l'image fixe d'une potentielle copie du réel, l'éloignant du monde de l'art.

Ces points de vue ont évolué puisqu'aujourd'hui la couleur et les questionnements colorés sont courants dans les projets photographiques contemporains.

C'est majoritairement la triade rouge-jaune-bleu qui est récurrente dans les œuvres lacunaires étudiées. Ce trio coloré est employé comme « principe fondamental »<sup>112</sup> pictural dans l'Europe entière dès le début du 17<sup>ème</sup> siècle. Associée à des formes géométriques simples, l'utilisation des couleurs sera repensée par le Bauhaus et une grande partie des mouvements picturaux modernes. On notera que nos appréciations colorées au-delà des théories scientifiques établies<sup>113</sup> ont été largement influencées par la théorie de l'« effet psychomorphe » des couleurs apportée par Goethe<sup>114</sup> en 1810. Bien que ces oppositions soient dépassées, on peut dire que les artistes étudiés font le choix des couleurs de l'art et de la sensation aux dépens de la couleur scientifique.

Dans les travaux de John Baldessari, de Jan Dirk Van Der Burg ou ceux de Walid Raad, la couleur agit par rapport aux éléments photographiques environnants. Plutôt que de placer une zone vacante, de faire un trou, ces artistes couvrent la photographie d'un aplat coloré. Ce sont, la plupart du temps, des aplats de couleurs primaires, de noir ou de blanc.

111 Elles peuvent être utilisées lors de votes cumulatifs, par exemple chaque votant ayant un nombre défini de points à distribuer à un ou plusieurs candidats. URL : [dotmocracy.org/what\\_is/](http://dotmocracy.org/what_is/)

112 John Cage, la couleur dans l'art, traduit de l'anglais par Lucile Gourraud-Beyron, Londres, Thames & Hudson, L'univers de l'art, 2009, p. 25.

113 Notamment depuis Isaac Newton et son Traité d'optique daté de 1704

114 Théorie des couleurs de Johann Wolfgang (von) Goethe, 1810. Goethe y aborde, face à la pensée scientifique du spectre coloré apporté par Newton, une réflexion sur les dynamiques d'opposition des couleurs (bleu-jaune, rouge-vert, etc.) et leur conséquence cognitive.

Face à des décors monochromes, les couleurs des gommettes de Walid Raad nous invitent dans le monde de l'enfance. Le contraste des couleurs et l'effet multicolore sont stimulants visuellement et donnent une impression de gaieté. Les couleurs distinctes de l'artiste libanais se rapprochent également de l'usage de la couleur primaire comme élément de classification ou de communication par les entreprises. En effet, les cercles ciblent des impacts volontairement distingués par des couleurs différentes. Cependant, l'artiste tente aussi d'égarer le spectateur en usant d'un code couleur absurde.

Pour ce qui est de John Baldessari, chaque couleur a sa signification. Il choisit les couleurs selon ses critères émotionnels. Entre autres, le jaune évoque à ses yeux la folie où l'orange une perfection « dangereuse ». Comme pour les formes géométriques, l'aplats colorés fait référence au code de la communication graphique. Effectivement, Baldessari fait un usage de la couleur propre aux mouvements artistiques de son époque, influencés par la couleur issue de la communication visuelle populaire. Ces images nous évoquent les travaux de Gabriel Orozco et sa série « atomist » de 1996. L'artiste mexicain utilise lui l'image de presse sur laquelle il place de manière aléatoire des formes colorées<sup>115</sup>. Gabriel Orozco joue dans cette série avec la communication visuelle propre au monde du sport. Il abstrait la couleur des maillots, des affichages publicitaires et recouvre de ces couleurs l'image originale. Il utilise ces ajouts au service d'un questionnement entre les sphères figuratives et abstraites. Baldessari fait un usage similaire de la couleur sur la photographie.

Les images couvertes sont largement descriptives, journalistiques et populaires : on leur associerait volontiers une force descriptive. Pourtant, les aplats de peinture, les gommettes colorées ou les rubans adhésifs saturés sont pourvus d'une caractéristique commune : leur caractère non descriptif. De tels aplats colorés n'apparaîtraient pas naturellement sur ces images. Les couleurs sont saturées et primaires, bien loin des représentations photographiques classiques.

Ces choix colorés radicaux rappellent les propos de Henri Matisse concernant sa découverte de la couleur<sup>116</sup>. Ce dernier exprime son intérêt nouveau porté par des couleurs éloignées du réel dans l'art pictural, qui composeront une partie de son travail. Ainsi la couleur est un marqueur décisif de l'avènement des avant-gardes, particulièrement avec l'apparition du fauvisme qui « décadénasse » le rapport fermé de l'art à la couleur. L'on use de couleurs saturées, « pures ». Certains iront jusqu'à supprimer la couleur pour s'échapper de la figuration.

Nous retrouvons les mêmes réponses graphiques adoptées par les photographes qui vident la photographie de son caractère descriptif. La photographie souhaite-t-elle se distancier de la représentation figurative, notamment par le biais de la couleur ? Le vide photographique est finalement rempli de couleurs. L'aplats se charge de significations qui peuvent être liées à la perception, il est aussi porteur de codes culturels arbitraires. Ce sont ces effets de sens créés par l'aplats colorés qui intéressent des artistes tels que Jan-Dirk Van de Burg.

---

115 L'artiste réalise des tirages de grandes tailles. Un tirage photographique issu de la presse sportive est occlus, par la biais d'un automatisme sur ordinateur, de formes graphiques ovales subdivisées. Ces formes évoquent les stratégies formelles modernistes. L'action, le geste sportif est voilé. Les ajouts lacunaires forment, entre autre, un contrepoint rythmique et formel au cœur des clichés.

116 « La couleur existe en elle-même, possède une beauté propre. Ce sont les crépons japonais que nous achetions pour quelques sous rue de Seine qui nous l'ont révélé. J'ai compris alors que l'on pourrait travailler avec des couleurs expressives qui ne sont pas obligatoirement des couleurs descriptives [...] j'étais apte à recevoir vraiment les couleurs en raison de leur pouvoir émotif » Henry Matisse, *les chemins de la couleur*, 1947

Le simple ajout de peinture, ou d'une surface sur la photographie crée un écart, « creuse » un vide dans l'espace. L'ajout pictural passe « devant » la surface photographique. « Tout ce qui se trouve sur une surface à un espace derrière lui » dira Donald Judd<sup>117</sup>. Pour l'artiste et théoricien du volume minimaliste, toute « couleur régulière » picturale qui couvre une surface partage des caractéristiques de perception bipolaire. La couleur apparaît à la fois plane et « infiniment spatiale ».

Concernant la spatialité apportée par l'ajout de peinture, il faut aussi envisager la question de l'aplat. L'aplat monochrome produit ses propres tensions entre surface et profondeur. Pour illustrer notre propos, on prendra le cas du bleu de Yves Klein. L'aplat bleu produit une lecture surfaciale qui s'appuie par son aspect mat et tangible. L'œuvre crée parallèlement une sensation opposée d'infinie profondeur apportée par le bleu. Ce dernier appel des codes culturelles : un ciel sans limites.

### *Abstraire*

Les photographes qui évident, découpent, ciblent, remplissent, font acte d'abstraction dans le sens où ils abstraient une partie de l'image à son ensemble. On peut définir l'action d'abstraire de plusieurs manières : Le fait d'abstraire est l'action « d'isoler par l'analyse un ou plusieurs éléments du tout dont ils font partie, de manière à les considérer en eux-mêmes et pour eux-mêmes »<sup>118</sup>. Cette définition ne prend en compte que la dimension conceptuelle de l'abstraction. Dans l'art, il s'agit d'un geste et, en photographie, d'un geste d'exclusion d'une partie physique bien identifiée.

Abstraire c'est aussi « dégager d'un ensemble complexe les traits communs aux éléments ou aux individualités que les composent ». En résulte une idée générale, un concept, un symbole ou une représentation simplifiée. On retrouve cette démarche sélective dans les travaux de John Baldessari. Celui-ci regroupe les images en ensembles. Baldessari travaille d'ailleurs principalement à partir d'une base de données conçue par ses soins. Les images sont classées non pas selon ce que l'on y perçoit/ce qui est représenté (une vente aux enchères, une scène de film, etc.), mais de l'organisation des éléments dans l'image. Son classement permet de construire des ensembles caractérisés dont il vient couvrir les traits communs. Symbolisées, ces éléments soulignent les particularités.

### **3. Interroger le vide**

On observe la récurrence des gestes de traversée et d'évidement du support dans un certain nombre d'œuvres depuis la deuxième moitié du XXe siècle jusqu'à la période contemporaine. C'est le cas pour les travaux de Lucio Fontana, d'Alberto Burri, d'Anish Kapoor ou d'Yves Klein. Ces artistes font abstraction du réel pour présenter les lacunes de la représentation. Leur pratique n'avait jusqu'ici pas contaminé les pratiques photographiques. Or, depuis peu de temps, l'évidement se développe dans la photographie, peut-être comme le signal d'un changement de perception. Dans notre corpus, par la perforation ou le recouvrement on peut dire que l'absence, le vide, est omniprésent.

---

117 Donald Judd, « specific Objects » (1965), in *Complete Writting 1975-1986*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1987, I, p.67.

118 Dictionnaire en ligne, Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, in CNRTL, [En ligne], <http://www.cnrtl.fr>.

## a. Le vide photographique

### *L'art, la photographie, le vide*

« L'art pourrait bien se différencier des images médiatiques par la possibilité du *vide*. Les médias seraient condamnés au plein, à l'excès, à la surenchère, à la boursoufflure, frappés par les maux de la nécessaire rapidité, du spectacle et de la concurrence. Tandis que l'art, ou plutôt certains secteurs de l'art pourraient encore prendre le risque du vide, de l'ascétisme, de la distance vis-à-vis des flux et des tribulations du moment »<sup>119</sup>.

C'est avec cette phrase qu'André Rouillé amorce une analyse du vide dans l'art. Les images médiatiques se définissent par un «plein», autrement dit une efficacité discursive, nécessaire dans un usage de consommation de l'image. Alors, l'art est art par l'usage du vide et selon Rouillé, par une temporalité de création éloignée du consumérisme.

Or malheureusement, depuis son apparition, le médium photographique, médium de l'index, de la trace mécanique du réel, est lié aux médias en raison de sa représentation prétendument parfaite. Par les usages qu'on en a faits, la photographie est souvent restée cantonnée à décrire le plus justement possible le réel. Alors, comme la peinture de renaissance, plus une photographie est réaliste et figurative, plus elle est perçue comme réussie<sup>120</sup>. Cette dernière présupposition est même souvent valable pour la photographie dite artistique. Dans ce contexte, on l'a vu, la photographie prend le principalement un caractère de document, avant même son autonomie narrative.

Pour illustrer ce passéisme concernant la photographie, on lisait encore récemment un article de Luc Desbenoit dans un célèbre hebdomadaire culturel<sup>121</sup>, critiquant la jeune photographie jugée en voie «d'affaiblissement», car s'éloignant trop du réel qu'elle capture. Une photographie non figurative, détachée du réel ou interrogeant par l'usage du vide serait faible.

### *Rendre visible n'est pas faire voir*

Faire voir n'est pas rendre visible<sup>122</sup> selon l'analyse de Gérard Wajcman<sup>123</sup> qui prend pour exemple les œuvres absentes de Jochen Gerz<sup>124</sup>. Rendre visible, c'est mettre le visible à disposition du regard, comme la photographie l'a fait jusqu'ici. Le vide lui, selon Wajcman, fait voir, pointe du doigt, indiquer un chemin sans le représenter. L'ajout lacunaire se traduit souvent par l'absence d'image, l'image qui est le médium qui «rend visible» par excellence. Pour les artistes de notre corpus, il s'agit de pointer le vide pour faire voir.

---

119 André Rouillé, « du vide dans l'art », in paris art.com, [En ligne], <http://www.paris-art.com/du-vide-dans-lart/> consulté le 11 avril 2018.

120 On peut analyser pour illustrer nos propos les choix du Word Press photo.

121 Luc Desbenoit, A rejeter ainsi le réel, les jeunes photographes trahissent leur talent, in Télérama.fr, [En ligne], URL : <http://www.telerama.fr/scenes/a-rejeter-ainsi-le-reel,-les-jeunes-photographes-trahissent-leurtalent,n5462183.php>. Consulté le 4 février 2018.

122 Pour Klee « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible »

123 Gérard Wajcman, l'objet du siècle, op cit.

124 L'oeuvre de Jochen Gerz se caractérise par sa capacité à présenter des situation en absence d'œuvre visible. Ainsi, il réalise des oeuvres qu'il enfouit, qui ne peuvent plus être visibles par le spectateur. Alors, il appelle à la mémoire individuelle et collective. Une de ses œuvres les plus connues est le «monument contre le fascisme. Cette tour peut être signée par les passants, mais s'enfonce inexorablement dans le sol, comme la mémoire de ce qu'a été le fascisme.

“On dirait que les gens trouvent les photos encore plus belles quand elles ont perdu leur utilité ou quand elle sont abimées” dira Boltanski<sup>125</sup>. Sont-elles alors perçues comme plus attrayantes lorsque l'utilité initiale a disparu et qu'elles ont été jonchées de formes opaques ?

Le théoricien Sébastien Pluot apporte une réponse : pour lui c'est précisément par l'inverse de la transparence du médium photographique, par l'«opacité, la défaillance de définition et de maîtrise du médium qu'une signification peut exister. »<sup>126</sup>

En découpant ou couvrant le support de l'image, les artistes se placent donc dans une recherche d'un effacement, d'un vide dans l'image fixe. Pourtant ceux-ci ne suppriment pas toute l'information photographique.

On l'a vu, les artistes travaillent avec des collections d'images descriptives, historiques, figuratives. Il ne s'agit pas de représentation abstraite, floue ou incompréhensible. Le choix est clair, il s'agit d'emmener le spectateur du plein au vide et de jouer sur ce contraste. Le caractère informationnel des images choisies par les auteurs rend ce contraste plus marqué encore. Les artistes viennent ouvrir des contre-espaces non informés, dans l'espace de la photographie. Nous le verrons, cela va introduire une pensée flottante chez l'observateur, activer par un jeu d'aller-retour entre ce qui est visible et ce qui ne l'est plus. Ces choix radicaux impliquent que le spectateur devienne « actif » face à l'œuvre, alors que traditionnellement la passivité est de mise face à l'évidente représentation photographique.

Ce geste est une revendication de l'aspect artistique de la photographie, de son autonomie également.

De manière plus anecdotique, la dualité vide et plein de ces oeuvres sous-tend aussi l'existence de toute vie ou de tout phénomène physique. L'univers étant composé à toutes les échelles de vide et de plein en interaction.

Enfin, et toujours dans le domaine de la physique, ces images de plein et de vide évoquent l'équation de Schrödinger. Selon cette dernière, un élément peut être dans deux états opposés tant que l'on n'a pas prouvé qu'il est dans l'un ou l'autre. Cela peut impliquer d'atteindre un état paradoxal vide et plein à la fois. Ainsi on ne peut savoir si l'image évidée vérifie l'attente que l'on porte de ce qu'elle contient, à partir du moment où nous ne pouvons y avoir accès. Dans la série *Let's Be Honest, The Weather Helped* est décrit la complexité du conflit et de la trace en cachant sous gommettes des impacts de balles présentes sur ses images. Bien que ces images évoquent un sentiment de la guerre, on ne peut que présumer que les impacts sont réellement présents sous les points colorés.

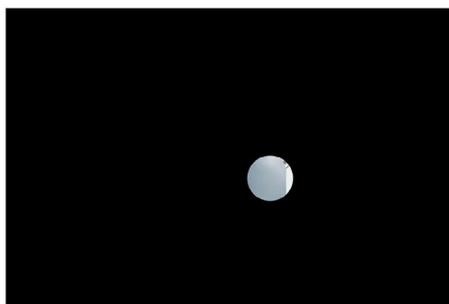
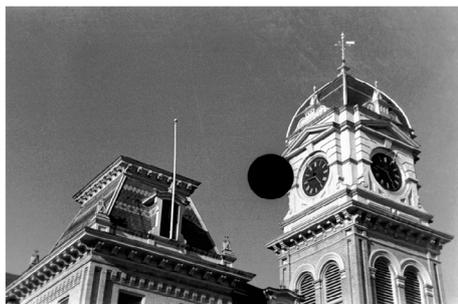
Pour Ludovic Sauvage, il s'agit «de mettre les images sur un point de pivot entre le moment où l'on peut les percevoir et celui où elles nous échappent complètement. C'est là que l'on parle le mieux de la perception. Rendre compte de manière objective de la réalité, à travers la photographie ou le documentaire, est une tâche impossible. En manipulant les images pour les amener sur un moment de bascule, en les travaillant de manière un peu outrancière ou en enlevant la moitié, elles nous racontent bien plus que ce à quoi elles étaient destinées initialement.»<sup>127</sup>. Gaston Bachelard pourrait résumer ce sentiment : « Il y aura toujours plus de choses dans un coffret fermé que dans un coffret ouvert »<sup>128</sup>.

125 Christian Boltanski in *Blind spot photography*, n°3, 1994 p.75.

126 Sébastien Pluot, « transparence et défaillance de l'image photographique », in Chantal Pontbriand, *Mutations et perspectives sur la photographie*, Göttingen, Steidl, 2011, p. 210

127 *Revue Point contemporain*, Ludovic Sauvage - *Le jardin des pieuvres*, 2016, in *Revue Point contemporain* [En ligne], URL: <http://pointcontemporain.com/ludovic-sauvage-le-jardin-des-pieuvres/>. Consulté le 20 mars 2018.

128 Gaston Bachelard, *la poétique de l'espace*, Paris, Quadrige, 2012, p. 222



OPPENHEIM Lisa : Killed Negatives: After Walker Evans, 2007-2009. Technique : tirage pigmentaire. Format : inconnu. in Lisa Oppenheim, site officiel, URL : <https://www.lisaopp.net>



### *Le vide intrinsèque*

Pour Anne Favier, dans un recueil concernant l'art et le vide, toute image est par essence manquante, car le sujet s'y manifeste de manière indirecte. L'auteure se questionne sur la notion même de représentation et considère ici tous les médiums expressifs. Il s'agit donc pour les artistes de jouer avec ce manque plutôt que de faire croire que la représentation figure le sujet existant.

Outre la représentation qui serait par essence lacunaire, l'objet photographique parce qu'il est composé d'une trame est aussi manquant. La photographie est jusqu'ici composée d'amas de petits éléments discontinus (grains d'argent ou pixels) couvrant de manière la plus dense possible nos supports d'acquisition (film capteur ou autre). Argentiques ou numériques, nous ne pouvons pas à ce jour représenter une continuité d'informations en photographiant une scène. De la trame d'impression, des gouttes d'encre au grain, du point d'écran cathodique au pixel, toute image contemporaine n'est qu'un ensemble d'interstices de vide. Malgré les efforts technologiques, l'image photographique est ainsi essentiellement lacunaire.

Il est à noter que notre système de vision, lui aussi, est composé d'interstice vide, puisque constitué d'un nombre d'éléments finis. Notre cerveau comble artificiellement les différents vides, et particulièrement celui du nerf optique<sup>129</sup>.

### *Le vide sensible*

Dans l'objet du 20<sup>ème</sup> siècle<sup>130</sup>, Gérard Wajcman décrit le vide comme objet tangible choisi notamment par l'art occidental face à la profusion de l'objet de consommation. Selon lui, l'évidement de l'œuvre d'art apparaît entre autres pour témoigner ou refuser de représenter les horreurs d'un siècle parcouru par les gé-

---

129 Comme le montre l'expérience célèbre de la tache aveugle révélée en 1668 par le Edme Mariotte. Le physicien français y prouve par expérience qui consiste à tromper notre cerveau et à mettre en évidence une large zone lacunaire de notre vision; ou nous reconstituons une information inexistante

130 Gérard Wajcman, op cit, p. 85

nocides et les guerres. Pour appuyer son propos, il se penche principalement sur deux œuvres majeures du 20<sup>e</sup> siècle : la roue de bicyclette de Duchamp et le carré noir sur fond blanc de Malevich. Pour l'auteur, l'un présente un objet évidé de son utilité, l'autre une représentation vidée de son objet. Pour Wajcman, l'art du 20<sup>e</sup> tend à présenter la tangibilité du vide et sa profondeur.

Au même titre que l'art pictural ou sculptural a su s'évider comme l'expression d'une mise en retrait de la création dans un monde submergé par le trop-plein d'objets de consommation (pour mieux dépeindre le trop-plein dans un siècle de la consommation d'objet), la photographie s'évide pour mettre le regard au repos face à la profusion d'images contemporaines. On peut interpréter le trou non pas comme un évidement, mais comme une invitation à regarder l'ailleurs, l'autre, et de se questionner sur le monde au travers de la photographie perforée.

## **b. Le reste de l'œuvre**

### *Le reste de l'œuvre du vide*

En créant un vide, un creux dans l'image, les artistes créent le plus souvent un reste visible ou invisible. Pour George Didi-Huberman qui se questionne sur la singularité de l'œuvre évidée, il s'agit de prendre en compte le «reste» créé par ces œuvres.

Le théoricien se pose dans le cadre d'une œuvre vide, qu'il définit comme une « œuvre de perte »<sup>131</sup>, elle produit intrinsèquement un « reste ». Pour créer le reste, *l'après*, il considère que l'on doit établir un rapport original avec la forme présentée à nos yeux, que celle-ci doit posséder des caractéristiques particulières. Il prend la métaphore du jeu de la bobine décrit par Freud<sup>132</sup>. Au lieu de s'attacher à décrire le jeu de l'enfant, Didi-Huberman envisage la particularité de cet objet du vide.

La bobine est un objet à la fois sensible, tangible et quotidien. Par sa forme elle peut s'échapper sous un meuble, créant l'inquiétude, et réapparaître par son fil. De la capacité de cet objet particulier à alterner entre présence et absence, Didi-Huberman part du postulat que l'œuvre évidée provoque cette tension si elle « porte en elle-même ce pouvoir d'altérité si nécessaire au processus même de l'imaginaire ». Ici, il s'agit de la ficelle et du mouvement de l'objet.

Fragile, la bobine « joue » de sa réalité face à son inexistence. Il insiste : « En un sens elle est sublime ». Le cœur du propos est cette tension que doit contenir l'œuvre et qui n'est possible que par l'aller-retour qu'elle peut créer. Cette fragilité d'état, entre vie et mort, donne à certaines œuvres de l'absence tout leur sens.

### *Le reste photographique*

Deux artistes ont explicitement réfléchi à la notion de reste de l'œuvre photographique vide. Il s'agit de Lisa Oppenheim et Miguel Rothschild qui donnent à voir ce qui a pu être retiré du trou.

En effet dans les images étudiées nous sont présentées les pièces évidées. On ne peut voir ce qui a été enle-

---

131 George Didi-Huberman, op cit. p.54

132 Didi-Huberman prend le fameux exemple de Freud observant son petit fils, celui-ci perd de vue puis s'étonne de la redécouverte d'une simple bobine de fils. Pour décrire ces événements, l'enfant utilise les mots autrichiens « présent », puis le mot « absent ».

vé, le reste ou la bobine, pour reprendre la métaphore précédente. Dans le cas de Lisa Oppenheim, nous le verrons, ce n'est pas un geste d'abstraction, mais au contraire de restauration qui réenchante la photographie. L'artiste imagine ce que l'on a retiré des images de Walker Evans et émet des possibilités en comblant le trou. Cela nous donne à voir une proposition, qui permet un aller retour particulier avec les images de Walker Evans.

Dans le cas de Miguel Rothschild, l'artiste nous donne à voir les confettis extraits de son image. Placés avec l'image trouvée, les confettis s'entassent au bas du tirage, derrière une vitre. L'image serait donc complète, partagée entre le tirage perforé et les restes de ces poinçonnages. L'artiste conserve les confettis comme des reliques, « sans vie ». L'univers évoqué est mélancolique. Mais comme chez Lisa Oppenheim, l'unité de l'image est artificielle. En effet, lorsque le ciel que l'on imaginait bleu, est perforé, il produit des amas de toutes les couleurs : l'artiste ajoute des confettis colorés aux restes déjà présent.

Le spectateur est donc face à un reste « possible ». En effet, il paraît improbable que les confettis proviennent de la représentation photographique. Le spectateur chez les deux artistes reste sans réponse précise, l'image a véritablement disparu. Les restes sont, en partie seulement, visibles et sont sans doute fictionnels. On ne peut accéder au confetti trop coloré sous la vitre ; on ne peut pas non plus réellement connaître les dessous des poinçons des photographies tuées de la FSA recomposés fictivement par Lisa Hoppeinheim. Ces œuvres de vide et ces restes potentiellement inventés font appel par les jeux de présence et d'absence à l'imaginaire du spectateur.

### **c. L'imaginaire**

Une photographie plus ouverte implique une part d'imaginaire plus important dans sa réception par le spectateur. Là où l'on pouvait s'attacher à des éléments figuratifs, il y a l'abstrait. Nous présentons ici quelques brefs exemples de la *dé-représentation* au service de l'imaginaire dans la photographie contemporaine. Il s'agit ensuite de faire l'étude des particularités de l'évidement étudié dans ce rapport à l'imaginaire de l'œuvre.

#### *Un basculement récent de la photographie artistique vers moins de représentation*

Donner à voir des images par « moins d'images » est une évolution de la photographie contemporaine. Dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, plus encore après les années soixante-dix, la photographie documentaire, par exemple, a cherché à présenter des faits sans les photographier directement. Certains photographes ont pour cela donné à voir au travers de l'imaginaire.

Pour prendre des cas Français, les photographes Gilles Coulons<sup>133</sup> ou Samuel Bollendorf<sup>134</sup> se sont inscrits dans des démarches documentaires. Pourtant, leurs images récentes sont évidées de la représentation directe des sujets qu'ils traitent. Tous deux documentent la mort, sans corps ni présence humaine. Par ces absences, ils assument la limite de la photographie à présenter des faits complexes. Outre la mort, c'est l'incapacité de montrer qui est suggérée dans leurs paysages épurés. Par ailleurs, ils utilisent le pouvoir

---

133 Hiver de Gille Coulons

134 le Grand Incendie de Samuel Bollendorf

nouveau de la photographie<sup>135</sup> à évoquer d'autres images présentes dans l'imaginaire collectif. Baignés quotidiennement dans des représentations iconiques, nous percevons une image de cadavre sans pourtant qu'elle nous ait été montrée. « Le monde d'images qui nous entoure est en quelque sorte l'expression du monde des représentations, une expression de désirs. L'environnement ne se représente pas tel qu'il est, mais comme nous aimerions qu'il soit »<sup>136</sup> dira Hans-Peter Feldman.

### *L'imaginaire par la tension plein/vide photographique*

Les artistes qui perforent et recouvrent, révélant un vide au cœur de l'image, appellent eux explicitement à deux imaginaires : celui de la représentation des choses et celui de la représentation issue du monde mental. La représentation des choses est l'imaginaire que l'on emploie face à une image figurative : dans un premier temps, on « fait vivre » mentalement la scène que l'on nous présente. L'ajout lacunaire, le vide au cœur de la représentation nous invite à user d'un imaginaire qui va inventer, créer une représentation issue de notre vécu. L'observateur est apte à imaginer dans le vide, ayant quelques éléments figuratifs auxquels il se raccroche. On parlera de prétérition<sup>137</sup> par l'ajout lacunaire. Le retrait intentionnel, parce qu'il est non explicité, étonne et ouvre le regard.

Le spectateur imagine au travers des photographies et crée sa proposition de réel au travers des trous. Cette problématique est largement illustrée par le travail de Lisa Oppenheim. L'artiste New Yorkaise en plus d'honorer l'intérêt d'images historiques, questionne leurs temporalités. Pratiquement, la plasticienne vient juxtaposer deux images. Un premier tirage est issu d'un négatif de Walker Evans perforé d'un cercle noir, puis un second, son « négatif », un fond noir sur lequel vient se greffer un cercle photographique correspondant à la minuscule pastille disparue lors de la perforation. On reconnaît dans ce dernier la part manquante du premier tirage lacunaire.

Walker Evans travaillait en noir et blanc. Lisa Oppenheim choisit par opposition la couleur lorsqu'elle imagine ce que l'on ne peut plus distinguer au travers des images détériorées. La couleur est propre à l'imaginaire, on rêve rarement en monochromie<sup>138</sup>. La couleur ici agit comme restitution des couleurs du réel, de la vie et d'une forme de contemporanéité. Elle restaure de manière appliquée la petite partie manquante, ce qui est assez simple finalement, car les informations environnantes suffisent. Cependant, l'artiste contemporaine émet parfois deux possibilités de restes photographiques.

La célébrité de l'auteur original des images tuées accentue le sentiment de frustration et d'excitation vis-à-vis de ce que ses trous renferment. Le travail de Lisa Oppenheim marque à la fois une impossible reconstruction de la mémoire de l'image, mais traduit aussi la revisitation permanente de celle-ci par les spectateurs. Par ce petit trou, comme un œilleton, le regard s'engouffre dans un espace à la fois minuscule et potentiellement immense, suggérant par la couleur et la reconstitution de cette partie manquante une

---

135 La capacité de la photographie à faire appel à d'autres images augmente depuis l'explosion de sa diffusion et de son rôle symbolique.

136 Helena Tatay, Hans Peter Feldman, Barcelona, Fudacio Antoni Tapiès, 2001

137 La prétérition est une figure de style qui consiste à déclarer passer sous silence une chose dont on parle néanmoins par ce moyen, Dictionnaire Larousse

138 Sauf les cas particuliers des daltoniens, entre autres.

sensation de réel totalement imaginaire. L'artiste montre à voir l'interprétation de l'image, l'imaginaire. George Didi-Huberman, dans *Ce qui nous regarde, ce que nous voyons* décrit le poids des croyances dans nos perceptions du vide. Nous cherchons un au-delà, comblé par l'imaginaire, incapable de laisser vivre l'absence en nous. L'incapacité à recevoir totalement le vide découlerait de notre refus de la disparition et de la mort.

Le terme *after* du titre de la série suggère plusieurs temporalités dans une même image. On peut y percevoir aussi un cadavre exquis où Lisa Hoppeinheim passerai après Walker Evans. Pour finir, en relevant les dessous de la photographie, elle met à nu le processus photographique : ce thème lie l'ensemble de son œuvre.

## Conclusion

Il était question d'étudier les significations de motifs élémentaires, qualifiés ici de lacunaires, apposés sur la photographie. Ce sont des formes géométriques qui voilent une partie de l'image. Elles sont créées par des artistes dès les années 1980, mais connaissent un usage plus récurrent ces dernières années.

Nous avons étudié les matériaux originels, choisis pour être « supprimés » par les artistes. Il s'agit d'images amateurs, le plus souvent collectionnées. Ces ensembles sont exploités pour leur valeur informationnelle, banale, testimoniale. Par ces choix d'images, les artistes présentent une photographie aux usages traditionnels, dont l'intérêt se limite à la valeur historique ou informationnelle. En ajoutant des éléments graphiques et géométriques sur ces images, les photographes produisent une remise en question de ces seuls intérêts. Par ailleurs, ces collections systématiques indiquent une fascination récente pour l'objet photographique ancien.

Il s'agit pour les artistes cités d'ouvrir le médium, littéralement et métaphoriquement. Par l'ajout lacunaire, ils tentent de révéler d'autres formes d'expressions photographiques. L'objet, la matérialité, la tridimensionnalité de la photographie sont mis en exergue, parfois aux dépens de la représentation photographique traditionnelle. Par leurs ajouts, tous valorisent les formes tangibles de l'image. Pour cela, ces artistes amassent des ensembles de photographies préhensibles. Il s'agit de tirages, de chutes de papier, de négatifs, de diapositives, etc.

Les ajouts lacunaires sont utilisés pour aborder une multitude de sujets. Les perforations du support suggèrent la mort ou parfois le regard. La découpe évoque le cadre, l'identité ou la fenêtre. L'ajout de matière, l'aplat coloré sur le tirage peut être lu comme une critique de la consommation. Dans l'ensemble, ces ajouts apparaissent simplement comme de nouveaux outils formels pour les photographes. Il y a une pluralité des sujets formulés par les artistes. Il s'agit d'expérimentation formelle, de réflexion sur la notion d'histoire, sur la guerre, l'identité ou le paysage. Ainsi, les formes ajoutées sur l'image sont à la fois pleines symboliquement et vides du médium. Les significations des motifs sont donc diverses.

Cependant, malgré la variété des thèmes, il y a des points communs à ce phénomène. Tout d'abord, des interactions se créent entre la surface vide et la surface pleine au sein de toutes les œuvres citées. Ces dialogues invitent le spectateur à s'interroger sur les absences dans la représentation photographique évidente. Les jeux entre vide et plein transforment le rapport à l'œuvre photographique : le spectateur devient actif. Secondement, cette tendance à vider la photographie de sa représentation apparaît dans un contexte d'abondance de l'image. Les ajouts peuvent alors être perçus comme une réaction à la surreprésentation et témoignent d'un doute face aux usages de l'image et de l'information. Les choix radicaux des artistes font une rupture dans la réception de la photographie par la forme. Cela peut traduire un refus des rythmes effrénés de la consommation des images.

En générale, les formes découpées nous questionnent sur l'acte photographique. Ils sont une invitation à concevoir d'autres processus créatifs pour la photographie, qui n'imposent plus la prise de vue traditionnelle. Il est question de présenter de nouvelles formes expressives, proches de la fiction ou éloignées de la figuration. Ces actes témoignent de l'intérêt du mélange des médiums, pour ce qui est de la peinture et la photographie. Ils invitent à bousculer encore les frontières entre les différents médiums artistiques.

L'objet photographique ainsi mis en valeur impose une réflexion nouvelle sur la scénographie photographique. Cette dernière doit établir de nouveaux dialogues avec l'observateur.

Enfin, ce phénomène témoigne d'une maturité pour le jeune l'art qu'est la photographie. En effet, la déconstruction du médium permet une libération majeure de la forme, comme précédemment avec d'autres médiums artistiques.

Ainsi découpée, la photographie se situe entre l'objet et la fiction véridique, un « être possible » qui remplace un « a été »<sup>139</sup>.



MAN RAY: Ma dernière Photographie (à Louis Aragon), 1929. Technique : inconnu. Format : inconnu. in Chantal Pontbriand (sous la direction de), Mutations, Perspectives sur la photographie, Paris, Paris Photo, Steidl, 2011, 414 p.

---

139 Philippe Dubois, «De l'image-trace à l'image-fiction», op cit.



## Bibliographie

### *Sources internet*

ACHARD Jean-Paul, « Signe sémiologie, indice, icône, symbole », in sur l'image [en ligne], URL : <http://www.surlimage.info/ecrits/semiologie.html> consulté de 20 janvier 2018.

BANN Stephen, « Photographie et reproduction gravée », in Études photographiques, n° 9, mai 2001 [en ligne] mis en ligne le 10 septembre 2008. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/241>. consulté le 10 février 2018.

BAUMAAN Stephanie, « Archiver ce qui aurait pu avoir lieu », in Conserveries mémorielles [en ligne], n° 6, 2009, mis en ligne le 26 décembre 2009, URL : <http://journals.openedition.org/cm/38> consulté le 11 février 2018.

BOURGEOIS Myrtille, « Laurent Kropf vue par Myrtille Bourgeois », in Document d'artistes Nouvelle-Aquitaine, 2004, [en ligne]. URL : <http://www.dda-aquitaine.org/fr/laurent-kropf/>. Consulté le 2 mars 2018.

COCA-COZMA Miruna, GRIVEL Florence, « La Photographie, évidence du réel ? », in Radio Télévision Suisse (RTS), février 2017 [en ligne], mis en ligne en février 2017. URL : <https://www.rts.ch/info/culture/arts-visuels/8386915-la-photographie-evidence-dureel-.html> consulté le 5 février 2018.

DELAHAYE Julien, ZANIER Sylvie, « La tache aveugle », in 123 couleurs, date inconnu [en ligne]. URL : <https://www.123couleurs.fr/expériences/expériences-vision/ev-tacheaveugle/>. Consulté le 28 mars 2018.

DUBOIS Philippe, « De l'image-trace à l'image-fiction », in Études photographiques, n° 34, Printemps 2016 [en ligne], mit en ligne le 1er juin 2016. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593>. consulté le 04 février 2018.

EBONY David, « Improbable Games : Gabriel Orozco », in Art in America, 2010, [en ligne], mis en ligne le 2 février 2010. URL : <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/improbablegames-gabriel-orozco/>. Consulté le 10 mai 2018.

GHYS Clément, « Hans-Peter Feldmann ou l'art du quotidien », in M le magazine du Monde, novembre 2016 [en ligne], mis en ligne le 9 novembre 2016. URL : [http://www.lemonde.fr/m-actu/article/2016/11/09/hans-peter-feldmann-ou-l-art-duquotidien\\_5027944\\_4497186.html](http://www.lemonde.fr/m-actu/article/2016/11/09/hans-peter-feldmann-ou-l-art-duquotidien_5027944_4497186.html) consulté le 15 janvier 2018.

GUNTHERT André, « Que dit la théorie de la photographie ? », in Études photographiques, n° 34, Printemps 2016 [en ligne], mis en ligne le 19 mai 2016. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3588>. Consulté le 04 février 2018.

GUNTHERT André, « Un printemps sans visage », in L'image sociale, Le carnet de recherches d'André Gunthert, 2018 [en ligne] mis en ligne le 12 mai 2018. URL : [www.imagesociale.fr/6155](http://www.imagesociale.fr/6155). Consulté le 18 mai 2018

HAKEM Tewfik, « Emma Lavigne : "la couleur est un sujet fondamental de l'Histoire de l'art et crucial dans l'émergence de la modernité" », in Le réveil culturel de France Culture, mis en ligne le 27 mars 2018, [en ligne]. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-reveil-culturel/emma-lavigne-la-couleur-est-un-sujet-fondamental-de-lhistoire-de-lart-et-crucial-dans-lemergence-de>. Consulté le 6 mai 2018.

LESS Anna, « Ludovic Sauvage : l'image à la lumière des projecteurs », in Les Inrockuptibles [en ligne], 2015, mis en ligne le 10 avril 2015. URL : <https://www.lesinrocks.com/lesinrockslab/news/2015/04/ludovic-sauvage-limage-ala-lumiere-des-projecteurs/>. Consulté le 10 janvier 2018.

MERCIER Clémentine, « HANS-PETER FELDMANN : “JE NE CROIS PAS À LA PROPRIÉTÉ DES OBJETS” », in Libération, octobre 2016 [en ligne], mis en ligne le 28 octobre 2016. URL : [http://next.liberation.fr/images/2016/10/28/hans-peter-feldmann-je-ne-crois-pas-a-lapropriete-des-objets\\_1524991](http://next.liberation.fr/images/2016/10/28/hans-peter-feldmann-je-ne-crois-pas-a-lapropriete-des-objets_1524991) Consulté le 15 janvier 2018.

MORGAN Jessica, « Somebody to talk to, John Baldessari », in Tate museum, septembre 2009 [en ligne], mis en ligne le 1 Septembre 2009. URL: <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/somebody-talk> Consulté le 6 Septembre 2018.

PATIENT Brigitte, « Jean Robert Dantou, représenter la folie », in Regardez Voir de France Inter, 24 avril 2016, [en ligne], mis en ligne le 25 avril 2016. URL : <https://www.franceinter.fr/emissions/regardez-voir/regardez-voir-24-avril-2016>. Consulté le 3 février 2018.

SEMETEYS Romain, « Ludovic Sauvage », in Le chassiss, octobre 2014, [en ligne]. URL : <http://lechassis.fr/421/>. Consulté le 22 mai 2018.

SCHNELLER Katia, « Sur les traces de Rosalind Krauss », in Études photographiques, n° 21, décembre 2007, [en ligne] mit en ligne le 21 septembre 2008. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2483>. Consulté le 5 février 2018.

VAN DER BURG Jan Dirk, « Censorship Daily », in Jandirk, 2012, [en ligne]. URL : [www.jandirk.com/eng/censorship.html](http://www.jandirk.com/eng/censorship.html). Consulté le 3 avril 2018.

WAITS Tom, « Tom Waits raconte John Baldessari », in La boîte verte, [en ligne]. URL : <http://www.la-boiteverte.fr/tom-waits-raconte-john-baldessari/>. Consulté le 15 Mars 2018.

YOUSSI Yasmine, « Oui, on peut être photographe avec les photos des autres », in Télérama, 2011 [en ligne], mis en ligne le 8 juillet 2011. URL : <http://www.telerama.fr/scenes/oui-on-peut-etre-photographe-avec-les-photos-desautres,70936.php>. Consulté le 20 Février 2018.

#### *Dictionnaires internet*

CNRTL, [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/>

LAROUSSE, [En ligne], URL : <http://www.larousse.fr/>

UNIVERSALIS, [En ligne], URL : <http://www.universalis.fr/>

## Ouvrages

BALDESSARI John, *From Life*, Nîmes, Carré d'art ENSBA, 2005, 156 p.

BAQUE Dominique, *Photographie placticienne, l'extreme contemporain*, Paris, Les 2ditions du Regard, 2004, 287p.

BARTHES Roland, *la chambre claire*, Paris, Cahier du cinéma, Gallimard, Le Seuil, 2011, 202 p. [1re édition Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, 196p.]

CAGE John, *la couleur dans l'art* traduit de l'anglais par Lucile Gourraud-Beyron, Londres, Thames & Hudson, *L'univers de l'art*, 2009, 222 p.

CABESTAN Phillipe, *L'imaginaire, Sartre*, Paris, Ellipses, *Philo-œuvres*, 1999, 64 p.

DE CHASSEY Éric, *Platitudes ; une histoire de la photo plate*, Paris, Art et Artistes, Gallimard, 2006, 246 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Paris Minuit, 1992, 208 p.

DIBBETS Jan, *La Boîte de Pandore : Une autre photographie*, Paris, Paris Musées, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2016, 260p.

DUBOIS Philippe, *L'acte Photographique*, Paris, Nathan, 1990, 309 p.

ECO Umberto, *Le Signe (Segno, 1980)*, adapté de l'italien par J-M Klinkenberg, Paris, Le livre de Poche, 2016, 286 p. [1re édition : Milan, Arnoldo Mondadori Editore, 1980]

FRIZOT Michel, *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, 775 p.

FLUSSER Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, 1996, 120p.

GUNTHERT André, *L'image partagée, La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015, 176 p.

HYEON-SUK Kim, *L'art et l'esthétique du vide*, Editions L'Harmattan, *L'univers esthétique*, 2014, 242 p.

JOLY Martine, *L'image et les signes*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2008, 192 p.

KANDINSKY Wassily, *Point et ligne sur plan*, Paris, Folio Essais, 2017, 258 p.

KRAUSS Rosalind, *Le Photographique, pour une Théorie des écarts*, traduits de l'américain par M.Bloch, A.Hindry et J.Kempf, préface de Hubert Damish, Paris, Éditions Macula, 2013, 276 p. [1re édition : Paris, Éditions Macula, 1990]

MALDINEY Henri, *Ouvrir le rien, l'art nu*, Paris, Encre Marine, 2000, 475 p.

MARTIN Pauline, *L'évidence, le vide, la vie, la photographie face à ses lacunes*, Paris, Les Éditions d'Ithaque, 2017, 106 p.

MOREL Gaëlle, GERVAIS Thierry, *La photographie*, Paris, Larousse, 2011, 240 p.

MCDOWELL Bill, CASH Roseanne, BERRY Wendell, *Ground: A Reprise of Photographs from the Farm Security Administration*, Daylight Books, New York, 2016, 176 p.

MOSZYNSKA Anna, *L'Art abstrait*, Londres, Thames & Hudson, 1998, 240 p.

POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2009, 239 p.

SEMMER laure-Caroline, *L'art Abstrait*, Paris, Larousse, 2010, 167 p.

STECH Fabien, J'ai parlé avec Ugo Rondinone, Ida Tursic et Wilfried Mille, Juergen Teller, Tirdad Zolghadr et Hong-John Lin, Michael Werner, John Baldessari, Laura Owens, Monica Bonvicini, Yan Pei-Ming, Didier Marcel, André Morin..., Paris, Les presses du réel, 2016, 261p .

TAYLOR Brandon, Collage, L'invention des avant-gardes, Vanves, Éditions Hazan, 2015, 224p.

RAAD Walid, FLOOD Finbarr, Walid Raad, New-York, The Museum of Modern Art, 2015, 192p.

RICHTER Gerhard, Overpainted Photographs, Hatje Cantz, Ostfildern, 2008, 390p .

RIMAZ Sinon, Unusual view of unknow subject, Lecturis, 2015,144p.

WAJCMAN Gérard, l'Objet du siècle, Paris, Lagrasse verdier, 1998, 107 p.

### *Ouvrages collectifs*

ARNOLD Markus, ALLAOUI Mounir (sous la direction de), L'image et son dehors, contours, transition, transformations, Pau, figure de l'art 33, PUPPA, 2017, 318 p.

CHÉROUX Clément, FONTCUBERTA Joan, KESSELS Ériks, PARR Martin, SCHMID Joachim, From Here on: Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone, Barcelona, Éditions RN, 2013, 136p.

FONTCUBERTA Joan (sous la direction de), Le Mois de la Photo à Montréal : La condition post-photographique, Kerber photo art, Bielefeld, 2015, 176 p.

GOLDBERG Itzhak (sous la direction de), DELAPORTE Marie-Laure (assisté par), L'art du vide, Paris, CNRS éditions, 2017, 240 p.

KLEIN William, IFERT Gérard, ZAMECZNIK Wojciech, ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA Karolina (sous la direction de), JONES Julie (sous la direction de), Photographisme, Paris, Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, 2017, 224 p.

PONTBRIAND Chantal (sous la direction de), Mutations, Perspectives sur la photographie, Paris, Paris Photo, Steidl, 2011, 414 p.

### *Articles publiés en revue*

BARTHES Roland, "Éléments de sémiologie", in Communications, n °4, 1964, Paris, Seuil, pp.91-135.

## Table des illustrations

- 12 ILLUSTRATION 1 : BALDESSARI John : «Violent Space Series, Two Stares Making a Point but Blocked by a Plane (for Malevich)», 1976. Technique : Tirage noir et blanc et collage. Format : 61,3cm x 91,4cm. in BALDESSARI John, From Life, Nîmes, Carré d'art ENSBA, 2005, p.122.
- 13 ILLUSTRATION 2 : BACIGALUPO Martina : Gulu Real Art Studio, 2011. Technique : tirage argentique découpé. Format : 10cm x 15 cm. in BACIGALUPO Martina, Gulu Real Art Studio, Gottingen, The Walter Collection, Steidl, 2013, 192p.
- 14 ILLUSTRATION 3 : FARM SECURITY ADMINISTRATION : Untitled photos, (photographies trouées par Roy Stryker), date inconnu. Technique : négatifs au nitrate. Format : inconnu. in Library of Congress, Farm Security Administration/Office of War Information Black-and-White Negatives, URL : <http://www.loc.gov/pictures/search/?q=holes&st=grid&co=fsa>.
- 16 ILLUSTRATION 4 : DANTOU Jean-Robert : Territoires de lutte, 2015-2016. Technique : photographie numérique. Format : inconnu. in Collectif, La France vue d'ici, Paris, Edition de la Martinière, Médiapart, Image-Singulières, 2017, p.261.
- 18 ILLUSTRATION 5 : ATLAS GROUP, RAAD Walid : Capture d'écran du site internet de l'Atlas Group, 2018. Technique : image numérique. Format : variable. in Atlas Group, Site officiel, URL : [www.theatlasgroup.org/](http://www.theatlasgroup.org/).
- 23 ILLUSTRATION 6 : VAN DER BURG Jan Dirk (détail) : Censorship Daily, 2012, Technique : journaux. Format : inconnu, in Jan Dirk Van Der Burg, Censorship Daily, URL : <http://www.jandirk.com/censorship.html>
- 24 ILLUSTRATION 7 : ROTHSCHILD Miguel : Havana, 50th Anniversary of the Revolution, 2009. Technique : Impression jet d'encre perforée, confettis en vrac obtenus par perforation et confettis colorés. Format : 84 x 306 cm, in Miguel Rotshild, site officiel, URL : <http://miguelrothschild.de/works/>
- 27 ILLUSTRATION 8 : FONTANA Lucio : Concetto spaziale, Attese, 1964-1965. Technique : Peinture à l'eau sur toile. Format : 64.8cm x 54 cm.
- 28 ILLUSTRATION 9 : BRAINE Aliko : Draw me a tree... (Black Out #1), 2006. Technique : Tirage noir et blanc issu d'un négatif perforé. Format : 95cm x 117 cm. in BRAINE Aliko, Draw me a tree, URL : <https://www.aliki-braine.com/draw-me-a-tree>
- 30 ILLUSTRATION 10 : SAUVAGE Ludovic : Plein soleil, 2013. Technique : diapositive perforé. Format : variable. in SAUVAGE Ludovic, Plein soleil, URL : <http://ludovicsauvage.fr/plein-soleil/>
- 32 ILLUSTRATION 11 : ROTHSCHILD Miguel : Jesus Save, 2010. Technique : Impression jet d'encre perforée, confettis. Format : 70cm x 100 cm, in Miguel Rotshild, site officiel, URL : <http://miguelrothschild.de/works/>
- 33 ILLUSTRATION 12 : BACIGALUPO Martina : Gulu Real Art Studio, 2011. Technique : tirage argentique découpé. Format : 10cm x 15 cm. in BACIGALUPO Martina, Gulu Real Art Studio, Gottingen, The Walter Collection, Steidl, 2013, 192p.
- 35 ILLUSTRATION 13 : RIMAZ Simon, Unusual view of Unknow subject, 2013. Technique : découpe sur tirage argentique. Format : inconnu. in RIMAZ Simon, Unusual view of unknow subject, Lecturis, 2015, 144p.
- 37 ILLUSTRATION 15 : RAUSCHENBERG Robert, Erased de Kooning Drawing, 1953. Technique : traces de support de dessin sur papier avec étiquette et cadre doré. Format : 64.14 cm x 55.25 cm x 1.27 cm. in SFMOMA, Robert Rauschenberg, Erased de Kooning Drawing, 1953, URL : <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298#artwork-info>.
- 39 ILLUSTRATION 16 : BALDESSARI John : Frames and Ribbon, 1988. Technique : épreuve photographique avec peinture vynilique. Format : inconnu. in BALDESSARI John, Unique work, URL : <http://www.baldessari.org/unique/ln4m7jgovxzwjx4ukmu8oy8jcxhdj>

- 39 ILLUSTRATION 17 : BALDESSARI John : The Duress Series: Person Climbing Exterior Wall of Tall Building / Person on Ledge of Tall Building / Person on Girders of Unfinished Tall Building, 2003. Technique : épreuve photographique numérique avec acrylique sur Sintra. Format : inconnu. in BALDESSARI John, Unique work, URL : <http://www.baldessari.org/unique/ln4m7jgovxzwjx4ukmu8oy8jcxhdj>
- 40 ILLUSTRATION 18 : KRUGER Barbara : Untitled (I shop therefore I am), 1987. Technique : Sérigraphie sur vinyle. Format : 281,9 x 287 cm
- 42 ILLUSTRATION 19 : BRAINE Alik : Draw me a tree... (White Out #3), 2006. Technique : Tirage noir et blanc issu de négatif encré. Format : 95cm x 117 cm. in BRAINE Alik, Draw me a tree, URL : <https://www.aliki-braine.com/draw-me-a-tree>
- 43 ILLUSTRATION 20 : VAN DER BURG Jan Dirk : Censorship Daily, 2012, Technique : journaux. Format : inconnu, in Jan Dirk Van Der Burg, Censor shipdaily, URL : <http://www.jandirk.com/censorship.html>.
- 43 ILLUSTRATION 21 : KING David : Kontakt Kultura, 2012. technique : inconnue. David King est collectionneur de document officiel de l'aire bolchévique
- 44 ILLUSTRATION 22 : KLEIN Yves : IKB 3, Monochrome bleu, 1960. Technique : Pigment pur et résine synthétique sur toile marouflée sur bois. Format : 199 cm x 153 cm. in Centre Pompidou, IKB 3, Monochrome bleu, URL : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cAne9x5/re5BqBp>
- 46 ILLUSTRATION 23 : RAAD Walid : Let's be honest, the weather helped, 1999-2014. Technique : Tirage pigmentaire. Format : 46.8 × 72.4 cm. in RAAD Walid, FLOOD Finbarr, Walid Raad, New-York, The Museum of Modern Art, 2015, 192p.
- 46 ILLUSTRATION 24 : Auteur inconnu : Blocage à Clignancourt!, mars 2018. Technique : Photographie numérique. Format : variable. in Twitter URL : <https://www.twitter.fr/>
- 51 ILLUSTRATION 25 : KRIJNO Nico: Remonving the rock, 2015. Technique : Impression pigmentaire sur papier photo rag cotton. Format : 100 x 120.2 cm. in KRIJNO Nico, site officiel, URL : <https://nicokrijno.com>
- 52 ILLUSTRATION 26 : RIMAZ Simon : UVUS N#126/Cut Size: 70.8%, 2013. Technique : découpe sur tirage argentique. Format : inconnu. in Der Greif, Artist Blog, Simon Rimaz – Unusual view of unknown subjects, 2015 URL : <https://dergreif-online.de/artist-blog/simon-rimaz-unusual-view-of-unknown-subjects/#content-slider-old>
- 54 ILLUSTRATION 27 : RAAD Walid : Let's be honest, the weather helped\_Usa, 1998. Technique : Tirage pigmentaire. Format : 46.8 × 72.4 cm. in RAAD Walid, FLOOD Finbarr, Walid Raad, New-York, The Museum of Modern Art, 2015, 192p.
- 59 ILLUSTRATION 28 : RAAD Walid (détail): Let's be honest, the weather helped\_Egypt, 1998/2006. Technique : Tirage pigmentaire. Format : 46.8 × 72.4 cm. in Museum of Modern Art, Walid Raad, URL : <https://www.moma.org/audio/playlist/20/421>
- 64 ILLUSTRATION 29 : OPPENHEIM Lisa : Killed Negatives: After Walker Evans, 2007-2009. Technique : tirage pigmentaire. Format : inconnu. in Lisa Oppenheim, site officiel, URL : <https://www.lisaopp.net>
- 70 ILLUSTRATION 30 : MAN RAY: Ma dernière Photographie (à Louis Aragon), 1929. Technique : inconnu. Format : inconnu. in Chantal Pontbriand (sous la direction de), Mutations, Perspectives sur la photographie, Paris, Paris Photo, Steidl, 2011, 414 p.

## Présentation partie pratique

### *Radical*

Ce projet vise à élargir les théories abordées dans ce mémoire, et notamment l'aspect lacunaire de la photographie. Il est ici question de tentative renouvellement des formes expressives. Le but également est de trouver des axes nouveaux de traitement du fait social, historique ou politique.

En mars, avril et mai 2018, lors de manifestations de cheminots contre la réforme de la SNCF on observe des « débordements » en tête de cortège. Ce sont des groupes antifascistes, anarchistes, étudiants et lycéens réunis sous l'appellation médiatique et policière « black bloc ». Ils cassent vitrines, panneaux publicitaires et banques.

On a noté en 2015 une augmentation de la violence policière vis-à-vis des manifestants dans un contexte sécuritaire d'état d'urgence. Cette violence, entre autres éléments, a entraîné une radicalisation politique de certains jeunes Français. La radicalité ou la violence ne sont pas nouvelles en France dans les mouvements sociétaux. On glorifie d'ailleurs mai 1968 en cette année de son cinquantenaire. Cependant, la radicalité de cette jeunesse traduit un sentiment de mal-être nouveau, que l'on doit prendre en compte. Je souhaite nous questionner sur les origines de la violence d'une jeunesse, et sa médiatisation. Pourquoi une part de la jeunesse se reconnaît avant tout sous les bannières de drapeaux noirs ? On peut rapprocher le choix de cette radicalité à la radicalité religieuse d'une autre jeunesse, qui elle aussi nous interroge sur un mal-être d'une même génération.

Pour étudier ce phénomène, je me rends régulièrement dans ces événements, constatant les faits, enregistrant des sons et images comme prises de note. Mes premières observations concluent à la destruction systématique de deux formes de pouvoir présent dans la rue. Le pouvoir économique est visé, avec la destruction des banques, et le pouvoir de l'image médiatique et publicitaire avec les détériorations de panneaux publicitaires. Dans les deux cas, ce sont le plus souvent des vitres qui sont détruites pour accéder à ce qu'elle renferme. J'ai trouvé que la vitre brisée était représentative de cette violence, à la fois anecdotique et symbolique, la vitre renvoie au miroir et à l'image. Par ailleurs, ces groupes constitués en grande majorité de jeunes d'une vingtaine d'années refusent d'être photographiés ou filmés, allant jusqu'à casser les appareils de prise de vue. Ces appareils enregistrent selon eux des images qui pourraient être compromettantes en cas de poursuite judiciaire ou de contrôle de l'état. Face à ces choix, ces radicalités, une des seules réponses proposées est la violence policière.

Le corpus se compose d'image de taille et de type variables : polaroid, tirage pigmentaire grand format. Il est accompagné d'une création sonore basée sur des documents enregistrés.





