IL FAIT BEAU, JE SORS

Lynne Cohen
John Hilliard
Douglas Huebler
Peter Hutchinson
Édouard Levé
Walter Pfeiffer
Paola Pivi
Pierre Reimer
Haim Steinbach
Taroop & Glabel
Shoji Ueda
Erwin Wurm

UNE PROPOSITION DE QUATRE ÉTUDIANTS DE L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DE LA PHOTOGRAPHIE À PARTIR DES ŒUVRES DU CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES

2

ERWIN WURM, *We Watch Karin, She Watches Something Else*, 2001
Épreuve numérique à jet d'encre, 42 x 29,7 cm, FNAC 06-097 (31)

LA VIE DES IMAGES

Pascal Beausse, responsable des collections photographiques du Centre national des arts plastiques

Considérons les images comme des êtres vivants, des organismes dotés d'une existence propre. Nous les envisageons tellement comme des choses que nous ignorons trop souvent leur vitalité. Elles sont les créations d'artistes et de cultures, soit, mais en retour elles agissent fortement sur nos rêves, nos actions, nos manières de transformer le monde chaque jour. Ce monde que nous habitons en commun, les images ne se contentent pas de le représenter. Elles nous en proposent un autre aspect, en miroir. Mais plus encore : les images inventent des mondes. Chaque image est un monde en soi.

« Il fait beau, je sors » : je quitte ma réalité et j'entre dans celle de l'image. À l'intérieur de chacune des œuvres choisies pour cette exposition, une configuration singulière se génère de façon autonome. Les personnages, les objets, les lieux représentés paraissent aisément reconnaissables, tout du moins crédibles. C'est la force de la photographie, dans sa relation intrinsèque au réel, sa dimension première de document, de nous inciter à croire en ce qu'elle nous montre. Quand bien même nous savons que toute image est une construction. Mais chaque artiste, dans sa relation très personnelle à cet outil, fait émerger une autre réalité, n'existant que dans et par l'image.

Les commissaires de l'exposition nous proposent d'évoluer dans ces mondes au fil de nos intuitions. En suivant la dimension ouverte des images, leur absolue absence d'autorité. Bien sûr, elles sont très déterminées par chacun des artistes dans leur forme, leur pensée, leur poétique. Mais dans leur mutisme, elles semblent nous attendre. Elles nous engagent à nous projeter en imagination à l'intérieur de leur espace. Un espace visuel purement mental.

Photographié de dos, dans un espace blanc indéterminé, un personnage féminin semble ignorer notre présence. Cette spectatrice est une figure de passeur, d'intermédiaire : elle nous renvoie à notre expérience du regard sur une œuvre. Cette méta-image produit son propre discours. Elle réfléchit d'elle-même le processus de représentation. Par le principe de la mise en abîme, nous sommes ainsi conviés à entrer de plain-pied dans l'image.

Suivent d'autres figures tout aussi énigmatiques, y compris dans leur apparente littéralité : celles du basculement, du surfaçage de la réalité, de la trouée, de l'écran et du filtre. Manières de faire des mondes. Les visages et paysages se dérobent. Les artistes ont ouvert une brèche dans la réalité pour nous inviter à passer de l'autre côté, dans l'espace imaginaire inventé par leurs images. Car toute image creuse un trou. Un trou dans le réel.

IL FAIT BEAU, JE SORS

Alfredo Coloma, Apolline Lamoril, Agathe Mouchès et Pauline Wallerich, étudiants à l'ENSP, commissaires de l'exposition

Il fait beau, je sors : comme un réflexe. Une réponse au dehors qui appelle. Sauf qu'ici, ça dérape. Un écart se produit et l'image ne va plus de soi.

Basculement à la verticale d'un camion déjà renversé, promesse frustrée d'un nom célèbre, perforation d'un tirage : une certaine satisfaction immédiate est refusée. Le réel est malmené, tordu. L'image seule ne suffit plus, il faut aller voir derrière, ou plus loin. Jouer ici le jeu du premier degré, de l'adhésion enthousiaste au monde, du zèle presque maniaque. Là, reprendre ses distances, revenir à un regard froid, clinique.

Irrévérence, maladresse délibérée, méchanceté, plaisir enfantin de déjouer : d'une image à l'autre, c'est une certaine habitude de regard qui se trouve mise en échec. La photographie n'est plus visée pour elle-même, elle n'est plus cette saisie transparente et objective qui permettrait d'atteindre immédiatement le monde. Elle devient matériau, ne prend sens qu'au sein d'un dispositif plus large, couplée à d'autres indices. Elle est œuvre, dans le champ de l'art : celui du paradoxe, de l'ambiguïté. De l'écoute possible des creux, du bruit de fond, du ténu, de la marge.

Pour cette nouvelle édition du partenariat entre le Centre national des arts plastiques (CNAP) et l'École nationale supérieure de la photographie (ENSP), nous avons choisi de montrer des images d'artistes dont la pratique se limite rarement à la seule photographie, pour se déployer à travers des œuvres multiformes, aux intentions variées. Par cet accent mis sur un rapport volontiers instrumental, parfois désinvolte, à l'image, cet ensemble oblige à un pas de côté. En réunissant ces œuvres entre les mêmes murs, il s'agissait à la fois de faire entendre l'intensité de chacune et de provoquer des échos, des champs de forces. D'instaurer de nouvelles différences de potentiel.

Le titre de l'exposition est emprunté à l'artiste Pierre Reimer et à son livre *Il fait beau, je sors*, paru en 1998, aux éditions Firmin-Didot.

PAROLES ÉCHANGÉES

Propos recueillis par **Paul Pouvreau**, enseignant à l'ENSP et retranscrits par **Sylvain Prudhomme**, écrivain

Agathe, Alfredo, Apolline et Pauline sont les quatre étudiants qui, parallèlement à la poursuite de leur travail personnel, ont endossé durant un an le rôle de commissaires pour nous donner à voir aujourd'hui leur exposition « Il fait beau, je sors ». Un titre qui s'annonce sous la forme légère et un peu désinvolte du paradoxe, ou encore, comme ils se plaisent à nous le dire, du « pas de côté ». Si leur exposition nous prend par la main en nous confrontant en apparence au lieu commun de la photographie conçue comme fenêtre ouverte sur le monde, elle nous invite tout aussitôt à en sortir. Comment en effet ne pas se rendre compte, par le choix judicieux et la pertinence singulière des pièces ici présentées, mûrement sélectionnées, que chacune, à sa manière, nous fait percevoir que cette transparence se teinte d'un trouble ?
Pour avoir eu la chance et le plaisir en tant qu'enseignant de les accompagner au cours de cette aventure au sein des collections du Centre national des arts plastiques, j'ai pu suivre et partager avec attention leur curiosité, leurs échanges, leurs doutes ; bref, leur implication toute professionnelle. Et surtout l'enthousiasme qu'ils ont manifesté à chaque phase de ce projet.
C'est pourquoi j'ai souhaité faire cet entretien avec eux. Afin de leur laisser la parole ; qu'ils puissent ainsi nous faire part avec leurs mots et leurs sensibilités de leur expérience, à la fois tout intérieure et ô combien communicative !

Avec cette exposition, vous venez de vivre votre première expérience en tant que commissaires. Quelle était votre principale motivation au moment de vous lancer dans cette aventure ?
PAULINE WALLERICH Découvrir cette pratique, déjà. Avoir la possibilité de concevoir et de réaliser une expo en découvrant toutes les étapes du processus. **APOLLINE LAMORIL** Et aussi dès le début l'envie enfantine d'aller fouiller dans les réserves du CNAP, de manipuler les œuvres.

Qu'est-ce qui a déterminé vos choix ?
AGATHE MOUCHÈS Ça s'est fait assez vite. On a eu très tôt nos trois œuvres « manifestes » : celles de Paola Pivi, Erwin Wurm, Édouard Levé. **ALFREDO COLOMA** Il y avait l'intention de ne pas travailler seulement autour de photographes « auteurs », mais d'élargir, de travailler sur des artistes qui utilisent la photographie en tant que médium. **AL** L'important, je crois, c'est qu'on est vraiment partis des œuvres. On n'a pas cherché à trouver un thème et à plaquer dessus des œuvres qui nous plaisaient. C'était notre volonté dès le départ – faire du commissariat comme on aimerait qu'il soit fait aujourd'hui en art.

Les recherches avaient-elles déjà commencé en amont ? Aviez-vous consulté la base de données du CNAP ?
PW On a vraiment regardé toutes les pages de la base.

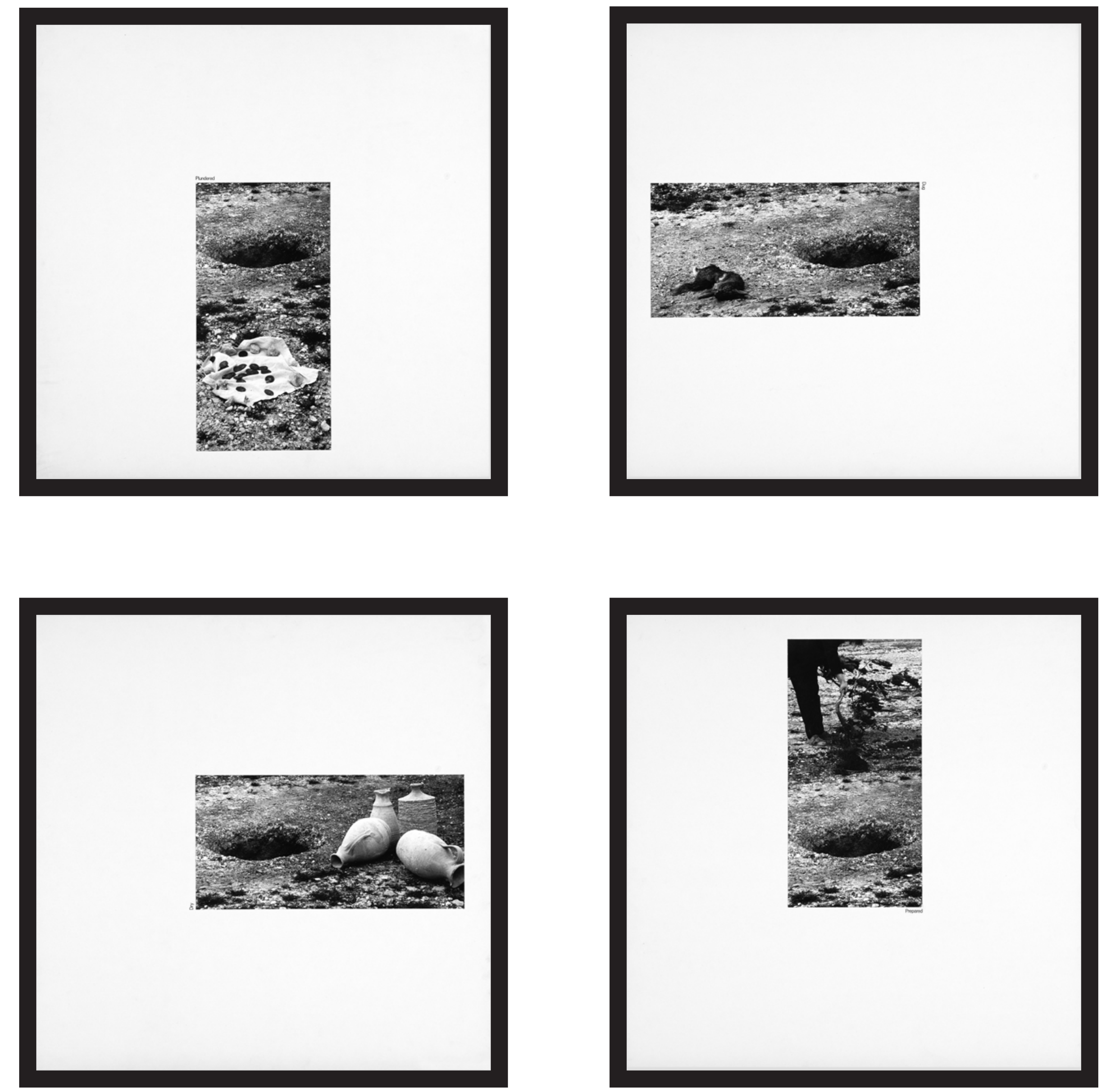
Faites-vous une différence entre collection publique et collection privée ?
AC Pour moi la différence la plus claire, c'est la présence, dans les collections privées, d'un intérêt spécifique – économique ou esthétique. Dans ce qu'on a vu au CNAP, il y avait une vraie diversité, avec certaines pièces qui n'étaient peut-être pas trop modelées par le goût du marché, ou un peu méconnues, mais qui avaient quand même été acquises par l'État. Le choix tenait plutôt à la production de l'artiste, à sa démarche, davantage qu'à son nom ou au marché. **AL** Oui, il y a ce désintéressement qui est assez beau. Après, pour nuancer un peu, on ressent les intérêts des différentes commissions ou époques qui se succèdent. Pas d'intérêts personnels ou individuels bien sûr parce que les acquisitions vont constituer une collection publique. Ça donne une collection un peu éclatée, qui n'a pas vraiment de ligne, mais c'est ça qui est beau aussi.

Le choix des œuvres s'est-il fait à partir de la collection, ou aussi par rapport à des artistes que vous aviez envie de montrer ?
AC Pour ce qui me concerne, j'ai essayé de trouver des images d'artistes qui me plaisaient. Dans le choix final en tout cas, il y a des artistes qui sont très importants pour moi : Douglas Huebler, John Hilliard, Erwin Wurm. **AM** Certaines œuvres d'artistes auxquels on tenait beaucoup ont été très importantes. Le fait de pouvoir exposer par exemple la série des « Portraits d'homonymes » d'Édouard Levé a tiré l'exposition vers ce qu'elle est. Il y a eu comme ça des pièces qui ont entraîné à leur suite celles d'autres artistes qu'on connaissait moins.

Qu'avez-vous ressenti la première fois que vous êtes descendus dans les réserves du CNAP ?
PW On était tous enthousiastes, curieux de découvrir l'endroit. **AM** C'est une sorte de bunker, on y descend et on arrive dans des hangars immenses. **AL** On a été surpris : les œuvres étaient rangées sur des étagères, comme des livres, il n'y avait pas forcément cet écrin qu'on peut imaginer. Et du coup c'était assez étrange de voir des pièces incroyables rangées comme ça, sur des étagères en métal. Il y avait un côté désacralisation qui faisait du bien, qui était beau à voir. **AM** Les œuvres sont en partance, ou en train de rentrer, elles sont dans des pièces différentes, en fonction de leur statut : retour, départ, attente. Elles ont une fiche attachée qui dit tous les lieux par lesquels elles sont passées.

Qu'avez-vous éprouvé au contact des œuvres ?
AM On était émus de trouver les œuvres si belles et de pouvoir s'en approcher très près. C'était intéressant de voir l'envers de

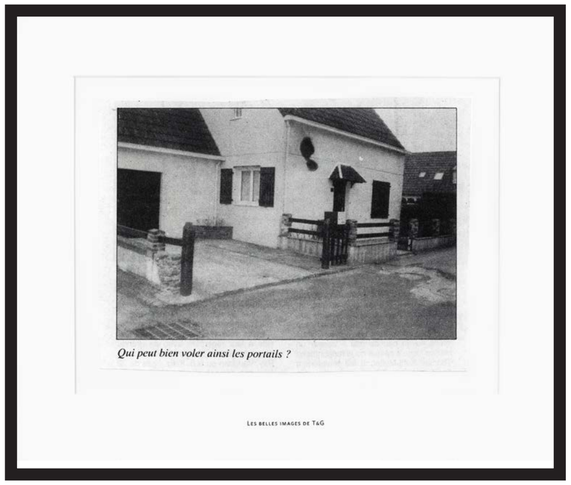
[SUITE PAGE 12]



PETER HUTCHINSON, *My Favorite Things*, 1992
Collage photographique, pastel gras et texte, 102 x 121,7 cm, FNAC 99058

ÉDOUARD LEVÉ, *Eugène Delacroix*, *Claude Lorrain*, *Yves Klein*, *Georges Bataille*, *Raymond Roussel*, *André Breton*, 1996
De la série « Portraits d'homonymes », 1996-1998, tirages de 1997, épreuves cibachrome, 49 x 49 cm chacune, FNAC 2000-657, FNAC 2000-661 à FNAC 2000-665

JOHN HILLIARD, *Plundered / Dug / Prepared / Dry*, 1975
Ensemble de quatre photographies, épreuves gélatino-argentiques, 52 x 52 cm chacune, FNAC 32739



TAROOP & GLABEL, *Qui peut bien voler ainsi les portails ?*, 2009
De la série « Les Belles Images de Taroop & Glabel », 2009, épreuve pigmentaire, 47 x 57 cm, FNAC 09-581

LYNNE COHEN, *Corporate Office*, 1977
Tirage de 1988, épreuve gélatino-argentique, 110 x 128 cm, FNAC 88292

HAIM STEINBACH, *Untitled (iron)*, 2009
Épreuve pigmentaire, 85 x 61 cm, FNAC 10-093

Variable Piece #70 (In Process)

Global

Throughout the remainder of the artist's lifetime he will photographically document, to the extent of his capacity, the existence of everyone alive in order to produce the most authentic and inclusive representation of the human species that may be assembled in that manner.

Editions of this work will be periodically issued in a variety of topical modes: '100,000 people','1,000,000 people','10,000,000 people','people personally known by the artist','look-alikes', 'over-laps', etc.

November, 1971 Douglas Huebler

In November, 1971 a number of photographs were made in New York City to document various aspects of "everyone alive"; from those one was selected to represent:

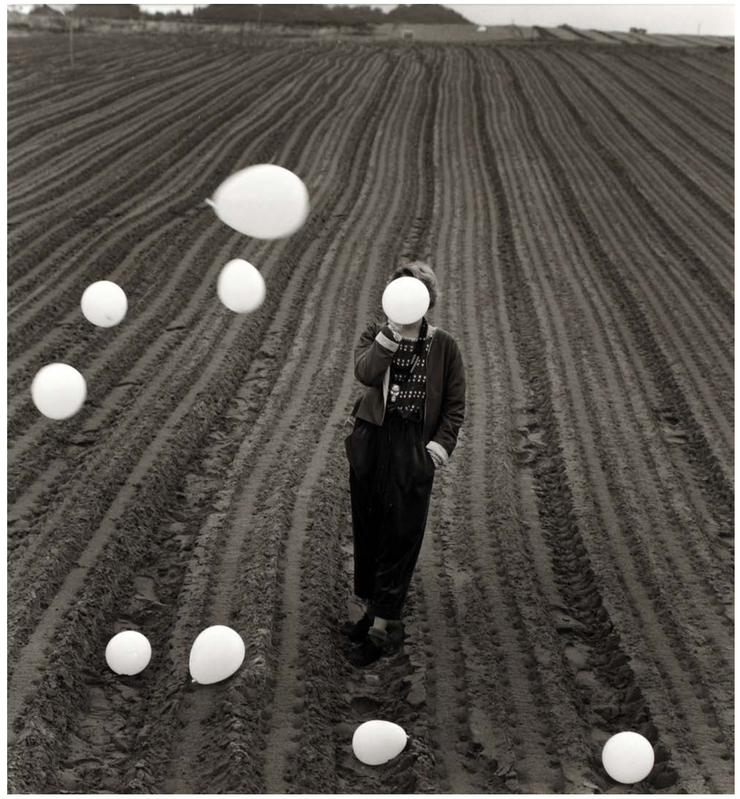
MORE THAN ONE PERSON WHO MAY NEVER KNOW THAT HIS,

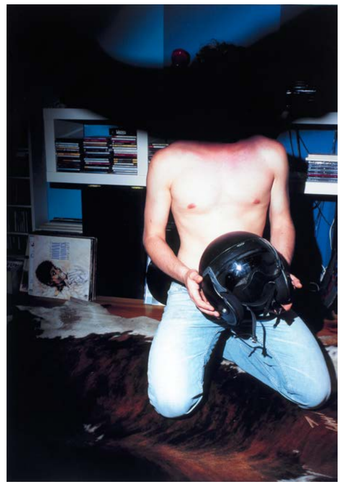
OR HER EXISTENCE HAS BEEN MADE THE SUBJECT OF ART

That photograph and a contact proof print join with this statement to constitute the form of this work: 5/ Variable Piece #70: 1971.

November, 1971. Douglas Huebler

DOUGLAS HUEBLER, *Variable Piece #70 (In Process)*, 1971
Technique mixte sur papier, 68,5 x 61,5 x 2 cm, donation Yvon Lambert à l'État, FNAC 2015-0264





SHOJI UEDA, *Mode pour Men's Bigi*, 1983
Épreuve gélatino-argentique, 26 x 24 cm, FNAC 95214

PIERRE REIMER, *Sans titre (bang)*, 1992
Épreuve cibachrome contrecollée sur Dibond, 88,2 x 110 cm, FNAC 03-418

WALTER PFEIFFER, *Sans titre*, 2000-2006
Tirage de 2007, épreuve lambda, 49 x 34 cm, FNAC 07-625

[SUITE DE LA PAGE 3] l'exposition, là où l'œuvre est objet. En principe on n'a ce genre de rapports tactiles avec les pièces que quand on connaît les artistes, ou que l'on travaille dans les réserves. C'est un rapport un peu plus normal à l'art, moins solennel.

Est-ce qu'au contact des œuvres il y a eu des surprises ?
PAULINE WALLERICH Les formats, les tirages, la qualité des tirages, l'encadrement. **APOLLINE LAMORIL** Le Paola Pivi par exemple. Le visuel était déjà engageant, mais quand on l'a vu en vrai ! Le format, la masse, vraiment cette masse imposante. Le Peter Hutchinson aussi : le rapport à la matière, à l'échelle, aux petites interventions, grattages, pastels. **ALFREDO COLOMA** On avait déjà vu quelques pièces en vrai comme le John Hilliard. Mais à part ça, il y a surtout eu des surprises.

Est-ce que cela vous a conduits à modifier votre liste initiale ?
AC Ça l'a resserrée. **AGATHE MOUCHÈS** On avait une liste élargie au départ, et puis voir les œuvres de près a tout changé. Dans notre choix le Hutchinson avait un statut assez secondaire, mais quand on l'a sorti il s'est imposé. Et puis il y a aussi des choses qui n'ont pas changé. L'Erwin Wurm, dont on n'avait vu que des reproductions : on le voulait vraiment, et on l'a cherché jusqu'à la dernière seconde.

On était émus de trouver les œuvres si belles et de pouvoir s'en approcher très près. C'était intéressant de voir l'envers de l'exposition, là où l'œuvre est objet.

Comment avez-vous procédé pour définir votre accrochage ?
PW On a rapidement fait une maquette. Ça nous a permis de commencer à agencer les œuvres. **AC** En laissant un peu d'autonomie à chaque pièce, on leur donne aussi un certain pouvoir : Paola Pivi au fond, les portraits d'Édouard Levé à l'entrée. Je crois que si on s'amuse trop à vouloir créer des associations, on anéantit le pouvoir des œuvres. On avait envie de respecter le travail de chaque artiste, pas de tenir un discours avec.

Ça s'est fait en tâtonnant ou ça s'est imposé vite ?
PW Le Paola Pivi s'est imposé tout de suite comme une œuvre qui appelle, au fond de la salle, mais visible depuis l'entrée. **AL** Il y avait aussi des contraintes de taille comme la série d'Édouard Levé, avec plusieurs cadres. Très vite on a vu que la seule place possible était l'entrée, si on ne voulait pas que ça contamine le reste. **PW** Oui, même si on ne s'attendait pas à ce que l'expo s'ouvre avec cette pièce. Et puis il y a autre chose : en allant faire les premières simulations dans les réserves du CNAP et en mettant les œuvres les unes à côté des autres, des évidences sont apparues. Taroop & Glabel à côté de Paola Pivi, Shoji Ueda et Peter Hutchinson.

Comment définiriez-vous l'esprit de l'exposition ? Est-ce qu'il y a un mot qui vous vient à l'esprit pour en parler ?
AL « Pas de côté ». **PW** C'est ce que j'allais dire ! **AM** Je pense qu'on a essayé d'être exigeants. Toutes les œuvres qu'on montre sont fortes. Il n'y a pas de moment plus « faible » pour marquer des pauses dans la visite. La formule de Jacques Rancière « poétique du mot d'esprit » définit bien l'esprit de l'ensemble. Il y a à la fois le jeu avec les mots, le plaisir simple, le travail sur le médium. Et tout ça mis ensemble fait un mélange bizarre de scientifique, de rapport très objectif à l'image, et de complètement bancal, casse-gueule, enfantin, joyeux. **AC** Je crois qu'il y a différentes lignes qui se croisent. Tous les artistes exposés n'utilisent pas l'image de la même façon, du coup on peut tenir différents discours sur l'ensemble, selon les accents qu'on veut mettre. Il y a des œuvres plus conceptuelles, d'autres vraiment photographiques aussi. Je me demande si finalement le « pas de côté » est si important que ça dans le résultat. Il y a ça évidemment, mais d'autres lectures aussi peuvent être intéressantes. Il y a un côté très protocolaire dans certaines œuvres, un côté très direct dans d'autres…

Est-ce que vous diriez que c'est plutôt une exposition conceptuelle ? Une exposition thématique ?
PW Pas thématique en tout cas. **AL** Moi je dirais qu'il y a un côté manifeste – pas au sens où on affirmerait quelque chose d'inédit, mais au sens d'un manifeste personnel. Peut-être que je vais trop loin en disant ça, mais j'ai l'impression qu'il y a comme une déclaration. Ce n'est pas une expo avec toutes nos œuvres préférées, puisqu'il y a plusieurs artistes que nous ne connaissions pas avant… Mais disons que c'est une expo d'œuvres qui, dans leur manière d'aborder la photographie et l'image, soulèvent des questions et des implications qui nous semblent justes par rapport à la manière dont nous voyons la photographie.

Pourquoi ce titre : « Il fait beau, je sors » ?
AC Personnellement je m'y suis fermement opposé à ce titre ! **AM** On l'avait lu dès le début, à côté de la pièce *Sans titre (bang)* de Pierre Reimer, tirée du livre *Il fait beau, je sors*. **PW** Oui, ça a été dit très tôt, et puis on l'a laissé un peu flotter pour chercher d'autres pistes, pour essayer de trouver quelque chose qui convienne à tout le monde, ce qui n'est jamais facile. **AL** À cause de la beauté de la phrase, déjà. Et puis aussi parce que c'était une expo programmée en plein été, dans le sud de la France. « Il fait beau, je sors »… et nous, au contraire, on met le spectateur dans une salle fermée, sans une fenêtre. Il y avait une sorte de pied de nez qui collait avec notre état d'esprit. Une espèce de malice. Un jeu peut-être pas avec le public, mais avec un spectateur imaginaire. L'idée un peu rebattue que la photographie est du côté de la contemplation, le côté « Il fait beau, je sors, je vais prendre des photos, j'ai ce réflexe ». Sauf que là quelque chose cloche. **AM** Il y a ce constat très terre à terre dont on parlait dans certaines œuvres, avec un rapport très simple au réel. Et en même temps il y a cette idée de pas de côté. C'est à la fois très visuel et tout simple. Au final le titre crée une image qui vient jouer avec les œuvres.

Qu'aviez-vous envie de partager avec le spectateur ?
AL Dans le milieu de la photographie en général, on est un peu dominés par le « tout photographique » du contemplatif, je me sens parfois frustrée par l'idée d'une certaine photographie qui y est présentée. Là il y avait l'envie de montrer des œuvres photographiques, et pas juste des photographies. **AC** Des œuvres où l'image ne vaut pas forcément pour elle-même, mais sert à quelque chose. Douglas Huebler, par exemple, j'adore cette pièce : c'est drôle, on ne sait pas si c'est vrai, si c'est faux. L'image n'est pas une fin en soi, elle est vraiment au service d'un propos. Dans beaucoup de pièces qu'on expose, c'est la même chose : il ne s'agit pas d'une image photographique au sens classique, avec l'attente esthétique qui va avec – la belle image photographique comme on en voit un peu partout aujourd'hui. Ici, ce n'est pas l'essentiel.

Que retenez-vous de cette expérience de commissariat ?
AM On retient l'enthousiasme du début. Le fantasme d'entrer dans un fonds d'art contemporain et d'en faire ce qu'on veut. Ensuite l'arrivée du réel dans le projet est intéressante aussi, parce que très compliquée, il faut accepter de lâcher des choses, de perdre le projet personnel qu'on avait chacun en tête. **PW** La difficulté, c'est que ça se passe sur la durée. Avec beaucoup d'étapes. On défend le projet, on choisit les œuvres, on écrit les textes, on pense à l'accrochage, on réalise une publication… On y passe presque un an, en fait. **AL** Il me semble que le rôle du commissaire, c'est ça : essayer de garder l'idée de départ intacte, tout en travaillant à la faire passer auprès de plein de gens. Et en même temps je ne suis pas trop pour cette idée que le commissaire doive s'efforcer de rendre accessibles des œuvres exigeantes. On nous a beaucoup dit qu'il fallait veiller à rendre notre propos intelligible au plus grand nombre… Il faut faire attention à mon avis de ne pas tomber dans une volonté de rendre tout transparent, absolument « digeste ».

Il y avait l'envie de montrer des œuvres photographiques, et pas juste des photographies. […] Des œuvres où l'image ne vaut pas forcément pour elle-même, mais sert à quelque chose.

PORTRAITS D'HOMONYMES

Pour sa série « Portraits d'homonymes », Édouard Levé a contacté, grâce à l'annuaire téléphonique, des individus portant le nom d'artistes qu'il admirait. Dans les cas où existaient plusieurs homonymes vivants, il a systématiquement photographié le premier à lui répondre, s'imposant une sorte d'« anti-casting ».

Édouard Levé

Naît en 1965 à Neuilly-sur-Seine, meurt en 2007.
Photographie en 2001 le village d'Angoisse, en Dordogne, puis en 2006 une série de villes américaines homonymes de villes européennes célèbres.
Publie en 2002 le volume *Œuvres*, composé de 533 descriptions d'œuvres dont il a eu l'idée mais qu'il n'a pas réalisées.
Affirme à la page 20 d'*Autoportrait* (2005) : « J'ai fait par erreur des études difficiles qui ne m'ont servi à rien, alors que j'aurais pu faire par plaisir des études artistiques qui auraient accéléré ma vie. »
Raconte en 2005 au cours d'une conférence à l'ENSP, d'Arles, qu'Eugène Delacroix, photographié dans sa série « Portraits d'homonymes » (1996-1998), et peintre lui aussi, lui demanda le jour de leur rencontre s'il avait à son avis le droit de signer ses toiles.
Se suicide à Paris, deux semaines après la remise à son éditeur de son dernier manuscrit, *Suicide*.
Extrait d'*Autoportrait* :

> « Je ne vois pas ce qui me manque. J'ai moins envie de changer les choses que la perception que j'en ai. Je fais des photographies parce que je n'ai pas vraiment envie de changer les choses. Je n'ai pas envie de changer les choses parce que je suis le plus jeune de la famille. »

WE WATCH KARIN, SHE WATCHES SOMETHING ELSE

Une femme de dos sur un fond blanc. Comme l'indique le titre de l'œuvre, *We Watch Karin, She Watches Something Else* (« nous regardons Karin, elle regarde autre chose »), le regardeur regarde Karin regarder, dans une position analogue à la nôtre, sans jamais savoir ce qu'elle regarde. Le titre vient ici confirmer par un pied de nez que ce qu'il y a à voir se trouve ailleurs, plus loin, ou juste derrière l'image.
Il s'agit de la photographie de couverture du livre éponyme, édité par Onestar Press (2001), composé d'une séquence photographique où l'on voit la même Karin regarder quelque chose, toujours de dos, dans une longue déclinaison de postures.

Erwin Wurm

Naît en 1954 à Bruck an der Mur, en Autriche.
Étudie l'histoire de l'art, les langues et la littérature, puis la sculpture à la Kunstakademie de Vienne.
Lors de la Biennale de Bienne, en Suisse, en 2000, place un socle en pleine rue avec l'inscription « *Be a dog for one minute* » (« soyez un chien durant une minute »).
Réalise à partir de 1997 des « One Minute Sculptures », protocole d'actions en rapport avec des objets du quotidien.
Met en scène, dans sa série « Instructions on how to be politically incorrect » (2003), véritable catalogue de postures qui renvoient aux codes de la bienséance et à leur transgression, des personnages réalisant en public des actes incongrus.
Déclare en 2012, à propos de ses « One Minute Sculptures », que ses trois objets quotidiens favoris sont : « un stylo, un couteau, une boule Quies ».
Enfonce pour sa pièce *House Attack* (2003) une maison grandeur nature dans le toit du bâtiment du Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, de Vienne.
Dit : « En définitive, l'art traite de la difficulté à faire face à la vie, que ce soit par des moyens philosophiques ou par un régime alimentaire. »
Inspire à Nelson Goodman cette réflexion :

> « Ce que les œuvres sont dépend en premier ressort de ce qu'elles font. »

QUI PEUT BIEN VOLER AINSI LES PORTAILS ?

Qui peut bien voler ainsi les portails ? est une œuvre tirée de la série « Les Belles Images de Taroop & Glabel », construite à partir d'un dispositif chaque fois identique : une photographie prélevée avec sa légende dans la presse régionale, scannée puis agrandie à 140 % avant d'être encadrée. Parmi les autres images de la série, on trouve par exemple : *Le couple ne vivait plus en harmonie depuis longtemps*, *Aucune photo ne peut rendre la beauté de ce décor* ou encore *Une demi-douzaine de bacs à fleurs a eu à souffrir de la fièvre du samedi soir*. Chacune d'elles est garantie « sans retouche et sans recadrage ».

Taroop & Glabel

Apparaît au début des années 1990, se présentant comme un collectif d'artistes spécialisé dans « l'observation amusée » du monde qui l'entoure.
Travaille plusieurs médiums, collage, dessin, sérigraphie d'affiches, installations, assemblages d'objets divers, jouets, McDo, crucifix, figurines Disney.
Manipule le mauvais goût, les idées reçues, l'actualité médiatique.
Développe un art du slogan.
Édite en 2002 un abécédaire composé de reproductions d'œuvres : *Textes pour mégaphones*.
Réalise en 2005 une grande sérigraphie qui proclame : « Isme : abêtir pour asservir ».
Publie en 2013 un livre à la couverture vert criard où s'étale la phrase « Aucune photo ne peut rendre la beauté de ce décor ». Y apparaît la série « Les Belles Images de Taroop & Glabel ».
Fait dire au critique d'art François Coadou :
« Taroop & Glabel sont la mauvaise conscience d'une époque qui a développé avec brio l'art d'éviter le réel. »

Taroop & Glabel réagissent à la sélection d'œuvres constituant l'exposition.

Lynne Cohen : le constat froid ; pas de personnage.
John Hilliard : le fragment considéré comme un tout, le tout n'étant encore qu'un ensemble incomplet.
Peter Hutchinson : collage, retouche et montage de photos (trouvées ?).
Édouard Levé : le résultat (constat) d'une idée.
Walter Pfeiffer : reportage (ethnographique) à l'intérieur d'un groupe.
Paola Pivi et T & G : le sens (absurde) donné par le titre ou l'appropriation « magnifiée ».
Pierre Reimer : la trace physique qu'une photo garde d'une action ou d'un événement suggéré par le titre.
Haim Steinbach : un livre de photos (Object) considéré comme une sculpture (parallélépipède troué).
Shoji Ueda : la photo de mode hors des clichés. Créativité, simplicité, hasard.
Erwin Wurm : ce qui reste d'une action ou base d'une action envisagée. Bref, là où il ne s'agit pas que de cadrer et d'appuyer sur le déclencheur.

MODE POUR MEN'S BIGI

Shoji Ueda réalise la photographie exposée pour la marque de vêtement japonaise Men's Bigi. Comme à son habitude, il se plaît à faire intervenir dans l'image un objet insolite, ici des ballons, dont l'un vient masquer le visage du modèle.

Shoji Ueda

Naît en 1913 à Sakaiminato, au Japon, où il meurt en 2000.
Après des études supérieures, se passionne pour la photographie, qu'il découvre en 1928, et choisit de s'y consacrer.
Ouvre à vingt ans, dans sa ville natale, son propre studio.
Photographie, tout au long de sa vie, les dunes de Tottori, refusant jusqu'au bout de quitter sa campagne du Sanin, loin de Tokyo.
Dit : « Les dunes, c'est mon studio. »
Découvre dans les années 1930 le travail de Man Ray, d'André Kertész, de Jacques Henri Lartigue, de René Magritte, dont l'esthétique trouvera écho dans ses photographies : perturbation des échelles, absence de points de repère, place laissée au vide.
Met en scène, dans des compositions théâtrales au décor minimaliste, des enfants, des membres de sa famille ou encore son assistant, accompagnés d'accessoires divers, parapluie, chapeau, ballon, fleur : « J'aime introduire dans des paysages naturels des éléments artificiels. »
Participe en 1960 à l'importante exposition de photographie japonaise présentée par Edward Steichen au Museum of Modern Art de New York.
Assiste à l'inauguration en 1995, à Kishimoto-cho (aujourd'hui Houki-cho), dans sa région de Tottori, du Shoji Ueda Museum of Photography, intégralement consacré à son œuvre.
Qualifie son style de « photographie dirigée ».
Ne se considère « ni comme reporter ni comme artiste » : « Je ne fais que des photographies qui me plaisent. »

Pauline Wallerich regarde *Mode pour Men's Bigi*, de Shoji Ueda :

Un champ aux lignes sinueuses, qui tangue. Quelqu'un est planté là, lui aussi est légèrement en déséquilibre.
Main dans la poche, il semble attendre quelque chose.
Des ballons flottent et s'élèvent au gré du vent. Plus particulièrement, ce ballon.
Par son envol, il cache ce visage. Visage perdu, oblitéré.
Je regarde ce trou et je m'interroge : quelle est cette autre chose ? Pourquoi cette fuite ?
Qu'est-ce que ce trouble ?
Je ne sais plus, je ne saurai jamais.
Je suis réduite à un silence opaque.
Le blanc de l'image percée, les mots qui manquent.
Lignes souterraines et sous-texte secret.

PLUNDERED / DUG / PREPARED / DRY

Plundered/Dug/Prepared/Dry est constitué de quatre photographies noir et blanc disposées en forme de carré, chacune accompagnée d'une légende. Toutes montrent un trou dans le sol. La récurrence de cet élément fait comprendre qu'il s'agit d'un seul et même cliché, recadré chaque fois de façon différente. La pièce s'articule autour de ce centre, le titre offrant quatre pistes d'explications possibles : Pillé/Fouillé/Préparé/Asséché. Toutes sont pertinentes, d'où une tension interne. L'énigme demeure irrésolue.

John Hilliard

Naît en 1945 à Lancaster, Royaume-Uni.
Fait ses études au Lancaster College of Art puis à la St Martin's School of Art, à Londres.
Réalise *765 Balles de papier* en 1969, première de ses œuvres qu'il exécute dans l'intention de la photographier.
À partir de 1970, travaille exclusivement avec la photographie.
Déclare jouer sur le « potentiel de manipulation à l'intérieur des limites de l'outil photographique lui-même » (comme dans *Camera Recording its Own Condition*, 1971).
Réalise en 1974 l'œuvre « Cause of Death », série de photographies dans laquelle il varie les cadrages d'un même sujet, en l'occurrence un cadavre, et s'interroge sur les lectures possibles que chaque image pourrait entraîner : « Ça fait partie de mon caractère, j'ai toujours besoin de me demander : pourquoi ceci doit être comme ça ? Pourquoi ceci ne pourrait pas être plutôt comme ça ? »
Déclare « s'intéresser à la photographie elle-même », jugeant les sujets secondaires.

Correspondance avec John Hilliard, avril 2015

Ce qui nous intéresse n'est pas tant votre opinion sur les intentions de cette exposition que votre réaction au choix des œuvres. Que pensez-vous de votre présence au sein de l'exposition ? (que ce soit dans la confrontation avec une pièce particulière ou vis-à-vis de l'ensemble).
En examinant votre sélection, je suis en partie un spectateur comme un autre, et je trouve certaines images intéressantes indépendamment de tout lien avec mon propre travail. Cependant, celles qui semblent recouper certaines de mes préoccupations sont les œuvres qui présentent d'étonnantes juxtapositions (Lynne Cohen, Peter Hutchinson, Paola Pivi) et celles qui procèdent d'un acte d'omission délibéré (Walter Pfeiffer, Pierre Reimer, Haim Steinbach, Shoji Ueda, Erwin Wurm). Si on y ajoute Édouard Levé (comparaison et contraste) et Taroop & Glabel (légende/manipulation d'image), je perçois un lien entre certains aspects de mon propre travail et tout ce qui est exposé ici.

Que pensez-vous du trop-plein d'images auquel nous sommes confrontés aujourd'hui ? Quel impact cela a-t-il sur la photographie ?
Le déluge de photos facilité par les téléphones mobiles et autres appareils numériques et diffusé principalement sur Internet peut paraître à la fois libérateur et déprimant. Il semble toutefois que la majeure partie d'entre elles reste dans le cyberespace et que seule une minorité soit tirée sur papier. Du fait que je m'intéresse à la photographie en tant qu'objet, s'il existe une « concurrence », c'est uniquement avec cette minorité. Comme toujours, il est important de créer une œuvre originale, réfléchie et bien exécutée pour bénéficier d'une plus grande attention que cette production de masse.

Que vous inspirent les pratiques métaphotographiques (telles que celles des artistes présentés à l'exposition « New Positions in American Photography » organisée, en mars-avril 2015, par Pioneer Works, Center for Arts and Innovation, à New York, et le musée Foam d'Amsterdam? Considérez-vous votre propre approche comme métaphotographique ?
Je n'étais pas au courant de cette exposition, mais en consultant le site web, je vois la pertinence du titre : « Under Construction – New Positions In American Photography. » Sans voir les œuvres, je ne peux pas me faire une opinion, mais il apparaît bien qu'elles sont toutes construites par des moyens analogiques ou numériques. Le terme « photographie construite » pourrait s'appliquer à tout ce que je fais (la construction ayant lieu avant et après la prise de vue). De même, le terme « méta-photographie » décrit bien mon approche, qui prend la photographie elle-même comme sujet récurrent et implique un certain recul par rapport à ce support pour pouvoir l'interroger. *Plundered/Dug/Prepared/Dry* (1975) « traite » du processus de retouche des données photographiques par le recadrage et les légendes. Dans la même optique, on peut considérer toute ma production dans ces termes : elle « traite » de la mise au point, du flou, de la surexposition, de l'agrandissement, etc.

Quelle sera selon vous la prochaine étape dans l'évolution de la photographie ?
Non seulement je continue à tout faire en argentique, mais je dirais même que j'ai des « pensées analogiques ». Cependant, nombre de mes images sont scannées et retravaillées sous forme numérique. Comme toujours, l'évolution de la photographie sera conditionnée par la technologie (peut-être pour répondre à des besoins militaires, sécuritaires ou scientifiques). Je ne peux prédire quelle sera la prochaine étape, mais je suis toujours prêt à l'adopter à mes propres fins. J'ai commencé à utiliser l'impression numérique grand format en 1983 ; malgré mes pensées analogiques, je n'ai donc rien contre l'assistance numérique. En tant qu'adepte du modernisme tardif, je pourrais même considérer qu'il est de mon devoir d'être ouvert à l'évolution actuelle de la photographie – sans pour autant renier l'héritage accumulé au cours des 175 dernières années.

SANS TITRE

Un homme photographié de face, agenouillé, tenant un casque de moto dans les mains, a le visage masqué par une ombre noire. Walter Pfeiffer reconnaît qu'il s'agit là du cordon de son propre appareil photo : « J'étais pressé comme d'habitude, et j'ai oublié de vérifier si tout était ok. Mais j'imagine que sans ce petit détail ce serait une photographie plutôt inintéressante. »

Walter Pfeiffer

Naît en 1946 à Beggingen, en Suisse, avant de s'installer à Zurich, où il étudie les beaux-arts.
Expose à partir des années 1970 des photographies de ses amis, de ses amants, de son quotidien, mais aussi des mises en scène, avec l'intention délibérée de placer la beauté et l'érotisme au centre du geste photographique.
Utilise le Polaroïd, d'abord comme base pour les dessins qu'il réalise.
Travaille avec des appareils compacts, souvent accompagnés du flash : « J'ai toujours utilisé le flash pour que ce soit toujours net. Mais c'est pour cela qu'ils haïssaient mes photographies au début, parce que je venais d'un temps où les vrais grands photographes faisaient de vraiment superbes trucs en noir et blanc. »
Réalise en 1974 la photographie de couverture de l'exposition organisée par Jean-Christophe Ammann, son mentor, « Transformer – Aspects of Travesty », au Kunstmuseum de Lucerne.
Publie en 1980 *Walter Pfeiffer (1970-1980)*, qui devient à partir des années 2000 un livre culte et réédité, et qui fait de lui l'une des figures majeures de l'underground gay.
Rassemble en 2008 son travail de photographe de mode dans le catalogue *In Love with Beauty*.
Ne considère pas la photographie comme une manière de documenter et de capturer le réel mais comme « un instrument d'alchimiste ».

VARIABLE PIECE #70 (IN PROCESS)

Projet le plus ambitieux de Douglas Huebler, *Variable Piece #70 (In Process)* se présente comme la tentative de « documenter photographiquement l'existence de chaque personne vivante ». Il l'a poursuivi tout au long de sa vie, lui donnant plusieurs prolongements, dont la bande dessinée *Crocodile Tears* (1981-1984). Le désir d'exhaustivité déclaré, la rigueur de la forme y contrastent délibérément avec l'inachèvement du projet : « Je n'ai jamais fait que commencer. »

Douglas Huebler

Naît en 1924 dans le Michigan, meurt en 1997.
Devient sergent du corps des Marines pendant la Seconde Guerre mondiale.
Commence en 1948 des études artistiques à l'académie Julien, à Paris.
Enseigne de 1976 à 1988 à CalArts, où il côtoie John Baldessari et Mike Kelley.
Construit à partir des années 1960 différentes séries d'œuvres, les « Locations Pieces », « Durations Pieces » et « Variable Pieces », qui font de lui l'un des pionniers de l'art conceptuel.
Se déclare en 1969 être un artiste « lent ».
Participe cette année-là à une exposition, dans le catalogue de laquelle on peut lire :

> « Le monde est plein d'objets plus ou moins intéressants ; je n'ai pas envie d'en ajouter davantage. Je préfère simplement constater l'existence des choses en termes de temps et/ou de lieux [1]. »

Pour *Duration Piece #31*, photographie une femme nue riant et fumant une cigarette, accompagnée de ce texte :

> « Le 31 décembre 1973, une jeune femme a été photographiée 1/8 de seconde exactement avant minuit. Attendu que l'obturateur de l'appareil était réglé à 1/4 de seconde, l'image était complètement exposée 1/8 de seconde après minuit : c'est-à-dire juste après l'écoulement du premier 1/8 de seconde de l'année 1974. Le personnage photographié étant tourné vers le sud, la partie gauche de son corps étant orientée à l'ouest ; le temps "se déplaçant" de l'est vers l'ouest, la photographie représente la jeune femme à un instant où, approximativement, la moitié de son corps se trouve dans l'année révolue, 1973, tandis que l'autre moitié est entrée dans la nouvelle année 1974 ; conformément à l'esprit de saison elle porte le costume du petit Jésus. Photo et déclaration constituent la forme de cette œuvre. Janvier 1974. »

En créant le personnage du Great Corrector, réintroduit à partir des années 1980 la peinture dans son travail : entreprend tout d'abord « d'améliorer » les toiles des maîtres Bosch, Bruegel, Picasso.
« *Douglas Huebler is a real artist* » (« Douglas Huebler est un vrai artiste ») : ainsi s'ouvre le premier catalogue monographique qui lui est consacré par une institution [2].

1. « The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more. I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and/or place » (catalogue de l'exposition « January 5-31, 1969 », New York, Seth Siegelaub, 1969).
2. Catalogue de l'exposition « Douglas Huebler », Andover (Massachusetts), Addison Gallery of American Art, 1970.

Alfredo Coloma regarde *Variable Piece #70* de Douglas Huebler :

Variable Piece #70 (In Process) *est composée d'une série d'images en noir et blanc et d'un texte dactylographié daté et signé qui les accompagne. Les images d'un côté, le texte de l'autre. Comme dans le reste des « Variable Pieces » de Huebler, les images servent à documenter le protocole établi par l'artiste. Dans ce cas particulier, le texte résumant l'intention de Huebler indique que « l'artiste documentera photographiquement jusqu'à la fin de ses jours, mais dans la mesure de ses capacités, l'existence de toute personne vivante ; ceci dans le but de produire la représentation la plus authentique et la plus complète de l'espèce humaine qui puisse ainsi être réunie ».*
Est-il vraiment possible d'accomplir une tâche si titanesque ? Combien d'images faudrait-il ? Non dépourvu d'ironie, le propos induit de lui-même l'impossibilité de cet achèvement et le caractère utopique de la pièce. En effet, Variable Piece #70 *demeure, comme l'aurait dit Marcel Duchamp, « dans un état d'inachèvement définitif ».*
L'ambition démesurée de l'énoncé contraste fortement avec le choix des photographies. Non seulement ce choix est restreint mais les images n'ont pas de valeur esthétique particulière. Pourtant, du fait de l'intention énoncée, ces images ordinaires deviennent précieuses ; chaque personne photographiée importe. Selon Mike Kelley, Huebler instaure « une tension entre la fadeur de la surface et une signification infinie » (Mike Kelley, Foul Perfection: Essays and criticism, *Cambridge, MIT Press, 2003).*

SANS TITRE (BANG)

Correspondance de Pierre Reimer, avril 2015

Les commissaires ont envoyé à l'artiste les visuels des œuvres de l'exposition, imprimés par une machine Xerox, ainsi qu'un extrait du texte de Marcela Iacub « Les pensées photographiques de Pierre Reimer telles qu'il aurait pu les écrire » tiré de *Les Incoyables et les Meveilleuses* (éditions MF, 2010), en lui demandant ce qu'il en pensait.

Quelques remarques au vol sur les images que je regarde en photocopies couleur A4 papier standard impression légèrement baveuse.

– *Corporate Office* (1977) a tous les charmes, un bureau idéal, un panorama idéal dans un show-room idéal, et surtout une date idéale.
– J'ai grande curiosité pour l'original de l'image de Peter Hutchinson, je suppose un bricoleur acharné, à la limite des genres classificateurs et de la production pour chaumières, il me fait me souvenir des « Macintoshages » de Raymond Hains, que j'avais un peu oubliés.
– À l'examen attentif, le fer à repasser n'est plus couvert d'une pastille blanche, mais une ombre légère sur le Xerox indique que l'image est trouée et le « cadeau » de Man Ray apparaît.
– Je me rends compte que le micro-camion couché dans une maquette de jardin est probablement un méga-camion couché dans un parc quand je vois le nom de Pivi.
– On m'apprend que c'est la dragonne de l'appareil photo qui barre le visage du modèle torse nu, cette photo est prise pendant la dernière Grande Prolifération. Je suis étonné du choix un peu anachronique d'un appareil à dragonne.
– Je me demande combien d'Édouard Levé se sont suicidés depuis *Suicide* d'Édouard Levé (éditions POL, 2008).

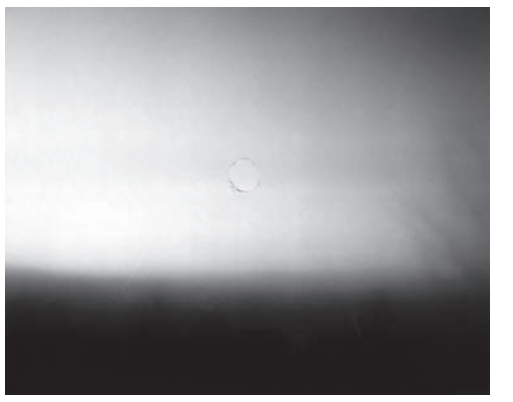
Pour ce qui concerne l'ensemble de l'exposition, si vous ne me livrez pas votre note d'intention alors que vous en avez une et que vous me demandez mon avis, c'est un jeu auquel vous me conviez ; je dirai simplement que c'est un choix qui cherche à sortir de la photographie par la fenêtre pour y entrer par une porte dérobée. Les photographes ne sont plus derrière leurs appareils et les sujets ne sont plus devant, mais ils sont encore là, quelque part…

La seconde question concerne « ce que je pense » de cet extrait du texte de Marcela Iacub :

> « Mes photos sont trompeuses. D'abord parce qu'elles sont belles. Leur beauté est la forme que prit ma prudence ou ma lâcheté, comme si j'avais voulu les entourer d'une sorte de filet de sécurité pour éviter aux regardeurs des angoisses que j'imaginais qu'ils ressentiraient s'ils avaient à se confronter à ce qu'elles sont. »

Ce texte est très curieux pour moi, Marcela Iacub ayant volé ma voix, dire ce que j'en pense est risquer de croire me juger moi-même par autrui.
On peut y lire que la beauté est utilisée comme une excuse ou un leurre pour détourner de l'effet possiblement pénible des intentions primaires de mes photographies. Elle propose donc l'usage d'une beauté comme un charme, un médicament ou un sauf-conduit pour atténuer des crimes ou des inconvenances qui constituent ce qu'elles « sont » véritablement.
Or, la beauté peut se retourner de mille façons, la beauté qu'a vue Marcela dans ces photos n'était peut-être que dans mon discours, qui l'invitait à rendre compte de mes préoccupations pour ces fragiles intentions qui forment le principal de l'effort que l'on met dans les images tout en obéissant scrupuleusement à ma demande principale d'un texte critique à charge.

Je ne suis pas le Lacenaire de la photographie et mes photos sont parfois assez moches si cela peut vous rassurer.



Sans titre (bang) est publié en 1998 dans le livre *Il fait beau, je sors*, aux éditions Firmin-Didot. Derrière la surface lisse d'une vitre on distingue les ombres d'un paysage. Au centre un impact troue cet écran, laissant deviner derrière lui un ciel sans profondeur. La parenthèse du titre vient renseigner cette image silencieuse.

Pierre Reimer

Naît en 1964, vit à Paris.
Expose ses photographies à partir de 1988.
Devient également réalisateur et enregistre sa première vidéo en 1997.
Tourne *Mi casa su casa* (1997), *Week-end* (1998) ou *Orange exercice* (2005).
Quitte fréquemment Paris pour ses films : en 2005-2006, il passe ainsi un an en République tchèque, où il tourne *Modell*.
Publie en 2010 *Les Incoyables et les Meveilleuses*, dont le titre « est emprunté à la mode éphémère […] qui a surgi chez une partie de la jeunesse du Directoire et qui voulait, entre autres, que les inc(r)oyables et les me(r)veilleuses se rendent aux bals des victimes, dansent en deuil, parlent sans prononcer la lettre "R" – celui de Révolution ».
Témoigne dans ce livre de son « goût pour un artifice modificateur, qui permet de pervertir la perception habituelle d'un objet et d'en réinventer les fonctions ».

MY FAVORITE THINGS

Dans *My Favorite Things*, Hutchinson prend l'attitude du photographe zélé, soucieux de photographier ce qu'il aime et trouve beau. Il organise méthodiquement une sorte d'herbier où coller les images de ses « choses préférées ».
La légende écrite à la main sous le collage, « Montages, marécages, colchiques, arabis, tulipes, pensées, anémones, giroflées, myosotis, yuccas, neige, Bermudes, Paris, Giverny, Utah – voici quelques-unes de mes choses préférées », mêle les noms de plante et de lieu dans une énumération exhaustive des éléments qui composent le collage.

Peter Hutchinson

Naît en 1930 en Grande-Bretagne.
S'installe à vingt-trois ans aux États-Unis, à Providence, dans le Massachusetts, tout en revendiquant un héritage britannique et en insistant pour que l'on appelle sa maison « cottage ».
Entame des études de génétique des plantes, les abandonne pour étudier la peinture.
Rencontre au début des années 1960 l'artiste Robert Smithson, un « esprit alien similaire ».
Regarde de la science-fiction et des séries B.
Participe en 1969 à l'importante exposition « Ecological Art », à la galerie John Gibson, à New York, aux côtés d'autres pionniers du Land Art.
Expose la même année au Museum of Modern Art de New York, avec Dennis Oppenheim, une série d'installations sous-marines éphémères, « Ocean Project ».
Se démarque dès ce moment par un usage de la photographie qui excède la simple visée de documentation d'actions éphémères, qui est alors celle des artistes du Land Art : à rebours de leurs petits formats en noir et blanc, il tire large et en couleurs.
À partir des années 1970, recourt de plus en plus fréquemment au texte, à la fois comme documentation des actions qu'il entreprend (projet *Foraging*, en 1971, pour lequel il part six jours avec un compagnon recruté par petite annonce dans les montagnes enneigées du Colorado), et comme écho plus poétique aux images dans ses « Narrative Pieces ».
Réalise à partir des années 1980 des collages avec ses photographies, sur lesquels il intervient à la peinture et au pastel.
Publie en 1994 le livre *Dissoudre les nuages*.
Voit son écriture qualifiée par Robert Smithson de « merveilleusement inauthentique [1] ».

1. Cité *in* Peter Hutchinson, *Dissoudre les nuages*, Genève, musée d'Art moderne et contemporain (Mamco), 2014.

Peter Hutchinson s'exprime sur le lien entre son travail d'écriture et son travail plastique (mars 2015) :

Pour ce qui concerne mes textes et mes écrits, ils existent parfois en opposition aux visuels, et parfois en complément. Je joue avec les mots – anagrammes, palindromes, subtiles références –, mais peut-être pas autant dans ce travail.

Durant toutes ces années, il m'est peut-être arrivé d'utiliser uniquement des images, mais rarement, il est difficile d'être précis à ce sujet. Je fais parfois des sculptures sans écrire. Certaines seront présentées lors de ma rétrospective à Rennes en décembre. Ces sculptures sont toutes des accumulations d'objets, certaines avec un thème de science-fiction.

CORPORATE OFFICE

Corporate Office est une photographie prise à la chambre photographique. Comme toujours dans le travail de Lynne Cohen, le style neutre du cliché, l'espace froid et autoritaire entrent en conflit avec une impression de bizarrerie. « Magritte est passé par là, avec un budget très modeste », commente-t-elle. Un imposant cadre en Formica, matériau comme directement tiré des lieux photographiés, borde l'image. Soulignant l'importance des cadres et des maries-louises dans ses œuvres, Lynne Cohen dit : « J'ai toujours fait des sculptures dans ma tête. »

Lynne Cohen

Naît en 1944 aux États-Unis, vit et travaille au Canada de 1973 à sa mort, en 2014.
Étudie la gravure et la sculpture dans le Wisconsin et dans le Michigan.
Adopte très tôt la chambre photographique, qui lui permet une précision extrême.
Travaille jusqu'à la fin des années 1990 en noir et blanc, auquel elle associe, dans une dernière série, des maries-louises reprenant la couleur la plus marquante du lieu photographié, comme une « documentation implicite de l'espace ».
Publie en 2005 le livre *Camouflage*, ensemble de photographies d'espaces à l'étrangeté inquiétante : salles d'attente, de classe, d'entraînement, invariablement vides de personnages.
Publie en 2009 *Cover*, qui rassemble des photographies couleur prises sur une période de dix ans dans différents lieux d'autorité et de pouvoir, vides là encore.
Définit la photographie comme une « installation trouvée ».
Répète : « Je veux montrer comment le monde social se rapproche de l'histoire de l'art. Je suis étonnée comme le monde est ready-made. »
Parmi ses sources d'inspiration, cite souvent Jacques Tati et Marcel Duchamp.
Qualifie le linoléum et le contreplaqué de « matériaux formidables, comme faits pour la photographie ». Ajoute : « J'ai échappé à mon pays de naissance, à son idéologie, mais on n'échappe pas au lino. »

Agathe Mouchès regarde *Corporate Office* de Lynne Cohen et *My Favorite Things* de Peter Hutchinson :

La photographie de Lynne Cohen d'abord : beauté d'un tirage noir et blanc parfait, autorité d'un cadrage protocolaire, froideur administrative d'un sujet trop rangé ; il s'agit bien d'un document. Mais un trop-plein de réel tire l'espace qui s'y trouve vers l'étrange. Ainsi le velours de cette chaise de bureau qui crie l'absence d'un homme encravaté. Seuls demeurent le lieu, les choses, leur ordre et, comme un bureaucrate trop poli pour être honnête, l'espace est ressenti comme improbable et douteux.

Bien sûr, le papier peint participe nettement à la bizarrerie du lieu, il fait un fond au décor et, pareil à un trompe-l'œil, place un ciel nuageux derrière le bureau en Formica. Mais ses différents pans se décollent par endroits et l'illusion n'est pas complète. C'est un puzzle sur le point de voler en éclats sous la pression de la rigidité de ce qu'il domine. L'opérateur effacé de l'image permet l'envolée des éléments qui l'habitent, qui, laissés seuls, s'échappent.

L'image de Peter Hutchinson ensuite : paysage composé de seize clichés de bouts de montagne, de fleurs aux couleurs folles, de morceaux de ciel, de roches mousseuses, liés ensemble au pastel gras. Et cette écriture au crayon et à même l'image qui énumère les plantes et les lieux qu'aime l'artiste scelle encore le tout. Comme si les choses ainsi nommées et regroupées par l'exercice enfantin de la liste des « choses préférées » trouvaient une cohérence, cimentées par le faire génial de l'homme qui, les réunissant, bricole un monde beau. Sa façon d'organiser un chaos qui lui est propre forme l'image d'un lieu cohérent.
Deux forces contraires sont en marche. D'un côté un réel glacé dérape vers un territoire ambigu voire factice. De l'autre un espace suturé nous saute aux yeux et s'impose comme un lieu vrai.

UNTITLED (IRON)

Untitled (iron) est extrait d'un ensemble de sept tirages représentant d'autres objets tels qu'un tabouret, un chapeau à paillettes, une crotte, ou encore un masque de Yoda, tous précisément troués en leur centre. Un livre, *Object*, a également été édité, composé de 61 images trouées, le trou traversant l'épaisseur du livre.
La lisibilité de l'image est atteinte, et en même temps le trou dans le papier vient casser l'illusion de réel que donne la photographie.

Haim Steinbach

Naît en Israël, à Rehovot, en 1944. Vit à New York depuis l'âge de treize ans.
Débute sa carrière dans les années 1970.
Expose en 1979 à l'Artists Space, de New York, une sélection d'objets appartenant à ses amis, présentés sur une étagère. Recourt par la suite régulièrement à l'étagère pour présenter ses travaux.
Collectionneur zélé d'objets du quotidien, de consommation de masse, conçoit des installations, des structures et des encadrements pour ces objets qu'il confronte entre eux.
S'intéresse à leurs aspects esthétiques, culturels et rituels, et à la manière dont le contexte d'exposition les fait apparaître.
Pour le festival d'art de Cassel (Allemagne), Documenta IX, en 1992, présente sur une structure spécialement conçue pour l'exposition un arrangement de tous les objets trouvés sur les étagères du bureau de l'historien de l'art Jan Hoet : *Display #30 – An Offering (collectibles of Jan Hoet)*.
Le critique d'art Paul Ardenne dit :
« La force de l'art d'Haim Steinbach réside dans cette capacité : élargir jusqu'à la béance notre confrontation à ce que le réel recèle de plus ordinaire », ou encore : « Il brouille les registres du fonctionnel, du décoratif et de l'artistique. »

Apolline Lamoril regarde *Sans titre (bang)*, de Pierre Reimer et *Untitled (iron)* de Haim Steinbach :

Deux œuvres non intitulées, sans titre, avec une parenthèse qui indique tout de même quelque chose à voir, la menace presque invisible, tout à fait silencieuse chez Pierre Reimer, le fer à repasser autour du vide chez Haim Steinbach.
Deux occurrences du trou aussi. Central et essentiel.
Un paysage se dessine derrière une surface translucide : sfumato *mystérieux qui transforme les détails en ombres et en aplats. En plein centre, un trou dans la surface – impact de balle, comme le suggère la parenthèse du titre ? – qui ne nous donne accès qu'à un ciel opaque et sans profondeur.* Sans titre (bang)*, de Pierre Reimer, donne la sensation désagréable de ne contempler que de l'opacité, de la surface. De ne pas voir. D'être tenu à l'écart de ce qu'il se passe vraiment, derrière la vitre.*
Devant Untitled (iron)*, de Haim Steinbach, ce même sentiment de ne pouvoir accéder au cœur de la chose est plus objectif : le centre du tirage a été retiré, proprement massicoté en un cercle parfait. L'image du fer à repasser est tout juste lisible. Restent aussi les grandes marges blanches.*
D'un côté l'ironie de Pierre Reimer, qui tente vainement de briser l'enfermement du spectateur derrière la vitre, comme pour mieux la lui démontrer. De l'autre côté, la percée méticuleuse de Haim Steinbach, qui en cherchant à casser l'illusion ne la rend que plus fascinante.

CAMION VERTICAL

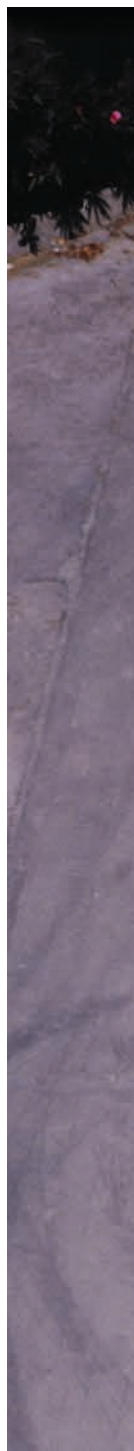
Pour la photographie *Camion vertical*, Paola Pivi a fait renverser, au sens propre, un camion sur le flanc. Loin de se donner comme une simple documentation de cette action, la photographie vient ici prolonger le renversement. Le camion n'est pas seulement posé sur le côté, Paloa Pivi le fait basculer à la verticale. Le renversement est double.

Paola Pivi

Naît en 1971 à Milan, s'installe par la suite à Anchorage, en Alaska.
Après des études d'ingénierie nucléaire, se dirige vers les arts plastiques et l'apprentissage du dessin, en intégrant à vingt-quatre ans l'Accademia di Belle Arti di Brera.
Présente à la Biennale de Venise de 1999 un avion de chasse retourné, cockpit contre terre.
Propose en 2006 à la galerie Perrotin, à Paris, l'exposition « No problem, have a nice day ».
S'entretient à cette occasion avec le critique d'art Jeff Rian :

JR : Par quoi avez-vous commencé ?
PP : Une chemise percée de couteaux, lames vers l'extérieur, comme un porc-épic – je la portais. C'était il y a dix ans. La même année, j'ai inscrit à l'*oil stick* sur de petites toiles les mots « bite », « chatte », « nichons » et « cul », en italien. Ensuite il y a eu *Camion* (1997), un gros semi-remorque couché sur le côté.
JR : Et comment êtes-vous passée de la chemise percée de couteaux aux mots sur toile puis au camion renversé ?
PP : Un jour que j'étais prise dans les embouteillages, l'idée m'est venue [...] L'art contemporain était pour moi le moyen de dépasser l'exigence mimétique vers un autre régime de pensée.
JR : [...] Ces idées, comment vous viennent-elles ? Juste comme ça ?
PP : Quelque chose se passe dans le réel. Il faut que ça vienne du réel.

Photographie de Une : **PAOLA PIVI**, *Camion vertical*, 1997
Tirage de 2001, épreuve couleur contrecollée sur aluminium, 182 x 112 cm,
FNAC 01-668



« Il fait beau, je sors»
Galerie Arena/ENSP
16, rue des Arènes
13200 Arles
www.cnap.fr
www.ensp-arles.fr

Tous les jours, du 6 juillet
au 20 septembre 2015,
de 10h à 13h et de 14h à 19h.
Entrée gratuite

Cette publication est réalisée à l'occasion de l'exposition « Il fait beau, je sors », présentée par l'École nationale supérieure de la photographie et le Centre national des arts plastiques, dans le cadre des Rencontres de la photographie d'Arles, à la galerie Arena.

Elle est le fruit du travail de recherche, d'écriture et de conception graphique des commissaires, accompagnés dans le cadre de deux ateliers par l'écrivain Sylvain Prudhomme puis par le studio de design graphique Droit de regard.

Auteurs :
Pascal Beausse, Alfredo Coloma, Apolline Lamoril, Agathe Mouchès, Paul Pouvreau et Pauline Wallerich

Relecture version française :
Katia de Azevedo

Traduction en version anglaise : Justification Ltd

Impression : Rotogaronne

ISBN : 978-2-11-139408-7
Achevé d'imprimer : juin 2015
Dépôt légal : juin 2015
© CNAP/ENSP, 2015

Crédits patrimoniaux :
© artiste pour Lynne Cohen, John Hilliard, Paola Pivi, Pierre Reimer, Haim Steinbach, Taroop & Glabel
© ADAGP, 2015 pour Douglas Huebler, Peter Hutchinson, Walter Pfeiffer, Erwin Wurm
© Alexandre Levé pour Édouard Levé
© DR pour Shoji Ueda

Directeur du Centre national des arts plastiques :
Yves Robert

Directeur de l'École nationale supérieure de la photographie :
Rémy Fenzy

Commissaires de l'exposition :
Alfredo Coloma, Apolline Lamoril, Agathe Mouchès et Pauline Wallerich

Responsable des collections photographiques du CNAP :
Pascal Beausse, assisté par Sophie Gayerie

Photographe, enseignant à l'ENSP : Paul Pouvreau

Secrétaire général de l'ENSP :
Philippe Guignard

Secrétaire générale du CNAP :
Carole Spada

Directrice des études de l'ENSP : Laurence Martin-Cambreleng

Responsable des éditions du CNAP : Bénédicte Godin

Responsable des expositions et des publications de l'ENSP :
Juliette Vignon

Responsable des partenariats, du mécénat et de la médiation au CNAP : Aurélie Lesous

Chef du service de la documentation et de l'iconothèque au CNAP :
Stéphanie Fargier-Demergès

Documentaliste au CNAP :
Christine Velut

Gestionnaire de la documentation visuelle au CNAP :
Franck Vigneux

Les commissaires tiennent à remercier Paul Pouvreau, Rémy Fenzy, Laurence Martin-Cambreleng, Juliette Vignon, Pascal Beausse, Sophie Gayerie, Bénédicte Godin, Aurélie Lesous, John Hilliard, Peter Hutchinson, Juan Pablo Leaño, Walter Pfeiffer, Paola Pivi, Pierre Reimer, Taroop & Glabel, Erwin Wurm, Sébastien Ruiz de la galerie du jour agnès b., Sylvain Prudhomme, Florence Inoué, Fabien Chaminade, Olivier Vernhes, la famille Coloma Varela, Candela Sotos, Quentin Yvelin, Lucie Dean, Eleonore Secondi, Soledad Ayuga Parilla, Margaux et Gaëlle Simonetti, ainsi que les équipes du Centre national des arts plastiques et de l'École nationale supérieure de la photographie ayant permis la réalisation de l'exposition.