

ETC



La pratique photographique, genèse de l'oeuvre picturale
Chuck Close, Musée d'art moderne de New York, du 26 février
au 26 mai 1998; Musée d'art contemporain de Chicago, du 20
juin au 13 septembre 1998; Musée Hirshhorn de Washington, du
15 octobre 1998 au 10 janvier 1999

Christine Desrochers

Number 43, September–October–November 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/492ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Desrochers, C. (1998). Review of [La pratique photographique, genèse de l'oeuvre picturale / Chuck Close, Musée d'art moderne de New York, du 26 février au 26 mai 1998; Musée d'art contemporain de Chicago, du 20 juin au 13 septembre 1998; Musée Hirshhorn de Washington, du 15 octobre 1998 au 10 janvier 1999]. *ETC*, (43), 63–65.

NEW YORK

LA PRATIQUE PHOTOGRAPHIQUE, GENÈSE DE L'ŒUVRE PICTURALE

Chuck Close, Musée d'art moderne de New York, du 26 février au 26 mai 1998; Musée d'art contemporain de Chicago, du 20 juin au 13 septembre 1998; Musée Hirshhorn de Washington, du 15 octobre 1998 au 10 janvier 1999

On a peu parlé, peu écrit sur l'importance de la photographie comme point de départ de nombreuses productions picturales du XX^e siècle. De Picasso et Derain jusqu'aux hyperréalistes en passant par Warhol, ils trouvèrent tous dans la photographie un modèle pour plusieurs de leurs œuvres. Chuck Close a véritablement érigé cette façon de faire en système et y persévère depuis plus de trente ans. Cette rétrospective du MOMA, qui retrace la carrière de l'artiste depuis 1967¹, nous permet de situer le rôle particulier de la pratique photographique dans sa production. L'usage de la photographie constitue bien davantage pour lui une façon de systématiser son travail et non un point de vue sur la culture de masse liée au médium photo-mécanique. Alors qu'on l'a largement associé aux idées pop du photo-réalisme, Close semblerait beaucoup plus proche de certains principes artistiques énoncés par Sol Lewitt. En effet, on perçoit aisément, en regard de l'ensemble de sa production, ce principe fondateur de Lewitt, selon lequel, « la pensée de l'artiste doit être secondaire au procédé qu'il met en œuvre, depuis son idée de départ jusqu'à l'achèvement »².

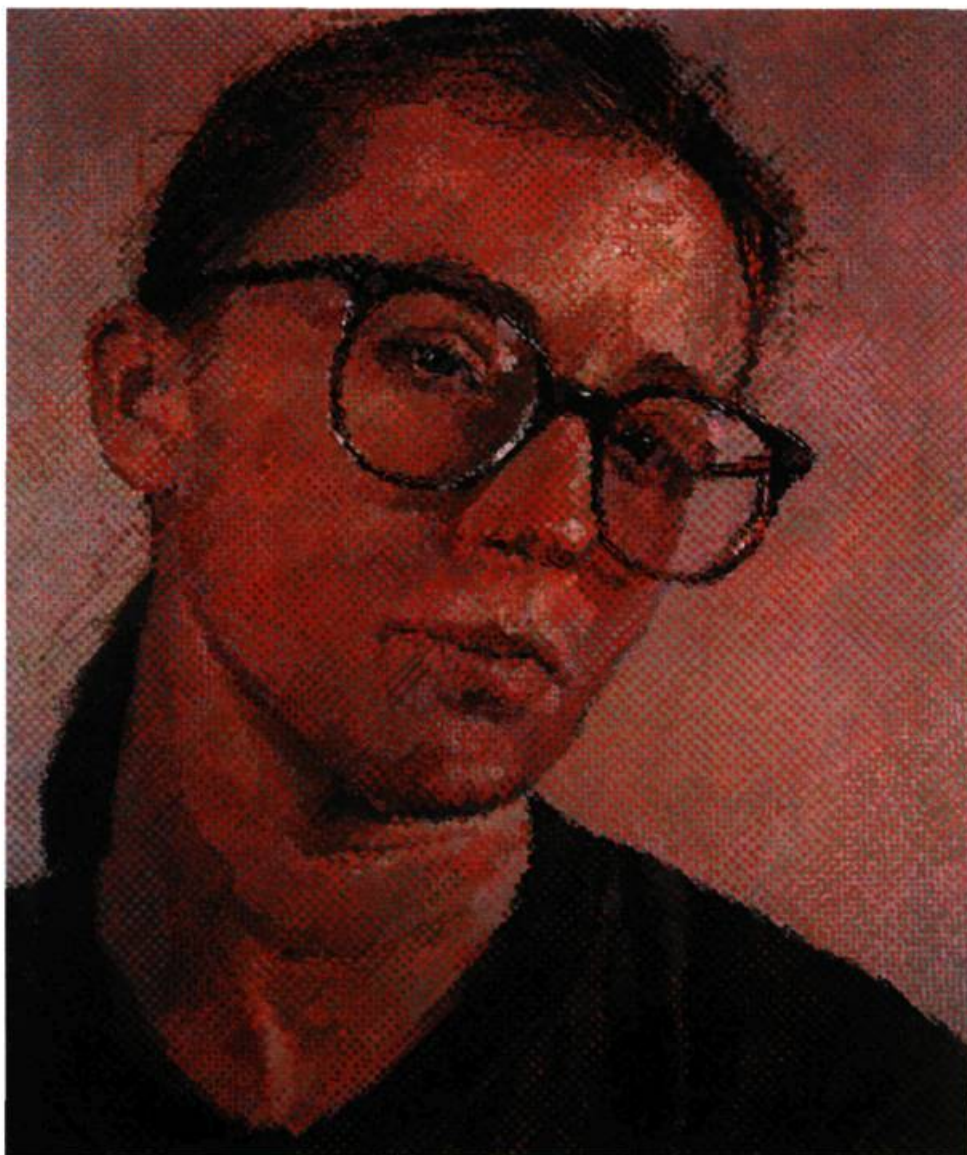
De la vérisimilitude photographique haute définition de ses premières œuvres au *allover* numérique et pictural de ses travaux récents, Close modifie régulièrement les règles du procédé de transposition de l'image photographique sur la surface picturale. Il affine et transforme les variables de transposition jusqu'à ce que sa formule soit éprouvée. Toutefois, Close conserve certains principes de base immuables, comme ceux de limiter son travail au seul thème du portrait et de reprendre toujours les mêmes dimensions imposantes. Il maintient suffisamment d'éléments pour donner à l'ensemble de sa production une allure rigoureuse et méthodique. Close ne représente de ses sujets que la tête, une partie des épaules et dans certaines œuvres très récentes, on ne voit que le visage en plan rapproché. Ainsi défile, salle après salle, une cavalcade de têtes géantes (en moyenne 2,59 par 2,13 m) que nous regardons nous regarder. Ces visages surdimensionnés produisent un effet saisissant. Outre quelques membres de sa famille, toutes ces têtes magnifiées appartiennent ou ont appartenu au milieu artistique new yorkais. Les sujets privilégiés sont des artistes qu'il a cotoyé, ou avec qui il possède des affinités conceptuelles : *Richard* (Serra), *Phil* (Glass), *Paul* (Cadmus) *Frank* (Stella), *Nancy* (Graves), *Bob* (Rauschenberg), *Alex* (Katz), *Cindy* (Sherman) et

Francesco (Clemente), pour ne nommer que ceux-là. Donc portrait d'un milieu certes, mais surtout recherche picturale fondée sur le procédé de transposition de l'image photographique : mise au carreau³ invisible; grille serrée légèrement apparente; carreaux élargis, disposés à l'horizontale ou de manière oblique. Les variables propres au médium sont également explorées : acrylique, aquarelle, pastel, encre, huile. À partir d'une seule photographie, on peut trouver un nombre important de variantes.



Chuck Close, *Janet*, 1992. Huile sur toile; 254 x 213, 4 cm. Albright-Knox Art Gallery. George B. and Jenny R. Mathews Fund, 1992.

La genèse photographique constitue pour Chuck Close une source d'information qu'il dissèque morceau par morceau comme un spécimen de laboratoire. Dans les tableaux et aquarelles des années soixante et soixante-dix, regroupés dans les premières salles de l'exposition, Close reproduit chaque pore, pli ou imperfection du visage de ses spécimens en captivité. Il agrandit les informations de sa source photographique comme s'il réussissait, à la manière de l'agrandisseur dans la chambre noire, à faire ressortir des détails cachés. Un tableau réalisé selon les règles qu'il s'impose alors demande quatre à sept mois



Chuck Close, *Cindy*, 1988. Huile sur toile; 259, 1 x 213, 4 cm. Collection Oliver-Hoffman.

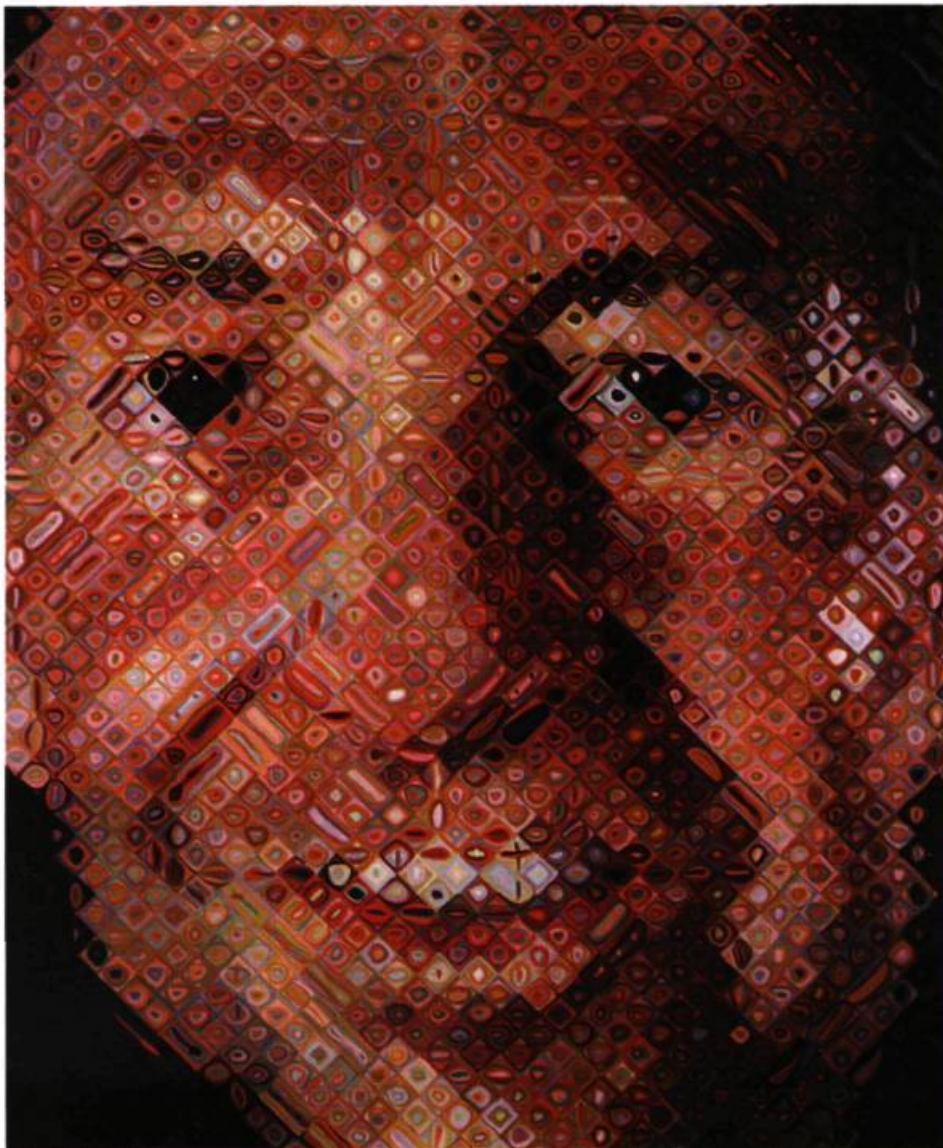
pour le noir et blanc et plus d'un an pour une œuvre en couleur. Dans le *Big Self-Portrait* de 1967-68, il construit les formes et les variations tonales dans sa grille en répétant chaque jet de l'aérographe jusqu'à ce que l'accumulation soit idéale. De même, pour réaliser *Robert/104,072*, Close a touché de son pinceau les cent quatre mille et soixante-douze carrés de la grille au moins dix fois⁴ : ce qui veut dire plus d'un million de coups de pinceau dans la réalisation de cette œuvre ! Il en va de même pour les aquarelles de la même période où il procède par séparation de couleurs. Close imite parfaitement le dispositif photo-mécanique.

Cet intérêt pour le procédé de production des œuvres se voit nourri continuellement dans l'exposition par la présence de nombreuses études préparatoires. Le conservateur Robert Storr a choisi de mettre l'accent sur ces esquisses. Une approche didactique, peut-être un peu trop insistante mais qui sert fort bien le travail de Close, dans la mesure où l'on ne peut oublier un seul instant la question de la technique. Et là réside l'intérêt de la démarche de Close. C'est vraiment dans cette dimension laborieuse et systématique de la production que se situe l'effet de saïssissement. À titre d'exemple, dans l'œuvre *Fanny/Fingerpainting*, de 1985, l'artiste élabore l'image, toujours dans les mêmes dimensions imposantes, en n'utilisant que l'empreinte de son pouce. Ou encore, dans *Judd/*

Collage, de 1982, il explore le collage en construisant un portrait par l'accumulation de rondelles de papier de tonalités variées. Les titres sont d'ailleurs aussi révélateurs de l'importance du procédé.

Quelques-unes des photographies à l'origine de toutes ces transpositions sont présentées dans l'exposition, dont celles de Lucas Samaras, Alex Katz et Roy Lichtenstein. Il est fascinant de constater à quel point, dans une syntaxe assez conventionnelle, Close néanmoins met en scène des attitudes psychologiques assez fortes. En effet, les paramètres de l'image modèle demeurent toujours les mêmes : la proximité de l'appareil-photo au sujet, la courte profondeur de champ et ses flous conséquents sur les traits les plus près de la lentille comme ceux plus éloignés. Le cadrage est bien serré et, comble du détail, on retrouve toujours quelques cheveux hirsutes sur le dessus et les côtés de la tête. C'est dire à quel point les questions de syntaxe et de structure motivent l'ensemble de cette production.

Dans les œuvres toutes récentes comme *Robert*, de 1997, Close développe un dispositif incrémentiel où la grille élargie produit l'effet d'une « macro-pixelisation ». Les nouvelles règles qu'il s'impose dans ce procédé permettent l'émergence d'un *allover* plus près de l'abstraction. Pour chaque unité (carreau) de l'image photographique, Close attribue au tableau quatre unités. Cette dispersion



Chuck Close, *Robert*, 1997. Huile sur toile; 259, 1 x 213, 4 cm. Collection Vicki and Kent Lagon.

produit l'effet d'une diffraction, comme si on voyait le portrait au travers d'une verrière. Par exemple, une unité photographique d'ombre sur le visage sera transposée en deux unités de violet et deux de pêche orangé. Le violet sera par la suite modifié par touche d'orangé, et l'orangé par touche de violet. Sur ces carreaux colorés sont peints des cercles ou des ellipses en magenta ou vert. Comme cette nouvelle méthode laisse place à davantage de liberté au niveau du coup de pinceau et du choix des couleurs, il en ressort un tout remarquablement juste. Ces œuvres jouent autant sur le plan de l'abstraction que de la figuration. Dans l'espace de réception, on sent bien le seuil perceptuel où toutes les informations sont intégrées et transformées en une *Gestalt* : il y a un point précis dans l'espace où le continuum visuel fait apparaître un visage. Close explore cet intervalle en deçà duquel la reconnaissance des visages est perdue. Quelle est la quantité d'information nécessaire pour constituer un visage ? Ces considérations techniques et perceptuelles sont très actuelles et situent Close dans le vaste courant esthétique de déconstruction et de construction plastique des différents médiums de représentation. Par ailleurs, il est aussi intéressant de voir de quelle façon cet artiste, dans son premier *Big Self-Portrait*, a voulu rompre avec ses précédents picturaux alors que trente ans plus tard, dans son autoportrait le plus récent, on perçoit une sédimentation de styles

portant toutes les influences de la peinture new yorkaise des années cinquante et soixante : la palette de De Kooning, le format et les dimensions de Rothko, le *allover* de Pollock, la sérialité de Stella, les visages de stars de Warhol. Regard nostalgique ou historicisme post-moderne ? La production de Chuck Close résiste à la grande division entre modernisme et post-modernisme.

CHRISTINE DESROCHERS

NOTES

- ¹ Cette rétrospective, sous la direction de Robert Storr, regroupe 46 tableaux, 6 photographies, 38 dessins.
- ² Lewitt défendait également les principes suivants : « l'exécution est mécanique et il n'est pas possible de s'en mêler. Elle doit pouvoir poursuivre son cours. [...] Le concept de l'œuvre doit englober la matière ou le procédé dont il est fait ». Parues en 1969, ces « Positions » de Sol LeWitt ont été traduites dans *Art en théorie. 1900-1990, Une anthologie*, de Charles Harrison et Paul Wood, Paris, Éditions Hazan, 1997, p. 913-14.
- ³ La mise au carreau devient l'indice de cette transposition photographique. Close utilise ce procédé afin de reproduire à une échelle surdimensionnée le modèle photographique. Pour « mettre au carreau », on trace des lignes horizontales et verticales régulièrement espacées sur le modèle et sur la toile.
- ⁴ Sous la direction de Robert Storr, *Chuck Close*, catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 1998, page 36.