

ETC



La photographie comme re-définition du réel

Toshio Shibata, Patrick Bailly-Maître-Grand, Orlan, *Dixième édition du Mois de la photo*, Paris. Du 1^{er} novembre au 4 décembre 1998

Ludovic Fouquet

Numéro 45, mars-avril-mai 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35464ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

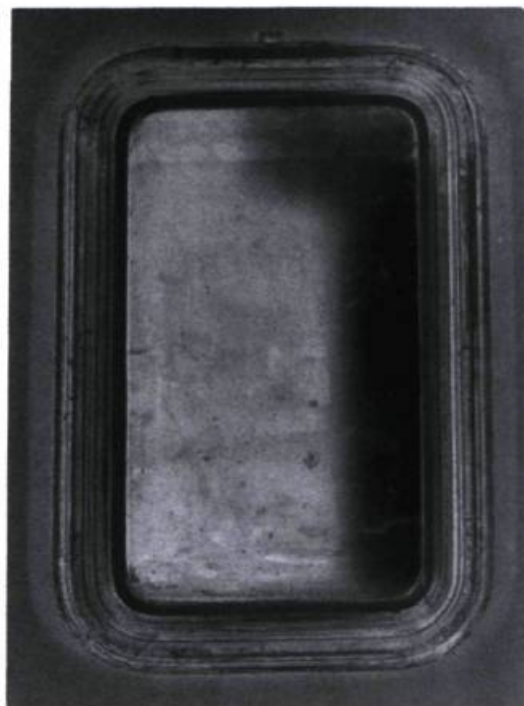
Citer ce compte rendu

Fouquet, L. (1999). Compte rendu de [La photographie comme re-définition du réel / Toshio Shibata, Patrick Bailly-Maître-Grand, Orlan, *Dixième édition du Mois de la photo*, Paris. Du 1^{er} novembre au 4 décembre 1998]. *ETC*, (45), 62-65.

PARIS

LA PHOTOGRAPHIE COMME RE-DÉFINITION DU RÉEL

Toshio Shibata, Patrick Bailly-Maître-Grand, Orlan,
Dixième édition du Mois de la photo, Paris. Du 1^{er} novembre au 4 décembre 1998



Patrick Bailly-Maître-Grand, *Les Gémelles*, 1997-1998. Galerie Boudouin Lebon, Paris.

La photographie est tout à la fois témoignage, regard, mise en scène, interrogation. Plus elle se diversifie dans ses approches, plus on réalise combien elle n'est pas uniquement une activité d'enregistrement du réel (plus ou moins esthétisante). La photographie donne à voir, mais bien souvent elle est aussi acte de réflexion d'une pratique qui s'observe, méta-discours qui constate et explore ses propriétés. Dans cette veine exploratrice, elle se nourrit de toutes sortes d'influences extérieures et principalement de la peinture, dont nous connaissons la relation ancienne de rivalité, d'hégémonie, d'influences qui les unit. Quelques expositions du *Mois de la Photo*¹, présentaient cette double approche : interrogation sur la propriété de transformation du réel et regard plastique, avouant des préoccupations picturales.

métamorphoses

Le japonais Toshio Shibata présente, avec *Le terrain d'élection des métamorphoses*², un ensemble de 22 clichés noir et blanc, faits aux États-Unis en 1996 et 1997. Ce photo-

graphe s'est illustré au Japon par un regard particulier porté sur les signes apparents (et spectaculaires) de l'intervention humaine sur les paysages naturels. Dans la tradition des photographies de paysages américains, questionnant la relation de l'homme à la nature³, ses vues proposent tout d'abord une approche documentaire mais avec des jeux de cadrages insolites : art de la mise en scène qui transforme le réel dans des jeux d'échelles, des perspectives inhabituelles... autour de différents barrages américains. Gigantesques structures de béton, dévoilées dans de belles alternances de surfaces vides et pleines, de grandes aires de lumière et d'ombre quasi palpables, des oppositions de matières (béton / eau ou béton / pierre) et avec une grande précision dans le rendu des détails (matières vaporeuses, striées, plissées...). Les premières visions de barrages offrent la vue classique du rebord de béton et de la surface striée de cataractes blanches, comme autant de lignes dynamiques. Puis, la vision se dépouille de l'anecdote pour proposer une vision onirique de ce même sujet. Le barrage n'est plus visible, l'écume devient nuage, l'eau courante la bordure d'une route tracée sur une plaine de nuages. La perspective se renverse et la matière est trans-



Toshio Shibata, *Grand Coulee dam, Douglas County, WA, 1996*. Photographie. Courtoisie Galerie Française Paviot, Paris.

formée; ce regard métamorphose le réel. Le regard du visiteur est souvent perdu : est-ce une surface, une profondeur, un plan incliné ? Les détails de ces visions épurées troublent la lecture en même temps qu'ils donnent des clés possibles. La tension et la chute sont des leitmotifs de ces vues, offrant au regard le vertige d'un abîme se dévoilant et se transformant sans cesse.

Shibata compose l'image avec assurance, avec cette intuition de la surface, cette maîtrise du traitement bidimensionnel d'un paysage en relief. C'est en plasticien qu'il joue et compose avec des formes géométriques simples délivrées de la perspective ambiante. Il y a ici passage d'une dimension à l'autre, une inspiration plastique qui métamorphose toute matière (les parois de béton deviennent fragiles paravents, plissés en autant de pliures « cubistes », devant des murs de roches) et une lecture poétique qui dévoile sous ces surfaces de béton lisse, un univers minéral plus ancien, torturé, monde des origines.

fenêtre et miroir

Photographier pour voir à quoi les choses ressemblent ! Mais lorsqu'il s'agit de miroirs, le regard devient écho, abîme. L'ensemble de quatorze photographies noir et blanc que présente Patrick Bailly-Maître-Grand⁴ s'intitule *Les Gémelles*. Mais la ressemblance, dont parle ce titre, prend ici des proportions sémantiques énormes : ressemblance de l'objet et de son double négatif (donc inversé), ressemblance que suppose l'utilisation de l'objet (un miroir), ressemblance que voudrait impliquer tout recours à la photographie... sept miroirs et leur double négatif accueillent donc le visiteur, tous développés dans le même grand format, encadrés de la même façon, occupant le même espace à l'intérieur de chaque photographie.

Les sept cadres de ces miroirs sont tous différents : moulures rondes, carrées, petites frises en stuc, simple



Toshio Shibata, *Coolidge Dam, San Carlos, 1997*. Photographie. Courtoisie Galerie Française Paviot, Paris.



Orlan, 1998. Photographie cibachrome.

tasseau, mais apparaissent tout d'abord identiques. Leurs formes se déclinent avec un grand souci du détail. Les surfaces des miroirs sont altérées, salies, elles ont perdu leur tain par endroits. Parfois, une constellation de taches évoque la rouille ou la prolifération d'une flore microbienne.

Le passage du temps est palpable sur ces miroirs usés. Des miroirs qui ne reflètent plus ce qui est face à eux mais semblent laisser s'échapper une forme qu'ils ont conservée, un reflet flou qu'ils ont figé. La surface du miroir devient alors surface révélant, avec retard, une impression lumineuse. N'est-ce pas là une définition de la photographie ? Le miroir est cette même plaque sensible⁵ et révèle plus qu'une impression lumineuse.

Chaque miroir semble contenir une ombre : présence floue à l'allure vaguement anthropomorphe, évanescence lumineuse, présence mystérieuse ou souvenir d'une présence. Le miroir devient alors une étrange icône. Et je comprends alors l'impression de recueillement qui m'a saisi devant ces quatorze miroirs, dans cette vaste galerie blanche au toit incliné, au sol de plancher et au silence religieux. Car ces miroirs, comme en apesanteur dans chaque cliché, évoquent par leur forme même un visage (on pense alors aux Christ de Rouault) et les formes lumineuses (ou en ombres dans les négatifs) dessinent des fragments de silhouettes, toujours coupées et qui se répètent dans l'autre cliché inversé. Un mystère tranquille se joue là et nous invite à la contemplation. Et l'on se perd dans la recherche de formes, dans un reflet auquel s'accrocher (le seul reflet est le nôtre dans la glace recouvrant chaque cadre !), dans ce vertige du regard qui hésite encore une fois entre surface et profondeur : certaines altérations de la surface du miroir se mêlant aux lambeaux de

reflets et surtout ces formes lumineuses n'étant ni surface, ni profondeur, ni traces, ni reflets, ou tout à la fois. L'icône est une fenêtre ouverte sur l'au-delà, ici le miroir-icône (métaphore de la photographie) prend bien valeur de fenêtre, au travers de laquelle des ombres apparaîtraient; autre réalité, sur-réalité ?

Patrick Bailly-Maître-Grand mêle ainsi dans une même influence picturale, la tradition millénaire de l'icône au travail sériel (caractéristique de la modernité en art). Le grand impact émotionnel de ce travail tient beaucoup à la simplicité de la figure, à son vide apparent et à sa taille, auxquels s'ajoute l'évidence profonde du traitement sériel de l'image. Cette influence est aussi manifeste dans les traces manuelles (dégoulinades, effacements) qui, sur certains miroirs, dessinent des formes imperceptibles (comme une tête de mort, qui pourrait se lire dans tel mélange de poussière et d'eau). Cette approche est développée dans une autre série, *Les Uranies*, qui, autour d'un même traitement en négatif/positif de l'image, présente sept vues nocturnes d'un jardin sous la lune au travers d'une vitre embuée (la vitre est ici évoquée sans détour) sur laquelle sont tracés des graffitis au doigt (chiffres, animaux, personnages...). Nous retrouvons cette simultanéité de la surface et la profondeur dans des jeux de transparences qui citent plus directement le réel.

Les Gémelles offrent une fascination proche de celle qui nous saisit devant les vrais jumeaux, mais son magnétisme réside surtout dans le fait que le vide n'est qu'apparent et que derrière ces cadres désuets un mystère se révèle à nous qui plongeons et nous perdons...

la photo métissée

Inaugurant depuis 1990 un travail à partir d'opérations chirurgicales-performances, Orlan développe une réflexion sur les canons de beauté, notamment ceux de l'art et se pose comme œuvre, support, artiste d'un *body art* qu'elle rebaptise « art charnel », après avoir dessiné avec son sang, coulé des particules de sa chair dans des reliquaires de verre et fait de sa transformation esthétique un nouveau rituel mêlant la performance, la farce, la redéfinition de l'univers chirurgical et de la production d'œuvres. Ces opérations mises en scènes sont l'occasion de photos et de vidéos⁶, qu'elle exploite maintenant de manière autonome. L'artiste profite du numérique pour se transformer de manière virtuelle et retravaille les images de ses opérations pour en faire des présentations plus orthodoxes en galeries.

*Séduction contre séduction*⁷ est le titre d'une série de 11 triptyques qui remettent en scènes divers épisodes des opérations. Chaque triptyque est constitué de deux cibachromes grands formats, encadrés, fonctionnant en miroir et d'une photo noir et blanc, au centre, non enca-

drée et de plus petit format. Un contraste ironique se joue entre ces photos aux belles couleurs encadrées, donc « institutionnalisées », et la petite reproduction noir et blanc, qui semble avoir glissé hâtivement entre les panneaux d'un diptyque d'origine. Cependant, sa place est essentielle : représentant Orlan, la photo centrale est bien l'axe de ces images fonctionnant en miroir. Elle est la source de ces deux reflets, mais une source à posteriori ! En effet, si les images en couleurs présentent des instantanés de l'opération, l'image en noir et blanc présente Orlan après l'opération, piteuse, couverte de bandages, mais aussi déguisée, tenant des fleurs et souriant malgré ses hématomes. La dérision est réelle, contrepoint parodique, elle semble désacraliser ce qui se joue dans les grandes images (le travail sur l'apparence, le discours sur la beauté...).

Les images en couleurs apparaissent elles-mêmes bordées de noir, dans une forme qui rappelle celle d'un écran de télé. C'est qu'en effet, les images sont photographiées à partir de la vidéo, ce qui permet une dramatisation, un côté documentaire et une matière particulière (les pixels de la télévision créant une trame perceptible). Cependant, cette image-vidéo n'est pas simplement agrandie (certaines détaillent de très près la peau que l'on tire, les plis, la bouche qui saigne), elle est transformée par une large croix, dont les contours blancs se superposent à l'image, la divisant en cinq parties. Cette croix, outre son aspect citationnel suprématiste, est un développement de l'idée de sacrifice de l'artiste offrant son corps dans une approche christique (et l'on n'est pas surpris de découvrir comme sous-titre de cette manifestation *Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel*⁸). Mais c'est aussi une cible : la croix cible dans l'image une *living target*, qui n'est autre qu'Orlan. C'est un zoom sur son entrejambe, ses lèvres, ses yeux, sa peau qu'une seringue perce... ces détails deviennent alors très graphiques (les matières apparaissant démesurées) et se conjuguent à des détails de cellules, visibles dans chaque coin de l'image, autour de la croix. Il y a simultanément une dramatisation très efficace de l'instant vécu et une légèreté ironique de l'après, dans un ensemble qui joue parfaitement des pouvoirs de l'image (photographique, télévisuelle) et de sa composition.

Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel s'applique à l'autre manifestation consacrée à Orlan : *Self-hybridation*⁹, ou comment continuer virtuellement l'exploration des canons de beauté possibles. Jouant des possibilités de l'image numérique, Orlan « s'hybride » avec des statuettes mayas, créant une image insolite, mêlant à des degrés divers ses traits aux déformations crâniennes, aux nez postiches, au strabisme mayas. Le résultat est assez spectaculaire, très efficace sur les grands formats (de près de 2 m de haut), moins sur les autres. Citant à la fois une tradition européenne du portrait, un traitement du fond à la Bacon et une esthétique Pop Art, Orlan apparaît, mutante, dans



Orlan, 1998. Photographie cibachrome.

des jeux de matières et de couleurs éclatantes, chaque figure se détachant sur un fond uni très vif. Le très grand format et la belle qualité du tirage impressionne¹⁰, mais l'ensemble reste « exercice de style », gag, jeu d'infographiste facétieux. Orlan commence un tour du monde des canons de beauté : veine inépuisable, manne inespérée ? L'ensemble fonctionne et se développe selon une esthétique picturale (format, couleur, clin d'œil...), mais l'aspect ironique de l'hybridation, le jeu de cette fausse surprise, ou l'ironie de se découvrir métamorphosée (comme on le ressent sur les plus petits formats) nous laissent à la lisière de l'événement.

LUDOVIC FOUQUET

NOTES

- ¹ Dixième édition de ce festival bisannuel, créé en 1980 et présentant cette année 79 expositions dans de multiples lieux parisiens : galeries, centres culturels, musées, mais aussi grands magasins, du 1^{er} décembre au 4 décembre 1998.
- ² Galerie Françoise Paviot, Paris, du 21 novembre 1998 au 16 janvier 1999.
- ³ À la manière d'un Timothy O'Sullivan.
- ⁴ Galerie Boudoin Lebon, Paris, du 29 octobre 1998 au 12 décembre 1998.
- ⁵ Comme les célestographes qu'Auguste Strindberg exposait au ciel étoilé, en 1894 (matières altérées, formes floues, mais en couleurs).
- ⁶ Diffusées en direct dans divers musées, comme pour la dernière *Omniprésence* (réalisée à New York), que l'on a pu suivre au Centre McLuhan de Toronto, à Banff ou au Centre Georges Pompidou de Paris.
- ⁷ Galerie J & J Donguy, Paris, du 4 novembre 1998 au 5 décembre 1999.
- ⁸ Le choix du triptyque n'est pas innocent non plus, dans cette démarche commémorant un sacrifice, à la manière de l'eucharistie.
- ⁹ Espace d'Art Yvonamir Palix, Paris, du 03 novembre 1998 au 30 janvier 1999.
- ¹⁰ Ce travail a d'ailleurs obtenu le prix « Arcimboldo » pour la création numérique de la fondation Hewlett Packard.