

villa

**saison iconographe
2014 — 15**

**En regard de l'exposition
«Le monde entier jusqu'à aujourd'hui»**

Un texte de Marie-José Muller-Llorca

du

parc

**centre d'art contemporain
parc montessuit,
12 rue de genève 74100 annemasse, france**

Des œuvres aux images plurielles

« L'énumération fait exploser les frontières » Jean-Jacques Lebel à propos de la poésie action. (Hommage à Bernard Heidsieck)

Il est des œuvres appartenant à des contextes totalement distincts, issues de démarches artistiques nourries de sensibilités diverses et d'intentions parfois opposées qui, parce qu'elles sont conçues sur un principe répétitif ou sériel, ont en commun de se présenter non pas comme un objet visuel unique mais comme un ensemble de données visibles de manière simultanée.

Ces données peuvent être des documents écrits - typographiques ou manuscrits - des documents iconographiques aux statuts divers. Elles peuvent être homogènes, créées ou trouvées, classées ou simplement juxtaposées.

Elles sont mises en forme selon des critères qui conditionnent leur support, leur technique, leur format et leur mode de présentation et qui paramètrent ainsi les liens qu'elles entretiennent entre elles et sur lesquels repose, précisément, l'identité de chaque œuvre.

La plasticité de leur mise en œuvre permet de les rattacher au régime général de l'image. Pour ces raisons, nous les définirons comme des œuvres aux images plurielles¹.

En étudiant quatre d'entre elles, appartenant à des démarches conceptuelles, nous explorerons comment, des images du visible aux images mentales, des réseaux de signification se tissent en fonction de chaque principe compositionnel.

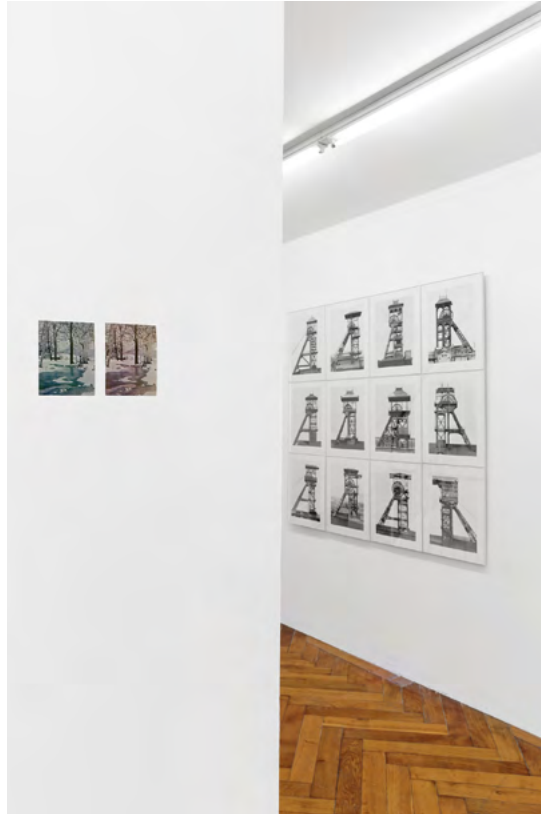
Winding Towers, 1971-1979 de Bernd et Hilla Becher respecte un protocole de neutralité et un protocole de technique de prise de vue qui traitent les tirages en noir et blanc de façon sérielle et égalitaire. Cette procédure rigoureuse pose les questions d'ordre et de classement.

L'album de la famille D. (1971), de Christian Boltanski s'approprie les photographies en noir et blanc d'anonymes aujourd'hui disparus. Agrandies et encadrées, elles changent de statut tout en conservant le principe de rangement d'origine : côte-à-côte, comme dans un recueil de souvenirs, en pavé rectangulaire à l'aspect unitaire.

Untitled (January 1974), d'Hanne Darboven instaure un langage codifié et se déploie de façon progressive et linéaire, telle la rédaction d'une démonstration scientifique.

Affiches Posters, 1976, d'Hans-Peter Feldmann requalifie des posters en couleurs des années 60 et 70 en photographies noir et blanc jaunies et de moyen format, qu'il présente sous forme d'un libre affichage mural.

La physionomie revêtue par chaque œuvre plurielle est donc, en soi, un premier indice pour sa compréhension.



Bernd et Hilla Becher, *Winding Towers, 1971 - 1979*, 12 photographies encadrées sous un même support, photographies noir et blanc, coll. Frac Nord-Pas de Calais

Les modèles de l'archive

Toutes ces œuvres sont construites sur le modèle général de l'archive. Depuis la seconde moitié du XX^{ème} siècle, période à laquelle apparaît ce type d'œuvres composites, les conditions et les modalités de l'archivage ont considérablement évolué, s'adaptant aux nouveaux supports et aux nouveaux processus d'enregistrement offerts par les technologies informatiques. Au début, opaques, puisque peu accessibles et de type plutôt statistique ou bureaucratique, ces méthodes de tri de l'information ont pénétré les sphères privées et insufflé de nouveaux schémas d'organisation comme de nouvelles procédures de travail.

¹ Extrait du dictionnaire Littre - pluriel - «marque de la pluralité» et «pluralité», dans son sens premier - «fait d'être plusieurs, d'exister en grand nombre» avant d'entendre par extension - «caractère de ce qui est multiple».

Des œuvres aux images plurielles

Les systèmes d'organisation appliqués à l'archive par ces nouveaux outils ont été utilisés et retravaillés par les artistes qui se sont intéressés, notamment, aux arborescences et au phénomène de lisibilité immédiate qu'elles instaurent ainsi qu'à leurs capacités de guider le parcours de lecture de l'utilisateur à travers les diverses générations de dossiers et leurs contenus.

L'expérience vécue par le regardeur d'œuvres aux images plurielles traduit effectivement combien la qualité et la spécificité du dispositif de présentation jouent un rôle optique primordial dans leur approche et leur interprétation.

En effet, spontanément, au moins deux niveaux de regard sont mobilisés : l'un a trait à la prise en considération de chaque donnée pour elle-même et l'autre s'attache à la saisie de la forme générale qui les assemble. Cette conjonction de regards anime des jeux de renvoi qui permettent d'identifier et de nommer pour chaque œuvre la nature de l'archive.

L'œuvre de Bernd et Hilla Becher, se focalisant sur un type d'architecture, est proche en tout point de l'inventaire dans une version photographique.

L'œuvre de Christian Boltanski, faisant visuellement écho aux photographies de famille, se trouve indexée à l'album, unité iconographique répertoriée.

L'œuvre d'Hanne Darboven, recouvrant l'aspect énigmatique de grilles de signes et de chiffres, reprend le format du fichier.

Quant à l'œuvre d'Hans-Peter Feldmann, elle se saisit clairement comme une collection.

A l'évidence, ces œuvres aux images plurielles réinterprètent, sur le plan plastique, les particularités des modèles de l'archive. Elles sont régies par des agencements élémentaires comme l'alignement, la succession, la grille orthogonale, la juxtaposition, résultant de leur construction systémique. De fait, leur forme générale, que nous appellerons « grande image », est sérielle et minimaliste, exempte de toute dimension illusionniste.

La grande image

D'une part, elle est bidimensionnelle et favorise des mises en rapport des données selon des lectures parallèles. En effet, toutes les données étant traitées, visuellement, de manière homogène, elles semblent rabattues dans un même plan d'équivalence. D'autre part, cette grande image reste ouverte à la profondeur fictive des images de ses données, lorsque celles-ci sont prises comme une entité.



Christian Boltanski, *L'album de la famille D.*, 1971, installation de 150 photographies encadrées, collection IAC/Frac Rhône-Alpes

Des œuvres aux images plurielles

La grande image se perçoit donc, alternativement, comme une structure et un contenant : la structure régulant les relations entre les parties que sont ici les données et la forme globale les contenant optiquement.

Au travers de ce constat perceptif, se dessine le principe d'analyse d'un certain rapport fond/forme appliqué aux œuvres de l'esprit. Ce rapport est le premier terme d'un rapport fond/forme plus complexe, car chaque donnée contenue par la grande image est, elle-même, l'objet d'un autre rapport fond/forme interne et indépendant.

Si l'on admet que tout changement de forme entraîne un changement de fond, et réciproquement, alors par le simple fait de les intégrer, la grande image modifie les données, que celles-ci lui soient ou non antérieures. Elle les fait basculer dans son propre rapport fond/forme, affectant les conditions de leur visibilité et de leur lisibilité premières.

Le regard de distinction

En raison du nombre des données et des effets multiples induits par les jeux de proximité et de contiguïté entre elles, le regardeur est obligé de prendre le temps d'opérer un déchiffrement.

Simultanément, il orchestre un recensement, sans finalité expressément exhaustive mais plutôt par intuition de la nécessité d'une première saisie quantifiée de l'œuvre.

Vraisemblablement, par cette double approche du déchiffrement et du recensement, soumis aux aléas des premiers instants de la rencontre, il réagit à l'énumération visuelle² à laquelle peut être comparée la structure de ces œuvres et il tente d'en estimer les limites et les contenus.

Ensuite, de façon toujours pragmatique, il a recours à des lectures comparatives et distinctives, se substituant aux préliminaires perceptifs. Il tente de discerner des indices et d'évaluer les ressemblances ou les écarts de tous ordres ; il leur associe alors des bribes de sens diversifiées et discontinues. Les lignes de partage qui existaient initialement entre les données isolées bougent et s'estompent.

Au gré de la pensée discursive qui procède par recouplement et par renvoi, de nouvelles significations sont façonnées. En regard, les modes de lecture évoluent. La lecture par reconnaissance et vérification, convoquant des savoirs collectifs et des acquis individuels, permet de situer la figure émergente de l'œuvre plurielle dans divers contextes interprétatifs.

L'œuvre des Becher s'explore comme une somme d'épreuves photographiques formatées facilitant une lecture comparative et ouvrant à des dimensions interprétatives de type documentaire et stylistique en regard des bâtiments photographiés.

L'album, mis en exergue dans l'œuvre de Christian Boltanski, admet d'emblée, par son caractère privé, une lecture subjective, voire, projective si une proximité affective se manifeste.

Il appelle, ensuite, à une lecture distinctive et distanciée permettant de faire ressortir des éléments contextuels – photos des années 50, développement de la pratique amateur, scènes de la vie quotidienne, etc. – servant d'indices à des interprétations de type sociologique et culturel.

Dans l'œuvre d'Hanne Darboven, le visible et le lisible se chevauchant et, au sein du lisible les lettres et les chiffres rivalisent. Le regardeur doit exercer ses capacités de différenciation et d'extrapolation. L'œuvre nécessite une lecture séquentielle articulant des interprétations de type logique et déductif.

Quant à l'œuvre d'Hans-Peter Feldmann, par-delà une lecture distinctive, elle offre l'expérience d'une lecture rétrospective au sein d'un corpus d'images de statut décoratif ; en filigrane, se dégagent des critères d'interprétation de type sociologique et esthétique renseignant sur la sensibilité d'une époque.

Le support photographique, tel qu'il est mis en œuvre dans trois de ces œuvres, consigne des informations visuelles de même origine et leur confrontation sur le mode sériel amplifie leur pouvoir évocateur.

Des œuvres aux images plurielles



Hans-Peter Feldmann, *Affiches posters*, 1976, collection Frac Nord-Pas-de-Calais

Ces œuvres aux images plurielles partagent donc des modes de lecture suivant des critères généraux – historique, sociologique, culturel, etc. – mais elles ne sauraient se résumer à leur vertu documentaire. Ce sont, essentiellement, les critères dépendant de la typologie de chacun d’elles qui les déterminent et les ancrent dans la démarche artistique.

La dynamique de l’oscillation permanente entre les images mentales et les images visibles, n’est en rien spécifique de ces œuvres. Par contre, la grande image appartient bien au registre des images visibles, et/ou lisibles, et la distinguer comme telle demande un effort de visualisation particulier ; il convoque un regard abstrait, qui fait appel au discernement et à l’analyse réflexive. Si l’activation de la pensée réflexive n’est pas, non plus, spécifique à ces œuvres et si elle tend plutôt à rendre compte de leur portée conceptuelle, il convient toutefois de comprendre comment le dispositif de la grande image agit tout au long du processus interprétatif.

Par exemple, face à l’œuvre des Becher, l’analyse réflexive permet de transposer la volumétrie architecturale, mise en relief par la technique photographique, dans le domaine du sculptural ; cette expérience de lecture est déclenchée, à la fois, par le système de présentation répétitif et les ciels blancs d’arrière-

plan, donnant l’illusion que tous les chevalements appartiennent au même espace, et par le cadrage qui, en isolant le sujet photographié, abolit son échelle de grandeur et le fait migrer vers d’autres statuts d’image. Ce phénomène est emblématique des images et des données de la grande image qui, au moment où elle les intègre, perturbe le réseau des images mentales en cours et l’ouvre à d’autres filiations.

Face à l’œuvre de Christian Boltanski, l’analyse réflexive croise les strates de la mémoire individuelle avec celles de la mémoire collective, du fait du grand nombre de photographies rassemblées. Leur agencement frontal est assimilé à l’album, mais étant aussi mural, il peut être assimilé au frontispice d’un mémorial portant en lui des dramaturgies différentes. De façon manifeste, la grande image ordonne le corpus des images mentales.

Face à l’œuvre d’Hanne Darboven, l’analyse réflexive éclot, suite aux tentatives d’élucidation infructueuses, lorsque le temps de lecture s’éprouve en durée. L’expérience vécue permet alors de transposer la notion de temps en enjeu – enjeu du regard et de la démarche artistique – et de la convertir en outil de lecture, le format du fichier devenant alors agenda. De manière transitive, la grande image organise ici les temporalités de la lecture.

Des œuvres aux images plurielles



Hanne Darboven, *Untitled (January 1974)*, 1974, encre sur papier calque, coll. Frac Nord-Pas de Calais

L'œuvre d'Hans-Peter Feldmann met en scène un corpus d'images de posters à partir duquel la pensée discursive construit une représentation des désirs et aspirations d'une génération. De par son caractère daté – la qualité des tirages photographiques et le type d'accrochage – la grande image permet de tenir cette représentation à distance pour mieux la cerner. La pensée réflexive et critique interroge alors, en retour, la survivance de ces stéréotypes et, plus subtilement, leur métamorphose dans notre environnement et au travers de nos propres comportements.

La grande image est un dispositif de gestion matériel et symbolique. Image générique des œuvres aux images plurielles, elle est moins une image d'images qu'une image d'un autre ordre.

Son statut est hybride, car si, de toute évidence, elle endosse une fonction de représentation, elle est, par ailleurs, en elle-même, le dispositif de présentation de l'œuvre. En cela, elle n'assume pas une seconde fonction qui serait de présentation et se confondrait alors avec la fonction distributive qu'elle a en tant qu'image – comme toute image composée ou agençant des constituants plastiques d'une certaine manière – bien au contraire, c'est par elle, concrètement, que l'œuvre s'inscrit au cœur du réel.

Elle confisque ainsi à l'acte de monstration certaines de ses prérogatives.

La grande image est une méta-image qui, d'une part, génère ses propres paramètres de lecture et qui, d'autre part, internalise ce qui, usuellement, est dévolu au processus d'exposition.

Marie-José MULLER-LLORCA

LE MONDE ENTIER JUSQU'À AUJOURD'HUI

The Atlas Group, Bernd et Hilla Becher, Christian Boltanski, Frédéric Bruly Bouabré, Gérard Collin-Thiebault, Hanne Darboven, documentation céline duval, Hans-Peter Feldmann, On Kawara, Christian Marclay, Batia Suter, Oriol Vilanova, Akram Zaatari
28.03.2015 au 30.05.2015
commissaires : Garance Chabert & Aurélien Mole

Vues d'exposition : Aurélien Mole pour la villa du parc centre d'art contemporain