FAIRE SAUTER LE SUSPENS : L'IMAGE COMME PLAN DE CONSTRUCTION

Katrin GATTINGER

Certaines photographies liées à l'expérience personnelle rendent présentes les sensations de l'instant enregistré. Elles peuvent susciter un désir de revenir en arrière. D'autres images, notamment celles de la publicité et celles des célébrités, possèdent le pouvoir d'inciter à l'imitation. Elles sont présentées comme des modèles et stimulent les envies du public à suivre les modes, à imiter les attitudes et à acheter des produits. Ces désirs de revivre *et de* reproduire *ce qu'on voit sur les images, conduisent à extraire quelque chose de l'image pour le* planter là, *dans le réel, afin qu'elle soit (de nouveau) présente.*

Appuis pour sauts

Un jeune homme plonge dans l'eau turquoise de la Calanque Sugiton. Je déclenche l'obturateur de l'appareil avant que le plongeur atteigne l'eau. La photographie arrête le saut en arrière, suspendant le plongeur sur le dos, les membres en l'air, la tête en bas. Une drôle de position que seul l'appareil photographique a permis de fixer. Un moment de bonheur estival enregistré, « immortalisé » : sur le papier le plongeur reste toujours en suspens, la chute n'a pas lieu. Pourtant, la photographie me fait entendre les cigales et la mer ; je sens le soleil sur ma peau, l'étouffante chaleur et l'odeur des pins parasol. Ce serait bien de revivre cet instant heureux. Pourquoi ne pas rendre à nouveau possible ce qui semble être suspendu à jamais ? Il faudrait alors répliquer à la célèbre expression « ça a été » de Roland Barthes[1] par un « c'est encore possible » ; inventer une manière fictive, mais néanmoins concrète, pour d'autres temporalités, d'autres lieux en amont. Ce serait donner une nouvelle perspective à la photographie.

Katrin Gattinger, photographie argentique, 1996, *Sauter aux Calanques* (image-source) 2001

Katrin Gattinger, *Le sautoir de Gina* (image-source), 2002, photographie argentique (2001)

1. Roland Barthes constate que la chose photographiée a nécessairement été réelle. L'expression « ça a été » exprime l'appartenance du référant photographique à la réalité et au passé. Roland Barthes, *La chambre claire*, Cahier du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 120 / 121

Katrin Gattinger, *Sauter aux Calanques*, 2001, image numérique, duratrans, caisson lumineux

Katrin Gattinger, *Le sautoir de Gina*, 2002, image numérique, duratrans, caisson lumineux

Les deux « sculptures-structures-actions-photographiques » (ssap), *Sauter aux Calanques* et *Le sautoir de Gina*, sont réalisées à partir de photographies. Pourtant, elles n'en sont pas des représentations. Aucun élément de la photographie ne peut être retrouvé dans le volume : ni sauteurs, ni environnement estival ou bucolique. Les deux ssap ressemblent à des appareils ou instruments sportifs, empruntant leur vocabulaire formel autant à l'orthopédie qu'à l'haltérophilie. *Le sautoir de Gina* évoque une activité physique et sportive (sauter et attraper un ballon). Néanmoins, ce sautoir demeure une structure qui restreint tout élan d'envol : la position recommandée pour son utilisation (celle du saut sur la photographie) priverait chacun de toute capacité musculaire de projection. Quant à *Sauter aux Calanques*, nous nous trouvons face à une structure qui stabilise et fige un corps potentiel : les longs tubes sont des béquilles ou des étais pour soutenir un corps absent. Avec leur lien à la photographie et leur caractère de soutien « figeant », les saap sont alors proches d'un autre objet : au XIX[e] siècle, les photographes utilisaient fréquemment des pose-tête pour stabiliser les sujets lors de prises de vue longues. Chez le photographe portraitiste, par exemple, cet objet était fixé sur une chaise et maintenait la tête du sujet, l'empêchant ainsi de bouger afin d'obtenir un portrait net. Les ssap auraient pu permettre de maintenir, tel des *pose-corps*, le plongeon aux Calanques marseillaises ou suspendre le saut de Gina vers la cime des arbres. À présent, ce sont de solides structures pouvant reproduire les exactes positions des deux sauteurs à l'instant des prises de vue. Avec une certaine crispation, la volonté de reproduction se concentre sur cette pose, cherchant la ressemblance la plus fidèle, alors qu'il suffirait de retourner au bord de la Méditerranée et de plonger d'un rocher ou de sauter dans n'importe quel bois, pour connaître des sensations bien plus ressemblantes. À la première observation, on pourrait croire à une simple application matérielle d'un désir ou d'une réflexion, à la *réalisation* d'un dessein : une logique de design. Comme si à l'aide d'artifices, il était possible de « jouer un tour »[2] aux lois métaphysiques (temps-espace), aux lois de la nature (attraction terrestre) et aux lois esthétiques (original-copie). Quand les artistes réalisent, avec un souci analogique, des volumes à partir d'images bidimensionnelles, ils bousculent un peu ces lois. Inventer et ajouter une nouvelle et troisième dimension à un original en plan, cela doit passer par la création d'un espace-temps inédit. Pour relever ce qui se passe concrètement de l'image au volume, pour détecter la ruse artistique qui joue aux bords de l'absurdité avec une application presque rationnelle, il faut suivre les choix artistiques étape par étape.

La connaissance de l'image comme support stratégique de la réinterprétation

Nicolas Bourriaud constate que de nombreux artistes font l'usage de nos produits culturels non pas dans un procédé de citation, mais selon un processus de *post-*

2. Selon Vilém Flusser le mot « design » est en partie lié à la ruse et à la perfidie (voir étymologie du terme en anglais) : « Un *designer*, c'est un comploteur perfide qui tend des pièges. » (p. 8) « Tel est le design, le dessein fondateur de toute culture, de toute civilisation : tromper la nature au moyen de la technique, surpasser le naturel par l'artificiel.» Vilém Flusser, *Petite philosophie du design*, Belfort, Circé, 2002, p.9

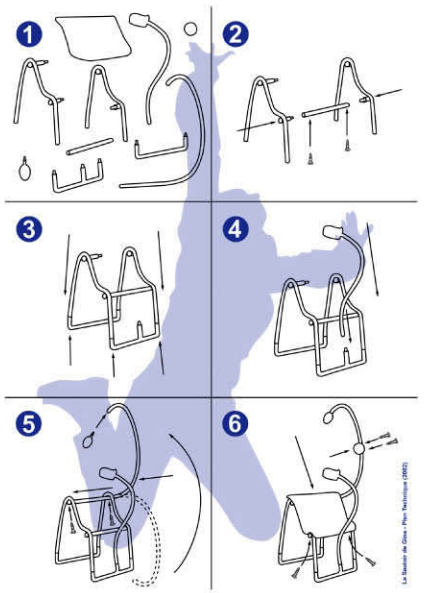
production, de *deejaying*, de réactivation et de réinterprétation[3]. L'appropriation artistique d'images implique une interrogation approfondie à la fois sur leur statut, leur impact, leur circulation et leur utilisation. Il en résulte des œuvres qui se présentent comme des reformulations des images de départ, mais aussi de leur place et de leurs usages. Pour ces « réinterprétations », « l'image-source » reste souvent immédiatement reconnaissable à travers un traitement réaliste. L'analogie est ici le *sine qua non* stratégique sans lequel l'œuvre ne pourrait exister. Mais la capacité de re-connaissance suppose aussi que le public ait connaissance de l'image initiale. À ce titre, Olivier Blanckart se sert d'images qui ont marqué la conscience publique, telles les très médiatisées photographies de Che Guevara mort ou l'exécution d'un suspect par le chef de la police sud-vietnamienne N'Guyen Ngoc Loan en pleine rue de Saigon d'après Eddie Adams (prix Pulitzer). Il en produit des reconstitutions à l'échelle en carton et scotch d'emballage. Pour ses grands bas-reliefs en creux, Pascal Convert utilise comme modèles des images de reportage largement diffusées ; des images qui ont fait l'objet de récupérations politiques à plusieurs niveaux. De son côté, l'artiste américain Paul Pfeiffer part des films des plus marquants matches de boxe de Mohamed Ali et des clichés de Marylin Monroe pour les retravailler directement. Il en efface les stars à l'aide de l'infographie. De même, il utilise des plans cinématographiques de *Psychose* d'Alfred Hitchcock et de *Poltergeist* de Steven Spielberg pour en présenter des reconstitutions en image vidéo et en volume. Toutes ces sources sont connues par un large public. Quant à Wang Du, il tire ses grandes sculptures en plâtre et résine peintes d'un pêle-mêle d'images issues de l'information médiatique internationale : des images d'événements politiques spectaculaires, des faits divers plus anodins et des images de publicité. Ses sculptures, qu'il préfère nommer « images tridimensionnelles »[4], sont souvent accompagnées d'une dissémination au sol de photocopies en noir et blanc des images de départ dans leur contexte de publication (l'article du journal) auxquelles le spectateur peut se reporter[5]. Si ces artistes se servent des images « après coup », Carole Monterrain intervient dans le même espace-temps de leur visibilité. En faisant de courtes actions devant les affiches publicitaires dans la rue (elle se met quasiment à nu et prend la même pose que le modèle sur des publicités de sous-vêtement), cette jeune artiste marseillaise ne spécule pas sur une connaissance préétablie de l'image, puisque celle-ci est physiquement présente dans l'œuvre.

Les « images-source » de *Sauter aux Calanques* et du *Sautoir de Gina*, privées et donc inconnues du public, sont présentées sous la forme d'un petit tirage argentique ou d'une bâche tendue sur un châssis-trampoline. Leur présence permet au spectateur de tisser un lien entre les supports ; la photographie initiale n'étant pas seulement le point de départ, mais encore, comme nous l'allons voir, le cœur même de la proposition.

L'image comme plan-carte

Avoir l'image à l'esprit (ou effectivement devant soi), a pour conséquence d'attirer notre attention sur la transposition d'un support à un autre. Comment cette transposition effectue le principe qui nous intéresse ici, celui d'une matérialisation, d'une spatialisation ; le devenir-sculpture, - installation, - performance ou même le devenir-dispositif de l'image plane ?

La découverte de la perspective a permis de reproduire un volume sur une surface plane, mais elle a également ouvert la possibilité de dessiner un objet pour le construire en volume. L'image fixe joue pour Wang Du, Paul Pfeiffer[6] et Olivier Blanckart le rôle du plan de construction. Alors que ces « images-source » sont réalisées selon ce que Ernst Gombrich nommait dans *Art et illusion* l'aspect *miroir* de l'analogie, elles vont être regardées et utilisées par les artistes sous un aspect *carte*[7]. L'image existante est d'une certaine manière utilisée comme l'esquisse d'un projet. Un tel traitement nécessite une certaine imagination de la part des artistes ; une imagination doublée d'une série de choix très précis, puisqu'il manque bien des données et des indications à cette « image-source » devenue « plan-carte ». Le choix des matériaux s'impose, et il faut inventer toutes les autres faces, tous les autres points de vue, notamment le dos de l'image. À travers ces choix se matérialise une troisième dimension qui n'est pas celle d'origine, bien sûr, mais qui est la dimension artistique qui offre de nouveaux et de particuliers points de vue sur l'image de départ et, par ce biais, sur toutes les images.



Katrin Gattinger, *Le sautoir de Gina*, 2002,
plan de montage, dimensions variables

Reconstituer une absence

Pour produire son travail de reconstitution méthodique à échelle réelle d'images au chargement affectif et politique, les *Remixes*, Olivier Blanckart utilise du carton, du papier kraft et du scotch d'emballage. Ces matériaux d'empaquetage, au coût modeste et d'une relative accessibilité, « servent à transformer les objets en marchandise ». Selon l'artiste, les *Remixes* parviennent, aussi à travers ces substances, à mettre « à mal l'hypocrisie de leur modèle [en produisant], paradoxalement, de la singularité et de l'émotion.[8] » La photographie initiale de Che Guevara mort, par exemple, possède le caractère d'une démonstration de puissance (« Ca y est, nous l'avons eu »), *d'une mort mortifiée par immortalisation photographique*. L'utilisation de matériaux d'emballage pour *E Che Homo* permet à Blanckart de pointer la marchandisation de l'image du Che (vendue pour des journaux, affiches et t-shirts). L'installation en carton-pâte fonctionne, par son aspect bricolé, comme une « désacralisation » de la scène photographiée ; une scène régulièrement mise en parallèle avec les pietàs[9]. L'artiste nomme cette stratégie « résistance par la faiblesse »[10]. Ces matériaux possèdent un aspect matériel de tirage

3. Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Paris, presses du réel, 2003

4. Wang Du dans un entretien avec Jennifer Allen à Lyon en avril 2004, cité par Jennifer Allen, « L'image à la parade », in *Wang Du* (catalogue), Editions Cercle d'Art, exposition itinérante (La Criée, Rennes, 16.01. – 28.02.04 / Le Rectangle, Lyon, 25.03 – 09.05.04 / les Abattoirs, Toulouse, 25.06-05.09.04 / Palais de Tokyo, Paris, 17.09.04 – 02.01.05), p.54

5. Quant à Edouard Levé, il reconstitue en s'appuyant sur une collection importante d'images de presse sur un même thème (par exemple les photographies de l'actualité ou de la pornographie) les archétypes d'images à travers une représentation photographique générique. *Pornographie*, une série photographique qu'il débute en 2000, donne suite à une performance avec quatre danseurs (Palais de Tokyo, Paris, 2002). Habillés, muets et aux visages impassibles, ceux-ci exécutent la chorégraphie de postures et de gestes spécifiques attachés à l'imagerie pornographique, une « partouse » simulée. S'immobilisant toujours à nouveau, les danseurs font un enchaînement méthodique d'une pose statique et silencieuse à une autre, d'un arrêt sur image à un autre. Tout autant que la narration est réduite à un défilé de positions, nulle nudité, nul gémissement ou regard provocateur, aucune éclaboussure ne vient perturber ces scènes épurées et lisses. Par ce biais, Edouard Levé met à nu, non pas ses acteurs, mais les codes inhérents de certains types d'image en effaçant quelques-unes de leurs spécificités. Ce sont ces codes-là, que le spectateur va saisir et reconnaître.

6. Pour ses volumes, Paul Pfeiffer s'inspire de l'image en mouvement, mais il n'en saisit souvent que des arrêts sur image ou des plans fixes.

7. Selon Ernst Gombrich (*Art and illusion*, Oxford, Phaidon Pres Limited, 1977) l'analogie picturale ou iconique a toujours un double aspect : l'aspect *miroir* (l'analogie redouble la réalité visuelle comme dans un plan d'eau ou dans une surface polie) et l'aspect *carte (map)* (l'imitation de la nature passe par des schémas multiples visant à rendre la représentation plus claire en la simplifiant).

8. Olivier Blanckart, « E Che Homo » in *Blanckart*, Bordeaux, éditions Confluences, juin 2000, p.80

9. Olivier Blanckart pose la question si des images (telle par exemple *La Madonne algérienne* d'Hocine) ont été primées pour leurs similitudes avec les références artistiques et religieuses occidentales et non pas pour leurs rapports informationnels avec le sujet représenté, « comme si l'effet de réel des photos était finalement tributaire des critères des représentations classiques qui les avaient précédées. » (Id., p.79). Ne pouvant participer ici à ce débat pourtant fort intéressant, j'oriente le lecteur vers d'autres lectures : Pascal Convert a publié trois articles dans *artpress* à propos de l'ambivalence de ces images utilisées au profit de la propagande (*artpress* n°251/1999, hors série « Représenter l'horreur » 2001 et n° 289/2003). Voir aussi : Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p.181-182

10. Olivier Blanckart, op. cit, p.80

Olivier Blanckart, *E Che Homo*.

photographique : du papier cartonné doté d'une face brillante. Le scotch et le papier sont aussi initialement des surfaces. Leur platitude froissée constituera le volume fixé, emballé, maintenu par l'adhésif [11]. Les matériaux eux-mêmes vont donc faire l'objet, comme la photographie de départ, d'une transformation de la deuxième à la troisième dimension[12].

Blanckart invente les visages, positions et gestes des personnes qui se trouvent en arrière plan, cachées par d'autres ou coupées hors-champ. Il imagine tout ce qui n'est pas planifié par la prise de vue, se sert d'indices pour construire l'ensemble : à partir d'un bout de bras au sol dépassant derrière le premier plan, il réalise un cadavre (*E Che Homo*) ; d'un bras et d'une jambe sans corps car coupés par le cadre, il tire un personnage avec une expression, une intention de mouvement (*Assanuma*)[13].

Traduire les spécificités d'un médium à un autre

Le travail de reconstitution à partir d'une absence visuelle a moins d'importance chez Wang Du. D'une part, parce que les images choisies ont rarement la complexité des scènes reproduites par Blanckart ; d'autre part, parce que son objectif et sa méthode sont différents. Si effectivement l'artiste reproduit en volume les éléments cachés dans le cliché par les lois de la perspective, ses sculptures se trouvent systématiquement tronquées au même endroit où, sur l'image, le cadrage tranche entre champ et hors champ. Les figures en volume ont par conséquent souvent des membres ou le tronc coupés. À l'endroit de ces coupes transversales les représentations en trois dimensions ne sont pas peintes, et le spectateur peut apercevoir le matériau brut. Wang Du applique le cadrage initial, tout en abolissant l'idée même de cadrage, puisqu'on peut tourner autour. De même, les effets de perspective des originaux plans sont reproduits par l'artiste chinois. En volume, les figures possèdent du coup des parties totalement disproportionnées. Elles apparaissent comme de bizarres distorsions, tantôt grotesques, tantôts inquiétantes, à l'instar des anamorphoses. Le souci de rester au plus près de l'image en adaptant au volume ses absences et ses faiblesses, se cristallise dans son expression « Je veux devenir un media »[14], être le journaliste d'après le journaliste : celui qui choisit, cadre, décide de la taille, des couleurs et de l'emplacement dans la publication. Pour *We are smoking them out*, l'installation à la Criée de Rennes, l'artiste réalise sept fois la même scène : G.W. Bush junior lors d'un entraînement sportif secondé par son coach. Chaque sculpture est d'une taille spécifique. Avec des hauteurs de 12 à 220 cm, elles possèdent chacune une présence physique totalement différente. Ainsi le spectateur passe, lors de sa déambulation parmi elles, d'une position d'infériorité face aux personnages monumentaux à une position dominante dès qu'il se trouve au-dessus d'une figure du président américain de la taille d'un jouet. Par l'application en volume de certaines interventions des médias, Wang Du parvient ainsi à démontrer l'aspect tronqué et déformé, partial et partiel de l'information et de toute image.

11. Des injections de résine leur donnent davantage de stabilité.

12. Ce n'est pas le cas pour des matériaux de sculpture tels le bois (volume), la résine (liquide) ou le plâtre (poudre) par exemple.

13. *Assanuma* (1998) est la reconstitution de la photographie de Maïnishi Shibun (prix Pulitzer) de l'assassinat du leader socialiste Assanuma lors d'un meeting à Tokyo, le 12 octobre 1960. Il est d'autant plus surprenant, que l'artiste ait découvert après coup dans une bibliothèque de Séoul d'autres photographies de cet assassinat représentant les personnages qu'il avait inventés. Il leur trouvait une étonnante ressemblance.

14. « Je veux être un media » est l'écho de l'expression warholienne « Je veux être une machine. » Pascal Beausse note que l'obstination de Wang Du à inventer une fonction post-journaliste, emmène l'artiste à incarner le concept de self-média. Pascal Beausse, « Editorial », *Wang Du Magazine N°1*, Paris, Design mental, été 2001, p.64

Olivier Blanckart, *Stairway to H.*

Spécificités appliquées – dissemblances relevées

Quand Olivier Blanckart confectionne *Stairway to H.* (2002), à partir des photogrammes représentant ce père palestinien accroupi qui ne parvient pas à protéger son petit garçon d'une balle meurtrière[15], il se sert aussi d'éléments relevés dans le procédé de fabrication des images. Reconstituant la bande d'images de la pellicule à la verticale, chaque séquence est représentée dans un nouvel espace rectangulaire. Les unes sur les autres, comme des pièces d'un immeuble à cinq étages, tous ces espaces montrent la même scène avec d'infimes variations, jusqu'au décès du garçon. Les perforations de la pellicule sont figurées par des échelles de spéléologue placées de chaque côté de cet immeuble funèbre comme si en montant l'échelle (seul et risqué moyen pour le spectateur de voir les scènes en hauteur), on avançait la pellicule, on avançait dans le temps, on s'approchait de la mort. L'introduction dans l'espace d'éléments qui proviennent des procédés de représentation plane est opérée par une application, ou plutôt une adaptation. Celle-ci laisse pourtant la provenance « plane » de chaque élément très explicite. Dans le cas de *Stairway to H.*, la matérialité du film (la pellicule) est mise en avant parallèlement à la méthode de production et la spécificité de l'image en mouvement. La suggestion d'un déroulement, et donc du temps, fige davantage encore la scène en étapes présentée par Olivier Blanckart : parce que chaque temps, aussi éphémère qu'il ait été au moment de l'enregistrement, persiste ici physiquement ; parce que chacune des cinq images ne peut être remplacée et effacée par la suivante, comme c'est le destin de tout photogramme d'un film dès la projection.

Cadrage, agrandissement ou réduction, choix de détails ou séquentialité : quand les artistes appliquent soigneusement des éléments techniques spécifiques à la production et à l'usage d'un médium à un autre, ils soulignent - par le décalage – non seulement les procédés de fabrication, mais surtout les conséquences réceptives de ceux-ci.

Une empreinte par procuration : à partir d'un plan mouler en creux

À l'inverse des œuvres de Blanckart, la réalisation des ssaap consiste à produire l'image en volume… mais en creux. L'assise de l'appareil *Sauter aux Calanques* peut être vue comme la quasi-empreinte du plongeur, chaque point d'appui matelassé supportant virtuellement une partie spécifique du corps de la figure (pieds, fessier, genoux, épaules, coudes). L'organisation spatiale de ces appuis de couleur vive permet de reconstituer mentalement la position du corps dont il est possible de reconnaître l'*écho* photographique. À deux mètres du sol environ, on peut reconstituer la position du plongeur d'un été antérieur. C'est possible grâce à des objets dont la forme creuse a été confectionnée, ici, pour un pied, là, pour une épaule ou le fessier. L'« empreinte » est constituée par procuration ; fabriquée à échelle 1 avec l'aide de modèles prenant la pose du plongeur (ou de la femme sautant en l'air) le plus exactement possible. La photographie est alors le modèle auquel l'autre modèle, le modèle vivant, se réfère pour corriger, toujours à nouveau, une pose qui est difficile à tenir par la seule force musculaire. Relevés à partir de la pose du corps-modèle, des prises de mesures et des

15. Images vidéo réalisées par Talal Abou (A2/AFP), caméraman de France 2, de la mort de Mohamed Al Dura, 12 ans, tué le 29.sept. 2000 au carrefour de Netzarim dans la bande de Gaza.

calculs basés sur des estimations vont permettre de concevoir le volume qui pourrait soutenir cette même pose. En passant de la prise de vue à la prise du plâtre, la troisième dimension se fige finalement dans l'approximation de l'imitation et des estimations. Chaque étape de la production creuse davantage un écart d'analogie.

Pascal Convert, dont les récentes œuvres sont réalisées à partir de photographies tristement célèbres[16], note que cet « écart par rapport au référent se produit par des retournements très complexes d'espace et de choix de matériaux anachroniques »[17].En effet, Pascal Convert a procédé, avec l'aide de deux sculpteurs du Musée Grévin, à la reconstitution des photographies de la *Veillée funèbre au Kosovo* (Mérillon) et de *La mort de Mohamed Al Doura* (Abouramé) en bas-relief modelé en terre glaise. Un moulage en plâtre, puis un contre-moule, leur ont permis d'obtenir finalement deux murs de cire blanche avec ces scènes mortuaires incrustées en creux. Face à ces négatifs, qui malgré le relief en creux gardent toute la frontalité d'une photographie, le spectateur constate de nombreux trous aux emplacements des mains des personnages. Tendues vers l'objectif de Mérillon, ces mains laissent leurs places à des perforations dans le bloc de cire. Comme amputées de leurs mains, de leur possibilité d'agir et de leur emprise, les pleureuses apparaissent figées dans le deuil et la matière.

Puisqu'on peut voir dans ces œuvres de Convert, et aussi dans les « sautoirs » que j'ai réalisés, des empreintes de second degrés des sujets photographiés, ne pourrait-on pas les concevoir comme leurs quasi-négatifs ? L'écart par rapport au référant est à ce sujet la dimension indéterminée de la quasi-empreinte, où le contact (lumineux) initial, la certitude et l'exactitude du « ça a été », se trouvent biaisés. Le sujet photographié ne sert plus ici que de modèle, alors que sans cesse ces œuvres se construisent avec le concept et la technique

Katrin Gattinger, *Sauter aux Calanques*, 2001, vue de l'exposition *Va y avoir du sport*, cerap, Galerie Les Filles du Calvaire, Paris

de ce même contact. L'évidence photographique s'écarte, l'anachronisme d'un *passé* qui se *présente* est relevé matériellement dans un creux qui ouvre sur l'avenir.

Le dispositif pour une reconstitution

Si « tout creux nous parle de notre corps »[18], quelle est la place du spectateur en présence d'un *volume d'absence* ? *Self-Portrait as a fountain* (2000) de Paul Pfeiffer, jeune artiste américain, dont la matière première préférée sont des photographies et films largement diffusés de célébrités[19], est une œuvre où le creux se présente comme un rôle à pourvoir. L'installation *Self-Portrait as a fountain* est réalisée à partir de la scène la plus poignante des films d'Alfred Hitchcock, c'est-à-dire l'assassinat de la jeune femme sous la douche dans *Psychose* (1960). Tout comme cette victime multiplie les identités [20], l'œuvre de Pfeiffer se réfère non seulement au film hollywoodien, mais également à la célèbre fontaine de Duchamp et à l'autoportrait de Bruce Nauman du même titre[21]. Il s'agit en effet d'une reconstitution de la douche du film de Hitchcock à l'échelle 1,5. Non encastrée, elle est installée au beau milieu de la salle d'exposition [22], dévoilant ainsi l'arrière et son système d'alimentation : une pompe à proximité fait inlassablement couler l'eau derrière le rideau tiré. Neuf caméras de surveillance sont braquées sur l'intérieur de la douche, éclairé par de puissants projecteurs. Leurs prises de vues sont retransmises sur un moniteur au sol : ce sont les plans de la fameuse scène (le carrelage, le pommeau de douche, le siphon) montés en boucle et sur lesquels ni Marion Crane, ni aucune trace de sang ne sont visibles. Le meurtre filmique n'a lieu que dans la mémoire du spectateur. Au lieu de Janet Leigh déshabillée, c'est tout un système de production mis à nu, comme s'il s'agissait du décor du film dans le studio équipé, prêt pour le tournage.

Serait-ce la mise en scène du dispositif du film comme *Sauter aux Calanques* et *Le sautoir de Gina* auraient pu être des dispositifs des photographies initiales ? Au premier regard, le spectateur peut effectivement penser que les ssap ont contribué à la réalisation des photographies, en calant les corps, tels des appuies-tête. Elles ressembleraient alors aux « prothèses » construites par Philippe Ramette pour ses étonnantes mises en scène photographiques, les *Expérimentations irrationnelles* (2003). Ramette ne pourrait garder ses positions irréelles, stupéfiantes et burlesques autrement. Mais sur la photographie, Philippe Ramette dissimule l'objet et avec lui la ruse de fabrication du cliché. Comme un magicien, il a l'air de monter sans effort *horizontalement* sur un arbre. Pour que le spectateur ne puisse croire à une manipulation via le célèbre logiciel de retouche d'images, il multiplie les informations sur l'effectivité de l'action et le procédé simple, ne relevant pas du trucage technologique. Il expose[23] avec les photographies, l'objet prothétique et un film vidéo qui « [dévoile] la lourdeur technique et matérielle que nécessite une prise de vue »[24]. Le spectateur peut se rendre compte à travers ces images, que l'artiste « paie de sa personne »[25] par son implication physique lors de la réalisation des images.

Paul Pfeiffer, *Self portrait as a fountain*.

16. *Veillée funèbre au Kosovo* par Georges Mérillon, *Massacre à Bentala* par Hocine Zaourar et *La mort de Mohamed Adoura par le caméraman* Talal Abouramé.

17. Pascal Convert, « Comment voir pourrait devenir toucher », *Les cahiers du collège iconique - Communications et débats 1999-2000*, Paris, INA, p.97

18. Georges Didi-Huberman, *La Demeure, la souche. Appartements de l'artiste*, Paris, Minuit, Fables du lieu, 1999, p.103

19. Paul Pfeiffer tente d'emmener le regard du spectateur à la périphérie de l'image en soustrayant l'objet du désir, quitte à effacer le sujet central, la star, pour qu'on n'y voie plus que l'arrière-plan : Pour *24 Landscapes* (2000), il ôte Marilyn Monroe des clichés photographiques, et *Casius Clay* alias Muhammad Ali se trouve enlevé des films des matches de l'époque dans *The long count* (2001-2002). Parfois Pfeiffer focalise aussi sur le sujet central de manière à ce qu'on observe plus attentivement ce qui se trouve à la périphérie : Il fige, à l'aide du procédé Motion-Track, le ballon d'un match de basket-ball (*John 3 :16*) ou le soleil couchant (*Morning after the deluge, 2003*) au milieu de l'image vidéo. Les joueurs, le terrain et le public virevoltent autour du centre-ballon. L'horizon traverse le soleil, un soleil qui ne bouge pas, reste immobile au milieu de la projection. Les images se trouvent bousculées dans ces œuvres à travers le détournement de l'usage habituel de leurs outils de production.

20. Le personnage Marion Crane, joué par Janet Leigh, se présente sous un faux nom à son assassin. Alors que jusqu'au milieu du film le spectateur s'identifie à ce personnage, celui-ci disparaît précipitamment, assassiné dans la douche. Est-ce que la victime a été doublée par moment par une autre femme pour certains des plans de cette scène meurtrière ? Ensuite apparaît « le double » de Marion Crane, la sœur de la victime, Lila Crane, jouée par Vera Miles. Le spectateur se projettera alors sur elle. Du même type, elle est comme une réincarnation de sa sœur.

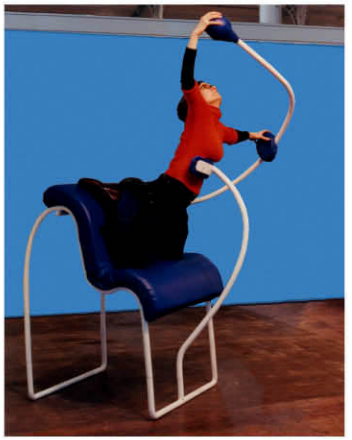
21. Bruce Naumann, *Self-Portrait as a fountain* (1966-67/1970), 11 photographies couleur

22. *Paul Pfeiffer*, 12 juin - 17 octobre 2004, commissaire d'exposition Valeria Liebermann, K21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (catalogue)

23. Exposition de Philippe Ramette, *Prothèses/sculptures*, Galerie Xippias, Paris, 17.01.- 28.02. 2003

24. Philippe Ramette, entretien avec Pierre-Évariste Douaire, site internet www.paris-art.com (rubrique entretiens)

25. Philippe Ramette, entretien par Jean-Yves Jouannais, « Dix-sept entrées » in *Catalogue rationnel*, Paris, Galerie Xippias, 2004, p.6426. Valeria Liebermann, « Präsenz der Absenz » in *Paul Pfeiffer*, op. cit., p.16



Katrin Gattinger, *Le sautoir de Gina*, 2002, action, *Salon de la Jeune Création*, Paris 2002, (photographie P. Mandille)

Katrin Gattinger, *Le sautoir de Gina*, 2002, vue de l'exposition *De repères à tâtons*, Les Moyens du bord, *4e Biennale Internationale Design St Etienne*, impression sur bâche, châssis en acier peint (2 x 3m), sautoir démonté, sacs de transport

Cependant, contrairement aux objets permettant les prises de vue de Philippe Ramette, les ssap et les autres œuvres citées ici, ne précèdent pas les photographies, mais en découlent. Réalisées à partir de modèles photographiés, les ssap ne sont pas des dispositifs pour ces images-là, mais présentent toute la possibilité d'un usage à venir.

Des rôles à pourvoir

Si en regardant *E Che Homo* d'Olivier Blanckart, le spectateur se trouve encore face à une scène, il occupe une place différente avec *Death of Che* (2000) de Garvin Turk, le Che Guevara mort reproduit en cire. La présence particulière de celui-ci est certainement due au soucis d'analogie et à la production soignée des détails. Aussi, le public se trouve seul avec le mort hyperréaliste allongé, et, par conséquent, il remplace l'autre public, celui de la photographie de 1967. Sa place n'est plus vis-à-vis de l'œuvre, et il ne se déplace pas autour de l'effigie du cadavre comme on tournerait autour d'une sculpture. Il est « présent » au chevet de la victime et il devient « témoin » de la scène.

Cette idée d'un « rôle à jouer » est amplifiée devant le rideau fermé de la douche hitchcockienne au K21 à Düsseldorf, et cela malgré le fait que le public se trouve comme face à un écran de cinéma ou un grand caisson lumineux. Debout, scrutant à travers la bâche, cherchant derrière le rideau le corps qu'il regrette sur le moniteur, il se tient au même endroit qu'autre fois le meurtrier Norman Bates (Antony Perkins) et probablement aussi que le metteur en scène. Plongé dans son souvenir du film, il redevient acteur en rejouant la scène mentalement. Spectatrice, je me sens comme *aspirée* à l'intérieur de la douche, dans ce « corps en creux » qui appelle à être occupé (l'eau coule déjà). De la même manière que Hitchcock parvenait à provoquer l'identification du spectateur avec la victime, Paul Pfeiffer lui indique sa place dans la douche. Seule dans cette salle d'exposition, je suis aussi le seul corps de l'installation et je me rends compte, du coup, que je suis bien la seule victime possible. À la fois « assassin », « metteur en scène », « acteur », « victime » et « public », le spectateur endosse tous les rôles possibles. Il est poussé, comme le remarque à juste titre Valeria Liebermann[26], au centre de l'action.

Le sautoir de Gina et *Sauter aux Calanques* permettent au spectateur de se projeter mentalement sur l'objet. Parfois, il peut y prendre réellement place[27]. Mais ce qui importe est la potentialité d'une utilisation. À proximité, les photographies des sauts bucoliques permettent de saisir la position du corps et elles peuvent être comprises comme « modes d'emploi » des structures. Dans un certain sens, elles ont le même statut que le « scénario mental » de *Psychose*, celui que le spectateur produit de mémoire face à la douche de Pfeiffer. La photographie n'est donc pas seulement le modèle en creux ou le quasi-négatif de la sculpture, mais aussi le scénario de l'action potentielle du spectateur. L'« image-source » du *Sautoir de Gina* est occasionnellement montrée sous la forme d'une grande bâche, tendue avec des élastiques sur un châssis comme un trampoline. Le plan de montage de la structure y est imprimé. Devant ce trampoline à la verticale, les onze pièces du sautoir démonté sont, chacune dans une sacoche jaune, posées au sol. Cette présentation invite pratiquement le public à rebondir sur l'image. Le plan de montage permet la visualisation de l'objet monté. Il s'introduit comme un élément perturbateur dans la projection mentale d'un saut dont la spontanéité est alors démontée minutieusement.

Réalisation / momification / *présentification* de l'image

Il est bien connu aujourd'hui, que Le saut dans le vide d'Yves Klein est une série de photomontages réalisée par Harry Shunk : tel qu'on peut le voir sur les photographies, le saut n'a pas eu lieu[28]. Quand l'artiste italien Gianni Motti et les étudiants en arts plastiques de l'Université Paris 1 reproduisent, lors d'un workshop en avril 2004, ce saut à Fontenay-aux-Roses à l'endroit même de son premier « enregistrement », il s'agit peut-être d'un hommage à Yves Klein, mais probablement aussi d'une tentative de *réalisation effective* du *Saut dans le vide* : chacun à son tour, ils se lancent dans le vide. La succession de leurs sauts est exposée au bureau d'Hypothèse à la salle d'exposition Michel Journiac de l'université, sur support vidéo et photographique. Leurs cascades y sont rarement aussi héroïques que celle de Klein, mais quelques-uns des étudiants ont pris leur courage à deux mains pour faire des bonds élancés et ressemblants. Les images du *Grand saut* de Motti se distinguent de celles de Shunk par l'absence de ruse. Sur certains cadrages, on peut même apercevoir de quel support ont sauté les volontaires et dans la salle d'exposition sont dévoilés les matelas ayant amorti les chutes. La volonté de *réa*lisation du *Saut dans le vide* se manifeste, puisque la performance, avec témoins, a effectivement eu lieu. Les images peinent à le prouver, ayant perdu en crédibilité depuis.

Du concret pour repère

Contrairement à la potentialité de l'investissement des ssap, les structures elles-mêmes, ces dispositifs pour un « *re* possible » (*re*faire, *re*produire, *re*vivre), sont bien concrètes. La lourdeur et la résistance de leurs matériaux, la résine et l'acier, leur assurent non seulement stabilité et pérennité relatives, mais encore une présence matérielle indéniable. Tangibles, elles résument quelque chose de l'assurance d'une concrétisation sur laquelle l'individu peut s'appuyer. Elles indiquent, telles des repères de réel qu'ailleurs les sauts ne sont que représentés.

Inventer une troisième dimension, c'est aussi conférer une matérialité, une structure moléculaire, un poids, une relation au temps présent et à l'environnement immédiat.

Gianni Motti, *Le grand saut*.

26. Valeria Liebermann, « Präsenz der Absenz » in Paul Pfeiffer, op. cit., p.16

27. L'utilisation effective des ssap par le public n'est possible que pour *Le sautoir de Gina*, puisque *Sauter aux Calanques* présenterait un risque réel pour son intégrité physique. Mais *Le sautoir de Gina* n'est pas systématiquement disponible pour l'emploi. Cela dépend des circonstances de sa présentation.

28. Il est probable que le seul saut « sans filet » a eu lieu le 12 janvier 1960, une action privée du saut du deuxième étage de l'appartement parisien de la galeriste Colette Allendy. Un témoin oculaire, Bernadette Allain, affirme que rien n'a freiné ou adouci la chute de Klein. Même si une entorse au pied semblait prouver ce fait, son entourage n'y a jamais cru. Le deuxième saut s'est fait d'une maison à Fontenay-aux-Roses, en face d'un club de judo. Lors de ce saut-là, des amis le rattrapent avec une bâche tendue. Le photographe Harry Shunk a alors réalisé une série de collages photographiques qui donne l'impression d'un saut sans bâche. (Paul Schimmel, « Der Sprung in die Leere » in *Out of actions – Aktionismus, Body art, performance 1949-1979*, (catalogue) MAK, Vienne, Cantz Verlag, Ostfildern, 1998, p.36

Katrin Gattinger, *Sauter aux Calanques*, 2001, vue de l'exposition *Orthèses à Lavitrine*, LAC&S, Limoges, nov./dec. 2003, sautoir de 20 pièces montées (acier, résine, mousse, vinyl), plan de montage en peinture

Katrin Gattinger, *Le sautoir de Gina*, 2002, vue de l'exposition *Orthèses à Lavitrine*, LAC&S, Limoges, nov./dec. 2003, sautoir de 9 pièces montées (acier, résine, bois skaï)

Pour Wang Du, il s'agit de « matérialiser », de « monumentaliser », de « momifier », et de « faire digérer » les images les plus futiles et les plus précipitées, pour qu'on ne puisse « en nier l'existence »[29]. Dans un processus de fabrication artisanal et fastidieux avec du plâtre lourd, l'artiste chinois isole des images du flux informationnel, « leste les images furtives » et « quantifie ce qui voudrait se dérober à la matérialité, restitue le volume et la lourdeur des événements. »[30] Quant à Olivier Blanckart, il note que *E Che Homo*, « restitue l'insoutenable violence primitive » à une image qui s'était peu à peu « diluée en motif »[31]. Il y parvient, par une habilité remarquable de bricoleur. Ses reconstitutions sont elles aussi tangibles, mais le carton scotché leur attribue une relative fragilité matérielle plus *touchante* que les imposantes sculptures de l'artiste chinois. Elles sont, selon Blanckart, « une réactivation décalée d'une icône ou de son modèle »[32]. À mon sens, surtout l'émotion liée à ces images est réactivée. Face aux œuvres de Wang Du, l'absence d'émoi résulte du choix des sujets, mais aussi d'une *momification généralisée* où tout sentiment potentiel se trouve embaumé et préservé d'émergence. Les sculptures de Wang Du sont plus une matérialisation qu'une « présentification »[33].

On pourrait dire que *rendre présent*, mais encore *donner une présence*, soit une volonté qui amène Carole Monterrain en 2001 à réaliser *Tableaux (X)*, une série de vidéo-performances. Un plan-séquence court montre un abri bus dans une rue fréquentée. Une jeune femme, que l'on prend d'abord pour une passante, s'arrête devant l'affiche d'une publicité de dessous féminins. Elle regarde à gauche et à droite, baisse son pantalon, soulève son pull et prend, pour quelques secondes, exactement la pose du modèle sur la publicité. Puis, elle se rhabille et part. Pendant un moment, deux jeunes femmes se trouvent côte à côte : l'une, en chair et en os, l'autre sur papier glacé. En plus d'une matérialisation, nous avons ici une présence authentique, charnelle, d'un corps ne correspondant pas à la beauté médiatique. Une nudité, qui est d'autant plus vulnérable en s'exposant aux regards des passants et des automobilistes. À travers son action, Carole Monterrain cristallise brièvement le *oh-si-j'avais-un-corps-comme-elle* de nombreuses femmes passant chaque jour devant la publicité en question. Par l'imitation de la pose déshabillée sur l'affiche publicitaire, l'artiste met, à travers la ressemblance, l'accent sur la dissemblance. Le corps à côté de l'image, remet l'image à sa place, la réduit à sa surface, à son absence de troisième dimension et rend toute projection désirante improbable… pour un moment. On pourrait appeler cette intervention une *désactivation* du message publicitaire : une stratégie proche de celle dont se sert Philippe Meste, quand il éclabousse des pages de magazine, tachant de son sperme les visages parfaits de quelques top-models. C'est bien à travers le filtre de cette authenticité-là, que le spectateur est obligé de voir ses *Aquarelles* (1995).

29. Toutes ces citations sont de Wang Du, entretien avec Pierre Bal-Blanc et Pascal Beausse, « Post-information », *Blocnotes* N° 18 (« expanded mix »), automne 1999, p.139-157

30. Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Paris, presses du réel, 2003, p.75

31. Olivier Blanckart dans un entretien avec Alain Goulesque, *Quasi Objets Olivier Blanckart* (catalogue), exposition *Quasi-Objets*, Musée de l'objet de Blois, 9 mars au 28 avril 2002

32. Idem

33. « Au final, mon travail ne traite pas tant de la représentation que du pouvoir de la présentification de l'art. » Idem

Carole Monterrain, *Tableaux 3* (détails), vidéo-performance, Marseille, 16 avril 2001 (Photographie A. Loubet)
©Adagp, Paris, 2005.

Faire sauter l'arrêté

Ces œuvres, qui inversent le système classique de la reproduction, sont des recherches pour attribuer un effet de réel à « l'image source ». En lui attribuant de nouvelles dimensions et de nouveaux points de vue, elles ouvrent le réel à d'autres possibilités.

À l'instar de l'enregistrement photographique ou filmique, elles rendent *présent* quelque chose qui est passé : en inventant une troisième dimension, par matérialisation, par *réalisation*, en ouvrant des places à occuper et en laissant de l'espace aux possibilités et aux potentialités. Elles se servent du noumène passé-présent de la photographie et font la démonstration de leur pouvoir de réactivation. Pour cette opération, les artistes se servent de l' « image-source » et de la certitude photographique comme point d'appui, comme plan de construction pour d'autres perspectives. Il me semble nécessaire que cette stratégie désamorce la même effectivité qui procure ici la stabilité : *faire sauter* un déterminé restreint et étreignant. Pour ces raisons, les ssap sont entièrement démontables : en pièces détachées, posées au sol, ce ne sont plus que des appuis potentiels pour des sauts qui suspendent toute certitude. Réaliser un volume à partir d'une photographie, c'est redoubler et renverser le procédé de réalisation photographique, mais c'est aussi l'ouverture d'un *indéterminé* qui se trouve quelque part entre un appui tête et un saut.

Katrin Gattinger, *Sauter aux Calanques*, 2001, vue de l'exposition *Art en dépôt*, LAC&S, Château de Nedde (Vassivière), été 2001, sautoir démonté, sacs de transport