

# LA PHOTOGRAPHIE

## VECTEUR PARALLÈLE DES SCULPTEURS

BERNARD MARCELIS

**Cet article concerne essentiellement des sculpteurs qui ont développé une relation privilégiée avec la photographie. Soit ils s'y sont adonnés personnellement, soit ils ont contrôlé de près l'image de leur travail que les photographes, souvent commandités par eux, en ont donné.**

Il est intéressant de voir comment en un siècle, depuis Auguste Rodin (1840-1917) surtout, mais également depuis Antoine Bourdelle (1861-1929) et jusqu'à Didier Vermeiren et Johannes Döring aujourd'hui, les deux disciplines ont pu s'interpénétrer au travers de la pratique de quelques figures majeures. Si les relations entre le dessin et la sculpture semblent aller de soi, on peut dire aussi que la photographie, en complément, a réussi à s'imposer comme une alliée. En effet, il n'y a jamais eu entre la photographie et la sculpture de relations concurrentielles comme il y en a eu entre la photographie et la peinture au 19<sup>e</sup> siècle – c'est évidemment une autre question, mais qu'il convenait néanmoins de signaler.

La photographie apparaît, à ses débuts, comme une technique ; comme un procédé mécanique, extérieur à l'acte créatif, et l'évolution, au cours de son histoire, de sa relation avec la sculpture se révèle captivante à suivre. Les deux disciplines entretiennent un rapport étroit avec la lumière, avec la question de l'angle d'approche et la multiplication des plans dont Rodin était familier. Ce n'est cependant pas suffisant pour que le sculpteur s'intéresse à ce que peut signifier la photographie par rapport à son travail. Ainsi en est-il d'Umberto Boccioni, sculpteur futuriste italien trop tôt disparu (peut-être en est-ce une raison ?), adepte de la dissolution des formes et de la simultanéité de la vision.

Comment, par rapport à cette discipline ancestrale qu'est la sculpture, la photographie – qui, au départ, a un statut extérieur et postérieur à la réalisation, à l'inverse du dessin ou de l'esquisse préparatoire – a-t-elle pu, à la fin du 20<sup>e</sup> siècle, contribuer à redéfinir les notions mêmes de sculpture, d'art public et d'intervention dans l'espace ? Comment la photographie a-t-elle, pour un nombre restreint d'artistes, réussi à inverser les rôles ? Car elle aura effectivement fait porter un autre regard sur la sculpture et sur la façon dont on l'appréhende, mais elle aura également contribué à en redéfinir le statut.

### LES SCULPTEURS ET LEUR ATELIER

Si l'on peut considérer Rodin et Bourdelle comme des pionniers dans les rapports entre sculpture et photographie, on le doit aussi à leur intérêt et à leur attention pour cette nouvelle technique de fabrication d'images qui leur est tout à fait contemporaine. Ce qui caractérise ces deux artistes sur ce point, c'est l'extrême attention portée à la façon dont leur œuvre est documentée afin d'en contrôler au mieux sa diffusion et sa répercussion<sup>1</sup>.

Constantin Brancusi (1876-1957) est venu à la photographie dès 1914, par Man Ray. C'est d'abord son atelier qui est photographié – comme pour Rodin et Bourdelle. Le regard sur chaque pièce, les relations qu'elles entretiennent entre elles, leur rapport avec l'espace environnant, autrement dit l'atelier, sont des aspects qu'il a développés plus que ses confrères. Aux séquences multiples développant des points de vue différents sur chaque œuvre, notamment en fonction de la lumière, résonne en écho un véritable travail photographique de révélation, en juxtaposant parfois tirages positifs et négatifs de la même œuvre. Il en va de même pour ces plans fixes différenciés seulement par le passage de la lumière en arrière-plan sur les murs de l'atelier. Avec les photographies de Brancusi, l'espace de recherche et d'expérimentation que constitue l'atelier est dévoilé. Lorsqu'il installe ses œuvres monumentales à l'extérieur, comme la *Colonne sans fin* à Voulangis (Seine-et-Marne) et celle de Târgu Jiu

Collaborateur et correspondant d'art press à Bruxelles depuis de nombreuses années, Bernard Marcelis est critique d'art et commissaire d'exposition. Il s'est toujours intéressé aux rapports entre la photographie et les arts plastiques. Il a notamment publié des monographies sur André Cadere (dont il a établi le catalogue raisonné), Bernard Venet et Ellen Kooi et en prépare une sur Dominique Gauthier. En 2008, il a co-organisé en Belgique plusieurs expositions sur la photographie et l'art contemporain en France, *France Kunststart.be*. En 2010, il fut le conseiller artistique du Prix HSBC pour la photographie et a coordonné le numéro d'art press 2 n°19 *Art Belge Contemporain*.

<sup>1</sup> Parmi les photographes engagés par Rodin pour photographier ses œuvres, citons Jacques-Ernest Bulloz, Eugène Druet, Jean-François Limet et bien sûr Edward Steichen, le plus célèbre d'entre eux qui aura contribué à la

reconnaissance de la photographie par les artistes (Cf. Héliène Binet, *les Photographes de Rodin*, musée Rodin, 1986).

(Roumanie), il n'abandonne pas la photographie, mais amplifie son travail documentaire en absorbant le cinéma<sup>2</sup>. C'est comme si le passage et les réalisations monumentales à l'extérieur impliquaient une nouvelle technique d'approche, même s'il l'avait déjà expérimentée avec de courtes séquences qui sont autant d'autres études de ses sculptures les plus connues dans l'atelier.

### DE NOUVEAUX TERRITOIRES

La perception des choses a vraiment changé quand quelques artistes ont modifié leur pratique à la fin des années 1960 et ont quitté l'atelier. Il est bien évident qu'il ne s'agissait pas simplement de placer une sculpture conçue dans l'atelier vers l'extérieur et d'investir l'espace public, tel que la statue l'a toujours opéré depuis plusieurs siècles, en marquant les esprits et les cités selon des considérations commémoratives, historiques ou idéologiques. Le phénomène intéressant a précisément été de s'éloigner de l'espace public communément admis pour en explorer d'autres, vierges de tout passé culturel ou artistique. En investissant déserts, montagnes, lacs et autres sites relativement difficiles d'accès mais à la visibilité immédiate, les protagonistes du land art ont joué un rôle essentiel. Ils ont modifié l'échelle, le rapport et la perception de l'œuvre d'art et notamment à la façon de la documenter.

Parce que cela allait sans doute de soi, on a moins insisté sur le fait que tous ces artistes se présentaient d'abord et pour la plupart comme des sculpteurs, avec un travail de déplacement de matériaux y afférant (Michael Heizer, Richard Long, Nancy Holt, Gordon Matta-Clark). Sans oublier des démarches plus conceptuelles ou narratives, comme celles d'Hamish Fulton, ou de Jan Dibbets beaucoup plus subtile dans sa conception spatiale par le biais des corrections de perspectives. Celles-ci sont perceptibles uniquement par la photographie ou la vidéo dont il fut un des pionniers, au même titre que la fameuse *Spiral Jetty* de Robert Smithson, objet filmique par excellence. Ces démarches, radicales pour l'époque, réalisées en toute autonomie et avec une économie de moyens inimaginable aujourd'hui, amenèrent tout naturellement ces artistes à rendre compte, par eux-mêmes et par le biais de la photographie, de ces œuvres inaccessibles autrement. Tout d'abord constat documentaire, la photographie s'est rapidement faite œuvre, elle aussi autonome, surtout à une époque où ces travaux étaient rarement reconfigurés en galeries ou en institutions, comme ce fut le cas pour certains par la suite.

Outre son aspect évident pour le thème qui nous concerne, cette irruption revendiquée de la photographie dans le champ des arts plastiques aura aussi fortement contribué à en assurer sa légitimité et sa reconnaissance comme pratique artistique à part entière, comme on le verra par la suite avec les Becher, Gilbert & George et bien d'autres.

### DE LA SCULPTURE ANONYME AUX SCULPTURES VIVANTES

Est-il vraiment aussi paradoxal, ou simplement dans l'air du temps, que les concepts d'*Anonyme Skulpturen*<sup>3</sup> et de *Living Sculptures*<sup>4</sup> soient apparus à peu près à la même époque, au début des années 1970 ? Ils émanent de plasticiens utilisant la photographie pour réaliser leurs œuvres et non seulement les documenter. Si Bernd et Hilla Becher s'intéressent exclusivement aux paysages industriels et à ses traces architecturales, et Gilbert & George exclusivement aux autoportraits, du moins à leurs débuts, d'autres points de convergence les rapprochent. À commencer par l'élaboration de leurs œuvres sous forme de système, où l'image isolée (surtout dans le cas de Gilbert & George) n'existe qu'en fonction d'un ensemble plus vaste dans lequel elle s'inscrit. Leurs compositions et assemblages visuels entretiennent avec la surface murale une dimension particulière, amenant l'œil à recomposer les images. Il serait exagéré de parler de « composition sculpturale », comme s'il s'agissait d'une confrontation avec l'espace mural ; mais nous sommes quand même ici éloignés d'un accrochage traditionnel de photographies.

Leurs travaux respectifs sont autant de mises en scène : d'un passé industriel, presque totemique, toujours photographié de façon frontale dans un noir et blanc désincarnée pour les uns ; d'une confusion totale et volontaire entre l'art et la vie, la représentation et le réel pour les autres.

<sup>2</sup> On a pu s'en rendre compte récemment avec l'exposition *Image sans fin. Brancusi, Film et Photographie*, présentée au Centre Pompidou (29 juin-12 septembre 2011) et abondamment documentée dans le catalogue éponyme, publié par Le Point du Jour éditeur.

<sup>3</sup> Bernd & Hilla Becher, *Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten*, Art-Press Verlag, Düsseldorf, 1970.

<sup>4</sup> La première performance de Gilbert & George, intitulée *The Singing Sculpture*, eut lieu à la galerie Nigel Greenwood, à Londres, en 1970.



Didier Vermeiren, *Socles* 2008. "Bases." Plâtre, bois peint, bois, 197 x 127 x 127 cm. Plaster, painted wood, wood. Au mur : *Photorelief* 2008. Tirage argentique, bois, 57,4 x 38,9 x 28 cm. Gelatin-silver print, wood  
 Court. galerie Greta Meert, Bruxelles

## DÉFINIR LA PERSPECTIVE ET DISSÉQUER LE PAYSAGE

Formellement fort éloigné de ce qui précède, mais conceptuellement assez proche, le travail de Georges Rousse ne manque pas de questionner, avec une certaine ambiguïté, les rapports entre photographie et sculpture. Peintre à l'origine, travaillant sur les illusions de perspectives qu'il trace dans des sites industriels abandonnés en jouant des effets bidimensionnels, Rousse travaille sur l'éphémère. Ses tirages photographiques ne se contentent pas d'en constituer l'enregistrement, ils en sont le résultat final. Depuis peu, ces œuvres, auparavant destinées à disparaître rapidement, ont laissé la place à des constructions temporaires, des structures dans l'espace, cette fois visibles *in situ* le temps de l'exposition, ainsi qu'à la photographie qui en est la résultante. Le photographe a donc en quelque sorte opéré la démarche inverse en inscrivant certaines de ses œuvres dans la durée et en donnant au public accès à celle-ci. Le point de vue idéal requis pour la photographie n'est donc pas immédiatement perceptible, d'autant que l'œuvre peut, dans sa réalité, être appréhendée selon différents axes. Une nouvelle fois, on assiste au renversement du rapport à l'atelier ou au studio du photographe, comme si le regard du spectateur devait aussi être confronté à l'épreuve de la réalité.

Quant à Peter Downsbrough, dont le travail est sculptural et minimaliste au départ, il a développé, parallèlement d'autres activités, une pratique autonome de photographe et de vidéaste, essentiellement concentrée sur sa perception de l'environnement urbain et des grands axes qui le constituent. Comme pour ses structures sculpturales qui scandent discrètement l'espace public en en déterminant une autre approche, ses photographies nous révèlent, grâce à ce même effet de cadrage rigoureux, des points de vue insoupçonnés, dont il nous confirme l'existence et qu'il dégage du chaos ambiant.

## DU SOCLE AU MUR

Le sculpteur Didier Vermeiren est sans doute celui qui a poussé le plus loin la réflexion sur la photographie, en la pratiquant lui-même de façon rigoureuse depuis près de trente ans maintenant. Comme ses prédécesseurs (dont il collectionne par ailleurs les photographies), il s'est limité à deux évidences :



Robert Smithson, *Spiral Jetty* 1970. À Great Salt Lake, Utah, États-Unis. Ph. DR

ses propres réalisations et ses ateliers. Cependant, il ne s'est pas contenté d'enregistrer ses sculptures, leur installation, leur environnement, leurs expositions et des vues d'atelier par de somptueux tirages, il a réalisé une véritable œuvre photographique dans deux séries distinctes. Les variations de la série des *Profilis / Cariatide à la pierre* (1998) font se superposer plusieurs profils de la sculpture sur la même pellicule, provoquant une impression de mouvement et d'instabilité. Avec la série des *Photoreliefs* (2005), Vermeiren saute le pas de la tridimensionnalité photographique. Les images sont contrecollées sur des volumes en bois, que l'on peut considérer comme des socles accrochés au mur, comme il va de soi quand on expose de la photographie. Proéminents par rapport au mur, ces « socles » – et l'on sait combien toute son œuvre est déterminée par cette question – interrogent une nouvelle fois et différemment les notions de pesanteur, d'équilibre et d'absence. Didier Vermeiren opère ici une synthèse audacieuse entre photographie et sculpture, dans la droite ligne des recherches qu'il a toujours menées entre les deux disciplines et de l'attention qu'il porte au lieu et au moment de l'apparition de l'œuvre.

On pourrait rapprocher ce travail récent de Vermeiren de celui de Johannes Döring, considéré qu'avec ce dernier, la boucle est bouclée depuis Rodin. Ses images-sculptures sont des objets tridimensionnels modélisés directement à partir d'une photographie. Il ne s'agit pas d'une image en 3D, mais d'une véritable « sculpture » dont le volume est partiellement déterminé par la forme de l'image. L'image s'approfondit en perspective dans la masse de la matière (plâtre), avec des vides et des creux qui définissent un étrange intervalle entre sculpture et photographie. Celle-ci est à l'origine du travail, alors que le résultat final est une sculpture dont l'empreinte est une image.

Ce bref aperçu des rapports entre sculpture et photographie mériterait d'autres approfondissements et développements, en abordant notamment la vaste question du corps de l'artiste, volontairement absente mais non sans rapport avec notre sujet. Des surréalistes à Cindy Sherman en passant par Irving Penn, John Coplans, Dieter Appelt ou Joel-Peter Witkin, ces relations-là iraient plutôt de la photographie vers la sculpture.