

La notion d'échelle dans la photographie contemporaine

mémoire d'Anne-Sophie Küch

2ème version

juin 2007

formation professionnelle supérieure en photographie, CEPV

Anne-Sophie Kùch
rue des Alpes 7
1020 Renens
+41 (0)78 724 49 13
askuch@bluewin.ch
<http://www.askuch.ch>

avec le suivi d'Ana Vulic et les conseils de Nicolas Savary et Christian Gattinoni
2ème version: modifiée selon les commentaires d'Ana Vulic et Olga Canton Caro

Table des matières

01	Préface	p. 1
02	Introduction – la notion d'échelle	p. 3
03	Chapitres de présentation – l'utilisation de la notion d'échelle	
03.1	La photographie rend le petit sujet grand et vice-versa	p. 6
03.2	La photographie désoriente, trompe ou fait croire à une autre échelle	p. 9
03.3	La photographie est un assemblage de plusieurs échelles dans une même image	p. 15
04	Les constats	p. 18
05	Conclusion – l'échelle zéro	p. 20
06	Annexe images	p. 23
07	Références : bibliographie, webographie, filmographie	p. 47
08	Informations biographiques des noms cités.....	p. 51
09	Index	p. 53

01 **Préface**

Ce mémoire est le résultat écrit du travail de diplôme pour l'année 2006-2007 de la formation professionnelle supérieure en photographie au CEPV. C'est une recherche autour d'un thème afin de mieux pouvoir développer son propre travail pratique.

Cette deuxième version a été modifiée selon les commentaires d'Ana Vulic et Olga Canton Caro lors de la défense orale du 21 juin 2007 au CEPV.

Le thème de l'échelle m'est apparu comme évident dans mon travail photographique dès la fin de la première année de la formation professionnelle supérieure en photographie au CEPV. Mais la notion était encore assez floue, tout comme le terme. Je me suis lancée dans le travail sans vraiment circonscrire la matière à traiter.

Petit à petit, j'ai défini certains cadres de travail et restreint la notion d'échelle à l'aspect purement spatial par exemple. Il m'est rapidement apparu comme nécessaire de classifier les photographes reconnus utilisant la notion d'échelle, de créer des catégories, l'idée de la notion d'échelle étant tellement vaste, et à partir de ces catégories, je pourrais former une discussion.

Nota bene : Suite aux recherches, certaines informations biographiques des artistes et certaines indications de dimensions d'œuvres sont incomplètes parce que peu diffusées ou peu documentées. Quelques images de l'annexe sont de mauvaise qualité due à la difficulté à numériser certains papiers ou certaines mises en page de livre ou magazine, ainsi qu'aux petites tailles des images provenant de sites web.

02 Introduction – la notion d'échelle

Comment peut-on désigner un photographe ? Photographe *pur*, artiste utilisant la photographie ? La photographie n'est peut-être qu'un moyen, mais jamais une fin en soit, comme tout médium artistique. L'entrée de la photographie comme telle dans le champ de l'art est nouveau.

Dans ce travail, il sera question de la photographie dite *artistique*, c'est-à-dire une photographie qui met en question le monde de l'art. Toute la photographie *utilitaire* (industrie, mode, publicité, ...) ne sera pas abordée.

Walter Benjamin développe une théorie de la photographie qui montre des choses qu'on n'aurait pas vues autrement. Elle permet des reproductions d'objets qui sont difficilement accessibles par leur emplacement, leur taille ou autre. À partir de ce principe, tout le monde a accès à toutes les œuvres existantes ou ayant existées. L'œuvre d'art est reproductible. Mais ces reproductions perdent leur *aura*, terme utilisé par Walter Benjamin pour désigner le rapport existant entre l'œuvre et le spectateur, une relation impossible à être reproduite. Par toute la communication d'œuvres que l'on a aujourd'hui, l'*aura* tend au déclin. Nous parlerons dans ce travail d'impressions vis-à-vis d'œuvres qui en réalité ne sont que pure spéculation en comparaison avec une rencontre réelle et intuitive avec l'œuvre. Personnellement, il me semble que l'*aura* peut être due au créateur lors d'une œuvre photographique. Edmund Husserl parle des manières de voir, comment savoir qu'on ne se trompe pas. Il développe la théorie de la phénoménologie, la science de la conscience des phénomènes constituant une expérience, à partir du fondement absolu du *cogito* de Descartes. La consigne est de *revenir aux choses même* pour apprendre

à voir et oublier les *systèmes*. La *chose même* devient le *phénomène* ou l'objet en tant qu'il est apparition. C'est l'essence qui importe. On parle alors de *l'intuition eidétique*, l'acte qui consiste à vivre la présence de l'objet. L'objet idéal, imaginé (selon des codes régionaux par exemple), se substitue à l'objet réel. La conscience se réfère toujours à son expérience, les objets inconnus sont orientés vers les objets de son expérience.

Je vais aborder le thème de l'échelle dans la photographie contemporaine (produite dans les vingt-cinq dernières années environ), mais je ne peux pas ignorer ce qui s'est passé auparavant et l'art de manière générale, tout ce qui a bien sûr influencé la photographie contemporaine. Le postmodernisme, dès les années 1970, refuse les distinctions entre les différents niveaux d'art et les genres, il utilise la parodie et l'ironie et stimule la critique, qui émane souvent de la culture de masse. Le spectateur prend de plus en plus de place dans l'œuvre finale, il se doit d'avoir un regard critique. Ce n'est pas seulement dans la photographie que ces changements se font sentir, mais dans tous les domaines de l'art, c'est pourquoi, même si mon travail veut parler de la photographie, le tout doit être pris en compte afin d'expliquer et de comprendre ce qu'il se passe dans ces domaines. L'hybridation des médiums de l'art démontre ces influences interdisciplinaires.

Selon Dominique Baqué, la photographie conceptuelle dès la fin des années 1960 marque l'entrée en art de la photographie en tant que telle, et la photographie *plasticienne* des années 1980 confirmera cette technique dans le champ de l'art et rompra avec la photographie traditionnelle basée sur *l'instant décisif* d'Henri Cartier-Bresson. À partir de ce moment, la

photographie construite et les mises en scène photographique peuvent exister à travers la photographie conceptuelle voire la photographie *plasticienne*. Petit à petit, la photographie ne se base plus uniquement sur cet *instant*, sur la focalisation du temps, mais vers le propos souvent critique sur lequel l'artiste s'exprimera. Ainsi, par l'entrée dans l'art de la photographie, le produit final de l'objet prend de l'importance et la notion d'échelle peut être prise comme un concept.

Toute question d'échelle dans une photographie est pure interprétation, c'est un rapport de proportion dû à une perception, une comparaison à soi. L'échelle dans la photographie se définit comme un moyen d'évaluation ou de repère pour situer la scène photographiée. Une fois l'idée de l'échelle faite, le regardeur de l'image perçoit l'ordre de grandeur et se fait une idée des dimensions des/du sujet(s) photographié(s). Cette échelle peut être donnée par une série de degrés reconnaissables constituant une hiérarchie des grandeurs. La photographie scientifique, criminelle ou archéologique par exemple utilisent l'échelle comme contexte même de l'image : parfois une règle graduée située sur l'image la grandeur de l'objet photographié. Cette photographie ne va pas m'intéresser durant ce travail, puisque sa fonction première est la reproduction directe de la réalité. Comme dit précédemment, je vais me concentrer sur la photographie dite *artistique* qui engendre un discours.

La notion d'échelle est aussi une interprétation donnée par le support de l'image. Par exemple, un portrait à l'échelle 1:1 dans un livre va sembler très grand, alors que ce même portrait affiché à la même échelle sur un mur va sembler petit voire de taille correcte. Idem pour une sculpture représentant une personne de plein pied : à l'échelle réelle, dans décor d'arbres et de maisons, elle va sembler petite, tout

simplement parce que le spectateur est lié à ses habitudes visuelles, qui entendent le fait qu'une sculpture se doit d'être grande, en tout cas plus grande que l'échelle réelle.

Quand apparaît la notion d'échelle dans l'histoire de l'art ? Comme dit précédemment, l'échelle se rapporte à un moyen d'évaluation ou de repère. Cette question devient fondamentale à la Renaissance lorsque des techniques de se font découvrir. C'est un premier aboutissement vers une reconnaissance pour et par tous de l'échelle représentée. Mais il ne faut pas confondre perspective et échelle. La perspective reste un outil aidant la représentation, alors que l'échelle questionne ce qui est représenté.

Donc, des formes d'art autres que la photographie utilisent ou questionnent la notion d'échelle, par exemple le Land Art, l'œuvre in situ. On pourrait parler ici de l'échelle 1:1. La photographie y est utilisée pour documenter les œuvres, l'échelle change à ce moment-là. Mais cette photographie reste dans l'idée de l'image-document. Ce travail porte sur la photographie en tant que telle, et ne traitera pas des autres formes d'art, mis à part pour soutenir une idée photographique, malgré une multitude de discussions possibles concernant le sujet de l'échelle parmi toutes ces formes.

Les travaux de montagnes de Thomas Flechtner (fig.1) et la série des *Miroirs, Tiroirs, 1* (1981) d'Alain Fleischer (fig.2,3) nous parlent de l'échelle temporelle : ces images n'ont jamais physiquement existé, elles ne sont visibles que grâce au temps de pose engendré par la prise de vue de l'appareil photographique. Cette notion se retrouve aussi dans toutes les séries de photographies parlant d'une histoire ou de l'Histoire, comme essentiellement tous les albums photos de famille. Il existe donc,

dans l'idée de l'échelle, deux notions : l'échelle spatiale et l'échelle temporelle. Ce travail portera uniquement sur l'échelle spatiale.

La notion d'échelle reste étroitement liée avec les différents plans de la photographie,

la perspective utilisée et la taille du sujet initialement traité. Les synonymes du mot *échelle* sont d'ailleurs *mesure* et *taille* selon le dictionnaire en ligne <http://atilf.atilf.fr>, le terme est donc suffisamment flou pour que l'on dérive vers d'autres notions ou concepts.

03 Chapitres de présentation – l'utilisation de la notion d'échelle

03.1 La photographie rend le petit sujet grand et vice-versa

La macrographie permet de s'approcher de certains petits sujets et de les associer à un caractère intime ou une fascination auxquels ils ne seraient pas initialement attachés. Yves Trémorin (fig.4,5), dans la série *Natures Mortes* (1993), travaille des images de nourriture de la vie quotidienne avec la macrographie. Ces détails d'aliments, dont le rendu photographique final est plutôt de grande taille, dérangent. Le spectateur ne peut s'échapper de ce visuel, qui pourtant devrait lui être familier, ni l'imaginer autrement. Le rapprochement du sujet par la macrographie permet une certaine intimité de l'image face au spectateur, le resserrement du sujet photographié ne permet aucune échappatoire. Les sujets se révèlent, tantôt de manière crue, tantôt de manière raffinée. Karl Blossfeldt (fig.6,7) enseigne le dessin à l'École Supérieure d'Art de Berlin lorsqu'il utilise la photographie comme support. Les images de végétaux sur fond uni sont composées avec une grande rigueur, une présentation singulière et facilement identifiable. En créant ces mises à plat souvent agrandies, des détails graphiques apparaissent, alors qu'ils étaient invisibles à l'œil nu. L'idée de géométrie fractale se dévoile, plusieurs parties de différentes tailles de l'objet ont la même forme. Claus Goedicke (fig.8,9) photographie de petits objets du quotidien sur un fond neutre. Photographié de près, l'objet prend alors de l'importance, il est pointé du doigt. Les formats des tirages sont monumentaux, ce qui accentue notre rapport frontal à l'image. Un peu à la manière d'un inventaire, les photographies créent un rythme. Les objets sont poussés à un degré de fascination, mais un côté abstrait est relevé par notre absence d'habitude de ces visions obligatoirement proches.

Geneviève Cadieux (fig.10) travaille sur la proximité corporelle : des corps entrelacés sont le thème photographique, mais la proximité de la photographie au spectateur est aussi son sujet. Les corps photographiés le sont de façon très proche, la texture de la peau remplit toute l'image. Le spectateur se trouve face à de très grands tirages dont il ne peut se détacher physiquement en les regardant. L'utilisation de la macrographie avec des sujets rapprochés pour ensuite les agrandir de manière presque extrême est là une technique qui permet une relation physique à l'image. Le rôle de la peau est aussi éloquent : il confère une liaison étroite au sujet. Andres Serrano (fig.11,12), avec sa série *The Morgue* (1992), photographie à la morgue des personnes décédées. En se rapprochant de ces corps, certains détails de l'origine de la mort sont révélés. De plus, le spectateur ne peut pas faire croire qu'il ne voit pas l'angoisse de l'image, les détails nous mettent vis-à-vis du fait, l'image se lie à nous-même en livrant ses secrets. Ici, le rapprochement du sujet par la photographie est clairement utilisé pour entrer dans l'intimité du sujet. John Coplans (fig.13,14) utilise la macrographie dans une bonne partie de ses images, elle lui permet de se rapprocher encore plus de son corps, ce qui induit un caractère fortement intime aux images, sans compter l'importance du sujet de l'homme vieillissant. Des sensations tactiles parviennent au spectateur par les détails donnés du corps. Patrick Tosani (fig.15,16), avec les travaux, *M* (1988) et *Niveau – I* (1990), présente des objets de la vie courante sans mise en scène, c'est la photographie qui donne toute part d'interprétation. Il apparaît une esthétique singulière de l'objet par son rapprochement quasiment extrême. La perception de

l'objet est modifiée suivant la grandeur de sa représentation. Par l'agrandissement, l'objet du quotidien devient sculpture. Autant le niveau à bulle que la cuillère sont cadrés de façon à ne garder que ce qui intéresse la photographie. Dans la série des cuillères, chaque cuillère porte le nom d'une lettre représentée par les reflets du creux de la cuillère, ainsi l'ensemble de la série forme l'alphabet. La série des niveaux à bulle est exposée à chaque étage d'un immeuble, comme pour vérifier l'horizontalité du point de vue humain.

Les miniatures apparaissent dès les mises en scène du postmodernisme. Ellen Brooks (fig.17) a été une des premières artistes à fabriquer des miniatures et des maquettes avec de la pâte à modeler pour en faire des photographies. Ces scénettes servent à mettre le doigt et dénoncer des clichés machistes enseignés par les soap-opéras ou la télévision en général. Peu à peu, les techniques utilisées pour ces bricolages ont évolué. Suellen Parker (fig.18,19) crée des figurines de plastiline. Une fois la photographie prise, elle retravaille les images à l'ordinateur, entre autres pour y apposer une palette de couleurs que l'on trouve dans la littérature enfantine. Elle essaie ainsi de stimuler l'imagination du spectateur qui est habitué à ce genre d'images, et de créer une narration propre à chacun. Laurie Simmons (fig.20) travaille aussi avec des figurines, les points de vue sont assez imprévus, on a l'impression de regarder à l'intérieur d'une maison de poupées. Anne-Catherine Becker-Echivard (fig.21) crée des scénettes avec des poissons humanoïdes gravitant autour du monde de l'art. Un peu à la manière d'un conte de La Fontaine, une idée de vanité, de dérision et de bouffonnerie en ressort très fortement. Muriel Bordier (fig.22) travaille de manière absurde avec des figurines mises en scène. Des connotations enfantines se mélangent à des faits historiques. Patrick Tosani (fig.23,24) propose des figurines dans

des glaçons, comme *Le Plongeur* (1982) et *Les Arènes blanches* (1983). En fondant, le glaçon pourrait libérer le plongeur ou faire renaître l'ancienne arène. Ces mises en scène miniatures parodient le monde réel et ont un côté comique dû à l'aspect figé des figurines dans la glace. Le glaçon peut de plus faire l'effet d'une loupe sur la figurine. Akiko Ida et Pierre Javelle (fig.25) détournent la photographie culinaire avec leurs personnages des *Mini-Miam*. Regina Virserius (fig.26,27) questionne les rapports entre plan et volume. En travaillant le thème des *Paysages d'Enfance* (2003-2006), elle apporte un regard d'adulte sur les jeux d'enfance accompagnés de portraits d'enfants. Tom Drahos (fig.28,29) construit des miniatures avec un décor, comme du papier kraft ou un gâteau. Marcos Vilariño (fig.30,31) reproduit des scènes constituant l'Histoire de la photographie dès ses débuts avec des décors et des personnages *Playmobil*. Il espère ainsi démystifier les icônes qui ont fait cette Histoire. Zbigniew Libera (fig.32) propose ses visions du monde moderne – en particulier autour de la politique – à travers des *Legos*, en créant des prototypes de boîtes de jeu par exemple, toujours avec beaucoup d'ironie, parfois à la limite du tabou. Yann Delacour (fig.33) travaille avec des *Playmobils* dès 2000 en collaboration avec le groupe de jouets. À chaque série, la même figurine se démultiplie, l'artiste reçoit gratuitement de nouvelles miniatures, et le format des tirages est agrandi. Le développement du travail est donc dynamique par le sujet et par la représentation. Arthur Tress (fig.34) construit des minis opéras ou des scènes miniaturisées afin de les photographier. Il pense que l'expérience spirituelle est aussi importante que l'expérience réelle, c'est-à-dire qu'il reconstruit le monde à travers ses modèles réduits. Christian Gonzenbach (fig.35) travaille avec des petits objets comme si c'était des grands. Il crée par exemple un monde de cornichons. L'aspect narratif étant grand, la scène peut parfois

perdre l'idée du corps végétal et inerte du légume, l'effet humanoïde reprenant le dessus. Pascale Thomas (fig.36) et Joachim Mogarra (fig.37,38) proposent une vision réduite d'objets ou de sujets de la vie courante en fabriquant des miniatures avec

des matières du quotidien. On pourrait croire à des sculptures d'enfants, de plus que chez Joachim Mogarra la photographie est assez sommaire, *faite maison*. On peut y voir la fragilité de ces emblèmes de chacun.

03.2 La photographie désorientée, trompe ou fait croire à une autre échelle

Le tirage photographique final a beaucoup d'importance dans la communication, il transmet une certaine échelle par rapport au sujet photographié. Philippe Gronon (fig.39) essaie d'interroger le fait photographique lui-même. Les images, faites à la chambre, sont tirées à l'échelle du sujet. On pourrait croire à l'objet lui-même réduit à un seul plan. Le concept s'approche de celui de Walter Benjamin qui questionne la reproduction technique de la photographie. Philippe Gronon parle du signifiant et du signifié, comme Régis Durand le note : *la conscience d'une distance entre deux pôles qui sont pourtant indiscutablement en relation**. Andreas Gursky (fig.40,41,42) introduit une dynamique de perception dans ses photographies : ce sont de très grands tirages avec beaucoup de détails d'une extrême précision qui invoquent une intention picturale d'une immense composition. Les sujets qu'il photographie sont caractéristiques de la réalité environnante de l'époque contemporaine. Certaines images sont retouchées numériquement ou sont l'assemblage de plusieurs prises de vue. Les images parlent d'une grande échelle par le nombre de sujets/détails à observer dans une seule image (on a de quoi y passer du temps), et d'une petite échelle parce que le spectateur doit s'approcher tout près de la photographie afin de capter toute la précision des détails. Les photographies d'Andreas Gursky évoquent une vision vaste du monde. Jeff Wall (fig.43,44) introduit le tableau photographique dès les années 1980 par le biais de très grands tirages sur light box. Celle-ci évoque une tridimensionnalité de l'image, elle semble vivre en face du spectateur. Le temps entre la prise de vue et l'exposition de

l'image finale paraît être nul. Un échange instauré par des regards venant du sujet fixe l'image et l'intensifie. La photographie, d'une grande précision, est aussi parfois composée de plusieurs prises de vue assemblée. Les tirages transparents sur light box sont parfois tellement grands qu'ils sont impossibles à réaliser en une seule fois. Patrick Bailly-Maître-Grand (fig.45) utilise la photographie comme une étude scientifique avec des bancs de reproduction 360°. Toute perspective est effacée. Sam Taylor-Wood (fig.46) met en place des tableaux dont le haut est un grand portrait, et le bas une frise d'une scène vue à 360°. La beauté plastique des images tend à une scène cinématographique. Elle offre ainsi deux représentations différentes d'une même scène. Edward Ruscha (fig.47) propose avec *Every Building on the Sunset Strip* (1966) une vision panoramique des immeubles bordant une rue. L'image finale est un livre en leporello qui est composé d'une série de prises de vue mises côte à côte. Il parle du temps, puisque toutes les prises de vue n'ont pas été prises au même instant, et d'espace, puisque l'appareil photographique a été déplacé entre chaque prise de vue. Une fois déplié dans tout son long, le livre forme comme un chemin qui rappelle la rue des prises de vue. Victor Burgin (fig.48), avec la série *Photopath* (1969) pose sur le parquet au sol des photographies de ce même parquet à l'échelle 1:1, telle une tautologie perceptive. L'image apparaît comme un dédoublement de ce que l'on voit, seuls les bords ou une disposition peu précise de l'image permettent de se rendre compte de sa présence dans le décor. Pierre Huyghe (fig.49) appose sur un espace publicitaire une photographie représentant le chantier se trouvant juste

* tiré de S.n., *Ateliers 1997-2002 ; Centre national de la Photographie*, Paris : Centre national de la photographie, 2002, p.19

en dessous. C'est ainsi qu'il s'approche au maximum du réel de la photographie, en se plantant dans le décor du sujet, la photographie devient elle-même partie du sujet. L'affiche montre le dédoublement du sujet par la photographie. Le propos questionne comment parler du banal sans échapper au banal. Alain Fleischer (fig.50) projette des images de couples enlacés sur des immeubles. Il exploite une image existante en l'interrogeant. Les scènes intimes pourraient se passer à l'intérieur du support de projection, soit à l'intérieur des immeubles dans les chambres ; avec la photographie, elles deviennent publiques. C'est une manière de connaître l'effet de l'agrandissement d'une image privée à une large échelle.

L'effet Scheinflug consiste à créer des zones de flou sur une image par la bascule de la chambre photographique. Le regard du spectateur se concentre alors sur la bande nette de l'image et croit à une miniature. Cet effet crée un jeu de ping-pong, un trio entre l'image photographique, la référence et le sujet réel. En fait, il y a trois tailles, donc rapports d'échelle, possibles : celle de l'image finale, celle du format de la maquette ou de la miniature et l'échelle humaine de l'objet réel photographié. Gérard Pétremand (fig.51,52) fait des photographies de scènes banales avec l'effet Scheinflug, elles semblent être des maquettes. Olivo Barbieri (fig.53,54) utilise l'effet Scheinflug pour photographier la ville. Les zones floues dans l'image invitent à la narration. Miklos Gaál (fig.55,56) utilise la technique de l'effet Scheinflug sur des scènes du quotidien, elles semblent être des objets de maquettes, d'autant plus que le point de vue distant est surélevé.

Le thème des liens plastiques entre les poupées et les êtres humains a été traité de manière à questionner la confusion. Valérie Belin (fig.57,58) portraiture des jeunes filles noires coiffées de faux cheveux et parées

de lentilles oculaires de couleur, elles sont à la frontière de l'organique et du sublime. L'artificialité des accessoires nous fait encore plus penser à des poupées. Jean-Pierre Khazem (fig.59) part du principe que chaque personne joue son rôle, comme dans un théâtre. Ses modèles portent des masques, de plus en plus réalistes au fil des séries. Ces masques confondent le spectateur dans un monde miniature, alors qu'il n'en est rien. Ou comment faire croire que c'est du faux, alors que c'est du vrai. Julianne Rose (fig.60,61) critique la transformation des enfants en produits, ou vice-versa. Des portraits de bébés tendant à la perfection sont mis à côtés d'images de poupées. Elle utilise aussi des poupées de porcelaine très réalistes. David Levinthal (fig.62,63) travaille avec des figurines dans différentes situations à différentes époques. Parfois il utilise le flou, l'impression de miniatures est claire dans certaines images, et dans d'autres le photographe trompe complètement le spectateur.

L'aplatissement du sujet par la photographie annule la faculté de l'objet tridimensionnel à se faire reconnaître. Edward Weston (fig.64,65) participe dès 1932 à la fondation du groupe f64 qui met en avant l'esthétique de la pureté en rehaussant les ambiguïtés formelles pour conserver l'intérêt du sujet photographié. Les natures mortes de l'œuvre d'Edward Weston apparaissent un peu avant ses paysages et ses nus de cette époque. En choisissant des sujets de la vie quotidienne dont l'objet-même photographié est singulier, il confond le spectateur. L'artiste ne donne aucun aspect conceptuel à son travail, pourtant le sujet est choisi méticuleusement, ce qui le rend aussi fort et déroutant. Peter Keetman (fig.66) travaille à l'époque du Bauhaus et photographie des détails. En les décontextualisant, l'objet de l'image perd son échelle et ne devient plus qu'un motif. Georges Rousse (fig.67) peint des formes géométriques dans des espaces

afin de les photographier. La forme semble être dissociée de l'image, ne pas lui appartenir, ou du moins à un autre plan. Et pourtant, c'est le point de vue qui fait tout, la perspective est le nœud de l'image. La technique du point de vue fixe de l'image photographique est nécessaire pour que le trompe-l'œil fonctionne. Nicolas Moulin (fig.68) utilise des paysages architecturaux pour perdre le spectateur. En modifiant les couleurs et en trouvant un point de vue déstabilisant, il travaille l'échelle gigantesque des espaces industriels où la géométrie prédomine. Vidés de présence humaine, ces lieux ne sont plus que lignes et aplats. Andreas Gefeller (fig.69) propose avec *Supervisions* (2004) de mettre en jeu la photographie et ses outils de post-production numérique afin d'aiguiser le regard du spectateur. Il assemble plusieurs prises de vue aériennes comme si elles étaient des plans. La photographie devient un outil pour perturber la notion d'échelle.

L'acte photographique dématérialise le sujet par l'aplatissement, ainsi une nouvelle interprétation est possible. Patrick Tosani (fig.70,71), avec ses *Masques* (1998) joue avec l'aplatissement de l'image. C'est comme s'il permettait une vision différente du sujet, réaliste ou pas. C'est un peu à la manière de la perspective géométrique de la Renaissance que le sujet se dévoile. De plus, le titre *Masques* invite le spectateur dans la *mauvaise* direction. C'est la confusion de deux objets qui n'ont pas exactement la même échelle. On peut parler de la problématique de la représentation dans l'espace, et quel objet fait penser à quoi suivant son point de vue. Ici, la technique lance des questions purement esthétiques. L'échelle lie des mesures appartenant à des espaces différents, dans ce cas l'espace réel et l'espace photographique. Le pantalon n'est pas le sujet de l'image, mais il est l'objet de la représentation, une matière à modeler. Sophie Ristelhueber (fig.72) est obsédée par la trace. Elle a

d'abord travaillé sur le thème des cicatrices, puis de la guerre. *Fait* (1992) est une série de paysages vus du ciel mutilés par des bombardements. La guerre est terminée, il y a une notion de mémoire du passé. Par le point de vue aérien, le sujet est aplati. Le spectateur n'a pas l'habitude de cette esthétique d'image, on ne reconnaît pas les motifs et encore moins leur origine, c'est un non-lieu parce qu'il n'y a ni repère historique, ni géographique, ni identitaire. Il n'y a aucune notion ou indication d'échelle dans ces images. Toutes ces absences désorientent le spectateur et les dimensions du sujet deviennent inconcevables. Claus Goedicke (fig.73,74), dans quelques-unes de ses images, photographie des bouteilles sans étiquette sur un fond de même couleur. L'image prend alors un aspect pictural. La perspective démontrant une profondeur semble manquer, on ne sait plus quelle est l'échelle du sujet. Le seul moyen de comprendre le sujet de l'image est le contraste. Le spectateur ne se repère pas avec des espaces mais avec des plans. Richard Caldicott (fig.75,76) se situe à mi-chemin entre la photographie de nature morte et la peinture abstraite. Les sujets, des *Tupperware*, sont vus de haut sur un fond neutre. Malgré le sujet commun, on ne le reconnaît plus par l'abstraction donnée. Il ne reste que des sensations de couleurs sans aucune échelle semblants être sur un même plan. Milo Keller (fig.77,78) propose des vues d'intérieur d'objets de la vie courante. Le spectateur est totalement perdu par l'aplatissement d'une vue tridimensionnelle, l'objet perd tout de son sens initial par la mise hors champ du contexte et par un point de vue inhabituel. On peut parler dans les cas de Claus Goedicke, Richard Caldicott et Milo Keller de la perte de l'échelle due à l'abstraction du rendu final.

Un petit sujet photographié de près et sans aucun contexte permet de lui attribuer des rapprochements à d'autres sujets.

Les *Vaginal Flowers* (1999) de Nobuyoshi Araki (fig.79,80) pervertissent notre vision, d'autant plus que le photographe nous y encourage par le titre. Ces métaphores autant phalliques que vaginales évoquent le sensuel et le tragique, mais aussi la mort selon l'artiste.

Isabelle Grosse (fig.81,82) photographie des paysages urbains, des circuits électroniques ou des cimetières et y appose des traits afin de délimiter certaines formes. Pour chaque volume, la plus grande face visible est surlignée. Mais sous le dessin, la photographie perd sa force, on ne reconnaît plus exactement la dimension du sujet photographié, il n'en reste que la morphologie de l'espace urbain. C'est en perdant l'échelle que le spectateur peut jouer à trouver d'autres types d'organisation avec les mêmes équivalences formelles.

Par quelque manipulation technique, le sujet réel de la photographie peut être totalement remanié. Tarik Hayward (fig.83,84) interroge la réalité à rester réaliste. En cadrant de face des objets tout à fait banals et en les apposant sur un arrière-plan noir par un éclairage vif, il soustrait les objets de leur environnement. Les sujets perdent leurs accroches au réel et semblent être des maquettes. Josef Schulz (fig.85,86) traite le sujet des entrepôts préfabriqués en série. Il photographie des usines, les nettoie ensuite numériquement. L'objet devient parfait tel un jeu architectural et semble être une maquette. Oliver Boberg (fig.87,88) photographie des lieux communs et des architectures familières. Le lieu apparaît comme parfait sans aucune trace d'émotion, comme des illusions puisque l'on finit par perdre le sens de reconnaissance du lieu.

La maquette est initialement destinée à une étude d'architecture, mais elle est rapidement adoptée par des photographes

à qui elle permet un regard parallèle au réel. Thomas Demand (fig.89,90) crée des pièges visuels : des maquettes de papier et de carton lisses, nettes, sans signe de vie. Certaines traces de la construction de la maquette sont quand même laissées visibles sur l'image finale, c'est le raccord au décor réel. L'artiste aime jouer avec la notion de déjà-vu, l'image-cliché, la citation familière, en utilisant les codes de la communication de l'image dans la presse d'aujourd'hui. Le spectateur peut croire à une image connue, alors que la référence n'est pas explicite. Les photographies de Thomas Demand sont de grande voire de très grande taille, la miniaturisation de la scène bascule en une scène à échelle réelle ; ces formats fragmentent l'image au mur et la visualisation dans son ensemble demande un déplacement du spectateur, ce qui est contraire à la vision d'ensemble de la miniature. En s'inspirant d'images trouvées dans la presse, Thomas Demand fait un aller-retour de l'échelle réelle du décor vers une miniaturisation qui est à nouveau agrandie par la photographie. Ce processus de reconstruction d'un décor existant qui a pour seul but d'être photographié est appelé par Régis Durand un *processus circulaire, qui est un commentaire sur la circulation en boucle entre les images et le réel**. Thomas Demand réinterprète donc les images, c'est un jeu de prises de vue des différentes échelles. James Casebere (fig.91,92) construit des maquettes d'intérieurs pour l'image photographique. Elles sont vides de présence humaine et jouent avec le clair-obscur, l'ensemble est théâtral, presque religieux. Ces intérieurs fragiles sont souvent inondés de nappes d'eau qui accentuent le signe de désertion et appellent au calme. Il s'y dégage un sentiment de désœuvrement vis-à-vis du passage du temps. Ses inspirations sont des lieux réels. On note l'absence de personnage. À cause de leur blancheur,

* tiré de l'article de MORINEAU Camille, « Images du soupçon : photographies de maquettes » dans le magazine *Art Press*, no 264, janvier 2001, Paris : Art Press, pp. 33-40

les images de James Casebere incitent au rêve. Les pistes qui apporteraient vers la fiction, et donc l'échelle réelle de la maquette, seraient par exemple les éclairages improbables et la blancheur extrême. Thierry Urbain (fig.93) reproduit des sites architecturaux historiques qui ont été réels en maquettes désertes qu'il photographie. Jürg Hugentobler (fig.94) questionne les maquettes d'architecture et leurs représentations. Il a utilisé des coques de polystyrène pour reproduire des images de villes ou des intérieurs. Edwin Zwakman (fig.95) construit des décors pour les photographier. Pour l'éclairage, il utilise des projecteurs qu'il laisse de temps en temps au premier plan de l'image, afin de définir précisément ce qu'il fait et comment il y parvient.

Dans l'art contemporain de manière générale, le cinéma, l'installation ou la sculpture, la question de l'échelle des représentations a été aussi posée, souvent dans l'idée de tromper ou de questionner l'objet réel. Georges Méliès (fig.96), réalisateur de films, développe des techniques de trucages pour le cinéma de l'époque. Il utilise d'abord des décors de théâtre puis un studio pour tourner ses films. À la façon des futurs surréalistes, il peint des lieux imaginaires et truque la pellicule. Son décor n'a pas besoin d'être à échelle réelle, il joue avec des trompe-l'œil par plans et utilise la transparence des vitres pour y peindre ses décors. Olivier Blanckart (fig.97) crée des installations de personnages, parfois pour en faire des scènes historiques, à l'aide de matériaux *pauvres* comme du scotch et du carton. Jake et Dinos Chapman (fig.98) fabriquent des maquettes d'objets du quotidien sujets aux critiques. Maurizio Cattelan (fig.99) crée de petites scénettes pleines d'ironie, ce sont comme des tableaux tridimensionnels en forme de plaisanterie. Claes Oldenburg (fig.100,101,102) a recréé en sculpture des objets de la vie quotidienne

en s'interrogeant sur l'échelle de la reproduction, la couleur et la consistance. En général ces sculptures sont au moins à l'échelle 1:1. On peut faire des parallèles entre ce travail et la vie actuelle aux Etats-Unis à travers un champ lexical composé de mots comme les mass media, la consommation de masse, le fast-food, le confort électroménager,... À travers l'évolution de la grandeur de ses oeuvres, le sculpteur se demande s'il ne serait pas un architecte. Y a-t-il vraiment une différence ? Charles Ray (fig.103) reproduit des objets et des situations de la vie quotidienne à travers des installations. Il nous démontre les stéréotypes d'aujourd'hui à travers des sculptures qui sont comme des métaphores des liens sociaux. Peter Fischli et David Weiss (fig.104,105,106,107), avec la *Wurstserie* (1979), utilisent la photographie pour parodier de manière humoristique le monde à l'aide de cornichons, de maisons en carton et de saucisses. Parfois les sculptures qu'ils fabriquent sont exposées en tant que telles. Les *Opposés populaires : grand et petit*, de la série *Soudain cette vue d'ensemble* (1981-2006) faite d'argile crue, est composé de deux animaux de taille réelle différente qui sont représentés de même grandeur en sculpture. Les formes sont rudimentaires, telle de la céramique d'enfant. Le thème abordé est les conventions humaines, ici en termes d'échelle et d'interprétation de taille vis-à-vis de l'humain. *Immeuble / Haus* (1985) est une maquette d'un immeuble imaginaire dont chaque partie provient d'un type d'architecture différent à taille différente. Ryota Kuwakubo et Reico Yamaguchi (fig.108), sous le label *Perfektron*, interrogent la taille et la couleur à travers leurs objets de l'installation *Cocosocoasoco* (2006). À l'avant-plan, en entrant dans la pièce de l'installation, ce sont de petits objets agrandis, et à l'arrière-plan, ce sont de grands objets rapetissés. Au premier regard, les tailles des objets ne semblent pas insolites, mais ce n'est qu'un jeu de

perception dans l'espace. Les artistes ont peint tous les objets en gris, les plus proches en foncé et les éloignés en clair. Ils ont ainsi décliné toutes les techniques d'illusion de profondeur, ou comment créer des perspectives illusionnistes. La simplicité de la confection des objets permet une vision quasi scientifique de l'utilisation de ces techniques. James Turrell (fig.109,110) utilise la lumière, naturelle ou artificielle, comme médium dès les années 1960. Il en fait des sculptures et des espaces fictifs, généralement des formes géométriques simples. Sa production ne comporte aucun objet matériel, mis à part des croquis. Ses travaux sollicitent les sens de perception

du spectateur et déstabilisent sa relation au réel. Ce dernier ne sait pas s'il se trouve devant un objet réel ou simplement rien.

Les photographes fabriquent de petites scènes pour leurs photographies se liant parfois à des maquettes d'architectes, le sculpteur crée d'immenses sculptures qui tendent vers l'architecture. Les médiums tridimensionnels s'axent sur des reproductions agrandies. On remarque dans tous les cas qu'un changement d'échelle d'un objet est souvent pour parler de la vie quotidienne. Les médiums utilisés dans l'art contemporain se mélangent et se confondent.

03.3 La photographie est un assemblage de plusieurs échelles dans une même image

La photographie est parfois un assemblage de plusieurs prises de vue ou peut provenir de tirages découpés et bricolés, ainsi une échelle uniforme est modifiée ou démultipliée. David Hockney (fig.111,112,113) est d'abord peintre et gaveur avant de s'intéresser à la photographie. À travers les deux médiums de la peinture et la photographie, il a utilisé l'assemblage de plusieurs images d'un même sujet. Le collage de tirages photographiques, souvent des instantanés, pour faire une seule image mixe les médiums. La photographie finale, généralement en couleur, n'est pas obligatoirement rectangulaire. David Hockney crée une relation entre le petit et le grand, entre le proche et le lointain, entre le fish-eye et le téléobjectif. En changeant légèrement d'angle ou en bougeant un peu la tête du personnage, le point de vue varie, un peu à la manière des différents points de vue du cubisme en peinture. Il montre aussi sa volonté de saisir le déplacement des yeux lorsqu'on regarde, que tout est toujours composite. Les notions du temps et de l'espace sont donc très présentes. Gordon Matta-Clark (fig.114), dans sa série *Splitting* de 1974, recompose plusieurs prises de vue d'une maison préalablement coupée en deux de façon à former la maison en un plan photographique. Le contour de l'image finale est la silhouette de la maison. C'est une proposition d'une représentation documentant un profil intérieur d'une maison. Par les lieux différents des prises de vue dans la maison, les perspectives sont légèrement changées d'une pièce à l'autre, comme si les espaces étaient irréels. En découpant ainsi la maison, Gordon Matta-Clark lui attribue un visuel de maison de poupée, on ne sait pas ce qui est vrai et ce qui relève de la fiction, et donc à quelle échelle réelle ont été faites les prises de vue. John Coplans (fig.115,116) a utilisé dans beaucoup

de ses photographies la fragmentation d'une ou plusieurs images. En découpant une image, la sensation ajoutée augmente le poids du propos de morcellement du corps. Lucas Samaras (fig.117,118) utilise la photographie comme matériau modelable. Dans la série *Panoramas* (1983), l'image, découpée en morceaux, se décuple. Certains détails se multiplient sur plusieurs lanières de l'image. L'espace s'étire et se fragmente. Certains travaux d'Alain Païement (fig.119,120) comme *Chantier*, *Building Sight* (1991) sont composés d'une version tridimensionnelle et d'une version plane. Des photographies de chantiers sont accolées pour former un nouveau décor dans lequel on peut se promener (version tridimensionnelle), au moins du regard (version plane), de part en part des différents points de vue de chaque tirage photographique. Ou comme représenter un décor réel par des photographies planes : en utilisant l'installation et la disposition de chaque image vis-à-vis de sa voisine. Le Cubisme (fig.121) propose des représentations d'objets décomposés en éléments géométriques simples et de portraits présentés simultanément de profil et de face. Les techniques sont diverses : peinture, collage, ... On tente de représenter la totalité du sujet plutôt qu'un aspect partiel qui initialement pourrait paraître plus juste.

En recomposant plusieurs plans à plusieurs échelles, on peut inventer une scène qui serait impossible dans le réel. Simone Decker (fig.122,123) travaille l'échelle des choses en jouant avec les plans composés de différents objets de différentes tailles qui semblent s'accorder. Il s'agit simplement de mises en scène habiles, telle une illusion d'optique. Ainsi, un chewing-gum ou un glaçon sont à l'échelle d'une rue ou d'un pied de la Tour Eiffel sur l'image. Tous les

plans sont, bien entendu, entièrement nets pour pouvoir sembler réels. Olivier Rebufa (fig.124) s'invente un monde de fantasmes liés aux *Barbie*. Il intègre son autoportrait à un univers miniature mis en scène. L'artiste ne dissimule rien du simulacre, il invite le spectateur à entrer dans son monde imaginaire. Tom Drahos (fig.125) place un arrière-plan photographique comme contexte dans une mise en scène qui est composée de bonshommes de pâte à modeler. De cette manière, il mélange un décor de taille humaine avec des miniatures fabriquées. Ken Josephson (fig.126,127), dans les années 1960 et 1970, fait partie du mouvement émergent de la photographie conceptuelle. Ainsi, il donne des *cours de photographie* en expliquant les démarches et concepts possibles, et comment arriver à un résultat ayant un intérêt intellectuel. Par exemple, il fait des photographies où l'on voit un tirage dans une nouvelle prise de vue, comme une citation. On a alors plusieurs niveaux de lecture, et plusieurs échelles dans la prise de vue finale. En jouant avec les différents plans, le sujet de la photographie dans la photographie peut paraître à la bonne grandeur vis-à-vis du reste de l'image, grâce à l'aplatissement dû à la prise de vue.

En travaillant chaque plan, le sujet peut se perdre dans l'image. Antoine d'Agata (fig.128) propose avec *Psychogéographie* (2003) des photomontages où des personnages sont incrustés dans des paysages urbains à une taille légèrement plus petite que la taille humaine. Ils semblent ainsi perdus dans un monde qui ne serait pas le leur. Jordi Colomer (fig.129), avec sa série *Anarchitekton* (2002-2004), fait se promener dans des villes un personnage appelé Idroj Sanicne avec des panneaux de maquettes d'architectures réelles de l'espace public, il joue avec les objets en les soustrayant de leur environnement initial et brise ainsi l'espace.

Certains photographes travaillent par plans, dont le premier est éclaté et se détache. Bill Brandt (fig.130,131) est influencé par le surréalisme (il a été l'assistant de Man Ray en 1929). Il travaille le portrait dès les années 1940 où il porte des effets à la perspective. De manière générale, la profondeur de champ est très grande, souvent tout est net, il y a beaucoup de contraste, un aspect graphique se dégage de ses photographies. Le premier plan se concentre sur un détail. L'utilisation du grand angle donne des perspectives légèrement déformées et contre-esthétiques, ce qui confère un caractère mystérieux voire surnaturel. Ce premier plan trouble et questionne le spectateur. L'échelle ne semble pas être la même entre le premier et l'arrière-plan, comme si chaque plan était deux images distinctes. Weegee (fig.132) refuse la discipline de la technique photographique acquise. Il se mélange à la foule et aux événements pour les photographier. Ainsi, dans certaines images, le premier plan apparaît comme démesuré et envahissant, cet effet étant accentué par la proximité et le flash. Bruno Barbey (fig.133,134) photographie des conflits et des manifestations. Il s'impose avec des photographies d'abord en noir et blanc proches de l'événement, dans la foule. Parfois, un premier plan est tellement près du photographe qu'il est flou, comme s'il ne faisait pas vraiment partie de l'ensemble de l'image. Cela donne deux impressions : la première est que la photographie pourrait être un montage de plusieurs images, la seconde que la photographie est tellement proche de l'événement qu'on croirait y être. Les bords noirs gardés sur le tirage indiquent clairement que le cadre choisi est fixe et montrent l'intention de couper le sujet du premier plan.

L'illusion de la profondeur dans un tableau est étudiée à la fin du Moyen Âge et aboutit vers des techniques précises à la Renaissance (fig.135). La perspective des

lignes de fuites se reliant à un ou des points en est une. La perspective chromatique, qui consiste à estomper les contrastes et à bleuter les objets de l'arrière-plan, en est une autre. Les plans ont aussi une grande importance dans l'illusion de profondeur. Chaque groupe d'éléments forme un plan, qui, au fur et à mesure de l'éloignement dans la représentation, rapetissent. Les anamorphoses (fig.136) qui apparaissent

dès le XVIIe siècle jouent sur la place du spectateur pour révéler un objet caché dans l'image. Elles permettent de questionner la perception du réel, la multiplication des sens et l'ambiguïté de la vision. L'Op Art ou Optical Art (fig.137) propose des images planes créant des illusions d'optique à l'aide de jeux de formes et de couleurs. La figure devient dynamique et pousse à l'expérience visuelle faussement tridimensionnelle.

04 Les constats

La macrographie est une technique utilisée dans les deux premiers chapitres de présentation des artistes. Il s'agit de photographies ayant un rapport d'agrandissement situé en l'échelle 1:1 (taille réelle de l'objet) et 10:1 (la taille de l'objet est multipliée par 10). Le premier chapitre se rapprochant d'une taille agrandie, et le deuxième chapitre traitant plutôt de la taille réelle.

Parfois la frontière entre les chapitres 3.1. et 3.2. est très fine, tout dépend du discours de l'artiste, s'il souhaite leurrer le spectateur ou pas. On peut parler alors de la mystification de l'image et son pouvoir de choisir la manière dont elle sera perçue en fonction de sa construction.

La construction de scènes miniatures, qui peuvent être réalistes ou pas, tend à une apparence ludique. Ce n'est pas pour autant que les artistes travaillant avec ces outils sont retombés dans l'enfance. Par la miniature, la relation à l'espace devient plus accessible. Le photographe est le maître de ce monde qui devient le sien. On se retrouve dans une composition théâtrale. Malgré tout, ces mises en scène se dissocient de la *réalité* et invoque une narration quasi obligatoire. Ces photographies se placent dans le rôle d'une métaphore, parodiant le monde réel. Par la photographie mise en scène, le photographe contrôle totalement son outil, contrairement à une recherche d'images dans la *vie réelle*. Le photographe s'engage à parler de celle-ci, en utilisant ces miniatures, mais aussi de sa signification, ce qui pourrait en fait s'appliquer à toute forme de photographie.

Le cadrage et le hors-champ ont beaucoup d'importance lors de mises en scène, ce sont eux qui dictent le niveau de fiction et si l'image souhaite avoir une représentation

parallèle ou pas. L'artiste peut décider de donner des pistes de la fabrication de la mise en scène en montrant le processus de création en laissant des détails dans ou autour de l'image. Il oriente alors de manière totalement différente son discours. Pour les mises en scène du chapitre 3.1., soit la construction de la mise en scène est claire, soit les matières utilisées sont trop irréalistes pour que l'on puisse croire à une scène réelle. Pour les mises en scène du chapitre 3.2., au contraire, le processus de création de la mise en scène est trompeur voire menteur. Même si elle ne dure qu'une fraction de seconde, l'impression d'une scène réelle se fait sentir.

Dans le troisième chapitre de présentation des artistes, en jouant avec les différents plans et grâce à l'aplatissement dû à la photographie, le sujet d'une photographie dans la photographie finale peut paraître à la bonne grandeur vis-à-vis du reste de l'image, par exemple en utilisant une image dans la photographie comme chez Ken Josephson (fig.126,127) ou Tom Drahos (fig.125). Il suffit de jouer avec l'échelle des plans et veillant à ce que le spectateur puisse se repérer vis-à-vis de son expérience qui est composée de l'échelle humaine et de ce qu'il a déjà vu.

Un constat apparaît lorsque la photographie agrandit de petits sujets : une grande échelle a pour effet de créer des sensations chez le spectateur, de modifier le caractère de l'objet photographié. À l'inverse, une petite échelle semble habituelle et ne modifie pas l'expression du sujet. On remarque que la grandeur du tirage final a beaucoup d'importance pour un petit sujet en comparaison avec un sujet de taille humaine ou plus. Pour donner un exemple, prenons une photographie de Andreas Gursky (fig.40) : *Klausenpass* (1984). L'image,

tirée en petit format, donne une même expression du sujet de la montagne que s'il avait été tiré en format mondial, ou ici en 92x81 cm en l'occurrence. Inversement, prenons la *Nature morte no 28* (1993) d'Yves Trémorin (fig.5) représentant de la salade verte. Un petit tirage de cette photographie, comprenant un sujet totalement banal, pourrait servir à de l'illustration sans aucune ambition. Mais il se trouve que l'artiste a décidé de tirer l'image en 62x62 cm. Là, une part d'interprétation s'installe et crée des sensations qui, habituellement, ne sont pas associées à de la salade : une certaine forme de dégoût, peut-être de l'intimité forcée. Le sujet semble beau et raffiné, et pourtant un aspect amer et impudique s'établit, l'image dérange. Ainsi on remarque que la taille du tirage final d'une photographie a beaucoup d'importance, essentiellement pour des sujets photographiés de petite taille agrandis. Par un changement d'échelle, un objet du banal peut devenir merveilleux ou mystérieux, au même titre que l'utilisation de couleurs éclatées par exemple. L'*aura* de Walter Benjamin et l'*intuition eidétique* d'Edmund Husserl prennent donc toute leur importance dans des travaux avec de grands tirages. Charlotte Cotton parle de *conceptualisme ludique* lors de l'utilisation d'un objet du quotidien pour parler de ses interprétations, qui ici sont appuyées par le cadrage.

Dès lors, la question devient : quelle est la limite entre un grand et un petit sujet, et quelle est la limite entre un grand et un petit tirage ? Tout est question d'interprétation, mais je pense que le repère est l'expérience humaine, donc

la taille humaine pour une taille de sujet. Tout ce qui a une taille jusqu'à environ 170 cm et qui est fortement agrandi change de perception à travers la reproduction. Au-delà, le sujet semble juste grand, sans qu'il paraisse tant inhabituel. Robert Morris dit d'ailleurs qu'il préfère travailler avec des échelles dimensionnelles plutôt qu'*anthropomorphiques* : *Quand on perçoit une certaine dimension, le corps humain entre dans le continuum des dimensions et se situe comme une constante sur l'échelle. On sait immédiatement ce qui est plus petit et ce qui est plus grand que soi-même. Bien que cela soit évident, il est important de noter que les choses plus petites que nous sont vues différemment que les choses plus grandes. Le caractère familier (ou intime) attribué à un objet augmente à peu de chose près dans la même proportion que ses dimensions diminuent par rapport à nous-mêmes. Le caractère public attribué à un objet augmente dans la même proportion que ses dimensions augmentent par rapport à nous-mêmes. Ceci est vrai aussi longtemps que l'on regarde l'ensemble d'une grande chose et non pas d'une petite**. On en revient ensuite à l'importance du cadrage et du hors-champ tout comme dans les mises en scène. À propos de la taille du tirage, je pense que tout dépend de la taille du sujet photographié, pour savoir si c'est un grand ou un petit tirage, sans compter le support : papier photographique, livre, affiche, etc. Dans ce cas, il me semble que la séparation est moins sûre, mais qu'au-delà du format A3, soit 30x45 cm, l'image photographique peut apparaître comme grande, quel que soit le sujet photographié.

* tiré de DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris ; Les Editions de Minuit, Collection « Critique », 1992, p. 91, voir note 13 de bas de page : R. Morris, « Notes on Sculpture », art. cit., p. 88, repris en substance dans « A Duologue » avec D. Sylvester, *Robert Morris, op, cit.*, p. 13

05 Conclusion – l'échelle zéro

La classification des chapitres de présentation permet de relever trois notions essentiellement utilisées lors du travail avec la notion d'échelle : le changement d'échelle, l'induction à une échelle biaisée et la multiplication de l'échelle. Parfois ces notions se recoupent. On en vient à la grande question : pourquoi utiliser la notion d'échelle dans la photographie ? Naturellement la photographie est liée à l'échelle, mais j'interroge ici une utilisation forte de cette notion. Elle peut permettre de transmettre le rire, de perdre ou tromper le spectateur, de parodier ou imiter, de modifier le point de vue, de détailler ou de donner une vue d'ensemble, de circonscrire une scène, d'interroger la plastique des choses, etc. Tous ces aspects sont très étoffés, je pense que l'échelle travaillée permet au photographe d'accentuer certains aspects qu'il souhaite transmettre à la photographie.

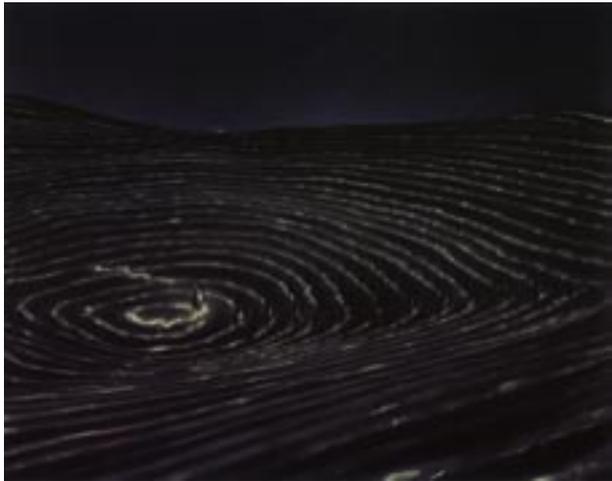
Parallèlement aux photographes *purs*, et d'une manière générale, les artistes utilisant et exposant l'écriture recherchent d'autres dimensions possibles dans l'art, à différentes échelles de perception. C'est le cas du premier foyer d'art conceptuel de New York à la fin des années 1960 composé de Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth et Lawrence Weiner, qui font beaucoup usage du texte. L'écriture permet la pluralité de définitions. Joseph Kosuth (fig.138), avec sa série *Investigations* (1965-74), utilise tous ces sens de perception. Cette série comporte une multitude d'objets physiquement présents accompagnés de leur photographie et de leur définition lexicale. Ferdinand de Saussure a introduit les notions de *signifiant* – le matériel, le perceptible, l'expression – et le *signifié* – le concept abstrait, le sens de l'image qui en résulte. D'un point de vue de l'observation sémiologique de la série *Investigations* de

Joseph Kosuth, la photographie et le texte se retrouvent dans le même groupe, le *signifié*, à l'opposé de l'objet physiquement présent, la chaise, le *signifiant*. Lawrence Weiner (fig.139) propose le titre pour seule œuvre, le médium photographique n'est même pas nécessaire. Ainsi, l'écriture est à son apogée au sein d'une installation qui reste tout de même minimaliste. Par cette importance du texte dans ses travaux, Lawrence Weiner renonce le plus souvent à les signer, car le principe conceptuel lui semble plus important que la réalisation matérielle de l'œuvre. En partant d'un de ses principes théoriques qui est : *L'objet n'a pas besoin d'être édifié*, il est clair que l'écriture reste la seule forme de communication valable. De ce point de vue, la question de l'échelle de l'œuvre ne se pose même pas. Mel Bochner (fig.140), avec la série *Measurement Rooms* (1969), confond l'espace d'exposition avec l'œuvre elle-même. Il a mesuré les lieux d'exposition vides et a écrit les chiffres correspondants sur les murs à l'aide de ruban adhésif. Les données numériques de la mesure et l'espace réel se confondent. On ne sait pas s'il s'agit d'un plan à échelle 1:1 ou d'un lieu papable. Alfredo Jaar (fig.141), à mi-chemin entre le monde artistique et la nouvelle vague de photoreporters, s'interroge sur la nécessité de montrer les images, en particulier celles des conflits qui comportent beaucoup de violence. Son alternative est d'enfermer ses photographies dans des boîtes noires et de décrire de manière la plus neutre possible ce qu'elles contiennent. C'est de cette façon que l'artiste communique son respect aux victimes vis-à-vis de la surabondance d'images véhiculées. Pour tous ces artistes, il est clair qu'en utilisant l'écriture dans l'œuvre ou à la place de l'œuvre le sens de cette dernière est indiscutable, puisque, mise à part la question de

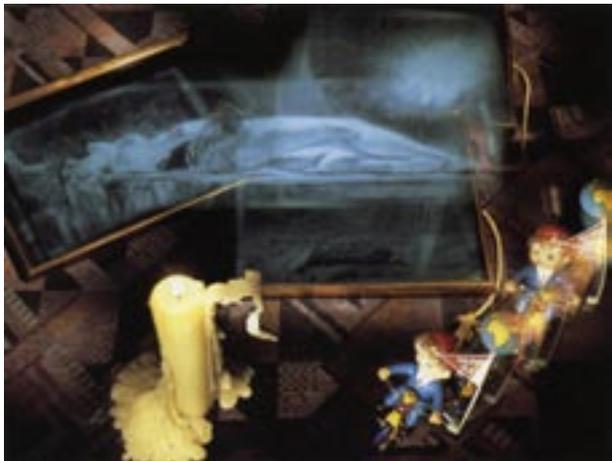
langue et d'alphabétisme, les mots sont accessibles à tous, il n'y a quasiment pas d'ambiguïté. Ainsi, elle prend une autre dimension, l'œuvre décrite lexicalement n'est plus matérielle, la notion d'échelle devient abstraite voire virtuelle. L'utilisation de l'écriture avec un autre médium artistique montre aussi la polyvalence de l'artiste à faire œuvre. L'art conceptuel *pur* pousse l'œuvre écrite à une échelle zéro. L'écriture aide à percevoir le concept, et parfois la photographie n'a même aucune

utilité. Dans le cas de sa présence, si elle n'apporte rien de plus à l'œuvre, c'est une *tautologie* selon Joseph Kosuth. Par exemple, dans sa série *Investigations*, Joseph Kosuth (fig.138) utilise encore la photographie pour expliquer son concept, mais il va peu à peu l'abandonner au profit du concept *pur*, puisque la photographie et le texte se retrouvent dans le même groupe du *signifié*, ce n'est une répétition à supprimer. Au-delà de la mise en scène, l'échelle devient abstraite.

06 Annexe images



1. Thomas Flechtner, *Glaser Grat*, 2001, 220x180 cm



3. Alain Fleischer, *Happy Days with Rops*, 1988



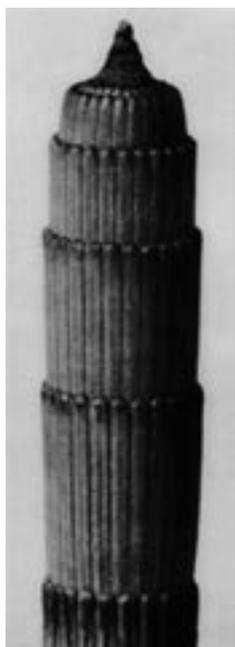
4. Yves Trémorin, *Nature morte no 8*, 1994, ilfochrome sur aluminium, 62x62x3.5 cm



2. Alain Fleischer, *Miroirs, Tiroirs, 1*, 1981, séquence de 4 images



5. Yves Trémorin, *Nature morte no 28*, 1993, 62x62x3.5 cm



6. Karl Blossfeldt, *Equisetum hyemale / Prêle d'hiver, prêle des tourneurs*, 12x, s.d.



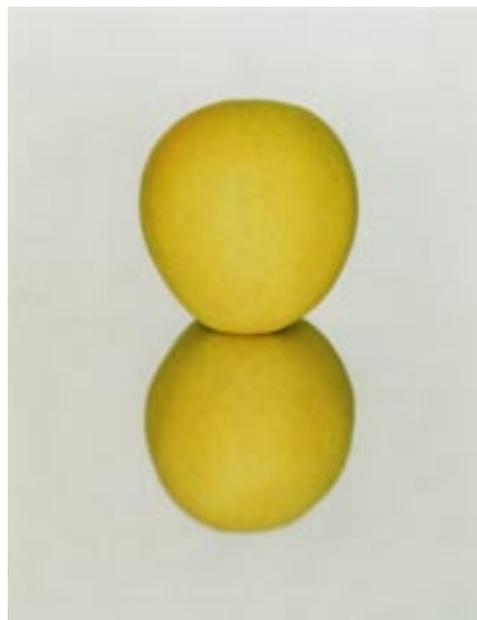
7. Karl Blossfeldt, *Adiantum pedatum / Capillaire, crosses*, 12 x, s.d.



8. Claus Goedicke, *IV-34*, 1996, 156x125 cm



10. Geneviève Cadieux, *La Fêlure au Cœur des Corps*, 1990, épreuve photographique couleur, 228x662 cm



9. Claus Goedicke, *F-112*, 1998, 107x85 cm



11. Andres Serrano, *The Morgue (Hacked to Death II)*, 1992, cibachrome, 127.5x152.4 cm



12. Andres Serrano, *The Morgue (Knifed to Death II)*, 1992



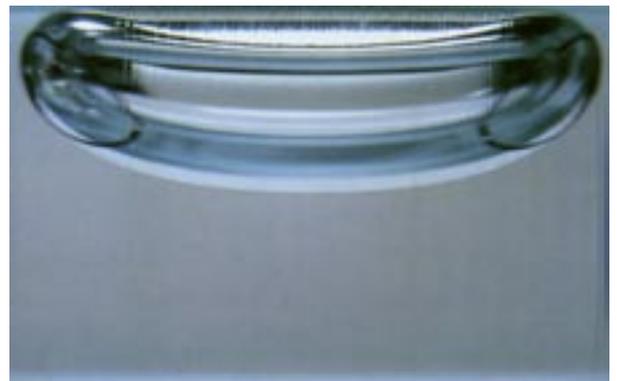
13. John Coplans, *Self-Portrait (main de face I)*, 1987, photographie noir et blanc, tirage aux sels d'argent, 104x98 cm



14. John Coplans, *Interlocking Fingers, no 2*, 1999, 11.5x8.5 cm



15. Patrick Tosani, *M*, 1988, cibachrome, 182x120 cm



16. Patrick Tosani, *Niveau - I*, 1990, cibachrome, 119x190 cm



17. Ellen Brooks, *Artist private*, 1980, ektachrome, 50x60 cm



18. Suellen Parker, *Les Grandes Espérances*, 2004



19. Suellen Parker, *Malaise*, 2004



20. Laurie Simmons, *New Bathroom / Woman Standing*, 1979, cibachrome print, 12.7x18.4 cm



21. Anne-Catherine Becker-Echivard, *Vernissage*, 2001, 120x120 cm



22. Muriel Bordier, *Saint Louis*, « *Plutôt la mort qu'un seul péché mortel* », 2002, 45x45 cm



23. Patrick Tosani, *Le Plongeur*, 1982, photographie couleur, 120x170 cm



25. Akiko Ida et Pierre Javelle, *Pastèque*, s.d.



24. Patrick Tosani, *Les Arènes blanches*, 1983, photographie couleur, 120x170 cm



26. Regina Virserius, *Paysages d'Enfance* #2, 2003, 75x95 cm



27. Regina Virserius, *Paysages d'Enfance* #7, 2003, jet d'encre à pigment, 100x130 cm



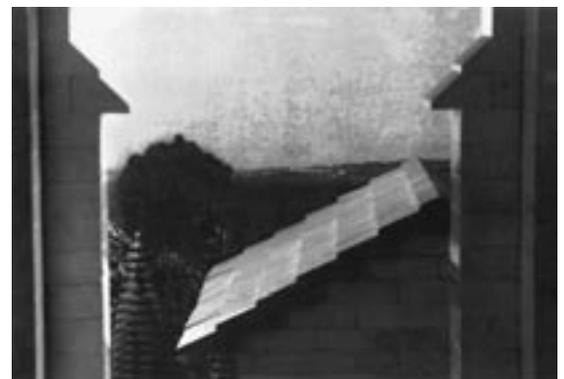
28. Tom Drahos, *Sans Titre*, de la série *Fantassins de Surface lisse et de Papier kraft*, s.d.



29. Tom Drahos, *Sans Titre*, de la série *Fantassins de Surface lisse et de Papier kraft*, s.d.



30. Marcos Vilariño, *Preto de Cerromuriano*, 1936, *Robert Capa*, s.d.



31. Marcos Vilariño, *Vista tomada dende unha fiestra do Gras*, *Saint-Loup-de-Varenes*, 1826, *Nicéphore Niepce*, s.d.



32. Zbigniew Libera, *Lego : Camp de Concentration*, de la série *Les Appareils correctifs*, 1996



33. Yann Delacour, *Evolution 7*, 2004, 140x80 cm



34. Arthur Tress, de la série *The Teapot Opera*, 1988, cibachrome, 25x25 cm



35. Christian Gonzenbach, de la série *Gherkins*, 2005, 70x50 cm



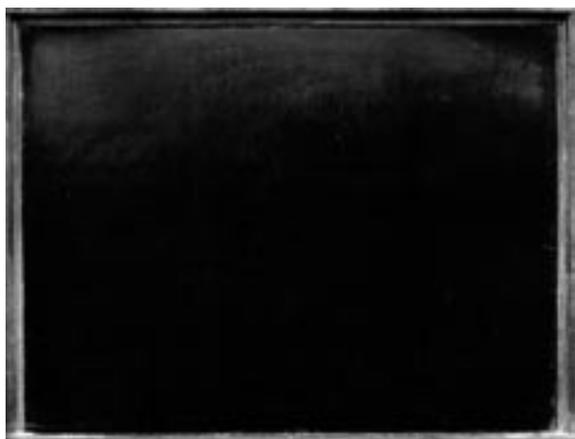
36. Pascale Thomas, *Une Maison en Cire*, 1995, photographie couleur, 200x300 cm



37. Joachim Mogarra, *La Tour de Babel*, de la Série *biblique*, 1986, photographie noir et blanc et encre sur papier, 100x140 cm



38. Joachim Mogarra, *Le Monastère à Cambridge*, de la série *Les Lieux de la foi*, 1986, photographie noir et blanc et encre sur papier, 100x140 cm



39. Philippe Gronon, *Tableau noir - amphithéâtre de la Sorbonne*, 1997



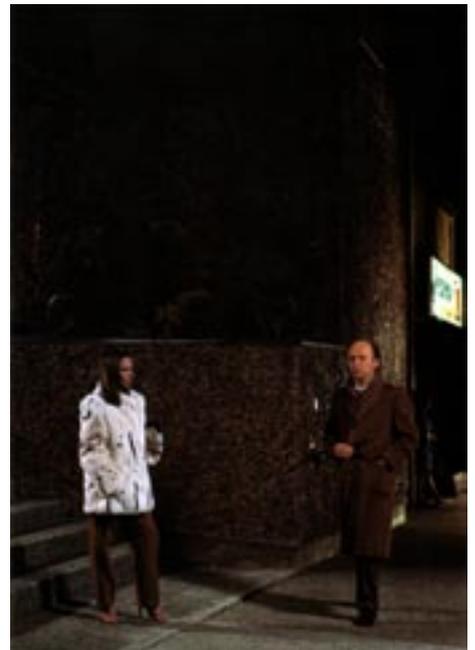
40. Andreas Gursky, *Klausenpass*, 1984, 92x81 cm



41. Andreas Gursky, *Salerno*, 1990, 188x226 cm



42. Andreas Gursky, *Atlanta*, 1996, 186x256 cm



43. Jeff Wall, *No*, 1983, transparency in lightbox, 330x229 cm



44. Jeff Wall, *The Quarrel*, 1988, transparency in lightbox, 119x176 cm



45. Patrick Bailly-Maître-Grand, *Belphegor*, 1986, 44.6x54 cm



46. Sam Taylor-Wood, *Soliloquy VIII*, 2000



47. Edward Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip (détail)*, 1966, photo-offset-printed book, 17.8x14.3x1 cm fermé et 17.8x823 cm ouvert



48. Victor Burgin, de la série *Photopath*, 1985, Fruitmarket Gallery, Edinburg



49. Pierre Huyghe, *Chantier Barbès-Rochechouart (Billboard, Paris)*, 1994, poster impression offset, 80x120 cm

50. Alain Fleischer, *Cinetta*, 2003, cibachrome, 120x180 cm





51. Gérard Pétremand, *Topiques [La Praille, Genève]*, 2000, photographie couleur, papier Cristal Archive monté sur aluminium, 100x123.5 cm (feuille), 104x125.5 cm (avec cadre)



52. Gérard Pétremand, *Topiques [Thônex, Genève]*, 2002, photographie couleur, papier Cristal Archive monté sur aluminium, 100x123.5 cm (feuille), 104x125.5 cm (avec cadre)



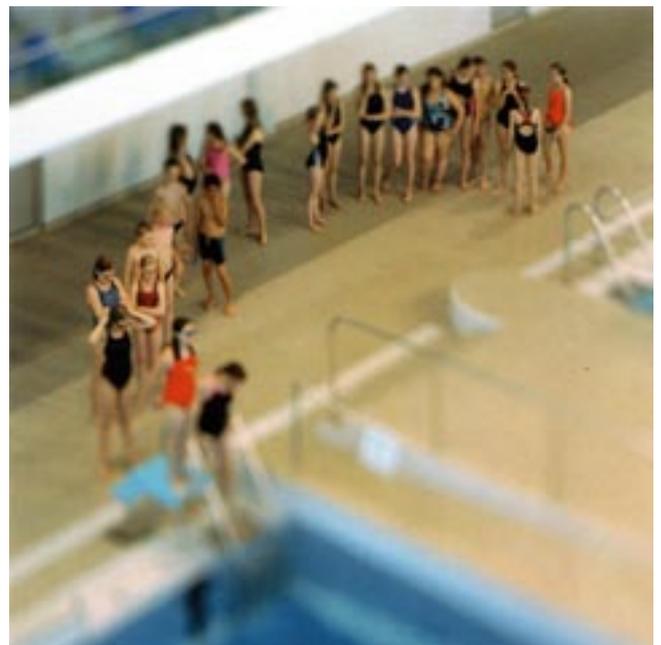
53. Olivo Barbieri, *Shanghai*, 2001



54. Olivo Barbieri, *Linyi*, 2001



55. Miklos Gaál, *Le Palet*, 2004



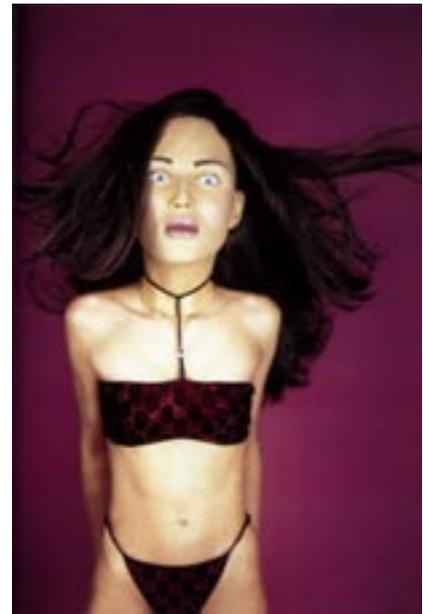
56. Miklos Gaál, *Leçon de natation n°5*, 2004



57. Valérie Belin, *Sans Titre*, 2006



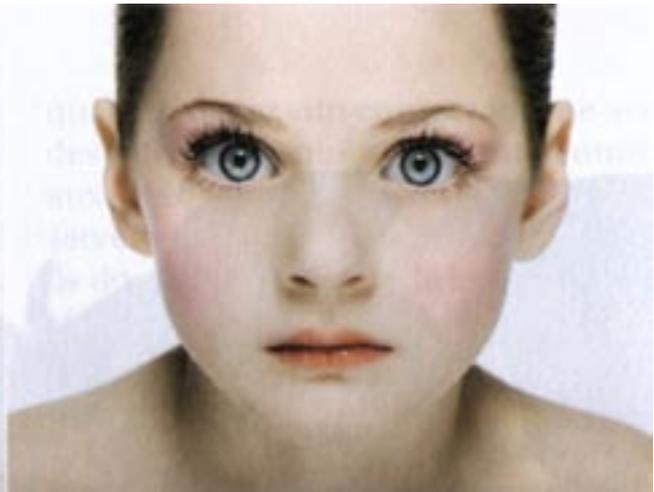
58. Valérie Belin, *Sans Titre*, 2006



59. Jean-Pierre Khazem, *Temptation*, 1998, photographie couleur, 142x102 cm



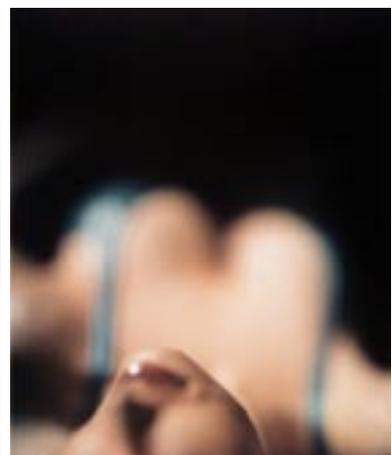
60. Julianne Rose, *Flesh and Plastic N°2*, 2006



61. Julianne Rose, *Live Dolls N°1*, 2005



62. David Levinthal, de la série *Wild West*, 1987-1989



63. David Levinthal, de la série *XXX*, 2000-2001



64. Edward Weston, *Nautilus Shell / Nautilie*, 1927

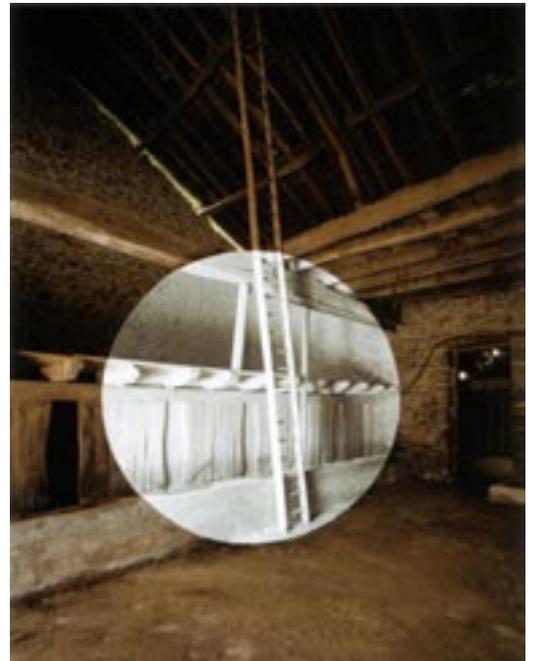


65. Edward Weston, *Eggplant / Aubergine*, 1929



66. Peter Keetman, *Siegfried Lauterwasser*, 1955

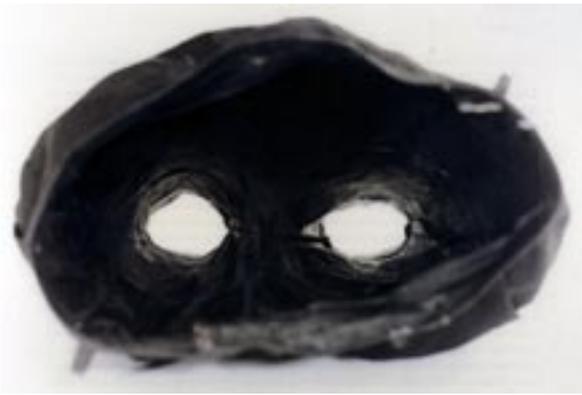
67. Georges Rouse, *Mairet*, 2000, lambdachrome, dimensions variables



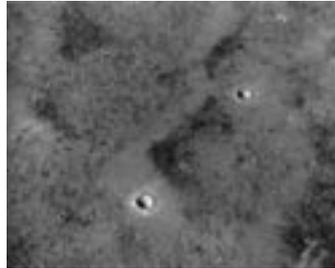
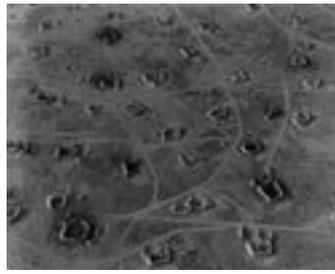
68. Nicolas Moulin, *Sans Titre*, de la série *Novomond*, 1997-1999, tirage cibachrome, 80x120 cm



69. Andreas Gefeller, *Supervisions*, 2004



70. Patrick Tosani, *Masque n°1*, 1998, photographie couleur C-print, 119x179 cm



72. Sophie Ristelhueber, de la série *Fait*, 1992



71. Patrick Tosani, *Masque n°2*, 1998, photographie couleur C-print, 102x141 cm



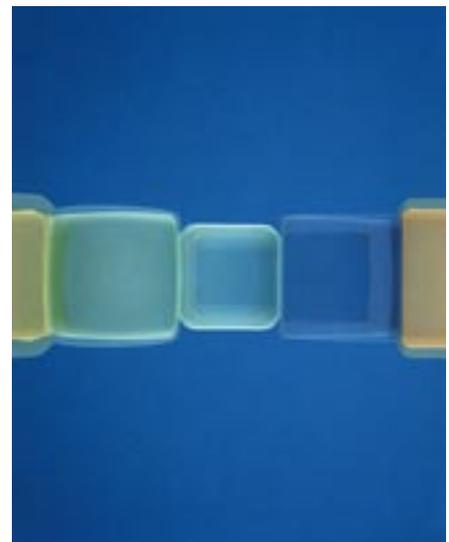
75. Richard Caldicott, *Sans Titre #114*, 1999, 35.5x30 cm



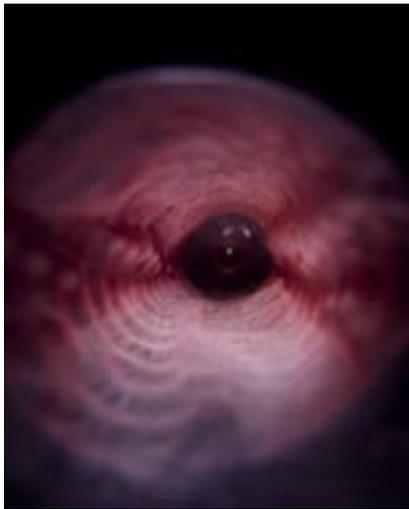
73. Claus Goedicke, *VI-89*, 1998, 130x165 cm



74. Claus Goedicke, *VIII-37*, 2000, 128x160 cm



76. Richard Caldicott, *Sans Titre #118*, 1999, C-Print sur Diasec, 61x50.6 cm



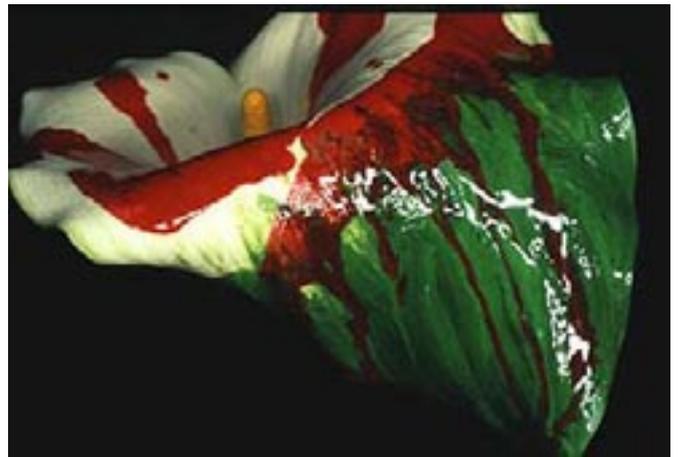
77. Milo Keller, de la série *Interiors*, 2004

79. Nobuyoshi Araki, de la série *Vaginal Flowers*, 1999

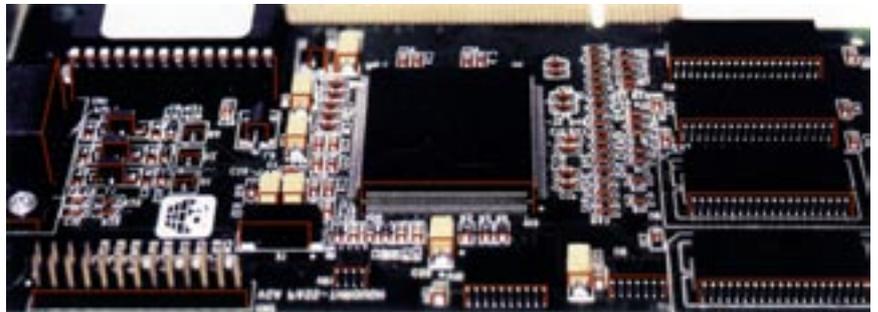


78. Milo Keller, de la série *Interiors*, 2004

80. Nobuyoshi Araki, de la série *Vaginal Flowers*, 1999



81. Isabelle Grosse, *Circuit*, 1999, 110x180 cm



82. Isabelle Grosse, *Autonom Barcelona*, 1999, 110x180 cm



83. Tarik Hayward, *La Maison*, de la série *Bouzeland*, 2003



84. Tarik Hayward, *Le Tas de fumier*, de la série *Bouzeland*, 2003



85. Josef Schulz, *Brique*, 2003



87. Oliver Boberg, *Stadttunnel/City Tunnel*, 1998



86. Josef Schulz, *Forme n°2*, 2002



88. Oliver Boberg, *Gartenheim*, 2001



89. Thomas Demand, *Bureau / Büro*, 1995, C-Print Diasc, 183,5x240 cm



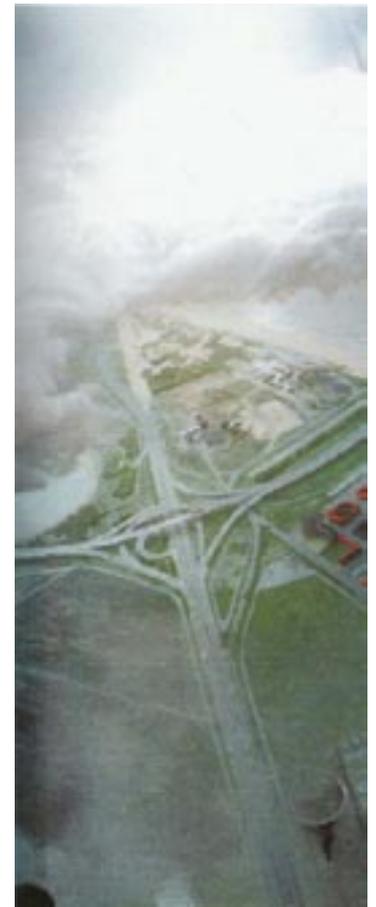
90. Thomas Demand, *Podium*, 2000, C-Print Diasec, 300x180 cm



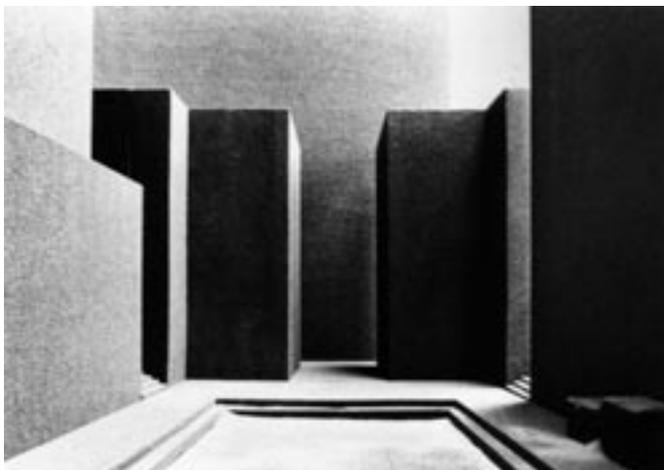
91. James Casebere, *Four Flooded Arches from Left*, 1999, 180x144 cm



92. James Casebere, *Arena*, 1995, 72x90 cm et 144x180 cm



95. Edwin Zwakman, *Fly-over*, 1996, cibachrome, 300x118 cm



93. Thierry Urbain, *Les Cours de Babylone : La Cour des Marchands*, de la série *Babylone*, 1992



94. Jürg Hugentobler, *Sans Titre*, photographie noir et blanc, 23x23 cm



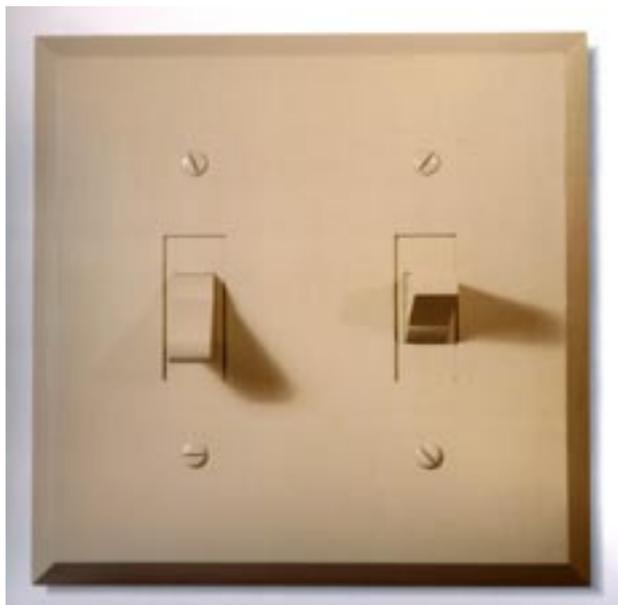
96. Image tirée du film *Le Voyage dans la Lune*, 1902, réalisé par Georges Méliès, 35 mm noir et blanc, muet, 16 minutes

97. Olivier Blanckart, *The Remix Saigon* (after Eddie Adams), 1997, scotch, papier kraft, carton, 300x400x350 cm



98. Jake et Dinos Chapman, *Rhizome*, 2000, technique mixte, 36x98.5x98.5 cm

99. Maurizio Cattelan, *Bidibidobidiboo*, 1995, technique mixte, env. 50x58 cm



100. Claes Oldenburg, *Light Switches - Hard Version*, 1964, bois peint et métal, 121.3x121.3x29.9



101. Claes Oldenburg, *Soft Switches*, 1964, vinyle rempli de tergal et de toile, 119.4x119.4x9.1 cm



102. Claes Oldenburg, *Floor Burger*, 1962, toile remplie de mousse en caoutchouc et de boîtes en carton, peint avec du latex et Liquitex, hauteur 1.32 m, diamètre 2.13 m



103. Charles Ray, *Firetruck*, 1993, techniques mixtes, 3x13.7x2.4 m



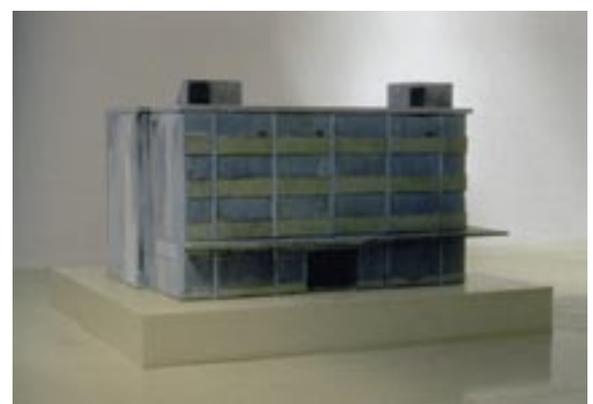
104. Peter Fischli et David Weiss, *Der Brand von Uster*, 1979, de la *Wurstserie* (1979), 24.2x34.9 cm



105. Peter Fischli et David Weiss, *Beliebte Gegensätze : gross und klein / Opposés populaires : grand et petit*, de la série *Plötzlich diese Uebersicht / Soudain cette vue d'ensemble*, 1981-2006, argile crue



106. Peter Fischli et David Weiss, *Im Teppichladen*, 1979, de la *Wurstserie* (1979), 24.2x34.9 cm



107. Peter Fischli et David Weiss, *Haus / Immeuble*, 1984, polyuréthane, bois, acier, étamine, peinture, colle, 120x160x110 cm



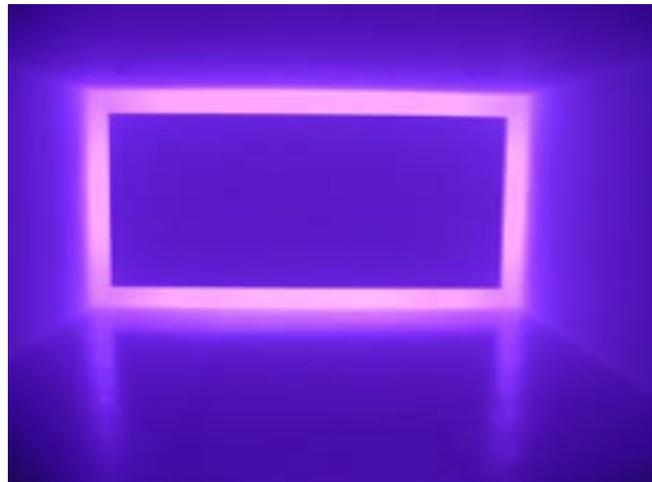
108. Ryota Kuwakubo et Reiko Yamaguchi, *Cocosocoasoco*, 2006, installation de huit objets, carton et acrylique



109. James Turrell, *Alta (White)*, 1967



110. James Turrell, *Rise*, s.d.



111. David Hockney, *David Graves Pembroke Studios London Tuesday 27th April 1982*, 1982, composite Polaroid, 131.4x66.7 cm



112. David Hockney, *Pearblossom Hwy., 11-18th April 1986*, 1986



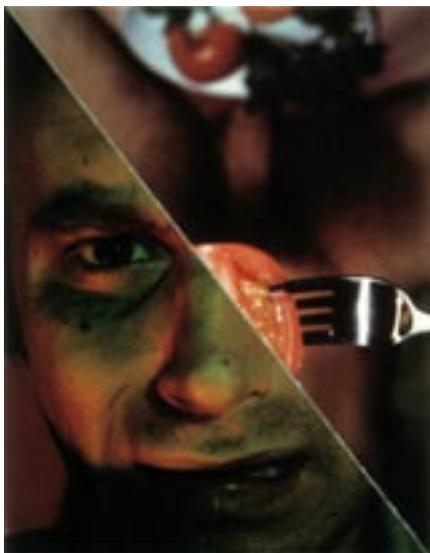
113. David Hockney, *My Mother, Bolton Abbey, Yorkshire Nov. 82*, 1982



114. Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974, collage photographique noir et blanc, 101.6x76.2 cm



115. John Coplans, *Upside Down, no 1*, 1992, 153x79 cm



117. Lucas Samaras, *Sans Titre*, de la série *Splits*, 1973



116. John Coplans, *Lying Figure Holding Leg, Four Panels*, 1990, 109x113 cm



118. Lucas Samaras, *Sans Titre*, de la série *Panoramas*, 1983



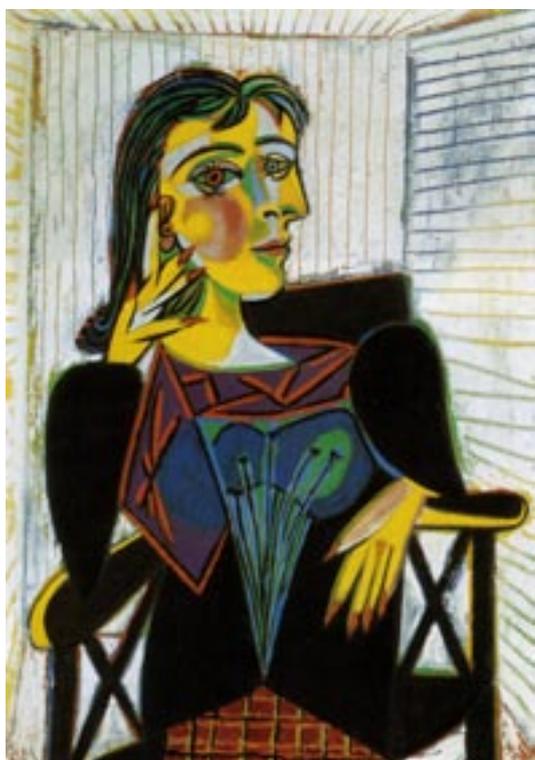
119. Alain Paiement, *Chantier (building sight)* (version plane), 1992, 350x700 cm



120. Alain Paiement, *Chantier (building sight)* (vue intérieure : détail), 1991, papier photographique argentique baryté collé sur des panneaux composites bois-styrène, structure en contre-plaqué de peuplier, escalier et structure portante de la passerelle en acier, 350x350x350 cm



122. Simone Decker, *Chewing gum in Venice*, 1999



121. Pablo Picasso, *Portrait de Dora Maar*, 1937, huile sur toile, 92x65 cm



123. Simone Decker, *Glaçon 5, Paris*, 2001



124. Olivier Rebufa, *Balade sur la Corniche*, 1990



125. Tom Drahos, *Sans Titre*, de la série *Métamorphoses*, s.d.



126. Kenneth Josephson, *Drottningholm, Sweden*, 1967



127. Kenneth Josephson, *New York State*, 1970



128. Antoine D'Agata, de la série *Psychogéographie*, 2003



129. Jordi Colomer, *Anarchitekton*, 2002-2004, vidéo et salle de multi-projection



130. Bill Brandt, *Planche 234 Campden Hill*, 1956



131. Bill Brandt, *Planche 254 East Sussex*, 1957



132. Weegee, *Untitled*, s.d.



133. Bruno Barbey, *6 mai, boulevard Saint-Germain*, 1968, photographie noir et blanc



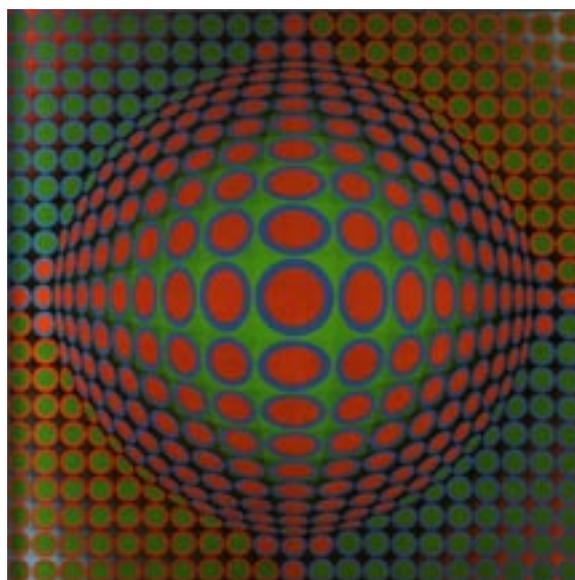
135. Raphaël, *L'École d'Athènes*, 1508-1511, fresque



134. Bruno Barbey, *27 mai, boulevard Raspail, en direction de Charléty, Jacques Sauvageot et Alain Geismar (5e et 6e à partir de la gauche)*, 1968, photographie noir et blanc



136. Hans Holbein, *Les Ambassadeurs*, 1533, huile sur bois, 208x209 cm



137. Victor Vasarely, *Vega 200*, 1968, acrylique sur toile, 200x200 cm



138. Joseph Kosuth, *One and three Chairs*, 1965, série *Investigations* (1965-74), installation : chaise en bois et deux photographies, 200 x 271 x 44 cm



139. Lawrence Weiner, *A Sound grown softer (diminuendo)*, 1971, inscription murale, dimensions variables



140. Mel Bochner, *Measurement Room*, 1969, ruban adhésif noir et lettrage sur mur, dimensions variables, installation dans un appartement privé, Italie



141. Alfredo Jaar, *Real Pictures (détail)*, 1995 (Rubavu), boîtes photographiques en lin, texte sérigraphié, photographies, dimensions totales variables

07 Références : bibliographie, webographie, filmographie

Bibliographie :

Essais et catalogues généraux concernant l'Histoire de l'art :

- ARCHER Michael, *L'Art depuis 1960*, Paris : Thames & Hudson, collection L'Univers de l'Art, 2002
- BAQUÉ Dominique, *La Photographie plasticienne ; Un Art paradoxal*, Paris : Editions du Regard, 1998
- BAQUÉ Dominique, *La Photographie plasticienne ; L'extrême Contemporain*, Paris : Editions du Regard, 2004
- BARILLEAU Michèle, GIBOULET François, *Histoire de la Peinture*, Renens : Foma, Hatier, 1989
- BENRATH Frédéric, *Les Formes de l'Empreinte*, Périgueux : Editions Pierre Fanlac, 1986
- CADET C., CHARLES R., GALUS J.-L., *La Communication par l'Image*, s.l. : Nathan, Repères Pratiques, 1999
- CAUJOLLE Christian, BERNARD MILLET, *A quoi jouent-ils ?*, Arles : Actes Sud / Les Rencontres d'Arles, 1995
- COTTON Charlotte, *La Photographie dans l'Art contemporain*, Paris : Thames & Hudson, collection L'Univers de l'Art, 2005
- DAGHIGHIAN Nassim, *Histoire de la Photographie contemporaine*, support de cours 2^{ème} année au CEPV, 2006-2007
- FOGLE Douglas, *The last Picture Show : Artists using Photography 1960-1982*, Minneapolis : Walker Art Center, 2003
- GATTINONI Christian, VIGOUROUX Yannick, *La Photographie contemporaine*, Paris : Editions Scala, 2002
- GIBOULET François, MENGELLE-BARILLEAU Michèle, *La Peinture*, s.l. : Nathan, Repères Pratiques, 1998
- GOMBRICH E.H., *Histoire de l'Art*, Paris : Phaidon, 1997
- MARZONA Daniel, *Art conceptuel*, Köln : Taschen, 2005
- RIBETTES Jean-Michel, TRONCHE Anne, *D'une Image qui ne serait pas du Semblant ; La Photographie écrite 1950-2005*, Paris : Paris Audiovisuel / Maison Européenne de la Photographie / Passage de Retz, 2004
- RIEMSCHEIDER Burkhard, GROSENICK Uta, *L'Art d'Aujourd'hui*, Köln : Taschen, 2001
- SAVARY Nicolas, *Analyse de l'Image*, support de cours EAA et FPA au CEPV, 2005
- WALTHER Ingo F., sous dir. RUHRBERG Karl, SCHNECKENBURGER Manfred, FRICKE Christiane, HONNEF Klaus, *L'Art du XXe siècle*, Köln : Taschen, 2005
- S.n., *Ateliers 1997-2002 ; Centre national de la Photographie*, Paris : Centre national de la photographie, 2002
- S.n., *La nouvelle Photographie ancienne*, Paris : Editions Argraphie, 1989
- S.n., *Le Musée de la Photo*, Paris : Phaidon, 2000
- S.n., *Les Trahisons du Modèle ; The Betrayal of the Model*, Luxembourg : Café-Crème asbl, 2000
- S.n., *Photography as Concept*, Bonn : Cantz, 1998
- S.n., *Un Monde non-objectif en Photographie II*, Paris : galerie Thessa Herold, 2006

Catalogues d'exposition :

- COUVREUR Jean-François, *Mois de la Photo à Paris ; Novembre 1996*, Paris : Maison Européenne de la Photographie – Paris Audiovisuel, 1996
- EWING William A., Nathalie HERSCHDORFER, Jean-Christophe BLASER, *reGeneration ; 50 Photographes de demain*, Paris : Thames & Hudson, 2005
- S.n., *Collection publique d'Art contemporain du Conseil général de la Seine-Saint-Denis ; fonds départemental d'Art contemporain ; Acquisitions 1998-2005*, Bobigny : Conseil général de la Seine-Saint-Denis, s.d.
- S.n., *Fonds d'Art contemporain de la Ville de Genève ; Collection 1991-2003*, Genève : Le Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève, Département des affaires culturelles et La Baconnière/Arts, 2005
- S.n., *Ism'95 : The 1st Tokyo International Photo Biennale*, Tokyo : Tokyo Metropolitan Museum of Photography, 1995
- S.n., *Macht onmacht : 6de zomer van de fotografie antwerpen*, s.l. : Provinciaal Museum Voor Fotografie, 1996

- S.n., *L'Anonyme*, Rencontres Internationales de la Photographie, Arles : Actes Sud, 2001
- S.n., *The 90's : A Family of Man ?; Images de*

l'Homme dans l'Art contemporain, Luxembourg : Casino Luxembourg asbl – Forum d'art contemporain, Luxembourg : Café-Crème, 1997

Catalogues d'artistes et monographies :

Bruno Barbey

- BARBEY Bruno, NAHON Pierre, LEBEL Jean-Jacques, DUFOUR Bernard, *Mai 68 ou l'imagination au pouvoir ; Trente-huit Photographies de Bruno Barbey ; Deux cent soixante-dix-huit Affiches*, Paris : La Différence, Vence : Galerie Beaubourg, 1998

Olivo Barbieri

- S.n., *Olivo Barbieri ; Notsolareast*, Rome : Donzelli editore, 2002

Karl Blossfeld

- ADAM Hans Christian, *Karl Blossfeld*, Köln : Taschen, 2004

Andrea Brukhard

- S.n., *Andrea Brukhard*, Genève : Musée d'art et d'histoire Genève et Société Brunschwig & Cie, 1987

Bill Brandt

- JAY Bill, Nigel WARBURTON, *Bill Brandt*, Paris : Editions de la Martinière, 1999
- S.n., *Bill Brandt ; Ombre de Lumière*, Paris : Chêne, 1977

Victor Burgin

- S.n., *Victor Burgin*, Barcelone : Fundació Antoni Tàpies, 2001

John Coplans

- S.n., *John Coplans ; A Self-portrait 1984-2000*, Stockholm ; Liljevalchs Konsthall, 2000

Thomas Demand

- BONAMI Francesco, François QUINTIN, Régis DURAND, *Thomas Demand*, Paris : Actes Sud, 2000
- MARCOCI Roxana, *Thomas Demand*, New York : The Museum of Modern Art, 2005
- S.n., *Thomas Demand ; Phototrophy*, Wien : Kunsthaus Bregenz, 2004

Tom Drahos

- S.n., *Métamorphoses ; Tom Drahos*, Paris : Creatis, 1981

Peter Fischli & David Weiss

- S.n., *Fischli Weiss ; Fragen & Blumen ; Eine Retrospektive*, Zürich : Kunsthaus Zürich und JRP | Ringier Kunstverlag AG, 2006

Thomas Flechtner

- S.n., *Thomas Flechtner ; Snow*, Baden : Lars Müller Publishers, 2001

Alain Fleischer

- SAYAG Alain, *Alain Fleischer*, s.l. : Photo Poche, 1995

Claus Goedicke

- S.n., *Goedicke*, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz Verlag, 2001

Andreas Gursky

- S.n., *Andreas Gursky*, Paris : Editions du Centre Pompidou, 2002

David Hockney

- S.n., *David Hockney ; A Retrospective*, London : Thames & Hudson, 1988

Kenneth Josephson

- WOLF Sylvia, *Kenneth Josephson : A Retrospective*, Chicago : The Art Institute of Chicago, 1999

Claes Oldenburg

- S.n., *Claes Oldenburg : An Anthology*, New York : Guggenheim Museum Publications, 1995

Edward Ruscha

- S.n., *Ed Ruscha ; Photographe*, New York : Whitney ; Göttingen : Steidl ; Paris : Jeu de Paume, 2006

Sophie Ristelhueber

- BRUTVAN Cheryl, *Sophie Ristelhueber ; Détails du Monde*, Arles : Actes Sud, 2002

Georges Rousse

- DURAND Régis, LUPIEN Jocelyne, ROEGIERES Patrick, *Georges Rousse ; 1981-2000*, Genève : Bärtischi-Salomon, 2000

Andreas Serrano

- S.n., *A History of Andreas Serrano ; A History of Sex*, Amsterdam : Idea Books, 1997

Lucas Samaras

- S.n., *Lucas Samaras ; Photos Polaroid Photographs 1969-1983*, Paris : Editions du Centre Pompidou, 1983

Patrick Tosani

- TIBERGHEN Gilles A., *Patrick Tosani*, s.l. : Editions Hazan, 1997

Jeff Wall

- DE DUVE Thierry, PELENC Arielle, GROYS Boris, CHEVRIER Jean-François, *Jeff Wall*, New York : Phaidon, 1996

Articles, périodiques et magazines :

- MORINEAU Camille, « Images du soupçon : photographies de maquettes » dans le magazine *Art Press*, no 264, janvier 2001, Paris : Art Press, pp. 33-40
- Magazine *Abstract*, no 11, automne 2003, Lausanne : Abstract Magazine, 2003, pp. 44-49 et 52-54
- *Beaux-Arts magazine*, mars 2005, no 249, Paris : Beaux-Arts S.A.S., pp. 52-57
- Magazine *Camerawork : A Journal of Photographic Arts*, volume 32, no 2, fall/winter 2005, San Francisco : Camerawork, 2005, pp.36-40
- Magazine *Exit, Fictitious Architecture / Arquitecturas ficticias*, n°6, mai-juillet 2002

Philosophie :

- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris ; Les Editions de Minuit, Collection « Critique », 1992
- ESPOSITO Richard, *Mais... Qu'est-ce que la Phénoménologie ?; Selon Husserl*, Rennes :

Edward Weston

- S.n., *Edward Weston*, Köln : Taschen, 2001
- Weegee
- S.n., *Weegee*, Cologne : Könemann, 1978

- FALCONNIER Isabelle, « Les enfants-poupées de Julianne Rose » dans le magazine *L'Hebdo*, 27 juillet 2006, Lausanne : Edipresse, 2006, pp. 68-69
- FALCONNIER Isabelle, « Il y a une potentialité du niveau de Léonard dans la cuisine ! » dans le magazine *L'Hebdo*, 2 novembre 2006, Lausanne : Edipresse, 2006, pp. 54-58
- Magazine *Sciences Humaines*, n°174, août-septembre 2006, p.38-39
- Magazine *La Voix du Regard, Echelles Extrêmes*, revue littéraire sur les arts de l'image, hiver 2004-2005, s.l., 2004

Institut de Sophrologie de Rennes, 2000

- TILLIETTE Xavier, *Petite Initiation à la Phénoménologie husserlienne*, Paris : Médiasèvres, 2005
- *Revue d'Esthétique*, hors-série, *Walter Benjamin*, Paris : Editions Jean-Michel Place, 1999

Webographie :

Générale, divers

- <http://atilf.atilf.fr>
- <http://centrepompidou.fr/education>
- <http://fr.wikipedia.org>
- <http://www.arnauddelrue.com/memoire/memoire.html>

- <http://www.cnac-gp.fr/education/ressources/ENS-ArtConcept/ENS-ArtConcept.htm>
- <http://www.kunstk.artgalleries.webbuild.ch>
- <http://www.lacritique.org/>
- <http://www.paris-art.com>
- <http://www.photography-now.com/>

Galeries

- <http://www.baudoin-lebon.com>
- <http://www.brancolinigrimaldi.com/>
- <http://www.cefvigo.com/>
- <http://www.claytv.net/>
- <http://www.galeriefraichattitude.fr>

- <http://www.galeriekandler.com>
- <http://www.loevenbruck.com>
- <http://www.lucymackintosh.ch/archives.php?id=35>
- <http://www.maxestrella.com>
- <http://www.xippas.com/>

Antoine d'Agata

- <http://www.schaden.com/>

Valérie Belin

- <http://www.valeriebelin.com/>

Muriel Bordier

- <http://muriel.bordier1.free.fr>

Bill Brandt

- <http://www.billbrandt.com/>

Richard Caldicott

- <http://www.f56.net/nw/artists.php?lang=en&artist=0040&show=allpics#>

Jordi Colomer

- <http://www.jordicolomer.com/>

Thomas Demand

- <http://www.thomasdemand.de/>

Christian Gonzenbach

- <http://www.gonzenbach.net>

Philippe Gronon

- http://brea.culture.fr/da/voir.xsp?id=0003_00014

Akiko Ida et Pierre Javelle

- <http://www.minimiam.com/>

Milo Keller

- <http://www.twinroom.net/>

Joseph Kosuth

- <http://www.conceptual-art.net/jk.html>

David Levinthal

- <http://www.davidlevinthal.com/>

Zbigniew Libera

- http://www.culture.pl/fr/culture/artykuly/os_libera_zbigniew

Gérard Pétremand

- <http://www.gerardpetremand.ch/>

Patrick Tosani

- <http://www.patricktosani.com/>

James Turrell

- http://www.rurart.org/espaceart/expos/circulez/J_Turrel.html

Regina Virserius

- <http://www.reginavirserius.com/>

Filmographie (DVD) :

- KLEIN William, KRIEF Jean-Pierre, FLEISCHER Alain, MARIE François, *Contact. ; La Photographie conceptuelle*, s.l. : Arte France Développement, 2004, 130 min
- KLEIN William, KRIEF Jean-Pierre, DUBOSC Dominique, MOON Sarah, ROUMETTE Sylvain, DHELING Marie-Dominique, *Contact. ; Le Renouveau de la Photographie contemporaine*, s.l. : Arte France Développement, 2000, 143 min

08

Informations biographiques des noms cités

- Antoine d'Agata
né en 1961 à Marseille, France
- Nobuyoshi Araki
né en 1940 à Tokyo, Japon
- Bruno Barbey
né en 1941 au Maroc
- Olivo Barbieri
né en 1954 à Carpi, Modena, Italie
- Robert Barry
né en 1936 à New York, USA
- Anne-Catherine Becker-Echivard
née en 1971 à Paris, France
- Patrick Bailly-Maître-Grand
né en 1945 à Paris, France
- Valérie Belin
née en 1964 à Boulogne-Billancourt, France
- Walter Benjamin
né en 1892 à Berlin, Allemagne
décédé en 1940 à Port-Bou, Espagne
- Olivier Blanckart
né en 1959 à Bruxelles, Belgique
- Karl Blossfeldt
né en 1865 à Schielo, Harz, Allemagne
décédé en 1932 à Berlin, Allemagne
- Oliver Boberg
né en 1965 à Herten, Allemagne
- Mel Bochner
né en 1940 à Pittsburgh, USA
- Muriel Bordier
née en 1965 à Rennes, France
- Bill Brandt
né en 1904 à Hambourg, Allemagne
décédé en 1983 à Londres, Angleterre
- Ellen Brooks
née en 1946 à Los Angeles, Californie, USA
- Victor Burgin
né en 1941 à Sheffield, Angleterre
- Geneviève Cadieux
née en 1955 à Montréal, Canada
- Richard Caldicott
né en 1962 à Leicester, Angleterre
- Henri Cartier-Bresson
né en 1908 à Chanteloup, France
- James Casebere
né en 1953 à Lansing, Michigan, USA
- Maurizio Cattelan
né en 1960 à Padoue, Italie
- Dinos Chapman
né en 1962 à Cheltenham, Angleterre
- Jake Chapman
né en 1966 à Londres, Angleterre
- Jordi Colomer
né en 1962 à Barcelone, Espagne
- John Coplans :
né en 1920 à Londres, Angleterre
- Simone Decker
née en 1968 au Luxembourg
- Yann Delacour
né en 1974 à Saint Brieuc, France
- Thomas Demand
né en 1964 à Munich, Allemagne
- Tom Drahos
né en 1947 en République Tchèque
- Miklos Gaál
né en 1974 en Finlande
- Claus Goedicke
né en 1966 à Cologne, Allemagne
- Christian Gonzenbach
né en 1975 en Suisse
- Philippe Gronon
né en 1964 en France
- Isabelle Grosse
née en 1962 à Paris, France
- Andreas Gursky
né en 1955 à Leipzig, Allemagne
- David Hockney
né en 1937 à Bradford, Yorkshire, Angleterre
- Hans Holbein
né en 1497/8 à Augsburg, Allemagne
décédé en 1543 à Londres, Angleterre
- Douglas Huebler
né en 1924 à Ann Arbor, USA
décédé en 1997 à Turo, USA
- Jürg Hugentobler
né en 1955 en Suisse
- Pierre Huyghe
né en 1962 à Pars, France
- Peter Fischli
né en 1952 à Zurich, Suisse
- Thomas Flechtner
né en 1961 à Winterthur, Suisse
- Alain Fleischer
né en 1944 à Paris, France
- Andreas Gefeller
né en 1970 à Düsseldorf
- Tarik Hayward
né en 1979 en Suisse
- Edmund Husserl
né en 1859 à Prostejov, Moravie, République
Tchèque
décédé en 1938
- Akiko Ida
née en 1972 au Japon
- Alfredo Jaar
né en 1956 à Santiago, Chili
- Pierre Javelle
né en France
- Ken Josephson
né en 1932 à Detroit, Michigan, USA
- Peter Keetman
né en 1916 en Allemagne
décédé en 2005
- Milo Keller
né en Suisse

- Jean-Pierre Khazem
né en 1968 à Paris, France
- Joseph Kosuth
né en 1945 dans l'Ohio, USA
- Ryota Kuwakubo
née en 1971 au Japon
- David Levinthal
né en 1949 à San Francisco, USA
- Zbigniew Libera
né en 1959 à Pabianice, Pologne
- Gordon Matta-Clark
né en 1943 à New York, USA
décédé en 1978 à New York, USA
- Georges Méliès
né en 1861 à Paris, France
décédé en 1938
- Joachim Mogarra
né en 1954 à Tarragone, Espagne
- Robert Morris
né en 1931 à Kansas City, Missouri, USA
- Nicolas Moulin
né en 1970 en France
- Claes Oldenburg
né en 1929 à New York, USA
- Alain Païement
né en 1960 à Montréal, Canada
- Suellen Parker
née en 1972 aux USA
- Gérard Pétremand
né en 1939 à Genève, Suisse
- Pablo Picasso
né en 1881 à Màlaga, Espagne
décédé en 1973 à Mougins, France
- Raphaël (ou Raffaello Sanzio)
né en 1483 à Urbino, Italie
décédé en 1520 à Rome, Italie
- Charles Ray
né en 1953 à Chicago, USA
- Man Ray
né en 1890 à Philadelphie, USA
décédé en 1976 à Paris, France
- Olivier Rebufa
né en 1958 en France
- Sophie Ristelhueber
née en 1949 à Paris, France
- Julianne Rose
née en Australie
- Georges Rousse
né en 1947 à Nice, France
- Edward Ruscha
né en 1937 à Omaha, USA
- Lucas Samaras
né en 1936 à Kastoria, Grèce
- Ferdinand de Saussure
né en 1857 à Genève, Suisse
mort en 1913 à Vufflens-sur-Morges, Suisse
- Josef Schulz
né en 1966 en Pologne
- Andres Serrano
né en 1950 à New York, USA
- Laurie Simmons
née en 1949 à Long Island, USA
- Sam Taylor-Wood
née en 1967 en Angleterre
- Patrick Tosani
né en 1954 à Boissy-l'Aillerie, France
- Yves Trémorin
né en 1959 à Rennes, France
- Arthur Tress
né en 1940 à New York, USA
- James Turrell
né en 1943 à Los Angeles, USA
- Thierry Urbain
né en 1960 en France
- Victor Vasarely
né en 1908 à Pecs, Hongrie
- Marcos Vilariño
né en 1975 à Santiago de Compostella, Espagne
- Regina Virserius
né en 1969 à Helsingborg, Suède
- Jeff Wall
né en 1946 à Vancouver, Canada
- Weegee (ou Arthur Fellig)
né en 1899 à Zloczew, Pologne
décédé en 1968 à New York, USA
- Lawrence Weiner
né en 1942 à New York, USA
- David Weiss
né en 1946 à Zurich, Suisse
- Edward Weston
né en 1886 à Highland Park, Illinois, USA
décédé en 1958 à Carmel, USA
- Reico Yamaguchi
né en 1973 au Japon
- Edwin Zwakman
né en 1969 à La Haye, Pays-Bas

09 **Index**

- d'Agata, Antoine 16, 43, 51
 Anamorphose 17
 Araki, Nobuyoshi 12, 35, 51
 Art conceptuel 20, 21
- Bailly-Maître-Grand, Patrick 9, 29, 51
 Baqué, Dominique 3
 Barbey, Bruno 16, 44, 51
 Barbieri, Olivo 10, 31, 51
 Barry, Robert 20, 51
 Becker-Echivard, Anne-Catherine 7, 26, 51
 Belin, Valérie 10, 32, 51
 Benjamin, Walter 3, 9, 19, 51
 Blanckart, Olivier 13, 38, 51
 Blossfeldt, Karl 6, 24, 51
 Boberg, Oliver 12, 36, 51
 Bochner, Mel 20, 45, 51
 Bordier, Muriel 7, 26, 51
 Brandt, Bill 16, 43, 51
 Brooks, Ellen 7, 25, 51
 Burgin, Victor 9, 30, 51
- Cadioux, Geneviève 6, 24, 51
 Caldicott, Richard 11, 34, 51
 Cartier-Bresson, Henri 3, 51
 Casebere, James 12, 13, 37, 51
 Cattelan, Maurizio 13, 38, 51
 Chapman, Jake et Dinos 13, 38, 51
 Colomer, Jordi 16, 43, 51
 Coplans, John 6, 15, 25, 41, 51
 Cotton, Charlotte 19
 Cubisme 15
- Decker, Simone 15, 42, 51
 Delacour, Yann 7, 27, 51
 Demand, Thomas 12, 36, 37, 51
 Drahos, Tom 7, 16, 18, 27, 42, 51
 Durand, Régis 9, 12
- Fischli, Peter (voir aussi Weiss, David) 13, 39, 51
 Flechtner, Thomas 4, 23, 51
 Fleischer, Alain 4, 10, 23, 30, 51
- Gaál, Miklos 10, 31, 51
 Gefeller, Andreas 11, 33, 51
 Goedicke, Claus 6, 11, 24, 34, 51
- Gonzenbach, Christian 7, 28, 51
 Gronon, Philippe 9, 28, 51
 Grosse, Isabelle 12, 35, 51
 Gursky, Andreas 9, 18, 29, 51
- Hayward, Tarik 12, 35, 36, 51
 Hockney, David 15, 40, 51
 Holbein, Hans 44, 51
 Huebler, Douglas 19, 51
 Hugentobler, Jürg 13, 37, 51
 Husserl, Edmund 3, 19, 51
 Huyghe, Pierre 9, 30, 51
- Ida, Akiko (voir aussi Javelle, Pierre) 7, 26, 51
- Jaar, Alfredo 20, 45, 51
 Javelle, Pierre (voir aussi Ida, Akiko) 7, 26, 51
 Josephson, Ken 16, 18, 43, 51
- Keetman, Peter 10, 33, 52
 Keller, Milo 11, 35, 51
 Khazem, Jean-Pierre 10, 32, 52
 Kosuth, Joseph 20, 21, 45, 52
 Kuwakubo, Ryota (voir aussi Yamaguchi, Reico) 13, 40, 52
- Land Art 4
 Levinthal, David 10, 32, 52
 Libera, Zbigniew 7, 27, 52
- Matta-Clark, Gordon 15, 41, 52
 Méliès, Georges 13, 38, 52
 Mogarra, Joachim 8, 28, 52
 Morris, Robert 19, 52
 Moulin, Nicolas 11, 33, 52
 Moyen Age 16
- Oldenburg, Claes 13, 38, 39, 52
 Op Art ou Optical Art 17
- Paiement, Alain 15, 41, 42, 52
 Parker, Suellen 7, 25, 52
 Pétremand, Gérard 10, 31, 52
 Photographie conceptuelle 3, 4, 16
 Photographie plasticienne 3, 4
 Picasso, Pablo 42, 52
 Postmodernisme 3, 7

Raphaël (Raffaello Sanzio) 44, 52
Ray, Charles 13, 39, 52
Ray, Man 16, 52
Rebufa, Olivier 16, 42, 52
Renaissance 4, 11, 16
Ristelhueber, Sophie 11, 34, 52
Rose, Julianne 10, 32, 52
Rousse, Georges 10, 33, 52
Ruscha, Edward 9, 30, 52

Samaras, Lucas 15, 41, 52
de Saussure, Ferdinand 20, 52
Schulz, Josef 12, 36, 52
Serrano, Andres 6, 24, 52
Simmons, Laurie 7, 26, 52

Taylor-Wood, Sam 9, 30, 52
Thomas, Pascale 8, 28
Tosani, Patrick 6, 7, 11, 25, 26, 34, 52
Trémorin, Yves 6, 19, 23, 52
Tress, Arthur 7, 28, 52

Turrell, James 14, 40, 52

Urbain, Thierry 13, 37, 52

Vasarely, Victor 44, 52
Vilariño, Marcos 7, 27, 52
Virserius, Regina 7, 27, 52

Wall, Jeff 9, 29, 52
Weegee (Arthur Fellig) 16, 44, 52
Weiner, Lawrence 20, 45, 52
Weiss, David (voir aussi Fischli, Peter) 13, 39,
52
Weston, Edward 10, 33, 52

Yamaguchi, Reico (voir aussi Kuwakubo, Ryota)
13, 40, 52

Zwakman, Edwin 13, 37, 52