

La représentation

Le monde n'existe pas sans l'image du monde. L'image est active, elle produit et non pas reproduit la réalité qu'elle montre. L'image n'est pas en aval de la réalité (l'image comme imitation et illusion, telle que la conçoit Platon), elle est la condition même de la réalité. Ce qui fait dire à Panofsky que « l'art est une anticipation de la perception ».

« ...Tout ce que je désire montrer, c'est ce principe général que la Vie imite l'Art beaucoup plus que l'Art n'imité la Vie et j'ai cette conviction que, si vous y réfléchissez sérieusement, vous trouverez que cela est vrai. La Vie tend le miroir à l'Art et reproduit quelque type étrange imaginé par le peintre ou le sculpteur ou réalise en fait ce qui a été rêvé en fiction. Scientifiquement parlant, la base de la vie- l'énergie de la vie, dirait Aristote- est simplement le désir de l'expression et l'Art présente toujours des formes variées par lesquelles cette expression peut se réaliser... » **Oscar Wilde ; Le Déclin du Mensonge, page 53**

« Qu'est-ce donc que la nature ? Elle n'est pas la mère qui nous enfanta. Elle est notre création. C'est dans notre cerveau qu'elle s'éveille à la vie. Les choses sont parce que nous les voyons, et ce que nous voyons, et comment nous le voyons, dépend des arts qui nous ont influencés. Regarder une chose et la voir sont deux actes très différents. On ne voit quelque chose que si l'on en voit la beauté. Alors, et alors seulement, elle vient à l'existence. A présent, les gens voient des brouillards, non parce qu'il y en a, mais parce que des poètes et des peintres leur ont enseigné la mystérieuse beauté de ces effets. Des brouillards ont pu exister pendant des siècles à Londres. J'ose même dire qu'il y en eut. Mais personne ne les a vus et, ainsi, nous ne savons rien d'eux. Ils n'existèrent qu'au jour où l'art les inventa... » **Oscar Wilde ; Le Déclin du Mensonge, page 55**



William Turner « La tamise et le pont de Waterloo » 1835 121 x 90.5 cm

Le réel n'est pas spontanément visible mais doit être rendu visible, il n'est pas immédiatement signifiant mais à signifier, ce qui suppose des médiations et un travail de l'art.

Reconnaître le réel, c'est l'amener à l'existence disait Hegel.

Le réel n'existe qu'en fonction des représentations que l'on en a. La réalité n'est qu'un construit imaginaire et le rôle de l'art, c'est de renouveler ce construit.

Il n'y a pas de fait, il n'y a que des interprétations, en conséquence, toute réalité est socialement construite et infiniment manipulable. On saisit le réel que lorsqu'il est mis en art. Il faut que quelqu'un fasse du réel une représentation, pour qu'ensuite on puisse aimer cette représentation et ainsi aimer le réel (Alain Roger « Nus et Paysages »).

Pour penser un objet, il faut qu'il soit avant tout un objet de représentation. Nous ne percevons le réel qu'à travers nos schémas conceptuels, qui sont eux-mêmes forgés par des schémas conceptuels créés par d'autres. Ce qui détermine ce que l'on appelle le jugement.



Bernd et Hilla Becher « Châteaux d'eau » Typologies 1984

Le travail photographique du couple Becher porte sur des bâtiments industriels (les « typologies ») photographiés selon un protocole extrêmement rigoureux (vue frontale, centrage du sujet, etc.). En 1957, les Becher entreprirent de documenter méthodiquement l'architecture des bâtiments industriels des XIX^e et XX^e siècles en Europe et en Amérique du Nord. Ce projet d'une vie, couronné par le Lion d'or de la sculpture à la Biennale de Venise en 1990, est reconnu pour son influence sur l'art conceptuel des années 1960 et 1970.

La beauté des paysages s'apprend, car ce sont des archétypes. Ils sont produits par l'art, qui nous apprend à les voir et ainsi nous pouvons saisir cette réalité. Si nous ne représentons pas par l'art, nous ne savons pas voir le changement de la société.

La fonction de l'art, c'est de permettre aussi le mouvement, l'histoire des sociétés. Il permet de saisir cette réalité objective, d'en faire œuvre et la rendre désirable. Car nous n'aimons que ce que nous désirons. Et Paul Valéry va plus loin dans « Petite Lettre sur les mythes » (1929), en expliquant que nous ne pouvons aimer que ce que nous créons.

L'expérience de l'art peut-elle alors éveiller en nous cette attention subtile pour aller à la rencontre de ce qui échappe à notre conscience ?



Elliot Erwitt « North Carolina » 1950



Elliot Erwitt « Versailles » 1975

Chaque cliché d'Elliot Erwitt peut être l'objet d'une double lecture. À première vue, on remarque avant tout l'humour, l'ironie même contenues dans ses clichés mais dans un second temps on prête plus attention aux détails qui parsèment chacune de ses photos. Un travail minutieux qu'il parvient à réaliser en captant instantanément l'humanité des situations qu'il photographie.

L'essentiel, c'est ce que peuvent « faire » les images, non ce qu'elles doivent être. Il ne nous reste qu'à discerner, dans telle ou telle image, ce qui fonctionne comme « puissance » (une source, un torrent) ou comme « pouvoir » (un barrage, un canal).



Andreas Gursky « 99 cent » 206.5 x 337 x 5.8 cm 1999

99 ¢ est l'une des œuvres les plus significatives de Gursky. L'intérieur d'un supermarché américain, dans lequel tout est proposé au prix unique de 99 ¢, est prétexte à restituer la profusion des petites surfaces colorées des produits bien alignés dans un parfait ordonnancement au chatoiement exceptionnel. La succession des rayonnages, tel un déferlement, donne une dimension vertigineuse à l'image, que vient renforcer le reflet au plafond des étalages. C'est dans un second temps qu'émergent les figures des clients du magasin, que la profusion des emballages semblait avoir englouties. On peut lire ici toute l'ambiguïté de la présence de l'homme chez Gursky, présence qui, lorsqu'elle n'est pas en tant que foule, multitude ou rassemblement, le sujet de l'œuvre – où elle est tout aussi instrumentalisée –, sert d'indicateur d'échelle plutôt que de support à une narration.



Nan Goldin autoportrait

Œuvre majeure de la photographie contemporaine, cette série, qui s'étale sur plus de quinze ans (avec près de 800 images), capture une large tranche de vie. On y croise souvent l'intime, le sexe, l'amour, la fête, la débauche, l'alcool, la drogue, la violence et la mort. Parfois durs ou même dérangeants, les clichés débordent de sincérité et de réalisme, et témoignent avant tout des liens, quels qu'ils soient, qui se tissent entre les individus, et de la difficulté d'être jeune, ou différent. Au

début des années 80, le sida fait son apparition et plusieurs proches de la photographe en meurent. Elle témoignera de leur quotidien et de leurs derniers instants à travers des photographies saisissantes. Dans une volonté de transparence totale, Nan Goldin n'hésite pas à se prendre elle-même en photo. L'une des plus marquantes, l'autoportrait pris peu après avoir été battu par son compagnon, ce qui manquera de lui faire perdre un œil.

« Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini [...] » Marcel Proust « Le Temps retrouvé »



Christo « Le Pont Neuf emballé » Paris 1985

L'artiste est un producteur de scénarios pour le réel. Il permet de nous glisser dans des situations à fort coefficient de potentialité.



Orlan « self hybridations »

Depuis les années 1960, l'œuvre développée par Orlan se nourrit des archétypes iconographiques puisés dans l'histoire de l'art universelle, qu'ils soient génériques (comme Diane, Psyché, Europe) ou singuliers (comme *La Joconde*). Mais ces hybridations ne résultent pas seulement de manipulations

de l'image, elles sont aussi, depuis les années 1990, l'œuvre de chirurgiens esthétiques qui ont remodelé la chair du visage d'Orlan à travers toute une série d'opérations-performances. La démarche profondément originale d'Orlan a d'abord pris la forme de performances durant lesquelles l'artiste utilisait son propre corps de façon très simple – dans *Le Baiser de l'artiste*, à la Fiac de 1977, Orlan échangeait un baiser contre une pièce de 5 francs –, puis d'une manière de plus en plus complexe, ce dont rendent compte photographies, films et vidéos. Après 1998, Orlan se lance dans l'exploration des canons de la beauté féminine tels qu'on peut les trouver dans d'autres civilisations ou à d'autres époques, mettant en lumière les carcans imposés par toutes ces sociétés :

« J'entreprends actuellement un tour du monde des standards de beauté chez les Précolombiens (déformations du crâne, strabisme, faux nez...). À l'aide de l'ordinateur, j'hybride ma propre image avec celle des sculptures présentant ces caractères pour créer une autre proposition, un autre modèle de beauté ». Contrairement aux œuvres « d'art charnel » entreprises avec les opérations chirurgicales, les séries « Self Hybridations » n'inscrivent des transformations que « dans les pixels de la chair virtuelle », l'artiste se plaisant « à brouiller les cartes, à transformer le réel en virtuel et vice versa ». Ces œuvres troublantes sont-elles une préfiguration des manipulations génétiques qui nous menacent ou simplement un ultime avatar du statut de plus en plus incertain de l'œuvre d'art ?

Alain Sayag

Le travail de Orlan nous permet de réfléchir à un désir de l'homme qui est particulièrement puissant : le désir de se créer soi-même ou d'agir sur sa propre nature. Doit-on dire que l'homme étant un « être qui se pense » (c'est-à-dire qui réfléchit à sa propre nature) il est légitime qu'il se repense ou se réinvente sans cesse, à condition qu'il soit responsable des modifications qu'il se fait subir ?

La représentation n'est qu'une « manière de faire des mondes » nous dit Nelson Goodman.

L'art est le lieu où s'invente ce que peut-être le monde, sur le plan de l'action concrète mais aussi sur le plan spéculatif.