



L'invention d'un monde

Photographies des collections Robelin

FRAC

FRAC Auvergne

Hôtel Fontfreyde - Centre photographique

Du 19 janvier au 24 mars 2019

FRAC Auvergne

Commissariat : Jean-Charles Vergne, Directeur du FRAC Auvergne

Du mardi au samedi : 14 h - 18 h. Dimanche : 15 h - 18 h.

Visites guidées les samedis à 15 h et 16 h 30 et les dimanches à 16 h 30.

Visites Flash (30 mn) les mercredis et vendredis à 15 h.

Pendant les vacances scolaires, visites Flash du mardi au vendredi à 15 h.

FRAC Auvergne - 6 rue du Terrail - Clermont-Ferrand - France

04 73 90 5000 - contact@fracauvergne.com - www.frac-auvergne.fr

Hôtel Fontfreyde - Centre photographique

Commissariat : François-Nicolas L'Hardy, Directeur du Centre photographique

Du mardi au samedi : 14 h - 19 h. Dimanche : 15 h - 18 h.

Visites guidées le premier samedi du mois à 16 h.

Hôtel Fontfreyde - 34 rue des Gras - Clermont-Ferrand - France

04 73 42 31 80 - fontfreyde-photographique@ville-clermont-ferrand.fr

Couverture :

Bruno Serralongue - *Feu d'artifice 14/7/00* - 2000 - Photographie - Ed. 2/3 - 51,5x41,5 cm

Collection FRAC Auvergne / Donation Robelin

Dos :

James Welling - *Sans titre (Aluminium Foil)* - 1980 - Tirage argent - 44,3x36,7 cm

Collection FRAC Auvergne / Donation Robelin

Crédits photographiques : Ludovic Combe, Olivier Dancy, Éric Poitevin.

Partenaires



Grand mécène du FRAC Auvergne



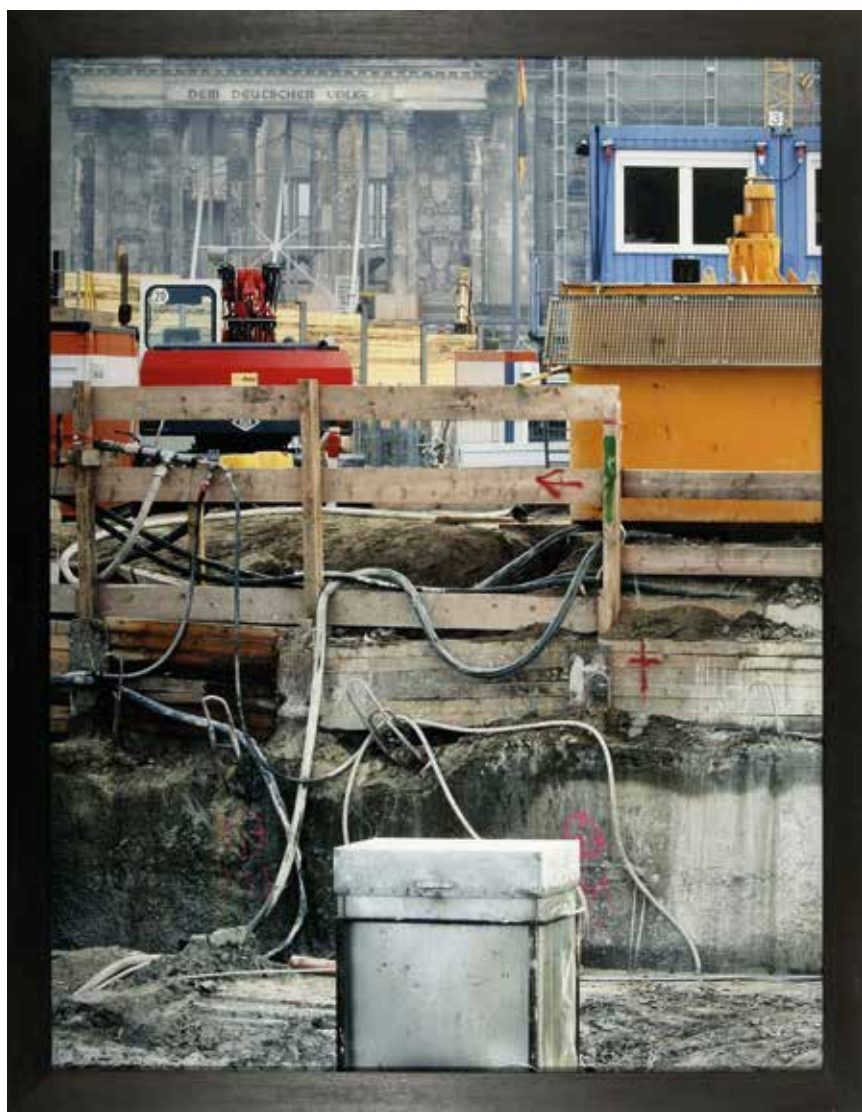
Mécènes du FRAC Auvergne



L'invention d'un monde

Photographies des collections Robelin

FRAC Auvergne



Stéphane COUTURIER - *Berlin – Platz des Republik* - Ed. 2/5 - 1996
Tirage chromogène - 142 x 111 cm - Collection FRAC Auvergne - Donation Robelin

L'invention d'un monde

Pour leur première collaboration, le FRAC Auvergne et l'Hôtel Fontfreyde-Centre photographique ont souhaité proposer à Anne-Marie et Marc Robelin d'exposer une partie de leur collection photographique, élaborée depuis plusieurs décennies par ces passionnés d'art. Ce choix s'est naturellement effectué à la suite d'une remarquable donation que la famille Robelin a choisi d'offrir au FRAC Auvergne en 2016, présentée ici pour la première fois au public. Ce sont en effet plus de trente œuvres qui ont rejoint la collection du FRAC Auvergne grâce à la générosité et à la confiance des Robelin, permettant ainsi l'entrée de nouveaux artistes dans la collection (James Welling, Bruno Serralongue, Jochen Gerz, Martin Parr, Natacha Lesueur...), ajoutant également de nouvelles créations à des artistes déjà présents (Xavier Zimmermann, Stéphane Couturier).

L'acte de collection répond à des mécanismes forts différents selon qu'il s'agisse de bâtir une collection publique - comme le fait le FRAC Auvergne - ou de constituer un ensemble d'œuvres à des fins privées. Si la collection publique obéit à une volonté de dessiner un panorama le plus diversifié possible autour d'une identité artistique clairement définie, la collection privée se constitue selon des processus déterminés par d'autres facteurs. La famille Robelin a depuis longtemps entretenu des liens d'amitié privilégiés avec la plupart des artistes présents dans sa collection. Ces liens, fondés sur les affinités humaines autant que sur l'admiration artistique, ont guidé leurs choix autour d'artistes vis-à-vis desquels ils ont souvent souhaité maintenir une fidélité indéfectible, acquérant leurs œuvres au fil des années jusqu'à parfois constituer des ensembles exhaustifs de chacune des périodes créatives de tel ou tel photographe, peintre ou sculpteur. La vision commune d'Anne-Marie et Marc Robelin, lorsqu'on évoque avec eux leur collection, est portée par le désir de vivre avec les œuvres, d'établir avec la création contemporaine un dialogue sensible et profond, d'accompagner leurs vies par ce monde inventé par les artistes et réinventé par la relation affective qu'ils entretiennent quotidiennement avec les œuvres qui les entourent.

C'est un honneur pour le FRAC Auvergne et pour l'Hôtel Fontfreyde-Centre photographique de pouvoir présenter ces œuvres réunies par une famille de collectionneurs et léguées pour partie à une collection publique afin que le plus grand nombre puisse désormais en bénéficier en toute liberté.

Jean-Charles Vergne
Directeur du FRAC Auvergne

Stephen WILKS

Né en Grande-Bretagne en 1964 - Vit en Allemagne

Sculpteur, dessinateur, photographe, la pratique de Stephen Wilks est protéiforme dans les médiums et hétérogène dans ses propositions. Ses photographies sont à l'image de l'ensemble du travail offrant différentes polarités mais dans une grande homogénéité formelle.

Étranger au champ référentiel de la photographie et de son histoire, Stephen Wilks se sert de ce médium comme un outil d'enregistrement lui permettant de produire des images. Les sujets qu'il photographie sont assez ordinaires : des scènes de rue (un étal de marchand, un homme qui passe) ou d'intérieur (une lampe et son interrupteur, un lit dans une pièce), des portraits frontaux d'anonymes, de simples objets (une fourchette, un rouleau de papier toilette, des brûleurs au gaz, un hamac entre deux arbres), des paysages (des arbres, un vol d'oiseaux, des vues architecturales). Ses photographies semblent assez classiques par leur composition et sont traitées avec un très grand soin formel dans le choix de la lumière, dans la qualité de la couleur ou du tirage. Elles semblent osciller entre la photographie sociale – comme deux des photographies du FRAC Auvergne, celle représentant le quartier populaire de Kreuzberg à Berlin et celle montrant la femme au manteau de fourrure dans le Musée de Pergame, toujours à Berlin –, mais elles peuvent sortir de ce registre et se définir comme de simples moments humoristiques ou des scènes intrigantes, des «moments» formels où l'étrangeté d'une scène banale apparaît par un cadre, un détail (comme dans les deux autres photographies appartenant au FRAC Auvergne). Ni ironiques, ni dramatiques, ni simplement formelles, ni totalement documentaires, ces œuvres évitent toute catégorisation critique pour saisir ce qui nous entoure dans des images qui sont à la fois froides (aucun lyrisme ne se manifeste dans la prise de vue) et sensibles (par la qualité des sujets photographiés).

Éric Suchère



Sans titre (Pergamon Museum, Berlin)
Ed.1/6 - 2000 - Photographie - 100 x 140 cm
Collection FRAC Auvergne - Donation Robelin

Thomas STRUTH

Né en Allemagne en 1954 - Vit en Allemagne

Thomas Struth a tout d'abord étudié la peinture avec le célèbre peintre Gerhard Richter avant de réorienter son apprentissage vers la photographie. Il est l'élève des non moins célèbres Bernd et Illa Becher, fondateurs de la Nouvelle Objectivité, mouvement d'une importance cruciale pour le devenir de la photographie contemporaine dont sont issus les principaux photographes allemands de cette génération (parmi lesquels Thomas Ruff, présent dans cette exposition est l'une des figures principales aux côtés de Thomas Struth ou d'Andreas Gursky).

La pratique de Thomas Struth repose souvent sur un principe de séries, qu'il s'agisse de fleurs, d'intérieurs de musées, de bâtiments urbains, de portraits de familles. *Grab von Lu Wun, Shangai* est une photographie de grand format, très détaillée et dont la portée méditative est emblématique des œuvres de Thomas Struth durant la seconde moitié des années 1990. L'œuvre constitue un passage entre les formats plus réduits réalisés par l'artiste dans les rues de Shangai et les photographies de grands formats de la série *Paradise* qu'il conçoit juste après. La photographie a été réalisée dans le parc Lu Xun de Shangai dans lequel se trouvent le mémorial et la tombe de Lu Xun (1881-1956), l'un des écrivains chinois majeurs du XXe siècle, ardent défenseur de la construction d'une «Nouvelle Chine». L'œuvre de Thomas Struth, jouant comme c'est souvent le cas sur plusieurs registres a priori contradictoires, se manifeste autant dans son aspect anecdotique que dans sa composition faussement évidente et suffisamment précise pour extraire le sujet de sa dimension touristique et ouvrir l'image vers un espace contemplatif. Comme toujours dans l'œuvre de Thomas Struth, il s'agit de maintenir un écart entre la subjectivité du photographe et la réalité par une distanciation maximale avec le sujet traité : les choses sont photographiées telles qu'elles sont, sans arrangement aucun avec le réel.

Jean-Charles Vergne



Grab von Lu Wun, Shanghai
1997 - Tirage chromogène - 170 x 220 cm

Thomas RUFF

Né en Allemagne en 1958 - Vit en Allemagne

Bien qu'utilisant la photographie, Thomas Ruff s'est toujours défini comme un non-photographe. Depuis ses premières œuvres – images neutres d'intérieurs puis portraits frontaux et inexpressifs jusqu'aux séries de photographies d'étoiles et de planètes, il a méticuleusement étudié et expérimenté les différentes typologies de l'image photographique. Ses aspirations personnelles pour l'astronomie, discipline vers laquelle il envisageait au départ de se destiner, ont eu une influence manifeste sur ses choix, comme en attestent la photographie issue de la série *Stern* ou, de manière moins directe, celle de la série *Zykles*. Cette dernière est une transposition d'équations algébriques utilisées en physique, modélisées en trois dimensions à l'aide d'un logiciel. Ces courbes, générées par des fonctions mathématiques, possèdent la beauté esthétique de dessins minimalistes tout en évoquant les circonvolutions de champs électromagnétiques.

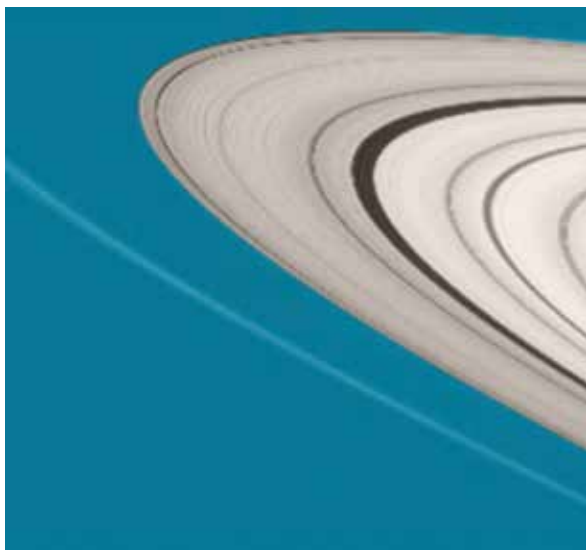
C'est à la fin des années 1990, alors qu'il s'intéresse à la transposition photographique d'images pornographiques de basse résolution, pixelisées et floues trouvées sur Internet, que Thomas Ruff débute ses expérimentations sur des paysages pixelisés en basse résolution (série *JPEG*) et sur des images abstraites générées par informatique (série *Substrat*). Son raisonnement postule que les images virtuelles d'Internet ne représentent pas le réel mais doivent avant tout être considérées comme des stimuli oculaires générés par l'électronique. Ces stimuli deviennent, par leur transposition photographique, des signaux électromagnétiques transmis à l'œil par la lumière. Ils sont ensuite transformés en signaux bioélectriques envoyés au cerveau qui, après les avoir analysés, en fait des images qu'il identifie à des stimuli électroniques. Ces «substrats» fonctionnent en circuit fermé : des stimuli électroniques deviennent des signaux électromagnétiques puis bioélectriques pour redevenir un ensemble de stimuli électroniques... Avec la série des *Substrat*, Thomas Ruff choisit d'explorer l'«irréalité»



Substrat 19
2003 - Tirage chromogène - Ed. 1/5 - 205 x 130 cm

picturale d'Internet en créant des photographies exécutées à partir d'images de dessins animés et de mangas superposées en plusieurs couches, fondues les unes aux autres, zoomées jusqu'à atteindre le cœur chromatique de l'image. L'artiste retravaille ce vortex informe et coloré à l'aide d'un logiciel, en conservant les contours et en emplissant l'intérieur des formes de couleurs saturées. En se plaçant à la lisière de l'image photographique, Thomas Ruff entame un cycle qui s'achève avec la série de vues interstellaires qu'il crée à partir de 2008 à partir d'images transmises par la sonde spatiale Cassini. Du microcosme au macrocosme pictural, il étend son champ d'investigations aux deux extrémités du registre des images : il part de l'invisible microscopique pour atteindre l'invisibilité interstellaire. En faisant ainsi s'effleurer le réel et l'irréel, il atteint le point aveugle des images. La série *Substrat*, dont les images dépassent largement les capacités oculaires humaines, n'existe que par la transcription de signaux électroniques en photographie. Des champs saturniens embrassés par les oculaires de la sonde Cassini, aucun œil humain ne verra jamais rien sinon par la transmission des informations envoyées depuis l'espace. Demeure l'immersion dans le champ chromatique de *Substrat*, véhicule pour l'imaginaire semblable à cet océan de couleurs de la planète Solaris dans le film d'Andrei Tarkovski, phosphènes électroniques qui, par leurs dimensions et leur format panoramique incluent leur spectateur dans leur beauté haptique.

Jean-Charles Vergne



Cassini 17
2009 - Tirage chromogène - 103,5 x 108,5 cm

Éric POITEVIN

Né en France en 1961 - Vit en France

Extrait de l'entretien entre Éric Poitevin et Jean-Charles Vergne, publié dans le livre *Éric Poitevin*, éditions Toluca, FRAC Auvergne

Éric Poitevin Je ne pense pas que la photographie (et la mienne en particulier) rejoue une histoire de la peinture. La peinture, me semble-t-il, a définitivement changé de trajectoire avec l'apparition de la photographie et la photographie doit avoir la sienne propre. Il ne s'agit pas pour moi d'esquiver la peinture. J'ai une relation réelle et forte à celle-ci tout en me sentant résolument photographe et sans aucun complexe, gaiement. Je fabrique des images qui répondent très souvent à d'autres images appartenant à l'histoire de la photographie. Oui, il y a une histoire de la photographie. [...] Au sujet des «natures mortes» par exemple, bien sûr que je regarde Chardin mais plus encore celles de Paul Outerbridge ou d'Irving Penn faites dans les années 1980. Et, pour retourner dans un siècle que je regarde beaucoup, les photographies dites primitives montrant des objets dans une nudité hors de la portée de la peinture, m'importent énormément. Puis des photographes, disons de second plan mais non négligeables à mes yeux, comme August Kotsch ou Cuvelier.

Jean-Charles Vergne L'une des séries concerne la photographie d'oiseaux retrouvés morts que vous récupérez ou que des amis vous apportent, et que vous photographiez suspendus à l'envers. Vous collectez ainsi les dépouilles de ces volatiles (qui vont des oiseaux les plus communs jusqu'aux rapaces, en passant par les espèces chassées), que vous congelez jusqu'au moment de la prise de vue. Jean-Christophe Bailly a écrit un texte magnifique sur cette série qui pour lui récapitule toutes vos œuvres consacrées aux animaux morts, «tout en s'exilant dans la solitude de ce qu'elle montre – l'abandon, mais juste avant l'abandon, et la mort, mais juste avant l'effacement.» De la chambre froide à la chambre photographique, il y aurait ici un geste qui ne serait pas éloigné de celui de l'embaumeur ?

EP Ah ! C'est une belle idée... elle me plaît beaucoup. Il est vrai que la photographie a comme une capacité à stopper la décomposition tout comme la congélation. J'ai éprouvé à ce propos une sensation étrange, presque troublante. Envisageant de photographier ces oiseaux pendus, une fois les conditions réunies, il m'a fallu décongeler le premier oiseau ainsi conservé, en attente, une chouette effraie. Passer lentement d'un bloc compact et inerte à un corps souple, retrouvant tout doucement



Sans titre

2012 - Tirage chromogène - 157 x 125 cm

ses muscles, ses articulations, m'a beaucoup intrigué. Pendant quelques heures, j'ai cru à une sorte de résurrection, juste avant de détecter les signes et la certitude que le processus de décomposition était en marche, irréversiblement, définitivement !

Ces propos entrent en résonance avec les deux autres séries présentes au FRAC et à l'Hôtel Fontfreyde. Les religieuses et la série des anciens combattants répondent en effet au même souci de préservation d'un sujet voué à la disparition. Les religieuses furent photographiées alors que l'artiste était résident à la Villa Médicis à Rome. C'est après plusieurs mois de démarches auprès du Vatican qu'il obtint finalement l'autorisation de réaliser les portraits de membres de la Curie Romaine (son organisme administratif). Les photographies réalisées (5 religieuses et 6 cardinaux) frappent par leur sobriété et par leurs cadrages qui évoquent les portraits du Quattrocento tout en neutralisant le visage et l'attitude corporelle.

Elger ESSER

Né en Allemagne en 1967 - Vit en Allemagne

Elger Esser fut, comme Thomas Ruff et Thomas Struth, élève de Bernd et Hilla Becher à la Kunstakademie de Düsseldorf. Néanmoins, contrairement aux photographes de cette école de la Nouvelle Objectivité marqué par une approche très factuelle de la réalité, Elger Esser se démarque par la manière très sensible dont il s'empare de la thématique du paysage. Son œuvre poursuit une quête de représentation étendue sur un grand nombre de pays qu'il photographie avec de longs temps de pose, jouant souvent sur des tonalités sépia ou des noirs obtenus par héliogravure afin d'obtenir des images qui ne sont pas sans évoquer d'anciennes cartes postales du début du XXe siècle. Le temps est donc au centre de la pratique de l'artiste franco-allemand, un temps qu'il magnifie et rend d'autant plus prégnant lorsqu'il évoque de manière directe les écrits de Marcel Proust (la série *Combray* et son lien direct avec le roman *À la Recherche du temps perdu*) ou les lettres de Maupassant à Flaubert au sujet des paysages d'Étretat.

Ses photographies sont exemptes de figure humaine, demeurent flottantes dans le temps, produisent des images dont on ne sait si elles sont les vestiges d'une nostalgie, de réminiscences de souvenirs ou d'un romantisme hérité de la grande tradition allemande. Il travaille sur le motif, à la manière d'un peintre dans ses études sur la mer (voir les œuvres *Ameland Pier* ou *Benbecula*), il reprend en les transformant des images pré-existantes, superpose plusieurs clichés, mélange les techniques, etc. afin de produire finalement une œuvre dont il est parfois impossible de préciser avec exactitude l'origine dans le temps. Ses photographies semblent échapper à l'instantanéité de la photographie, laissent la durée infuser et, en définitive, se constituent en de superbes catalyseurs pour la mémoire et l'imaginaire de leur spectateur.

Jean-Charles Vergne



La Manneporte

2001 - Tirage chromogène - Ed. 4/7 - 130 x 185 cm

Bruno SERRALONGUE

Né en France en 1968 - Vit en France

Bruno Serralongue se définit comme un artiste qui utilise la photographie bien plus que comme un photographe. Pour préciser, on pourrait dire que les questionnements propres au médium photographique ne l'intéressent pas – bien qu'il utilise une chambre photographique pour prendre ses clichés – et que la photographie n'est, pour lui, qu'un médium permettant de développer son projet et que celle-ci lui apparaît comme la plus pertinente actuellement.

Le FRAC Auvergne possède quatre photographies montrant des feux d'artifice. La première, datée de 1994, appartient à la série «Les Fêtes». Pendant trois mois, durant l'été 1994, Bruno Serralongue a parcouru le département des Alpes-Maritimes en suivant les différentes festivités qui avaient lieu dans les villes et villages, saisissant le mélange qui s'opère entre la fête traditionnelle et sa transformation en activité touristique. Les trois autres appartiennent à la série «Feu d'artifice, Sérandon». Pour le 14 juillet 2000, un pique-nique géant avait été organisé dans toute la France et une commande avait été passée à 34 artistes pour qu'ils «couvrent» cet événement – l'ensemble devant ensuite être réuni dans un livre. La contribution de Bruno Serralongue a consisté à prendre des photographies des feux d'artifices qui suivirent le pique-nique lui-même. Dans les deux cas, la distance avec le sujet, le manque d'éclat du feu d'artifice – et, pour la première photographie, le fait que l'on ne voit que la fumée qui suit celui-ci – détruit la féerie pyrotechnique pour ne produire qu'une image figée et sans brio de l'événement qui doit émerveiller. Ces photographies ne sont ni une critique sociale, ni un mépris pour «l'événement», mais une saisie de ce qu'il est, simplement ce qu'il est, à la bonne distance, permettant de voir ce qui est à la fois symbolique et dérisoire – dans une lutte entre le symbolique et le dérisoire.

Éric Suchère



Feu d'artifice 14/7/00

2000 - Tirage chromogène - 51,5 x 41,5 cm

Collection FRAC Auvergne - Donation Robelin

Stéphane COUTURIER

Né en France en 1957 - Vit en France

En 1988, Stéphane Couturier fonde l'agence Archipress, spécialisée dans le domaine très particulier de la photographie d'architecture. C'est en côtoyant les architectes et leurs projets qu'il va peu à peu élaborer une vision sans précédent de la ville, renouvelant incontestablement le genre de la photographie urbaine.

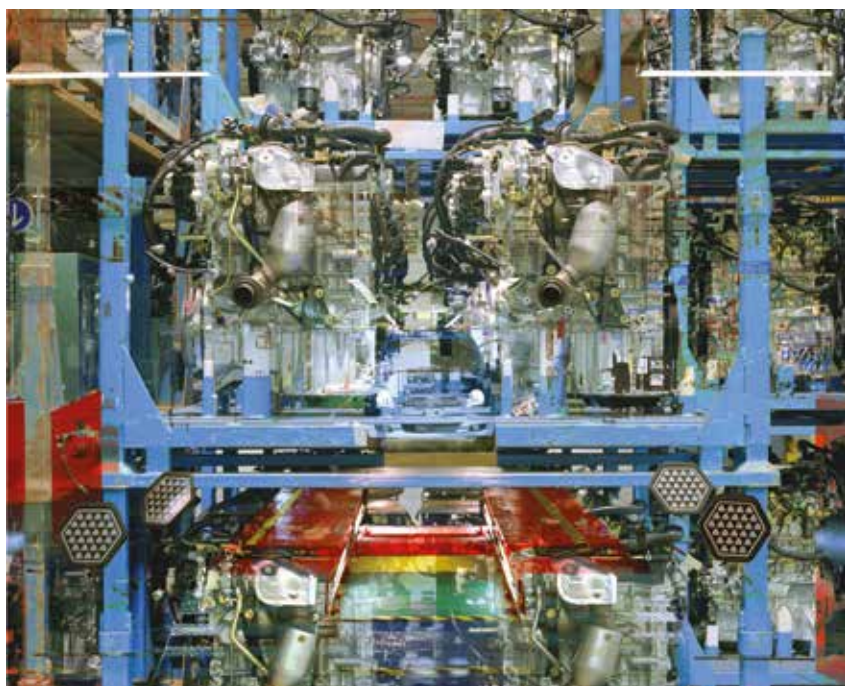
À partir de 1994, il présente une série d'œuvres initialisant un travail à moyen terme intitulé «Archéologie urbaine». La ville, considérée par Stéphane Couturier comme un organisme vivant, changeant, aux facettes multiples, est photographiée hors de toute poésie, de nostalgie ou d'étrangeté. Ses photographies, réalisées à la chambre, écrasent et juxtaposent les plans, annulent toute profondeur de champ et toute perspective. À cette frontalité s'ajoute une rigoureuse orthogonalité des cadrages obtenue par décentrement vertical de la chambre photographique. Cette technique confère aux sujets qu'il traite (chantiers urbains à Paris ou Berlin, usines désaffectées...) une étonnante plasticité. D'un côté, Stéphane Couturier informe et documente par une énumération précise des lieux photographiés dans le titre des œuvres : *Berlin, Platz des Republik, Usine Gévelot à Issy-les-Moulineaux*, etc. D'un autre côté, il multiplie les codes et les signes faisant sens dans une logique picturale propre à l'histoire de la peinture. Les plans sont feuilletés, créent des aplats et déhiérarchisent tous les éléments de la photographie. Il n'y a plus de premier ou d'arrière-plan ni de sujet principal. Cela concourt à renforcer une impression d'entre-deux spatial et temporel des sites photographiés que la photographie *Villa Noailles, les miroirs* donne à voir magistralement. Spatialement, ces chantiers ou ces usines abandonnées montrent ce qui ne sera plus et ce qui n'est pas encore. Ils sont des lieux en requalification identitaire, en mutation profonde. Temporellement, ces espaces mis en abîme se situent dans un passé en phase d'oubli, d'un présent en turbulence et d'un avenir en cours d'activation architecturale. Il en va donc moins de la destruction des sites que de leur mutation profonde dans un contexte historique, social et économique.



Usine Gévelot à Issy-les-Moulineaux
1996 - Tirage chromogène - Ed. 4/5 - 80 x 60 cm
Collection FRAC Auvergne - Donation Robelin

Melting Point – Toyota n°17 appartient à une série réalisée dans l'usine de montage automobile Toyota de Valenciennes. Si la rigueur géométrique est toujours de mise, cette série se manifeste par la profusion de détails enchevêtrés, par la superposition de plusieurs images qui «fusionnent», comme l'indique le titre anglais de la série. Les deux images superposées de *Toyota n°17* agissent comme deux photogrammes extraits d'un film et insufflent du temps et du mouvement à l'image, reproduisant ainsi la cadence sans fin de la chaîne de montage, sa mécanique répétitive et syncopée. La photographie recompose une durée par l'impossible accommodation de l'image et par la circulation du regard d'un détail à l'autre, d'un plan à l'autre, évoluant entre les chicanes d'acier et la robotique pour envelopper un espace en constante vibration stochastique. Les grands axes structurels de la chaîne de montage se détachent plus nettement – orthogonales bleues, hexagones noirs et gris, aplats rouges et lignes de câbles noirs – et se perdent dans le flou du plan feuilleté, dans la perspective démultipliée, dans l'abstraction des pièces métalliques. La carcasse de voiture semble flotter, translucide à peine visible. *Toyota n°17* obéit à une double composition. Orthonormée, elle s'organise selon une grille exigeante qui contient un ensemble de mouvements circulaires, saccadés, syncopés, chaotiques en apparence. Si la netteté des formes les moins mobiles confère une certaine objectivité à cette photographie – renforcée en ceci par le cadrage frontal et le titre factuel –, l'absence d'accommodation du reste de l'image restitue ce que Georges Didi-Huberman nomme « l'énergétique de l'expérience visuelle ». *Toyota n°17* en appelle à une circulation permanente de l'œil du spectateur au sein de cet espace multidimensionnel, passant du net au flou et du flou au net, de l'opaque au translucide, etc. et c'est au terme de cette circulation que le regard, à la fin, fait l'image.

Jean-Charles Vergne



Melting Point Toyota n°17

2005 - Tirage chromogène - 91 x 110 cm

Collection FRAC Auvergne - Dépôt du Centre national des arts plastiques en 2014

Xavier ZIMMERMANN

Né en France en 1966 - Vit en France

En quelques années, l'œuvre de Xavier Zimmermann a connu une évolution très significative. Il s'était fait reconnaître en 1994 par une série de photographies noir et blanc représentant des façades de pavillons de banlieue prises de nuit à l'insu de leurs occupants, endormis ou absents. Ces façades, violemment éclairées, constituaient l'un des points de départ de l'œuvre en devenir, principalement axée sur une recherche liée aux notions d'écran, de seuil, de délimitation ou de lisière entre différents espaces. Les années suivantes, le travail s'est véritablement focalisé sur ces sujets, suivant une ligne directrice précise, rassemblant peu à peu les éléments d'un corpus dont l'orientation, dès 1999, va s'infléchir pour s'attacher à la sublimation du réel par l'irruption d'une sensibilité assumée. C'est en 2002 que la photographie de Xavier Zimmermann trouve véritablement sa pleine puissance, avec les séries des *Paysages français*, regroupant de magnifiques vues paysagères au sein desquelles de vastes ciels surplombent d'étroites bandes de territoires ruraux à la lisière des villes.

En 2004 est entamée la série des *Paysages ordinaires* qui, par sa beauté, sa spontanéité, sa liberté et son extrême délicatesse inscrit l'œuvre de Xavier Zimmermann aux côtés de celle d'Éric Poitevin ou de Jean-Luc Mylaine, artistes également présents dans la collection du FRAC Auvergne. Les *Paysages ordinaires* sont construits selon un principe de netteté effectuée sur une touffe d'herbes, de paille, un amas de branches ou de brindilles, située au premier plan d'une étendue floue, ou inversement. L'intelligence de ces photographies est de parvenir à magnifier un élément d'une banalité confondante, à sublimer une brindille, un jeune sapin, une fougère, sans jamais pour autant tomber dans la préciosité ou dans une quelconque coquetterie esthétisante. L'expérience de ces photographies est celle d'une contamination du regard tant elles modifient notre propre perception de la traversée du paysage, de l'observation d'une étendue, d'une lisière, d'une simple fougère, ne cherchant d'aucune façon à embellir les choses, préservant une objectivité maximale dans leur manière de pointer une simplicité à laquelle, sans doute, nous échappons la plupart du temps.

Jean-Charles Vergne



Paysage ordinaire n°14

2005 - Tirage argentique sur papier baryté - 180 x 210 cm

Collection FRAC Auvergne



L'invention d'un monde

Photographies des collections Robelin

HÔTEL FONTFREYDE
CENTRE PHOTOGRAPHIQUE
CLERMONT-FERRAND

Annette MESSAGER

Née en France en 1943 - Vit en France

Annette Messenger est l'une des artistes plasticiennes françaises de dimension internationale les plus impertinentes et les plus enthousiasmantes qui soient, ayant fait de ses hantises des points de jeu et de liberté majeurs. Née à Berck-sur-Mer en 1943, à l'heure où l'on entend encore les bombes et les bruits de bottes de la soldatesque, Annette Messenger n'a cessé de construire des installations mêlant plusieurs médiums, le dessin, la photographie, le tissu, des objets divers, inventant des machines désirantes ambiguës et visuellement très spectaculaires. Les enfants s'en enchantent, les adultes s'en inquiètent, à moins que ce ne soit l'inverse.

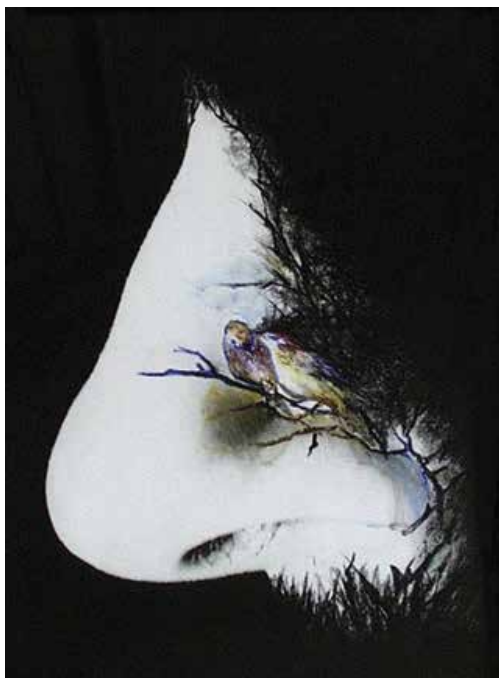
Travaillant à la façon d'une collectionneuse accumulant les matériaux de ses futures œuvres dans le but de les agencer en des structures pleinement vivantes, parfois motorisées, la compagne de Christian Boltanski est associée dans les années 1970 au mouvement dit des « mythologies individuelles », expression d'abord pensée par le critique d'art Harald Szeemann, soulignant ainsi les nouvelles formes d'écriture de soi à partir de l'archive, du fragment et d'éléments divers d'hybridation.

Il y a ainsi chez l'artiste, dans un temps historique marqué par le retour des fixations nationalistes et régressives, la mise en place d'une sorte de bricolage identitaire très réjouissant, à la fois ludique et hautement signifiant. Annette Messenger met en scène un gai savoir touchant aux racines mêmes de l'être et, dans la remise en question des positions masculines dominantes, de la condition féminine, faisant de la domesticité obligatoire l'objet de ses détournements et gestes iconoclastes. Ses installations se déploient entre critique sociale acerbe, par le biais de l'ironie alliée à la puissance d'impact de la dérision sérieuse, et fascination pour la circulation inconsciente des images et des symboles.

Datée de 1986, *Mes trophées* est une œuvre monumentale de quatre-vingt huit photographies de parties de corps humain sur lesquelles l'artiste intervient à l'encre, à l'aquarelle ou au fusain. Il s'agit ici par le biais de tatouages de nature secrète, voire ésotérique, d'évoquer le corps dans sa dimension chamanique. Annette Messenger intensifie et crée des zones d'énergie, des

espaces de transmission entre le dehors et le dedans, regardant la peau dans son mystère d'interface, que soit mise en avant la forme d'une main ou de celle d'un nez, ces petites planètes personnelles familières et inconnues. *Maman sourit* est une autre facette du travail d'Annette Messenger, un assemblage de petits cadres accrochés par un fil de laine, un kaléidoscope photographique de visages ou de parties de visage (l'un est dessiné), comme une scène verticale mettant en jeu des acteurs lors d'un moment d'abandon. On ne distinguera pas ici entre l'art et la vie, qui est un sommeil, un songe, une rêverie, ou une épouvante, l'art du montage d'Annette Messenger permettant de mettre en tension onirisme et réalité métamorphosée, à la façon d'une lame de rasoir glissant sur un œil ouvert, un animal empaillé, ou une peluche d'enfant.

Fabien Ribery



Mes trophées : le nez

1986 - photographie peinte - 69,5 x 49,5 cm

Natacha LESUEUR

Née en France en 1971 - Vit en France

Depuis 1993, Natacha Lesueur photographie presque exclusivement le corps – il y a quelques incursions dans le domaine de la nature morte et du paysage – dans des mises en scène savamment composées où la couleur joue un rôle primordial. Son travail est principalement sériel et chaque série explore une idée d'image : corps servant de plateau à sushis et makis, coiffes décorées d'aliments, bonnets de bain alimentaires, tests optiques comme imprimés sur le corps, dents remplacées par des fèves, empreintes de plumes sur le visage, rires sanguinolents... Grâce à la donation Robelin, le FRAC Auvergne possède un ensemble de photographies datant de 1994 à 2002.

Les séries des *Ongles* ont été élaborées entre 1996 et 2003. Il existe quatre séries différentes où, à chaque fois, l'ongle est sculpté suivant une typologie particulière – dans le cas des cinq œuvres du FRAC Auvergne, en pointes de flèches. La manucure est ici poussée au paroxysme de l'artificialité et oscille entre la décoration tribale et la névrose obsessionnelle de celui qui ferait des maquettes en mie de pain. La photographie de Natacha Lesueur traite de l'apparence et, d'une certaine manière, de sa futilité autant que du soin que l'on peut apporter à celle-ci. La qualité maniaque de la découpe ne met en évidence que son inutilité – et l'on retrouvera, là, quelques-unes des préoccupations d'Oscar Wilde dans *Le Déclin du mensonge* (1891).

Éric Suchère



Sans titre

1997 - 5 photographies - Ed. d'artiste 1/2 - 40 x 40 cm chaque
Collection FRAC Auvergne - Donation Robelin.

Martin PARR

Né en Grande-Bretagne en 1952 - Vit en Grande-Bretagne

Martin Parr est un des plus célèbres et populaires photographes documentaires qui, s'il expose, est connu principalement, par ses livres – une quarantaine de publications depuis le premier livre en 1982. Si ses premières photographies ont été des tirages en noir et blanc, il pratique, depuis 1982, exclusivement la photographie couleur pour prendre des photographies à caractère social dans un travail sériel, que ce soit sur les activités des classes moyennes, le tourisme de masse, ou la consommation, mais aussi sur des pays ou des villes (citons, pêle-mêle, Évier, le Japon, Hong Kong, la Grande-Bretagne, l'Écosse, Atlanta...). Il a rejoint l'agence Magnum en 1988 et en est devenu membre à part entière en 1994 – ce qui indique une reconnaissance de son appartenance au photojournalisme, même si l'on ne peut réduire les photographes de cette agence à ce champ photographique. La couleur un peu forcée – voire délicieusement datée, comme elle évoque souvent une tonalité très proche des tirages de photographies amateurs des années 1960 –, l'humour – mais marqué par une très grande tendresse pour les sujets qu'il traite –, son sens de la composition des foules, son usage d'une grande profondeur de champ avec des éléments à la fois très proches et très éloignés en font un photographe immédiatement reconnaissable.

Common Sense, série à laquelle les dix œuvres du FRAC Auvergne appartiennent, est peut-être parmi les plus atypiques des œuvres de Martin Parr par le choix d'un cadrage très serré, de gros plans, sur des objets ou figures : pigeons, gâteaux, pieds en tongs fleuries, morceaux de viande, torses masculins... pris dans différents pays et villes (Espagne, France, Grande-Bretagne, Hongrie, Irlande, Japon, Pays-Bas, République Tchèque...), sans que l'origine de ces photographies ne soit mentionnée dans le livre qui est consacré à cette série – les livres de Martin Parr sont présentés le plus souvent sans aucun texte ou commentaire. Dans le cas des dix photographies du FRAC Auvergne, les sujets ont été pris aux États-Unis, en Grande-Bretagne, en Hongrie, en Irlande, en Italie, en Thaïlande, mais, après tout, peu importe comme le projet photographique vise à montrer la laideur et la vulgarité planétaire de nos sociétés capitalistes – «common» signifiant à la fois omniprésent et vulgaire.



Série *Common Sense*

1998 - Photocopie couleur - 10 x (29 x 42 cm)

Collection FRAC Auvergne - Donation Robelin



Les œuvres sont moins esthétisantes que dans les autres séries de l'artiste – les photographies ont été prises avec un appareil 35 mm et un film ultra saturé – et les cadrages souvent d'une grande banalité accentuent le sentiment d'une agression visuelle. Les tirages eux-mêmes sont d'une qualité moyenne puisque la série complète se présente sous la forme de 350 photocopies couleur Xerox de format A3 qui doivent être simplement épinglées au mur dans leur totalité – il y a en tout dix tirages de la série complète. La qualité du tirage Xerox n'est, évidemment, pas la même qu'un tirage photographique et les instructions d'accrochage témoignent de leur caractère non précieux. Loin d'être fétichisées, les œuvres doivent être présentées par groupes sur une grille horizontale d'au moins trois images sur quatre, ce qui renforce la perception globale et le rôle de la couleur plutôt que la concentration sur une image. L'accrochage renforce le regard rapide, la saisie du signe plutôt que la contemplation, le passage d'une image à une autre, la victoire des stéréotypes et la dégradation de masse jusqu'à l'écœurement.

Éric Suchère

Thomas RUFF

Né en Allemagne en 1958 - Vit en Allemagne

Thomas Ruff a étudié la photographie de 1977 à 1985 avec Bernd et Hilla Becher à l'Académie des Arts de Düsseldorf. Il y enseigne à son tour entre 2000 et 2005. Il est l'un des représentants de l'École de Düsseldorf, mouvement qui s'est imposé sur la scène internationale au début des années 1980. Ruff développe sa méthode de photographie conceptuelle et cite les noms de Walker Evans, Eugène Atget, Karl Blossfeldt, Stephen Shore et William Eggleston comme ses principales influences photographiques. Son sujet initial : les intérieurs de maisons et d'appartements allemands, avec leurs caractéristiques typiques des logements des années 1960 et 1970. Il poursuit avec des portraits de ses amis, photographiés dans les années 1980. Ceux-ci sont montrés, immobiles, sans expression. Ces images sont parfois tirées en grand format et dans une résolution qui permet de distinguer les nombreux détails des physionomies. Le style de ces images se rapproche de celui de photographies d'identité. La méthode employée est standardisée quant à la lumière et l'angle de vue. Le photographe adopte systématiquement un point de vue frontal sur les visages photographiés.

L'ensemble « Anderes Porträts » est le prolongement de ces premiers portraits qui refusent toute projection psychologique ou tout épanchement émotionnel. La série, exposée lors de la 48e Biennale de Venise en 1995, continue à faire date dans l'histoire de la photographie par sa radicalité conceptuelle et les particularités de sa mise en forme. *Anderes Porträt N° 143/59* est issue de ce groupe d'images réalisées entre 1994 et 1995. En superposant des portraits, Thomas Ruff crée des visages dérangeants pour le regardeur qui cherche vainement à reconnaître les faciès troubles. Ces images se rapprochent par leur esthétique des images de police et plus précisément des portraits-robots ; l'artiste mentionne précisément ce lien avec les méthodes d'observation de la police. Imprimées en sérigraphie sur grand format, il ne s'agit pas à proprement parler de tirages photographiques mais leur rendu en noir et blanc peut s'en rapprocher. Plus largement, cette image est devenue un symbole de la création photographique allemande et ses aspects techniques sont caractéristiques de l'École de Düsseldorf : sérialité, catalogage du réel, grand format des pièces d'exposition, frontalité de la prise de vue, haute définition et précision de l'image.

François-Nicolas L'Hardy



Anderes Porträt n°143/59

1994-1995 - Sérigraphie sur papier - Ed. 1/3 - 200 x 150 cm

THOMAS SCHÜTTE

Né en Allemagne en 1954 - Vit en Allemagne

Sculpteur et peintre allemand formé à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf où il reçoit l'enseignement de Joseph Beuys et de Gerhard Richter, Thomas Schütte est un artiste total, ne négligeant aucun genre (classique ou non), ni aucune discipline, travaillant aussi bien la gravure que l'aquarelle, la céramique, la photographie ou les maquettes d'architecture, dans une utilisation très large des matériaux (bronze, argile, acier, cire), développant son œuvre dans une dimension de questionnement d'échelle, souvent monumentale, et inscrivant sa recherche dans une démarche indéniablement politique.

Il y a chez lui une volonté d'être toujours en mouvement, de ne pas se satisfaire d'acquis, de remettre sans cesse en question les positions établies, et de traverser l'histoire de l'art avec une fougue et une ironie particulièrement libératrices. Chercher les voies d'une désaliénation possible, comprendre nos liens de dépendance et de pouvoir vis-à-vis de l'espace, public ou intérieur, chercher à exprimer de façon grotesque parfois la figure humaine, sont pour l'artiste des recherches permanentes l'autorisant à construire son œuvre entre abstraction et retour à la figuration. Que peut être la fonction de l'art dans une société désorientée ? Comment allier tradition et modernité, techniques anciennes et inventions parmi les plus contemporaines ? L'idée d'un nouvel humanisme au XXI^e siècle, attentif au doute et à la vulnérabilité, a-t-il un sens que l'art pourrait informer ? Révélé en France en 1990 pour le plus large public par une exposition au Musée d'Art moderne de la ville de Paris, Thomas Schütte, qui a inauguré en 2016 son propre musée de sculptures près de Düsseldorf où il réside, affirme que ses œuvres « ont pour but d'introduire un point d'interrogation tordu dans le monde. »

United enemies est une série de dix photographies offset de figurines, portraits de sculptures existant par ailleurs de façon autonome. Ce sont des êtres grotesques à deux têtes, nés dans l'esprit de l'artiste en 1992 à Rome alors que des scandales de nature politique venaient d'éclater. S'y exprime l'impossibilité d'une singularité échappant à la présence de l'autre, aussi effrayante et ridicule que nous-même. La physionomie de ces monstres humains peut faire penser au caricaturiste Honoré Daumier, tandis que les grimaces de ces drôles de personnages

ne sont pas sans évoquer la théorie de la déformation mimétique chère à l'écrivain polonais Witold Gombrowicz. Ces êtres semblent des conspirateurs, des sénateurs corrompus peut-être, dont les couleurs criardes indiquent le mauvais goût originel. Assemblés ainsi, ils forment une petite armée du mal, dérisoire et puissante. Par la photographie, les visages prennent une proportion démesurée, entre poupées miniatures et golems inquiétants, ce travail sur la notion d'échelle étant au cœur des problématiques de Thomas Schütte. Par cette œuvre, l'artiste allemand explore sans retenue sa critique d'une humanité à peine formée, créant des marionnettes d'effroi pour un spectacle sauvage.

Fabien Ribéry



United Enemies, A Play In Ten Scenes
1994 - 10 impressions offset - 69 x 99 cm

Éric POITEVIN

Né en France en 1961 - Vit en France

Les portraits d'anciens combattants est une série réalisée par l'artiste dans le cadre de ses études à l'École des Beaux-arts de Metz. Il s'agit d'une série de jeunesse alors qu'il n'a que 24 ans, mais qui fait preuve d'une rare maîtrise. En 1984, avec le soutien du secrétariat d'État aux Anciens Combattants, Éric Poitevin obtient une bourse qui lui permet de traverser la France en tous sens pour rencontrer et photographier en noir et blanc les derniers Poilus de la Première Guerre mondiale. L'échéance du projet est celle du passage de son diplôme en juin 1985. Le photographe se penche, comme souvent depuis, sur les sujets dont la mort approche ou qui sont marqués du sceau de la disparition.

Cet ensemble constitué de 100 portraits se place, selon Éric Poitevin lui-même, sous les influences conjuguées de Nadar, Richard Avedon et Irving Penn, sans doute parmi les plus grands portraitistes en noir et blanc de l'histoire du médium photographique. La sobriété des prises de vues et des postures frontales des personnes photographiées donne un impact supplémentaire à ces face-à-face. Les tirages photographiques sont encadrés individuellement dans un format que l'on peut qualifier de « classique » pour la photographie de l'époque – le caractéristique format 40x50 cm. Mais l'ensemble des portraits se présente finalement comme une accumulation sous la forme d'un bloc d'une dizaine de mètres de long qui donne toute sa dimension au projet d'archivage d'Éric Poitevin. Le photographe constitue un assemblage d'images qui devient un véritable monument photographique dédié à la mémoire de ces hommes entraînés dans la guerre et ses horreurs.

« Quand j'ai eu le projet de photographier les Anciens Combattants de 14-18, j'étais intéressé par la jonction après coup entre deux générations, faire la jonction entre la génération qui disparaît, qui a vu, et moi prenant le relais. Je crois que la guerre ne peut pas se photographier. Elle est forcément hors-champ. On ne peut en photographier que les séquelles... La photographie comme aide-mémoire. »

François-Nicolas L'Hardy



Cent portraits de combattants de la Guerre 1914-1918

1985 - Tirages argentiques sur papier baryté - 100 x (40 x 30) cm

Jochen GERZ

Né en Allemagne en 1940 - Vit en Irlande

Jochen Gerz a commencé sa carrière en tant qu'écrivain (de poésie concrète) avant de se tourner vers les arts visuels, principalement vers la photographie, la création d'objets, l'installation, la performance puis, à partir des années 1980, vers la mise en place d'œuvres monumentales traitant de l'histoire et de notre rôle en tant que regardeur. La donation Robelin permet au FRAC Auvergne d'avoir un ensemble cohérent s'étalant de 1972 à 1990. La position esthétique de Jochen Gerz est celle d'un artiste confronté à un monde soumis à la banalité des images et à leur reproductibilité technique. Banales, volontairement pauvres, sans séduction possible, la photographie n'est, comme l'affirme Gerz, «en rien une affaire d'amour. Je doute qu'on puisse prendre une image aujourd'hui pour autre chose que ce qu'elle est. La photo plate, carrée, rapide, est à l'image même de ce qu'elle est. Qu'on l'aime ou pas, elle est l'instant refait, cet instant qu'on pourra refaire à gogo».

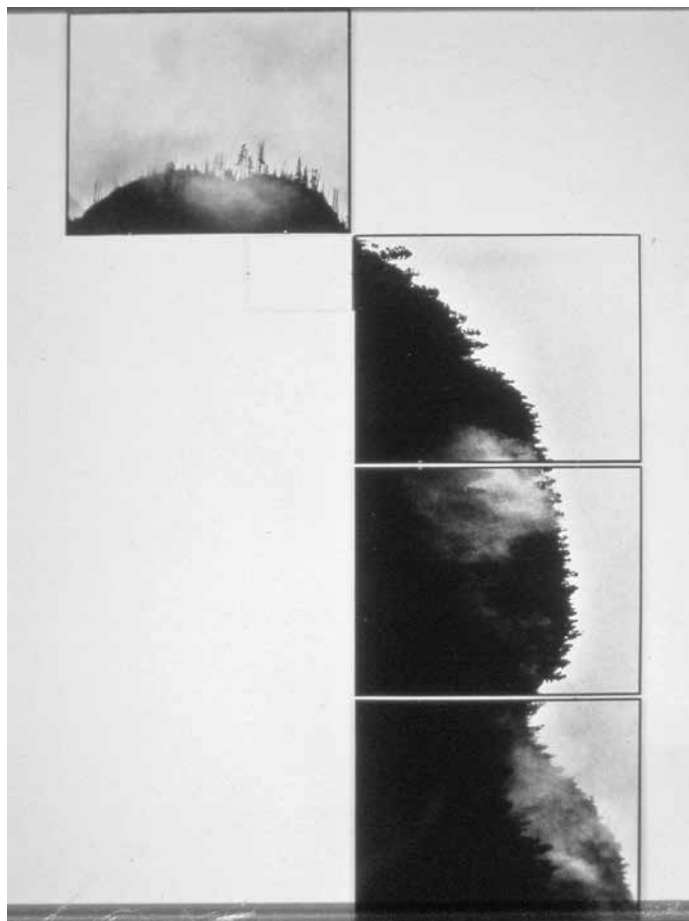
FT/128 fait partie de la longue série des «photo-textes», un dispositif que Jochen Gerz privilégiera pendant plus de dix ans. Il s'agit comme l'indique l'artiste d'œuvres «murales (photographies multimédias) composées d'éléments photographiques noir et blanc et d'un récit. La juxtaposition des photos et du texte fabrique un dispositif face auquel le spectateur appréhende l'écrit soit comme un simple commentaire soit une mystification des images». L'image est le lieu métaphorique d'une séparation originelle entre l'homme et le monde et nous devons savoir ce que nous regardons : l'image pour elle-même, l'image comme renvoi à autre chose qu'elle-même ou l'image comme ouverture sur autre chose que ce qu'elle représente... comme nous devons savoir pourquoi, en regardant une image, nous voulons nous absenter du monde ou pourquoi, par l'image, nous pourrions être plus présents au monde. Le dispositif est un piège autant qu'un moyen pour se sortir du piège : «Peut-être est-ce le pourquoi de la simultanéité de l'image et du texte dans mon travail. Leur impossible addition crée, sous prétexte d'évidences, un non-lieu entre le regard-chasseur et son objet au mur. Pour une fois le désir de compréhension, de reconnaissance, reste sans suite : le regard



F/T 128

1984 - 6 photographies et texte - 110 x 80 cm

Collection FRAC Auvergne - Donation Robelin



L'invention du monde n°1

1985 - 4 photographies (40 x 50 cm chaque) et texte.

se voit» et nous pouvons procéder, ainsi, au procès de l'image au lieu de nous y abîmer. Si l'image de l'arbre majestueux de *FT/128*, abattu et transformé semble faire le deuil du romantisme possible du sublime dans le paysage, le texte («Tel quel, et rien d'autre. Que ce soit complété ou remplacé avec art, que ce soit massacré sans raison ou sacrifié avec passion») insiste sur la fonction de l'art (œuvre qui complète ou remplace le monde, qui fait agir la raison ou la passion, qui nécessite la destruction ou l'acceptation de la perte...). C'est bien une fable que nous regardons à la manière de celles de grands moralistes du XVII^e siècle français.

Éric Suchère

À propos de la série *L'Invention du monde*, série de 6 œuvres dont est inspiré le titre de cette exposition conçue au FRAC Auvergne et à l'Hôtel Fontfreyde-Centre photographique, Jochen Gerz a publié le texte suivant : «*L'invention du monde* est l'histoire d'un homme que nul ne connaît. Si on ne peut mettre en doute le lieu de l'histoire, c'est seulement parce que le monde et son invention en sont le sujet. Sans doute «le monde» est-il le nom d'un lieu (mais nous tâcherons de faire avec peu de noms dans notre histoire). Le souvenir, on le sait, est une forme répandue de l'erreur. Que peut-on faire sans rougir ? Que faire quand on ne peut pas dormir ? Raconter des histoires (et c'est ce que nous allons faire). Un homme que nul ne connaît et que nous appellerons Personne, se laissa tomber en avant et s'endormit. Jusque-là, c'était un sommeil sans fin. De son sommeil était sorti tout ce dont nous pouvons parler : les gens, les montagnes, le Coca - le monde entier. Mais rien de ce qui sortait de son sommeil ne pouvait dormir. Seul Personne dormait, car nul n'osait le réveiller. Le monde vieillissait de plus en plus et les gens âgés disaient : tant que Personne dormira, le monde durera. Ils disaient : Personne dort et, en effet, ils ne pouvaient dormir. Pas étonnant si, à partir de là, ils disaient «être éveillés» pour «dormir» et inversement, prenaient un mot pour un autre, se voulaient des inventeurs et rien de plus.»

James WELLING

Né aux États-Unis en 1951 - Vit aux États-Unis

Après un bref passage par la sculpture et la vidéo, James Welling a orienté son travail dans le champ photographique, pratiquant toutes les techniques – de la photographie argentique au film polaroid en passant par le cliché-verre – et tous les genres – de la photographie documentaire à la photographie la plus abstraite en passant par le paysage. Avec onze œuvres issues de la donation Robelin, extraites de cinq séries différentes, le FRAC Auvergne possède un panorama d'une grande richesse du travail de cet artiste.

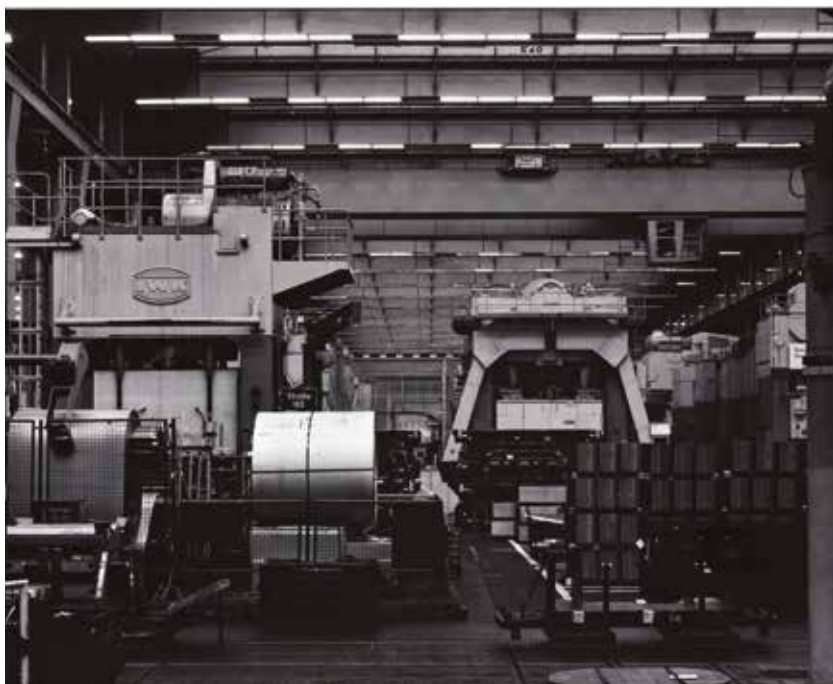
Les séries *Aluminium Foils* (papiers d'aluminium) et *Drapes* (drapés) sont contemporaines (1980-1981). Les *Aluminium Foils* sont des photographies de feuilles d'aluminium pliées et froissées, saisies en gros plan dans une vision presque macroscopique. Elles se présentent autant comme une étude documentaire de surfaces que comme une analogie de paysage – et l'on songera presque à un paysage lunaire. La photographie est, ici, autant un index fidèle de la réalité qu'un espace métaphorique qui permet la rêverie, autant une surface luxueuse dans ses effets que la reproduction d'un matériau populaire et finalement assez pauvre que la représentation transfigure, autant conceptuelle que sensuelle – et l'on pourrait penser à ces antécédents que sont les *Texturologies* et *Matériologies* de Jean Dubuffet dans les années 1950. Les *Drapes* sont des arrangements faits de manière hasardeuse lors de performances – c'est le terme utilisé par l'artiste – non publiques. Ces drapés que l'on pourrait croire inspirés de la peinture classique ne se constituent pas comme une référence ou une citation mais constituent une surface comparable aux froissements des feuilles d'aluminium mais d'une nature différente. Comme dans la série précédente, l'échelle nous échappe, l'espace est bouché, fermé, obturé, rendant la photographie impénétrable, empêchant sa profondeur, son ouverture en tant qu'image. L'image est autant devant, dans le drapé, que dans ce qu'il cache. Rien ne se révèle du sens de l'image sinon une vague théâtralité dans l'analogie possible avec le rideau de scène. L'image demeure assez mystérieuse notamment l'opposition entre le drapé et le poudroiement blanc (neige, cendres, tessons...?) qui est autant un contraste de valeur, qu'un contraste entre le poids et la légèreté.



Sans titre (Aluminium foil)

1981 - Tirage argentique sur papier baryté - 44,3 x 36,7 cm

Collection FRAC Auvergne - Donation Robelin



Wolfsburg : Pressenstrasse

1994 - Tirage argentique sur papier baryté - Ed. 2/2 - 110,5 x 88,9 cm

Collection FRAC Auvergne - Donation Robelin

Au milieu des années 1980, James Welling s'est intéressé à l'abstraction des images photographiques soit par modification de la composition chimique (série des *Gelatine*), soit par des procédés plus classiques tels que les photogrammes (série des *Tile*), tout comme il s'est intéressé à la capacité de faire des images sans l'aide du boîtier photographique. et c'est – sans aucun doute – à partir de cela qu'il a produit la série de peintures intitulée sobrement *Paintings* (1986-1987). Cette série est le point radical dans la disparition de l'image aussitôt contrebalancée par son retour dans les somptueux Polaroid *Drapes* (1988) et dans les photographies plus économes et documentaires de bâtiments ou dans la série des photographies de lignes ferroviaires (*Railroad Photographs*, 1987-2000). Les œuvres *Cornerstone*, *Immanuel Baptist Church* (tirée de la série *Buildings of H. H. Richardson*) et *Wolfsburg : Pressenstrasse* (tirée d'une série de photographies de l'usine Volkswagen à Wolfsburg, 1994) appartiennent à cette veine documentaire faisant l'archivage d'un patrimoine urbain et industriel. Mais l'on peut les lire également comme des photographies sociales – témoignant du déclin d'une certaine idée du capitalisme – ou comme des photographies formelles – dans la géométrie très forte de la structure architecturale. Dans ce dernier cas, il n'y aurait pas d'antagonisme entre les photographies et les photogrammes, entre une pratique « abstraite » et une autre « documentaire ». La question n'est d'ailleurs pas celle de l'appartenance à un champ ou à un autre, ni de la définition d'un registre, mais de penser par l'absence de style, d'effet de signature, par la diversité des sujets, des thématiques et des processus, tous les écarts possibles dans le visible.

Éric Suchère