

FRENCH TOUCH

Scénographies de l'illusion

Scenography of Illusion



Texte par | Text by Dominique Baqué

La mise à l'honneur de Paris nous offre l'occasion d'interroger la photographie française contemporaine. Ne serait-ce pas autour de la question du document et de la supposée véracité de ce que représente l'image, qu'elle se manifeste le mieux aujourd'hui? Dominique Baqué nous conduit à la rencontre d'un courant réflexif et peut-être très français.

Our focus on Paris gives us an opportunity to question contemporary French photography. Today, it seems at its best when it deals with the notions of the document and the alleged veracity of what the image represents. Dominique Baqué leads us through a reflexive, perhaps typically French trend.

La question du vrai et du faux semble coextensive au médium photographique lui-même. Alors que, peu de temps après son invention, la critique salue les qualités de documentation et de véracité de cette nouvelle image, qui pourra ainsi faire progresser la science, la médecine, la justice ou l'archéologie; qu'Arago lit un rapport élogieux sur le daguerréotype à la Chambre des députés en 1839 et que, à l'inverse, dans son célèbre *Salon* de 1859, Baudelaire jette l'anathème sur « l'obscurité » bourgeoise de l'image photographique, Hippolyte Bayard – bien vivant mais en manque de reconnaissance – s'auto-portraiture en noyé (1840). Sans doute la première autofiction de l'histoire de la photographie.

The question of truthfulness and falsehood seems coextensive to the photographic medium. Soon after its invention, the documentary and authenticating qualities of this new form of image that would contribute to advances in science, medicine, justice or even archaeology was praised by the critics, and Arago delivered a eulogistic report about the daguerreotype at the Chamber of Deputies in 1839; Baudelaire, on the contrary, casted anathema on the bourgeois "obscurity" of the photographic image in his famous 1859 *Salon*, while Hippolyte Bayard, well and alive but lacking recognition, was making a *Self-Portrait as a Drowned Man* (1840) – probably the very first auto-fiction in the

Plus récemment, les pionniers de ce jeu complexe, très intellectualisé et sans doute très « français », aussi, ont subtilement mis en scène de vraies-fausses histoires qui n'en finissent pas de faire vaciller les certitudes cognitives : Christian Boltanski et Sophie Calle, pour les nommer.

Par ailleurs, on se souvient du scandale suscité au Festival de Perpignan en 2006 – certes bastion du photojournalisme le plus orthodoxe, sinon le plus rigide – par *The Dreadful Details*, mise en scène apparemment véridique, d'une troublante exactitude que venaient cependant miner quelques détails cachés, d'un combat au Proche-Orient, orchestrée par Éric Baudelaire.

C'est que l'artiste s'attaquait ici à l'une des croyances les plus vivaces du reportage, récemment réactivée par le film *L'Épreuve*, d'Erik Poppe : l'idée que l'image prise sur le vif, au cœur du conflit, au plus près des batailles, des massacres, des corps en guerre ou torturés, engage la responsabilité éthique d'un individu, le photoreporter, investi comme témoin authentique de ce qu'il a vu, et chargé de l'inscrire dans l'histoire.

Même si cette figure s'est aujourd'hui « archaïsée », notamment par l'usage militaire des drones, mais aussi et surtout par la circulation exponentielle des images en réseau, la mise en question de ce modèle héroïcisé du photoreporter de guerre qui montre tout, y compris au péril de sa vie, et qui dit « la » vérité, reste insupportable pour certains tandis que planent dans les mémoires et les imaginaires, telles des menaces sournoises et déléteres, les trucages photographiques, hélas souvent meurtriers, dont ont usé et abusé les régimes totalitaires.

Le questionnement rebondit aujourd'hui, et souvent dans le champ de l'humour et de la dérision, ou, à l'inverse, d'une mélancolique gravité, avec des photographies que l'on pourrait souvent qualifier de « contes philosophiques », et qui suscitent une forme nouvelle de jubilation intellectuelle, une sorte de contrat implicite étant passé entre le photographe et le regardeur : « Je te montre le faux, mais tu peux croire que c'est vrai », ou, en miroir inversé : « Je te montre le vrai, mais tu peux croire que c'est faux. »

Ainsi peut-on mettre en regard le travail de Kader Attia sur la théorie du Modulor chez Le Corbusier avec « Le Meilleur des mondes » (2006) et les « Implosions » (2001-2008) de Mathieu Pernot : là où le premier tisse une réflexion sur le logement social et montre comment « l'utopie d'un homme a été pervertie par certains promoteurs immobiliers qui ont construit des prisons à ciel ouvert », le second met magistralement en scène les implosions des barres HLM, dans le fracas du béton et les cris des anciens habitants, là où le réel semble dépasser la fiction, selon un effet dramaturgique que l'on retrouve, poussé à ses limites, chez Mohamed Bourouissa.

history of photography.

More recently, the pioneers of this complex, highly intellectualized (and also very "French") game subtly staged real-fake stories that continually disturb cognitive certainties, namely Christian Boltanski and Sophie Calle.

And what about the scandal sparked during the 2006 edition of the festival in Perpignan – indeed, a bastion of the most orthodox, even the most rigid form of photojournalism – by Éric Baudelaire's *The Dreadful Details*, an apparently true recreation of a combat scene in the Middle East orchestrated with troubling exactness, though undermined by few minor hidden details.

The purpose of the artist was actually to stage an attack against one of the most entrenched beliefs about reporting, recently reactivated in Erik Poppe's film *A Thousand Times Good Night*: the idea that the image taken on the spot, at the heart of the conflict – so close to the battles, the massacres, the casualties of war and the tortured – engages the ethical responsibility of an individual, the photo reporter, as an authentic witness of what they observe, charging them with the responsibility of inscribing it in history.

Though now considered an "archaic" figure, notably as a result of the military use of drones and especially the exponential circulation of images through the internet, some are still firmly opposed to calling into question the hero-like model of the war reporter who reveals everything, even at the risk of their own life, and who tells the truth; while the sly and deleterious threat of photographic forgery, sadly often murderous and used and abused by totalitarian regimes, resurfaces in people's imagination and memory.

The questioning re-emerges today, often in the realm of humour and derision, or even melancholic solemnity, with photographs that could often be labelled "philosophical tales" and that foster a new form of intellectual jubilation, a kind of implicit contract between the photographer and the viewer: "I'll show you the fake, but you can believe that it's real", or conversely, "I'll show you the real, but you can believe that it's fake."

It is thus possible to associate the work of Kader Attia about Le Corbusier's Modulor theory with Mathieu Pernot's "Le Meilleur des Mondes" ["The Best of all Worlds"] (2006) and "Implosions" (2001–2008): while the former weaves reflections on social housing, showing how "one man's utopia was perverted by hundreds of real estate promoters who built open-sky prisons", the latter masterfully stages implosions of social housing blocks to the sound of crashing concrete and screaming former residents, where reality seems to overwhelm fiction in a dramatic effect that is also apparent, though taken to its limits, in Mohamed Bourouissa's work.

With "Périphérique" (2005–2009), Bourouissa borrows

« Il n'est rien de vrai, ni de faux, en ce monde »

Avec « Périphérique » (2005-2009), Bourouissa épouse les codes du reportage télé, notamment ceux du journal de vingt heures – maintenir l'écoute, fasciner, manipuler – en les théâtralisant à l'extrême, quand la tension entre les corps révoltés atteint son paroxysme et, de ce fait, conduit à une mise en soupçon de ce qui advient sous nos yeux : et si ces hommes en proie à la violence n'étaient que des comédiens et les situations de crise, des mises en scène particulièrement élaborées, dont les figures tutélaires seraient Philip-Lorca diCorcia, Jeff Wall, mais aussi Le Caravage, Delacroix et Géricault ?

La violence suspendue entre un avant et un après indéfinissables, tout peut advenir – ou rien : au spectateur de ces « vraies-fausses » news de faire ou non basculer son jugement.

Le « contrat » avec le spectateur joue ici pour partie sur ses convictions éthiques et politiques.

À la fois plus anxigène et plus ludique, en un trouble paradoxal, Édouard Levé joue fort habilement sur le basculement des certitudes nominatives et perceptives. Avec « Amérique » (2006), un voyage de dix mille kilomètres parcourus en voiture à travers quinze villes américaines, toutes choisies pour leur homonymie avec des villes étrangères et souvent lointaines (Amsterdam, Bagdad, Berlin, Calcutta, Mexico, Paris, Rome, etc.), Levé suscite le doute, voire même la sidération. C'est qu'il faut s'y reprendre à deux fois pour comprendre que cette route entourée d'un paysage verdoyant et menant à une bourgade apparemment tranquille, intitulée *Entrée de Calcutta*, ne se situe pas en Inde.

Ici, c'est toute la dimension documentaire et, plus encore, la valeur indicelle, référentialiste, de la photographie qu'explore Levé, obligeant à questionner en profondeur ce qu'est le nom et ce qu'est le réel, redistribuant les rapports entre le vrai et le faux.

Avec « Gone Fishing » (2012), Thomas Mailaender opte délibérément pour une autofiction drolatique, qui se joue de la correspondance amoureuse tout en déconstruisant une certaine mythologie de la paternité et de la virilité : ainsi, au « nouveau père » exemplaire vanté par la presse féminine, le facétieux artiste oppose un « adolescent » qui préfère la bière, les vacances entre hommes et la pêche au gros aux supposées joies de la paternité. Le poisson est au cœur de cette hilarante fiction, puisque, dans chaque lettre adressée à Marion, l'épouse et mère délaissée, l'homme coupable fait état, pour toute excuse, de pêches miraculeuses.

Photomontages réalisés par l'artiste à partir de photographies d'amateurs collectées sur Internet, les images fort drôles, assorties de lettres piteuses, se nuancent

TV reporting protocols, notably those applied to the evening news – secure attention, fascinate, manipulate – and dramatizes them to the extreme, to the point where the tension between the revolted bodies reaches its climax, casting doubt on what is occurring before our eyes: what if these men beset by violence were but comedians, and the crisis situations very elaborate staging, of which the exponent figures would be Philip-Lorca diCorcia and Jeff Wall, along with Caravaggio, Delacroix and Géricault?

Violence being suspended between an un-decidable before and after, anything can happen – or nothing: it is up to the viewers of these “true-fake” news to change, or not, their mind.

Here, the “contract” with the viewers deals in part with their ethical and political beliefs.

Altogether more stressful and more playful, bathed in paradoxical confusion, Édouard Levé very skilfully toys with the shift in nominative and perceptive certainties. With *Amérique* (2006), a 10,000 km long journey by car through 15 American cities selected for their homonymy with foreign, often distant cities (Amsterdam, Bagdad, Berlin, Calcutta, Mexico, Paris, Rome, etc.), Levé raises doubt, even astonishment. It takes a closer look to understand that the road unfolding through the greenery leading to an apparently quiet town entitled *Entrée de Calcutta* [*Entrance to Calcutta*] is not located in India.

Here, Levé explores the entire documentary, or even indexical, referentialist value of the photograph, compelling an in-depth questioning of what is a name and what is the real, reshuffling connections between truthfulness and falsehood.

With *Gone Fishing* (2012), Thomas Mailaender deliberately opted for a comical auto-fiction, deconstructing a certain mythology of paternity and virility through romantic correspondence: to the exemplary “new father figure” praised in women’s magazines, the mischievous artist opposes an “adolescent”, keener on beer, guy-get-aways and deep-sea fishing than on the alleged joys of paternity.

Fish is at the heart of this hilarious fiction: in each letter addressed to Marion (the abandoned wife and mother), the guilty man cites miracle catches as his only excuse. Photomontages made by the artist from amateur shots collected on the internet, the images associated to the piteous letters are quite amusing, and yet also tinged with a quiet melancholy that stems from the pathetic 40-year-old Peter Pan figure and his flagrant failure at fatherhood.

“Nothing is decidedly real or fake in the world”

pourtant d'une secrète mélancolie, liée à la figure pathétique d'un Peter Pan quadragénaire et à l'échec flagrant du « devenir-père ».

Avec Mailaender, la dialectique du vrai et du faux joue sur le comique des fausses preuves et sur la mise en dérision de la correspondance amoureuse, grand *topos* de la littérature.

Mais cette dialectique peut aussi opérer sur un autre registre, aux tonalités apocalyptiques, comme avec l'entreprise de Nicolas Moulin, « Vider Paris » (2001) : travaillant méthodiquement sur Photoshop, l'artiste a ôté toute trace de vie de la capitale, démontant le mobilier urbain, effaçant signalétique et panneaux publicitaires, au point que ne reste plus qu'une ville morte, comme bombardée, mais sans que rien ne permette d'induire la trace d'un conflit.

À la fois parfaite dans son architecture mise à nu et totalement terrifiante, Paris devient pour le regardeur un puissant espace de projection, ouvrant à une « fiction sans narration ».

Ce travail est proche en cela de « Vice City » (2012), de Thibault Brunet, images brumeuses, fantomatiques et d'une indéniable séduction mélancolique, dont il est rigoureusement impossible, si l'on n'en connaît pas le processus de fabrication, de comprendre la nature.

Car ces vues urbaines sont en fait les résidus cachés, secrets, d'univers virtuels tels que les jeux GTA, Mario ou encore Battlefield : au rythme ralenti de ses « promenades », l'« artiste-gamer » a parcouru des espaces oubliés par les joueurs, dont l'esthétique rappelle tout à la fois l'estampe japonaise et l'art le plus contemporain. Des photographies flottantes, comme ces « Covariances » (2015), ombrageux, à la manière de Stieglitz, de Raphaël Dallaporta, qui semblent se mouvoir dans les cieux, alors même qu'ils sont le produit d'algorithmes mathématiques...

Le travail de Dallaporta fait ainsi écho à ce que pourrait être l'image ultime : *Just an Illusion (After Ed Ruscha)*, d'Isabelle Le Minh (2008), photographie d'une sculpture éphémère réalisée dans une pellicule développée sans avoir été exposée, et qui se réfère aux *word paintings*, série de mots peints ou sérigraphiés par Ed Ruscha, dont la déclinaison du mot mythique « Hollywood ». Plus d'illusions, donc, après Hollywood : la non-œuvre de Le Minh consacrerait de fait l'effondrement du sens. « Illusion » serait ainsi le dernier mot, le dernier message enregistré par des bouts de films vierges qui nous disent, décidément, qu'il n'est rien de vrai, ni de faux, en ce monde, simple espace de projection de nos désirs, de nos peurs, de nos illusions. —●

With Mailaender, the dialectic of truthfulness and falsehood plays upon the comical feature of fake evidence and mocks romantic correspondence, a major literary motif.

However, dialectics can also operate on a different register, with apocalyptic tones, as with Nicolas Moulin and his “Vider Paris” [“Emptying Paris”] (2001): working methodically with Photoshop, the artist removed any trace of life from the capital, dismantling the urban furniture and erasing signage and billboards, to the point where only a dead city remains, as if bombarded – though nothing hints at any trace of conflict.

Altogether perfect in its exposed architecture and overwhelmingly terrifying, Paris becomes a powerful projection space for the viewer, providing a “fiction without narrative”; a piece reminiscent of Thibault Brunet’s “Vice City” (2012) and its foggy, ghostly, undeniably seductive and melancholic images, the nature of which is quite impossible to grasp without knowing their production process.

These urban views are in fact hidden, secret residues of virtual worlds from video games such as GTA, Mario or Battlefield: at his own slow pace, the “gamer-artist” journeys through spaces forgotten by gamers – spaces evoking both Japanese etching and the most contemporary art in their aesthetics.

Floating photographs, like the umbrageous, Stieglitz-like *Covariances* (2015) by Raphaël Dallaporta, seemingly moving in the skies when they are but the product of mathematical algorithms...

Dallaporta thus paved the way to what could be the ultimate image: *Just an Illusion (After Ed Ruscha)* by Isabelle Le Minh (2008), the photograph of an ephemeral sculpture made with unexposed processed film strips, a reference to *Word Paintings* and the series of words, including the mythical “Hollywood”, painted or silkscreened by Ed Ruscha. No more illusions after Hollywood: the non-work by Le Minh de facto consecrates the crumbling of meaning.

Hence, “Illusion” would be the last word, the last message registered on strips of bare films to tell us that nothing is decidedly real or fake in the world, a simple space of projection of our desires, fears, and illusions. —●



Kader Attia,
de la série
from the series
«Following the Modern
Genealogy», 2012
Courtesy de l'artiste, collection
privée et Galerie Krinzinger



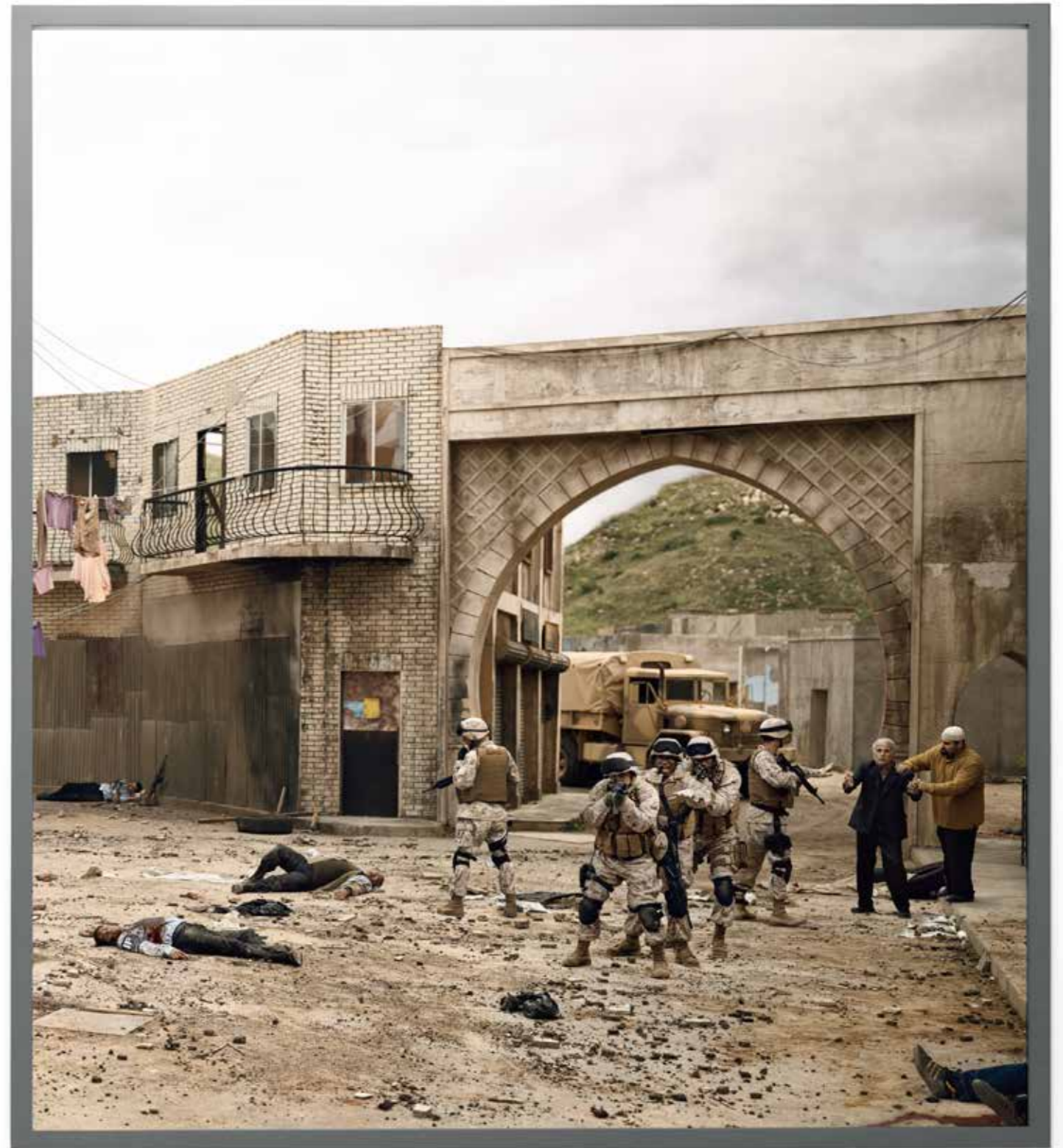
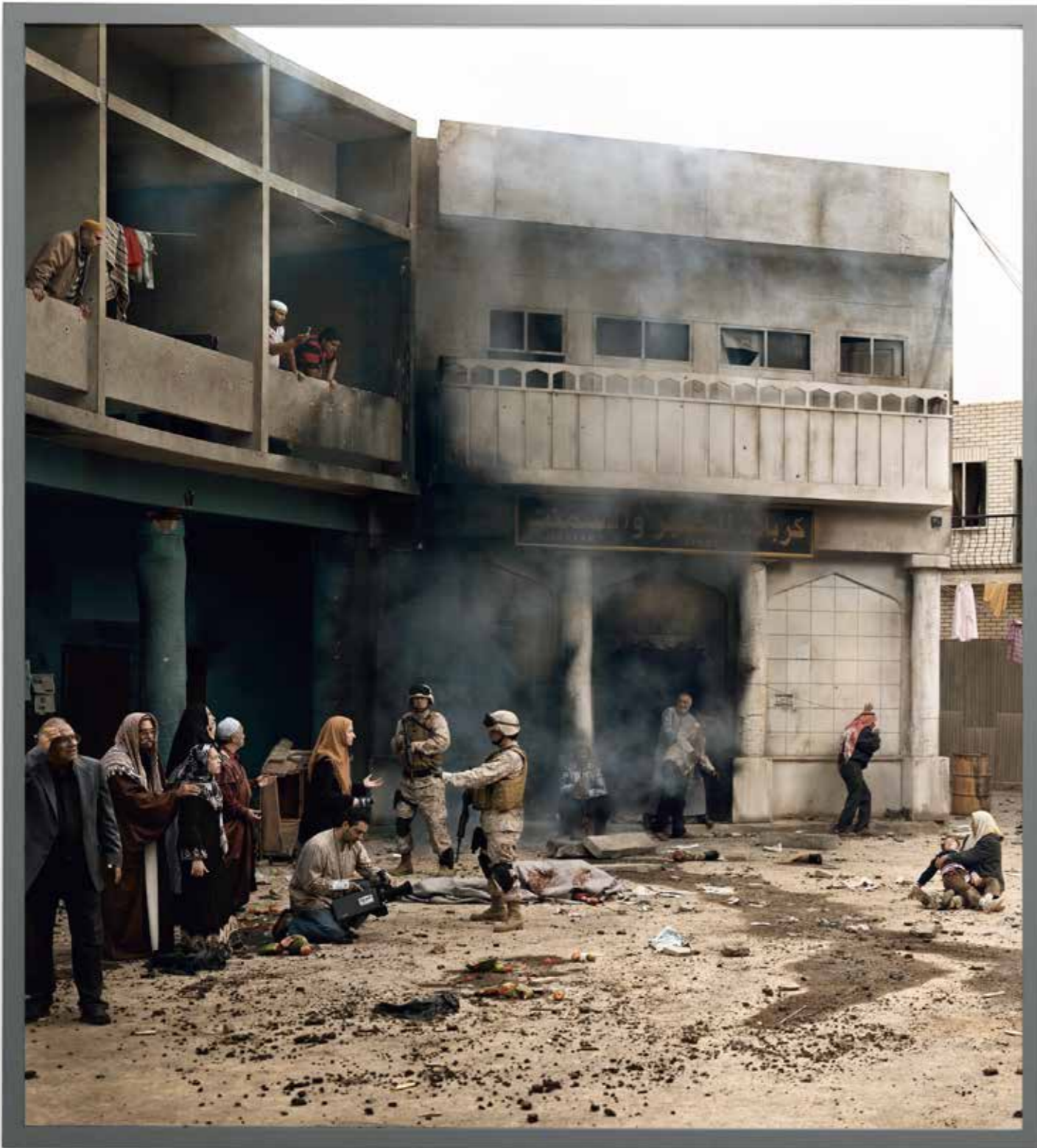
Nicolas Moulin,
de la série
from the series
« Vider Paris »,
(1998-2001)
Courtesy Galerie Valentin



de haut en bas
from top to bottom

Mohamed Bourouissa,
La morsure, 2007
Le poing, 2006
La République, 2006,
de la série
from the series
« Périphérique »

© Mohamed Bourouissa
Courtesy Mohamed Bourouissa
& kamel mennour, Paris





De haut en bas
From top to bottom

Mathieu Pernot,
Mantes-La-Jolie,
1^{er} juillet 2001,
de la série
from the series
« Implosions »

La Courneuve,
de la série
from the series
« Le Meilleur des mondes », 2006

Sans titre,
de la série
from the series
« Les Témoins »,
2006

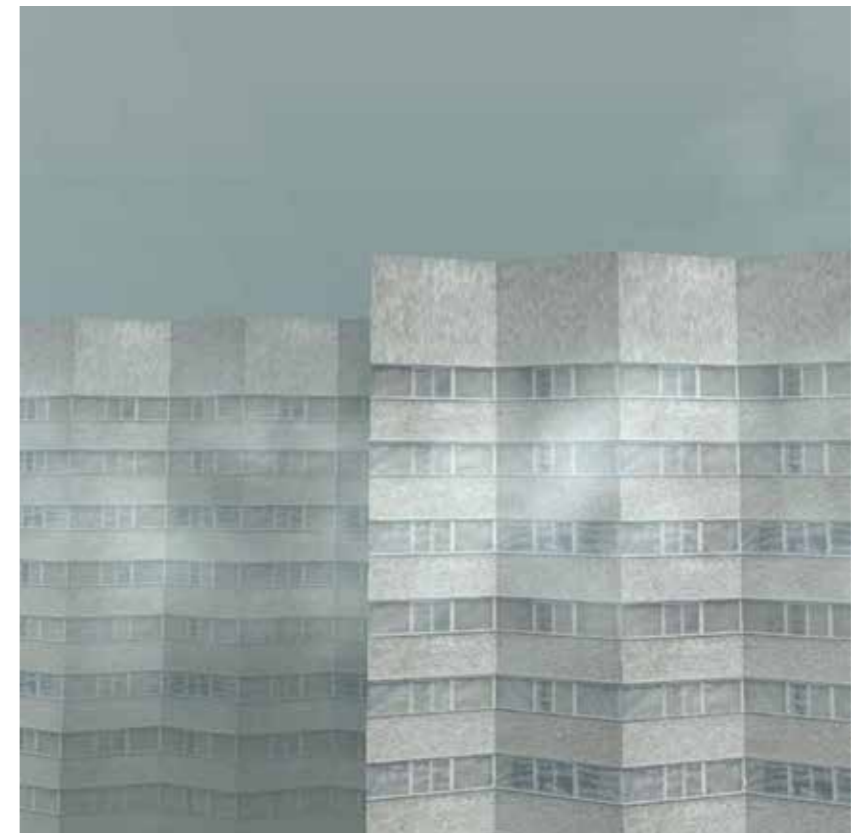
Commission du CNAP
© *Adagp, Paris 2015*



Isabelle Le Minh,
Just an Illusion
(after Ed Ruscha), 2008
© Isabelle Le Minh
Courtesy galerie
Christophe Gaillard



Raphael Dallaporta et
Alexandre Brouste,
de la série
from the series
«Covariance»,
2015
Courtesy galerie
Jean-Kenta Gauthier, Paris



Thibault Brunet,
de la série
from the series
«Vice City»,
2012
Courtesy galerie Binôme