

Redécouvrir Robert Mapplethorpe

Attentes et enjeux dans l'étude du fonds archivistique conservé au Getty
Research Institute

*Rediscovering Robert Mapplethorpe. Expectations and challenges of studying the
Getty Research Institute archives*

Jonathan MAHO



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3694>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 30 mai 2017

ISBN : 9782911961359

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Jonathan MAHO, « Redécouvrir Robert Mapplethorpe », *Études photographiques* [En ligne],
35 | Printemps 2017, mis en ligne le 07 juin 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : [http://
journals.openedition.org/etudesphotographiques/3694](http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3694)

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Propriété intellectuelle

Redécouvrir Robert Mapplethorpe

Attentes et enjeux dans l'étude du fonds archivistique conservé au Getty Research Institute

Rediscovering Robert Mapplethorpe. Expectations and challenges of studying the Getty Research Institute archives

Jonathan MAHO

Mapplethorpe, cet inconnu

- 1 La présentation d'une double rétrospective à Los Angeles, d'une exposition partagée avec Edvard Munch à Oslo, d'un ouvrage consacré à ses archives, ainsi que, dans un autre registre, d'un documentaire inédit à la Berlinale¹, a fait de 2016 une année faste pour l'étude de l'œuvre de Robert Mapplethorpe (1946-1989). La tenue à l'automne d'une conférence portant sur la réception polémique de l'une de ses expositions à Cincinnati en 1990² s'est ajoutée à cette actualité chargée.
- 2 Pourquoi un tel engouement pour un artiste disparu il y a vingt-sept ans et dont l'œuvre a déjà fait l'objet de très nombreuses études ? Question d'autant plus légitime que les expositions et les publications consacrées à Mapplethorpe semblent s'être répétées, donnant l'impression d'avoir affaire à un photographe sur lequel tout avait déjà été dit.
- 3 Or, cet artiste connu pour ses tirages argentiques a élaboré en deux décennies un corpus remarquablement varié, comprenant notamment de très nombreux collages et Polaroid, ou encore des travaux réalisés à l'aide de peinture – une œuvre riche et complexe, rarement appréciée pour ces qualités. Les projets présentés cette année étaient justifiés par le fait que, par bien des aspects, Mapplethorpe peut être considéré comme un photographe dont le travail demeure sous-étudié.
- 4 La nouvelle lecture à laquelle nous invitaient l'exposition « The Perfect Medium »³ et l'ouvrage *Robert Mapplethorpe : The Archive* fut rendue possible par l'examen des « Robert Mapplethorpe papers and photographs », accessibles depuis 2013 au Getty Research Institute à Los Angeles. Après deux petites expositions présentées à la fin de l'année 2012⁴, ces projets d'envergure furent les premiers pensés pour exploiter le fonds archivistique

légué par la R. Mapplethorpe Foundation il y a maintenant cinq ans. Chez un artiste dont l'œuvre gagne à être reconsidérée, ils inaugurent un champ d'étude inédit.



Fig. 1. Robert Mapplethorpe, *Self-Portrait*, 1974, tirage argentique depuis un négatif Polaroid (produit en plusieurs exemplaires). Don de la Robert Mapplethorpe Foundation au J. Paul Getty Trust et au Los Angeles County Museum of Art. © R. Mapplethorpe Foundation.

Contexte

- 5 Pour bien comprendre les enjeux entourant l'étude des archives, il convient tout d'abord de revenir sur le contexte marquant l'attribution de ce fonds documentaire en 2011.
- 6 Le legs de la R. Mapplethorpe Foundation au Getty Museum, Getty Research Institute (GRI) et au Los Angeles County Museum of Art (LACMA) est intervenu à la suite d'une série de collaborations engagées avec plusieurs institutions. Depuis sa création en 1989, la Fondation s'est consacrée à la gestion du patrimoine de l'artiste (elle est notamment chargée du tirage des épreuves qui n'ont pas été produites de son vivant), mais aussi à la valorisation de l'œuvre à un niveau institutionnel. Concernant ce dernier point, cela s'est concrétisé sous la forme de différents dons octroyés à d'importants musées ou, dans certains cas, à de petites structures participant à l'étude de l'œuvre dans un contexte approprié. À ce titre, on retient par exemple le don au musée Solomon R. Guggenheim (acté en 1992 et comprenant 200 travaux) ou au Kinsey Institute for Research in Sex, Gender, and Reproduction (officialisé en 2011)⁵. La concession des archives au Getty et au LACMA, comprenant non seulement une part significative des œuvres conservées par la Fondation mais également l'ensemble de la documentation collectée par l'artiste depuis la fin des années 1960, est venue clore cette période dédiée à la valorisation du patrimoine de Mapplethorpe.

- 7 Depuis 1989, la Fondation propose un programme de bourses aux institutions. Ainsi, lorsque le don au Guggenheim de New York fut officialisé, la Fondation a annoncé sa participation au financement d'un département consacré à la photographie dans ce musée. À l'époque, l'octroi d'un don et d'une bourse faisait par conséquent partie d'un seul et même accord. De même, en 2012, lorsque fut annoncée une collaboration avec The National Galleries of Scotland : à cette occasion, les institutions écossaises ont inauguré un programme de recherche consacré à la photographie, co-financé par la Fondation. Depuis, les salles correspondantes portent le nom de « Robert Mapplethorpe Photography Gallery » à la Scottish National Portrait Gallery à Édimbourg et plusieurs dizaines d'œuvres du photographe (acquises en contrepartie) ont rejoint une collection partagée entre les musées écossais et la Tate Modern de Londres.
- 8 La Fondation oriente donc son action en tentant de faire coïncider les intérêts des différentes parties impliquées dans les projets qu'elle soutient. Avec le don au Getty et au LACMA, il s'agissait de faire de même : s'assurer que la part la plus importante du legs soit valorisée par des institutions renommées tout en encourageant financièrement leur travail sur la photographie. Cet autre objectif correspond à l'un des deux mandats additionnels impartis juste avant la mort de Mapplethorpe. Outre sa mission de légataire chargé des droits, la Fondation a pour obligation légale d'aider les institutions participant à l'étude de la photographie à un niveau institutionnel – mission à laquelle s'ajoute le soutien à la recherche sur le Sida et les infections liées au VIH⁶. Ainsi, lorsque la Fondation profite de l'attribution d'une bourse pour faire entrer les œuvres de Mapplethorpe dans des collections importantes, il s'agit pour elle d'honorer différents mandats à la fois.



Fig. 2. Robert Mapplethorpe, *Sam Wagstaff*, vers 1972, tirage Polaroid couleur, 13,3 × 10,8 cm. Don de la Robert Mapplethorpe Foundation au J. Paul Getty Trust et au Los Angeles County Museum of Art. © R. Mapplethorpe Foundation.

- 9 Du reste, la collaboration avec l'institution californienne relevait d'un échange de bons procédés. En effet, par son don, la R. Mapplethorpe Foundation a permis au Getty de remplir l'un de ses propres objectifs, à savoir la constitution d'une collection inédite, complémentaire de celle léguée par J. Paul Getty (collectionneur de sculptures antiques, de peintures et de mobilier, principalement). Au Getty, la photographie profite d'un statut particulier et ce, à double titre : alors que les acquisitions portent sur des pièces dont la périodicité et le type correspondent aux œuvres acquises par le fondateur de l'institution, et bien que ce dernier n'ait pas collectionné de photographies, le musée s'est investi dans la création d'un important fonds d'épreuves anciennes et contemporaines depuis les années 1980. Inaugurée par la donation de Sam Wagstaff en 1984 (par ailleurs amant et mécène de Mapplethorpe dans les années 1970 – *fig. 2*)⁷, la collection du Getty comprend aujourd'hui plus de 2 millions d'épreuves – de la photographie plasticienne aux épreuves documentaires.
- 10 Le don acté en 2011 entraine dans une politique de soutien à l'étude de la photographie portée par deux des acteurs les plus actifs dans ce domaine aux États-Unis. Le Getty et la Fondation partagent d'ailleurs un investissement commun dans la création de départements de recherche : comme sa consœur, l'institution californienne propose un programme d'envergure auquel on doit l'existence de plusieurs instituts consacrés à la photographie⁸. Par son don, la Fondation a souhaité encourager l'étude de l'œuvre de Mapplethorpe tout en aidant une institution participante, comme elle, à une meilleure valorisation du médium dans la recherche. Le Getty, qui cherche à devenir une institution incontournable (grâce en particulier à la constitution d'une collection couvrant toute l'histoire de la photographie), double cette ambition par un riche programme d'expositions consacrées au médium et qui, selon ses estimations, attire à lui seul plus de la moitié de ses visiteurs⁹.

L'œuvre révélée par les archives

- 11 Selon Michael Ward Stout, président de la R. Mapplethorpe Foundation, trouver une institution reconnue à la fois pour sa programmation et ses moyens de conservation fut une mission difficile¹⁰. Le LACMA, le Getty Museum et le GRI ont donc été choisis pour leur complémentarité. Le LACMA permet à l'œuvre d'être appréciée dans le contexte de l'art moderne et contemporain là où le Getty Museum propose un examen dans un contexte plus restreint à travers son centre d'étude de la photographie. Quant au GRI, il offre des conditions d'accueil et de conservation exceptionnelles avec, notamment, une chambre froide d'une très grande capacité.



Fig. 3. Robert Mapplethorpe, *Self-Portrait*, vers 1973, tirage Polaroid couleur. Don de la Robert Mapplethorpe Foundation au J. Paul Getty Trust et au Los Angeles County Museum of Art. © R. Mapplethorpe Foundation.

- 12 Les nombreuses exigences de la Fondation l'ont par ailleurs conduit à octroyer son don selon différentes modalités. Le LACMA et le Getty Museum sont chargés de mettre en place un programme d'expositions et de superviser la conservation d'environ 2 000 œuvres (même si dans les faits, le LACMA ne détient qu'une cinquantaine de pièces). Tous deux sont également tenus d'acheter plusieurs dizaines de travaux – le « don » comprenant, cette fois aussi, une contrepartie. L'ensemble des planches-contacts et des négatifs, toujours conservés par la Fondation, a quant à lui vocation à rejoindre les collections du Getty dans les prochaines années.
- 13 Au GRI d'hériter des archives les plus significatives. Parmi les milliers d'articles conservés dans ses « Special Collections », on compte de très nombreux documents relatifs aux expositions ou rendant compte des échanges entre institutions et du travail en atelier¹¹. Mais au-delà de cette documentation secondaire (une source d'information précieuse, certes, comme chez tout artiste), ce sont les centaines de pièces libellées « *non-editioned prints* » qui attirent l'attention.
- 14 Comme le laisse penser cette pudique dénomination, les *non-editioned prints* sont des pièces uniques contrastant avec les tirages argentiques produits en édition de dix. Des expérimentations aux œuvres en trois dimensions, ce millier d'œuvres surprend. Il témoigne d'une pratique éclectique, qu'il soit question des techniques employées ou des motifs choisis pendant vingt ans. Ces travaux nous renvoient au constat selon lequel l'œuvre de Mapplethorpe n'est que pour moitié constituée de photographies argentiques. Ainsi, contrairement à ce qu'ont laissé penser les expositions présentées depuis sa disparition, sur les 4 000 œuvres produites entre 1968 et 1989, plus de 2 000 sont des pièces uniques. Si l'on exclut les centaines de Polaroid dont, *de facto*, il n'existe qu'un seul exemplaire (fig. 1, 2 et 3), on dénombre des dizaines d'œuvres réalisées sans appareil photo

et des assemblages de type très divers – des collages, des travaux *mixed-media*, tout comme des installations.



Fig. 4. Robert Mapplethorpe, *Untitled*, 1968, collage sur papier et graphite, crayon de couleur, fil et pastel, cadre réalisé par l'artiste. Don de la Robert Mapplethorpe Foundation au J. Paul Getty Trust et au Los Angeles County Museum of Art. © R. Mapplethorpe Foundation.

- 15 Les archives conservées au GRI nous parlent d'un artiste d'abord intéressé par le travail de l'image bien plus que par la réalisation de photographies. Ici, c'est une distinction importante : la photo n'est pas le médium par lequel Mapplethorpe choisit de s'exprimer, mais ce qu'il considère comme un révélateur d'émotions. Pour lui, la force de l'image ne réside donc pas tant dans ce qu'elle capture (au regard des intérêts de l'artiste) que dans ce qu'elle révèle chez celui ou celle qui la regarde. La « magie » opère aussi avec des photos produites par d'autres et que Mapplethorpe va, dans un premier temps, se réapproprier.
- 16 Hormis quelques dessins comprenant parfois des images découpées (fig. 4), c'est principalement pour des collages et des travaux peints que Mapplethorpe utilise les photos qu'il collectionne depuis son adolescence. Au GRI, on distingue un grand nombre d'œuvres réalisées à partir de pages de magazine – des revues d'actualité (telle *Life*) ou des publications pornographiques. L'iconographie à partir de laquelle Mapplethorpe travaille est variée : outre les photos sexuellement explicites, on compte des portraits d'actrices ou d'acteurs, des images de couples enlacés, des photographies d'animaux ou encore de paysage. Ce qui caractérise ces pièces uniques ce n'est pas leur contenu (bien que l'on décèle déjà un intérêt pour les images explicitement sexuelles, celles par lesquelles Mapplethorpe se fera connaître par la suite), mais la façon dont les photos ont été retravaillées.

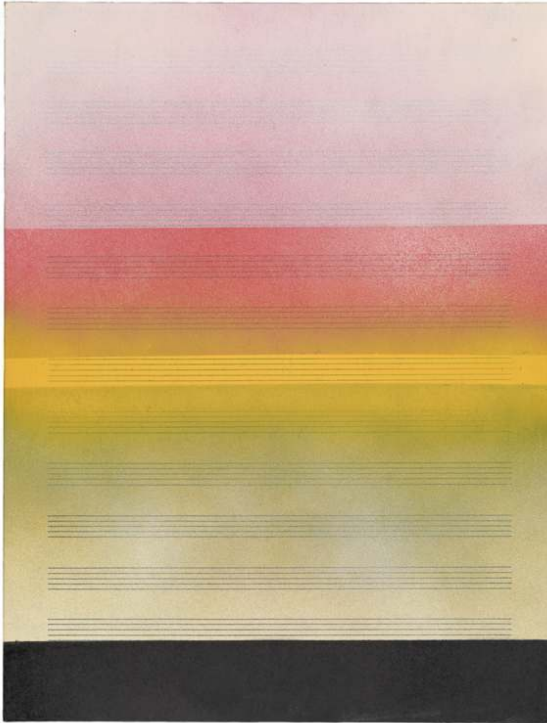


Fig. 5. Robert Mapplethorpe, *Untitled*, vers 1970, peinture à la bombe sur papier administratif. Don de la Robert Mapplethorpe Foundation au J. Paul Getty Trust et au Los Angeles County Museum of Art. © R. Mapplethorpe Foundation.

- 17 Parmi les pièces faisant appel à des images retouchées, on distingue trois types de travaux. Les premiers correspondent à des collages au sens strict du terme. Une ou plusieurs images y sont combinées avec différents matériaux (maille en plastique, papier fantaisie, etc.) sur des supports en papier ou en carton. Ces œuvres, quelquefois agrémentées d'un cadre sur mesure et d'un passe-partout sophistiqué, sont des compositions colorées où les formes géométriques dominent. Très souvent, on note un fort contraste entre l'élégance de la présentation et les fragments d'images restés visibles. Dans *Leatherman I* (réalisé en 1970 – fig. 9), un velours rose entoure un homme vêtu de cuir et dont l'attirail évocateur (rappelant l'univers sadomasochiste) est dissimulé derrière un maillage à pois atténuant l'aspect démonstratif de la scène. Comme avec *Leatherman I*, les collages réalisés par Mapplethorpe semblent souvent pensés pour mettre en valeur cette antinomie entre le mode de présentation et le type d'images utilisées.
- 18 À ces assemblages s'ajoutent des travaux réalisés à partir de pages de magazines recouvertes de peinture. Ils attestent d'une certaine maîtrise dans l'usage de pochoirs et de bombes aérosols. Ici, les images utilisées s'effacent sous différents aplats qui, par endroits, s'atténuent en dégradé, laissant visibles des parties épargnées par l'artiste. On soupçonne un plaisir vicieux : Mapplethorpe nous révèle le strict minimum ou tend à attirer notre attention sur un fragment inoffensif, pour mieux nous laisser chercher les parties plus suggestives sous différents aplats de couleur. Ces œuvres regroupées sous le label « *spray painted works* » ou « *hand painted works* » sont produites de 1969 à 1976. Là encore, les images utilisées pour ces travaux disparaissent – non pas sous différents matériaux cette fois-ci, mais selon un procédé qui, rappelant vaguement les sérigraphies d'artistes du Pop Art, a quelque chose d'artisanal. Le contenu des images est mixte : portraits, scènes de sexe, photographie vernaculaire, ou même de simples pages de papier

(fig. 5). À partir de 1971-1972, la même technique est employée pour les travaux produits à partir de Polaroid réalisés par l'artiste.

- 19 Le dernier groupe de pièces uniques identifiable au GRI (en dehors des centaines de photos Polaroid produites entre 1970 et 1976) correspond à des installations réalisées dès 1968. On discerne deux types d'assemblages : ceux conçus à partir d'étoffes et d'objets collectionnés (les plus anciens et les plus volumineux) et ceux pensés pour mettre en valeur des images tirées de magazines. Parmi les premiers, on repère notamment des pièces créées à partir de vêtements (avec, par exemple, des dessous tendus sur des châssis en bois – tel *Untitled (Blue Underwear)*, 1970, fig. 6). Dans les seconds, les photographies utilisées sont la plupart du temps combinées à des objets sous la forme de totems, de petits autels ou de boîtes rappelant un confessionnal (fig. 14). Le registre iconographique est ici plus limité, avec de nombreuses références aux figures christiques.



Fig. 6. Vue de l'exposition « Robert Mapplethorpe : The Perfect Medium », du 20 mars au 31 juillet 2016, Los Angeles County Museum of Art (Los Angeles, USA). Photo : © 2016 Museum Associates / LACMA. Œuvre : © Robert Mapplethorpe Foundation.

- 20 Comme dans les travaux cités précédemment, les images incluses dans ces installations ont été retravaillées. Recouvertes de peinture ou de crayon, elles sont intégrées dans des assemblages dans lesquels dominent les effets de symétrie. Ainsi *Tire Rack* (1969, fig. 7) nous montre une image de la Vierge Marie où les formes géométriques dessinées font écho aux lignes créées par la disposition des objets (tels que le cordon et les stigmates sur les mains). Alors que les œuvres sur papier rappellent par des traits marqués et des compositions équilibrées l'attrait de Mapplethorpe pour l'art minimal, les assemblages en trois dimensions évoquent donc davantage son éducation catholique. Au GRI, on trouve d'ailleurs des sculptures suggérant l'association des deux registres, avec une grande croix intitulée *Silver Mirror Cross* (1983, ici photographiée chez l'artiste, fig. 8).



Fig. 7. Robert Mapplethorpe, *Tire Rack*, 1969, Chromolithographie, crayon de couleur, contreplaqué teinté, Plexiglas, crucifix en métal, fil noir, aiguilles et cravates noires, cadre réalisé par l'artiste. Acquis par le J. Paul Getty Trust et le Los Angeles County Museum of Art. Don partiel de la Robert Mapplethorpe Foundation; achat partiel avec les fonds du J. Paul Getty Trust et de la David Geffen Foundation. Photo : © 2016 Museum Associates / LACMA Œuvre : © R. Mapplethorpe Foundation.

Le pouvoir médiateur de l'image

- 21 Ces œuvres très différentes les unes des autres cherchent à produire le même effet. Elles cachent plus qu'elles ne révèlent, suggèrent sans tout montrer, avec, très souvent, une expérience contrariée par un mode de présentation sophistiqué.



FIG. 8. ROBERT MAPPLETHORPE, POLAROID TEST SHORT OF THE INTERIOR OF MAPPLETHORPE'S WEST TWENTY-THIRD STREET LOFT, TAKEN FOR HOUSE & GARDEN, JUNE 1988. DON DE LA ROBERT MAPPLETHORPE FOUNDATION. © R. MAPPLETHORPE FOUNDATION.

- 22 Ce qui sous-tend la démarche de Mapplethorpe est donc l'idée d'une contrainte imposée dans l'expérience de l'œuvre. Dans son cas, cela renvoie à une épreuve fondatrice marquant son entrée dans la vie adulte : dans de nombreuses interviews, il a en effet expliqué souhaiter reproduire dans son travail l'émotion unique qu'il associe à la photographie depuis son adolescence. Il évoque un « sentiment dans l'estomac¹² » ressenti à la vue des couvertures de magazines pornographiques auxquels il n'avait pas accès lorsqu'il était mineur. Cette expérience a entièrement façonné son rapport à l'image : d'autant plus attrayantes qu'elles sont interdites, les photos au contenu explicitement sexuel sont pour lui tout aussi désirables que les scènes photographiées. Or, ce qui marque le jeune artiste à l'époque, c'est que ce sentiment soit provoqué par des images censurées, devenues partiellement invisibles – ce qui les rend, dit-il, « encore plus sexy¹³ ». « Si l'on pouvait donner à quelqu'un ce sentiment à travers l'art, cela serait un très puissant *statement* », explique-t-il¹⁴.
- 23 Par ses œuvres, Mapplethorpe cherche à rendre compte de sa propre expérience tout en souhaitant raviver le souvenir d'une épreuve similaire chez ses contemporains. À l'époque, quiconque souhaite se procurer des images montrant des hommes (ou des femmes) dénudés est confronté aux limites imposées par les législateurs. Cet accès restreint à l'image est de fait constitutif de l'iconographie créée dans les années 1940 à 1960 pour et par un public homosexuel avec, dès l'apparition de ce type d'imagerie, la présence des éléments caractéristiques de la censure. Les bandeaux et autres éléments de masquage sont ainsi indissociables des premières œuvres produites par Mapplethorpe comme des premières images exposant la sexualité des homosexuels. Chez l'artiste, l'homme en cuir est un homme sans identité, les yeux recouverts d'un masque (fig. 9) comme dans les publications de la police – les premières autorisées à contenir des images

sexuellement explicites¹⁵. Au GRI, on retrouve d'ailleurs l'idée d'anonymat dans diverses œuvres que Mapplethorpe signe par un simple « X » (fig. 11).



Fig. 9. Robert Mapplethorpe, *Leatherman #1*, 1970, technique mixte, 24 x 17,1 cm. Acquis conjointement par le J. Paul Getty Trust et le Los Angeles County Museum of Art. Don partiel de la Robert Mapplethorpe Foundation; achat partiel avec les fonds du J. Paul Getty Trust et de la David Geffen Foundation. © R. Mapplethorpe Foundation.

- 24 Celée sous une maille en plastique (comme les revues érotiques que l'adolescent ne pouvait ouvrir¹⁶), la photo utilisée dans *Leatherman I* est littéralement et figurativement emprisonnée selon les conventions définies par les législateurs¹⁷. Ce genre de travaux fait également référence à un autre type de codes, pensés cette fois-ci pour contourner la censure en rachetant le contenu des photos par des références à l'histoire de l'art. Le velours et les motifs ornementaux choisis pour *Leatherman I* rappellent les matériaux utilisés dès le milieu du XIX^e siècle pour la présentation des daguerréotypes. Entourés eux aussi de matières valorisantes dans des écrins de cuir, ces daguerréotypes figurent parmi les pièces collectionnées par Mapplethorpe que le GRI conserve encore aujourd'hui.
- 25 Ce type d'astuce utilisée au tournant du siècle pour excuser le contenu lascif des photographies a inspiré nombre d'artistes. Dans la collection de Mapplethorpe (tout comme dans celle de son amant Sam Wagstaff), on trouve à côté des œuvres de Nadar et d'August Sander beaucoup d'épreuves produites par des photographes tel Wilhelm von Gloeden, où de jeunes hommes dévêtus posent près de colonnes rappelant la Grèce antique¹⁸. Les archives du Getty révèlent ainsi un artiste érudit, dont l'œuvre est pétrie de références à l'histoire de la photographie¹⁹. À cet égard, les catalogues de ventes aux enchères de sa collection personnelle sont de précieux compléments à l'ouvrage publié cette année par le GRI²⁰, tout comme certains Polaroid documentant son loft new-yorkais de la West Twenty-Third Street, arrangé à la manière d'un cabinet de curiosités (fig. 8).
- 26 Outre les daguerréotypes, il existe dans la collection de Mapplethorpe de très nombreuses photographies de type « *Beefcake Magazine* », produites en série dans les années 1950 et

1960 pour les publications célébrant l'univers des culturistes²¹. Sur ces photographies d'athlètes, on retrouve parfois des aplats de peinture dissimulant les parties génitales. Mais, visiblement rajoutés avant que l'image ne soit reproduite dans des revues telle *Physique Pictorial*, ces cache-sexes bricolés laissent entendre qu'ils peuvent être effacés par l'acquéreur de la photo originale. Comme dans les travaux de Mapplethorpe, ces images ont donc été retravaillées à la main dans le but de soustraire au regard les parties les plus explicites.

- 27 Or, le cache peint (ou collé, si c'est une vignette) ne fait office que de contrainte temporaire, suggérant une action réversible permettant à l'image de passer le contrôle postal. Ce que nous apprend également la documentation disponible en Californie, c'est que le travail de Mapplethorpe est dédié à l'exaltation de contraintes visuelles et aux moyens de s'en libérer. Comme chez les photographes peignant de faux sous-vêtements sur des culturistes posant à l'origine dévêtus, Mapplethorpe surmonte de façon créative la censure associée à ses premières expériences sexuelles. Après avoir été marqué par une frustration initiale qui procédait de son incapacité à accéder à certaines photos (et de ce fait, à contrôler le sentiment qu'elles lui inspiraient), il parvient par son œuvre à retourner la situation en sa faveur. Le sujet, la composition, mais aussi l'instant de la prise de vue, tout comme la satisfaction associée au contournement de la censure : tout est maîtrisé par l'artiste.



Fig. 10. Vue de l'exposition « Robert Mapplethorpe : The Perfect Medium », du 20 mars au 31 juillet 2016, Los Angeles County Museum of Art (Los Angeles, USA). Photo : © 2016 Museum Associates / LACMA. Œuvre : © R. Mapplethorpe Foundation.

- 28 Les nombreux travaux disponibles à Los Angeles (ceux du GRI, mais également certains *non-editioned prints* conservés dans les collections du Getty Museum) attestent par ailleurs d'une certaine virtuosité dans l'usage des différentes techniques associées à la photographie. Les procédés alternatifs (les collages et les transferts photo par émulsion, par exemple) rejoignent la longue liste des méthodes plus ordinaires employées par Mapplethorpe jusqu'à sa mort : cibachromes, gravures (monochromatiques ou couleur), *Dye transfers*, Polaroid (en taille réelle ou agrandis), lithographies ou encore tirages au platine (sur papier ou sur toile). Chez un artiste connu pour avoir délégué le tirage de ses

photographies argentiques, on remarque une grande dextérité dans la production de travaux réalisés « à la main » – qu’il s’agisse des dessins ou des épreuves photographiques uniques.

- 29 Cette variété nous renseigne enfin sur les ambitions d’un artiste qui profite petit à petit de moyens financiers plus conséquents lui permettant de faire appel à des techniques parfois très coûteuses. Après avoir longtemps travaillé avec les appareils et les films qu’on voulait bien lui donner²² (et s’être limité aux seules revues érotiques qu’il était en mesure de s’offrir), Mapplethorpe appréciait visiblement pouvoir employer des méthodes lui rappelant les œuvres qu’il collectionnait. La libération d’une contrainte, encore une fois.

L’usage du fonds archivistique dans l’étude de l’œuvre

- 30 La présence de travaux si variés met en évidence un déficit certain dans les expositions et les ouvrages préparés presque exclusivement à partir de tirages argentiques noir et blanc²³. Une tendance qui semble révolue (avec une plus grande mixité repérable dans l’exposition du LACMA – fig. 10), mais qui a biaisé durablement la réception.



Fig. 11. Robert Mapplethorpe, *Untitled* (“Sam – I love you and I need you – hurry home”), 1974, tirage Polaroid couleur modifié. Don de la Robert Mapplethorpe Foundation au J. Paul Getty Trust et au Los Angeles County Museum of Art. © R. Mapplethorpe Foundation.

- 31 Ceux intéressés par le courrier ou les carnets de notes seront frustrés – les archives contiennent peu de documents écrits. Mapplethorpe lisait rarement et écrivait encore moins²⁴. « [Il] n’intellectualisait pas et ne discutait pas sa démarche. Tous les indices aidant à comprendre sa pensée sont exposés dans son art », résume son amie Patti Smith²⁵. À ce titre, les échanges avec son amant sont éloquents : les réponses aux lettres et cartes postales adressées par Sam Wagstaff existent souvent sous la forme d’une simple image (

Untitled [Sam I Love You and I Need You - Hurry Home], 1974 – fig. 11)²⁶. Ainsi, l'intérêt des archives entreposées en Californie ne réside pas dans la présence de manuscrits permettant de reconstruire le cheminement intellectuel de l'artiste. Néanmoins, grâce à elles, il est possible de réévaluer une démarche trop longtemps interprétée selon un corpus peu représentatif.

- 32 Grâce aux archives, on comprend que la maîtrise dont témoignent les épreuves produites avec un Hasselblad comme l'on comprend une opulence motivée par la libération d'une contrainte financière – initialement, le soin apporté à la production des photos argentiques s'explique par l'envie de ne pas gâcher le peu de films à disposition²⁷. On peut également voir dans l'aspect formel des épreuves monochromes l'idée d'un système de références qui doit être maîtrisé par les artistes dont l'œuvre est explicitement sexuelle (un « formalisme-prétexte » formatant toute une iconographie à l'époque où Mapplethorpe est encore étudiant au Pratt Institute à New York). Quant aux photographies encadrées de façon théâtrale avec, par exemple, du bois zébré (tel le portrait d'Arnold Schwarzenegger de 1976), elles font référence aux images de culturistes déguisés en Tarzan afin d'excuser leur quasi-nudité (comme en attestent les albums conservés par l'artiste et légués au GRI)²⁸. Avec les pièces uniques, on comprend également que le contexte dans lequel l'œuvre apparaît (lorsque les représentations d'un désir homosexuel sont encore prohibées) compte beaucoup. Des œuvres telles *Banana and Keys* (1973 – avec ici sa reproduction sur papier journal, fig. 12) paraissent moins énigmatiques s'il est expliqué, comme dans la publication du GRI, qu'il s'agit d'une référence aux codes utilisés dans les années 1960 et 1970 pour discrètement signaler ses préférences sexuelles (le port des clés au pantalon ou bien d'un bandana coloré sur la poche d'un jean, étant associé à des pratiques bien définies)²⁹.

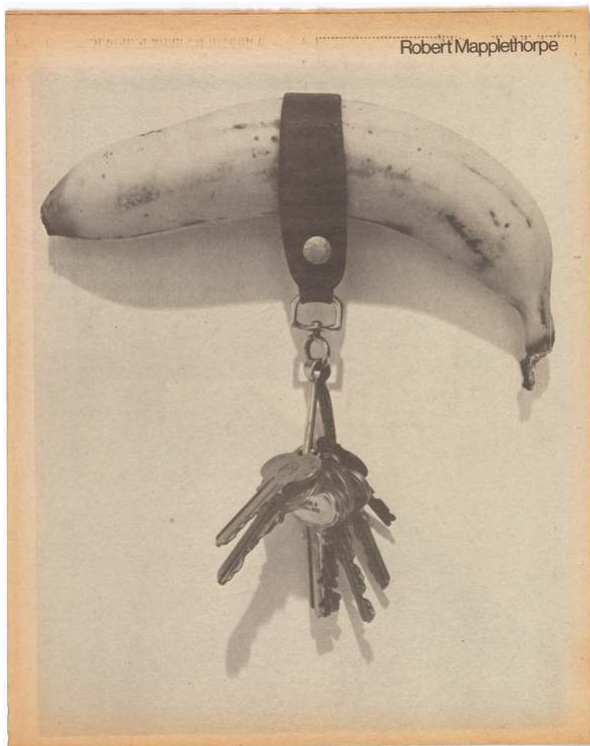


Fig. 12. Robert Mapplethorpe, *Banana & Keys*, 1974, tiré de *Interview* 5, n° 11 (novembre 1975). Don de la Robert Mapplethorpe Foundation. © R. Mapplethorpe Foundation.

- 33 « Lorsque [son œuvre de jeunesse] est examinée à côté des pièces plus récentes, il apparaît manifeste que la sensibilité développée à l'époque a continué d'alimenter sa pratique », en concluent les co-auteurs de l'ouvrage³⁰. Ce type de commentaire nous rappelle qu'une analyse insistant sur l'aspect formel de l'image n'aide pas à déchiffrer des portraits tels ceux de *Brian Ridley and Lyle Heeter* (1979 – fig. 13). Ce sont bien davantage les théories sur le fétichisme et la sémiotique gay qui opèrent³¹, le formalisme de circonstance servant ici à souligner l'aspect factice du jeu de rôle et la théâtralité propre au sadomasochisme.
- 34 Par l'examen des pièces conservées en archives, on peut interpréter l'œuvre de Mapplethorpe comme son propre fétiche. La photo est devenue le substitut d'une émotion sexuelle primaire, un objet dans lequel s'est déplacé le sentiment ressenti adolescent. L'artiste entretient par son œuvre un rapport nostalgique en s'appuyant, comme dans le portrait de Brian et Lyle, sur une grande part de mise en scène. Le velours rose, le cadre zébré, les chaînes en métal ou l'esthétique formelle ne servent qu'à faire illusion dans une œuvre où tout est costume. Le formalisme et la censure n'y sont que le revers d'une seule et même contrainte ayant façonné la pratique de nombreux autres artistes.



Fig. 13. Robert Mapplethorpe, *Brian Ridley and Lyle Heeter*, 1979, tirage argentique, 35,5 x 35,5 cm. Projet de don de la Robert Mapplethorpe Foundation au J. Paul Getty Trust et au Los Angeles County Museum of Art. © R. Mapplethorpe Foundation.

- 35 Les archives du Getty permettent aussi de lire le travail de Mapplethorpe comme une pratique dévolue à la « fabrication » de la photographie. Matériellement, les travaux produits par l'artiste couvrent tous les spectres, des tirages au platine aux transferts par émulsion. Mais ils sont élaborés selon des méthodes faisant de l'épreuve finale une pièce unique au même titre qu'une plaque photographique, par exemple. Il est rappelé dans la publication du GRI que, dans l'histoire du médium, « les premières épreuves sont souvent

considérées pour avoir davantage en commun avec les dessins ou les gravures [...]»³². Certains portfolios conservés en Californie montrent bien comment Mapplethorpe retravaille les photographies en cherchant à reproduire l'aspect des épreuves produites au XIX^e siècle. Dans certains albums, on trouve aussi des images de magazines colorées tels des photochromes.

- 36 Cette idée de « fabrication » de l'objet photographique renvoie ici à la fabrication d'une identité chez des individus qui, comme Mapplethorpe, ne peuvent s'identifier pendant un temps qu'à des photos négativement connotées. L'œuvre se comprend donc comme une alternative « bricolée » (mais plus libre) à l'imagerie diffusée et censurée par les autorités. Mapplethorpe se *fabrique* les propres images de sa sexualité, comme d'autres avant lui ont inventé des représentations idéalisées en ajoutant de la peinture aux images produites initialement avec un appareil photo.
- 37 Les parallèles à dresser avec l'histoire de la photographie sont nombreux. À travers le SM ou les représentations sensuelles du masculin, le travail de Mapplethorpe émule ce qui est « à la marge » à travers un médium souffrant lui aussi d'un manque de considération lorsqu'il choisit de s'y consacrer. Un déficit à partir duquel s'est construite l'œuvre et qui a déterminé l'un des mandats de la R. Mapplethorpe Foundation, occupée, comme expliqué plus haut, à soutenir les institutions dont le travail participe à la reconnaissance de la photographie au même titre que la peinture ou la sculpture.

38 [Image non convertie]

Fig. 14. Samuel J. Wagstaff, *Photograph of a Mapplethorpe mixed-media assemblage (ca 1972) at his Bond Street loft*, vers 1973, tirage Kodacolor. Don de la Robert Mapplethorpe Foundation. © R. Mapplethorpe Foundation.

- 39 Ainsi ce que le travail de la Fondation et du Getty prolonge, c'est l'ambition d'un artiste déterminé à réévaluer la place du médium dans l'histoire de l'art. Son œuvre s'est d'ailleurs constituée à un moment où la photographie, en tant qu'objet étudié et collectionné, voit son statut évoluer. La multiplication des expositions, des ventes aux enchères, l'avènement d'un marché et la constitution de collections (telle celle de Sam Wagstaff, dont Mapplethorpe fut le légataire), rendent compte d'un changement d'égard repérable chez d'autres artistes travaillant avec la photographie à la même époque³³. Les archives Mapplethorpe parlent de fait à celles et ceux s'intéressant à la photographie en général, et à l'évolution de son statut à partir de la seconde moitié du XX^e siècle en particulier.



Fig. 15. Robert Mapplethorpe, *Untitled (Sam Wagstaff)*, vers 1973, tirage Polaroid couleur. Don de la Robert Mapplethorpe Foundation au J. Paul Getty Trust et au Los Angeles County Museum of Art. © R. Mapplethorpe Foundation.

Quelle place accorder à ces archives dans les études futures ?

- 40 La question qui se pose avec l'étude de ce fonds archivistique est celle de l'importance à accorder à une œuvre numériquement minoritaire. Les pièces uniques sont les travaux qui révèlent les intentions de l'artiste et, par bien des aspects, sont plus signifiantes que les centaines de tirages argentiques monochromes produits pour plaire aux collectionneurs. Or, ces œuvres méritent-elles d'être plus visibles dans les expositions si elles donnent l'impression que la pratique de Mapplethorpe s'est équilibrée selon différents médiums et approches ?
- 41 Leur présence aura en tous les cas pour effet d'aider à ré-ajuster le discours sur un artiste qui, bien que *sur-exposé*, a été mal compris. À cela, plusieurs raisons. Comme nous l'avons dit, si l'on considère les travaux exposés depuis la fin des années 1970³⁴, il a été principalement question des tirages argentiques qui, par leur sur-représentation, ont conduit à fausser l'analyse de son travail. Mais on rappellera aussi que c'est le contexte dans lequel il a été proposé d'étudier sa photographie qui n'a pas permis de mettre en valeur la part de l'œuvre moins discutée. Par la réception polémique de son travail aux États-Unis, Mapplethorpe a vu sa démarche occultée par la présentation des pièces les plus excessives dans le contexte des retentissantes batailles entre libéraux et conservateurs, connues sous le terme de « Culture Wars³⁵ ». La lecture tronquée, facteur d'exclusion, s'explique aussi par le contenu sexuellement connoté qui n'est pas encore racheté par une esthétique formelle dans les années 1970. Le double phénomène

mentionné ici (une réception rendue difficile en raison d'un contexte polémique, et une œuvre primaire effacée par un corpus de tirages argentiques plus récents) relève donc en partie d'une seule et même logique : la mise en place de projets « sages » se limitant à des travaux formels s'explique par la préférence donnée à des épreuves qui, même explicitement sexuelles, peuvent être interprétées selon des conventions parlant à tout historien de l'art. Une tendance qui est très marquée depuis les controverses faisant irruption à la fin des années 1980 aux États-Unis³⁶.

- 42 En 1995 déjà, le critique Luc Sante écrivait que « le travail de Robert Mapplethorpe est difficile à voir – ce qui n'est pas la même chose que de dire qu'il est difficile à regarder [...]. Les slogans, les manchettes, les éditoriaux et les jugements moraux comme juridiques, ont conduit à boucher la vue », expliquait-il³⁷.
- 43 Le fonds archivistique du GRI permet de dépasser cette problématique. Il attire notre attention sur une œuvre produite bien avant la controverse et surtout, constituée de travaux très différents de ceux étudiés par les institutions depuis la mort de l'artiste. Ainsi, ce que l'on retient de la publication du GRI, c'est un changement de ton qui, il faut l'espérer, augure une nouvelle approche. S'il est encore possible de trouver des épreuves très formelles dans les expositions montées autour de ces archives (comme cette année au LACMA – fig. 16), il n'en est point question dans les nombreux essais publiés dans *Robert Mapplethorpe : The Archive*. L'examen de sa photographie en est littéralement libéré, les références aux académismes étant délaissées pour une lecture qui permet de revenir à l'essence de l'œuvre.



Fig. 16. Vue de l'exposition « Robert Mapplethorpe : The Perfect Medium », du 20 mars au 31 juillet 2016, Los Angeles County Museum of Art (Los Angeles, USA). Photo : © 2016 Museum Associates / LACMA. Œuvre : © R. Mapplethorpe Foundation.

NOTES

1. Dans l'ordre : « Robert Mapplethorpe : The Perfect Medium » (Los Angeles, Getty Museum, 15 mars-31 juillet 2016 et LACMA, 20 mars-31 juillet 2016) ; « Mapplethorpe + Munch » (Oslo, musée Munch, 6 février-29 mai 2016) ; *Robert Mapplethorpe : The Archive* (Frances TERPAK, Michelle BRUNNICK [dir.], Los Angeles, Getty Publications, 2016) ; *Mapplethorpe : Look At The Pictures* (réal. : Randy BARBATO, Fenton BAILEY, Film Manufacturers / HBO, 2016).
2. « *Mapplethorpe + 25*, A Symposium to Commemorate the 25th Anniversary of Robert Mapplethorpe : The Perfect Moment At the Contemporary Arts Center », Cincinnati, Contemporary Arts Center, 23-24 octobre 2016. Ce colloque proposait de considérer l'impact de la controverse qui, entre 1989 et 1990, avait été soulevée par le financement public de l'exposition « The Perfect Moment » – un épisode retentissant des « Culture Wars » américaines, caractéristique des batailles entre conservateurs et libéraux à l'époque.
3. Une version modifiée de cette double exposition montée à Los Angeles a été par ailleurs présentée à Montréal cet hiver, avec un catalogue bilingue anglais/français (« Focus : Perfection – Robert Mapplethorpe », Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal 10 septembre 2016-22 janvier 2017).
4. « In focus » (Los Angeles, Getty Museum, 23 octobre 2012-24 mars 2013) ; « Robert Mapplethorpe : XYZ » (Los Angeles, LACMA, 21 octobre 2012-24 mars 2013).
5. Le don au Guggenheim comprenait 200 œuvres représentatives ; le musée consacre une page au « Robert Mapplethorpe Gift » sur son site Internet : <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/acquisitions/11>. Quant au don au Kinsey Institute, il est décrit comme comprenant une trentaine « [d']images puissantes documentant la vie sexuelle de personnalités proches de Mapplethorpe dans les années 1970 et le début des années 1980 » (<http://newsinfo.iu.edu/news-archive/19348.html>).
6. Mapplethorpe a lui-même succombé aux complications liées au virus du Sida en mars 1989.
7. La collection acquise en 1984 par le Getty comprenait 16 000 articles : 6 000 épreuves (dont 500 œuvres de Nadar), 10 000 cartes postales, ainsi que 1 300 ouvrages. En 2005, les archives personnelles de Sam Wagstaff ont également rejoint les collections du Getty Research Institute. À propos de la collection Wagstaff au Getty, cf. : <http://blogs.getty.edu/iris/treasures-from-the-vault-anticipating-mapplethorpe/>.
8. Aux projets co-financés par la R. Mapplethorpe Foundation, mentionnés plus haut (Guggenheim, Scottish National Portrait Gallery), ajoutons parmi les réalisations du Getty le financement des archives photographiques de la Berlinische Galerie à Berlin, par exemple. Sur le modèle des bourses attribuées par la Fondation new-yorkaise, le Getty soutient la mise en place de fonds documentaires et de départements consacrés au médium. À Berlin, cela concernait la constitution, entre 2003 et 2005, d'archives portant sur Berlin-Est (60 000 épreuves).
9. Selon les statistiques de 2006. Cf. à ce sujet : Philip GEFTER, « Getty Museum Spotlights its Photo Collection », *International Herald Tribune*, 13 octobre 2006, <http://www.nytimes.com/2006/10/13/arts/13iht-gefter.3148844.html>.
10. Michael WARD STOUT, « Foreword », in F. TERPAK, M. BRUNNICK (dir.), *Robert Mapplethorpe : The Archive*, op. cit., p. VI.
11. Les archives comprennent notamment les négatifs et les planches-contacts (cédés par tranches sur dix ans), les documents de travail (répertoires, portfolios, tests, brouillons, etc.), la correspondance, ainsi que les articles liés aux expositions (posters, cartons d'invitation, photos d'accrochage, etc.).

12. « I would see a young kid walking down 42nd Street and then go to a magazine storefront – [stores] I didn't know anything about. I became obsessed with going into them and seeing what was inside these magazines. They were all sealed, which made them even sexier somehow, because you couldn't get at them. A kid gets a certain kind of reaction, which of course once you've been exposed to everything you don't get. I got that feeling in my stomach, it's not a directly sexual one, it's something more potent than that. I thought that if I could somehow bring that element into art, if I could somehow retain that feeling, I would be doing something that was uniquely my own » (Mapplethorpe cité par Ingrid SISCHY in « A Society Artist », in Richard MARSHALL [dir.], *Robert Mapplethorpe*, New York / Boston, Whitney Museum of American / New York Graphic Society Books / Little, Brown and Company, 1988, p. 81).

13. Cf. la citation retranscrite dans la note précédente.

14. Mapplethorpe cité par Gerrit HENRY in « Robert Mapplethorpe – Collecting Quality : an Interview », *Print Collector's Newsletter*, vol. 13, n° 4, septembre-octobre 1982, p. 129.

15. Les éléments recouvrants évoquent la censure autant que la criminalisation d'une sexualité dont les premières représentations sont apparues dans des rapports publiés par la police. Chez Mapplethorpe, nombreuses sont les œuvres au contenu sexuellement explicite associées à la perte d'identité, avec des croix ou des bandeaux recouvrant tout ou partie du visage. On compte également de nombreux tirages argentiques, où le modèle est cadré de sorte à ne pas montrer sa tête.

16. Dans son roman *Just Kids*, Patti Smith explique à quel point la présence de contraintes visuelles faisait monter l'excitation de Mapplethorpe lorsqu'il était en mesure d'ouvrir ces revues : « Robert would unseal the cellophane with the expectation of Charlie peeling back the foil of a chocolate bar in hopes of finding a golden ticket » (P. SMITH, *Just Kids*, Londres, Bloomsbury, 2010, p. 124).

17. Si l'on compare ce type de travaux à ceux faisant clairement référence à l'iconographie religieuse, on peut également voir dans le motif quadrillé une trame rappelant le grillage des confessionnaux. C'est notamment le cas dans les pièces intitulées *Paper Bag* (1971), réalisées à partir d'un sac en papier percé d'une fenêtre laissant une image apparaître derrière une fine maille en métal.

18. L'Allemand Wilhelm von Gloeden (1856-1931) s'était adonné à la photographie lors de sa retraite en Sicile à la fin du XIX^e siècle. Dans son œuvre, on distingue de nombreux jeunes hommes posant nus tels les éphèbes de l'Antiquité. Comme l'a fait remarquer l'universitaire Richard Meyer, les poses près de ruines antiques dans la ville de Taormine valaient chez Gloeden d'« une appropriation tactique du passé » permettant d'échapper à la censure (R. MEYER, « Inverted Histories », in Catherine LORD, Richard MEYER [dir.], *Art & Queer Culture*, Londres, Phaidon, coll. « FA General », 2013, p. 17).

19. C'est d'ailleurs Mapplethorpe qui initia Sam Wagstaff à la photographie. Collectionneur d'épreuves anciennes et de photos de magazines depuis 1970, l'artiste convainquit son amant de s'intéresser à la photographie – ce que Wagstaff fit dès 1972, année de leur rencontre. Cette passion commune, rendue possible par la fortune de Wagstaff, aboutira à la constitution de l'une des premières collections dédiées au médium aux États-Unis. Pour rappeler ce lien, le Getty Museum présentait cette année « The Thrill of the Chase: The Wagstaff Collection of Photographs » (15 mars-31 juillet 2016) pendant la présentation de la double rétrospective consacrée à Mapplethorpe à Los Angeles.

20. Le catalogue de vente datant de 1982 comprend de nombreuses épreuves de Julia Margaret Cameron, Gustave Le Gray ou encore Alfred Stieglitz. Des albums de photographies vernaculaires ont également été proposés à la vente à cette occasion : on retient notamment un portfolio de nus masculins intitulé *The Male Form in Semi-Nude Condition*. Comprenant 47 images montrant le culturiste allemand Eugen Sandow, cet album datant de la fin du XIX^e siècle témoigne de l'intérêt que l'artiste portait aux représentations du corps masculin dans l'histoire de la photographie. Cf.

à ce sujet : *Photographies from the Collection of Robert Mapplethorpe*, Sotheby's, vente du 24 mai 1982, New York, Sotheby Parke Bernet Inc., 1982.

21. Les photographies collectionnées par Mapplethorpe ne concernent pas uniquement les représentations du corps masculin et, plus largement, l'imagerie ayant nourri la sous-culture *queer* dans la première partie du XX^e siècle. Ainsi des portraits au daguerréotype et des images de soldats de la Première et de la Seconde Guerre mondiale font également partie de sa collection. La présence de ces photos nous renseigne sur un artiste intéressé aux modes de présentation de la photographie depuis le milieu du XIX^e siècle et aux fraternités émergentes lors de conflits. Cependant, parmi les images conservées au GRI, ce sont bien les albums remplis de photos de culturistes qui dominent.

22. Son premier appareil est de type Polaroid (un SX-70), offert par son amie l'artiste Sandy Daley lorsqu'elle l'initie à la photographie en 1970. Mapplethorpe recevra un an plus tard un second appareil Polaroid de la part du conservateur du département de la photographie du Metropolitan Museum of Art, John McKendry. Son troisième appareil sera un Hasselblad offert par Sam Wagstaff en 1974 (utilisé premièrement avec un dos pour Polaroid, puis pour films de moyen format). Les films que Mapplethorpe emploie à ses débuts sont ceux qu'il reçoit en 1971 grâce à une bourse de la Polaroid Corporation.

23. Seule exception notable : « Polaroids : Mapplethorpe », montrée au Whitney Museum of American Art à New York en 2008 (3 juin-14 septembre 2008).

24. Patti Smith, intime de Mapplethorpe pendant ses études au Pratt Institute, explique dans l'ouvrage du GRI que l'artiste n'était pas porté sur la lecture d'ouvrages théoriques. « He absorbed [them] rather than read », dit-elle (P. SMITH, « Picturing Robert », in F. TERPAK, M. BRUNNICK [dir.], *Robert Mapplethorpe : The Archive*, op. cit., p. 2).

25. *Ibid.*

26. On trouve tout de même quelques écrits intéressants. Dans la correspondance avec Sam Wagstaff par exemple, on découvre notamment que c'est l'amant de Mapplethorpe qui remarque l'absence de représentations de figures masculines sexuées dans l'histoire de l'art. On comprend ainsi que c'est probablement Wagstaff qui a encouragé Mapplethorpe à combler cette lacune.

27. « [Mapplethorpe] had to work economically », « making each picture count » (P. SMITH, « Picturing Robert », in F. TERPAK, M. BRUNNICK [dir.], *Robert Mapplethorpe : The Archive*, op. cit., p. 4).

28. F. TERPAK, M. BRUNNICK, « Starts Align », in F. TERPAK, M. BRUNNICK (dir.), *Robert Mapplethorpe : The Archive*, op. cit., p. 13.

29. *Ibid.*, p. 27. Les auteures font ici référence aux codes décryptés par exemple par l'Américain Hal FISCHER dans *Gay Semiotics : a Photographic Study of Visual Coding Among Gay Men*, San Francisco, NFS Press, 1977).

30. F. TERPAK, M. BRUNNICK, « Chelsea Charm », in F. TERPAK, M. BRUNNICK (dir.), *Robert Mapplethorpe : The Archive*, op. cit., p. 47.

31. Pour le lien entre fétichisme et photographie, on conseillera l'essai de Richard MEYER « Imagining Sodomasochism : Robert Mapplethorpe and the Masquerade of Photography » (*Qui parle*, vol. 4, n° 1, automne 1990, p. 62-78), ainsi que celui de Christian METZ intitulé « Photography and Fetish » (*October*, n° 34, automne 1985, p. 81-90).

32. F. TERPAK, M. BRUNNICK, « Instant Attraction », in F. TERPAK, M. BRUNNICK (dir.), *Robert Mapplethorpe : The Archive*, op. cit., p. 83.

33. Concernant le développement de pratiques photographiques riches à la même époque, on conseillera l'ouvrage dirigé par Mary STATZER : *The Photographic Object 1970*, Berkeley, University of California Press, 2016. À propos de l'intérêt grandissant pour la photographie, cf. le hors-série de *Village Voice* paru en décembre 1975 sous le titre : « The Photographic Collection Takes Over ».

34. Les premières expositions muséales de Mapplethorpe sont présentées à partir de 1978. Auparavant, il n'avait eu l'occasion de montrer ses œuvres qu'à trois reprises dans des galeries.

35. C'est ce contexte que proposait d'étudier la conférence de Cincinnati de l'automne dernier (déjà citée). En 1990, une exposition de Mapplethorpe présentée au Contemporary Arts Center de Cincinnati a été la cible de groupes conservateurs dans la bataille engagée d'une part contre le financement public des arts et d'autre part contre la prétendue mainmise des intellectuels et des minorités sur la culture. Cette polémique retentissante a durement marqué le milieu culturel aux États-Unis et, concernant plus précisément Mapplethorpe, la réception d'une œuvre perpétuellement associée à la controverse et aux discussions portant, entre autres, sur la censure et l'obscénité.

36. Cf. la note précédente.

37. Luc SANTE, « The Unexamined Life », *The New York Review of Books*, 16 novembre 1995, <http://www.nybooks.com/articles/1995/11/16/the-unexamined-life/>.

RÉSUMÉS

Cet article est consacré aux archives de l'artiste américain Robert Mapplethorpe (1946-1989), conservées depuis 2011 au Getty Research Institute de Los Angeles. Profitant d'une actualité chargée, cette étude revient sur le traitement d'un fonds archivistique permettant non seulement de reconsidérer son œuvre, mais également de mieux situer sa démarche dans l'histoire de la photographie. Principalement connu pour ses tirages argentiques monochromes, Mapplethorpe a produit une œuvre éclectique couvrant tous les spectres et méthodes associés au médium. Ainsi, si l'on s'intéresse aux nombreuses pièces uniques qu'il a réalisées grâce à des procédés alternatifs, il est notamment possible de présenter sa pratique comme étant dédiée à la fabrication des images. Retravaillées, dissimulées, mises en scène, les photographies utilisées dans la première partie de sa carrière nous parlent d'une expérience contrainte, faisant écho à la censure et aux émotions que l'artiste a associées au médium dès son adolescence.

This article is dedicated to the archives of the American artist Robert Mapplethorpe (1946-1989), stored since 2011 at the Getty Research Institute in Los Angeles. Riding on the tails of renewed current debate, this study turns its attention to the management of an archival source, opening the way not only to a reconsideration of the artist's oeuvre but also to a better consideration of its place in the history of photography. Mainly known for his runs of silver monochromes, Mapplethorpe produced an eclectic oeuvre that covered the full spectrum and range of methods associated with the medium. As a result, looking to the numerous one-off pieces he completed using alternative methods, what is striking is the possibility of presenting his practice as a dedicated commitment to the creation of images. Reworked, masked, staged, the photographs used in the first part of his career speak to us of a constrained experience, echoing the censorship and emotions the artist had associated with the medium since his teenage years.

AUTEUR

JONATHAN MAHO

Jonathan Maho a soutenu en octobre 2015 une thèse de doctorat portant sur la réception de l'œuvre de Robert Mapplethorpe. Préparée sous la direction de François Brunet à l'université

Paris 7, sa thèse propose de reconsidérer le travail du photographe grâce à une historiographie critique et institutionnelle. En insistant sur les travaux les moins connus, il s'est intéressé aux lacunes du discours scientifique et à l'impact des controverses apparues à la fin des années 1980 dans le contexte des « Culture Wars » aux États-Unis. Plus généralement, son travail concerne l'histoire des expositions et la performativité des images. Ses recherches ont porté sur l'incidence du financement et des choix curatoriaux sur l'étude de l'œuvre de photographes et de plasticiens.fr