La précarité dans la photographie contemporaine : le sujet comme médium

Trois exemples de Tom Hunter, Jeff Wall et Andreas Gursky

*Precariousness in contemporary photography: the subject as medium. Three
examples by Tom Hunter, Jeff Wall and Andreas Gursky*

Michele Bertolini

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/10974>

DOI : 10.4000/imagesrevues.10974

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Michele Bertolini, « La précarité dans la photographie contemporaine : le sujet comme médium », *Images Re-vues* [En ligne], 18 | 2021, mis en ligne le 05 octobre 2021, consulté le 16 novembre 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/10974> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.10974>

Ce document a été généré automatiquement le 16 novembre 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

La précarité dans la photographie contemporaine : le sujet comme médium

Trois exemples de Tom Hunter, Jeff Wall et Andreas Gursky

Precariousness in contemporary photography: the subject as medium. Three examples by Tom Hunter, Jeff Wall and Andreas Gursky

Michele Bertolini

- ¹ La photographie d'art contemporaine, post-conceptuelle, a cherché à représenter la précarité sociale, économique et psychique dans sa dimension quotidienne : ces formes de représentation relèvent souvent d'un choix de style et de technique « esthétisant » qui vise d'une part à mettre à distance le sujet, d'autre part à faire réfléchir sur la nature ambiguë et précaire du médium photographique. Ces processus d'esthétisation de la précarité peuvent se rattacher au phénomène plus général de l'esthétisation du monde et de l'esthétisation de l'art contemporain, qui a été analysé récemment, entre autres, par Dominique Chateau¹. Devant ces représentations de l'indigence matérielle ou du désarroi social et psychique, le spectateur se trouve souvent aux prises avec une modalité simple et décente, quotidienne et contenue du dénuement, dépourvue de pathos et libérée de l'accent tragique ou pathétique qui appartient à la tradition historique de la photographie de reportage (par exemple les œuvres sur les effets de la

grande crise des années trente de Dorothea Lange, *Baba Morecho* de Werner Bischof ou les photographies de William Eugene Smith²). La photographie contemporaine préfère représenter des situations de distension temporelle qui, au contraire de l'esthétique du moment ou de l'instant décisif, rappellent parfois les scènes de genre, les scènes de vie quotidienne ou les intérieurs bourgeois de la peinture du XVII^e siècle. Nous nous proposons de traiter cette dimension de la photographie plasticienne, qui nous permettra d'approfondir le croisement entre la figuration de la précarité et l'interrogation sur la fluidité du dispositif photographique à partir d'une étude de cas centrée sur la série de Tom Hunter *Persons Unknown* (notamment : *Woman Reading a Possession Order*, 1998), et certaines photographies de Jeff Wall (*Insomnia*, 1994) et d'Andreas Gursky (*Nha Trang, Vietnam*, 2004).

- 2 Ces trois auteurs appartiennent à des générations différentes et à des contextes culturels spécifiques : le canadien Jeff Wall est né en 1946, Andreas Gursky, étudiant des célèbres Bernd et Hilla Becher avec Thomas Ruff et Thomas Struth à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf, est né en 1955, tandis que Tom Hunter, anglais, est plus jeune de dix ans par rapport à Gursky. Néanmoins, à partir des années quatre-vingt-dix, par-delà les différences de poétique, ils partagent l'utilisation de la forme tableau et du grand format (selon la définition proposée par Jean-François Chevrier³), l'éclat des couleurs, parfois une élaboration numérique des images, des références explicites aux autres médias (peinture, cinéma), ainsi qu'un contenu narratif, un intérêt pour des sujets quotidiens qui posent la photographie dans une condition amphibie, hybride, inter-médiale. La distance physique et symbolique imposée au spectateur par la forme tableau, ainsi que les références culturelles aux arts du passé, qui ont permis de définir ce genre de photographie comme « *tableau photography* » ou « *staged photography* »⁴, suggèrent une lecture à distance des problèmes économiques et de l'inquiétude sociale contemporaine, une lecture dépourvue d'empathie et en même temps critique.
- 3 Les trois photographies appartiennent à la décade entre la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle, une décade marquée par le succès et la diffusion de la photographie dite « plasticienne », à savoir l'inclusion de la photographie dans le marché et le contexte institutionnel de l'art contemporain et des arts plastiques, processus qui a été analysé par Dominique Baqué et Isabelle Graw⁵. La monumentalisation du format et le choix des couleurs témoignent d'un brouillage des frontières entre les genres, les pratiques et les matériaux, symptomatique de ce que Nathalie Heinich a défini comme le paradigme de l'art contemporain, dont les enjeux sont à la fois esthétiques, sociaux et économiques, « puisque les prix atteints par les photographies plasticiennes sont sans commune mesure avec ceux du marché de la photographie »⁶. Si les œuvres de Wall et Gursky s'inscrivent directement dans le domaine de l'art contemporain en vertu des formes et des lieux d'exposition choisis, du contexte des galeries, du marché et de la valeur économique des photographies et de la légitimation critique et théorique obtenue, la photographie du jeune Tom Hunter a gagné le prix *John Kobal Photographic Portrait Award* en 1998. Elle est mentionnée dans nombre de textes récents d'histoire et théorie de la photographie⁷.
- 4 En dépit de ces ressemblances, les trois photographies se distinguent par leur mode d'emploi, à savoir l'installation, et par le rapport, à la fois physique et symbolique, avec le contexte d'exposition. L'œuvre de Jeff Wall se présente comme une installation photographique⁸ à l'intérieur du célèbre dispositif du *Lightbox*, tandis que Tom Hunter a conçu son image comme un élément d'une série de cinq portraits de « squatteurs ».

- 5 Si les photographies de Hunter interrogent une situation réelle de détresse sociale et économique, réinterprétée à travers la tradition de la peinture occidentale, la recherche de Jeff Wall aborde plutôt la précarité du quotidien à la fois comme sujet et comme dispositif ou médium expressif⁹. Enfin, Andreas Gursky, en s'éloignant du réalisme quotidien, rejoint une représentation abstraite et structurelle du mécanisme socio-économique collectif de l'oppression contemporaine dans laquelle la représentation du travail devient grille structurant l'image. D'ailleurs, Gursky ne se limite pas à représenter l'aliénation et la déshumanisation du travail contemporain à travers son regard à distance de la réalité sociale contemporaine, qui interdit l'identification immédiate et émotionnelle du spectateur avec le sujet : il met en œuvre une véritable précarisation du regard du spectateur qui produit un vertige, une désorientation de la vision face à la muraille de lignes et de figures de *Nha Trang, Vietnam*.

Tom Hunter : « montrer la dignité des gens ordinaires impliqués dans leur vie quotidienne »¹⁰

Fig. 1

Tom Hunter, *Woman Reading a Possession Order*, 1997, tirage cibachrome, 150 x 120 cm, Londres, Victoria and Albert Museum.

<https://collections.vam.ac.uk> © Tom Hunter

- 6 Une photographie très connue de Tom Hunter (*Woman Reading a Possession Order*, Fig. 1) montre une jeune femme debout devant une fenêtre fermée à travers laquelle filtre la lumière du matin. La jeune femme lit un papier qui rapporte un avis d'expulsion de la maison qu'elle habite. À son côté, un petit enfant est couché sur un lit : il s'agit

clairement du fils de la jeune femme. L'œuvre photographique, réalisée avec un soin esthétique et formel explicite, appartient à la série *Persons Unknown*, qui représente cinq portraits des « squatteurs », les voisins du photographe expulsés par l'administration municipale de Londres. Toutes les photographies de la série *Persons Unknown* citent d'une manière explicite des tableaux de Vermeer : *Woman Reading a Possession Order* se réfère en particulier au tableau *La Liseuse à la fenêtre* (1657-1659, Fig. 2)¹¹.

Fig. 2

Johannes Vermeer, *La Liseuse à la fenêtre*, 1657-1659, huile sur toile, 83 x 64,5 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister.

<https://gemaeldegalerie.skd.museum/en/>

- 7 L'élégance esthétique et la sobriété formelle de la composition de Hunter, empruntées au langage de la grande peinture, contrastent avec le drame du dénuement et de la précarité sociale présenté par l'artiste. Le photographe anglais a lui-même souligné ces qualités de dignité, beauté, méditation ainsi que le caractère éluif, ambigu, présents à la fois dans les tableaux de Vermeer et dans sa série photographique *Persons Unknown*, notamment dans *Woman Reading a Possession Order*. Chez Vermeer le conflit politique et la lutte personnelle, intime des personnages ne sont pas explicites, ils sont plutôt sublimés, transfigurés à travers la figure d'une personne méditative : « la méditation d'une femme sur la vie et sur sa situation, montrée avec dignité, finesse et beauté »¹². Hunter définit ses choix par rapport au modèle pictural :

De la même manière, ma réinterprétation montre une femme qui lit son avis d'expulsion. Le sujet donne espace, dignité, lumière et beauté pour raconter son histoire dans son propre temps. L'image exprime un moment intime de lutte contre l'expulsion : on peut l'interpréter comme un moment universel et nous pouvons tous nous identifier au sujet, à la douleur de cette femme¹³.

- 8 La condition de précarité sociale des personnages est mise en perspective grâce à la distance esthétique opérée par le jeu du renvoi à la peinture hollandaise qui confère noblesse, dignité et valeur esthétique à la quotidienneté pauvre de la scène.
- 9 Une analyse comparative du tableau de Vermeer et de la photographie de Tom Hunter est un exercice de description synoptique qui permet de cerner le rapport complexe entre la photographie et le tableau, un rapport qui ne peut pas être réduit à une simple citation de l'original. L'intérieur du tableau de Vermeer est dominé par le rideau vert sur le côté droit et par la table couverte d'un tapis et d'une nature morte placée au centre de la scène. Cette structure d'obstacle pour le regard du spectateur, typique de l'œuvre du peintre hollandais, compose un barrage visuel qui fortifie le sens d'isolement et de réserve de la figure féminine et de l'image tout court¹⁴. Face à cette riche construction de l'espace interne du peintre, qui joue sur la relation entre visible et invisible et qui cache partiellement la figure humaine et le sens de l'image pour le spectateur, Hunter définit la pauvreté de la scène par le vide de la chambre, la privation matérielle des symboles du luxe et de la richesse, mais il insère, à la place de la nature morte, la présence vivante de l'enfant, du fils de la jeune femme, qui contraste avec la solitude de la femme du tableau de Vermeer.
- 10 Le rideau vert au premier plan dans le tableau, qui ouvre et en même temps cache la pleine visibilité de l'espace pictural, est absent dans la photographie, dont le cadrage rapproche fortement le spectateur de la scène représentée. Ce rideau, véritable seuil entre l'espace du spectateur et l'espace de la représentation, scelle la distance et la discrétion du regard de la toile de Vermeer (et de son spectateur) par rapport au mystère du personnage : le spectateur des tableaux de Vermeer est un observateur discret, réservé, qui se présente en silence sur le bord de la scène représentée. En revanche, Tom Hunter par son cadrage rapproché souligne un rapport plus direct et immédiat avec la scène ainsi que le caractère plat, l'effet surface (*flatness*) de l'image photographique. La photographie ne manque pas de se référer à la richesse chromatique et lumineuse du tableau : le vert du rideau correspond au vert de la robe de la jeune femme, le rouge du tapis et du deuxième rideau enroulé sur la gauche réapparaît dans la tache rouge du petit pull-over de l'enfant.
- 11 Le choix de la référence à Vermeer apparaît emblématique de la part de Hunter¹⁵ : ce renvoi se justifie surtout au niveau de la relation entre l'image et son spectateur, bien plus que par rapport à la formule trop usée du langage pré-photographique du peintre hollandais, à sa prétendue qualité visuelle *photographique* qui précède l'invention même de la photographie¹⁶. Sur le plan symbolique, tel qu'il a été montré par Arasse, Vermeer joue en effet d'une manière paradoxale avec le regard du spectateur dans sa construction de l'espace pictural, en opérant un balancement entre distance et intimité : « Tout en monumentalisant légèrement ses figures par une légère "vue d'en dessous", Vermeer les rapproche, avec tout le tableau, du spectateur ; il invite ce dernier [le spectateur] à une proximité, qui lui échappe par une infime mise à distance »¹⁷. Ce court-circuit entre le rapprochement du regard extérieur du spectateur et l'inaccessibilité du regard interne des figures, renforcé par l'effet de surface des murs et la définition picturale de la « *clôture d'un espace privé* », place celui qui regarde « en situation d'intimité (dérobée) avec la figure représentée »¹⁸.
- 12 Par rapport à son modèle pictural, Hunter nous propose des petits décalages, des écarts sensibles qui amplifient la distance entre son œuvre et le tableau, peut-être entre la photographie et la peinture. Sa photographie érudite ouvre une perspective dialogique

avec les formes de l'art pictural du passé, avec la *high culture*, d'une manière discrète et oblique, sans se réduire aux pratiques citationnistes du postmodernisme des années quatre-vingt¹⁹. La fenêtre, ouverte chez Vermeer, est fermée dans la photographie de Hunter ; par ce geste Hunter marque sa différence par rapport à Vermeer.

- 13 Ce détail suggère tout d'abord le contenu fort différent des lettres entre les mains des deux jeunes femmes : une probable lettre d'amour qui ouvre le cœur et l'âme de la femme dans le tableau de Vermeer, un message sec et dur (l'avis d'expulsion) dans la photographie de Hunter. Chez le peintre, en effet, la lettre, dont le contenu reste inaccessible au spectateur, « apparaît comme le centre de l'attention visuelle manifestée dans le tableau mais, pour le spectateur, ce centre demeure un centre vide : la lettre substitue ou représente des faits et des états d'âme invisibles »²⁰.
- 14 La relation d'opposition entre un monde visible privé, intime et fermé, et un monde extérieur invisible, suggéré et évoqué à l'intérieur du tableau par des traces (la fenêtre, la lettre), typique de l'œuvre de Vermeer, est relancée dans la photographie, même si elle est exprimée à travers le rapport entre l'image et le titre. Le rapport entre le texte et l'image représente par ailleurs un chapitre fondamental de l'histoire de la photographie. Hunter oppose la calme réflexivité, la pudeur discrète de son image à la violence directe, explicite du titre : *Woman Reading a Possession Order (Femme qui lit un avis d'expulsion)*. Sur ce point, le photographe anglais renverse la dimension intime, inaccessible qui définit le charme mystérieux de l'œuvre de Vermeer : *La Liseuse* est devenue une jeune femme squatteuse qui doit abandonner sa maison avec son fils.
- 15 Le choix de Hunter de travailler à partir du tableau de Vermeer s'enrichit d'un autre aspect : la présence dans l'œuvre du peintre hollandais de plusieurs allusions iconographiques à l'intérieur des tableaux, c'est-à-dire la présence de tableaux dans les tableaux qui jouent une fonction de réflexion, de duplication du processus de création dans l'œuvre²¹. Dans *La Liseuse à la fenêtre*, cependant, on n'est pas confronté à un tableau dans le tableau, mais plutôt à l'effacement d'un tableau dans le tableau qui à l'origine était placé sur le mur du fond (un Cupidon qui rendait explicite le contenu de la lettre), tandis que la fenêtre ouverte joue le rôle d'un miroir reflétant le visage de la jeune femme²². Il y a donc deux dispositifs, la fenêtre et le miroir qui, avec la citation du tableau, ouvrent l'espace pictural vers une autre scène supplémentaire qui redouble la fonction de représentation propre à la peinture²³. Par rapport au complexe mécanisme de construction de l'image picturale, Hunter, de son côté, ne se limite pas à citer Vermeer²⁴ : son travail peut être envisagé comme une opération d'emboîtement par laquelle, d'une part, l'image photographique incorpore le tableau de Vermeer et, d'autre part, vice-versa, elle est incorporée dans l'œuvre du peintre.
- 16 Hunter a développé une relation d'empathie et de solidarité avec les squatteurs de Hackney, relation comparable à la sympathie de Vermeer pour les citoyens de Delft. D'une manière semblable au peintre, le photographe anglais ne présente pas les implications politiques de sa lutte à l'intérieur d'une iconographie explicite et directe, mais il la présente à travers une transfiguration qui vise à sacrifier le quotidien et à figer la précarité dans le cadre d'un état magique de méditation, qui se nourrit de lumière et de couleur. Enfin, Hunter partage avec le peintre hollandais la volonté de se cacher et de s'absorber dans son œuvre pour réaliser une forme d'affirmation de son autonomie artistique qui passe par l'oblitération de sa personne. Cette stratégie de dissimulation et de complicité avec le sujet se distingue de la tendance photographique post-moderniste qui vise à multiplier et fragmenter l'identité de l'auteur sous des

masques publics reconnaissables (comme chez Cindy Sherman, Yasumasa Morimura ou Nikki S. Lee).

- 17 Si un tournant moralisateur se manifeste comme le « nouvel agenda sociétal » d'une partie de l'art contemporain, un tournant qui finit par assigner des buts moraux à la pratique artistique et qui produit une critique éthique, voire des formes de censure militante²⁵, l'opération artistique accomplie par Tom Hunter semble plutôt se tourner vers une valorisation ou sublimation esthétique de l'indigence. Hunter suspend avant tout la possibilité d'une lecture pathétique ou brutalement réaliste de la précarité sociale, à travers sa référence à l'art de la peinture du XVII^e siècle. Ce souci d'élévation esthétique du sujet, qui immobilise la vie quotidienne des occupants des maisons de Hackney, gagne en même temps une valeur politique selon les intentions du photographe : la possibilité de soutenir et de défendre la culture et le style de vie des squatteurs dans leur lutte avec les autorités municipales se renforce grâce à cette considération esthétique de la condition sociale des occupants. Cette mise en perspective historique, qui passe par l'histoire de l'art, donne un relief à la fois esthétique et éthique aux modèles choisis par Hunter : la volonté, en suivant les mots du photographe, de « montrer la dignité des petites gens traînées dans leur existence quotidienne, en élevant l'ordinaire à l'extraordinaire [...], pour rendre et reconnaître la beauté dans les choses communes »²⁶.
- 18 La formule de Hunter, à savoir l'intention de montrer « *the dignity of ordinary people involved in their daily lives* », rencontre l'un des objectifs des courants contemporains de l'*Everyday Aesthetics* : la nécessité de renverser la hiérarchie axiologique entre les productions culturelles supérieures et les pratiques quotidiennes, à travers la valorisation de l'extraordinaire dans l'ordinaire²⁷.

Jeff Wall : la précarité du quotidien en tant que médium

- 19 C'est au niveau de la théorie et de l'histoire que la photographie a noué ses liens avec la représentation du quotidien, même dans sa dimension plus pauvre, plus fragile, plus démunie. Tout d'abord, le nouveau régime scopique instauré par le dispositif photographique a dépouillé la vie et les choses de leur « aura », en démaquillant la réalité, selon la célèbre analyse de Walter Benjamin²⁸. Cette révolution du regard, contemporaine de la formation des grandes métropoles et de l'émergence de la foule urbaine anonyme, se présente comme une rotation de l'œil sur la réalité matérielle qui a relancé l'attention « à regarder vers le bas, vers la vie de tous les jours, en saisissant les choses dans leur banale immédiateté »²⁹. Dans la première moitié du XX^e siècle l'œil photographique, avec Eugène Atget et Walker Evans, découvre et crée en même temps la vie quotidienne, faite de moments *quelconques* (l'adjectif latin *quotidianus*, qui dérive de l'adverbe *quotidie*, se réfère en effet à une temporalité répétée, routinière, toujours uniforme). Ce regard, en illuminant d'un faisceau de lumière ce qui était sous les yeux sans être regardé, thématise l'inaperçu, l'ordinaire, la répétition, et il encourage « l'émancipation du dissonant, du banal, de l'ordinaire »³⁰, par rapport à l'esthétique et à la rhétorique du moment décisif et exceptionnel³¹.
- 20 La relation entre précarité et vie quotidienne trouve, en plus, sur le plan historique et théorique, son enracinement dans la philosophie du XX^e siècle qui a thématisé la

quotidienneté, en suivant des perspectives différentes (de Heidegger à Lukács, de Freud à Wittgenstein et à Lefebvre), à la fois comme le lieu inauthentique de la pauvreté de l'esprit, le lieu de l'aliénation et de la réification des rapports sociaux mécaniques, opaques, automatiques et comme le fond vivant, indépassable, trans-individuel d'où proviennent les formes de la vie et de la pensée individuelles.

- 21 Dans la poétique de Jeff Wall le renvoi à la catégorie du quotidien est proposé explicitement³², à travers sa référence à Charles Baudelaire, c'est-à-dire l'auteur qui a développé en premier le lien fondamental entre la ville, la modernité et la vie quotidienne. Le regard du flâneur qui traverse Paris, la capitale du XIX^e siècle, active une vision d'en bas, au niveau du trottoir, attentive au fourmillement anonyme de la vie parisienne, qui sera prise en compte par la photographie du XX^e siècle. Dans un entretien avec Jean-François Chevrier, Wall se présente dans le sillage baudelairien comme « peintre de la vie moderne »³³ visant une récréation contemporaine de la quotidienneté.
- 22 Néanmoins, chez Wall, la reconnaissance historique du quotidien en tant que forme prioritaire de la modernité à partir de Baudelaire ne peut pas se limiter à son rôle de *sujet*, de *thème* privilégié de la photographie contemporaine. La quotidienneté, même dans sa dimension de précarité physique ou de pauvreté sociale, devient chez Wall, via Baudelaire, un *médium*, « capable d'absorber et de réinventer toutes les formes précédentes — religieuses, mythiques, rationalistes, etc. — où l'art avait été conçu »³⁴. De plus, Wall envisage le *médium* du quotidien comme un moyen spécifique du langage et du dispositif photographique, en vertu de la dimension commune de répétition automatique qui caractérise l'acte photographique et l'horizon social de l'*Everyday*. L'affinité entre l'automatisme nécessaire du travail photographique et l'expérience des gestes mécaniques, souvent inconscients, qui innervent la vie quotidienne, ouvre dans l'œuvre de Wall une dimension de réflexivité.
- 23 La précarité du quotidien ne se réfère pas seulement ou forcément à l'indigence matérielle : cette pauvreté implique la réduction de la vie de l'esprit à des fonctions, des gestes, des actes mécaniques, aveugles, routiniers, abrutis, sur un degré zéro sémantique. Dans plusieurs photographies de Gursky et de Wall, au centre de la représentation d'une banalité domestique grise ou de celle du travail et de son aliénation, on rencontre la répétition, ce noyau d'actions répliquées et automatiques au cœur du quotidien. Néanmoins, l'automatisme et la répétition temporelle des mêmes actions, qui identifient l'horizon du *quotidianus* comme le lieu de ce qui arrive tous les jours (*quotidie*), révèlent une ambiguïté sémantique, une réserve et un potentiel de sens caché qui nourrissent les activités humaines « supérieures », tel que l'art, la pensée, la philosophie ou la science.
- 24 Ce rapport de continuité entre les activités quotidiennes, humbles, voire banales et répétitives et la création artistique et scientifique, qui avait déjà été mis en évidence par la réflexion sociologique de Henri Lefebvre³⁵, a suscité l'intérêt critique de Jeff Wall. Le photographe canadien a en effet introduit dans sa poétique du quotidien une dimension réflexive qui met directement en cause le dispositif photographique, la conscience historique de la précarité du *médium* de la photographie³⁶. Cette précarité du dispositif remonte à l'origine technique des actes qui sont à la base de la photographie et à la possibilité (qui devient une ressource) de l'échec, du hasard, de l'imprévu, de la part du photographe. Le dispositif photographique révèle sa double nature à travers la polarité interne entre l'élément chimique et l'élément optique-

mécanique de l'apparat (lentilles, diaphragme, obturateur) : le premier ouvert à la contingence, au hasard, à l'incalculable, le deuxième attaché à la programmation technologique, au contrôle rigide de la réalité. Le chiasme entre calcul programmé et contingence incalculable, entre fiction et document, entre mise en scène théâtrale et description sociale, parcourt d'ailleurs l'œuvre artistique de Wall³⁷.

Fig. 3

Jeff Wall, *Morning Cleaning*, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona, 1999, tirage cibachrome, caisson lumineux, 187 x 351 cm, Minneapolis, Walker Art Center.

<https://walkerart.org/collections/> © Jeff Wall

- 25 Si l'opération photographique révèle une logique interne faite de répétitions et d'automatismes, Wall veut reconduire ces processus à une mémoire archaïque qui se réfère à des praxis anonymes de production très anciennes, comme le lavage, le fixage, la solution, posées à l'origine de la *techné* humaine. L'ensemble de ces pratiques quotidiennes immémoriales, marquées à la fois par la répétition anonyme et la contingence, devient en même temps un *sujet* de la photographie contemporaine et un geste de réflexion sur le médium photographique : deux aspects, la présence d'activités et de gestes quotidiens et la réflexion sur le dispositif, qui apparaissent dans *Morning Cleaning*, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona (1999, Fig. 3) et *A view from an Apartment* (2005).

Fig. 4

Jeff Wall, *Insomnia*, 1994, tirage cibachrome, caisson lumineux, 172 x 214 cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle.

<https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/> © Jeff Wall

- 26 L'œuvre de Hunter et celle de Wall suggèrent ainsi une réflexion sur le médium de la photographie, sur la nature incertaine de cette image précaire propre à la photographie³⁸, qui se situe entre l'exigence de documentation sociale et la volonté de construire une narration, une *fabula*, entre son origine de trace et son destin de fiction, de construction artificielle, entre les médiums (peinture et cinéma) évoqués : une ambiguïté qui est au cœur de la production artistique et de la réflexion critique de Wall. Une photographie comme *Insomnia* (1994, Fig. 4), qui met en scène une situation de précarité psychique dans une cuisine moderne, froide et pauvre, représente d'une manière efficace l'oscillation de l'auteur entre la fiction narrative et théâtrale, la référence sur le plan de la composition à la peinture moderne, l'exigence de documentation sociale et la tentation de l'allégorie, qui apparaît aussi chez Gursky.

Andreas Gursky : entre abstraction et réalité sociale

- 27 Les références artistiques à l'art du passé, explicites chez Wall et Hunter, se retrouvent aussi dans l'œuvre d'Andreas Gursky, mais d'une manière plus subtile, indirecte, implicite. L'artiste lui-même a reconnu, avec une pointe d'ironie, la présence dans ses images d'un vocabulaire général de formes tirées de l'art du passé qui agissent à la manière de *Pathosformeln* inconscientes³⁹. La référence au passé ne se limite pas à l'emprunt formel typique du postmodernisme, citationniste, maniériste et éclectique, dans la mesure où la reprise de la forme donne à voir un contenu de pathos, dont elle

est inséparable. L'image agit alors comme un symptôme qui peut réactiver la mémoire des archétypes de la culture occidentale. Gursky écrit :

Je n'ai pas soulevé intentionnellement des questions intrinsèques à l'art pour les reformuler selon des formes modernes. Malgré cela, il y a des comparaisons évidentes dans beaucoup de mes images : dans celles des Bourses des valeurs on peut reconnaître *Alexanderschlacht* (*La bataille d'Alexandre*) d'Albrecht Altdorfer, *Pittura Metafisica* (*Peinture Métaphysique*) de De Chirico dans *Ayamonte* ou des réminiscences de Barnett Newman dans mes photographies plus récentes tel que *Rhein* et des références aux œuvres de Dan Flavin dans *Prada II*. Comme je l'ai déjà dit dans les entretiens, l'histoire de l'art semble posséder en général un vocabulaire valable de formes que nous utilisons maintes fois. Il serait intéressant pour les historiens de l'art de comprendre la raison pour laquelle un artiste qui n'est pas doué à cet égard, tel que moi-même, puisse quand même accéder à ce vocabulaire formel⁴⁰.

Fig. 5

Andreas Gursky, *Nha Trang Vietnam*, 2004, photographie C-Print, 295 x 207 cm.

<https://www.andreasgursky.com/> © Andreas Gursky/Artists Rights Society (ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn.

- 28 Gursky souhaite recréer les conditions d'un régime du regard contemporain (à savoir la relation entre l'image et son spectateur), plutôt que reproduire ou citer des œuvres spécifiques de l'histoire de l'art. Ainsi, ses références dans *Nha Trang, Vietnam* (2004, Fig. 5) n'appartiennent plus à l'art du XVII^e siècle (Tom Hunter) ou du XIX^e siècle (Jeff Wall), mais à l'apogée du modernisme américain, notamment à Jackson Pollock et à son *all-over painting* :

Toute la surface est remplie avec une animation uniforme, la foule des femmes et leur activité sont répétées partout. Tandis que les œuvres de Pollock sont remplies de ses gestes de peintre, nous voyons ici de petits groupes de travailleuses nouées

ensemble par des objets éparpillés [...] une *action painting* qui sort de l'interaction entre les hommes et les choses matérielles⁴¹.

- 29 Face à cette muraille de figures et d'objets, le regard du spectateur est sans ancrage, sans amarrage possible, dénué d'un point de vue privilégié et univoque. Il flotte entre plusieurs centres d'observation, il oscille entre une vision proximale qui permet de regarder les détails de l'image, l'individualité de chaque ouvrière (et même le nom sur les T-shirts) et un regard à distance, extraterrestre, qui nous offre la totalité et la complexité de l'image, à savoir la foule anonyme du monde social⁴². Ce regard dispersé, sans centre, est atteint d'un effet comparable au sublime abstrait provoqué par les œuvres d'art du modernisme artistique⁴³.
- 30 La distance du regard du photographe par rapport à son sujet, qui assumait chez Hunter et Wall la forme de la pudeur et de la discrétion envers la précarité, se métamorphose chez Gursky dans la distance physique de l'appareil photographique par rapport à son objet, avec un effet de séparation ou de ségrégation des sujets humains représentés et la négation de la possibilité du croisement des regards, du contact visuel entre le spectateur et les figures à l'intérieur de l'image⁴⁴. Il ne s'agit plus d'une distance choisie, d'une certaine façon de regarder la réalité, mais plutôt d'une distance produite par et à travers la technologie (l'usage des objectifs téléphoto et la possibilité d'enregistrer des détails très fins), qui permet de dégager la structure formelle et abstraite de l'image, en suivant les affirmations et les intentions de l'artiste.
- 31 Le renversement du regard du spectateur provoqué par la distance et le point d'observation de Gursky produit un double effet, contradictoire et oxymorique : d'une part, le regard froid et détaché du photographe envers la condition sociale des ouvrières est un moyen efficace pour saisir d'un seul point de vue la structure formelle et visible du capitalisme global, pour rendre visible, à travers la morphologie de la grille⁴⁵, le *leitmotiv* de la globalisation. D'autre part, la proximité du regard du spectateur peut conduire à s'approcher de la surface d'une image qui, dans sa plénitude sans fin, provoque un vertige, une désorientation de la vision humaine. Sur cet aspect, *Nha Trang* apparaît comme une œuvre paradigmatique de la poétique de Gursky, à partir du motif littéral et métaphorique du réseau et de l'entrelacement des fils qui composent à la fois les chaises et les paniers tressés par les ouvrières vietnamiennes et la structure visible et abstraite, inextricable, des microstructures et des macrostructures du capitalisme global⁴⁶.

Conclusion

- 32 L'aspect commun qui réunit l'intérêt des trois artistes pour la précarité se révèle dans le refus de la rhétorique compassionnelle de la « photographie humanitaire » et de ses paradoxes médiatiques et spectaculaires lorsqu'elle s'approche de la représentation de la misère⁴⁷, en faveur plutôt d'une mise à distance esthétique qui pose la question éthique des formes possibles de représentation contemporaine de la précarité. Ce sujet n'est pas abordé d'une manière directe ou explicite, dans la mesure où la photographie plastique contemporaine opère à travers une mise en scène, une forme de théâtralisation de l'existence qui dédouble les personnages, saisis dans l'acte d'interpréter leur propre rôle social ou un autre rôle. Les références à l'histoire de l'art et à la peinture constituent en ce sens un moyen, et non un but, pour réaliser cette forme de théâtralité. La précarité sociale des squatteurs chez Tom Hunter implique

aussi le déguisement cultivé et érudit tiré de l'histoire de l'art, tandis que dans *Insomnia* de Wall l'artifice de la mise en scène est exhibé dans la théâtralité figée de l'homme insomniaque, terrassé comme un mort-vivant, et dans les couleurs acides et agressives de la cuisine, qui rendent les objets et les détails aussi décisifs que le personnage. Chez Wall la photographie, qui interprète l'anthropologie du quotidien comme un jeu social et théâtral, devient un geste performatif, plutôt que la trace d'un événement ou une représentation, qui peut produire à la fois son propre sujet et des effets esthétiques, sociaux, voire même politiques⁴⁸.

- 33 Cette mise en scène du désarroi social ou psychique se fonde sur l'ambiguïté et le glissement entre réalité et fiction : Hunter part de la situation réelle d'un avis d'expulsion pour composer une image déguisée qui renvoie à la noble peinture de Vermeer, Wall en revanche construit des tableaux sur des scènes de la vie moderne, en poursuivant une forme hybride et personnelle de réalisme fictionnel, fantastique ou grotesque. Dans ce dernier cas, l'ambiguïté concerne et le sujet et le langage photographique : le langage se partage entre l'héritage pictural de la scène et l'univers médiatique et spectaculaire du caisson lumineux, emprunté à la publicité, entre l'art et les médias, tandis que le sujet dans *Insomnia* implique la dissociation interne du personnage d'avec soi et son corps, puisque le sujet photographié « semble retenir, contenir, un affect, une émotion, une pulsion »⁴⁹, sans pouvoir les traduire en geste expressif. Au contraire de Hunter, qui développe un petit décalage entre le sens explicite de la légende de l'image et la sobriété formelle de sa photographie, Wall identifie le symptôme montré dans la scène et le titre de l'œuvre. La précarité, héritière de la caducité éphémère qui appartient au caractère de la vie moderne depuis Baudelaire, frappe la modernité de l'Occident à la manière d'un symptôme psychique, esthétique, social et politique, un symptôme qui se réduit au geste et à la mimique compulsive, névrotique, sinistre des personnages du photographe canadien⁵⁰.
- 34 Le travail de Gursky, dont les images spectaculaires sont marquées par une ambiguïté idéologique⁵¹, apparaît plus subtil par rapport à Wall et Hunter : la neutralité et l'impassibilité apparentes de son regard à distance produisent une forme de précarisation du regard de l'observateur, qui est poussé à reconstruire l'ensemble insaisissable de l'image-tableau à partir de l'enchevêtrement et de la poussière de ses détails, en sautant du minuscule au gigantisme. Ici la précarité n'est plus seulement un sujet social et politique : à travers le travail de l'œil que son image (*Nha Trang, Vietnam*) impose, la précarité rejoint le sujet qui regarde.

NOTES

1. Cf. Dominique CHATEAU, *L'esthétisation de l'art : art contemporain et cinéma*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2014. Cf. aussi Giuliano ZANCHI, *La bellezza complice. Cosmesi come forma del mondo*, Bergamo, Vita e Pensiero, 2020.

2. Cf. Elio GRAZIOLI, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Milan, Bruno Mondadori, 1998, p. 177-181; p. 205-209.

3. Jean-François CHEVRIER, « Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie », dans *Photo-Kunst. Arbeiten aus 150 Jahren. Du XX^e siècle au XIX^e siècle, aller et retour*, Stuttgart, Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart, 1989, p. 47-81. Cf. Michel FRIED, *Why Photography Matters as Art as never before*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2008, p. 143-189.
4. Cf. Charlotte COTTON, *The Photograph as Contemporary Art*, Londres, Thames & Hudson, 2009, p. 8.
5. Cf. Dominique BAQUÉ, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2004 ; Isabelle GRAW, *High Price. Art Between the Market and Celebrity Culture*, Berlin, New York, Stenberg Press, 2009.
6. Nathalie HEINICH, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014, p. 139.
7. Cf. David BATE, *Art Photography*, Londres, Tate Publishing, 2015 ; C. COTTON, *The Photograph as Contemporary Art*, op. cit.
8. De ce point de vue, le statut de la photographie plasticienne contemporaine, en vertu de l'intégration du contexte qu'elle impose, semble échapper à la possibilité de sa reproduction photographique : cf. N. HEINICH, *Le Paradigme de l'art contemporain*, op. cit., p. 159-161.
9. L'originalité de la recherche de Wall se retrouve dans sa volonté d'envisager le quotidien et la précarité en tant que conditions de possibilité, moyens spécifiques du langage et du dispositif photographique. D'un côté la répétition automatique appartient à la dimension sociale de l'*Everyday* ainsi qu'au travail photographique, de l'autre côté sa poétique du quotidien et de la précarité dégage une dimension réflexive qui permet de penser la précarité inhérente au médium photographique, qui remonte à son origine technique, à la double nature du dispositif, à la fois chimique et optique-mécanique.
10. Tom HUNTER, *The Way Home*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p. 9 : « To show the dignity of ordinary people involved in their daily lives ».
11. Les autres portraits photographiques s'intitulent : *Girl writing an affidavit*, *The Campaigner*, *The Glass of Wine* et *The Art of Squatting*. Les reproductions sont visibles dans le volume suivant : T. HUNTER, *The Way Home*, op. cit., p. 130-137. Cf. Michael BRACEWELL, Paul SHEPHEARD, *Tom Hunter*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2003.
12. T. HUNTER, *The Way Home*, op. cit., p. 7 : « One woman's meditation on life and her situation, shown with dignity, subtlety and beauty ».
13. Notre traduction. T. HUNTER, *The Way Home*, op. cit., p. 7 : « Likewise, my reworking shows a girl reading her eviction order. The subject is given space, dignity, light and beauty to tell her own story in its own time. The image of the girl communicates her very personal moment of struggle with eviction, this can be understood as a universal moment in which we can all identify with the subject and her suffering ».
14. Cf. Daniel ARASSE, *L'Ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 1993, p. 149-150 ; Lawrence GOWING, *Vermeer*, Londres, Faber, 1952. Le dispositif d'obstacle composé par Vermeer constitue une stratégie anti-théâtrale, proche de l'absorbement théorisé par Michael Fried au regard de la peinture du XVII^e et du XVIII^e siècle : cf. Michael FRIED, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1980 ; Michael FRIED, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2007.
15. Le rapport avec l'art de Vermeer parcourt toute la production artistique de Tom Hunter. Cf. T. HUNTER, *The Way Home*, op. cit., p. 9 : « Although I have not continued to reference Vermeer since *Persons Unknown*, I have always tried to keep his art at the core of all my work ».
16. Ce point enflamme le débat sur l'usage de la part de Vermeer de la *camera obscura*, cf. Philip STEADMAN, *Vermeer's Camera*, Oxford, Oxford University Press, 2001. Au-delà de la question technique de la comparaison entre peinture et photographie par le biais de la *camera obscura*,

David Bate partage avec Svetlana Alpers la conviction de l'invention dans la peinture hollandaise d'un espace humain, habitable, vraisemblable, naturel (par rapport à l'espace sacré de la Renaissance italienne) qui produit un *effet photographique* avant la lettre et qui engendre la valeur visuelle du *photographique* avant l'invention technique de la photographie : cf. D. BATE, *Art Photography*, op. cit.

17. D. ARASSE, *L'Ambition de Vermeer*, op. cit., p. 144.

18. *Ibid.*, p. 145-146.

19. Cf. D. BAQUÉ, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, op. cit., p. 95-110.

20. D. ARASSE, *L'Ambition de Vermeer*, op. cit., p. 149.

21. Cf. André CHASTEL, « Le tableau dans le tableau », *Fables, Formes, Figures*, Paris, Flammarion, 1978, p. 75-98. Voir aussi l'analyse de ce motif dans le troisième chapitre du livre de Daniel Arasse sur Vermeer : D. ARASSE, *L'Ambition de Vermeer*, op. cit.

22. Sur l'effacement du tableau dans le tableau comme signe qui se dérobe et en même temps se montre : cf. D. ARASSE, *L'Ambition de Vermeer*, op. cit.

23. Cf. A. CHASTEL, « Le tableau dans le tableau », op. cit., p. 77.

24. Hunter n'est pas intéressé par l'imitation ou la répétition de l'art du passé : « I have not been interested in trying to replicate the art from a historical context, but rather to reinvestigate, understand and reinterpret what has happened before. This works for me as an artist in contextualizing my work, giving it multiple layers and asking classical and contemporary viewers alike to question art's relationship to society » (T. HUNTER, *The Way Home*, op. cit., p. 7).

25. Cf. Carole TALON-HUGON, *L'Art sous contrôle. Nouvel agenda sociétal et censures militantes*, Paris, PUF, 2019, p. 8-11.

26. T. HUNTER, *The Way Home*, op. cit., p. 9.

27. Cf. Elisabetta DI STEFANO, *Che cos'è l'estetica quotidiana*, Rome, Carocci Editore, 2017, p. 25-27.

28. On se réfère à Walter BENJAMIN, *Œuvres*, III, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.

29. Enrica LISCIANI-PETRINI, *Vita quotidiana. Dall'esperienza artistica al pensiero in atto*, Turin, Bollati Boringhieri, 2015, p. 184.

30. E. LISCIANI-PETRINI, *Vita quotidiana*, op. cit., p. 185.

31. L'esthétique et l'idéologie de l'instant prégnant, élaborées au XVIII^e siècle par Lessing dans le traité *Laocoon* (1766), ont connu une reformulation grâce à la recherche de l'instantané expressif des photographies de Cartier-Bresson, Doisneau ou Robert Frank.

32. Sur le rapport de Wall avec le quotidien, cf. Michael FRIED, « Jeff Wall, Wittgenstein and the Everyday », *Why Photography Matters as Art as never before*, op. cit., p. 63-93 ; Jean-François CHEVRIER, « The Spectres of the Everyday », dans Thierry DE DUVE, Arielle PELENC, Boris GROYS, Jean-François CHEVRIER (dir.), *Jeff Wall*, Londres, Phaidon, 2002, p. 164-189 ; David CAMPANY, *Art and Photography*, Londres, Phaidon, 2003.

33. Cf. Jeff WALL, « A Painter of Modern Life. An Interview between Jeff Wall and Jean-François Chevrier », dans Rolf LAUTER (dir.), *Jeff Wall. Figures and Places: Selected Works 1978-2000*, Munich, Prestel, 2001, p. 168-185.

34. J. WALL, « A Painter of Modern Life », op. cit., p. 176. Wall, qui considère la question du médium comme centrale pour le statut de la photographie post-conceptuelle, a reconnu dans l'œuvre de Baudelaire le point de départ pour une considération de la vie quotidienne en tant que source, espace, moyen de l'élaboration artistique. On peut se référer à plusieurs déclarations du photographe canadien : « Baudelaire was right when he said the most fascinating element is the commonplace. [...] The everyday, or the commonplace, is the most basic and richest artistic category. [...] So the everyday is a space in which meanings accumulate, but it's the pictorial realization that carries the meanings into the realm of the pleasurable » (citations tirées de : M. FRIED, *Why Photography Matters as Art as never before*, op. cit., p. 64).

35. Cf. Henri LEFEBVRE, *Critique de la vie quotidienne, I : Introduction*, Paris, Grasset, 1947 ; Henri LEFEBVRE, *Critique de la vie quotidienne, II : Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche, 1961. Enrica Lisciani-Petrini voit dans l'œuvre d'Henri Lefebvre un tournant anthropologique et épistémologique fondamental en ce qui concerne la considération et la critique de la vie quotidienne. Ce point de rupture a permis à la pensée du xx^e siècle d'envisager et d'évaluer le quotidien sur la base de processus matériels et symboliques internes et immanents, sans réduire cette dimension à une forme ontologique dégradée, qui devrait être dépassée et jugée du point de vue supérieur de la réflexion philosophique. Sur ce point cf. E. LISCIANI-PETRINI, *Vita quotidiana*, op. cit., p. 11 et p. 130-138. La revalorisation du sens de la vie quotidienne, la mise en avant de sa dimension positive, ont été reprises récemment par les courants de l'*Everyday Aesthetics* : cf. Elisabetta DI STEFANO, *Che cos'è l'estetica quotidiana*, op. cit.
36. Cf. Jeff WALL, « Photography and Liquid Intelligence/Photographie et Intelligence liquide », dans Jean-François CHEVRIER, James LINGWOOD (dir.), *Another Objectivity/Une autre objectivité*, Idea Books for Centre Nationale des Arts Plastiques/Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Paris/Milan/Prato, 1989, p. 231-232.
37. Sur cet aspect, cf. M. FRIED, *Why Photography Matters as Art as never before*, op. cit., p. 74.
38. Cf. Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987.
39. Si la référence à la notion de *Pathosformel* (formule de pathos), élaborée par Aby Warburg à l'intérieur de son projet d'une histoire culturelle de l'art morphologique et typologique au début du xx^e siècle, peut apparaître hasardeuse, la recherche de Hunter, Wall et Gursky, par des voies différentes (Hunter par son dialogue oblique avec l'histoire des représentations artistiques des figures de l'absorbement et de l'intimité, Wall à travers son attention pour les microgestes et les postures du corps, Gursky grâce à une réflexion sur les formes du regard de l'observateur), vise à produire des images qui expriment une relation intime entre forme et contenu et qui interrogent des formes archétypes du regard occidental, deux aspects qui caractérisent les *Pathosformeln* de Warburg. Cf. Andrea PINOTTI, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milan, Mimesis, 2001, p. 79-94.
40. Notre traduction. Veit GÖRNER, Andreas GURSKY, « ... I generally let things develop slowly », dans Andreas GURSKY, *Andreas Gursky : Fotografien 1994-1998*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 1998, p. 5 : « I don't intentionally raise issues intrinsic to art in order to reformulate them in modern terms. Nonetheless, parallels with historical styles are apparent in many of my pictures, from Albrecht Altdorfer's *Alexanderschlacht* which can be discerned in my images of stock exchanges, to De Chirico's *Pittura Metafisica* reflected in *Ayamonte* or my more recent photos such as *Rhein*, which is reminiscent of Barnett Newman, and *Prada II* which can be compared with Dan Flavin's work. As I have already said in interviews, the history of art seems to possess a generally valid formal vocabulary which we use again and again. It would be interesting for you art historians to find out why an artist who is not versed in your subject such as myself still has access to this formal vocabulary ». Il s'agit d'une conversation entre Veit Görner et Andreas Gursky insérée dans le catalogue des expositions de Wolfsburg, Winterthur, Londres, Edinburg, Turin (Rivoli), Lisbonne.
41. Notre traduction. Cf. Alfred NORDMANN, « The Murmuring of Fullness (Nha Trang, 2004) », dans Ralf BEIL, Sonja FEßEL (dir.), *Andreas Gursky Architecture*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008, p. 86 : « The entire surface is filled with an uniform liveliness, the crowd of women and their activity is repeated throughout. While Pollock's works are filled with his painterly gestures, we see here small groups of female workers woven together by a scattering of objects [...] an action painting emerging from the interaction of human and material things ».
42. Sur cette oscillation du regard, entre microstructures et macrostructures, typique de l'œuvre photographique de Gursky, cf. M. FRIED, *Why Photography Matters as Art as never before*, op. cit., p. 158.

43. Cette révolution du regard, abandonné à l'incertitude entre distance et proximité, entre sympathie et malaise face à l'image, remonte à Pollock : cf. Louis MARIN, « L'espace Pollock », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 10, 1980, p. 316-327.
44. Michael Fried voit dans cette stratégie de séparation et de distance un *dispositif* central (a *severing device*) dans l'œuvre de Gursky qui réalise la dimension (pour mieux dire, la vocation) antithéâtrale de l'image photographique, c'est-à-dire son autonomie et son indépendance : cf. M. FRIED, *Why Photography Matters as Art as never before*, op. cit., p. 156-158.
45. Sur la grille comme *pattern* formel et métaphore globale de la structure des rapports économiques et sociaux entre les hommes, cf. Martin HENTSCHEL, « The Totality of the World, Viewed in Its Component Forms. Andreas Gursky Photographs 1980 to 2008 », dans Martin HENTSCHEL (dir.), *Andreas Gursky 80-08. Werke, Works*, Kunstmuseen Krefeld, Moderna Museet, Stockholm, Vancouver Art Gallery, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008, p. 22-33.
46. Cf. les déclarations de Gursky citées dans M. FRIED, *Why Photography Matters as Art as never before*, op. cit., p. 158.
47. Cf. Michel POIVERT, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2018, p. 85-86.
48. L'œuvre de Wall s'adapte à la catégorie de l'image performée analysée par M. POIVERT, *La Photographie contemporaine*, op. cit., p. 213-224. La lecture théâtrale du jeu social, développée par Henri Lefebvre et Erving Goffman sur le plan théorique et par Jeff Wall au niveau artistique, permet d'interpréter la famille, la rue, le travail comme un espace de mise en scène des rapports sociaux (cf. M. POIVERT, *La Photographie contemporaine*, op. cit., p. 227).
49. D. BAQUÉ, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, op. cit., p. 111.
50. Wall inscrit sa recherche sur la précarité contemporaine dans le sillage de la beauté moderne, transitoire et relative, célébrée par Baudelaire dans *Le peintre de la vie moderne*. Le photographe canadien, qui a abordé le sujet de la précarité sociale, économique et existentielle aussi dans *Bad Goods* (1984), *Diatribes* (1985) et *Man in Street* (1995), fait apparaître son sujet sous la forme d'un signe névrotique, automatique, comme un symptôme du corps de la société.
51. Cf. D. BAQUÉ, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, op. cit., p. 15-19.

RÉSUMÉS

Cet article propose une réflexion esthétique sur la représentation contemporaine de la précarité sociale et économique à travers l'analyse de trois photographies contemporaines de Tom Hunter (*Woman Reading a Possession Order*), Jeff Wall (*Insomnia*) et Andreas Gursky (*Nha Trang Vietnam*), caractérisées par une attention sensible à la construction de l'image. Les trois auteurs d'une part partagent une certaine conception commune de la *forme tableau* de l'image photographique, d'autre part ils articulent d'une façon personnelle leur sujet. Hunter donne forme à la précarité sociale à travers une sacralisation de la vie quotidienne qui développe une relation sophistiquée avec le modèle pictural du tableau de Vermeer. Wall opère un décalage qui permet d'envisager la précarité du quotidien à la fois comme sujet et comme médium de la photographie contemporaine. Cette dimension de réflexivité du dispositif, approfondie dans la théorie critique de Wall, se traduit par un effort vers l'abstraction dans la recherche de Gursky.

The essay suggests an aesthetic consideration about the contemporary representation of social and economic precariousness. The analysis focuses on three contemporary photographs by Tom

Hunter (*Woman Reading a Possession Order*), Jeff Wall (*Insomnia*) and Andreas Gursky (*Nha Trang Vietnam*): the photographs reveal a sophisticated formal construction. Hunter, Wall and Gursky share an interest in the forme tableau dominant during the 1990s in the art photography, nevertheless they deal with the subject in a personal way. Tom Hunter shows the social precariousness by a sacralization of the everyday life and a learned reference to the Vermeer's pictorial representation. Jeff Wall works on the precariousness and the everyday life as subject and as medium at the same time: the reflexivity is the main notion in the critique theory of Wall. Finally, Andreas Gursky produces an abstract picture of global and social precariousness.

INDEX

Mots-clés : Photographie d'art, esthétique de la photographie, précarité, vie quotidienne, médium, Jeff Wall, Tom Hunter, Andreas Gursky

Keywords : art photography, aesthetics of photography, precariousness, Everyday Life, medium, Jeff Wall, Tom Hunter, Andreas Gursky

AUTEUR

MICHELE BERTOLINI

Michele Bertolini est docteur en Philosophie (Esthétique). Il a soutenu sa thèse, en cotutelle à l'EHESS de Paris et à l'Université de Milan, sur la théorie de l'art de Konrad Fiedler et sa réception philosophique chez Croce, Banfi et Cassirer. Il enseigne l'esthétique et l'histoire et théorie des médias à l'Académie des Beaux-Arts « Giacomo Carrara » de Bergame et il est professeur d'histoire et de philosophie dans les lycées. Il a publié : *Abstraction Matters. Contemporary Sculptors in Their Own Words* (dir. avec C. Baldacci, S. Esengrini, A. Pinotti, Cambridge Scholars Publishing, 2019), *Quadri di un'esposizione. I Salons di Diderot* (Aracne, 2018), *Diderot e il demone dell'arte* (Mimesis, 2014), *La rappresentazione e gli affetti. Studi sulla ricezione dello spettacolo cinematografico* (Mimesis, 2009).