Marges

Revue d'art contemporain

11 | 2010

Valeur(s) de l'art contemporain

Entretien avec Philippe Gronon

Propos recueillis par Nathalie Desmet

Philippe Gronon et Nathalie Desmet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/475>

DOI : 10.4000/marges.475

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2010

Pagination : 136-146

ISBN : 978-284292-262-7

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Philippe Gronon et Nathalie Desmet, « Entretien avec Philippe Gronon », *Marges* [En ligne], 11 | 2010, mis en ligne le 15 octobre 2010, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/475> ; DOI : 10.4000/marges.475

entretien

*Ascenseur, 37 Murray
Street, New York, 2006.*
Photographie argentique
noir et blanc contrecollée
sur aluminium,
220 x 180 cm, édit. n°1/3.
Collection de l'artiste.

Entretien avec Philippe Gronon

Propos recueillis par Nathalie Desmet

Philippe Gronon est photographe, il a été pensionnaire à la Villa Médicis en 1994-1995 puis en résidence à l'ISCP International Studio & Curatorial program (CNAP & Culture France) en 2004. Le MAMCO de Genève lui a consacré une exposition : « L'Objet de la photographie » du 2 juin au 19 septembre 2010. Il a également exposé au musée des Beaux-arts de Nantes (« Retournements », 9 septembre-18 octobre 2010) et à la Villa Médicis (Rome, 14 Septembre-17 Octobre 2010).

Sa monographie *L'Objet de la photographie* vient de paraître aux éditions MAMCO/Presses du Réel (textes d'Eric de Chassey et de Catherine Perret).

Il est représenté par la Galerie Dominique Fiat (Paris), la Galerie Verney Carron (Lyon) et la Galerie Yossi Milo (New York).

Nathalie Desmet : *Votre travail photographique, souvent à l'échelle 1, consiste à inventorier ou à valoriser des objets dont la fonction est parfois singulière. Certains semblent même être amenés à disparaître, comme les Écritoirs, les Catalogues (par exemple le Catalogue de la table des matières de la Bibliothèque de l'assemblée nationale de France), les Tableaux noirs... D'autres font l'objet d'une curiosité en raison de l'invisibilité induite justement par leur usage pratique : les Grattoirs de boîte d'allumettes, les portes ou les tableaux de contrôle d'ascenseur, les amplis... L'objectivité apparente de vos photographies laisse-t-elle une place à l'imaginaire ?*

Philippe Gronon : Oui, par le principe de la prise de vue, à la chambre, le travail est extrêmement objectif. Mais son objectivité l'amène à une capacité d'abstraction qui a une propension à servir de catalyseur pour l'imagination.

N. D. : *On se demande parfois où vous avez trouvé ces objets. Ils donnent le sentiment au regardeur de ne les avoir jamais vus.*

Ph. G. : Quand j'ai photographié ces objets, ils étaient toujours en activité. On ne les voit pas, simplement parce que l'on s'en sert. Ces objets utilitaires n'ont pas *a priori* de prétention à prendre une valeur esthétique, nous sommes d'ailleurs inconsciemment

Coffre-fort n°3, 1991.
Photographie argentique
noir et blanc contrecollée
sur aluminium
40 x 65 cm, édit. 1/3
Collection particulière,
Paris.

Coffre-fort n°1, 1991.
Photographie argentique
noir et blanc contrecollée
sur aluminium
40 x 65 cm, édit. 1/3
Collection particulière,
Paris.

Coffre-fort n°2, 1991.
Photographie argentique
noir et blanc contrecollée
sur aluminium
50 x 60 cm, édit. 1/5
Collection du Centre
Pompidou, Paris.

Coffre-fort n°4, 1991.
Photographie argentique
noir et blanc contrecollée
sur aluminium
90 x 78 cm édit. 1/3

Coffre-fort n°5, 1991.

Photographie argentique
noir et blanc contrecollée
sur aluminium.
50 x 61 cm Pièce unique.
Collection musée
Départemental de la
Roche-sur-Yon.

Coffre-fort n°6, 1991.

Photographie argentique
noir et blanc contrecollée
sur aluminium.
92 x 76 cm, édit. 1/3.
Collection particulière
Paris.

Coffre-fort n°7, 1991.

Photographie argentique
noir et blanc contrecollée
sur aluminium.
51 x 60 cm, édit. 1/3.
Collection particulière
Paris.

Coffre-fort n°12, 1991.

Photographie argentique
noir et blanc contrecollée
sur aluminium.
25 x 25 cm, édit. 1/5.
Collection particulière
New York.

*Tableau noir n°1,
amphithéâtre de la
Sorbonne, Paris, 1997.*
Photographie argentique
noir et blanc contrecollée
sur aluminium,
120 x 160 cm, édit. 1/3

Tableau noir, n°2,
amphithéâtre du Graduate
Center, New York, 2004.
Photographie argentique
noir et blanc contrecollée
sur aluminium,
125 x 125 cm, édit. 1/5

139

*Écritoire n° 139,
Bibliothèque Mazarine,
Paris, 1996.*
Photographie argentique
noir et blanc contrecollée
sur aluminium,
60 x 60 cm, édit. 1/3.

*Écritoire n° 54 ,
Bibliothèque Mazarine,
Paris, 1996.
Photographie argentique
noir et blanc contrecollée
sur aluminium,
60 x 60 cm, édit. 1/3.*

conditionnés à ne pas les considérer autrement que ce pour quoi ils sont construits. On peut difficilement imaginer leur potentiel à se transformer en autre chose, cet exercice qui vise à les cibler fait partie intégrante de ma pratique.

N. D. : *Vous avez aussi photographié des tas de fumiers...*

Ph. G. : Oui, cela s'est produit (j'en ai eu l'idée...) lors d'une promenade un peu à la façon d'Hamish Fulton. Il est à noter que pour moi, le paysage comme sujet photographique est un sujet assez ennuyeux que je n'avais aucunement envie de traiter, mais associé au tas fumier cela devenait un objet et une trace à la fois... une transformation. Cette série m'a permis d'aborder un sujet impossible à retranscrire à l'échelle 1. Elle m'a permis d'envisager une autre expérience dans la construction de mon travail en établissant d'autres règles. J'ai choisi l'échelle très petite presque au format d'une carte postale ainsi que l'encadrement comme un dispositif qui permettait de contenir le paysage par le regard, alors qu'habituellement dans un paysage nous sommes englobés, contenus par lui. L'inversion de l'expérience devenait très intéressante. Cette série me fait penser aussi au principe de Lavoisier : « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme », une formule qui appartient à la même modalité que le principe de création. Pour finir en tant que trace d'une activité humaine, l'objet renvoie à l'éphémère, comme la photographie qui est elle-aussi une trace fragile.

N. D. : *Vous avez parlé d'objets « cibles », mais vous dites aussi que le hasard a une place importante dans votre travail ?*

Ph. G. : Oui et à plusieurs titres. Lorsque je pense qu'il y a un potentiel dans un objet à

devenir un sujet et donc autre chose, il me faut trouver les moyens d'y accéder. C'est dans ce sens que ces objets deviennent des cibles, car je me dois de les atteindre. Par ailleurs dans ma pratique, je n'ai pas pour projet de réaliser un inventaire ou quelque catalogue que ce soit. Je suis dans l'idée de la retranscription à la fois d'une révélation et d'une contemplation, je me laisse volontiers guider par mon intuition pour faire les choix des sujets au grès de mes cheminements, mais il n'y a rien de systématique : la série des *Moteurs de fusée*, par exemple, je ne les avais pas vus avant de les photographier, simplement imaginés, conceptualisés, ils me semblaient intéressants *a priori*, mais cela reste assez marginal dans ma façon de procéder.

N. D. : *L'une de vos séries a consisté à photographier des versos de tableaux, comment l'avez-vous commencée ?*

Ph. G. : Simplement, en retournant une photographie encadrée dans mon atelier. J'ai alors eu l'idée qui m'est apparue comme une évidence qu'un verso d'une œuvre (qui redevenait un objet et non plus le sujet) pouvait faire un sujet par retournement. Cela allait dans le sens de ma recherche qui consiste à interroger l'œuvre elle-même tout en faisant en sorte qu'elle en devienne une autre. Avec cette première pièce, j'ai donc inauguré la série des *Versos* que je réalise d'abord dans des collections privées puis dans les musées : au Centre Pompidou, au MAMAC à Nice, au Musée du Louvre, au Musée des Beaux-Arts de Dijon, au Musée de Picardie à Amiens, au Musée d'art moderne de Saint-Étienne, et enfin au Musée des Beaux-Arts de Nantes.

N. D. : *Pour cette série, comment se sont opérés vos choix ?*

Ph. G. : C'est essentiellement la potentialité du verso à devenir une autre œuvre qui détermine le choix. À partir des éléments qui le composent et qui ont la capacité à mettre en lumière des détails qui vont pouvoir nous renvoyer à d'autres réalités, nous faire voyager chacun différemment. Les versos choisis sont aussi bien ceux d'œuvres d'artistes totalement anonymes que de maîtres illustres ou moins connus, toutes époques confondues, cela va des primitifs italiens à celle de l'artiste contemporain Pascal Pinault.

Parfois les conservateurs ont réalisé une présélection, à partir de laquelle j'opère ma propre sélection souvent en élargissant ces choix à d'autres œuvres non proposées. C'est un cheminement qui est réalisé de concert ; c'est aussi intéressant car cela devient en quelque sorte une association dans l'expérience de la sélection ce qui est inhabituel et donc enrichissant. J'ai pu à la fois travailler dans les réserves et dans les salles, avec toutes les contraintes de sécurité parfois complexes qu'on a du mal à imaginer, mais cela fait aussi partie du travail et je m'y plie volontiers, cela me permet de rentrer plus en profondeur dans ces univers, d'être plus perméable.

N. D. : *Sur quoi travaillez-vous actuellement ?*

Ph. G. : Là, je suis sur l'élaboration d'une nouvelle série : les tableaux électriques ou disjoncteurs, je pense que je vais garder le nom *Tableaux électriques* car ces objets sont composés d'éléments sur un support qui génère une composition tout comme est composé un tableau peint. J'ai eu cette idée récemment en travaillant dans un laboratoire de photographie situé en sous-sol, Central Color. Puis je suis intervenu à la BNF, autre lieu symbolique où la lumière a tout son sens et où, sans lumière, pas de lecture possible.

Le tableau électrique choisi est à l'image du lieu ancien et anachroniquement décalé car hors norme comme situé dans un univers où le temps se serait arrêté. Très récemment j'ai pu réaliser quatre éléments pour cette série au ministère des Finances à Bercy pour lequel l'accès m'a été autorisé directement par le Ministre, situation exceptionnelle à plus d'un titre... J'ai d'autres cibles mais je suis superstitieux, donc motus !

N. D. : *Quel rôle le processus photographique joue-t-il dans la retranscription de l'objet ?*

Ph. G. : Avec la photographie, il y a une latence qui me permet de construire les choses avec la plus grande justesse. Avec une prise de vue qui reste analogique, les étapes sont lentes, mais comme je dois me rapprocher le plus possible du moment de la découverte du sujet — comme je l'ai vu et ressenti avec tout son potentiel plastique —, je peux l'amener à l'abstraire de sa propre réalité d'origine. Finalement la lenteur du processus est presque indispensable pour arriver à un résultat proche du sentiment qui a fait naître l'intention de la prise de vue afin de reproduire la chose remarquée car vue au-delà d'elle-même. Il y a une notion d'expérience dans le travail que je réalise qui est fondamentale car le résultat donne à réfléchir. C'est ce qui fait que l'œuvre vous parle sans avoir besoin d'aucune notice.

Je travaille avec une chambre photographique parce que cela me donne la plus grande précision dans la restitution de la matière photographique, laquelle est tellement proche dans son enregistrement du réel que bizarrement une abstraction s'opère. Il est important de noter que l'appareil photographique fait le point précisément sur l'intégralité de la surface de l'image, ce que notre œil ne peut faire que sur un point et encore pas très longtemps.

Ce phénomène physique éloigne étrangement l'objet ainsi photographié de sa réalité d'origine et décuple sa capacité d'abstraction.

N. D. : *Comment le lieu est-il pris en compte dans les prises de vue ?*

Ph. G. : Le lieu semble absent parce que je détoure mes photographies, mais elles sont tout à fait liées aux circonstances de leur production. En effet, je n'éclaire jamais, j'utilise toujours l'éclairage du lieu tel qu'il est : l'objet de ce fait en contient l'ambiance. Mon atelier se trouve là où sont les choses, il est donc essentiellement itinérant. Ce qui n'est pas courant car la chambre photographique en grand format est principalement utilisée en studio.

Le mode de prise de vue avec cet appareil est très lié au principe de contemplation, car la lenteur avec laquelle s'opèrent les prises de vue afin d'arriver à la plus grande précision devient autant une réflexion qu'un geste technique qui me met bien souvent dans un état de concentration quasi méditative. La notion temps dans ce processus est fondamentale. Il est d'ailleurs ressenti comme condensé dans l'image elle-même. C'est aussi ce qui fait que l'on est davantage dans un processus de création qui ouvre à la réflexion et fait vagabonder la pensée plutôt que dans un instant photographique.

Dans ce travail, la dimension temporelle est aussi liée aux processus d'enquêtes, de recherches d'autorisations qui peut être très long. Par exemple, l'accessibilité des *Moteurs de fusées* à la SEP ou des *Écritoires* de la BNF, a pris plusieurs années. La plupart du temps, une année pleine au minimum est nécessaire pour arriver à négocier ces autorisations.

N. D. : *Votre site internet présente des vues d'expositions. Quelle est l'importance de l'exposition pour vous ?*

Ph. G. : Comme mon travail est à l'échelle 1, toute image de ce travail devient une reproduction de reproduction qui le dessert car elle le met en abyme, voire l'annule. Les vues d'expositions sont donc fondamentales car le rapport à l'échelle est plus facilement perceptible ; cela évidemment ne remplace pas la visite d'exposition et le rapport direct à l'œuvre.

N. D. : *Tenez-vous à être présent lors de l'accrochage ?*

Ph. G. : Oui, bien sûr, l'exercice de l'accrochage est un équilibre à trouver pour que les œuvres puissent se répondre. Ce moment fait pleinement partie de mon travail de plasticien, c'en est même la finalité, c'est là aussi que l'on peut vérifier la justesse du travail.

N. D. : *À propos de votre travail, Éric de Chassesey parle de photographie « plate », qu'en pensez-vous ?*

Ph. G. : Il ne parle pas seulement de mon travail dans son ouvrage « *Platitudes* », mais il aborde cet aspect de ma photographie par sa spécificité à être réalisée en vue frontale avec l'idée de la perspective, tout comme est construit un tableau. La photographie ici se définit certes comme un plan, mais pas seulement car la précision dans les détails de l'image — outre l'abstraction générée — fait que cette planéité crée un relief, voire un volume, d'où l'ambiguïté de la perception. Ces plans photographiques deviennent autant de paysages imaginaires qui nous donnent à voir autrement le relief des choses.