

Approche photographique sur l'œuvre de Richard Serra

limites et questionnements

Mémoire d'étude de l'École du Louvre. 1ère année de 2e cycle
Groupe de recherche: L'art moderne et contemporain photographiés

Laura Sánchez Serrano

Directeur de mémoire: M. Didier Schulmann
Conservateur au Musée national d'art
moderne- Centre Georges Pompidou



Avant propos

Le présent travail s'inscrit dans le groupe de recherche "L'art moderne et contemporain photographiés" sous la direction de M. Didier Schulmann, conservateur au Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou. Le groupe aborde la problématique de la représentation photographique des œuvres d'art et approfondit la méthodologie analytique et critique à mettre en œuvre pour structurer une recherche sur un corpus photographique.

Prenant comme exemple l'œuvre de l'artiste post-minimaliste Richard Serra, nous analysons ici les différentes approches photographiques de l'œuvre de Richard Serra pour essayer d'établir la frontière entre photographie documentaire et photographie artistique. Les sculptures de Richard Serra en raison de leur taille et de leur relation avec l'environnement, incitent le spectateur à les parcourir. Nous avons considéré cette expérience de la sculpture dans l'espace et le temps comme un point intéressant pour développer nos recherches puisqu'elle amène les photographes à interpréter une même œuvre selon différents angles et approches.

Le caractère international de l'œuvre de Richard Serra a déterminé l'esprit de notre travail. Nous nous sommes vus lire des ouvrages en plusieurs langues ainsi qu'à établir des contacts avec des photographes ainsi que des critiques de différentes nationalités. La maîtrise des langues a donc été une requise nécessaire pour arriver à avoir une vision plus large des œuvres photographiées de Richard Serra. En même temps, la contemporanéité de l'artiste et de son œuvre, nous a conduits à réaliser de nombreuses interviews, ce qui a occasionné d'intéressantes rencontres que nous ont aidés à enrichir notre vision du sujet.

Nous n'avons pas la prétention de faire ici un travail exhaustif et approfondie de tous les photographes qui ont travaillé sur l'œuvre de Richard Serra puisque cela échapperait à la nature de cette recherche et requerrait d'avantage de temps et d'investigations. Nous voulons, en revanche, donner une vision générale de la question, en réfléchissant sur les différentes problématiques qui ouvriront peut-être le chemin pour de prochaines recherches.

Remerciements

À l'issue de ce travail, je tiens à remercier tout particulièrement M. Didier Schulmann, mon coordinateur de mémoire, pour sa grande disponibilité et ses conseils avisés.

Je remercie également Béatrice Hatala, Adam Rzepka, Jacques Faujour, David Boeno et Jacques Hoepffner, photographes de l'œuvre de Richard Serra et véritables protagonistes de ce mémoire.

Je tiens à remercier tout particulièrement à Lorenz Kienzle pour m'avoir permis d'être un témoin directe de son travail à Monumenta 2008. Merci d'avoir rendu possible la rencontre avec Richard Serra.

Mes remerciements également à Karin Reinartz pour son aide précieuse ainsi qu'à Susanne Breidenbach, directrice de la galerie m-Bochum en Allemagne.

À titre personnel, j'aimerais remercier Mary et Jabi pour leur soutien inconditionnel.

Des remerciements aussi à Délphine, Greg et Mélo pour leurs corrections et leur temps. Enfin, merci Toon pour la mise en page du mémoire et pour ton amour et compréhension.

Table des matières

1	Introduction	1
2	Sculpture et photographie	2
2.1	Deux arts de lumière	2
2.2	Histoire d'une relation étroite	4
2.3	L'œuvre de Richard Serra en deux dimensions	8
3	L'œuvre photographiée de Richard Serra	12
3.1	Analyse générale du corpus photographique	12
3.2	Les archives photographiques du centre Georges Pompidou	13
3.3	Le photographe entre technicien et artiste : le Photo-reportage	18
3.4	Une relation dans le temps : Dirk Reinartz	24
3.5	Un projet purement artistique : Hiroshi Sugimoto	34
4	Questionnements sur l'œuvre photographiée de Richard Serra	39
4.1	Le statut des photographies : documents d'archive ou œuvres d'art ?	39
4.2	La réception des photographies	43
5	Conclusions	48
	Bibliographie	49

1

Introduction

Richard Serra est devenu un artiste internationalement reconnu de l'art contemporain. Créateur de sculptures en acier et en plomb, cet artiste post-minimaliste d'origine américaine travaille directement la matière pour explorer ses interactions et mettre en évidence des qualités comme l'équilibre, la pesanteur ou l'impact de l'œuvre dans son espace.

Ses sculptures les plus ambitieuses, par leur nature et leur relation avec l'environnement, incitent le spectateur à vivre ce que l'on pourrait définir comme une matérialisation de l'espace et du temps. En effet, nous nous voyons appelés à les parcourir en une sorte de promenade qui nous permet de les découvrir en les appréhendant au fur et à mesure qu'on les visite. Cette caractéristique, propre à la sculpture en général, mais qui s'accroît ici en raison de la taille monumentale des œuvres de Richard Serra et de leur connexion avec l'espace qui les entoure, permet aux photographes d'approcher ces œuvres des manières très variées et intéressantes, en nous montrant parfois des points de vue totalement étrangers au visiteur.

Nous avons sélectionné un corpus d'images de l'œuvre de Serra prises par des photographes qui ont travaillé dans un contexte précis de commande ou qui ont suivi son travail au cours de sa carrière. Nous analyserons également le cas particulier de Dirk Reinartz, le photographe officiel de Richard Serra pendant plus de vingt ans, et celui d'Hiroshi Sugimoto, le seul photographe qui se servira d'une des sculptures de Richard Serra pour développer ses propres idées artistiques.

La nature de ces photos, ainsi que l'engagement des photographes qui proviennent de différents milieux, seront des points déterminants, comme nous le verrons par la suite, pour juger la qualité artistique de ces projets. À partir de ce corpus, nous allons réfléchir sur les limites et questionnements que l'image fixe impose à la sculpture de Richard Serra. D'une part, nous examinerons cas par cas les photographies choisies, en essayant de trouver la frontière entre document d'archive et photographie artistique. D'autre part, nous étudierons également l'impact de ces images dans le public et la conséquente réception. Prenant comme exemple la controverse générée par *Tilted Arc*, nous considérerons, enfin, le danger de l'image comme support d'idées politiques.

2

Sculpture et photographie

2.1 Deux arts de lumière

La sculpture ne vit que par la lumière qu'elle reçoit, de laquelle elle se joue, et qui se trouve transposée directement sur une plaque photographique
– *Frizot et Paini*

En effet, c'est au travers de la lumière que la sculpture et la photographie se rendent visibles. Elle détermine leur existence dans l'espace en même temps qu'elle module leurs formes. Si bien que tous les objets partagent cette caractéristique fondamentale, la sculpture et la photographie sont les arts par excellence qui se servent de la lumière et de ses effets pour créer un volume. Ainsi, le processus photographique et l'acte sculptural peuvent être compris comme mentalement équivalents puisqu'ils prennent en compte d'une manière semblable la gestion de la lumière et de l'espace. Comme s'il s'agissait d'une danse délirante, la lumière parcourt les corps, les traverse, se voit absorbée pour être ensuite renvoyée...et l'appareil photographique est le seul capable de traduire ces jeux de lumière en deux dimensions.

Ce rapport avec la lumière détermine probablement leur équivalence structurale, manifestée dans un vocabulaire commun¹. Nous parlons de tirages multiples, d'empreintes, d'agrandissements, de réductions, d'assemblages...aussi bien en photographie qu'en sculpture pour définir des actions qui se ressemblent fortement en dépit de leurs natures différentes. Leurs similitudes, tant en vocabulaire qu'en procédure, ont mené même à la quasi-fusion des concepts. Ainsi, on parle de faire de la sculpture en photographiant ou de photographier en faisant de la sculpture.

Depuis la naissance de la photographie, la sculpture, contrairement à la peinture, est restée assez indifférente aux polémiques que cette nouvelle invention suscitait dans le milieu artistique. En effet, les sculpteurs ont souvent vu dans la photographie un outil d'aide à la création, comme c'était le cas de Rodin qui s'appropriait des photographies en dessinant sur elles comme méthode de réflexion sur ses propres sculptures² Quant à la photographie, dès son apparition, elle a utilisé la sculpture comme un sujet privilégié. Les trois principaux inventeurs du médium, Daguerre, Talbot et Bayard, se sont maintes fois servis de la sculpture en raison de son

¹Frizot et Paini, 1991, p. 11.

²Helène Pinot, cat. exposition *Rodin et la sculpture*, 2007, p. 29.

immobilité et de ses effets de matière.

Compte tenu de son rapport avec la réalité, la photographie a été considérée dès sa naissance comme une image exacte du monde, un miroir du réel. Ce seuil d'équivalence répond, en revanche, à une question plutôt sociale que technique ou mimétique, c'est-à-dire, la croyance en la vérité documentaire de la photographie. La plupart d'entre nous aurait tendance à penser que la photographie nous montre un morceau de la réalité, telle qu'on la voit. Considérant la photographie comme un enregistrement chimique des apparences, cette croyance collective se justifierait par la nature mécanique de la photographie.

Néanmoins, la photographie n'assure pas de rapport direct avec les choses. Entre le réel et l'image s'interpose toute une série de facteurs qui font de la photographie ce que Jean-René Gaborit a nommé le miroir trompeur³. La valeur documentaire de l'image photographique repose sur son dispositif technique, mais n'est pas garantie par lui. Les conditions de la prise de vue, les moyens techniques, la lumière, l'angle choisit et surtout l'œil du photographe, vont déterminer le résultat final de l'image.

D'ailleurs, le fait de photographier implique un choix de cadrage. Le photographe détermine ce qui doit être visible et ce qui doit être caché. Il ne nous montre qu'un point de vue, son point de vue et, souvent, cela se résume à une seule face de la sculpture. On pourrait penser à la multiplication des prises de vue pour résoudre le problème. Le photographe pourrait suivre le conseil de Cellini et multiplier les points de vue pour ne pas renoncer à sept des huit vedute⁴ et nous donner, ainsi, une image plus objective de la sculpture. En revanche, on perdrait le sentiment d'unicité et notre perception de l'œuvre se verrait quand même influencée par la vision et l'interprétation personnelle du photographe.

Une des pratiques commune des photographes pour essayer d'échapper à la subjectivité inhérente à la photographie est de montrer les objets en plan très rapproché, sur un fond neutre, sans aucune référence extérieure. Ce genre de prises de vue montrant l'œuvre d'art comme un être sans histoire, sans espace ni temps, a tendance à monumentaliser la sculpture et à l'encadrer dans une sorte de "nouvelle objectivité" qui décontextualise l'objet.

Nous pouvons mesurer le risque qu'implique la non-neutralité de la photographie. En effet, nous vivons dans une société guidée par l'image. Nous nous servons des images pour comprendre le monde qui nous entoure et les historiens de l'art utilisent des photographies pour leurs études ou pour leur support de réflexion. En fixant des points de vue uniques des sculptures, à des fins documentaires, la photographie en a multiplié la présence iconique en l'in-

³Jean-René Gaborit, "Le miroir trompeur", actes du colloque *Sculpteur-Photographe, Photographie-Sculpture*, 1993

⁴déf : chacune des faces idéales d'une sculpture

roduisant dans un “musée imaginaire”⁵ parcellaire et mutilant, mais permanent et médiatisé⁶. Ainsi, l’art arrive à l’opinion publique dans la plupart des cas au travers de la médiation photographique. Mais, la photographie, est-elle une image fidèle du réel ? Peut-on faire confiance à l’image photographique ?

Selon les mots de Paul Valéry, “une image est plus qu’une image et parfois plus que la chose elle-même dont elle est image”⁷. En effet, nous pourrions arriver à penser que la qualité reconnue d’une sculpture est en rapport direct avec la qualité des photographies qui en ont été prises et publiées. Cela impliquerait que certaines sculptures sont passées sous silence dans l’histoire de l’art faute de représentations photographiques suffisamment intéressantes.

Il faudrait également se poser la question du choix des photographies. Comment sont-elles choisies ? Qui fait le choix ? Sous quels critères ? Est-ce que cela aurait une influence sur la perception que les gens ont de l’œuvre ?

Nous essaierons de répondre par la suite à toutes ces questions dans le cas particulier des photographies de l’œuvre de Richard Serra.

2.2 Histoire d’une relation étroite

A partir des années 1970 nous avons assisté au processus d’institutionnalisation de la photographie en France⁸. Aux États-Unis ce phénomène a débuté beaucoup plus tôt, les premières acquisitions de photographies pour un musée se font au MoMA de New York en 1932. Pour en arriver là, il a certainement fallu changer la conception des arts, en général, et de la photographie artistique de l’époque, en particulier. En effet, la photographie s’affirme comme un art et entre dans les mœurs durant cette période. Jusqu’aux années 1970, l’image photographique était considérée comme “une affaire de bibliothécaires et de documentalistes”⁹

En France, c’était la Bibliothèque nationale qui jouait le rôle de dépôt légal, en fonction du principe de reproductibilité du médium photographique. A partir de la Seconde Guerre mondiale, quelques exemples importants de photographie dite “créative”, essentiellement des photographies de reportage et d’illustrations d’artistes, entrent déjà dans l’institution. Mais c’est à partir des années 1970 que l’organisme commence à prendre conscience de l’intérêt de la photographie contemporaine comme art autonome. Jean-Claude Lemagny est nommé conservateur

⁵ André Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965

⁶ Michel Frizot, “La photographie, une surface de transaction” cat. expo *Rodin et la sculpture*, 2007

⁷ Hélène Pinet, cité dans cat. expo *Rodin et la photographie*, 2008, p.10

⁸ Chevrier, 1992, p. 6–15

⁹ Ibid., p.7.

pour la photographie contemporaine en 1968 et il deviendra le théoricien et l'acteur institutionnel privilégié pour la défense de la "photographie créative".¹⁰

En dehors de la Bibliothèque nationale, nous allons assister à la mise en marche de toute une série de mesures et d'initiatives qui aboutiront au changement de statut de la photographie. Ainsi, le centre Georges Pompidou et de même, le musée d'Orsay constituent les deux exemples pionniers dans l'acquisition des photographies pour leurs collections. L'exposition Paris-Berlin au centre Georges Pompidou en 1978 représente, en effet, une ouverture significative sur la politique d'acquisition. Du même, le musée d'Orsay commence à former sa collection de photographies en 1979–1980, mettant l'accent sur le rôle de la photographie dans les musées.

Instituée en 1976, la Fondation nationale de la photographie est le premier organisme d'État consacré à la photographie, suivie d'autres créations comme l'École nationale de la photographie (ENP) ou le Centre national de la photographie (CNP), tous les deux créés en 1982. En effet, depuis les années 1970 jusqu'à nos jours, la photographie a dû affirmer sa position d'art dans le monde institutionnel, ainsi que sur le marché de l'art, au travers de différentes études, publications, articles, colloques, foires, etc.

Parallèlement, les discussions à propos des relations entre photographie et sculpture commencent à se développer au niveau mondial.

En 1985 nous assistons à la première tentative de réflexion sur le sujet. En effet l'exposition *Pygmalion Photographe. La sculpture devant la caméra 1844–1936* au Musée d'art et d'histoire de Genève représente la première démarche de toute une série d'expositions consacrées à la photographie de sculptures. En 1991, l'exposition *Photographie-Sculpture* du Centre national de la photographie au palais de Tokyo tentait de prendre en compte toute l'histoire des rapports entre sculpture et photographie et, notamment, les transformations introduites par les artistes contemporains dans la perception de ces deux formes d'art. Cette exposition se verra suivie d'un colloque au Musée du Louvre, *Sculptor-Photographe, Photographie-Sculpture*, composé de quatorze interventions en relation avec l'exposition et publié en 1993. En même temps, en 1991 se déroule à San Francisco l'exposition *The kiss of Apollo. Photography and Sculpture 1845 to the Present*, suivant les mêmes initiatives.

Toutes ces démarches témoignent d'un intérêt croissant pour la photographie, en général, et la photographie d'œuvres d'art en particulier. Outre ces expositions, de nombreux ouvrages consacrés à cette question vont apparaître comme témoin d'un intérêt commun. Ainsi, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique de Walter Benjamin s'avère comme un des écrits le plus précoce qui traite de la problématique de la reproduction photographique de

¹⁰JC. Lemagny, *La photographie créative*, Paris, Contrejour, 1984

l'œuvre d'art et des conséquences que cela va entraîner. En 1964 Robert E. Mates publie *Photographing art*, une œuvre qui aborde la technique de prises de vue des œuvres (peintures et sculptures) et de la muséographie, du point de vue des outils, des formats, des émulsions, des cadrages et de l'éclairage. Mates met l'accent sur la photographie d'œuvres d'art comme un art à part entière. Quelques années plus tard, en 1998, Geraldine A. Johnson fait paraître son ouvrage *Sculpture and Photography. Envisioning the third dimension*, en effet, une des publications les plus intéressantes et actuelles sur la question qui nous atteint ici. Il s'agit d'une compilation d'écrits de différents auteurs qui analysent par des exemples concrets la photographie de sculptures. Enfin, notre groupe de recherche, "L'art moderne et contemporain photographiés", dirigé par M. Didier Schulmann, conservateur de la Bibliothèque Kandinsky au Centre d'Art Moderne de Paris, essaie d'approfondir cette même question, en illustrant le sujet de la représentation photographique des œuvres d'art par différents travaux de recherche réalisés par des étudiants de Master en muséologie à l'École du Louvre.

Depuis sa naissance, la photographie a privilégié la sculpture comme modèle et sujet de ses actions. Ses inventeurs Hyppolyte Bayard ou Fox Talbot cherchent déjà dans les années 1840 à faire la démonstration des avantages de leurs procédés en photographiant la sculpture. Selon Talbot "Les statues, les bustes et autres œuvres sculptées sont en général bien représentés par l'art photographique, et avec beaucoup de rapidité du fait de leur blancheur. Ces représentations peuvent être d'une variété quasiment infinie, en premier lieu parce qu'une statue peut être placée dans n'importe quelle position par rapport au soleil (...) l'éclairage de face ou de côté provoquant bien sûr une immense différence dans le rendu¹¹.

En fonction de sa relation avec la réalité, la photographie passe pour être le moyen de documentation par excellence. Plus rapide et plus efficace que la gravure ou le dessin, la photographie permet au public d'accéder à toutes sortes d'informations par la voie de l'image. Cela n'est que le début de la révolution du monde artistique par l'image. En effet, les sculpteurs vont se servir de ce pouvoir documentaire de la photographie pour ses propres créations, à savoir, comme support de ses propres réflexions.

Au cours de l'histoire, nous avons été témoin des relations entre sculpteurs et photographes. Auguste Rodin est peut-être un des premiers artistes sensibilisé au problème de la représentation et de la diffusion photographique. Pendant sa carrière, il va travailler avec plusieurs photographes, Eugène Druet ou Ernest Bulloz, entre autres. À partir de 1900, il travaillera avec de jeunes photographes pictorialistes américains, comme Edward Steichen. Rodin met déjà l'ac-

¹¹Commentaire accompagnant la planche V de *Pencil of Nature* in S.Hedtmann et Ph. Poncet, William Henry Fox Talbot, Paris, Les Éditions de l'amateur, 2003 2003, p. 92.

cent sur le manque d'objectivité de la photographie en raison de son incapacité à représenter le temps. "C'est l'artiste qui est véridique et c'est la photographie qui est menteuse ; car, en réalité le temps ne s'arrête pas : et si l'artiste réussit à produire l'impression d'un geste qui s'exécute en plusieurs instants, son œuvre est certes beaucoup moins conventionnelle que l'image scientifique où le temps est brusquement suspendu"¹².

Si dans un premier temps, les sculpteurs laissent à d'autres le soin de reproduire leurs œuvres, le progrès technique permet que certains comme Antoine Bourdelle se lancent dans la reproduction de ses propres œuvres d'art. A la même époque, le sculpteur italien Medardo Rosso, développait des théories proches de la pensée de John Ruskin, qu'il va traduire dans sa sculpture et démontrer en se servant de la photographie. Quelques années plus tard, Constantin Brancusi, ne trouvant personne capable de bien représenter ses œuvres en photographie, se sert lui-même de l'appareil photographique pour documenter ses œuvres : "Pourquoi écrire sur mes sculptures. Pourquoi ne pas tout simplement montrer leurs photos"¹³.

Au long du vingtième siècle, nous allons trouver deux types de relations : un photographe qui lie son nom à celui d'un sculpteur, comme c'est le cas de Brassai et Picasso, ou un sculpteur qui garde lui-même le contrôle de la diffusion de ses œuvres, ce qui est bien illustré dans le cas de Brancusi. Le cas de Picasso et Brassai est peut-être un des plus connus¹⁴. Brassai, un des maîtres de la photographie, collabore avec Picasso en photographiant ses sculptures d'une façon très personnelle. Au-delà de la photographie comme pure archive documentaire, nous sommes face ici à une relation entre deux grands artistes.

Dans notre cas, l'œuvre de Richard Serra a trouvé nombre de photographes qui se sont vus intéressés par la représentation photographique de ces sculptures. Certains ont répondu à une commande, d'autres ont travaillé pour une édition ou pour un musée, d'autres se sont inspirés de l'œuvre de Richard Serra pour développer leurs propres projets. Venant de différents contextes, ils ont tous en commun le fait d'avoir dû affronter les œuvres de Richard Serra avec le même instrument, à savoir, l'appareil photographique. Entre tous ces photographes, on soulignera la figure de Dirk Reinartz, qui pourrait être considéré comme l'artiste qui fait le tandem photographie/sculpture avec Richard Serra.

¹²L'art. Entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, Grasset, 1932

¹³M. Tabard et I. Monod-Fontaine, *Brancusi photographe*, Paris, Musée national d'Art moderne, 1977

¹⁴*Brassai et Picasso, Conversations avec la lumière*, Exposition, Paris, Musée Picasso (1 février- 30 avril 2000)

2.3 L'œuvre de Richard Serra en deux dimensions

Richard Serra est un des artistes le plus reconnus dans la scène artistique contemporaine. D'origine américaine, il habite et travaille à New York, où il s'est vu consacré récemment une rétrospective au MoMA pour ces quarante ans de travail.

Après des études de littérature anglaise, il fait les beaux-arts à l'université de Yale entre 1961 et 1964 où il rencontre des artistes comme Chuck Close, Janet Fish, Nancy Graves ou Brice Marden. En 1965, suite à un voyage en Europe, il séjourne à Paris où il travaille à l'Académie de la grande chaumière. Cette expérience lui permet de découvrir et d'admirer l'œuvre de Brancusi, qui l'influencera au point de décider d'orienter sa carrière artistique vers la sculpture : "c'est là que s'est produit mon passage vers la sculpture"¹⁵. Pendant ses études en arts plastiques, il travaille dans les aciéries de la côte ouest pour gagner sa vie, circonstance qui aura un impact significatif sur la conception de ses sculptures. En effet, Serra va travailler directement sur les matériaux (plomb, caoutchouc ou acier) pour explorer des phénomènes comme la transformation, la déformation, la perte de l'intégrité physique ou de l'équilibre.

En 1966, Richard Serra va retourner à New York où il s'approchera des idées artistiques de Philip Glass, Michael Heizer, Eva Hesse, Bruce Nauman et Michael Snow. Ce qui liait ce groupe d'artistes était, selon Serra le fait que tous recherchaient "la logique de la matière et son potentiel pour l'expression personnelle"¹⁶.

En 1967–1968, il écrit une liste de verbes qui montrent des différentes actions que l'on peut appliquer à la matière (to roll, to crease, to fold...)¹⁷. Sa sculpture est créée à partir de ses interactions avec des matériaux courants et qui dérivent de l'industrie, le plus souvent de l'acier Corten¹⁸ et du plomb, ce dernier surtout dans ses premières œuvres. En 1968, Serra s'est mis à chauffer et jeter du plomb sur les murs de la galerie Leo Castelli à New York pour explorer les propriétés physiques du plomb dans son état liquide. Cette action passera dans l'histoire de l'art justement au travers de la photographie. Après cette expérience que l'on pourrait juger proche d'une "action painting", bien que les intentions restent lointaines, Serra focalise son travail sur les objets faits à partir de plaques mises en équilibre, comme c'est le cas dans l'une

¹⁵Interview : Richard Serra et Alfred Pacquement in A.Paquement, 1993

¹⁶Richard Serra, "Interview : Richard Serra and Bernard Lamarche-Vadel" may 1980 in *Richard Serra : Interviews 1970–1980*, Yonkers, NY, Hudson River Museum, 1980. "was that everybody was investigating the logic of material and its potential for personal extension-be it sound, lead, film, body, whatever"

¹⁷"rouler, froisser, plier..." – traduction personnelle

¹⁸L'acier Corten est un acier auto-patiné à corrosion superficielle forcée très utilisé pour son aspect et sa résistance aux conditions atmosphériques dans l'architecture, la construction et l'art principalement en sculpture extérieure.

de ses premières œuvres *One Ton Prop (House of Cards)* réalisée en 1969. Dans ce travail, quatre plaques de plomb tiennent ensemble comme un château de cartes par la seule force de leurs poids respectifs. À partir de l'utilisation de plaques de plomb qu'il fait rouler pour former des tuyaux, ainsi que des plaques de plomb qu'il pose contre le mur, Serra met l'accent sur cet équilibre menacé. Les exemples qui illustrent cela sont *Prop* (1968) ou *Plate, Pole, Prop* (1969–1973).

Ensuite, il va commencer à travailler à grande échelle. De lourdes plaques en acier sont intégrées par l'artiste dans le paysage, permettant une sorte de communication entre œuvre et espace et donnant, par conséquent, une nouvelle vision du lieu aux spectateurs. Cette relation de la sculpture avec son environnement, soit à l'intérieur d'un musée, soit dans un paysage naturel ou au sein d'une ville, sera un des points les plus intéressants de son œuvre : "Le terrain détermina la sculpture (...) La dialectique de la marche et du regard dans le paysage constitue l'expérience de la sculpture"¹⁹.

Afangar (1990) en Islande ou *Snakes Eyes and Boxcars* (1993) en Californie sont deux des exemples d'œuvres d'art dans l'espace naturel où elles s'intègrent et établissent un dialogue avec la végétation et les dénivellations du terrain. Serra étudie d'ailleurs les relations entre la sculpture et l'espace à l'intérieur des musées et galeries. Une preuve de ceci est son œuvre *The matter of time*, actuellement au musée Guggenheim à Bilbao (Espagne). Ces célèbres *Torqued Ellipses* forment ici un parcours labyrinthique qu'il faut découvrir au fur et à mesure que l'on avance entre les immenses plaques d'acier. Parmi ses œuvres insérées dans le tissu urbain, *Tilted Arc* (1981) est un bon exemple qui illustre la controverse que les œuvres de Serra peuvent provoquer. En effet, les œuvres de Richard Serra ont souvent suscité des réactions violentes à cause du profond changement que celles-ci occasionnent sur le paysage.

En France, nous avons l'opportunité de voir de près le travail de Richard Serra. Outre ses œuvres dans les collections du Centre Georges Pompidou et dans de collections privées, nous trouvons à Chagny *Octagon for Saint-Eloi* (1991). Installée devant l'église Saint Martin, cette œuvre représente avec *Philibert et Marguerite* à Bourg-en-Bresse et *Single Double Torus* pour LVMH à Paris, les seules sculptures permanentes de Richard Serra en France.

D'ailleurs, nous avons eu l'occasion de voir d'autres œuvres de Serra en 1983, suite à une exposition au Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Deux œuvres de Serra sont installées en ce moment à Paris : *Clara-Clara*, au Jardin des Tuileries et *Slat*, à la Défense. Ces œuvres seront réinstallées cette année à l'occasion de l'exposition *Monumenta 2008*, consacrée cette fois à Richard Serra. En outre, nous pourrons visiter au Grand Palais

¹⁹Entretien avec Liza Bear, 23 fev 1970, in Richard Serra *Écrits et entretiens 1970-1989*, 1990

depuis le 6 mai et jusqu'au 15 juin une œuvre inédite de Serra, Promenade.

Même si nous avons la chance de voir certaines des œuvres de Richard Serra en vrai, nous sommes condamnés à connaître l'intégralité de son œuvre par l'intermédiaire de la photographie. La photographie permet d'avoir accès à des travaux que l'on ne pourrait pas découvrir autrement. En effet, une grande partie de nos connaissances en art se basent sur les images que l'on a pu voir et étudier au travers des publications et livres. Néanmoins, la photographie n'est qu'un moyen de représentation comme peut l'être la peinture, plus proche du réel certainement, mais pas objectif. Ce manque de neutralité inhérente à la photographie, va permettre de développer différentes interprétations et approches d'une même œuvre.

Comme on a pu le constater, la photographie de sculptures représente un problème dans la mesure où elle ne nous montre pas une réalité telle qu'elle est mais plutôt telle qu'elle est interprétée par le photographe. Pour bien appréhender une sculpture, il est nécessaire de l'entourer et de comprendre son volume. Par contre, la photographie nous prive du mouvement et, par conséquent, ne nous dévoile qu'une partie de l'œuvre d'art. Cette évidence, inhérente à toute photographie de sculptures, s'accroît dans le cas de l'œuvre de Richard Serra. En effet, dans la plupart des œuvres de Richard Serra nous nous voyons appelés à nous déplacer autour d'elles, en une sorte de parcours non déterminé. Le temps et l'espace se montrent ainsi comme deux des réalités qui configurent l'appréciation des sculptures. Nous découvrons en errant. La photographie, incapable de traduire cette expérience, nous impose un point de vue fixe, celui choisi par le photographe, de sorte que l'on ne perçoit que ce qu'il a voulu que l'on voit, le reste nous apparaissant caché. Cela aura une influence directe sur la réception des images, une question que nous étudierons par la suite.

Les sculptures de Richard Serra sont en communication directe avec l'espace où elles sont inscrites. Par conséquent, l'espace joue un rôle prépondérant dans l'interprétation de l'œuvre d'art. Nous pourrions penser que l'image devrait toujours nous montrer l'œuvre dans son contexte pour que l'on puisse mieux la comprendre. Or, nous verrons que ce n'est pas toujours le cas. Nous trouverons souvent des photographies où l'œuvre de Serra apparaît déconnectée de toute réalité spatiale.

Parfois, les photographes ont essayé de montrer l'œuvre dans son milieu en utilisant des points de vue totalement étrangers au spectateur. Les prises de vue depuis des avions ou des grues montrant des angles intéressants des sculptures de Richard Serra restent en revanche peu réalistes, car elles nous montrent une perspective inaccessible au public.

Ces questions nous ont amenés à nous intéresser à l'œuvre photographiée de Richard Serra, qui apparaît comme un vrai défi pour les photographes. Comment photographier une œuvre

comme *The matter of time* au musée Guggenheim de Bilbao et montrer une image fidèle de la réalité ? Quelle face ou vue est la plus représentative de cette œuvre ?

Les grandes dimensions des sculptures de Richard Serra, leur relation avec l'environnement, le besoin de les découvrir au fur et à mesure qu'on les parcourt, enfin, l'expérience vécue de ces œuvres d'art, font de la photographie un champ expérimental où se développent de nombreuses et intéressantes approches.

3

L'œuvre photographiée de Richard Serra

3.1 Analyse générale du corpus photographique

Pour mener à bien notre mémoire sur l'œuvre de Richard Serra vue par les photographes, nous avons sélectionné un corpus d'images avec des exemples qui illustreront notre discours et notre réflexion.

Notre corpus photographique est composé d'une soixantaine d'images à partir des archives photographiques du centre Georges Pompidou ainsi que de nombreux ouvrages et catalogues consacrés à l'œuvre de Richard Serra. D'une part, les archives du centre Georges Pompidou ont constitué un point de départ important à notre démarche. Nous avons trouvé beaucoup de témoins photographiques dans l'archive consacrée à Richard Serra, c'est-à-dire, les photographies prises sous l'institution (à savoir, des photographes d'œuvres d'art de l'institution), jusqu'aux photographies de Peter Moore, Jacques Hoepffner ou Dirk Reinartz. Les archives du centre Georges Pompidou se montrent comme une source riche pour la recherche photographique. D'autre part, les catalogues d'expositions de Richard Serra, ainsi que les différentes publications ont constitué la deuxième source principale de notre corpus d'images.

Les sculptures de Richard Serra ont été véritablement très photographiées. Non seulement par l'amateur photographe mais aussi par le photographe professionnel, les œuvres de Richard Serra se révèlent comme des objets attractifs. Le nombre de photographies étant considérable, le choix des images a été une tâche ardue. En raison de la nature de notre mémoire, nous avons préféré montrer ici un panorama de l'œuvre photographiée de Richard Serra plutôt que de nous concentrer sur un photographe en particulier. Nous privilégierons, par conséquent, une vision d'ensemble des photographes qui ont travaillé sur l'œuvre de Richard Serra, en sélectionnant les images qui nous paraissent les plus appropriées.

Parmi les photographes que nous avons considérés comme les plus représentatifs, nous pouvons distinguer trois grands groupes : ceux qui ont contribué à la documentation du Centre Georges Pompidou, comme J. Faujour, A. Rzepka et B.Hatala. Ceux qui ont travaillé en étroite collaboration avec l'artiste au cours de sa carrière ou qui ont participé à des publications,

à savoir, Peter Moore, Gianfranco Gorgoni, D. Reinartz, J. Hoepffner, ou actuellement Lorenz Kienzle. Enfin, nous analyserons le travail d'Hiroshi Sugimoto comme l'artiste qui a pris l'œuvre de Richard Serra comme source d'inspiration pour ses propres œuvres dans un but purement artistique.

3.2 Les archives photographiques du centre Georges Pompidou

Le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou est né de la volonté du Président Georges Pompidou de créer au cœur de Paris une institution culturelle originale entièrement vouée à la création moderne et contemporaine où tous les arts seraient représentés : les arts plastiques, le théâtre, la musique, le cinéma, la littérature, l'architecture, la photographie. . .

Dans la même ligne que le musée MoMa de New York ou le Stedelijk Museum d'Amsterdam, le Centre Pompidou voulait que Paris conserve son statut de place majeure de l'art contemporain au niveau mondial, au travers d'un bâtiment moderne qui accueillerait des collections d'art moderne et contemporain et qui encouragerait également la création artistique contemporaine.

Installé dans le quatrième arrondissement de Paris, dans un bâtiment à l'architecture emblématique du vingtième siècle conçue par Renzo Piano et Richard Rogers, le Centre Pompidou né de la fusion entre l'ancien Centre national d'Art contemporain, consacré aux créations artistiques contemporaines, et le musée national d'art moderne du Palais de Tokyo, où se trouvaient les collections d'art moderne et contemporain de l'État français.

Depuis sa naissance, le centre Georges Pompidou a envisagé la documentation comme une des fonctions primordiales de sa politique. Cette politique, héritière de celle du CNAC (Centre national d'Art contemporain) s'est perpétuée dans le Centre Pompidou par les responsables des archives. Celles-ci sont gardées à la Bibliothèque Kandinsky et accessibles aux historiens de l'art, aux éditeurs, ou aux chercheurs. À partir d'une équipe formée par des photographes salariés, le centre Pompidou a mis en place un système de documentation photographique des œuvres d'art des collections du centre, ainsi que des œuvres d'art de l'extérieur qui témoignaient de la vie artistique parisienne. Dans cette équipe, nous distinguons trois photographes qui ont eu un rôle important dans l'institution : Béatrice Hatala, Adam Rzepka et Jacques Faujour. Nous allons étudier ces photographes dans le cas particulier des prises de vue des sculptures de Richard Serra. En effet, dans l'archive photographique consacrée à Richard Serra, nous trouvons de nombreuses images prises par ces trois photographes, qui témoignent d'une activité

fortement intéressante au sein du Centre Pompidou.

Béatrice Hatala est née dans l'ancienne Tchécoslovaquie. Outre son métier de photographe, elle est diplômée en Histoire de l'Art, études qu'elle faisait en même temps qu'elle étudiait la photographie. En 1972, elle commence à travailler à Paris pour le CNAC comme photographe d'œuvres d'art afin de créer une documentation des œuvres des artistes contemporains. Ce travail envisageait déjà le projet du Centre Pompidou. Cette documentation d'œuvres d'art continuera au centre Pompidou où elle travaillera jusqu'à l'année 1994.

Sa fonction était de constituer des documents photographiques d'œuvres d'art non seulement dans les collections du centre mais aussi dans les galeries parisiennes, de sorte que le centre a dans ses archives une vision plus complète de la scène artistique à Paris. Au début, elle affrontait cette tâche toute seule mais avec le temps, le nombre de galeries qu'il fallait couvrir était tel qu'il a fallu former une équipe de photographes qui travaillèrent sous sa direction.

Parmi les photographies de l'œuvre de Richard Serra prises par Béatrice Hatala, nous trouvons des œuvres exposées pendant l'exposition consacrée à l'artiste au Centre Pompidou en 1983. Béatrice Hatala a privilégié la couleur dans ses prises de vue, ce qui était caractéristique pour n'importe quelle photographie documentaire de sculpture ou de peinture dans le Centre Pompidou. Ainsi, le noir et blanc restaient pour les dessins ou pour des commandes spécifiques. Béatrice Hatala essaie d'isoler l'objet de sorte qu'il y ait le moins possible d'interruptions entre la sculpture et le spectateur (*fig. 1*). Ayant comme but premier la documentation, elle prend des photographies où l'objet apparaît déconnecté de son espace, encadré par les propres limites de sa matérialité. Elle aborde la sculpture de façon frontale accentuant ce rapport qu'elle veut entretenir avec le spectateur (*fig. 2*).

Peter Moore avait déjà pris des photographies en utilisant une méthode semblable (même point de vue frontale, isolement de la sculpture, etc.) En revanche, la couleur des photographies de Béatrice Hatala nous donne des informations supplémentaires que les photographies en noir et blanc n'ont pas. Effectivement, quelqu'un qui n'a vu les sculptures de Richard Serra qu'à travers des catalogues, où les photographies sont bien souvent en noir et blanc, s'étonnera de voir les nuances de couleur de l'acier ou du caoutchouc. Une des images qui nous frappe le plus est celle de *Belts* (1966–67), une œuvre réalisée à partir de gommages vulcanisés et tubes de néon. À juger par la représentation de Peter Moore (*fig. 4*), certainement la plus utilisée dans les catalogues de Richard Serra, nous trouvons en différentes tonalités de gris, ce qui nous annonce les variétés de couleur des gommages. En revanche, nous n'imaginerons pas que celles-ci sont vraiment colorées en jaune ou rouge, ce que nous dévoile la photographie de Béatrice Hatala (*fig. 3*). Bien que l'approche de Béatrice Hatala reste documentaire, elle augmente les informa-

tions sur la sculpture et met en évidence les limites de la photographie comme représentation du réel.

Un autre des photographes du Centre Pompidou est **Adam Rzepka**. Née à Varsovie (Pologne), il est devenu photographe d'œuvres d'art en France. Les relations qu'il entretenait avec des artistes l'ont amené à photographier leurs œuvres d'art. Rzepka arrive au Centre Pompidou en 1973 où il travaille encore aujourd'hui comme photographe pour la documentation photographique des collections. Rzepka travailla pendant des années avec Jacques Faujour sur la conception des photographies pour des catalogues d'exposition. Pour lui, photographier les œuvres d'art nécessite une profonde réflexion ainsi que la totale maîtrise de la technique photographique. Il considère qu'il n'y a pas de point de vue privilégié. Celui-ci dépend de l'œuvre que l'on affronte et même si la vue de trois quarts nous donne éventuellement une vision complète du monument, cela n'est pas vrai pour toutes les sculptures de l'époque moderne et contemporaine.¹

Parmi les photographies d'Adam Rzepka sur les œuvres de Richard Serra, nous avons choisi pour notre corpus celles de la sculpture *Clara-Clara*, installée au Jardin des Tuileries en 1983 dans le cadre de la rétrospective de Richard Serra au Centre Georges Pompidou. Initialement prévue pour être exposée dans le hall du Centre Pompidou, cette installation changerait encore une fois d'emplacement en 1985 pour passer au parc de Choisy, où elle est restée quelques années avant d'être démantelée et mise en réserve au MAC/VAL (Musée d'Art Contemporain de Val-de-Marne). Du nom de la femme de l'artiste, la sculpture est constituée de deux parenthèses d'acier dos-à-dos qui ménagent un espace de circulation pour que le visiteur puisse la traverser.

Chaque photographie nous dévoile un angle différent de la sculpture. Effectivement, les photos de Rzepka prises aux Tuileries à différents moments du jour mettent en évidence les nombreuses tonalités de lumière (*fig. 5 et fig. 6*). D'ailleurs, le point de vue n'étant pas le même, la photographie nous montre une même œuvre dans deux perspectives différentes. Cette même œuvre, installée deux ans plus tard au Parc de Choisy (*fig. 7 et fig. 8*), ne donne plus la même information au spectateur. D'une part, Rzepka approche la sculpture de Richard Serra depuis des points de vue radicalement différents. La prise en hauteur, depuis l'un des appartements d'en face n'est certainement pas la même que celle prise d'en bas. D'autre part, le spectateur, dépendant de sa situation, verra une partie ou une autre de la sculpture mais difficilement l'œuvre en entier.

Les différents points de vue, le changement d'emplacement de l'œuvre, ainsi que la lumière changeante, font de *Clara-Clara* une sculpture difficile à représenter photographiquement d'une

¹Conversation avec Adam Rzepka 31 janvier 2008

manière objective.

Nous soulignons également l'œuvre de **Jacques Faujour**, qui travaillait à l'époque au Centre Pompidou comme photographe d'œuvres d'art avec Adam Rzepka et Béatrice Hatala.

Jacques Faujour aborde aussi l'œuvre *Clara-Clara* mais il privilégie le noir et blanc à la couleur (*fig. 9*). D'ailleurs, la plupart des photographies de Faujour que l'on trouve dans l'archive de Richard Serra illustrent le moment de l'installation de la sculpture aux Tuileries. Il se concentre plus particulièrement sur les travaux, certainement impressionnants, du montage des grandes plaques d'acier Corten qui composent l'œuvre (*fig. 10*). Nous voyons, grâce à ses photographies, l'image de Richard Serra comme chef d'orchestre de toute une mobilisation technique et humaine.

N'ayant pas de directives concrètes, Faujour développe un travail assez personnel, non loin de son œuvre parallèle. Effectivement, Jacques Faujour, photographe humaniste, est intéressé par le quotidien et les relations humaines dans ses projets artistiques. Ici, nous voyons les ouvriers faire preuve de force avec des grues immenses pendant que Richard Serra explique son projet à Jacques Paquement (*fig. 11*)². En effet, les personnages et l'œuvre s'entremêlent dans ses photographies, ce qui donne une vision plus humanisée et dynamique. Une des photos les plus curieuses est celle où Richard Serra apparaît en train de discuter avec Dirk Reinartz (*fig. 12*), son photographe officiel durant plus de vingt ans, pendant que des ouvriers montent *Clara-Clara*.

Le projet photographique de *Clara-Clara* donnait une certaine liberté aux photographes du Centre Pompidou, habitués à travailler avec des œuvres de plus petits formats. Néanmoins, Jacques Faujour, lui, ne l'inclurait jamais dans ces projets personnels. Selon lui, le photographe d'œuvres d'art doit rester humble et respecter avant tout l'œuvre. Il faut montrer l'œuvre telle qu'elle est, ne pas la fausser, et ne pas montrer la personnalité du photographe. En revanche, il nous avoue qu'il n'a pas encore résolu la question des limites entre photographie d'archives ou photographie artistique. En effet, la neutralité complète est une utopie en photographie. Avant il distinguait fortement son travail de photographe d'œuvres d'art de son travail purement artistique. Néanmoins, à mesure que le temps passe, il se rend compte qu'il y avait beaucoup plus d'artistique dans ses photographies d'œuvres d'art qu'il ne le croyait.³

À propos du travail de Jacques Faujour comme photographe d'œuvres d'art, Pontus Hultén, directeur du Centre Georges Pompidou depuis sa création jusqu'au 1981, affirme "To photograph art is really an art in itself, this I have learned from Jacques Faujour through seeing him

²Jacques Paquement a été le commissaire de l'exposition consacrée à Richard Serra au Centre Pompidou en 1983.

³Interview téléphonique de Jacques Faujour 10 mars 2008

at work. A good photo might take a whole day of diligent work.”⁴

L'installation *Clara-Clara* constituait la première sculpture à l'extérieur de Richard Serra sur le territoire français. Cet événement a provoqué l'intérêt des nombreux photographes qui sont venus spécialement pour prendre des photographies de la sculpture de ce grand artiste américain. Parmi eux, nous signalons **David Boeno** qui a travaillé sur une commande de Bernard Blistène pour le Centre G. Pompidou. L'exemple de David Boeno est assez particulier. De 1979 à 1985 il développe un travail qui s'appelle “Journées d' Ateliers”. “Il s'agissait d'un projet personnel dont le protocole était d'enregistrer, pendant une journée, la “chorégraphie” de l'artiste au travail dans son atelier”⁵ En conséquence, dans ses photos de *Clara-Clara*, David Boeno a travaillé comme si les Tuileries étaient l'atelier de Richard Serra et il a suivi ses déplacements autour de l'œuvre.

Effectivement, nous constatons dans ses photographies l'attention que Boeno porte à Richard Serra et à son interaction avec l'œuvre pendant son installation (*fig. 13*). Dans ces images en noir et blanc, nous voyons Serra en train de réfléchir, regarder ou se balader autour de *Clara-Clara*, ce que Boeno a nommé la “chorégraphie de l'artiste autour de l'œuvre en train de se faire” (*fig. 14*). Pour David Boeno, la photographie de reportage en général et dans le cas particulier de l'œuvre de Richard Serra en particulier, est un travail artistique, mais n'est pas une œuvre d'art en elle-même. Cependant, la photographie, elle, peut être un élément d'un ensemble qui serait l'œuvre d'art. Alors, selon lui, la considération de la photographie de reportage comme œuvre d'art ne dépend pas d'elle même mais de son insertion dans un projet dont elle ferait partie. C'est le projet qui donnerait à la photographie une qualité artistique et non à l'inverse.

Le travail des photographes d'œuvres d'art constitue, comme on a pu le remarquer à partir des exemples de Béatrice Hatala, Adam Rzepka ou Jacques Faujour, un travail essentiellement documentaire. Les photographes mettent en marche leurs connaissances et leur savoir faire pour essayer de rendre visible une œuvre d'art de la façon la plus objective possible. Même si le cas de *Clara-Clara* a permis de développer des travaux plus personnels et de mettre en question cette notion de neutralité et d'objectivité, tous ces photographes considèrent leur travail comme purement documentaire. Ils essayaient de montrer l'image la plus fidèle de l'œuvre, sans imposer de point de vue personnel. Sans doute plus facile à exécuter dans le cas des œuvres de petit format- et même là avec quelques précisions- l'œil du photographe se dévoile plus clairement dans les œuvres de grand format où il n'y a pas un point de vue unique mais plusieurs.

⁴The Pontus Hultén Collection, Moderna Museet du 14 fév. jusqu'au 18 avril 2004, Stockholm, Moderna Museet, 2004 “Photographier l'art est vraiment un art en soi même. Cela je l'ai appris de Jacques Faujour en lui voyant travailler. Une bonne photo peut prendre toute une journée de travail appliqué” – traduction personnelle

⁵Interview de David Boeno le 12 février 2008

Le photographe d'œuvres d'art décide comment encadrer l'œuvre, quel point de vue choisir parmi toutes les possibilités, comment utiliser la lumière convenable, enfin, comment montrer l'objet d'une façon claire et fidèle. André Rouillé affirmait que "Le moindre cadrage est à la fois inclusion et exclusion, le plus ordinaire point de vue, est prise de position, l'enregistrement le plus spontané est construction"⁶ Tous ces choix, nous ne pouvons pas les considérer comme une caractéristique propre de la création artistique. En revanche, ils nous montrent que le métier de photographe d'œuvres d'art nécessite la maîtrise d'une technique, ainsi qu'une sensibilité particulière. En dépit des restrictions, il y aura toujours une petite part de la personnalité du photographe et de ce qu'il entend comme la meilleure méthode de rendre un objet le plus compréhensible et fidèle possible.

3.3 Le photographe entre technicien et artiste : le Photo-reportage

Nous entendons ici par photo-reportage tout reportage photographique sur une ou plusieurs sculptures de Richard Serra réalisé par un photographe à partir d'une commande. En effet, nous avons choisi certains photographes qui ont témoigné de l'œuvre de Richard Serra soit pendant soit durant une période de sa carrière soit lors de la réalisation d'un catalogue ou d'un projet précis. Nous allons analyser les différentes images sélectionnées dans notre corpus photographique à partir d'une classification par photographe. Ainsi, nous essayerons de comprendre le contexte de la prise de vue de ces photos ainsi que la personnalité et les qualités du photographe.

Peter Moore

Peter Moore est l'un de photographes les plus connus de la scène artistique new-yorkaise depuis les années 1960 jusqu'à la fin des années 1980. Il est surtout célèbre pour ses photographies sur les activités du groupe Fluxus, ainsi que celles des happenings, du Judson Dance Theater et de toutes les performances innovantes qui se développaient à New York à l'époque. Moore commence sa carrière comme assistant photographe du photographe Ogle Winston Link vers 1950. Toujours en contact avec les artistes, il étudiera entre autres avec W. Eugene. D'ailleurs, il travaille pendant plus de dix ans comme éditeur technique du magazine "Modern Photography".

Ayant une des collections les plus riches du mouvement Fluxus, Peter Moore suit le groupe d'artistes pour documenter leurs performances. Il comprend aussitôt l'enjeu de ses photogra-

⁶André Rouillé, 2005

phies car sans “documentation” ces performances, happenings et événements étaient voués à disparaître.⁷

Dans le cas particulier des sculptures de Richard Serra, Peter Moore va être le témoin direct de toute la première période de création de Serra. En effet, la plupart des images que l'on a conservées des premières expositions de Serra à la galerie Leo Castelli vers la fin des années 1960 ont été prises par Peter Moore (*fig. 15 – 18*). Les premières œuvres de Richard Serra étaient caractérisées par l'utilisation expérimentale des matériaux comme le plomb, la gomme ou le caoutchouc. Des plaques en équilibre contre le mur, des rouleaux de plomb formant des tubes posés sur le sol, enfin, des œuvres de taille moyenne exposées dans les salles des galeries où l'on peut déjà remarquer l'esprit artistique de Richard Serra.

D'un côté, Peter Moore va traiter ces œuvres d'une manière plutôt documentaire. Effectivement, dans ses représentations il montre toujours l'objet isolé de son contexte, à savoir, la salle d'une galerie. Serra met l'accent sur les possibilités de la matière qui occupe un espace ou sur le contraste entre le poids et l'équilibre. D'un autre côté, Peter Moore ne s'intéresse pas à une partie en spéciale de l'œuvre mais à l'œuvre dans sa globalité. Il représente les sculptures de Richard Serra de la façon la plus impartiale possible dans le but de documenter l'œuvre et de la montrer telle qu'elle apparaît au spectateur. Toujours en noir et blanc, Peter Moore donne une préférence aux plans frontaux pour les œuvres plutôt planes et accrochées ou appuyées sur le mur. D'ailleurs, il privilégie les trois quarts pour les œuvres dont le volume émerge visiblement du mur ou qui sont véritablement des objets en trois dimensions.

En dépit de la qualité photographique et de leur fonction documentaire, les photographies de Peter Moore resteront, néanmoins, assez conventionnelles. En effet, nous ne pouvons pas oublier que lui même se positionne comme photo-journaliste. Non seulement il va photographier et documenter les activités artistiques novatrices de l'époque mais il se lancera aussi à classer et archiver ses propres photographiques comme s'il ne s'agissait que de simples documents.⁸

Gianfranco Gorgoni

Gianfranco Gorgoni est également un des photographes célèbres pour ses représentations d'artistes et leurs œuvres à New York. Ses photographies en couleur ou noir et blanc, toujours

⁷Barbara Moore en “Image as History : a photographer's roundtable” rappelle la réaction de Peter Moore : “Il faut que j'enregistre ce qui se passe, sinon c'est perdu (...) personne d'autre était là pour le faire” Citation de M.Doyon, 2007

⁸Peter Moore va nommer son œuvre comme “archives d'art expérimental” Citation dans M. Doyon, *Peter Moore et Fluxus*

à grande échelle, montrent les figures emblématiques des années 1970 et 1980 dans le contexte artistique new-yorkais. Les portraits d' Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Richard Serra, Jean Michel Basquiat, Bruce Nauman, Jimi Hendrix ou Truman Capote, comptent parmi les représentations qui font partie de son livre *Beyond the Canvas : Artists of the Seventies and Eighties*⁹.

Ayant comme but principal la réalisation d'un essai photographique sur les artistes à New York, Gianfranco Gorgoni arrive aux États-Unis en 1968. Néanmoins, il se voit à tel point impliqué dans ce projet qu'il décide de rester à New York où il continuera son activité de photo-journaliste et photographe d'artistes ainsi que de leurs travaux. Gianfranco Gorgoni va être témoin des différents mouvements artistiques : Pop Art,

Neo-Expressionisme, Art Minimal, Art Conceptuel et Land Art. Il rencontrera Robert Rauschenberg qui lui présentera Leo Castelli. Ce dernier l'introduira dans sa galerie à New York, où il réalisera, d'ailleurs, quatre expositions monographiques de son œuvre entre la période de 1972 à 1996. Gorgoni va documenter le travail de nombreux artistes, comme c'est le cas de *Jetty Spiral* de Robert Smithson ou celui de *Double Négative* réalisée par Michael Heizer.

Les photographies de Gianfranco Gorgoni ont été publiées dans de nombreuses revues et magazines : *Artforum*, *Art in America*, *Time*, *Newsweek*, *Esquire* ou *the New York Times Magazine*. D'ailleurs, il a réalisé plusieurs expositions monographiques, à savoir, à la galerie Ace (New York), à la galerie Akira Ikeda (Tokyo), à la Biennale de Venice (1993) et au musée d'Art de San Francisco (the San Francisco Museum of Art).

Un véritable photographe des artistes autour de la figure de Leo Castelli et de sa galerie à New York¹⁰, Gianfranco Gorgoni ne pouvait pas ignorer les œuvres de Richard Serra. Nombreuses sont les photographies prises par Gorgoni que l'on trouve dans les catalogues consacrés à Richard Serra. En effet, il a bien documenté les sculptures de Richard Serra depuis la fin des années 1970 jusqu'à la fin des années 1980.

Nous avons choisi ici trois photographies qui révèlent de l'intérêt de Gorgoni pour l'œuvre de Serra. La première image montre Richard Serra et Jasper Johns en train d'installer *Casting* dans le studio de Jasper Johns en 1969 (*fig. 19*). Cette photographie témoigne de l'étroite relation entre les deux artistes et parallèlement elle fait partie du travail photographique de Gorgoni sur les artistes photographiés avec leurs œuvres dans un instant créatif. D'ailleurs, nous voyons dans une autre photographie le résultat de cette œuvre de Serra (*fig. 20*). Gorgoni essaie de montrer ici l'œuvre en remarquant sa relation avec le mur et le sol du studio. Cette œuvre où le plomb se répand et délimite de nouveaux espaces, restera plutôt dans l'image photographique

⁹Gianfranco Gorgoni, *Beyond the Canvas : Artists of the Seventies and Eighties*, New York, Rizzoli, 1985

¹⁰Leo Castelli (1907–1999) galeriste d'origine austro-hongrois, il a représenté à Paris et après à New York les artistes de l'abstraction européenne, de l'expressionnisme abstrait, du pop-art et du minimalisme.

que dans la réalité. En effet, il s'agit d'une œuvre réalisée en jetant du plomb directement sur les murs et le sol, donc le résultat n'est pérenne que par l'image photographique, c'est la seule trace qui reste de cette sorte de performance des matériaux. Une autre photographie nous montre *Slice*, un arc cylindrique en acier qui traverse la salle de la galerie Leo Castelli (*fig. 21*). En dépit de contrastes d'ombres et de lumières donnés par l'illumination de la salle, nous ne trouvons pas sur cette photo une véritable recherche esthétique mais plutôt un intérêt pour rendre l'œuvre accessible et compréhensible au spectateur.

Dans les photographies de Gianfranco Gorgoni, nous trouvons souvent la représentation de la figure humaine, à savoir, celle du visiteur qui regarde l'œuvre ou simplement passe à côté d'elle (*fig. 22*). Dans ces cas, la personne en mouvement nous donne une approximation de la mesure réelle de la sculpture en même temps qu'elle nous montre le contraste entre le dynamisme et la quiétude qui s'en dégage. Effectivement, cette action arrêtée par l'image fixe nous dévoile la vraie nature des œuvres de Richard Serra, dont la compréhension réside dans l'expérience.

Jacques Hoepffner : Octagon pour St. Eloi

Jacques Hoepffner est un photographe et vidéaste français. Après avoir réalisé des études en mathématiques et en architecture, il change d'orientation et commence à voyager, d'abord en Argentine puis partout dans le monde, muni de son appareil photographique pour témoigner de l'homme et de son territoire. Une première recherche autour de l'eau a eu comme résultat son projet H2O. Malheureusement, ces images, entre autres, disparaîtront dans l'incendie de son atelier en 1990.

Proche des plasticiens, il accompagne de nombreux artistes de l'art contemporain par son témoignage sur les œuvres et ses auteurs dans le cadre de nombreux catalogues. Il a notamment collaboré avec Richard Serra au moment de la fabrication et de l'installation d'une des œuvres emblématiques du sculpteur américain en France : *Octagon for Saint-Eloi*.

En 1991 il va réaliser le photo-reportage de cette œuvre installée à Chagny (Bourgogne) à partir d'une commande publique de l'état pour la ville de Chagny. Jean Michel Pheline, qui à l'époque était responsable de la Direction des Arts Plastiques, lui a commandé ce travail photographique sur *Octagon for Saint Eloi*. Dans ce projet, Jacques Hoepffner affrontait pour la première fois une commande aussi large "Quand j'ai eu ce travail il devrait faire à peu près dix ou quinze ans que je faisais de photos d'œuvres d'art et d'artistes. J'ai travaillé pour beaucoup de revues parisiennes, pour des artistes, pour des musées. . .Donc ce projet allait dans le même

sens, sauf qu'effectivement c'était la première fois que j'avais une commande aussi large."¹¹ Ayant une totale liberté pour affronter le sujet, Jacques Hoepffner ne s'est vu en aucun moment contraint de suivre les directives de la part de Richard Serra ou de Jean Michel Pheline. "Richard Serra est quelqu'un qui laisse très libre"¹² Dans la publication *Octagon for Saint Eloi*, Jacques Hoepffner a représenté cette œuvre de Richard Serra depuis sa création dans les aciéries jusqu'à son installation à l'Eglise de Saint Martin. Donnant une grande importance aux procès de fabrication, une partie considérable de l'ouvrage est consacré à la fabrication d' Octagon. Plus intéressés dans ce mémoire par l'analyse des photographies dont l'œuvre est déjà créée et installée, nous avons sélectionné trois images pour illustrer ce projet. La première, prise depuis l'intérieur de l'église, montre l'œuvre de Serra illuminée par la lumière du jour tandis que le sanctuaire reste en complète obscurité (*fig. 23*). Une photographie énigmatique qui nous appelle à sortir en suivant le chemin lumineux qui nous amène à l'Octagon de Serra. Octagon est un élément qui change l'espace et la conception même de l'Église. Conscient du rôle de la sculpture de Serra dans l'espace où elle est insérée, Hoepffner nous montre Octagon en relation directe avec l'architecture intérieure et extérieure de l'Église.

À partir des images en noir et blanc, et en prenant compte des jeux de lumières et d'ombres, Jacques Hoepffner nous montre une image poétique d'Octagon. En effet, dans ses photos il n'y a pas de spectateurs ni aucun élément qui s'interpose entre l'œuvre et nous (*fig. 24*). Comme s'il s'agissait d'une sculpture dans une galerie, Hoepffner isole la sculpture et l'architecture, avec qui elle est fortement reliée, dans l'intérêt de nous montrer, entièrement, la sculpture dans son contexte.

Il y a ici un jeu d'ombres qui met en évidence d'une part l'architecture de l'église et, d'autre part, la sculpture de Richard Serra. Effectivement, Jacques Hoepffner se sert des effets d'ombres qui occasionnent ces deux structures pour les mettre en communication l'une avec l'autre. Ainsi, dans la troisième photographie que nous avons sélectionnée, nous voyons l'ombre de l'église sur le mur de la maison adjacente (*fig. 25*). Il inclut toujours la présence de l'église, soit directement, soit au travers des ombres qu'elle projette ou même au travers des allusions comme celle de la croix qui se trouve juste en face de l'église et qui nous rappelle l'existence de la même.

Lorenz Kienzle

Photographe d'origine allemande, Lorenz Kienzle est née à Munich en 1967. Après avoir fait ses études en photographie à Rome et Berlin, il commence à travailler comme photographe

¹¹Interview de Jacques Hoepffner 7 février 2008

¹²Ibid.

en freelance. N'ayant jamais photographié de sculptures, Lorenz Kienzle était néanmoins très intéressé par la matérialité des travaux industriels dans les usines, matérialité que l'on trouve également dans les œuvres de Richard Serra.¹³

Lorenz Kienzle commence à travailler pour Richard Serra à partir de mars 2006 et deviendra rapidement le photographe officiel du sculpteur américain. La première œuvre qu'il représente est *Band*, conçue pour le MoMA de New York. Cette œuvre est constituée de grandes plaques en acier qui forment un parcours de courbes et contre-courbes. Fabriquée en Allemagne, à Siegen, elle a été photographiée par Lorenz Kienzle lors de sa création.

Il réalise toujours des photos en noir et blanc : "I shoot in B/W with a large format camera on film. All very old fashioned. Additionally I use a 35mm camera"¹⁴ Sur ses images, nous apprécions les compositions équilibrées qui montrent l'œuvre d'une façon globale en se servant de perspectives prises d'en haut (*fig. 26 et fig. 27*).

Une très belle photographie de Lorenz Kienzle est celle de l'œuvre *Viewpoint* (2006) (*fig. 28*). Le photographe nous présente cette sculpture de Serra, composée de deux plaques semi-circulaires en acier, en étroite communication avec les environs. En effet, la composition s'équilibre grâce à l'usine qu'on voit au fond à gauche et qui nous rappelle les origines industrielles de l'œuvre.

Depuis mars 2006, Lorenz Kienzle travaille pour Richard Serra, soit directement pour lui soit au travers des institutions impliquées. Lorenz Kienzle affirme "My documentation of Richard Serra's sculptures are somehow part of Richard Serra's work, because he needs the sculptures to be seen in other mediums than the museum"¹⁵ Effectivement, Kienzle est conscient du rôle documentaire de ses photographies et de leur importance comme témoin des œuvres de Richard Serra. Dans ses photographies, il essaie de montrer ce que Richard Serra veut que l'on voit.¹⁶

Ainsi, Lorenz Kienzle se considère, avant tout, comme photographe avant tout et essaie de prendre des photographies intéressantes de l'œuvre de Richard Serra afin de montrer ses sculptures d'une manière fidèle et professionnel : "I'm a photographer in the first place, then maybe an artist"¹⁷

¹³Interview de Lorenz Kienzle, 17 avril 2008 "I like the materiality of his work. It's very alive, because the surface of the steel changes over the time. What I like in photographie is the materiality as well"

¹⁴Ibid. "Je prend des photos en noir et blanc avec un appareil de large format . Tout cela est très démodé. À cela s'ajoute un appareil de 35 mm." – traduction personnelle

¹⁵Ibid. "La documentations des œuvres de Richard Serra est en quelque sorte une partie du travail de Richard Serra car les sculptures doivent pouvoir être vues au travers d'autres moyens que le musée" – traduction personnelle

¹⁶Ibid. "I learn most about how he wants his sculptures to be seen from how he selects the final photographs"

¹⁷Ibid. "Je suis un photographe en premier lieu, et ensuite peut-être un artiste"

3.4 Une relation dans le temps : Dirk Reinartz

Biographie

Dirk Reinartz est un célèbre photographe d'origine allemande. Il est née en 1947 à Aachen et décèdera prématurément lors dans un voyage à Berlin en 2004. Il va réaliser ses études en photographie avec Otto Steinert à la Fokwang School à Essen, où il se rendra compte rapidement des possibilités de l'appareil photographique.

Intéressé par la photographie de reportage, il a travaillé comme photographe-reporter dans le magazine Stern de 1971 à 1977. Le travail dans le magazine Stern lui permettrait de voyager dans le monde, en faisant des reportages sur les cinq continents, une expérience qui lui ouvrira différentes perspectives et enrichira son œil de photographe. En 1977 il fera partie de la collectivité de photographes VISUM, agence qu'il quittera en 1982 pour travailler en free-lance.

Le travail photographique de Dirk Reinartz se focalise sur des sujets sociaux, comme c'est le cas pour *Kein Schöner Land. Deutschlandbilder*, où il aborde la question des architectures abandonnées en Allemagne, ou dans *New York 1974*, où Reinartz fait découvrir le New York des années 1970. Un autre projet remarquable est celui de *Totenstil*, un photoreportage publié en 1994. Reinartz analyse ici le sujet de l'Holocaust en prenant d'images actuelles des anciens camps de concentration.

Sur une commande du magazine *Art*, Reinartz réalise également une série de portraits d'artistes comme celui de Joseph Beuys ou ceux de Hans Hartung, Emil Schumacher et Meret Oppenheim. Dans ces photographies, il nous montre ces artistes en gros plan dans une intimité et une atmosphère énigmatiques. Dirk Reinartz travaille normalement avec des photographies en noir et blanc, ce qui lui permet de développer une étude plus profonde de la lumière. Les seuls projets où il se servira de la couleur seront *Innere Angelegenheiten* (1989–2002) et *Bismarck in America* (2000). En 1983, Dirk Reinartz et Richard Serra se rencontrent. À partir de ce moment là, Reinartz devient l'ami et photographe officiel de Serra. En effet, ils travailleront ensemble pendant plus de vingt ans. Reinartz documentera l'œuvre de Richard Serra partout dans le monde et développera une vision personnelle qui aboutira à la création des différentes publications : *Afangar*, *La Mormaire*, *Lemgo Vectors*. . .

Parallèlement, Dirk Reinartz commence à publier à partir de 1985 ses travaux personnels sous forme de catalogue. Ainsi, il réalise un total de 20 ouvrages tels que *Kein schöner Land*, 1989, *Besonderes Kennzeichen : Deutsch, Bismarck : Vom Verrat der Denkmäler* ou *New York. 1974*. D'ailleurs, les reportages photographiques de Dirk Reinartz vont apparaître dans plusieurs magazines comme *Life*, *Fortune*, *Der Spiegel*, *the SZ-Magazin* et, surtout, le *Zeit-Magazin* et

Art.

Professeur de Photographie à la Muthesius-Hochschule à Kiel, Dirk Reinartz a présenté ses photos dans différentes expositions partout dans le monde. Actuellement la galerie M-Bochum à Bochum, Allemagne, réalise une série d'expositions en hommage au photographe.¹⁸

Serra-Reinartz : une relation dans le temps

Richard Serra et Dirk Reinartz vont travailler en étroite collaboration pendant plus de vingt ans. Ce tandem d'artistes, nous rappelle d'ailleurs d'autres relations de sculpteurs et de photographes comme c'est le cas de Picasso et Brassai ou même de Rodin et Steichen. Cette relation va permettre d'intéressants échanges aussi bien d'un point de vue professionnel que relationnel.

Richard Serra et Dirk Reinartz se rencontrent pour la première fois dans la Galerie m Bochum à Bochum, une ville située dans la région de la Ruhr, à l'est de l'Allemagne. La galerie m Bochum est fondée en 1969 par Alexander von Bersworth-Wallrabe dans le but de présenter un nouveau mouvement artistique : le "New Concrete Art"¹⁹ Héritier de l'Art concret, avancée par Theo van Doesburg, fondateur et rédacteur de la revue *De Stijl*, ce courant annonçait un nouvel esprit artistique européen. Partant de cette idée, Alexander von Bersworth-Wallrabe élargira le programme de manifestations artistiques de sa galerie pour aller jusqu'à représenter des artistes comme Cork Marcheschi, Frank Stella ou Richard Serra. D'ailleurs, la photographie, l'art vidéo et le film auront une place considérable dans la politique de cette galerie. Étant un centre dynamique d'échanges d'idées, où les artistes ainsi que les historiens et critiques d'art discutent et montrent leurs points de vue, la galerie m-Bochum a contribué et contribue encore à favoriser d'intéressantes rencontres.

Étant tous les deux artistes de la galerie et amis du fondateur, Alexander von Bersworth-Wallrabe, Dirk Reinartz et Richard Serra se rendaient souvent à Bochum. En 1983, le photographe allemand et le sculpteur américain se rencontrent lors d'une de leurs visites à la galerie et, à partir de ce moment là, ils ne se quitteront jamais. En effet, Dirk Reinartz suivra Richard Serra dans ses voyages partout dans le monde pour photographier ses sculptures. Ainsi, dans une photographie prise par Jacques Faujour en 1983, nous voyons déjà Dirk Reinartz en train de photographier *Clara-Clara* à Paris. Effectivement, à partir de cette date et jusqu'à la mort de Reinartz en 2003, ils travailleront ensemble et deviendront de grands amis. Témoin privilégié de l'œuvre de Richard Serra, Dirk Reinartz devient le photographe officiel de l'artiste américain.

Cette relation de mutuel respect et d'admiration va s'achever la publication des projets de

¹⁸www.m-bochum.de

¹⁹Alexander von Berswordt (éditeur), *Ansichtssachen*, Bochum, m Bochum Kunstvermittlung, 1992 (p.XII)

Richard Serra photographiés par Dirk Reinartz. La première de ses initiatives est Afangar, publiée en 1991. D'autres publications suivront celle-ci, La Mormaire en 1997, Lemgo Vectors en 1999. . . jusqu'à la dernière, Dirk's Pod qui restera inachevée en raison de la mort prématurée de Dirk Reinartz. Un autre photographe, Nic Tenwiggenhorn, finirait le projet. Ainsi, les fascinantes photographies en noir et blanc de Reinartz vont illustrer la plupart des catalogues de l'œuvre de Richard Serra. Par conséquent, nous, spectateurs et lecteurs, approcherons les sculptures de Serra notamment à partir de la vision et de l'interprétation de ce photographe allemand.

Dans une interview donnée par le magazine allemand Art à propos du projet Te Tuhirangi Contour, Richard Serra nous raconte ce qu'il aime de la photographie de Dirk Reinartz. "Er nahm die Umgebung zur Kenntnis, erklärte sie aber nicht, sondern hielt kritische ästhetische Distanz"²⁰ Reinartz comprenait à quel point il était important de situer la sculpture dans l'espace où elle était placée. Effectivement, c'est l'un des points crucial pour appréhender les œuvres de Richard Serra.²¹ En effet, nous pouvons constater dans les photographies de Dirk Reinartz ce souci de montrer l'œuvre en connexion avec son contexte, ce qui l'amène à explorer différents points de vue pour donner une vision plus complète de l'œuvre.

Richard Serra affirme que dans sa relation avec Dirk Reinartz "Entscheidend ist, dass die Art und Weise, wie Dirk meine Arbeiten fotografierte, Teil seines Werks wurde und ich davon lernte, mit anderen Augen auf meine eigenen Arbeiten zu schauen"²² D'ailleurs, dans une interview de Richard Serra réalisée par Lynn Cook à l'occasion de l'exposition rétrospective au MoMA de New York, Serra insistera précisément sur cet enrichissante échange entre photographie et sculpture et, concrètement, sur sa relation avec Dirk Reinartz et ce qui a supposé pour lui sa perte : "Photography is an extension of my eye. Dirk Reinartz became an eye for me. We travelled together a lot and I miss working with him"²³

²⁰Interview de Richard Serra publié dans le magazine Art en novembre 2004 "Il prenait compte des environs : ils ne les transfiguraient pourtant pas mais il gardait une distance critique et esthétique" – traduction personnelle

²¹Ibid. p. 141 "Und er begriff meine Arbeiten im Kontext zu ihrer Umgebung" ("Il comprenait mes travaux dans le contexte des environs" – traduction personnelle)

²²Ibid. "le point crucial est que la manière dont Dirk a photographié mes travaux est devenu une partie de son œuvre et que moi j'en ai appris à voir mes travaux avec un regard différent." – traduction personnelle

²³Conversation avec Lynn Cook in cat.expo *Richard Serra. Forty years* New York, MoMA, 2007 "La photographie est une extension de mon œil. Dirk Reinartz est devenue mon œil. Nous avons beaucoup voyagé ensemble et travailler avec lui me manque – traduction personnelle

Projets en commun

Comme nous l'avons déjà signalé, la relation entre Richard Serra et Dirk Reinartz amènera ces deux artistes à réaliser toute une série de projets en commun qui finiront pour être publiés sous forme de catalogue. Six catalogues sont présentés pour la plupart par l'éditorial Steidl et montrent l'œuvre de Richard Serra au travers de photographies entièrement réalisées par Dirk Reinartz.

Il faut préciser que nous ne sommes pas ici face aux catalogues de l'œuvre de Richard Serra dont le photographe aurait un rôle secondaire. Au contraire, le nom du photographe apparaît souvent sur les couvertures à côté de celui du sculpteur ; ainsi, nous évitons toute sorte de hiérarchisation. Cela montre que sculpteur et photographe travaillent en étroite collaboration. Outre ces projets, où les photographies sont exclusivement celles de Dirk Reinartz, le photographe a participé à la conception d'autres catalogues de Richard Serra, comme celui de *Naples* publié en 2004 ou celui s'intitulant *The Matter of Time*, à propos de l'exposition de Serra au Guggenheim de Bilbao. D'ailleurs il était également impliqué dans la conception du livre *Rolled and Forged*, publié finalement en 2005, ainsi que sur le catalogue de la rétrospective de Richard Serra au MoMA de New York. Malheureusement, et en raison de sa mort inattendue, Dirk Reinartz ne verra pas ces projets achevés.

Afangar

Cette œuvre de Richard Serra se situe dans l'île de Videy en Islande, près du port de Reykjavik. Immergée dans un paysage de falaises volcaniques, l'installation de Serra s'inspire des stèles volcaniques qui sortent de l'eau en faisant des sculptures naturelles. Afangar, mot islandais à connotations poétiques veut dire "Stations, stops. Interim stops. Pausing and looking : both backward and forward. Looking at the whole picture."²⁴ Installé en 1991, cette œuvre est composée de 18 colonnes hexagonales réalisées en basalte. Les colonnes, chacune d'une hauteur de trois à quatre mètres et d'un diamètre de 75 centimètres, sont insérées dans l'espace d'une manière harmonieuse, en dialogue avec le paysage.

Dans le catalogue réalisé par Dirk Reinartz et Richard Serra à propos de cette œuvre, nous trouvons les photographies en noir et blanc de Reinartz en vis-à-vis des dessins réalisés par Richard Serra. Apparemment, les premières photographies que Reinartz prend d'Afangar n'ont pas satisfait les exigences de Serra, qui les trouverait trop romantiques et trop proches du style

²⁴Richard Serra, *Afangar*, Leinen, Steidl, 1992 "Stations, arrêts. Arrêts intermédiaires. Faire une pause et regarder ce que l'on a devant et derrière nous. Regarder tout l'image"—traduction personnelle

“National Geographic”²⁵ Ayant compris les directives et conseils de Serra, Reinartz se lance encore une fois dans des nouvelles prises de vue d’ Afangar. Cette fois, les photographies combleront les attentes du sculpteur américain. Comme nous pouvons l’apprécier à partir des photos sélectionnées dans notre corpus, Dirk Reinartz approche Afangar depuis différentes perspectives, en nous montrant la relation de l’œuvre avec le contexte naturel où elle est placée (*fig. 29*). D’une part Reinartz nous montre la nature de la sculpture en s’approchant de celle-ci jusqu’à ce qu’elle occupe toute l’image photographique (*fig. 31*). D’autre part, il nous fait découvrir son emplacement en la représentant dans l’espace. Ainsi, nous la voyons connectée à la nature mais aussi à la ville de Reykjavik que l’on perçoit au loin (*fig. 30*). Les jeux d’ombres et de lumières ainsi que le contraste entre les textures de la matière font des photographies de Reinartz les documents les plus poétiques de l’œuvre de Richard Serra.

La Mormaire

Cette œuvre de Richard Serra, appelée *Elevations for l’Allée de la Mormaire* située au parc du château de la Mormaire répond à une commande privée de François Pinault pour le parc du château de la Mormaire (Ile-de-France) en 1993. L’œuvre est formée de dix dalles en acier disposées horizontalement le long du parc du château juste en face de sa façade. La dénivelé du terrain ainsi que l’insertion des sculptures en acier dans le paysage forment un jeu de contrastes entre la sculpture, l’architecture et la nature, ce qui est propre au vocabulaire de Richard Serra.

Publié en 1997, le livre *La Mormaire*, constitue un reportage photographique en noir et blanc où Reinartz aborde la préparation et l’installation de la sculpture *Elevations* au parc du château de la Mormaire . En effet, les photographies qui témoignent de la création et de l’installation des œuvres de Richard Serra sont des éléments fréquents dans ses publications. L’effort humain, l’utilisation des méthodes industrielles et le travail mécanique dont ces œuvres ont besoin font partie des reportages de Reinartz, qui montre la conception de l’œuvre et tout le travail postérieur qui, autrement, resterait caché au spectateur.

Reinartz traite cette œuvre dans ses photographies comme c’est déjà habituel dans son travail, à savoir, en utilisant le noir et blanc et en s’approchant de la sculpture pour nous montrer sa matérialité en même temps qu’il nous présente le lieu dans lequel elle s’intègre. Ainsi, les arbres et le château sont les éléments avec lesquels l’œuvre de Serra joue, en provoquant une nouvelle image de l’espace qui se voit transformé et interprété par la sculpture (*fig. 32 et fig. 33*).

²⁵Ibid.

Sculpture : 1985–1998

Publié en 1999 pour le faire coïncider avec l'exposition de Richard Serra au musée d'Art contemporain de Los Angeles, ce catalogue aborde toute la production du sculpteur américain de la moitié des années 1980 jusqu'en 1998. Sous le regard photographique de Dirk Reinartz, les sculptures de petit format sont aussi bien représentées que les œuvres à grande échelle. La conception de cet ouvrage a demandé l'activité de Reinartz pendant plusieurs années où il a été chargé de documenter toutes les œuvres de Serra.

Étant donné la quantité d'œuvres et, par conséquent, d'images qu'il y a dans cette publication, nous analyserons seulement quelques exemples qui nous ont semblé intéressants pour présenter les différents types d'œuvre de Richard Serra et l'interprétation visuelle de Dirk Reinartz. En vue de la difficulté à prendre des photographies des œuvres de Richard Serra en entière, les Richard Serra se sent dans l'obligation de montrer des photographies de plusieurs vues d'une œuvre pour la rendre plus compréhensible. Nous avons remarqué que, normalement, deux points de vue sont choisis, celui depuis l'extérieur, qui montre l'œuvre dans sa totalité et inclue dans son environnement, et celui depuis l'intérieur de l'œuvre, qui nous montre une des perspectives que l'on découvre en parcourant la sculpture. Ces différents points de vue rendent compte de la complexité de perspectives des œuvres de Serra et de la conséquente impossibilité de les appréhender complètement à partir d'une image fixe.

La première image que l'on a choisie pour illustrer ce projet est celle de *Clara-Clara* (fig. 34). En effet, Dirk Reinartz était déjà présent quand cette œuvre a été installée à Paris en 1983. À la différence des approches de Jacques Faujour ou Adam Rzepka, Dirk Reinartz montre ici *Clara-Clara* en communication avec les Champs Élysées, l'obélisque et au fond l'Arc du Triomphe. Cette perspective respecte parfaitement les intentions de Richard Serra afin de présenter la sculpture en cohérence avec son entourage. Ensuite, une autre photographie nous montre l'œuvre *Philibert et Marguerite* dans le monastère royal de Bourg-en-Bresse (fig. 35). Celle-ci est un bon exemple d'œuvre de Richard Serra que en relation avec l'intérieur d'architectures anciennes. Reinartz suivra le même principe qu'il utilise pour les œuvres à l'extérieur, c'est-à-dire, en s'approchant d'une des parties de l'œuvre et en nous montrant le fond qui communique avec elle. Dans la même ligne, *The Drowned and the Saved* en 1992 (fig. 36), se montre dans l'intérieur d'une église diocésaine à Cologne, Kirche St. Kolumba. Reinartz, maintiendra ce respect pour l'architecture, qui fait effectivement partie de la perception de l'œuvre puisqu'elle a été pensée exclusivement pour cet espace.

Comme exemple d'œuvre insérée dans la ville, nous avons choisi *Street Levels*, une sculpture installée à Kassel qui faisait partie de l'exposition Documenta 8 en 1987. Cette œuvre, au

long de la Karlsstrasse modifie absolument l'espace. Nous trouvons dans notre corpus deux représentations, l'une depuis un des appartements de la rue qui nous donne une vision aérienne de l'œuvre de Serra (*fig. 37*). L'autre, au contraire, prise au sol, nous montre ce qui peut rendre l'expérience de l'œuvre, à savoir, l'angoisse que provoque ce mur d'acier qui divise en deux la rue et nous coupe toute perspective (*fig. 38*). À partir de ces deux exemples, nous pouvons voir les différentes perceptions que l'on a de l'œuvre en fonction de la photographie et du point de vue choisi par le photographe. Dans la première photographie nous voyons l'œuvre en entière depuis une approche plutôt documentaire. Nous pouvons délimiter l'œuvre et penser au projet de Serra. En revanche, la deuxième photographie ne nous permet pas de saisir l'œuvre en entière mais elle appelle à notre sensibilité en nous montrant ce que le spectateur expérimenterait en la visitant.

Un autre exemple intéressant de l'œuvre de Richard Serra et de sa représentation photographique est celui des œuvres dans les salles des galeries et musées. Limité par l'espace, parfois trop réduit, le photographe se voit confronté à la sculpture sans possibilité de distance. Dans ce cas, nous ne trouvons que de photographies de l'œuvre prise de près et, en conséquence, des photographies qui nous montrent essentiellement ce que le visiteur voit. C'est le cas de *Spiral Sections* exposée en 1987 dans le Fridericianum de Kassel, également dans le contexte de l'exposition Documenta 8 (*fig. 39 et fig. 40*). Ici, les alternatives de photographie seront beaucoup plus réduites que dans le cas des œuvres à l'extérieur. *Trip Hammer* (*fig. 41*), présenté en 1988 par la Fondation Douglas S. Cramer, insiste sur le fait que les œuvres des proportions plus petites et exposées dans des salles, ne laissent pas trop de choix au photographe pour sa représentation. En effet, nous trouvons ici encore une fois, des photos beaucoup moins riches de sens, et plus proches de la photographie purement documentaire.

La dernière photographie que nous avons sélectionnée parmi toutes les images de cet ouvrage est celle de l'œuvre *Bramme für das Ruhrgebiet* située dans le Emscher Park à Geselkirchen, Allemagne (*fig. 42*). En 1998, cette œuvre de presque quinze mètres de hauteur était installée dans cette plaine en hommage à la région de la Ruhr. Dans cette photographie, Dirk Reinartz a privilégié encore une fois, la sculpture dans son espace. Même si la ville reste cette fois-ci assez éloignée de l'œuvre, Reinartz a su mettre en communication ces deux réalités en nous donnant une image pleine de lyrisme et mélancolie. Effectivement, la cheminée du fond équilibre la composition en même temps qu'elle nous rappelle les origines industrielles des œuvres de Richard Serra.

Lemgo Vectors

Cet ouvrage a été publié en 1999 par l'éditorial Richter Verlag pour témoigner du travail que Richard Serra a réalisée entre 1997/1998 pour le STAFF Landscape Park à Lemgo, Allemagne. Lors d'une visite inattendue, Richard Serra s'est tout de suite vu inspiré par le paysage au parc STAFF pour créer cette œuvre. Alexander von Berswordt, propriétaire et directeur de la galerie m Bochum, a été le responsable de la coordination de ce projet.

Lemgo Vectors (Elevations for Walter) est une œuvre composée de trois blocs en acier de 121 cm en longueur et 138 cm en hauteur. Selon la description de Richard Serra l'œuvre consiste en : "three forged blocks, to be placed on equal elevations. Their front edge (not face) to be pointed in direction of steepest slope. Top planes to be leveled to one another"²⁶ En dépit de la simplicité de cette description, la réalisation ainsi que l'interprétation postérieure restent assez complexes. En effet, l'œuvre de Richard Serra impose sa présence dans le STAFF Landscape Park et attire fortement l'attention du spectateur. Depuis chaque bloc nous pouvons percevoir différentes relations entre la sculpture et les environs, ce qui enrichi véritablement la lecture de cette œuvre.

Dirk Reinartz s'est chargé de la réalisation des photographies de Lemgo Vectors depuis sa création dans les aciéries jusqu'à son installation dans le parc. Consacrant la moitié des photographies à la fabrication des œuvres, nous trouvons dans cette publication un intérêt, que l'on avait déjà remarqué dans d'autres catalogues de la même nature, de montrer le processus de création. L'aspect simple et minimaliste de l'œuvre amènerait peut-être à utiliser ce genre de photographies pour démontrer que, en dépit des apparences, ces sculptures sont le fruit d'un énorme travail aussi bien au niveau intellectuel qu'au niveau matériel et physique.

Une deuxième partie est consacrée aux photographies de l'œuvre installée. Parmi une trentaine de prises de vue, nous n'en trouvons que quatre photos qui montrent les trois blocs insérés dans le paysage. L'amplitude de l'œuvre dans son espace amènerait Dirk Reinartz à privilégier les vues focalisées dans un ou deux des blocs. Effectivement, les compositions de Reinartz laissent très fréquemment un des modules en acier, soit dans la partie inférieure gauche, soit dans la partie inférieure droite (*fig. 44*). Cette perspective permet au spectateur de voir la relation de la sculpture avec son entourage, à savoir, avec le paysage naturelle du parc. Les photos les plus réussies nous montrent toute une série d'images de l'œuvre sous la neige (*fig. 43*). En effet, le blanc sur les arbres et l'herbe contraste parfaitement avec la rouille de l'acier où la neige n'a pas pu se fixer.

²⁶ "Trois blocs forgés, pour être placés à la même hauteur. Le côté frontal doit être dirigé vers la côte la plus élevée. Il faut que tous les plans en hauteur soient au même niveau" – traduction personnelle

Torqued Spirals, Toruses and Spheres

Il s'agit du catalogue publié lors de l'exposition Richard Serra. *Torqued Spirals, Toruses and Spheres* à la Gagosian Gallery à Chelsea entre le 12 octobre et le 15 décembre 2001. L'exposition présentait six nouvelles sculptures de Richard Serra. Ces sculptures, à savoir, *Ali-Frazier*, *Bellamy*, *Elevations Wedge*, *Sylvester*, *Betwixt the Torus and the Sphere*, *Union of the Torus and the Sphere*, explorent de nouvelles formes comme la spirale ou l'ellipse.

Dans cette publication, nous voyons les différentes œuvres qui sont classées et représentées à partir des photographies prises par Dirk Reinartz. En effet, le livre se voit divisé en sept parties : *Bellamy*, *Silvester*, *Joe*, *Four*, *Left/Right*, *Betwixt the Torus and the Sphere* et *Union of the Torus and the Sphere*. Chaque partie est illustrée de trois à cinq images.

Comme on a pu déjà remarquer dans le travail photographique de Dirk Reinartz, le photographe nous donne ici différentes perspectives de la sculpture pour que nous puissions avoir une image plus objective de l'œuvre, proche à la tridimensionnalité de l'objet. Dans le choix de ces images, nous trouvons toujours une image frontale ou globale de la sculpture, souvent en relation avec les environs mais également des photographies qui mettent plutôt l'accent sur un détail. Ces dernières, ont comme objectif de nous montrer ce que l'on voit quand nous parcourons l'œuvre. À partir de deux exemples choisies, à savoir celui de *Bellamy* et de *Joe*, nous illustrons cet intérêt de Reinartz à représenter la sculpture sous une forme plus cohérente et compréhensible. Dirk Reinartz représente *Bellamy* en prenant différents points de vue. D'un côté, il prend des photographies en utilisant un point de vue en hauteur, ce qui donne une image globale de la sculpture (*fig. 45*). Ensuite il sélectionne des fragments de la sculpture qui témoignent de la nature de celle-ci (*fig. 46 et fig. 48*). Une des photographies les plus intéressantes est celle prise de bas en haut, point de vue qui magnifie et met en relief la monumentalité de la sculpture (*fig. 47*). Il fera pareil dans le cas de *Joe* (*fig. 49 et fig. 50*)

Te Tuhirangi Contour

Situé près du port Kaipara, à 45 km au nord de Auckland, Nouvelle-Zélande, Te Tuhirangi Contour est une des plus larges sculptures de Richard Serra insérée dans la nature. L'espace est caractérisé par des dénivellations provoquées par des petites collines dans le pâturage. Cette sculpture est installée en 1998 et comprend une longueur de 257 m, en suivant un des contours curvilignes du paysage.

Le catalogue de Tuhirangi Countour, publié en 1999, nous montre le photo-reportage en noir et blanc de Dirk Reinartz. Ayant déjà réalisé celui d' Afangar, Reinartz affrontait ici un défi semblable. L'immense surface de l'espace que l'œuvre occupe ainsi que les différents niveaux

du terrain font de cette sculpture un vrai challenge pour n'importe quel photographe.

Dirk Reinartz, représente Te Tuhirangi Contour comme il l'a déjà fait dans Afangar ou d'autres sculptures de Richard Serra, à savoir, en montrant une perspective globale de l'œuvre pour l'attaquer ensuite depuis des points de vues plus proches, qui nous cache et nous dévoile différentes portions de la sculpture. Cette façon d'approcher la sculpture depuis des perspectives qui donnent une vision plutôt générale de l'œuvre se rapproche du style documentaire. En revanche, d'autres photographies montrent l'effet de la sculpture sur le spectateur, à savoir, ce qu'il voit à mesure qu'il se balade autour de l'œuvre. Nous sommes ici devant une représentation qui appelle à la sensibilité du spectateur. Ces deux manières de procéder seront répétées par Dirk Reinartz au long de sa carrière comme photographe des œuvres de Richard Serra.

Nous avons choisi pour notre corpus une image qui nous montre de près une de face de l'œuvre, en découvrant la matière qui la forme, c'est-à-dire, l'acier (*fig. 51*). Ensuite, une autre photographie représente la sculpture en haut sur la colline. Cette perspective établie le point de vue du spectateur quand celui se rapproche de la sculpture (*fig. 52*). Enfin, nous avons sélectionné une image prise depuis l'air et qui montre l'œuvre dans sa globalité (*fig. 53*). Cette image nous rappelle les photographies du "Land Art" réalisées par Gianfranco Gorgoni. Au travers d'elle, nous voyons la sculpture en sa totalité, nous comprenons la nature du projet. En revanche, ce point de vue restera étranger au spectateur, qui se contentera d'appréhender la sculpture en la parcourant petit à petit.

Dirk's Pod

Située dans le Campus de Novartis à Basel en Suisse, Richard Serra a dédié cette œuvre à son ami et photographe Dirk Reinartz. Effectivement, ils travaillaient ensemble quand Reinartz est mort prématurément au cours du printemps de l'année 2004. Reinartz n'a pu que photographier l'œuvre avant qu'elle soit installée, c'est-à-dire, pendant sa création aux aciéries. Le reste du reportage a été réalisé par Nic Tenwiggenhorn, qui prendra des images de Dirk's Pod pendant et après son installation.

Les photographies de la production des œuvres de Richard Serra représentent, nous l'avons vu, une partie essentielle de toutes ces publications ; Reinartz aborde le processus industriel des sculptures de Serra depuis un point de vue documentaire et plutôt anecdotique. Nous avons considéré que, en raison de la nature et la thématique de ces photos, l'analyse de ces photographies ne faisait pas le sujet de notre travail de recherche. Plus intéressés par l'œuvre installée et sa répercussion sur le spectateur, nous avons décidé de ne pas inclure les images de ce genre dans notre corpus photographique.

3.5 Un projet purement artistique :

Hiroshi Sugimoto

Au delà de la commande, au delà des restrictions imposées par l'utilité postérieure des images, et bien au delà de la photographie documentaire, nous trouvons un exemple remarquable, celui de Hiroshi Sugimoto et son projet *Joe*.

Hiroshi Sugimoto est un photographe japonais reconnu par son excellente technique photographique et par les aspects philosophiques et conceptuels de son travail. Né à Tokyo en 1948, Sugimoto partage sa vie entre Tokyo et New York, où il s'est installé définitivement à partir de 1974.

Après avoir fait les Beaux Arts à l'Université de Saint Paul de Tokyo, il partira aux États-Unis où il fera ses études de design au Art Center College of Design de Los Angeles. C'est aux États-Unis qu'il s'imprègne des influences de l'art conceptuel et minimal qui dominent alors la scène artistique.

Son travail se concentre essentiellement sur l'image photographique, qu'il traite d'une manière particulière en utilisant des appareils de grand format et des techniques anciennes qui permettent des expositions extrêmement longues. Dans ses images minimalistes de la mer, des portraits de cire, des théâtres, ou encore des écrans de cinéma, Hiroshi Sugimoto met l'accent sur la capacité de la photographie à retenir le lent écoulement du temps.

Sugimoto a commencé son travail par Dioramas, en 1976, une série dans laquelle il photographie des présentoirs dans des musées d'histoire naturelle. "I had found a way to see the world as a camera does. However fake the subject, once photographed, it's as good as real"²⁷ En effet, il travaille sur l'idée du faux et du réel, de la mort et du vivant. Dans les dioramas d'animaux des musées d'histoire naturelle, il réalise que ce que l'œil perçoit comme faux la caméra, elle, peut le tourner en réel. Notre tendance culturelle à lier photographie et réalité permet à l'appareil de Sugimoto de transformer les dioramas en des représentations convaincantes de la réalité. Cette première exploration se verra suivie par *Portraits*, où il suit le même principe mais ici à partir des portraits de personnages historiques en cire. Plus tardivement Hiroshi Sugimoto réalise sa série *Sea of Buddha*, des portraits de Buddha dont il se sert comme objets pour approfondir des concepts philosophiques et théoriques à propos de la question de répétition.

À partir de 1980, Sugimoto commence à travailler sur *Seascapes*, paysages de mer où l'eau, l'air et la lumière se rencontrent sur une image photographique. La lumière sera aussi un des

²⁷"J'avais trouvé une manière de voir le monde comme le fait un appareil photographique. Même si l'objet est faux, une fois photographié, il est aussi beau que le réel."

points importants traités dans sa série *Theaters*, commencée en 1975. Hiroshi Sugimoto laisse l'obturateur de son appareil photographique ouvert pendant la durée d'un film. En conséquent, le film photographique absorbe toute la lumière de la représentation de sorte que le résultat final est un écran blanc et lumineux, un écran vide de sens, plein de lumière.

Hiroshi Sugimoto s'est vu consacrer récemment quelques expositions rétrospectives de son travail comme photographe au musée de beaux arts de San Francisco en 2007 et à la K20 à Dusseldorf, en Allemagne. Artiste reconnu, il a exposé au MoMA de New York, au Metropolitan, à Los Angeles County Museum of Art, au MoCA et à la Fondation Cartier à Paris. Représenté par la galerie Sonnabend de New York, il passe sa vie entre les États-Unis, l'Europe et le Japon.

Grand admirateur de Constantin Brancusi, le photographe japonais Hiroshi Sugimoto voyait ses œuvres confrontées aux sculptures du maître dans une exposition au Centre Georges Pompidou en 2007. Intéressé par le concept du temps, de la lumière et de l'espace, Hiroshi Sugimoto avait déjà réalisé la série *Architecture* dans cette même perspective. En effet, il mettra l'accent sur la mémoire, la réalité et le rêve, à partir d'images floues des différentes architectures. Tous ces projets vont fortement influencer le travail qui nous intéresse ici, à savoir, *Joe*.

En juillet 2003, Eckhard Schneider, directeur de la Kunthaus Bregenz en Autriche s'était arrangé avec Hiroshi Sugimoto pour que ce dernier aille à la Pulitzer Foundation of the Arts à St.Louis. Le but de ce voyage était celui de prendre des photos du bâtiment de la fondation, conçu par l'architecte japonais Tadao Ando. Ce projet étant dans la même ligne que *Architecture*, Eckhard Schneider comptait faire une publication des séries d'architecture de Sugimoto en collaboration avec la Pulitzer Foundation for the Arts.

Néanmoins, quand Sugimoto visite le bâtiment, il va vite s'intéresser à *Joe*, la première des *Torqued Spiral* de Richard Serra dont le nom fait hommage à Joseph Pulitzer Jr. Cette sculpture, commandée par la Pulitzer Foundations for the Arts, est installée dans la cour, c'est à dire, à l'extérieur d'un édifice et pas à l'intérieur comme c'est souvent le cas dans les autres *Torques Spirals*. En raison de son rapport avec l'extérieur, cette œuvre nous incite à l'expérimenter en nous promenant au travers d'elle. Nous la découvrons au fur et à mesure que l'on la pénètre de sorte que la somme des différentes vues fera dans notre mémoire le total ou l'idée générale de l'œuvre. "It is in the visitor's memory that the sculpture "takes shape" in the most complete way"²⁸

Cette expérience va changer en vertu des différentes conditions de lumière, de la saison, enfin, de la position du spectateur, ce qui constituera un point intéressant pour développer un

²⁸Matthias Waschek, directeur de la Pulitzer Foundation for the Arts, in Sugimoto, H. *Joe*, St-Louis, Miss, The Pulitzer Foundation for the Arts, 2007 "C'est dans la mémoire du visiteur que la photographie prend forme de la façon la plus complète" – traduction personnelle

projet photographique réfléchi et personnel . Dans la même optique que sa série *Architecture*, Hiroshi Sugimoto va aborder la sculpture Joe d'une manière très révélatrice de son esprit créateur. En effet, il aborde cette sculpture comme s'il s'agissait d'une architecture. "When i saw it I found I could consider this sculpture as an architecture. Why not approach this sculpture as an architectural structure ?"²⁹

Hiroshi Sugimoto utilise un appareil photographique du XIX siècle de grand format comme son outil de travail de prédilection. Par contre, dans ce projet, il ne se servira pas de longues expositions comme c'était le cas dans ses séries *Theaters* mais toute au contraire, d'expositions courtes. Ainsi, il cherche à produire l'effet d'infinie, "twice as infinity technique", caractérisé par des images floues qui appellent aux mémoires collectives ou à une certaine vision idéale plutôt qu'à l'image réelle de l'objet.

En effet, les photographies d'Hiroshi Sugimoto restent assez éloignées de l'objet initial, à savoir, la sculpture de Richard Serra. En s'approchant de la sculpture et en se servant de l'effet du flou, Sugimoto dénature la sculpture Joe en nous montrant une toute autre image (*fig. 54 et fig. 55*). Pour lui, Joe n'est qu'une source d'inspiration. Il ne cherche pas à faire de la photographie documentaire. Bien au contraire, Sugimoto voulait que les spectateurs ne puissent pas identifier l'œuvre de Richard Serra comme le sujet de ces photos. Paradoxalement, Richard Serra est resté déconcerté lorsqu'il a vu les photographies de *Joe*, en déclarant : "This is not about me"³⁰.

Quant à la technique utilisée par Sugimoto, il préfère les tirages au gelatino-bromur d'argent, une technique apparue en 1870 et qui s'est maintenue comme la technique privilégiée pour le développement de négatifs en noir et blanc jusqu'à l'apparition de la photographie digitale. Sugimoto, qui se considère comme un artisan, développe lui même ses négatifs. L'étude de la lumière, ainsi que la connaissance de l'appareil photographique et des procédures de développement, permettent au photographe une intervention majeure et une meilleure maîtrise. "The negative is made through a mixture of my composition, the character of the lens I choose, and the controlled technique I apply so that I do not lose quality in any part of the shadow detail"³¹

En effet, les jeux d'ombres et de lumières constituent une des caractéristiques propres à sa

²⁹Interview Hiroshi Sugimoto et Deborah Kao, in Hiroshi Sugimoto, 2007 "Quand je l'ai vue j'ai pensé que je pourrais considérer cette sculpture comme une architecture. Pourquoi pas approcher cette sculpture comme une structure architecturale ?" – traduction personnelle

³⁰Ibid. "Cela n'est pas sur moi" – traduction personnelle

³¹Ibid. "Le négatif est fait à partir d'un mélange de ma composition, du caractère des lentilles que j'utilise, et de la technique contrôlée que j'applique ; de sorte que je ne perde aucune qualité des détails de l'ombre" – traduction personnelle

photographie (*fig. 56*). Sugimoto porte une attention spéciale au contrôle des ombres. Ainsi, il suit la technique du photographe américain Ansel Adams, grand maître de la chambre photographique. Effectivement, dans la photographie de Sugimoto nous ne trouvons pas de grands contrastes entre le noir et le blanc. Il n'y a pas de noirs ou de blancs purs mais plutôt un dégradé subtil de gris, d'ombres et de lumières contrôlées pour donner une texture, un effet particulier et certainement pas aléatoire.

Du 12 mai au 14 octobre 2006, la Pulitzer Foundation for the Arts, a présenté le travail de Hiroshi Sugimoto dans ses salles. Présentant douze des photographies de l'œuvre *Joe*, Hiroshi Sugimoto s'est personnellement chargé de la mise en place dans les galeries de la Pulitzer Foundation. Pour cela, il a beaucoup étudié l'espace et a développé une installation qui tient compte de l'architecture des salles ainsi que de la lumière. Exposées sur des panneaux en aluminium, les photographies sont légèrement surélevées par rapport au sol, en créant une sorte de sculpture flottante.

En conséquence, Hiroshi Sugimoto part des trois dimensions de la sculpture de Richard Serra pour la réduire aux deux dimensions, celles de l'image photographique. Ensuite, il la transforme de nouveau en trois dimensions au travers de ces installations que lui même appelle comme "my silver sculpture"³² Les photographies sont montées directement sur la surface d'aluminium. Ces "sculptures en argent" de Sugimoto, créées à partir de ces photographies, seront traitées comme telles en tenant compte des jeux d'ombres et de lumières qu'elles provoquent dans la salle. Pour Sugimoto, ce n'est plus la surface de la photographie qui fait son art mais l'installation dans son ensemble : "It's not just the surface of the photographe that is my art ; the way I present and install it in space is my art"³³

Un des intérêts de l'exposition *Joe* à la Pulitzer Foundation for the Arts était l'avantage d'avoir la sculpture de Richard Serra dans la cour, ce qui confrontait les spectateurs au vrai et à l'image photographique qui la détourne. Cette exposition sera aussi montrée dans la Gagosian Gallery à Beverly Hills mais cette fois-ci sans la possibilité de comparer la sculpture aux photographies.

À partir de ces photographies, un livre qui porte le même titre que la sculpture de Richard Serra et, par conséquent, du projet d' Hiroshi Sugimoto, a été publié. Jonathan Safran Foer collabore en écrivant un texte qui raconte l'histoire de *Joe*, un personnage sans aucune relation avec Joe Pulitzer. Ainsi, trois artistes développent trois projets indépendants à partir de techniques différentes, à savoir, la sculpture, la photographie et la littérature. Le livre grand format a été

³²Ibid. "Sculpture en argent" – traduction personnelle

³³Ibid. "Mon art n'est pas la surface de la photographie mais la manière dont je les présente et les installe dans l'espace" – traduction personnelle.

dessiné par Takaaki Matumoto en intégrant les photographies de Sugimoto et le texte de Safran Foer en parfaite harmonie.

Le projet *Joe* d' Hiroshi Sugimoto constitue l'approche la plus éloignée de la photographie documentaire. Parmi les photographes qui ont travaillé sur l'œuvre de Richard Serra, nous pouvons considérer Sugimoto comme le seul ayant développé un travail purement artistique. Effectivement, nous ne sommes pas ici face à une photographie dont la fonction est celle de documenter une œuvre d'art. Il ne répond pas à une commande, au contraire, ce projet apparaît comme une initiative totalement personnelle. Hiroshi Sugimoto se sert de l'œuvre de Richard Serra pour développer ses propres idées artistiques. Ainsi, il utilise la sculpture comme un prétexte pour montrer sa vision du monde au travers de la photographie.

Enfin, à partir de la sculpture *Joe* de Richard Serra, Hiroshi Sugimoto approfondit la nature de l'objet et rend visible sa propre interprétation de l'œuvre sans prendre en considération l'opinion du sculpteur. Il n'apporte aucune importance à la finalité des photographies ni même à la perspective d'un catalogue sur l'œuvre de Richard Serra. Hiroshi Sugimoto répond seulement à ses propres inquiétudes et, par conséquent, crée un projet exclusivement artistique.

4

Questionnements sur l'œuvre photographiée de Richard Serra

4.1 Le statut des photographies : documents d'archive ou œuvres d'art ?

Photographie-document versus Photographie expression

La question des limites entre la photographie document et la photographie artistique a donné lieu à maintes réflexions de la part des historiens et théoriciens de l'art. Partant de la possibilité de ce que la photographie puisse être artistique, il est certainement délicat de déterminer la frontière entre œuvre d'art et archive. Le XXe siècle a été témoin de l'effort des érudits pour définir et proposer des caractéristiques qui pourraient nous aider à distinguer ces deux catégories de photographie.

Walter Benjamin essaie d'éclairer cette question en nous rappelant que "un document n'est convaincant que par l'effet de surprise. Une œuvre d'art gagne en valeur à une contemplation répétée"¹ Effectivement, Benjamin croit en la valeur esthétique de la photographie comme point de différenciation entre art et document.

Pierre Bourdieu, de son côté, développe toute une réflexion sur les disparités entre ce qu'il nomme la photographie industrielle et la photographie artistique.² En abordant le sujet d'une manière rationnelle et du point de vue sociologique, Bourdieu analyse le "champ du photographiable", le "mode de rémunération du photographe", le "destin de l'œuvre" et les "niveaux légitimes du réalisme photographique" pour en tirer des conclusions qui montreraient les différences entre la photographie industrielle et celle dite artistique. Ainsi, une photographie artistique serait celle dont le champ serait indéterminé, la destination ou utilité se justifieraient en l'existence même de la photographie et la rémunération du photographe ne serait pas stable. En effet, tout ce qui entoure la photographie, à savoir, le contexte de la prise de vue, sa destination, sa fonction, etc. détermineraient, selon Bourdieu, la considération d'une photographie comme

¹Walter Benjamin, 1972

²Pierre Bourdieu, ³, les Éditions de Minuit, 1965

industrielle ou artistique.

André Rouillé a largement théorisé sur la photographie, notamment sur les limites entre ce qu'il appelle la "photographie-document" et la "photographie-expression". Il affirme qu'il faut "chercher l'art dans leur procès d'engendrement"⁴ Effectivement, "Il n'est pas vrai que l'acte photographique se limite à un pur et simple enregistrement. Et la transparence n'est pas un degré zéro, mais une forme particulière d'écriture (...) la légitimité et la valeur artistiques d'une image ne dépendent pas seulement de son procédé de réalisation, ni même de ses formes, mais plutôt de sa situation dans le champ artistique. Ce qui échappe au point de vue essentialiste et à l'analyse interne des images"⁵ Selon Rouillé, nous ne pouvons pas limiter la considération d'une photographie comme artistique à une analyse esthétique. Il est toujours nécessaire de considérer le contexte de la prise de vue, l'histoire du photographe et la place de la photographie dans l'histoire de l'art.

Nous allons nous appuyer sur toutes ces observations et réflexions pour déterminer éventuellement le statut des photographies de notre corpus photographique.

L'engagement des photographes et le projet artistique.

Nous avons divisé notre corpus photographique en quatre grandes parties, qui vont des les exemples les plus proches du documentaire aux plus éloignés. Ainsi, un premier groupe est composé des images réalisées par les photographes d'œuvres d'art du Centre Georges Pompidou. Ensuite, un deuxième groupe est consacré à ce que l'on a appelé le photo-reportage pour aller jusqu'à l'exemple de Dirk Reinartz, le photographe le plus significatif de l'œuvre de Richard Serra. Et enfin, nous avons fini par le seul exemple purement artistique, celle des photographies de l'œuvre *Joe* par l'artiste japonais Hiroshi Sugimoto.

Pour classifier et analyser le statut de toutes ces photographies, nous avons considéré essentiels plusieurs facteurs dont il faut tenir compte, à savoir, la valeur esthétique, le contexte de la prise de vue, la biographie dont les travaux antérieurs et postérieurs du photographe, la liberté du photographe dans la réalisation de ces photographies, et enfin, l'opinion du photographe sur le statut de ces propres photographies.

Comment peut-on juger une photographie d'image artistique à partir de son analyse esthétique ? Quelles sont les aspects formels qui dénotent d'un esprit artistique ? Ces questions mettent déjà en évidence la difficulté de notre problématique. Nous pourrions penser qu'il faut

⁴A. Rouillé, "Une image sans qualités ?" in "La photographie est-elle une image pauvre ?", La recherche photographique, n°18, printemps 1995, p. 7

⁵André Rouillé, 2005

d'abord une qualité esthétique minimale : un bon cadrage, équilibre dans la composition, qualité de l'image, jeux entre lumière et ombres, etc. Néanmoins, est-ce que toutes ces caractéristiques font de la photographie une œuvre d'art ? Certainement pas. André Rouillé critique la croyance généralisée du flou comme indice de l'expression artistique : "Le net et le détail ne sont cependant en rien des traits absolus du document, pas plus que le flou n'est une condition obligée de l'art". Ainsi, les photographies de Joe réalisées par Hiroshi Sugimoto ne sont pas plus artistiques que celles de Reinartz en raison du flou, mais plutôt en vertu d'autres facteurs.

De cette manière, nous devons faire appel à l'histoire de l'art et approfondir sur les conditions et le contexte des prises de vue pour arriver à savoir si dans l'acte même il y a eu une réflexion artistique. Pour cela, nous avons interrogé les photographes quand il nous a été possible de le faire dans le but de connaître leurs opinions et considérations à propos de leurs propres photographies.

Dans notre premier groupe de photographe, Adam Rzepka, Béatrice Hatala et Jacques Faujour partagent le même sentiment. Ils considèrent leur travail avant tout comme un travail documentaire. En effet, ce sont des photographes professionnels qui connaissent et maîtrisent la technique photographique, et s'en servent pour montrer les œuvres d'art de la manière la plus fidèle possible. Aucun d'entre eux ne considère ces photographies comme artistiques. En revanche, tous admettent le besoin de maîtriser la technique et d'avoir une sensibilité pour montrer les aspects les plus remarquables ou les points de vues les plus intéressants d'une œuvre d'art. Alors, nous ne parlons pas ici de photographies artistiques mais de l'art de photographier.

Le cas de David Boeno échappe un peu à cette classification. Effectivement, il a réalisé un reportage sur *Clara-Clara* en 1983 sous la commande du Centre Pompidou. En revanche, et bien que l'on puisse considérer ces images comme documents, David Boeno a travaillé en suivant les mêmes directives qu'il adoptait pour photographier d'autres artistes avec leur œuvre. Ces photographies sont comprises comme une partie de son projet "Journées d'Ateliers" mais en même temps elles seront utilisées par le Centre Georges Pompidou comme document. Olivier Lugon nous parle de cette dualité des images photographiques : "les choses sont encore plus complexes dans la mesure où, bien souvent, cette variété d'intentions n'habite pas seulement des œuvres accotées mais un seul travail, une même personne pouvant utiliser les mêmes photographies dans un cadre purement archivistique et dans un cadre esthétique"⁶

Quant aux photographes que nous avons inclus dans le groupe photo-reportage, Peter Moore est le seul qui se manifeste lui-même comme photo-journaliste. En effet, l'intention de Peter Moore était celle d'enregistrer au travers de son appareil photographique les manifestations

⁶Olivier Lugon, 2001

artistiques de la scène new-yorkaise pour que celles-ci ne se perdent pas dans l'oubli. Soucieux de l'enregistrement mais aussi de l'archivage ainsi que de la classification des photographies, Peter Moore traitait ces images comme des archives photographiques, témoins d'une époque artistique.

Néanmoins, parmi nos photographes, certains avouent leurs propres incertitudes par rapport au statut de leurs photographies. Quand nous demandons à Jacques Hoepffner ce qu'il pense du statut de ces photographies, il constate : "Pour moi, la question est une question d'engagement personnel. J'ai travaillé sur des photos d'œuvres d'art sous la direction de l'artiste et même s'il aura toujours une interprétation personnelle, je ne prétendrai jamais que ce travail là soit une œuvre d'art, je ne l'assume pas en tant que tel. À l'opposé il y a d'autres travaux, comme celui de *Octagon pour Saint Eloi* où la frontière est extrêmement floue" En effet, son travail sur *Octagon pour Saint Eloi* est d'une qualité formelle et d'un lyrisme qui échappe au style purement documentaire. Les subtiles relations entre la sculpture et l'église, la lumière et les jeux d'ombres, ainsi que l'harmonie de ses compositions suggèrent plus qu'une vision objective, et donc révèlent autre chose qu'un simple document. Ayant plus de liberté dans ce projet, Jacques Hoepffner s'est investi davantage dans ce projet, ce qui aura comme résultat des photographies beaucoup plus personnelles.

Lorenz Kienzle, le photographe actuel de Richard Serra, nous avoue : "I personally don't think in terms of art or not artistic photography. I'm a photographer in the first place, then maybe an artist. I don't think about that a lot. But I always think about how to make interesting photographs, whether it is my own project or an assignment. In my opinion a photographic document can be as much a work of art as a purely artistic photograph. It depends on the quality. The final definition is difficult."⁷

Dans le cas de Dirk Reinartz, même si nous nous trouvons face à des photographies de reportage, le statut de ces photographies comme œuvres d'art a été constaté sur le marché de l'art. Effectivement, les photographies de l'œuvre de Richard Serra sont représentées au même niveau que les autres projets de Reinartz dans la galerie m-Bochum, en Allemagne. Selon Richard Serra dans une interview publiée dans *Art magazine* : "Dirk war an der Künstlerrolle nicht interessiert. Er sah, was er sah und wollte das beste Foto davon machen. Er hegte sogar

⁷Interview de Richard Serra publié dans le magazine *Art* en novembre 2004. "Personnellement, je ne pense à mon travail en termes de photographie artistique ou non-artistique. Je suis d'abord un photographe. Ensuite, peut-être un artiste. Je n'y pense beaucoup. Mais je pense toujours à prendre de photographies intéressantes, soit pour un projet personnel soit pour une commande. À mon avis, un document photographique peut être aussi artistique qu'une photographie purement artistique. Cela dépend de la qualité. La définition finale est difficile" – traduction personnelle

eine gewisse Verachtung für die Sorte Fotografen, die ihren Künstlerstatus wie ein Banner vor sich hertragen und in Wirklichkeit nur einfältige Knipser sind. Das heißt nicht, dass er nicht eine große Liebe zur Fotografie besaß. Er halte nur das Gefühl, dass sich die Kunstwelt vielleicht ein bisschen sehr an der Fotografie berauscht”⁸

Le seul exemple que nous avons trouvé dont la conception des photographies échappe complètement à la notion du documentaire est celle d’ Hiroshi Sugimoto et de son travail *Joe*. Effectivement, Hiroshi Sugimoto réalise ce projet sans aucune contrainte puisque cela n’est pas une commande. Il se sentira attiré par la forme et matérialité de la sculpture de Richard Serra à tel point qu’il décide d’en faire un projet photographique.

4.2 La réception des photographies

Limites de l’image photographique

Traitée fréquemment de “image pauvre”⁹, la photographie entraîne une relation de non mimesis avec la réalité. Cette incapacité de la photographie pour représenter le monde d’une manière neutre ou objective va susciter la méfiance de toute image comme miroir du réel.

Richard Serra s’est souvent exprimé à propos des limites que l’image photographique impose à la véritable appréhension de son œuvre. Dans une conversation avec Rosalind Krauss Serra affirme : “The only way to understand this work is to experience the place physically, and you can’t have an experience of space outside of the place that you’re in. Any linguistic mapping or reconstruction by analogy, or any verbalization or interpretation or explanation. . . is a linguistic debasement”¹⁰ Effectivement, toute interprétation de l’œuvre de Richard Serra, soit par le biais de la photographie soit au travers de la littérature, ne peut que représenter ce que l’œuvre donne comme forme et, éventuellement, nous annoncer sa relation avec les environs. Néanmoins, ce qui est intéressant dans les sculptures de Serra est l’expérience qu’on a d’elles ; et c’est précisément en les parcourant physiquement que l’on va comprendre ce que l’artiste

⁸“Dirk ne s’intéressait pas au rôle d’artiste. Il voyait ce qu’il voyait et il voulait en faire la meilleur photo. Il avait même ne certaine méprise pour le genre de photographes qui portent leur statut d’artiste comme un étendard avant eux-mêmes. Mais, en réalité, ils ne sont que de simples “preneurs de photos”. Cela ne signifie pas qu’il n’avait pas un grand amour par la photographie mais il avait l’impression que le monde de l’art était trop excité par la photographie” – traduction personnelle

⁹“La photographie est-elle une image pauvre ?”, *La recherche photographique*, n°18, printemps 1995

¹⁰“La seul façon de comprendre ce travail est en faisant l’expérience physique du lieu où il est inscrit, et on ne peut pas avoir cette expérience en dehors de l’espace même. Toute reconstruction par analogie, toute verbalisation, interprétation ou explication constitue une déviation linguistique” – traduction personnelle

cherche à nous montrer.

En 1975, Richard Serra affirmait dans une conversation avec Friedrich Teja Bach que “Quand une sculpture se trouve dans le Bronx, à Harlem, Toronto ou Spolète, le nombre de gens qui en font l’expérience est très limité, tandis que le reportage des médias et la photographie dérobent aux œuvres ce qu’elles ont d’essentiel. C’est un problème”¹¹ et il ajoutait “Si vous réduisez la sculpture au plan de la photographie (...) vous déniez l’expérience temporelle de l’œuvre. Non seulement vous réduisez l’échelle de la sculpture pour les besoins de la consommation, mais encore vous niez le contenu réel de l’œuvre”

Conscient du problème que pose le fait de connaître son œuvre au travers de l’image photographique, Richard Serra travaillera en étroite relation avec les photographes pour essayer d’arriver à des images qui montrent le plus fidèlement ce qu’il veut que l’on voit. Ainsi, Dirk Reinartz deviendra son grand collaborateur et celui qui s’adaptera le mieux à la vision de Serra¹². Bien intéressé par les illustrations de catalogues sur son œuvre, Richard Serra sélectionne attentivement les images qui lui semblent les plus en harmonie avec la nature de ses sculptures. Selon Carmen Giménez¹³, Richard Serra considère la photographie comme une continuation de son œuvre. Préférant les photographies en noir et blanc, Serra aurait rejeté les images de Robert Polidori pour le catalogue “The Matter of Time”, en raison de sa couleur.

Ces limites de la photographie que l’on vient d’énumérer vont essayer d’être surmontées au travers de la vidéo. En effet, nous assistons aujourd’hui à une nouvelle tendance, initié par le MoMA. Les sites webs montrent l’œuvre de Richard Serra au travers de la vidéo qui nous montre le parcours du spectateur autour et au travers de l’œuvre. En revanche, il faudrait se poser la question de savoir si la vidéo est plus adaptée pour la représentation des œuvres de Richard Serra. Est-ce que la vidéo est plus objective que la photographie ? Est-elle capable de nous faire ressentir l’expérience que l’on vit en parcourant les sculptures de Richard Serra ?

***Tilted Arc* : l’influence d’une image**

La controverse

À partir de la fin des années 1960 aux États-Unis, les commandes publiques de sculptures aux artistes contemporains se multiplient. En 1979 la GSA (General Service Administration)

¹¹Entretien avec Friedrich Teja Bach, 14 mars 1975 in *Écrits et entretiens 1970–1989*, (trad. de l’américain par Gilles Courtois) Paris, Daniel Lelong Editeur, 1990

¹²Cf. chap. 3.4

¹³Carmen Giménez, commissaire de l’exposition “The matter of Time”, l’œuvre de Richard Serra installée au musée Guggenheim de Bilbao.

commandait à Richard Serra la réalisation d'une sculpture pour la Federal Plaza à Manhattan. La Federal Plaza étant dans un état de dégradation soutenue, ils voulaient la faire revivre à partir d'une œuvre artistique. En effet, l'état d'abandon de la place dépourvu de toute beauté, sans aucun banc, ni plantes et avec une fontaine qui ne fonctionnait pas, constituait un espace à remettre en question.

Tilted Arc (fig. 58) sera finalement érigée en 1981. Il s'agit d'une plaque courbe en acier Corten de 36,6 m de long, 3,7 m de hauteur et 6,5 cm d'épaisseur. Située au milieu de la place, à côté de la fontaine vide, *Tilted Arc* se présentait perpendiculaire aux lignes du sol carrelé ainsi qu'à la fontaine. En effet, la forme curviligne de cette sculpture contrastait parfaitement avec les environs, donnant une nouvelle vision de l'espace. Depuis le début de son installation, *Tilted Arc* a été victime de critiques de la part des agents de l'état qui travaillaient dans les édifices autour de la place. Effectivement, les bâtiments autour de la Federal Plaza sont constitués d'agences de l'état comme celle de l'agriculture, le commerce, etc. (the Departments of Agriculture, Commerce, Health and Human Resources, Housing and Urban Development, Justice, Labor, State, Transportation and Treasury ; The Air Force. . .) Selon Harriet Senie, la sculpture de Serra a joué le rôle de catalyseur des frustrations des travailleurs de l'État qui ont vu dans cette œuvre un moment privilégié pour critiquer l'action du gouvernement. Ainsi, ils critiqueront l'élitisme de l'art contemporain en défendant le populisme des citoyens¹⁴

Des 1981 jusqu'en 1984 les plaintes se sont multipliées. En revanche, ces réactions n'auront un impact réel qu'au moment où William Diamond se voit nommé administrateur régional de la GSA à New York en 1984. William Diamond va décider d'organiser une audience publique pour déterminer la pertinence de *Tilted Arc* dans la Federal Plaza. Cette audience prendra des dimensions internationales et déclenchera un débat mondial sur l'impact visuel et culturel de l'art contemporain que l'on intègre dans les villes. En effet, ce débat aura deux fronts, d'une part les gens qui appartiennent au monde de l'art contemporain, et d'autre part, les travailleurs de l'État à la Federal Plaza qui représenteront la "voix populaire". Ces derniers verraient dans la sculpture de Richard Serra l'illustration du snobisme et d'un manque total de sens.

En dépit d'une majorité de réponses positives au cours de l'audience, *Tilted Arc* sera démontée en 1989. Cette décision a été certainement influencée par la pression des médias qui ont agité l'opinion publique et mis en évidence le rôle de l'État dans la promotion de l'art contemporain.

Normalement l'art est ignoré dans les médias à moins qu'il ne fasse l'objet de controverse, de vol ou de dépenses énormes d'argent. Ce sont les médias qui ont retransmis le dé-

¹⁴Harriet Senie, *The Tilted Arc controversy dangerous precedent ?*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2002

bat concernant *Tilted Arc* aux États-Unis. Effectivement, ce sujet a été traité par de nombreuses chaînes de télévision, ainsi que de prestigieux journaux et magazines. Selon Harriet Senie, les médias ont trivialisé la question, en nous montrant *Tilted Arc* comme une œuvre élitiste et sans intérêt. La moquerie, sera l'arme principale des médias pour affronter ce sujet, sans laisser la possibilité de dialogue. Les journaux les plus importants, à savoir le Daily News ou The New York Times entre autres, traiteront le sujet d'une façon simplifiée, en évitant l'approfondissement des faits, comme celui de l'audience publique, pour ne pas entrer dans des détails qui montreraient la vraie nature du problème, beaucoup plus complexe.

L'absence de respect et l'unilatéralité du discours dans les médias auront un impact direct sur l'opinion publique qui, faute d'informations contrastées, se verra guidée par les préjugés. D'ailleurs, de nombreux artistes, comme George Sugarman ou Georges Segal, manifesteront publiquement leurs opinions en affirmant que l'art ne peut dépendre de l'opinion d'une masse ignorante, ce qui rendra la situation encore plus polarisée. Richard Serra sera conscient de l'influence des médias dans le démontage final de *Tilted Arc* : "I should have known that television delivers people, and that all public opinion is manipulated opinion. The pragmatics of television do not admit rejoinders or resistance."¹⁵

L'image comme support d'idées

En 1998, Geraldine A. Johnson indiquait le pouvoir que l'image avait exercé sur l'opinion publique dans la question de *Tilted Arc*¹⁶ Selon elle, les photographies reproduites par les médias auraient influencé la manière dont les gens ont appréhendé cette sculpture.

Si nous analysons les articles publiés dans les magazines et journaux populaires, nous constatons l'attitude générale des critiques envers la sculpture de Richard Serra. Ainsi, l'œuvre de Serra est traitée dans le New York Times comme "an awkward, bullying piece that may... be the ugliest outdoor work of art in the city"¹⁷ Effectivement, ces articles sont accompagnés d'images qui renforcent les réactions négatives (*fig. 59*). Par exemple, un article paru dans le New York Times qui demande que l'œuvre soit retirée vient accompagné d'une photographie de

¹⁵Clara Weyergraf-Serra et Martha Buskirk, *The Destruction of "Tilted Arc"* : Documents, Cambridge, Cambridge MIT Press, 1991, p. 9–10 "J'aurais du savoir que la télévision fait des gens ce qu'elle veut et que toute opinion publique est une opinion manipulée. Le pragmatique de la télévision n'admet pas de répliques ou de résistances" – traduction personnelle

¹⁶G.Johnson "Sculpture, photography, and the politics of public space. Serra's *Tilted Arc* and Lin's *Vietnam veterans memorial*" in *Sculpture and photography. Envisioning the third dimension*, Cambridge, University Press, 1998

¹⁷"une œuvre bizarre et menaçante qui doit certainement être le travail artistique le plus moche de la ville"

mauvaise qualité, en noir et blanc, prise au niveau du sol (*fig. 57*). *Tilted Arc* apparaît ici comme un bloque qui empêche la vue des bâtiments du gouvernement. Cette image confirmait, en effet, les accusations des fonctionnaires publiques qui affirmaient que la sculpture rendait l'accès aux bâtiments "confuse et bizarre" et qu'elle détruisait brutalement la vue de la place. Le choix de cette image, dont la perspective nous montre seulement un côté isolé de la sculpture, n'est pas anodin. Effectivement, elle illustre et appuyait l'intention du journaliste.

Une des questions qui a mis en évidence le débat de *Tilted Arc* a été celle de l'élitisme et du snobisme de l'art contemporain. La presse a eu un rôle essentiel dans la transmission et l'exploitation des sentiments de différenciation, voire de profonde haine, envers le monde de l'art contemporain. En effet, la considération des œuvres artistiques contemporaines comme "de la merde", se verra renforcé par l'utilisation des photographies qui défendent ce discours. Nous voyons des images que les gens, à une moindre échelle, se voient forcément contrastés par la froide sculpture en acier (*fig. 60*), ou d'autres photographies où l'on voit des graffitis, des déchets... Ces images illustreront les articles qui parlent de *Tilted Arc* comme "piece of junk", ou encore comme "abandoned snowplow"¹⁸.

Nous voyons également des photographies où Richard Serra apparaît à une échelle exagérée par rapport à la sculpture. Selon G. Johnson ces photographies nous montrent l'artiste "as if the artist aggressive visual presence could serve as a substitute for his much maligned sculpture"¹⁹ Effectivement, ce genre de photographies accompagnent les articles où l'on critique l'attitude arrogante et élitiste des artistes et du monde de l'art.

Les œuvres d'art contemporain insérées dans la ville provoquent fréquemment des polémiques acharnées. En raison de la taille des sculptures de Richard Serra, mais également de son influence sur l'espace entourant, les œuvres de Serra ont été fortement critiquées. À Chagny, Octagon pour Saint Eloi a été également l'objet de controverse. Les habitants se sont plaints de l'espace que cette œuvre "incompréhensible" occupait, l'espace réservé auparavant à un parking.

L'exemple de *Tilted Arc* a certainement ouvert un débat au niveau international à propos du rôle des œuvres d'art dans le tissu urbain. N'ayant pas pu voir l'œuvre directement, beaucoup de personnes ont donné leurs opinions sur *Tilted Arc* au travers de sa connaissance à partir des photographies parues dans les journaux et revues d'art. Effectivement, cet épisode de *Tilted Arc* mettait en évidence le danger de l'image qui n'est certainement pas un document objectif ou neutre, mais un instrument qui peut facilement être utilisé à de fins politiques.

¹⁸"pièce de merde", "chasse-neige abandonné" – traduction personnelle

¹⁹"Comme si l'agressive présence visuelle de l'artiste servait de remplaçant à sa maligne sculpture" – traduction personnelle

5

Conclusions

Nous avons pu constater que la photographie limite la compréhension de l'œuvre de Richard Serra. En dépit des intéressantes approches photographiques, l'image fixe se voit incapable de transmettre ce que les sculptures de Serra ont de plus essentiel. Il faut absolument parcourir ces sculptures pour comprendre comment ces grandes plaques ou blocs en acier changent notre vision du lieu à mesure que l'on se déplace. Roland Barthes nous parle de la photographie comme un moment arrêté dans le temps¹ En effet, elle est l'opposé du mouvement, ce qui sera absolument nécessaire pour l'appréhension des sculptures de Richard Serra.

Néanmoins, la photographie constitue le moyen principal grâce auquel nous connaissons la plupart d'œuvres d'art. Conscient de cette évidence, Richard Serra exerce un rôle capital dans le choix de photographies pour les catalogues. D'ailleurs, il travaillera en étroite relation avec les photographes de son choix. Le cas de Dirk Reinartz ou celui de Lorenz Kienzle dans l'actualité, nous ont montrés à quel point Richard Serra est fidèle à ses photographes. En effet, il serait intéressant d'approfondir davantage sur le travail de Dirk Reinartz, sur lequel nous n'avons pas pu nous attarder en raison de la nature et les dimensions de ce mémoire.

A partir de l'analyse du débat sur *Tilted Arc*, nous avons démontré comment l'image photographique a influencé l'opinion publique. En effet, le danger de la photographie provient de sa capacité à nous faire croire que ce qu'elle montre est une réalité objective et non une interprétation. Compte tenue des controverses provoquées par d'autres sculptures intégrées dans l'espace public comme *Octagon pour Saint Éloi* ou encore *Slat*, nous pourrions nous interroger sur le rôle des médias dans la réception de ces sculptures. Est-ce que la photographie a été utilisée dans ces cas pour de fins politiques ?

¹“ça a été” Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma Gallimard Seuil, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980

Bibliographie

Ouvrages généraux sur la photographie

Benjamin, W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1972 (Édition utilisée Paris, Éditions Allia, 2004)

Bourdieu, P., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965

Chevrier, J., "Entre l'actualité et l'Histoire", in Philippe Néagu (dir.), *La photographie, dix ans d'enrichissement des collections publiques*, Paris, RMN, 1992

Lugon, O., *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920–1945*, Collection le champ de l'image, Paris, Éditions Macula, 2001

Morel, G., *Le photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS Éditions, 2006

Rouillé, A., *La photographie. Entre document et art contemporain*, Collection folio essais, Paris, Éditions Gallimard, 2005

Scharf, A., *Art and photography*, Baltimore, Pelican Books, 1974

Articles

"La photographie est-elle une image pauvre ?", *La recherche photographique*, n°18, printemps 1995

Sculpture et photographie

Ouvrages

Doyon, M., *Peter Moore et Fluxus. Le statut du photographe d'artiste(s) dans les events, les actions, les performances*, mémoire d'études master I, sous la direction de Mme Sophie Duplaix, Paris, École du Louvre, 2006

Flam, J., *Robert Smithson : The Collected Writings*, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 1996

Johnson, G., *Sculpture and Photography. Envisioning the third dimension*, Cambridge, University Press, 1998

Sugimoto, H., *Joe*, St-Louis, Miss, The Pulitzer Foundation for the Arts, 2007

Catalogues

Hiroshi Sugimoto, photographs of Joe, The Pulitzer Foundation for the Arts, St-Louis, Miss., du 12 mai au 14 octobre 2006, St-Louis, Missouri, The Pulitzer Foundation for the Arts, 2006

Pygmalion Photographe. La sculpture devant la caméra 1844–1936, Cabinet des Estampes, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1985, Genève, Éditions du Tricorne, 1985

Rodin et la photographie, Musée Rodin, Paris, du 14 novembre 2007 au 2 mars 2008, Paris, Éditions Gallimard, 2007

Sculptor-Photographe; Photographie-Sculpture, actes du colloque organisé au Louvre sous la direction de Michel Frizot et Dominique Païni, 22 et 23 novembre 1991, Paris, Louvre Marval, 1993

Photographie-Sculpture, Palais de Tokyo, du 21 novembre 1991 au 4 avril 1992, Paris, Centre National de la Photographie, 1991

The kiss of Apollo. Photography and Sculpture 1845 to the Present, Fraenkel Gallery, 13 february to 30 march, San Francisco, Fraenkel Gallery in association with Bedford Arts, 1991

Richard Serra

Ouvrages

Pacquement, A., *Richard Serra*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1993

Senie, H., *The Tilted Arc controversy dangerous precedent ?*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2002

Serra, R., *Écrits et entretiens 19700–1989*, (trad. de l'américain par Gilles Courtois) Paris, Daniel Lelong Editeur, 1990

Crédits photographiques

Catalogues

Richard Serra, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983, commissaire : Alfred Pacquement, Paris, Centre d'Art Moderne, 1983

Richard Serra. Sculpture, The Museum of Modern Art, New York, du 27 Février. au 13 Mai 1986, commissaire : Rosalind E. Krauss, New York, The Museum of Modern Art, 1986

Richard Serra. Octagon for Saint Eloi, Chagny, Centre National des Arts Plastiques, 1991

Richard Serra. Afangar Icelandic Series 1988–1992, Los Angeles, California, 1992

Richard Serra. Torqued Ellipses, Dia Center for the Arts, New York, du 25 septembre 1997 au 14 juin 1998, commissaire : Lynne Cooke, New York, Dia Center for the Arts, 1999

Richard Serra. Lemgo Vectors, Dortmund, Richter Verlag, 1999

Richard Serra. Torqued Spirals, Toruses and Spheres, Steidl, Steidl Publishing, 2002

Richard Serra. Dirk's Pod, Steidl, Göttingen Steidl, 2004

Richard Serra : The Matter of Time, Guggenheim Museum, Bilbao, 2005, commissaire : Carmen Giménez, Bilbao, Guggenheim Bilbao, 2005

Richard Serra. Sculpture : forty years, du 7 juillet au 17 septembre 2007, New York, The Museum of Modern Art, 2007