

Andreas Gursky. Hayward Gallery, Londres. Du 25 janvier au 22 avril 2018

Sylvain Campeau

Numéro 110, automne 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/88996ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Campeau, S. (2018). Compte rendu de [Andreas Gursky. Hayward Gallery, Londres. Du 25 janvier au 22 avril 2018]. *Ciel variable*, (110), 85–86.

Andreas Gursky

Commissaire : Ralph Rugoff
Hayward Gallery, Londres
Du 25 janvier au 22 avril 2018



Vue d'installation à la Hayward Gallery, à Londres, photo : Ralph Goertz

La Hayward Gallery fait partie d'un complexe culturel, le Southbank Centre, qui regroupe le Queen Elizabeth Hall and Purcell Room et le Royal Festival Hall, sur la rive sud de la Tamise, à Londres. Inauguré en 1968, le bâtiment de style brutaliste (comme l'est Habitat 67 à Montréal) est resté fermé pendant deux ans pour cause de rénovation importante. La galerie a récemment rouvert ses portes et elle inaugure une nouvelle ère avec la tenue d'une exposition présentant le travail du photographe allemand Andreas Gursky. Cette présentation est organisée par Ralph Rugoff, directeur de la galerie et commissaire récemment choisi pour orchestrer l'édition 2019 de la Biennale de Venise. L'occasion est belle pour offrir à Gursky, cet élève de Bernd Becher, comme l'ont aussi été Thomas Struth et Thomas Ruff avec qui il partage d'ailleurs un studio, le privilège d'un parcours illustrant une carrière fort étendue. Celle-ci est marquée par différents moments dont l'exposition se propose d'examiner l'enchaînement, démarrant ce panorama en 1982.

Les images qui ouvrent l'exposition sont un rien étonnantes quand on les met en relation avec celles pour lesquelles le couple Becher est connu. Elles donnent aussi une tonalité qui se maintiendra au cours de notre périple en ces salles. Alors que les Becher ont élaboré une œuvre d'examen rigoureux et de présentation typologique de

l'architecture industrielle, leur élève semble plutôt aller du côté de l'incongruité et d'une certaine incohérence. Tout commence, semble-t-il, avec *Klausen Pass* (1984), un col des Alpes suisses apprécié des touristes, alors que Gursky, étudiant à l'époque, est invité à prendre en photo des amis devant une montagne. La présence clairsemée de randonneurs, répartis dans la nature sans ordre précis, le frappe. Commence là une série où il s'intéressera à des impromptus de présences humaines au sein d'environnements pas toujours uniment naturels. *Mülheim, Anglers* (1989) est clairement construit selon cette ligne de pensée. Une rivière y court entre deux rives aux bois touffus, en pleine floraison. Des pêcheurs, en des endroits distincts, soigneusement choisis, se dit-on, s'adonnent à leur passe-temps préféré, deux d'entre eux ignorant la présence du troisième (et vice versa). À une certaine distance, caché des pêcheurs par un coude que fait le cours d'eau, un pont soutient le passage d'automobiles sans doute bruyantes. On en déduit que, là où les Becher recherchaient les récurrences, Gursky préfère se tourner vers les occurrences, anomalies tranquilles où se rencontrent, en associations indues, des états de choses et de faits.

Ses sujets et thèmes changent au cours des années 1990. Il s'intéresse dès lors à des environnements nouveaux, moins naturels, plus saturés

de constructions architecturales, ensemble qui compose une grande partie de son œuvre. Des prises intérieures et extérieures de scènes typiques de notre ère de capitalisme global et de consumérisme acharné font aussi l'objet d'images, série commencée avec *Salerno*.

Peu à peu, l'artiste passera de la recherche de ces rencontres un rien saugrenues à leur construction pure et simple, la conversion au numérique aidant au processus. Il le fera d'abord avec parcimonie. Ce qui ne change pas toutefois, mais a simplement mûri, c'est cette propension à faire de ses images des cas d'espèce. Car les images bucoliques, dont on a dit qu'elles se modelaient sur des images du dimanche (*Sunday Pictures*, a-t-on écrit un jour !), ne peuvent être réduites à un genre donné. Ce que faisait Gursky avec la présence des passants montrés comme des manifestations de l'espèce humaine au cœur de son environnement, il le fait maintenant avec ces images architecturales d'un édifice de Kodak, d'un Toys "R" Us, d'un aéroport ou d'un plancher de la Bourse. Elles deviennent des cas d'espèce construits comme des archétypes instantanés, des lieux perçus et rendus avec détachement et distance, qui résistent à leur simple réalité documentaire, l'outrepassent même.

Cela ne se fait pas sans travail : de l'image, s'entend, et sur l'image. Les textes du catalogue qui accompagne l'exposition font la part belle aux efforts

de l'artiste en ce sens. On prendra pour guide et modèle *Paris, Montparnasse*, œuvre de 2,1 mètres sur 4. Pour celle-ci, l'artiste a utilisé un logiciel permettant de multiplier les images selon deux points de vue différents et de les combiner par la suite, contournant l'effet de perspective qui vient avec le point de vue unique et central. Il en résulte une œuvre grandiose, au diapason de cet immeuble d'habitation, le plus grand parmi ceux datant de l'après-guerre, qui étend et étale la façade en une grille dont chaque logement peut se détacher clairement. Le photographe exploite ainsi un effet qu'on retrouvera par la suite dans de nombreuses œuvres, effet qu'il emprunte à Jackson Pollock et dont on sent la facture dans des pièces comme *Tokyo. Stock Exchange*, *May Day III* ou *May Day IV* (l'allover). Ce n'est pas là l'unique chassé-croisé avec la peinture et l'art du XX^e siècle, son *Prada II* qui montre un étalage vide mais fortement illuminé ne manquant pas d'évoquer les travaux de Dan Flavin.

Tout cela se combine avec des incursions de manipulations numériques. Ainsi, il y a un nombre affolant de techniciens s'affairant autour des voitures de Formule 1 dans *F1. Pit Stop I*, au point que les monocoques rutilants, qui devraient être l'objet central de ces images, nous sont cachés.

Cette propension à déplacer la photographie du côté de ses capacités représentationnelles, qui l'amène à se

mesurer à ses possibilités d'abstraction et d'irréalité, est opérée à partir de prises de vue pourtant bien ancrées dans la réalité, comme en témoignent les titres purement dénotatifs évoquant les lieux montrés. Paradoxe ultime, Andreas Gursky tire un tel parti des possibilités de manipulations numériques que les images produites flirtent, le *allover* y contribuant, avec un hyper-réalisme, un trop-plein de réel, en plus d'une impossible réduction de ce qui est vu à ce que permet la vision humaine, comme en témoignent ses efforts vers une multiplicité d'images arrimées depuis des angles différents¹.

Pour Andreas Gursky, cependant, une certaine authenticité des lieux documentés, en même temps que l'évidence de leur prise en compte par un médium et un artiste qui cherche à en offrir une interprétation, est à ce prix...

1 Les essais que l'on retrouve dans le catalogue montrent ces différentes options interprétatives, qui ne se contredisent qu'en apparence. Il faut les lire pour avoir une idée de ce que peuvent avoir apporté des pratiques comme celles d'Andreas Gursky à la réflexion sur le médium. Lire le texte de Ralph Rugoff, l'entrevue menée par Jeff Wall ; et particulièrement le texte de Gerald Schröder qui voit dans les différentes versions de *Rhine*, images que Gursky compare à des œuvres de Barnett Newman, la représentation même, en abîme, des possibilités de la photo numérique.

Sylvain Campeau collabore à de nombreuses revues canadiennes et européennes. Il est aussi l'auteur des essais *Chambres obscures* : photographie et installation, *Chantiers de l'image* et *Imago Lexis* de même que de six recueils de poésie dont le dernier, *Herbe... rare*, est tout récent. En tant que commissaire, il a également à son actif une trentaine d'expositions.



Vue d'installation à la Hayward Gallery, à Londres, photo : Mark Blower

Femmes photographes de l'Iran et du monde arabe

Celle qui raconte une histoire.

Commissaire : Kristen Gresh, Museum of Fine Arts, Boston
Musée canadien de la guerre, Ottawa
Du 5 décembre 2017 au 4 mars 2018

Un couple de mariés pose face à la caméra dans les restes brulés d'une voiture. Difficile, pour le regard, de ne pas rester pris dans le paradoxe de cette image, la première de l'exposition, où les rubans roses embellissant la carcasse métallique contrastent avec le paysage

grisâtre et les blindés en arrière-plan. Difficile aussi, pour le spectateur qui entame la visite, de ne pas être désorienté face au lien, cohérent au point de devenir inconfortable, que ce cliché de la série *La vie et la guerre aujourd'hui* (2008) entretient avec l'institution

accueillant l'exposition : le Musée canadien de la guerre¹.

Réalisée par l'Iranienne Gohar Dashti, cette image fait partie des quelques œuvres que ce parcours, conçu par la commissaire Kristen Gresh, partage avec la plus récente exposition *Iran 38* présentée lors des dernières Rencontres d'Arles (2017) par Anahita Gabahian et Newsha Tavakolian. Gresh organise cet itinéraire en suivant deux critères : explorer un territoire assez large, allant de l'Iran au monde arabe, et un point de vue précis, celui des femmes photographes. Le titre, *Celle qui raconte une histoire*, en arabe « *raviya* », relie ce regard féminin au personnage mythique

de Shéhérazade, protagoniste des *Mille et une nuits*, les fameux contes populaires persans écrits en langue arabe. Or, bien qu'il semble difficile, comme le souhaiterait Gresh, de se référer à la figure de la princesse conteuse en faisant abstraction de l'imaginaire orientaliste qui l'a souvent enveloppée, il est vrai qu'en se rapportant à ce terme la commissaire vise à instaurer un autre lien, peut-être moins poétique, mais sans doute plus porteur. En effet, *Raviya* correspond aussi au nom d'un collectif de femmes photographes² du Moyen-Orient qui se proposent de déconstruire les stéréotypes encombrant parfois les représentations de cette région.

Au-delà du partage de certaines artistes, une différence qu'on remarque entre les deux expositions concerne le sujet énonciateur de ces deux discours visuels. Car si d'une part, le récit proposé à Arles était formulé à la première personne (« Ce que nous devons être » et « Qui sommes-nous ? » était le titre des premières sections), celui d'Ottawa semble marqué par une plus grande distance par rapport à son objet.

Organisée en trois parties non cloisonnées, « Déconstruire l'Orientalisme », « Nouveau documentaire » et « Construction des identités », *Celle qui raconte une histoire* se propose, Shéhérazade permettant, de dépasser la représentation de l'Orient créée par l'Occident en se tournant vers les images que les femmes photographes transmettent de leurs pays. Un choix légitimé aussi par l'originalité formelle qui caractérise les œuvres exposées sur le plan documentaire et qu'on essaiera ici de traverser.

Qu'il s'agisse de saisir les femmes dans leur quotidien, les sourires tantôt ouverts tantôt enfouis des femmes de Gaza (Tanya Habjouqa, *Women of Gaza*, 2009) ou du Caire (Rana El Nemr, *Metro*,



Rania Matar (Libanaise, née en 1964), *Stephanie, Beirut, Lebanon*, 2010, impression à jet d'encre, permission de Carroll and Sons, à Boston, et du Musée des beaux-arts de Boston