10 ans de photographie plasticienne

Groupe Novembre

exposition du 8 au 28 novembre 2007

Galerie 89 - Eyety nine

Viaduc des arts

89, avenue Daumesnil 75012 Paris

±*i* : image

Tremblements du silence sur la pupille du ciel

Chong Jae-Kyoo - reportrait-12'

Image et aveuglement

Il y a dans l'image un mystère aussi impénétrable que la page sans envers, aussi incernable que la boîte noire des rêves, aussi brûlant que le regard d'un dieu, aussi immense que la pupille du ciel.

Constater que l'homme est hanté par l'image est moins une banalité qu'une question barbare. En effet, entre l'impact psychique sur les spectateurs du passage du dieu roi accompagné des fastes éblouissants de sa suite, ou la question du statut du songe, du fantasme ou du fantôme qui sont pour les grecs comme le remarque Pascal Quignard, dans Le sexe et l'effroi, « cette unique et identique capacité de l'image dans l'âme, à la fois inconsistante et effractrice », l'image nous retient, entre regard et reflet, dans son piège magnifique, fait d'effroi et de fascination.

Ainsi, nous qui vivons sous l'emprise des images techniques, sous leur domination sans appel, sommes paradoxalement encore plus mal placés que les autres hommes pour approcher de la compréhension de ce mystère, étant, en effet, prisonniers d'une double croyance.

La première est historique et en partie, de ce fait, légitime. C'est la croyance en la puissance de l'image, en tant qu'elle une puissance émettrice d'un rayon qui serait un double du regard. Chargée d'une puissance divine, magique et imparable elle participe d'un jeu infini, sauf lorsqu'il atteint à l'inversion mortelle de la puissance des regards comme dans le mythe de Persée tuant la Gorgone.

La seconde est d'une certaine manière moins pardonnable et pourtant plus explicable. Elle concerne le statut des images techniques qui, par une certaine ressemblance avec les images faites de main d'homme et dans la relation entretenue avec le fantasme de l'existence d'une image achéiropoiète, sont perçues elles aussi comme dotées de cette même puissance magique, non pas de montrer l'invisible mais de saisir et de transmettre des fragments de réalité.

Et puis il y a le mythe de la vision qui traverse notre culture comme l'éclair de Zeus le ciel de la pensée grecque.

Voir, c'est projeter ce que l'on ignore sur la surface de ses attentes et attendre que paraisse ce qui nous hante et nous obsède, ce qui nous fascine et de ce fait est lié en nous à l'angoisse.

Voir, alors même que nous considérons que c'est quelque chose de banal, est en fait un travail incessant, un combat de chaque millième de seconde que la conscience doit oublier pour nous permettre d'exister. C'est que, dans le fait de voir, il y a bien sûr ce que l'on voit, mais aussi, tapi dans ce que l'on voit, il y a l'autre image, invisible et pourtant active, terrifiante en ce qu'elle nous parle de ce qui au fond, est insupportable. C'est en cela que réside toute l'ambiguïté de voir, minimiser l'impact du terrible en le métamorphosant en une source de plaisir.

Ainsi, déjà en nous, images mentales ou objets mentaux sont-ils le résultat de processus qui restent le plus souvent non perçus, d'autorisation et de défense. Et, comme on peut s'y attendre, de tels processus sont aussi à l'œuvre dans la production technique des images.

Boîte noire et indicialité

Dire que le cerveau est une boîte noire, c'est, bien entendu, une métaphore, mais dire que l'appareil photographique est une boîte noire, cela relève du constat. Dire que l'appareil photographique est un moyen de saisir la réalité, c'est considérer que

Salvatore Puglia, Trophées 2002

indice invention

l'image qui en résulte est à la fois sœur des tableaux et des dessins et sœur des images qui se forment en nous, mais ce n'est pas expliquer en quoi elle a la puissance de saisir la réalité même, sinon par une opération de type magique.

Si cette croyance est la plus difficile à lever, c'est que l'évidence joue contre elle. Comment ne pas reconnaître sa maison ou ses parents, un nuage ou une botte de paille au coin d'une porte, lorsque l'on regarde l'une ou l'autre de ces photographies faites hier comme aujourd'hui ? Comment ne pas se laisser prendre, non pas par l'image mais par l'oubli où nous sommes de ce que ce sont les appareils qui font les images ? Et surtout pourquoi ? En d'autres termes, quel mal y a-t-il à croire, à y croire ?

Le même qu'il y a à ne pas reconnaître que quelque chose comme Le Christ n'a jamais existé dans la réalité, mais seulement entre textes et paroles, dans l'imagination des hommes. Ou encore le même qu'il y a à ne pas reconnaître que l'humanité désormais, vit, de facto, sous la menace réelle celle-ci de sa propre éradication par des appareils qu'elle a inventés et qui n'ont d'ailleurs de cesse de l'exclure de leur jeu.

C'est Vilèn Flusser qui a formulé avec la plus évidente radicalité ce problème, dans son livre Pour une philosophie de la photographie. En acceptant de prendre en compte la réalité même, à savoir que l'appareil photographique, dès son invention, est un appareil, c'est-à-dire, selon sa formule « un jouet simulant la pensée » et qu'un appareil fonctionne et fait fonctionner des programmes, optiques, chimiques puis informatiques, Vilèn Flusser fait le choix de ne pas tomber dans l'aveuglement concernant les images techniques, aveuglement dans lequel la pensée française sur ce sujet en particulier se complait depuis trop longtemps.

Olivier Perrot - autoportrait photogramme1999

« Aucun appareil photo correctement programmé ne peut être entièrement percé à jour par un photographe, ni même par la totalité de tous les photographes. C'est une black box. Et pour le photographe, c'est justement le noir de la boîte qui constitue le motif à photographier » remarque Vilèn Flusser. En d'autres termes, il n'y a pas d'indice de la réalité matérielle dans l'image, au mieux des transcriptions des symboles que constituent les programmes actifs dans les appareils.

En refusant cette « évidence », la pensée française sur la photographie a fait de sa croyance en l'indicialité un dogme et de ce dogme le moyen le plus efficace lui permettant d'ignorer son aveuglement.

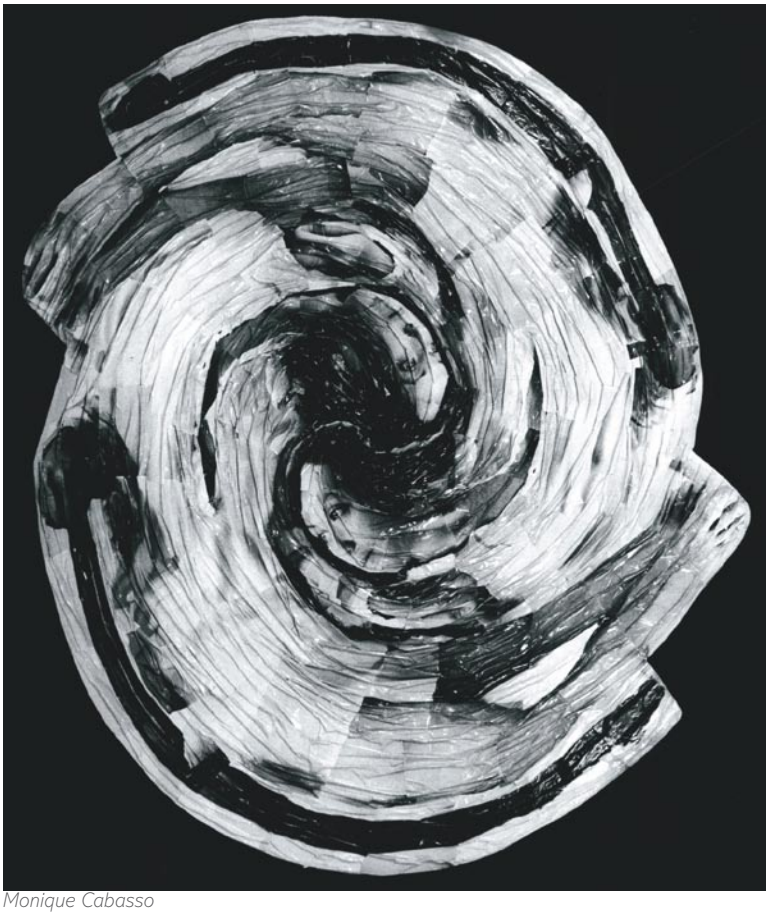
Cette pensée française s'est retrouvée piégée au moment où il n'a plus été possible d'ignorer l'existence des programmes dans le fonctionnement de l'appareil et leur rôle déterminant dans toutes les étapes de la production des images. Elle cherche en vain des indices et ne retrouve plus devant elle qu'une surface brillante sur laquelle viennent s'agiter des spectres irascibles. La pensée française affecte de croire qu'elle va pouvoir y déchiffrer encore et toujours la réalité et continue d'ignorer les causes de son aveuglement qui se marque pourtant par ses tentatives, vaines, de se justifier.

Au-delà de croire

Il existe, non pas d'autres images, mais une autre image ou plutôt quelque chose qu'il faudrait nommer l'autre image. Elle se trouve à la croisée d'au moins trois dimensions de la pensée humaine, le fait de croire, et en particulier de croire ce que l'on voit, le fait d'avoir peur du vide, celui du ciel comme celui que chacun abrite en lui-même et le fait d'espérer

qui nous pousse à devoir décider et agir. Or si l'image technique est une image produite par des appareils, l'image est, note Vilèn Flusser, « une surface signifiante dont les éléments entretiennent un rapport magique les uns avec les autres. »

Si la croyance en l'indicialité implique le refus de prendre en charge la fonction réelle des appareils, elle interdit aussi de saisir le rapport incommensurable qui, comme le dit Günther Anders, a été instauré « entre l'imagination et la production », ou si l'on veut, ici, entre la puissance de métaphorisation qui caractérise la pensée humaine depuis ses commencements historiques et ce que les appareils et les programmes font exister. « J'appelle « supraliminaires » les événements et les actions qui sont trop grands pour être encore conçus par l'homme : si c'était le cas, ils pourraient être perçus et mémorisés. » La photographie, comme expérience à la fois fondamentale et universelle d'une pensée avec appareil est en ce sens un événement supraliminaire. La croyance en l'indicialité est le résultat du refoulement et du déni de cet impensable même. Le jeu avec les appareils permet de continuer de croire en jouissant de son aveuglement.



Monique Cabasso

Il existe une autre possibilité, mettre en pratique une sorte d'époché psychique, qui consisterait à suspendre cette croyance et à travailler sinon sur son « origine » du moins sur les formes de sa manifestation. C'est à une telle suspension de la croyance que se livrent depuis dix ans les membres du Groupe Novembre.

En choisissant de se nommer photographes plasticiens, ils ne cherchent pas à s'accrocher l'illusion du réel ni à la croyance martelée par Roland Barthes que « le constatatif de la Photographie porte non sur l'objet, mais sur le temps ». Tout au contraire, ils tentent, avec les moyens du bord, c'est-à-dire aussi bien infra que supra techniques, de prendre en charge l'incommensurable. L'incommensurable ne consiste pas en l'abolition des mesures mais traduit l'idée que des mesures nouvelles dont on n'a pas encore établi la portée sont à l'œuvre dans les phénomènes que nous vivons.

Au triangle image indice intention, ils opposent le triangle psychique, suspension de la croyance, traversée des apparences et invention. Ils travaillent dans l'image. Elle en est l'objet et l'enjeu. Ils ne visent pas à faire fonctionner la magie des images pour fasciner tel ou tel spectateur, ils creusent l'image pour en interroger la puissance magique et en faire émerger l'envers. L'envers de toute image n'est pas une image.

C'est un processus qui consiste à rendre possible une saisie par l'œil de ce qui, au-delà de l'image, ouvre sur l'incommensurable.

C'est tenter d'apprivoiser l'incommensurable en prenant en compte la déchirure que les appareils ont instaurée dans la vie psychique des hommes. Elle sépare les processus de métaphorisation des processus techniques, mais elle s'est aussi introduite dans le processus de fabrication des images mentales.

Ce que réussissent à nous faire percevoir les artistes du Groupe Novembre, c'est la puissance de ce conflit, les formes de cette déchirure et l'existence de l'autre image.

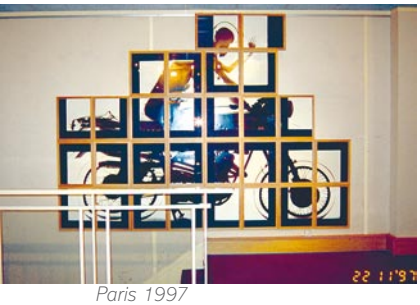
Au-delà de leur diversité et de la singularité de chacune de leurs démarches, ils rendent perceptible le fait que la pensée ne peut désormais exister que sur la base d'une nouvelle alliance entre la part ratioïde et la part non ratioïde qui toutes deux constituent notre fonctionnement psychique.

C'est pourquoi la magie des images doit être reconnue pour ce qu'elle est, une plongée à grande vitesse dans les arcanes du temps post historique où la pensée peut commencer de s'approcher de cette autre image, qui n'est ni dieu ni diable, mais la forme plastique d'une certaine compréhension du mystère•

Jean-Louis Poitevin

Groupe Novembre

Issy les Moulineaux 1999



Paris 1997

Paris 1997

Issy les Moulineaux 1997

Paris 1997

Issy les Moulineaux 1997

Esslingen 2000

Issy les Moulineaux 1997

Principales expositions : 2004 Festival International d'Arts Visuels « l'été des Arts en Auxois-morvan », C.R.A.N.E/ Château de Chevigny-Arcade/Château de Sainte Colombe-en-Auxois | « Procédés photographiques », Château de Chevigny-Millery. | **2001** « Absolut Secret » Vente M[tr] Tajan/Absolut Vodka/Reporter sans Frontière, Paris | **2000** « Photoplastiken » Institut français, Stuttgart, galerie im Heppächer, Esslingen | « Prognose : Imprévisible » théâtre die Rampe, danse performance, Stuttgart | **1999** « Groupe Novembre » Artsenal Issy | **1997** « Groupe Novembre » Artsenal Issy/Paris

Monique Cabasso

Sirène, extrait

Née en Israël en 1957
Diplômée de l'École Nationale d'Art de Cergy Pontoise
Vit et travaille à Paris
2006 Trente Ans de Création Contemporaine à Garges-lès-Gonesse | **2005** Espace Lino Ventura, Garges-lès-Gonesse. | **2004** Festival International d'Arts Visuels « l'été des Arts en Auxois-Morvan », St Colombe. | « Procédés photographiques », Château de Chevigny-Millery. | **2001** « Absolut Secret » Vente M^tr^ Tajan/Absolut Vodka/Reporter sans Frontière, Paris | **2000** « Photoplastiken » Institut français, Stuttgart, galerie im Heppächer, Esslingen | **1996** « Mois OFF de la photographie » Paris

La Dame à la Licorne

Claire Morère

Vous-vous rappelez, de la tapisserie de la Dame à la Licorne, au musée de Cluny ?

Eh bien je dirais que les textures suspendues par Monique Cabasso sont de cette même haute lisse, de cette même fine tisse.

Des tentures de photos déchirées, enroulées, collées, dans la ronde des osiers tressés, des lirettes des fibres colorées, au tapis des cercles et des manèges, au petit point des souvenirs.

Tournent,

Les tables rondes, sous couvert des rendez-vous d'amour,

Les sirènes tête-bêches au sein dévoré d'un soleil trop radiant,

Le carrousel doucereux aux musiques de mors grinçants,

Les naseaux des chevaux chauffant le cul des anges,

Quand, petit, on cherche désespérément sa mère qui nous a mis sur ce manège…

Surgit la peur à la guimauve.

Et puis, les ruines, en colonnades, somptueuses, pompéiennes,

Pleines d'humour, de nostalgie, d'impériale beauté révolue…

Comme les vestiges, comme les vertiges, Au mur,

Pelage de photos fourrées de coups-fourrés au délire d'un visage dévasté.

Je suis la visiteuse, captive et amoureuse, à la dérive d'un rendez-vous avec la Dame à la licorne.

Ou bien peut-être, mais oui, bien-sûr, avec la licorne en personne,

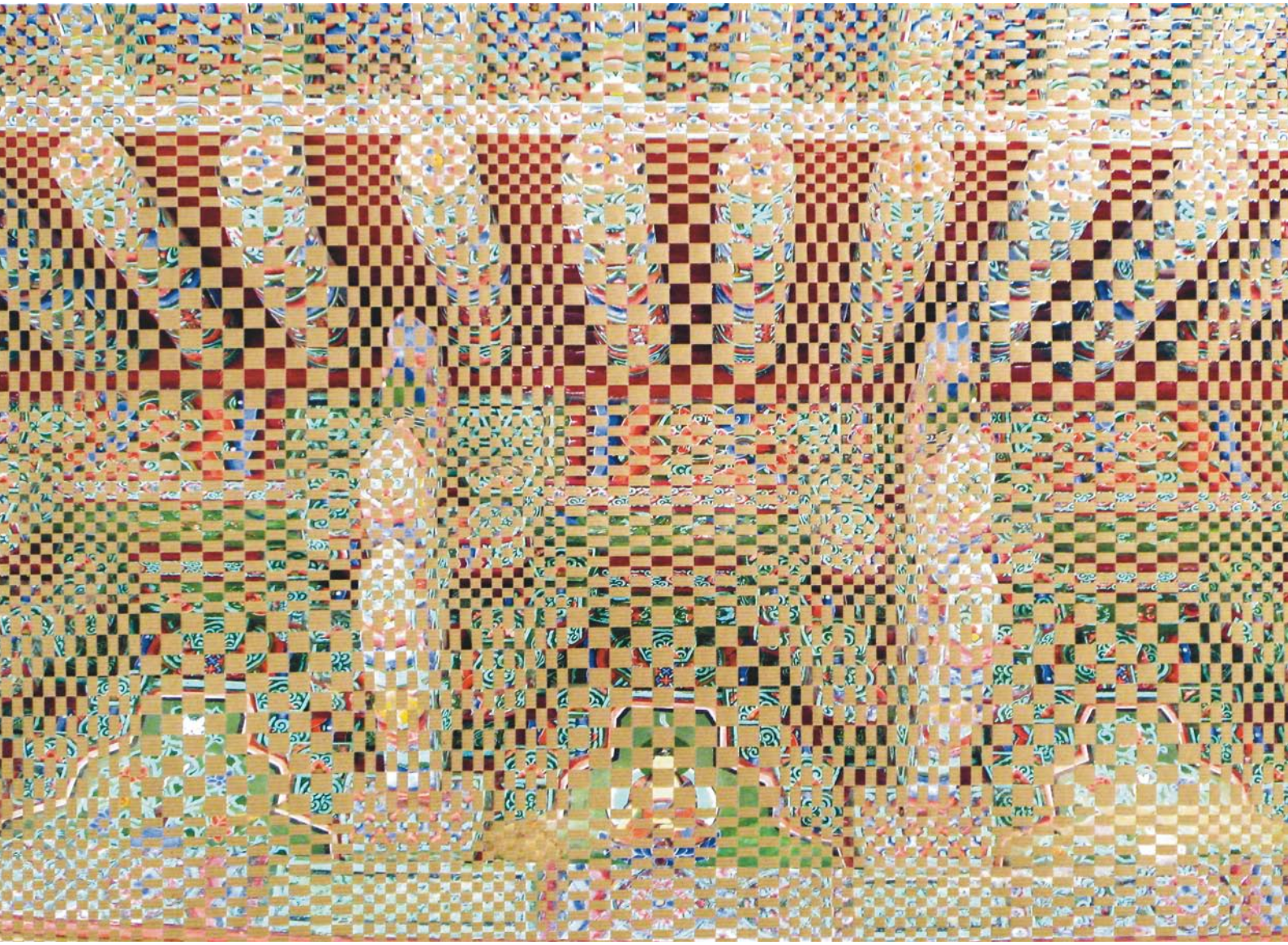
Cet animal mythique qui fait tourner le temps, révèle les outrages, donne éclat aux orages, au vif-argent de son sel.

Si j'avais un Cluny,

J'accrocherais la toile de ses légendes et j'irais converser chaque jour avec Dame Cabasso,

Au colimaçon des questions, dans l'escargot fossile des images pétrifiantes, dans l'éclair des photos chevauchées.

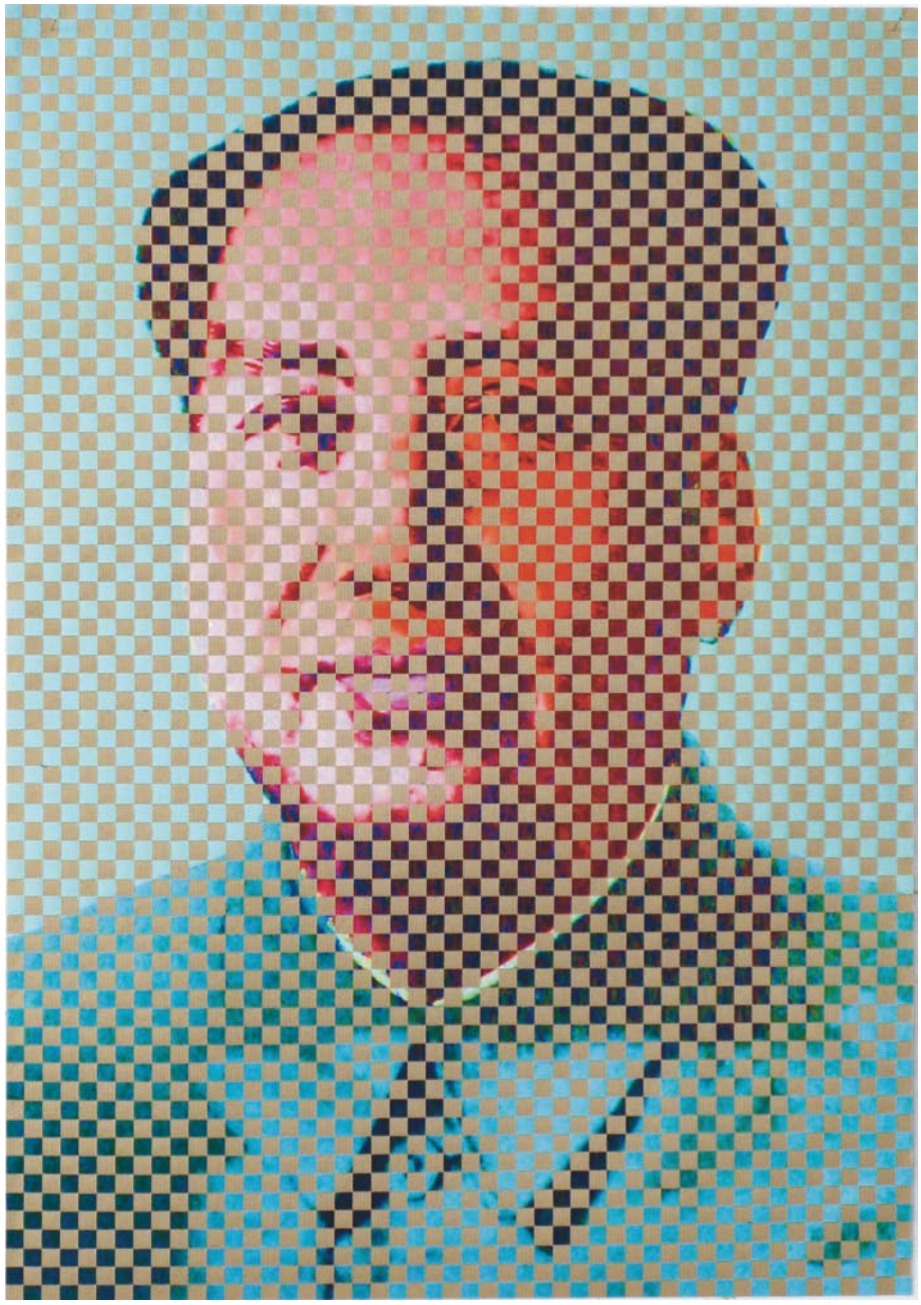
Chong Jae-Kyoo



Gyeongju 2007-1

Né en 1949 à Daegu, Corée du Sud, Vit à Paris depuis 1978.
Licencié de la Faculté des Beaux-Arts, Université Nationale de Séoul, Corée.
2007 « ACAF NY 2007 : Asian Contemporary Art Fair », New York, USA | **2006** « International New Art in Paris Now », Gal. Mamia Bretesché, Paris | « COREEgraphie ; alphabet coréen Hangeul » (2e AGORA / Festival du cinéma coréen), Conseil Général de Seine-Maritime), Rouen, France | **2005** « Paris/New York, New York/Paris », Galerie 2x13, New York, USA. | **2004** « 4e Photo Festival » (Art in Photography) Gana Art Center, Séoul, France. | **1996-2003** « Sol/Mur/Temps » commissaire de l'exposition, Sonamou-Artsenal et Centre culturel coréen, Paris, France | **1991** Membre du comité pour la création de l'Association SONAMOU, Paris

Collections
Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Japon, 1995.
Musée National d'Art Contemporain, Séoul, Corée de Sud, 1996, 2001, 2006.
Posco Art Museum, Séoul, Corée du Sud, 1996.
Musée de la carte à jouer, Issy-les-Moulineaux, France, 2004
Diverses collections privées



MAO π n° 1

Le tissage du temps

Mon travail de tissage, consiste à répéter l'entrecroisement orthogonal de l'image photographique découpée verticalement et du papier kraft découpé horizontalement (le contraire est aussi possible). Ce processus me permet de percevoir le temps — le temps qui s'écoule avec le monde. C'est peut être le même processus qui relie le moments d'une promesse et celui de son exécution.

Ce tissage de l'image photographique avec le papier kraft, objet réel, est une représentation de l'entrecroisement de la trace du passé et du présent.

Il représente aussi l'imbrication entre l'espace photographique qui est le «présent du passé» et le futur dans le présent. Sur l'ensemble de la surface tissée, l'image photographique comme trace du passé se libère de sa fixité et le papier Kraft réel, de sa matérialité. De même, les formes peintes sur le papier avec le pinceau se dégagent du fond.

Devant cette libération par le travail photographique, j'éprouve un sentiment de libération, comme un alpiniste parvenu au sommet d'une montagne.

Le tissage de l'événement d'un futur accompli•

2003

Esslingen 2000

Stuttgart 2000

l'été des Arts en Auxois-Morvan 2004

Le Groupe Novembre

Jean-Louis Poitevin, novembre 97

La formation du « groupe novembre », composé de six photographes plasticiens, répond à une double exigence, donner corps à une conception originale de la photographie et constituer une force capable d'intervenir de façon singulière dans le champ artistique.

La photographie, on le sait, est arrimée à son référent de manière incontournable et la prise de vue reste l'acte essentiel d'une capture vitale. Les artistes constituant le groupe novembre refusent ce double diktat et pensent leur travail comme étant « sorti » de la représentation, au point que pour eux ni l'appareil ni le moment de la prise de vue ne sont les éléments indispensables de leur travail.

Ce qu'ils ont investi, c'est le matériau photographique, entendons que leur but n'est plus de représenter un quelconque sujet ou de le figurer mais bien de traquer ce qui se passe à la fois à l'intérieur et sur les bords de l'image, ou en d'autres termes de tenter de rendre compte des forces et des événements qui animent le visible. Ils sont tous en quelque sorte passés de l'autre côté du miroir.

La photographie plasticienne n'est cependant pas identifiable à ce courant dans lequel les artistes ont uti-

Paris 1997

lisé la photographie comme support à des interventions picturales, couleurs, grattages, déformations, etc. tentant ainsi de faire un grand pas en direction du tableau. Elle est pourtant le fruit d'une réflexion profonde sur les statuts de l'image et de la représentation à la fin du XX^{e} siècle. En effet c'est entre la peinture et la sculpture d'une part, la multiplication exponentielle des clichés sur les murs et des écrans du multimédia que la photographie plasticienne tente de se frayer un chemin. Elle cherche ainsi à articuler à la fois une analyse des conditions même de l'exposition des œuvres, déterminant, on le sait, le regard du spectateur (recours ou non au cadre, découpage de l'image, présentation dans l'espace, etc.) et une remise en cause de l'impératif de la représentation, non que la photographie plasticienne ne représente rien mais le sujet vient en second, ce qui compte pour elle étant de prendre l'image comme un matériau, (photogramme du corps directement posé sur le papier, malaxage du papier, usage des

Issy les Moulineaux 1997

Esslingen 2000

l'été des Arts en Auxois-Morvan 2004

l'été des Arts en Auxois-Morvan 2004

Préface au catalogue de la première exposition

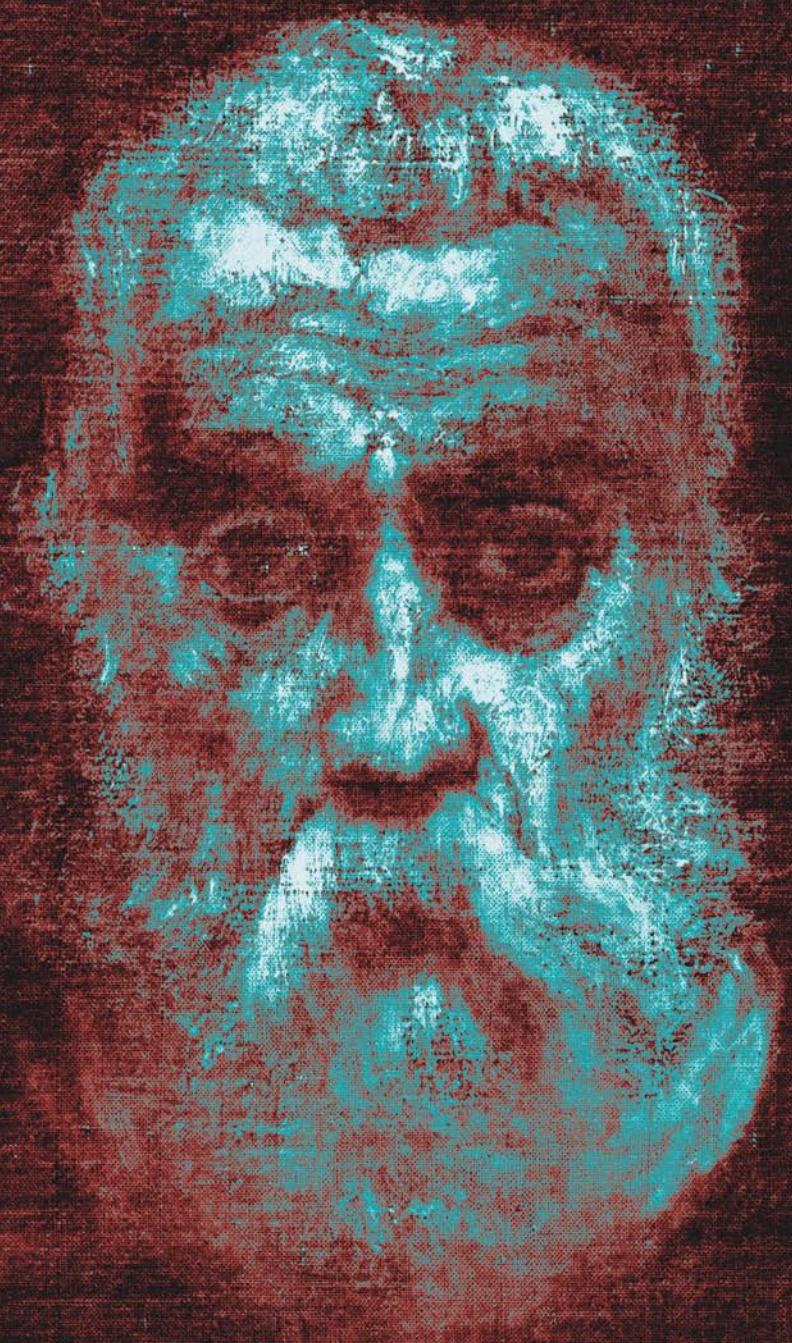
rayons X, etc.). En d'autres, termes, le référent n'est plus le « sujet » de la photographie mais l'outil permettant un travail d'évidement du représenté en vue d'atteindre sinon son essence du moins une autre vérité de lui-même, son double fantomal. La photographie plasticienne veut en quelque sorte voir ce qu'il y a dans l'image, cherchant à percer le mystère de sa puissance imaginale, traquant son âme, cette puissance qui l'anime et ne se contente plus de présenter le résultat de cette animation.

Cet évidement est aussi une manière de traverser ou de transpercer le visible, de l'ouvrir à ce que, montrant, il cache nécessairement. Ainsi, comprendre l'enjeu de mouvements comme Support-Surface ou réfléchir sur le statut et la présence massive des écrans qui saturent le réel de clichés, est, dans cette démarche, fondamentale. Évider, transpercer, c'est donc aussi bien tenter de montrer ce qui échappe à la présentation que rechercher ce qui a lieu au bord où hors de l'image. C'est pourquoi l'acte photographique est ici secondaire et le traitement de l'image essentiel. On peut donc affirmer que pour une telle démarche plasticienne, la photographie n'existe pas.

Art inévitable de l'instant, celui de la prise de vue, même si, on le sait, le travail au développement et au tirage peut être le plus important, la photographie est travaillée de l'intérieur par une nostalgie incurable, celle de rendre compte, malgré tout, du temps. La photographie plasticienne, en renversant à sa manière l'ordre de préséance de l'existence sur l'essence, en tentant donc de privilégier la seconde, va devoir à la fois prendre acte de la tridimensionnalité de l'espace et tenter de faire du présent le temps même de l'image. En effet, l'image photographique colle au passé comme expérience insaisissable de l'instant. Ici, elle est l'activation du présent dans son épaisseur même. C'est pourquoi, tous les photographes du groupe novembre sont dans une perspective de traitement de l'image comme unique et non plus comme multiple.

Mais l'objet de leur combat intime avec l'image tient tout entier dans une sorte de refus du « ça a été » dont Roland Barthes a écrit qu'il constituait le point incontournable et essentiel de toute photographie. Ainsi le groupe novembre semble-t-il lancer à l'image un « Soit » qui en ferait l'égale du verbe. Pour cela, certains vont, découpant l'image ou l'installant sur des supports particuliers, la présenter en trois dimensions, brisant ainsi les habitudes et les repères de l'œil, alors que d'autres, par le recours à la projection directe de leur corps sur le papier tenteront d'affirmer la réalité d'une présence contre l'illusion de l'absence et que d'autres encore par le recours aux rayons X nous feront voir l'invisible, compris ici comme ce qui au cœur de la matérialité porte et fait exister les choses. C'est en creusant l'épaisseur de l'instant pour traquer les replis de l'être, en évidant l'illusoire présence de la chose pour montrer la part d'invisibilité qui la constitue et la porte, que la photographie plasticienne invente ses pratiques les plus originales.

Xavier Lucchesi



Le tintoret - Louvre 2000

Né en 1959, vit et travaille à Paris | **2007** « Automates» Ed. Pegg - Galerie France-Fiction. Paris | **2006** « Festival divers » Installation. Levallois-Perret | « Exploration mécanique » Musée Arturo Lopez. Neuilly-sur-Seine | « Surexposition » Timisoara. Roumanie | « festival art-science Montaury » « route verte » anglet | « Picasso x-rays »Musée Picasso. Paris | **2005** « Art-Paris » Galerie Bernard Dudoignon. Paris | « Joko revient avec ses amis » Musée Buffon-Montbard. France | « Paris-Photo »Galerie Bernard Dudoignon. Paris | « Off-Top / Projection-Live » Divan du Monde. Paris | **2004** « Polyptyque 1- Radio Réalité » HP Charles Foix. Ivry. France | « Paris-Photo »Galerie Bernard Dudoignon. Dudoignon. Paris | « Ani-morts » Musée Buffon-Montbard. France

Collection :

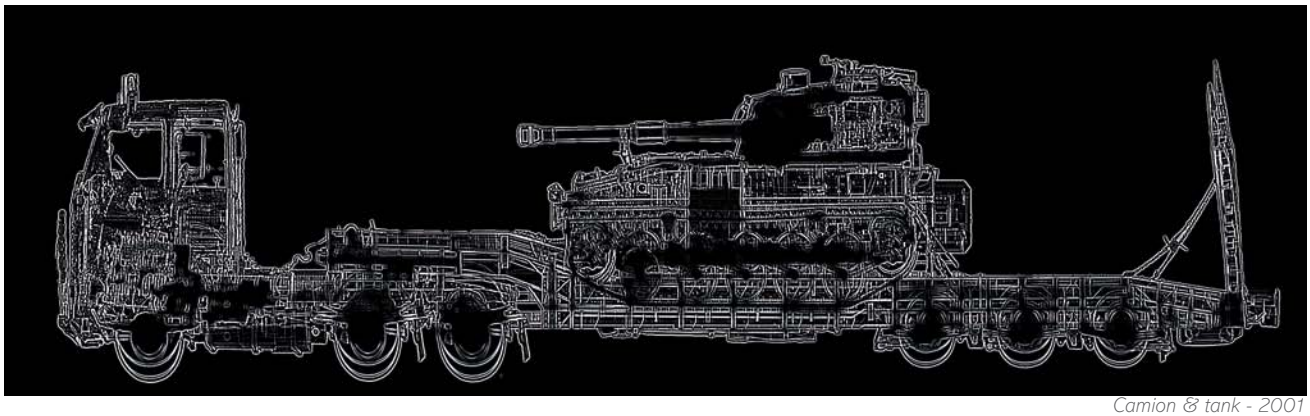
MEP (Maison Européenne de la photographie) | BNF (Bibliothèque Nationale de France) | Prinz Gallery : Kyoto (Japon) | Diverses collections privées

Publication :

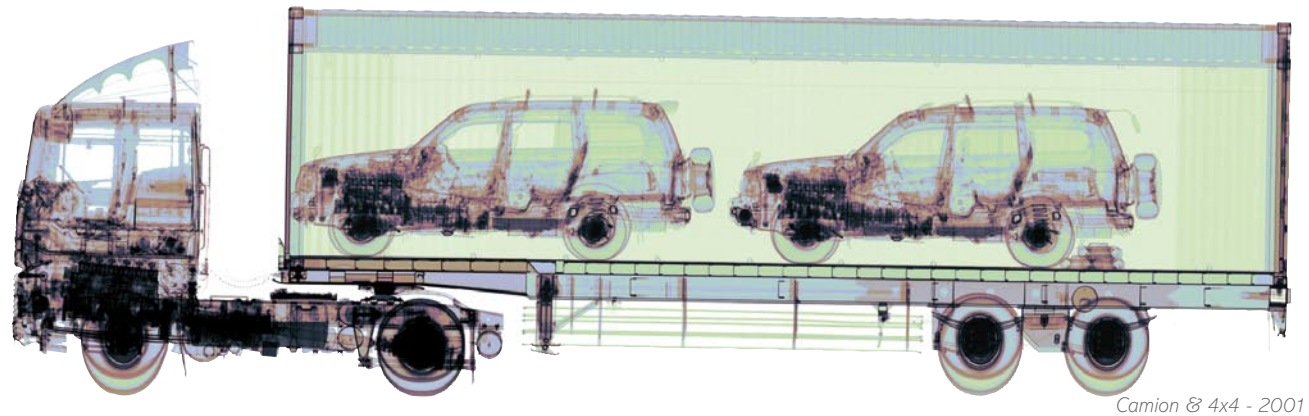
2006 *Picasso x-rays* catalogue ed.Beaux arts | *Polyptyque 2* ed. CCFT | **2005** *Polyptyque 1* ed. Alliage's | **1995** *De röntgen a Moscou* ed. Intensite

Presse :

Beaux arts magazine / Raphaël Pic / septembre 2006 | *Le Monde 2* octobre 2006



Camion & tank - 2001



Camion & 4x4 - 2001

L'œil-photon dans la magie du monde

Jean Louis POITEVIN

Xavier Lucchesi cherche à plonger dans l'envers des choses, à appréhender la magie du monde.

C'est pourquoi il n'utilise plus d'appareil photographique depuis dix ans, mais des appareils de radiographie et des scanners de nouvelle génération qui transforment chaque chose en un fantôme glorieux, plus mystérieux et plus vivant que la chose elle-même.

Grâce à ces nouveaux appareils, il a su révéler la part d'invisible que recelaient les toiles des maîtres du Louvre, les masques d'Afrique ou d'Océanie, les objets du quotidien, les corps des animaux du muséum d'histoire naturelle, ou encore les sculptures de Picasso.

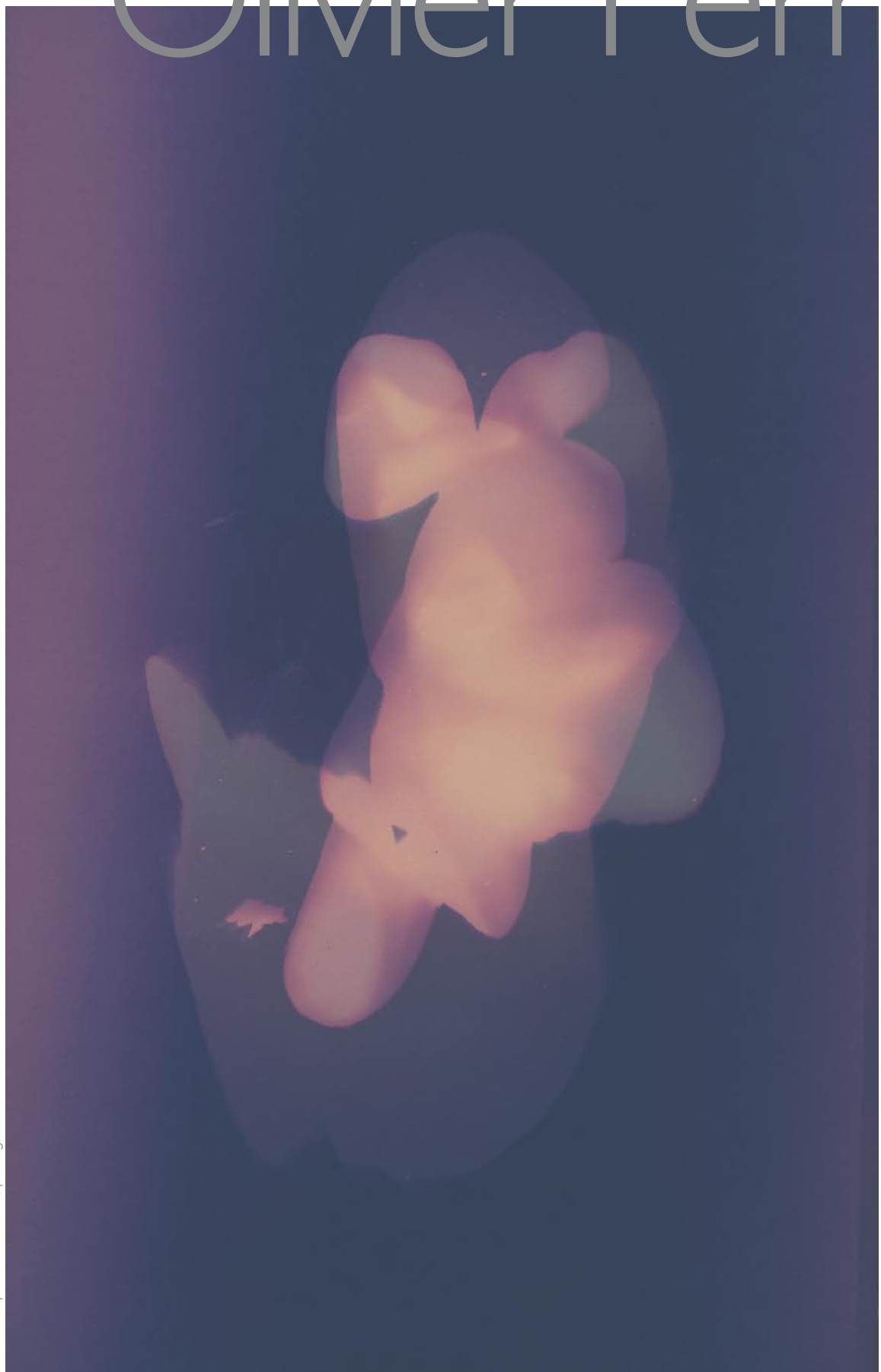
Ainsi, une œuvre ou un objet traversés par l'œil-photon d'un appareil de radiographie ou d'un scanner, deviennent un monde nouveau et inconnu. Ce qui apparaît alors à l'écran révèle aussi bien des secrets de cuisine que des formes inédites, des formes de cellules vivantes auxquelles la nature n'a pas encore eu le temps de rêver, encore moins de créer.

Xavier Lucchesi, en détournant l'usage scientifique des appareils, prend de vitesse l'imagination même de la nature et nous propulse dans le monde d'après-demain.

Démiurge, il révèle et invente des formes inédites. Chamane, il pousse les appareils au-delà des limites de leurs programmes. Créateur, il nous fait vivre des voyages interstellaires qui nous conduisent au-delà de toute croyance.

Face à une œuvre de Xavier Lucchesi, nous savons que notre œil est devenu photon. Ce que nous voyons se souvient pour nous de ce voyage que nous n'avons cessé de faire depuis l'aube des temps, entre le centre du soleil et la nuit de notre âme•

Olivier Perrot



Petit poucet 302-291, photogramme 2007 - 410 x 650 mm

Les petits poucets pour les 10 ans du groupe novembre

Cette série anniversaire d'Olivier Perrot recèle un double, voire un triple piège. Tout d'abord une allusion transparente à son mode de fabrication, mais qui n'avancera guère le néophyte dans son élucidation du mystère de la création. Et puis il y a l'ogre bien sûr celui auquel échappe l'intelligence sensible de l'enfant, allusion évidemment transparente à une forme de résistance, mais qui ne nous avance pas davantage dans le décryptage de l'œuvre.

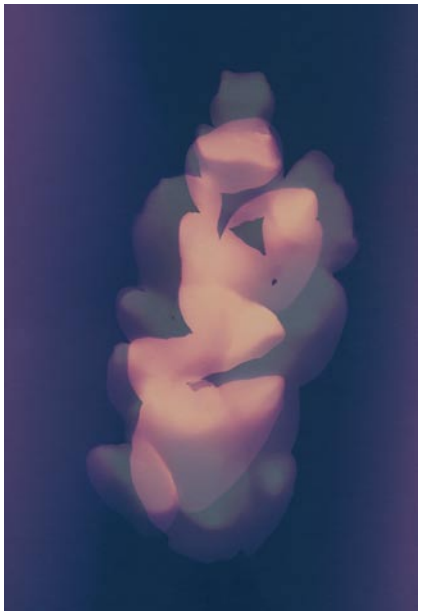
C'est ailleurs qu'il faut se laisser porter, par le cours de nos sensations et de notre imagination. Non pas le "Ça ressemble à" forcément vain : bien sûr, il y a là un aspect organique, quelque chose comme la prolifération de cellules souche, pour éviter d'aller se perdre dans l'évocation d'autres proliférations, et puis il y a cette couleur, à la fois séduisante et inquiétante… Ça ne doit pas être là non plus qu'il faut aller voir. Nous savons bien qu'il n'y a jamais de raison à une œuvre, ni d'élucidation possible, et que plus elle feint d'offrir des pistes, plus elle se dérobe. Il y a toujours, au contraire, quelque chose d'un questionnement initiatique dans l'art, quelque chose d'une profonde résistance à la vie profane, quel qu'en soit le médium et la photographie, surtout celle-ci, qui échappe à toute l'alchimie ordinaire, ne fait pas exception.

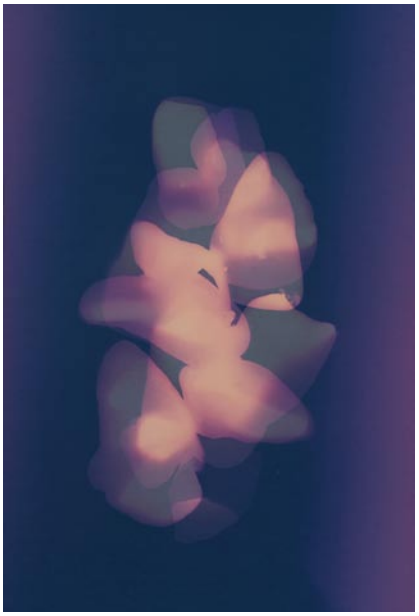
Derrière une symbolique, il s'en cache et s'en dévoile toujours une autre : s'il y a du métaphorique, il y a aussi du métaphysique au travail.

En fait pénétrer une œuvre, c'est laisser son regard errer à la surface, c'est laisser le regard s'emparer de ces formes offertes. Ce n'est pas en percer la surface, le sens, c'est au contraire s'y abandonner comme le petit enfant s'abandonne au sommeil (tiens! revoilà le Petit Poucet!), c'est se laisser porter par ses propres doutes et son propre désir d'aller à la rencontre de l'autre. Y met une majuscule qui veut.

Que ce soit le Livre ou l'Œuvre, c'est toujours, d'abord, d'un support dont il s'agit et plus ce support est puissant, plus il nous entraîne loin, c'est-à-dire, in fine, au plus proche de nous-mêmes•

Alain Fleig, octobre 2007





Série Petit poucet, 304-315, 301-315, 300-305, tous : 410 x 650 mm

Né en 1963, vit et travaille à Vitry sur Seine | **2007** « les images de Cassandre » Librairie Coup de Théâtre, Chapelle des Recollets, Paris | **2005** Rote Fabrik, Ziegel oh lac, Zûrich | **2003** Metiss'Art, Nanterre | **2002** « Ego(s) 2 » Centre d'Art Contemporain de Clamart | **2001** Hors Champ sur l'Ile, Avignon | **2000** « 2000 images… » MGI, Paris | **1999** « En vie » CIRP Galerie des voûtes, Royan | **1998** Le Shop, Paris, Mois OFF de la photo | **1995-96** « Durch Röntgen » ART & RAT, Remscheid, Allemagne | « Photogramme, une pratique contemporaine » Espace Contretype Bruxelles | **1991** Mai de la photo, Grand Théâtre. Reims | **1988-89** « Le corps représenté » « Mutations » Studio de l'Arc. RIP d'Arles | **1989** Galerie Praz-Delavallade, Paris | **1987** Galerie Plan de Travail, Lyon. Octobre des Arts | **1984-85-86** « Sol/Mur » Musée des Beaux Arts d'Evreux

Publications
1997-2007 Couvertures et images de la revue *Cassandre* | **2006** *10 ans d'action artistique*, Cassandre/Horschamp et les Éditions de L'Amandier | **2004** *Le jeu de l'être,* textes de Nicolas Roméas, collection Horschamp. | **2002** Revue *Figures de l'art* N°8 revue d'études esthétiques | **1999** Revue *La voix du regard*
Diverses collections privées

L'art photographique
entre représentation et création

Daniela Goeller, 2007

pas très nette. Elle sera ensuite réajustée par le moyen d'un miroir et améliorée par des lentilles optiques, mais elle restera longtemps éphémère. Au début du XIXe siècle, Daguerre réussît à la fixer sur une plaque de verre et obtint un objet unique. Nièpce développa la première image reproductible et Fox-Talbot créa finalement le premier procédé négatif, le calotype. Presque immédiatement la photographie suscita l'intérêt des peintres. Les images photographiques servaient de modèles surtout pour les portraits et les paysages et inspirèrent de nouvelles formes de représentation, notamment du mouvement. L'interférence réelle et l'échange fructueux entre peinture et photographie a été relevé notamment par l'historien d'art autrichien Heinrich Schwarz au début du XXe siècle. Pour lui, la liaison entre art et science était la condition historique pour le développement de la photographie. Pour Schwarz, la photographie n'introduit aucune rupture au XIXe siècle, car c'est le modernisme au début du XXe siècle qui provoqua une césure en dissociant peinture et photographie : « Une histoire de l'art abstrait pourrait commencer aussi bien avec Daguerre qu'avec Kandinsky » est probablement son commentaire le plus pertinent à ce sujet. Walter Benjamin a suivi la même direction lorsqu'il écrivit son texte sur la reproductibilité. Pour lui, la photographie, et plus particulièrement encore le film, était parfaitement adaptée au développement de la société moderne. La perte de l'aura, l'une des conséquences de la reproductibilité de l'image, était un effet entièrement positif pour Benjamin : elle allait de pair avec le modernisme. Concernant à la fois l'identité de l'image et sa dimension historique, l'aura est une notion complexe à multiples facettes et elle n'est pas réservée à la peinture. Quand la matière picturale est présente dans l'image de façon à troubler, voire anéantir son caractère indiciel, l'image est, selon Benjamin, dotée d'aura. C'est ainsi que la notion de la « touche », généralement employée en peinture pour désigner l'intervention visible du peintre, se voit également appliquée à la photographie. Ernst Kallai fut parmi les premiers à abandonner la distinction entre photographie et peinture. Au lieu de s'attarder sur la différenciation entre reproduction et création, il commença à parler de la matière picturale. Lazlo

Olivier Perrot - combat photogramme 1998 2 (80x110)

Moholy-Nagy employa le terme de « Lichtfaktur (touche de la lumière) » à propos de la photographie. C'est au même moment que la question de savoir si la photographie est un art se posa, et si elle est entièrement établie et reconnue au sein des institutions de l'art aujourd'hui, c'est aussi grâce à la reconnaissance de son statut d'image par l'histoire de l'art. Le paradoxe de cette reconnaissance réside dans l'acceptation du fait que cette image moderne était perçue dans sa dimension artistique et plasticienne, c'est-à-dire d'une manière qui allait à l'encontre du concept même de modernité.

La matière de l'image

La plupart des écrits sur la photographie constatent que la photographie a entraîné un changement du monde ou du moins de la perception du monde mais aussi des images. En admettant ceci, on est également conduit à accepter l'idée que les images elles-mêmes ont changé de nature. Mais malgré ce double constat, la photographie ne cesse toujours pas de se retrouver en concurrence avec la peinture. Cette querelle moderne est nourrie par quelques principes esthétiques anciens qui s'affrontent depuis des siècles. La distinction entre art et technique qui se traduit par une opposition entre image technique et image artistique représente le premier, et la différence entre reproduction et création, le second. Ce dernier se reflète surtout dans l'idée reçue que l'invention de la photographie ôta à la peinture la contrainte du réalisme et ouvrit par là le chemin à l'abstraction. Dès années trente à aujourd'hui, cette thèse régulièrement reprise hante la photographie. La réduction de la photographie à sa qualité de miroir fidèle de la nature instaure le doute sur sa dimension artistique ou plasticienne. Face à cette crise de l'image, le travail artistique des membres du groupe Novembre constitue un véritable manifeste pour une photographie consciente et créative.

Chong Jae-Kyoo

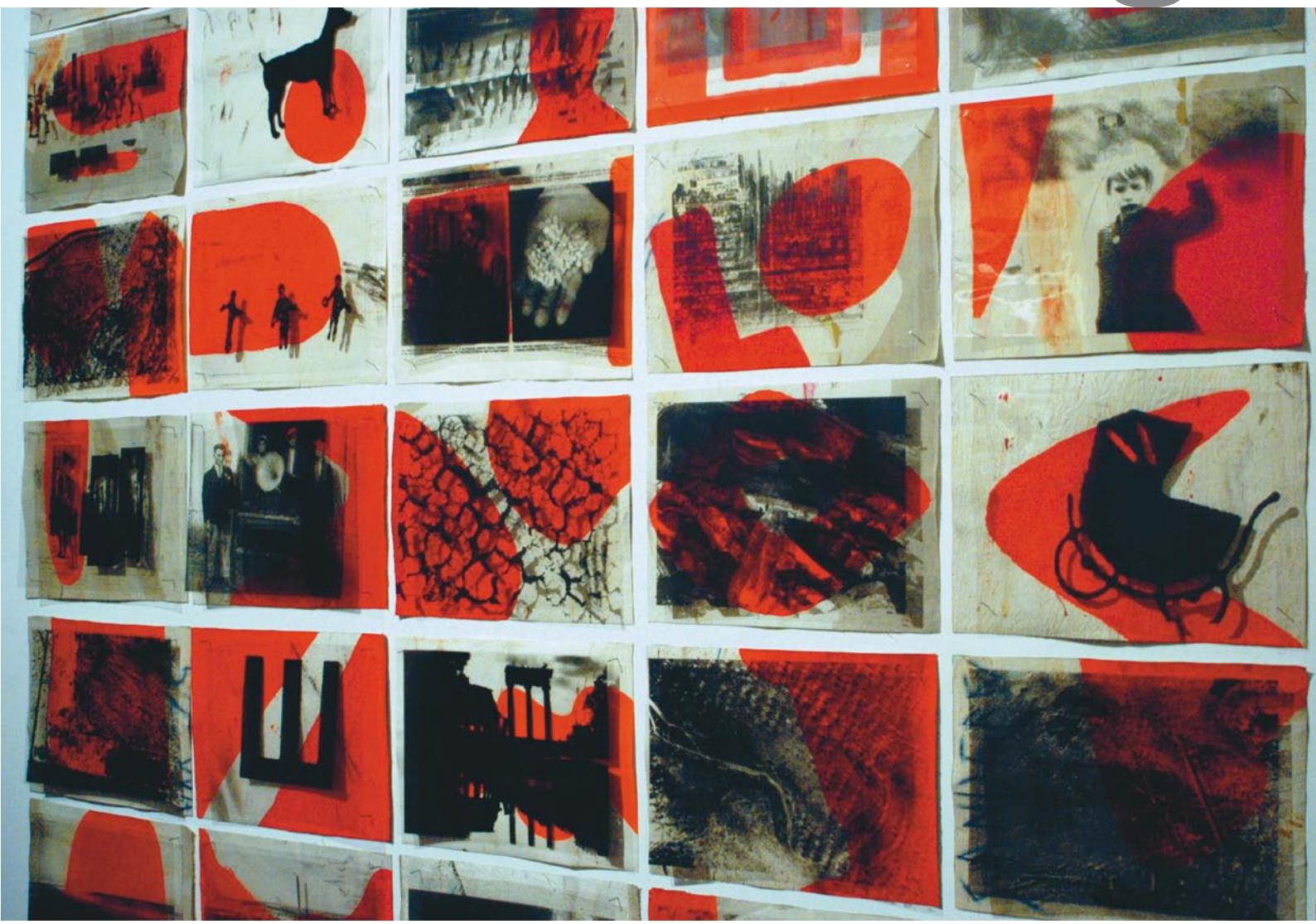
Malgré l'aspect très varié de leurs œuvres, les six artistes qui forment le groupe Novembre ont une chose en commun : chacun à sa manière poursuit une recherche picturale et plasticienne qui s'articule autour de la photographie. Martial Verdier réédite le procédé historique du calotype et obtient des images mystérieuses qui font apparaître à la fois leur matérialité et leur sujet. Olivier Perrot travaille directement sur les effets de la lumière et son rôle dans le processus photochimique. Dans ses photogrammes, il dévoile à la fois la structure de l'objet et la constitution de l'image. Cet aspect est également dominant dans les images radiographiques de Xavier Lucchesi. Mais en appliquant la technologie de la radiographie, souvent réservée au contexte médical et scientifique, à des objets étrangers, notamment des automates et des sculptures, il crée des images aussi surprenantes que personnelles. Jae-Kyoo Chong et Monique Cabasso ne travaillent ni avec la technique, ni avec le processus de création des images photographiques. Ils utilisent les images comme matière primaire. Ils les déstructurent, les découpent, les froissent, les tissent et les mélangent, ils les modifient, les remontent, les collent, les superposent et leur donnent aspects et formes multiples. Autant le travail de Monique Cabasso est synthétique, autant la démarche de Jae-Kyoo Chong est analytique. Elle se rapproche de l'œuvre de Salvatore Puglia, qui est complémentaire de celle des autres à beaucoup d'égards. Il intègre les tirages photographiques dans d'autres systèmes picturaux et leur invente de nouveaux contextes, afin de dévoiler les intentions et les rapports entre la production de ces images et leur dimension historique.

Reflet et projection

Depuis des siècles, les artistes se servent d'outils techniques, plus particulièrement de nature optique, pour résoudre les problèmes liés à la représentation de la réalité spatiale sur la surface plane du tableau. La première invention majeure fut celle de la perspective, un mode de construction d'espace complexe combinant les lois de la géométrie et de l'optique. Tandis qu'en Grèce antique Pline vit l'origine de la peinture dans l'ombre d'un homme retracée par son amante, à la Renaissance, Léon Battista Alberti fit de Narcisse contemplant son reflet à la surface de l'eau son inventeur. La perspective lie les deux concepts fondamentaux de la peinture, celui de la projection et celui du reflet. Depuis, le miroir est un sujet important en peinture, non seulement comme symbole de la représentation de la nature et de l'innocence de la vierge dans un contexte religieux, mais aussi en tant qu'outil de travail pour les peintres et comme objet de réflexion sur la condition de la représentation picturale en général. Au XVIIIe siècle, le miroir noir, dit le miroir de Claude, un miroir concave et suffisamment petit pour tenir dans la paume d'une main, servait aussi bien aux promeneurs qu'aux peintres pour regarder la nature. Mais l'instrument optique d'observation de la nature le plus influent fut sans doute la chambre noire. Dans la chambre noire se croisent pour la deuxième fois les principes de la projection et du reflet. La lumière entre par un petit trou dans la boîte noire et projette une image sur le mur ou l'écran en face. Selon les lois optiques, cette image apparaît d'abord tête-bêche et

Xavier Lucchesi - C-cela, 2006 ©X. Lucchesi/MBE 2006 ©Succession Picasso 2006

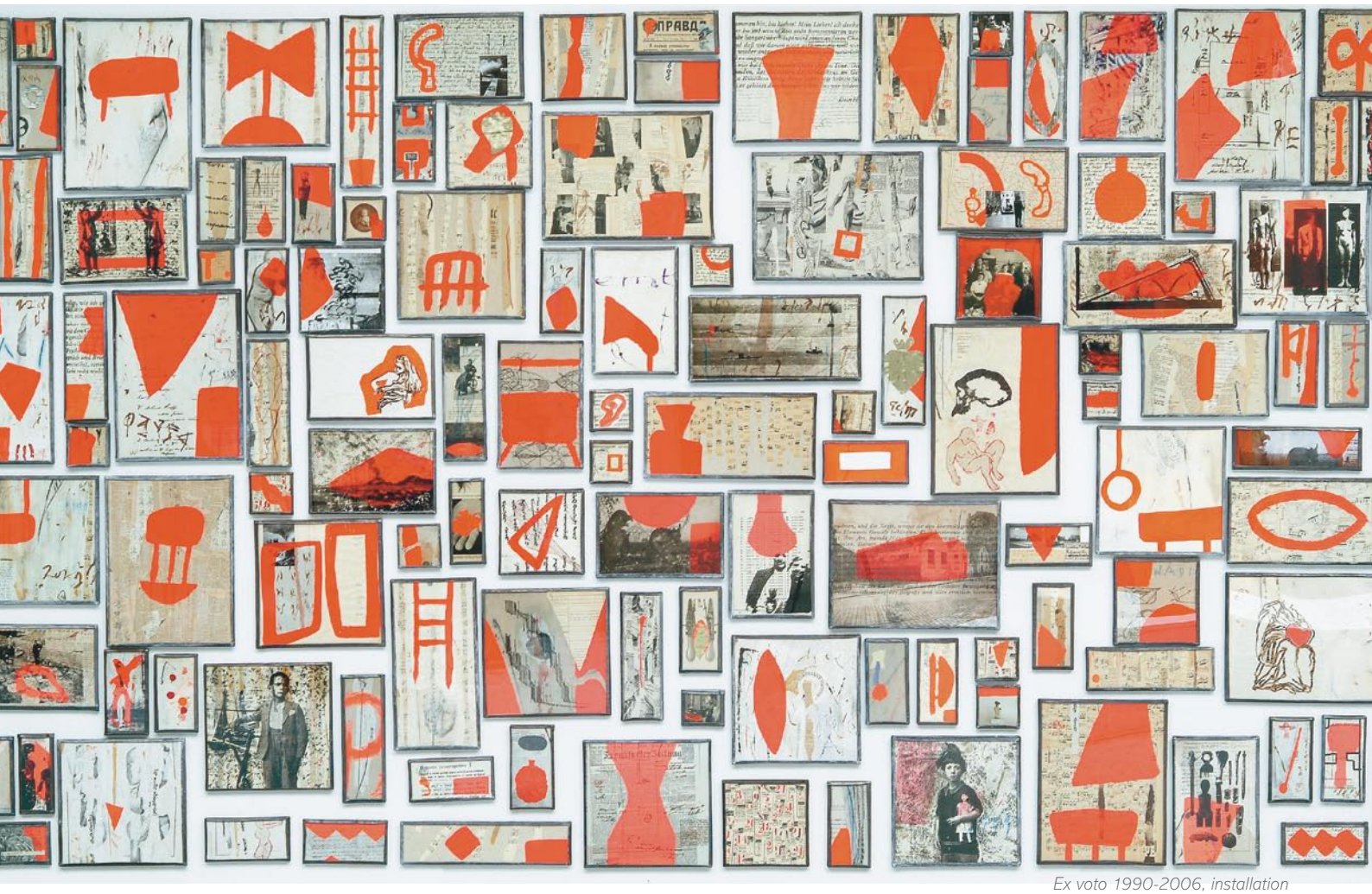
Salvatore Puglia



Inventarium 1990-2004, installation

Après avoir travaillé dans le domaine de la recherche historique, Salvatore Puglia (né en 1953) commence à exposer ses montages en 1985 (galerie Adeas, Strasbourg). Depuis lors, son activité d'artiste s'est toujours accompagnée d'investigations sur les sources documentaires des images, selon une pratique qui considère les traces de l'histoire comme de la matière à transformer.

En parallèle avec ses expositions, il a publié dans les revues *Quaderni storici*, *Détail*, *Linea d'ombra*, *Revue de Littérature Générale*, *Vacarme*, *Lo sciacallo*, *Mediamatic*, *Issues in Contemporary Culture and Aesthetics*, *Any*. Il a édité le volume collectif *Via dalle immagini / Leaving Pictures* (Salerne, 1999) et organisé les expositions « Iconografie transitorie » (Rome, 1999) et « Memoria e storia » (Naples, 2001).



Ex voto 1990-2006, installation

Radiogrammes pour une clinique impure

Rubén de La Nuez, 2001

A la lumière de la dynamique créée par les nouveaux moyens technologiques, l'histoire du siècle passé est avant tout une émission brouillée de signifiants qui ont fini par se fixer sur un fait, une photographie, un objet muséographique. C'est dans cette brèche entre les instants de l'histoire et la conscience historique même que le travail de Salvatore Puglia s'inscrit. La pratique de ce travail doit sa syntaxe à une poétique de l'histoire qui débute avec l'aliénation du référent – qu'il soit devenu image ou texte – de son milieu génétique. La reconnaissance de l'histoire comme représentation consensuelle de la réalité est ce qui introduit le passage du document à la poétique.

De ce point de vue, l'artiste prend la « muséification » de la réalité au sens pragmatique, pour sa valeur de conservation et de circulation sociale d'un ensemble de phénomènes, événements sociaux, découvertes scientifiques, mouvements artistiques, qui finalement sont le résultat d'un procès de sélection opéré à partir de sa propre expérience subjective. L'artiste devient le doigt pointé de l'histoire.

Un discours analogique est établi : il utilise dans sa syntaxe des éléments graphiques, la couleur rouge, en même temps flux vital, vieil or, et couleur de la chambre noire, prothèse de la mémoire où l'on saisit des instants de réalité. Le document, devenu un signe dépourvu de fonction, se transforme en répertoire pour une poétique: ce que Puglia appelle une « icono-grammaire » de l'histoire.

Le discours de Puglia se constitue à partir d'un « trope encyclopédique » qui fait qu'une quantité de couches corticales doivent être feuilletées avant d'atteindre un noyau, un élément monodique, indivisible dans toute son œuvre. Ces couches enveloppent les niveaux d'accès au référent historique dissimulé et à la possibilité de reconnaître une série infinie de relations entre des signes historiques de nature différente•

(extrait)

Martial Verdier

Allée du Bois de Vincennes, août 2007

Né en 1960, vit et travaille à Paris | **2007** Vente Olivier Sultan, M^tr^ Debureaux, hôtel Drouot, Paris | **2006** « Des hommes sans histoire » **M**usée des **A**rts **D**ernier, Paris | **2004** FIAD Foire Internationale des Arts Dernier, MAD, Paris | **2003** « Paris-Harare-Paris / 5+5 » MAD Paris | **2001** « Faire Play », spectacle de Sophie Lessard - ballet de l'Atlantique Régine Chopinot, La Rochelle, Paris… | **2000** MGI, Mois de la Photo à Paris | « Prognose : Imprévisible » théâtre die Rampe, danse performance, Stuttgart | **1999** « Harare exchange Workshop » Pierre Gallery, Harare, Zimbabwe | **1994** « corps latents », galerie Artsenal-Paris ; Mois OFF de la photo. | « '94 Taegu Workshop », Daegu-Seoul, Corée du sud.

Publications

| **2004** *Les Afriques*, ed. Autrement, Paris | **2002** *Photography's antiquarian avant-garde, the new waves in old processes,* Lyle Rexer, ed. Harry N.Abrams, New-York | **juin 2001** *Beaux-Arts/Nova*, supplément | **juin 2000** Cassandre | **novembre 1997** *Photographie Magazine* | **1996** *Les cahiers de médiologie n° 1.*

Diverses collections privées

1

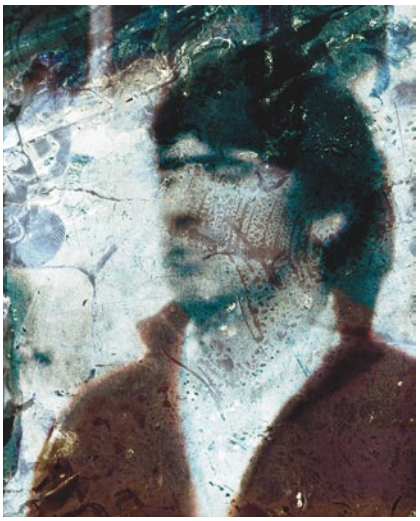
2

3

1- « Les Ambassadeurs » extrait 036-C.J-K, **Chong Jae-Kyoo**, *Daegu, 1994*
2- « Les Ambassadeurs » extrait 069-S.P, **Savatore Puglia**, *Issy-les-Moulineaux, 2001*
3- « EGO3 » **Olivier Perrot,** *Clamard, 2002*
4- « Faire Play » **Xavier Lucchesi,** *La Rochelle, 2001*
5- « Des hommes sans Histoire » **Martial Verdier,** *Paris, 2006*

4

5



La fin du paysage

Alain FLEIG, octobre 2007

Il est impossible de trouver moins photographique que le travail de Martial Verdier en ce que la photo comme duplicat du réel n'est en rien son affaire et, dans le même temps, il n'est rien de plus photographique en ce que cette expérience à chaque fois renouvelée est celle de la disparition-réapparition, de la lumière qui se fait ombre en s'éblouissant elle-même et vice-versa.

Son précédent travail : « Les Ambassadeurs », au titre chargé de sens, jouait sur les images à la fois érodées et exaltées du portrait. Aujourd'hui c'est à la notion même du paysage que s'attaque Martial. Nulle rupture, bien sûr, le paysage c'est l'homme, l'homme qui le nomme tel et le reconnaît (et le reconnaissant le dispute à la nature et à ses dieux) et cela depuis l'apparition de notre culture. Ici, la photo, sous couvert d'un jeu plastique avec l'image et la couleur, feint de renouer avec une tradition qui la précède car on sait bien qu'il n'y a pas de paysage en photo : il n'y a que des vues, et ce retour au paysage pensé, élaboré et nommé, re-présenté, c'est pour mieux nous signifier son effacement progressif dans la lumière, fût-il un instant illusoirement fixé…

L'évidence même, ici pointée du doigt, c'est bien celle de son irréversible disparition, de sa lente dilution dans l'espace innommé, et par tant de la disparition de son spectateur. Disparition/dilution de l'homme, celui qui se tient au centre du point de fuite de la perspective, disparition de celui qui le pense et le fait être ce qu'il est : ma propre disparition (la vôtre aussi, forcément, mais excusez, c'est moins immédiatement troublant pour moi). C'est bien cela qui est en jeu. L'insupportable de l'é-vidence. Ici quelque chose s'évide, s'éviscère, s'évanouit… et, sous, dans, à travers ces choses, déjà à peine reconnaissables : c'est moi. Plus encore que lorsqu'il s'agissait des portraits, en un sens toujours funéraires, du moins avec plus de subtilité et plus de pénétration, même cette photographie-là est bien toujours un constat•

Bernard Gerboud, octobre 2007

Le terme de photographie demeure si nébuleux qu'il ne va pas de soi même s'il semble faire communément consensus. Il évoque rarement à la fois les images et le procédé en dépit de la définition succincte et sibylline qu'en donne Potonniée en 1925 : « La photographie est l'art de rendre permanentes, par des moyens autres que ceux du dessin manuel, les images perçues dans la chambre noire » .

L'ouverture du champ des arts plastiques à la photographie s'amorce dès la fin des années 60, sous l'impulsion des performances réalisées par les artistes du mouvement Fluxus ou de ceux de l'Art corporel, ainsi de l'Art conceptuel. La photographie, seule trace durable de ces manifestations, de ces événements éphémères, commence alors à tisser d'intenses relations avec l'art contemporain. Apparaissent donc un métissage, une hybridation des pratiques puisqu'il s'agit de procéder à la représentation durable, lors de la monstration, de ce qui est éphémère. Les acceptions du mot photographie vont se diversifier au point qu'elles devront être distinguées les unes des autres : photo-action, photo-installation, photo-textes, photo-vidéo organisent alors de nouveau le réel, le dotent de nouveaux effets de sens. Aujourd'hui, le terme embrasse une pluralité de réalités.

Depuis qu'elle existe et bien qu'elle ait connu de nombreux perfectionnements, la photographie demeure néanmoins majoritairement un processus d'enregistrement. A la faveur de cette évolution d'un siècle et demi, selon les utilisations qui en sont faites, les expressions qu'elle permet sont cependant multiples, voire divergentes, et la photographie recouvre des images de toute nature.

En outre le temps a modifié notre perception des images : une histoire de l'évolution du regard mettrait en évidence la relativité de toute approche visuelle.

Mais comment définir cette photographie plasticienne sinon par ce qu'elle n'est pas, à savoir qu'elle n'est ni photographie documentaire, ni photographie de reportage, ni même, peut-être, ce que Jean-Claude Lemagny nomme « la photographie créative ». Les pratiques hybrides et décloisonnées qui l'inscrivent dans le champ des arts plastiques ne permettent pas son inscription dans l'histoire présumée pure du medium puisqu'elle ne cumule pas les trois aspects qui caractérisent l'image photographique selon Charles Sanders Pierce, Henri Van Lier et Philippe Dubois, pour qui elle est à la fois image, index et indice.

Les frontières esthétiques de la photographie n'en demeurent pas moins incertaines. Le clivage entre photographes et plasticiens n'est pas repérable avec évidence. Si les artistes pratiquant la photographie ne se prétendent pas photographes, les photographes souhaitent se faire reconnaître comme artistes tout en revendiquant la maîtrise technique de leur médium.

Martial Verdier - 2007

Le Groupe Novembre, quant à lui, comprend six « artistes réfléchissant sur de nouvelles approches de la photographie et de la représentation du monde », ainsi le groupe se présente-t-il dans la page d'accueil de son site. Mais il est écrit par ailleurs qu'il est composé de « six photographes [qui] travaillent sur une autre approche de la photographie dans une logique contemporaine et plasticienne ». Ces deux présentations du groupe prouvent à quel point les frontières esthétiques de la photographie sont incertaines même si, lorsque ses membres apparaissent comme photographes, c'est pour se différencier des autres photographes. Néanmoins chacun exploite une ou plusieurs ressources plastiques du médium photographique, en quoi ils sont donc tous photo-plasticiens.

Les artistes rassemblés au sein du Groupe Novembre sont Jae-Kyoo Chong, qui déstructure la photographie et la mêle parfois à la calligraphie, Xavier Lucchesi, qui a recours depuis plus de quinze ans au médium de la radiologie, Olivier Perrot, qui, ces dernières années, ne réalise plus que des photogrammes, Salvatore Puglia, dont le travail multiforme se présente souvent sous le mode de la phot-installation, Martial Verdier qui a choisi d'explorer l'espace entre l'une des techniques les plus anciennes de la photographie, le calotype, et le monde contemporain, et Monique Cabasso, qui intervient sur ses tirages qu'elle considère comme matière à sculpter.

Cette courte présentation montre la diversité des approches des membres du groupe qui permet ainsi à chacun de conserver son autonomie et à tous de se retrouver lors de manifestations, expositions ou rencontres. Comme le clame Jae-Kyoo Chong le groupe n'a pas adopté la formule des groupes qu'a vu fleurir la modernité et qui ont composé les avant-gardes et les successions de scandales et d'exclusions qui ont caractérisé les époques polémiques où les courants esthétiques se sont affronté. Le Groupe Novembre est une libre association.

Ce qui réunit les membres du groupe est donc les modalités par lesquelles chacun aborde la photographie, à savoir l'interrogation du médium à partir de ses matériaux, des divers moyens techniques et physico-chimiques qui les caractérisent et des hybridations qu'ils supportent. Le référent n'est ainsi souvent plus guère que prétexte et s'efface derrière la plasticité processuelle mise en œuvre.

Cependant les membres du Groupe Novembre n'ont pas la présomption d'innover au sens où les artistes des avant-gardes le prétendaient,

De l'exploitation

de quelques ressources plastiques du médium photographique.

leurs créations font donc écho à des œuvres antérieures ou contemporaines aux leurs sans que pour autant ils passent pour les épigones d'artistes qui peuvent sembler plus illustres.

Par exemple, le processus de déstructuration auquel a recours Jae-Kyoo Chong, lorsqu'il découpe puis tisse ses images, peut évoquer l'une des méthodes radicales d'expression inventées par Jirí Kolár dans les années 60, et qui a produit ce qu'il a nommé les rollages (images redécoupées et redistribuées par bandes parallèles). Jae-Kyoo Chong traite la photographie comme un matériau et comme un geste (assembler, découper, coller...) avec une puissance qui destitue le référent. Sa pratique peut être qualifiée de déconstructive.

Xavier Lucchesi quant à lui procède à un double détournement, celui du dispositif technique de l'imagerie médicale et celui de la tradition photographique, et donne ainsi à voir ce que cachent les stéréotypes, surprenant le regard dans ses habitudes banales. Dans ses « inventaires » systématiques et dans ses protocoles de cadrages il est proche de l'Ecole allemande de Düsseldorf et des Becher. Il impose en effet une autre forme de réalité dans la saisie aux rayons X de ce que cache, dans un hors temps, l'enveloppe des objets qu'il représente.

Olivier Perrot renoue avec le procédé simple et archaïque, déjà utilisé par *William Henry Fox Talbot* et *Hippolyte Bayard,* et qui n'a recours ni à appareil photographique ni à un objectif *pour créer* exclusivement des photogrammes, terme qui est à comprendre non pas dans son acception cinématographique ou scientifique, d'où László Mohoy-Naguy l'a tirée en 1921, mais dans son acception photographique. Tout en conservant leur spécificité les œuvres de Pierre Savatier pourraient aussi être évoquées dans une relation fraternelle avec celles d'Olivier Perrot.

Les créations de Salvatore Puglia sont protéiformes. Elles passent de l'archive à l'installation, de la sculpture à l'écriture, de la photographie à la radiographie. La majeure partie de ces créations est travaillée par la disparition, par une société livrée aux fantômes, à l'immémorial. Ainsi Salvatore Puglia semble enregistrer la disparition. Si les photographes ont toujours eu cette conscience de travailler pour ce qui va disparaître, ce qui peut être fortement opposé dans la production de Salvatore Puglia c'est le disparaître et l'apparaître.

Martial Verdier a lui aussi majoritairement recours à un procédé inventé par *William Henry Fox Talbot,* le calotype (du grec kalos, beau) qui désigne généralement une technique de photographie caractérisée par l'élaboration d'un négatif sur papier. Le calotype présente un avantage majeur sur le procédé concurrent inventé vers la même époque, il est reproductible. Si Martial Verdier privilégie le calotype, ce n'est pas uniquement par goût pour les rendus que permet ce procédé mais c'est aussi parce que les œuvres hybrides qu'il crée sont propices à évoquer la disparition en introduisant un rapport au temps bien moins fugace que celui de l'appareil. Ce qu'Eric Rondepierre exhume pour donner à voir les destructions du temps, Martial Verdier, par un processus inverse, le met en œuvre.

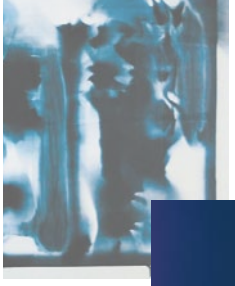
L'étrangeté des œuvres de Monique Cabasso tient au fait que la photographie est à la fois collage et sculpture. Le résultat procure une sensation de mouvement proche de celle que l'on peut ressentir face aux roto-reliefs de Marcel Duchamp. La matière qui supporte l'image est si triturée qu'elle en est décomposée et, bien que l'image originelle puisse encore demeurer partiellement visible, tout comme les images que Tom Drahos créait au début des années 90 et qu'il malaxait pour les réduire à l'état de jus conservé dans des bocaux, ces photographies sont aussi travaillées par leur propre fin.

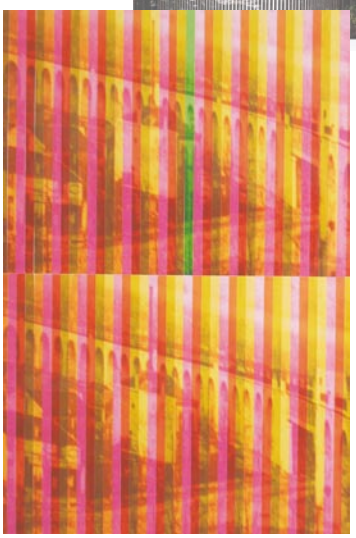
Comme ces descriptions le font apparaître, les œuvres de chacun des membres du Groupe Novembre ne

Monique Cabasso

présentent pas les caractéristiques qui correspondent à la définition de Potonniée, si ambiguë soit-elle. Par contre toutes exploitent des ressources plastiques du médium photographique et traversent la majeure partie des tendances en lesquelles la photographie plasticienne est parfois fonctionnellement subdivisée. Ce qui semble néanmoins fédérer les individus qui composent ce groupe, c'est à la fois un détournement des grands genres communs aux arts visuels où ils catégorisent la classe ou la nature du sujet traité par un artiste, par exemple le portrait, le paysage, la nature morte (excepté portant le nu qui n'est pas un genre), et une esthétique de la disparition rendue d'autant plus pertinente que le champ photographique est éclaté, qu'il est parcouru de nombreuses différences et fractures, exprimant ainsi notre adhésion au monde, imprévisible et complexe, produisant un réel divers, feuilleté et parfois contradictoire. La fin du leurre référentiel signifié par la photographie plasticienne en témoigne, en particulier par l'élargissement des vecteurs de création qui l'animent•

Xavier Lucchesi - Le dormeur du van



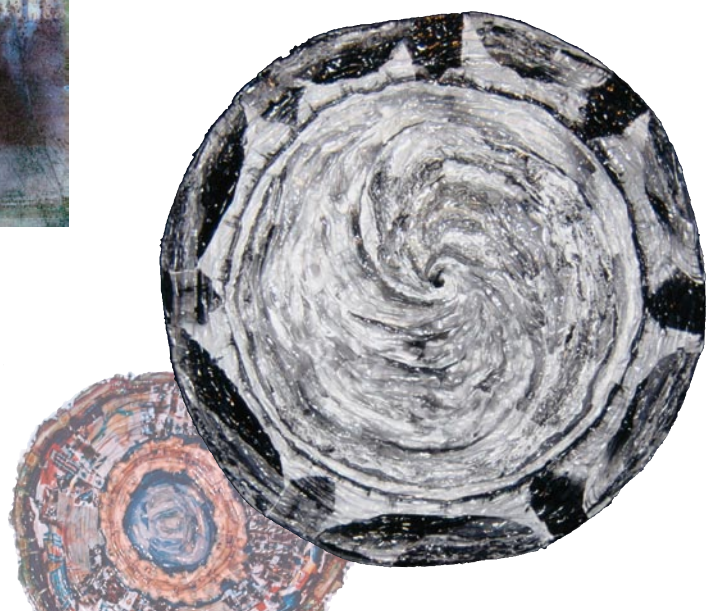


Novembre 1997 : Chong Jae-Kyoo réunit autour de lui 5 photographes, Martial Verdier, Xavier Lucchesi, Olivier Perrot, Monique Cabasso et Salvatore Puglia, rencontrés pendant le Mois OFF de la photographie. Il décident d'associer dans une confrontation vivante leurs démarches singulières. Une série de rencontres a lieu dans les ateliers et la galerie Artsenal/Sonamou.

1997-2007 : Pendant ces dix années, ils réfléchissent aux nouvelles formes que peut prendre le travail avec et sur la photographie et aux nouvelles voies que peuvent ouvrir leurs pratiques singulières dans le champ de l'art contemporain. Ils confrontent régulièrement leurs pratiques avec celles d'autres artistes.

Ils engagent un travail théorique sur le long terme avec des philosophes et des théoriciens de l'art, comme Jean-Louis Poitevin, Daniela Goeller, Bernard Gerboud, Alain Fleig…

Novembre 2007 : Pour les dix ans du Groupe Novembre, grâce au soutien actif de madame Euni Ahn Allard, Le Groupe Novembre expose à la Galerie 89 et publie un catalogue qui explicite ses positions théoriques et plastique, et dessine la place qu'il occupe dans le paysage de l'art contemporain.



prix : 15 €

9 782952 726016
ISBN: 978-2-9527260-1-6
POLYPTYQUE
Trame Kelvin 21

Galerie 89 Eyety nine