



HAL
open science

Trompeuses doublures : images et illusions dans la photographie allemande contemporaine

Isabelle Le Pape

► **To cite this version:**

Isabelle Le Pape. Trompeuses doublures : images et illusions dans la photographie allemande contemporaine. L'image trompeuse, 2016. hal-01841993

HAL Id: hal-01841993

<https://bnf.hal.science/hal-01841993>

Submitted on 17 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Trompeuses doublures : images et illusions dans la photographie allemande contemporaine

Isabelle LE PAPE

« *Inventer des liaisons inédites
Augmenter la force des raccords
Diversifier le processus de création
S'interdire l'imitation simpliste¹* »

Thomas Ruff

Depuis les années 1960, l'autonomisation du médium photographique s'est confirmée grâce à l'usage artistique qu'en ont fait divers mouvements. En Allemagne, deux artistes ont profondément marqué l'usage actuel de la photographie en travaillant, dès 1957, sur un concept de réalisme documentaire. Bernd et Hilla Becher se sont, en effet, donné pour objectif « non pas d'idéaliser le monde mais de le rendre plus reconnaissable² ». Rendre compte du réel peut s'apparenter à une volonté de conserver des traces. Qu'il s'agisse de jouer avec la notion d'illusion ou, au contraire, de faire transparaître des indices témoignant d'une tromperie, l'image photographique vise souvent à mettre à mal l'attitude du spectateur envers ce qu'il contemple. De nombreux photographes actuels tentent de redéfinir les contours d'une pratique dont le médium n'a cessé d'évoluer, notamment avec l'utilisation des nouvelles technologies, qui a permis le recours à des retouches de plus en plus présentes depuis les années 1990. Or, on peut avoir le sentiment que les images numériques se sont imposées au détriment d'une photographie, qui apparaîtrait comme une image mobile arrêtée, peinant à se renouveler aussi bien dans ses fonctions descriptives qu'artistiques. Il convient donc d'interroger la relation de quelques photographes allemands contemporains aux modalités de mise en œuvre de l'image afin de comprendre dans quelle mesure ces différentes approches permettent de renouveler le regard.

Objectivités de l'image

Andreas Gursky, comme Thomas Ruff, Candida Höfer, Thomas Struth, Axel Hütte ou Thomas Demand, travaillent depuis les années 1970 dans la lignée de la Nouvelle Objectivité (*Neue Sachlichkeit*), un mouvement qui visait à représenter le réel sans fard dans les années 1930, tout en s'appuyant également sur l'héritage de l'enseignement de Bernd (1931-2007) et

¹ Thomas Ruff, « Agenda », in *Poésies faciles*, Strasbourg, Quadrillage, 2010, p.13.

² Sophie Trelcat, « Bernd et Hilla Becher, l'usine épinglée », in *Artpress*, n°305, 2004, p.51.

Hilla Becher (1934). Ceux-ci ont poursuivi, depuis les années 1960, un protocole rigoureux, basé sur des vues frontales, des éclairages froids, sans mise en relief, et sur une forte mise à distance du sujet. Les constructions qu'ils ont ainsi photographiées et inventoriées (silos, mines, gazomètres, haut-fourneaux...) étaient généralement menacées d'obsolescence et souvent abandonnées. Un parti pris distancié s'affiche dans ces prises de vues systématiques, qui interrogent la réalité photographiée, capturée dans les rets d'un cadrage soigneusement élaboré. « Ce travail d'isolement de l'architecture s'organise autour de constantes : le bâtiment photographié occupe systématiquement le même espace au centre du cliché, l'image est toujours plane comme sur un dessin technique³ ». Pourtant conçues avec une dimension documentaire, donc visant à rendre compte d'une réalité de manière objective, ces images paraissent cependant peu réalistes, tant leur présentation et leur mode de réalisation sont complexes, loin de tout effet d'instantanéité et de véracité. L'utilisation de deux types de lentilles permet, en effet, de jouer avec l'écrasement de la perspective (longues focales) ou autorise des prises de vue en l'absence de recul face à la structure industrielle (grands-angulaires). Les bâtiments apparaissent ainsi comme des constructions architecturales purement géométriques et non fonctionnelles, telles des « sculptures anonymes ». Lumière neutre et sérialité dominant ces œuvres photographiques qui continuent d'inspirer de nombreux photographes contemporains. Classé parmi les artistes dont les clichés sont les plus chers au monde, Andreas Gursky a imposé un style mainte fois copié par des photographes du monde entier. Nombreux sont ceux, en effet, qui reprennent ses formats aux dimensions monumentales et ses vues impressionnantes de vues architecturales et de foules. Glacées, brillantes, les images élaborées par Gursky attirent et repoussent simultanément par leur froideur : des éclairages peu intimes, pas de détail auquel le regard puisse s'accrocher, des surfaces unies et une atmosphère neutre. Né en 1955 à Leipzig, représentant du réalisme photographique, Andreas Gursky a étudié la photographie à Essen et à l'école des beaux-arts de Düsseldorf, devenant l'élève des Becher. Ses images produites sous la forme de séries donnent le vertige. Qu'il s'agisse de foules humaines foisonnantes, d'objets présentés de façon démultipliée, d'images répétées et accolées les unes aux autres, tout semble démesuré, hors de proportion. Ces conventions propres à l'école de la Nouvelle Objectivité sont également présentes dans les vues aériennes de paysages comme dans les représentations frontales de paysages urbains. Il convient de comprendre plus précisément sinon les mécanismes, du moins les modalités de fabrication de ces images à caractère souvent illusoire d'un réel figé et découpé de façon systématique. Cette opération de tromperie s'effectue à l'aide de techniques de retouche par ordinateur, alternant effets de masse et aplats abstractisants. Gursky présente, dans des formats démesurés, des foules compactes (*Chicago Board of Trade II*, 1999), des séries d'objets accumulés en grand nombre (*99 Cent II, Diptych*, 1999) ou des paysages pris à très grande distance (*Swimming Pool, Ratingen*, 1987). En

³ *Op.cit.*, p.53.

s'appropriant les techniques de la photographie numérique, il combine ainsi plusieurs photographies d'un même objet prises d'endroits différents, comme dans *Paris, Montparnasse* (1993), donnant à voir une vue qu'il serait impossible d'observer dans la réalité. Ce travail effectué par le biais de la retouche numérique lui permet également de concevoir des vues obtenues d'un point de vue très élevé, quasiment aérien, et d'en présenter des détails avec une minutie stupéfiante, comme s'il voulait en révéler le caractère illusoire et prodigieux. Véritables points colorés, les personnages sont à peine identifiables comme sujets, tant ils sont éloignés. Gursky fait se succéder une appréhension par masses et une appréhension par détails, projetant le regard du spectateur dans un déséquilibre permanent. Dans *New Year's Swimmer* (1988), le plan éloigné disperse les personnes éparpillées au bord du Rhin, qui apparaissent comme de simples petits points sans valeur. En effet, l'identité du sujet photographié n'entre pas en compte au sein du paysage, qui n'est que prétexte à une mise en scène de dilution des personnages. De façon générale, cette pratique de réduction de certains éléments de l'image au sein de la photographie contemporaine n'est pas sans rappeler les paysages peints dans les arrières-plans des XV^e et XVI^e siècles allemands, comme ceux d'Albrecht Dürer. Dans *Portrait de tous les saints* (1591), le paysage qui s'étend en bas du tableau, sous le ciel où tous les saints sont rassemblés autour du Christ, est représenté en plongée. Ce point de vue est récurrent dans les clichés de Gursky. Quant à ses vues de foules fourmillantes, elles rappellent la masse nébuleuse formée de multiples guerriers en mouvement dans la *Bataille d'Alexandre* d'Albrecht Altdorfer (1529). Dans d'autres photographies de Gursky, les procédés varient : la minutie le cède à l'indistinction. Personnages et paysage se confondent dans *Klausenpass* (1984). Les tonalités vertes et grises, de même que la lumière neutre, renforcent la banalité de cette scène montagnarde à caractère touristique, éloignée de toute tradition romantique et des vues alpestres de Caspar David Friedrich. La disposition des promeneurs suggère une nature domestiquée, propice aux loisirs bourgeois. Ici rien de mystérieux, rien de divin. Tout se passe donc comme si le photographe gommait volontairement les indices permettant de pointer les lieux, d'en définir une fonction. Invariablement, l'artiste déjoue les attentes du spectateur d'une manière subtile mais avec des procédés divers : rayures, grilles perturbant la lisibilité de l'image, saturation des espaces abritant des foules grouillantes ou minimalisme radical de surfaces froides, quasi virtuelles, réduites à des bandes colorées, tout indique que l'image n'a pas pour fonction de décortiquer le réel, de le détailler mais, au contraire, de l'annihiler, comme si le photographe voulait mettre en doute – à l'ère de l'information de masse et de l'abondance des images – nos capacités perceptives.

Un faux réel

Si Gursky joue avec le format de ses clichés, élaborant des images successives avec différents points de vue pour tromper le spectateur dans un but de susciter le vertige, il en va

autrement pour Axel Hütte. Né en 1951, ce photographe explore l'architecture anonyme et les friches urbaines, jouant avec la frontalité des vues tout en accentuant le caractère descriptif du médium photographique. Quittant progressivement les vues citadines pour des paysages toscans dans les années 1990, il saisit, avec des temps de pose très longs, une sobriété et un dépouillement exprimant la dissolution du paysage, faisant du médium photographique un outil de dématérialisation plutôt que de captation. Paysages flous, prises de vues partielles, cadrages coupant les repères visuels, les vues produites par Hütte donnent à voir des immensités vides, des glaciers désertés, des feuillages foisonnants, des jungles anonymes et des fragments d'architecture urbaine, faisant perdre au spectateur tous ses repères. L'image qu'il donne du monde paraît figée et fautive. Elle est surtout morcelée du fait de la sérialité des vues. D'autres photographes de l'école d'Essen (la *Folkwangschule*) ou de celle de Düsseldorf se sont imprégnés des travaux expérimentaux de l'école allemande. Thomas Ruff, né en 1958, est l'un des premiers élèves de Bernd Becher à Düsseldorf. S'inspirant des démarches d'Eugène Atget, de Karl Blossfeldt ou d'August Sander, il a développé sa méthode de photographie en travaillant principalement autour de vues d'habitations, intérieures et extérieures, qu'il retouche au moyen du numérique. Cernant les bâtiments, ciselant les silhouettes, gommant des détails qui perturberaient la lecture de l'image, l'artiste transforme les vues en une fautive réalité, où tout serait ordonné. Cette méthode de typage ôte toute caractéristique individuelle et confère un caractère d'exemple, de standardisation. « C'est toujours comme ça chez moi : je suis curieux, j'ai l'idée d'une image, mais je ne la trouve pas parce qu'elle n'existe pas encore. Il faut donc que le la fasse moi-même⁴ ». Son approche du portrait est encore plus radicale. Ses prises de vues réduites au portrait en buste n'autorisent aucun sentiment émanant de la personne photographiée. Ruff ne fait plus confiance à la représentation photographique tendant à individualiser : « Ce qui m'intéresse, ce sont les représentations. La photo que je fais d'une personne n'a plus rien à voir avec la personne. La photo acquiert sa propre réalité, elle existe de manière autonome à côté de la personne représentée⁵ ». L'individu se trouve déshumanisé, réduit à un prototype, perdant le lien au réel. Dans *Illusion parfaite*, Thomas Ruff retrace le parcours d'un homme qui se retrouve dépossédé de sa mémoire et qui reconstitue sa vie à partir d'un film dont il est le héros. Petit à petit, il comprend la nouvelle réalité dans laquelle il doit désormais vivre. Nourri aux images et aux sons de la génération fin de millénaire, Ruff termine son récit par : « Tel est l'avantage du progrès et ses magnifiques cathédrales dédiées à la connaissance de cette monstrueuse créature nommée réalité⁶ ». S'inspirant de la profusion des images présentes dans les médias, Ruff réalise des séries à partir de journaux, dans lesquels il utilise des coupures agrandies, dépourvues de leurs légendes originales. « Dans le contexte de la culture des médias, les

⁴ Thomas Ruff, cité par Alexandre Castant, traduction Régis Durand, in « Thomas RUFF, atlas, fictions, nuits », in *Artpress* n°227, 1997, p.48.

⁵ *Surgence, la Création photographique contemporaine en Allemagne*, éditions Musée de la Ville de Poitiers, 1991, p.17.

⁶ Thomas Ruff, *op.cit.*, p. 48.

concepts de vérité et de mensonge ont perdu toute validité. Tout est vrai et faux à la fois. Ceci impose un nouveau protocole de relation avec l'image et les systèmes de transmission de la connaissance, qui tend à repositionner les fonctions sociales des technologies productrices d'images ainsi qu'à redéfinir la notion du réel⁷ ». En 2003, son travail basé sur des images pornographiques issues du web et retravaillées numériquement afin d'être moins lisibles tend vers la disparition du modèle. Une manière de radicaliser sa posture. Il empêche ainsi l'observateur d'être conforté dans son regard par les informations visuelles enregistrées et le contraint à se former une nouvelle représentation de la nature photographiée. Ruff, en agrandissant jusqu'à leur pixelisation extrême des visuels pris sur Internet, exhibe leur provenance numérique, réduisant ainsi le tableau photographique à sa surface. Ce jeu de présentation d'images brouillées par des aplats de couleurs ou des perspectives aériennes poussées, allant jusqu'à l'effacement de détails de la vie quotidienne (panneaux, boîtes aux lettres, véhicules, personnages...) peut démontrer non seulement la nécessité pour l'artiste de se débarrasser d'une réalité devenue trop encombrante, mais aussi de questionner le statut de son rapport à l'œuvre d'art. Celle-ci n'est ni duplication ni transcription d'un réel qu'il s'agirait de traduire en termes plastiques, mais projection d'une illusion qui se donne à voir comme telle.

Ruses et illusions

Contrairement à Axel Hütte ou Andreas Gursky, Thomas Struth (né en 1954), a une conception de la photographie plus fortement articulée à la manière d'envisager l'histoire de l'art. Ses clichés d'architectures se donnent à lire comme des découpes visuelles dans une histoire construite par des générations disparues. *Lieux inconscients* est le titre qu'il donne à cette série de monuments urbains qui rappellent les travaux d'Eugène Atget. Struth, qui a étudié initialement la peinture à Düsseldorf avec Gerhard Richter avant de suivre l'enseignement de Bernd et Hilla Becher, travaille principalement sous la forme d'inventaires au moyen de grands formats qui présentent un quotidien curieusement inhabituel. Poursuivant les réflexions sur le médium photographique ouvertes par les Becher, l'artiste élabore des images où s'énonce imperceptiblement l'émanation du passé. Le photographe s'intéresse aux paysages urbains perçus de manière inconsciente par ceux qui les traversent. Immeubles, places, voies ferrées, ponts..., ces fragments architecturaux, ces décors qui paraissent parfois faux, se confrontent au quotidien de manière insolite. Les indications visibles sont tellement multiples et neutres à la fois qu'elles deviennent insaisissables pour le spectateur. Le questionnement va plus loin dans la série consacrée aux lieux d'exposition. Thomas Struth

⁷ Joan Fontcuberta, « Réels, fictions, virtuel », in *Réels, fictions, virtuel, Rencontres internationales de la Photographie*, Arles, Actes sud, 1996, p.18.

joue avec la mise en abyme de la question de la représentation dans l'histoire de l'art. De vastes salles de musées des beaux-arts réputés sont présentées de manière documentaire avec une grande maîtrise technique. Toutes les photographies sont effectuées avec un appareil à chambre de grand format, qui nécessite l'utilisation d'un pied et touche les limites du possible du point de vue technique. Struth enregistre, de manière presque banale, le comportement des visiteurs, ouvrant une réflexion autour du regard des spectateurs sur les œuvres patrimoniales. « En fait, ce n'était pas le sujet du musée qui m'intéressait *a priori*, mais ce qui se passe au musée entre les œuvres et soi-même et ce que l'on peut dire sur cette rencontre. Il y a de plus en plus de visiteurs, les musées sont bondés et les gens cherchent apparemment quelque chose... mais quoi⁸ ? » Les photographies, dont les grands formats rappellent ceux des œuvres d'art exposées dans les espaces, acquièrent une dimension théâtrale : « Cela m'a semblé intéressant de mettre en scène des visiteurs de musées, qui ont une certaine ressemblance intérieure avec les personnages peints sur les tableaux, ce qui crée pour ainsi dire un canal temporel et fait ressortir encore la fraîcheur des peintures⁹ ». Thomas Struth suscite ainsi un dialogue complexe avec le spectateur. L'image formule la manière dont le passé rencontre l'actualité. Les visiteurs, l'architecture et les tableaux existent dans une continuité temporelle. Les œuvres reproduites s'ouvrent également du point de vue de leur signification, car les personnages des tableaux semblent sortir du cadre et communiquer avec le contexte extérieur. Les figures des tableaux et celles de l'espace muséographique sont plongées dans une lumière diffuse et semblent flotter dans un même espace qui relève du rêve et de l'association. Pour Walter Benjamin¹⁰, l'aura est un paradigme visuel, une trame singulière d'espace et de temps, comme un événement unique, étrange, qui saisisait l'individu. On retrouverait cette forme d'aura dans les images de Struth, une évocation de la valeur culturelle des œuvres. L'aura d'une œuvre ne pouvant être perçue que devant l'original, donc dans les musées, où les œuvres ont préservé une partie de leur caractère sacré. Par son travail autour de la représentation de l'espace muséal, Struth remet en cause cette question de l'aura. En effet, à l'heure actuelle, le musée est devenu un lieu de divertissement et de promenade, qui ne paraît plus préserver le caractère sacré des œuvres d'art. Dès lors, Thomas Struth contribue-t-il à la perte de l'aura des tableaux qu'il photographie, en employant un médium de reproduction et en participant à la diffusion des photographies qui sont tirées en dix exemplaires, reproduites dans des catalogues d'exposition et qui circulent ensuite sur le net ? A moins qu'il ne les diffuse justement dans l'objectif de créer de son côté une œuvre d'art et de retrouver l'aura précédemment perdue dans les musées ? Struth renouvelle ainsi l'approche des œuvres reproduites au sein des photographies. Les rapports se renversent. Tandis que les visiteurs

⁸ Thomas Struth interviewé par Silke Schmickl, Düsseldorf, 14 mars 2001, in Silke Schmickl, *Les Museum Photographs de Thomas Struth. Une mise en abyme*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2005, p.9.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, traduction Lionel DUVOY, 2010.

deviennent des objets détachés du flux de la vie, les figures peintes semblent étonnamment vivantes. Les multiples personnages anonymes photographiés déambulant dans les espaces muséographiques trouvent un écho dans l'espace d'exposition des photographies.

Chez Candida Höfer, les images élaborées sont plus radicales. La photographe, qui est née en 1944, n'hésite pas à présenter des vues d'espaces muséaux entièrement vidés de leur public habituel. S'intéressant également aux réserves, aux arrières salles, Höfer renouvelle notre regard sur les espaces de monstration et de stockage des œuvres. Ayant suivi les cours de Bernd et Hilla Becher à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf, à l'instar de Thomas Struth, l'artiste s'intéresse aux lieux qui sont au centre de la vie culturelle : musées, théâtres, salles de concert, palais, jardins zoologiques, mais aussi universités, archives, bibliothèques... Dans ses photographies d'espaces publics vidés de présence humaine, Höfer enregistre de manière clinique des lieux généralement très fréquentés mais dont elle donne une vision différente, du fait de l'absence de public. Les vues précises et composées avec un soin minutieux permettent de rendre compte d'architectures et de lieux dévolus aux activités humaines, aux créations et à la volonté de conserver le patrimoine culturel. En émane une volonté forte d'ordonner, de classer, de systématiser l'organisation des connaissances. Or l'artiste fait également appel à l'espace du souvenir, du silence et à l'évocation du temps. C'est avec une grande distanciation qu'elle souhaite révéler l'âme des lieux et leur puissance dans des formats aux dimensions importantes. « Le secret de l'efficacité et de la beauté de ces images tient sans doute à ce paradoxe entre la présence et l'absence, entre le dépouillement, la clarté de l'image et le mystère qui s'en dégage »¹¹, écrivait en 2006 Marie-Laure Bernadac, conservateur général chargée de mission pour l'art contemporain au Louvre, à l'occasion de l'invitation lancée à l'artiste. Cependant, l'ambition de l'artiste ne se limite pas au constat face à ces espaces représentés. Ses images sont dotées d'un pouvoir critique, qui remet en question l'espace de célébration qu'est devenu le musée pour proposer un nouveau regard esthétisant. C'est notamment le cas dans la série conçue autour du thème des jardins zoologiques (*Zoologischer Gärten*), commencée au début des années 1990, dans laquelle elle montre des animaux enfermés dans des espaces clos, parfois peints en trompe l'œil de manière volontairement maladroite. Ici, le regard se fait ironique et vise à souligner la cruauté de l'enfermement et le pouvoir trompeur de l'illusion.

La question de l'imposture

D'autres moyens de jouer avec les vérités et mensonges de l'image sont à l'œuvre dans les espaces soigneusement élaborés par Thomas Demand (né en 1964), qui a étudié à

¹¹ <http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-communique-presse-candida-hoefler.pdf, consulté le 28/04/2015.>

l'Académie des beaux-arts de Munich ainsi qu'à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf, à la Cité des Arts à Paris et au Goldschmiths College de Londres. Le travail est effectué en plusieurs temps: concevant au préalable des maquettes en carton et papier à l'échelle 1 : 1, Demand photographie ensuite ces prototypes qui visent à reproduire des lieux de la vie quotidienne, comme s'il s'agissait d'espaces réels. Absence de figure humaine, rareté des détails, neutralité des couleurs caractérisent ces photographies s'inscrivant dans une démarche conceptuelle. L'artiste s'acharne à façonner une réalité et à tromper le spectateur, tout en s'amusant simultanément, par le biais d'indices, de failles et de légères imperfections, à rendre perceptible cette duperie. Observons plus précisément comment il opère. Une photographie comme *Campingtisch* (1999) présente un jeu subtil de matières, tel ce faux mur en crépi, ces dossiers, ces chemises sans couleur, ce tube renversé, ces lunettes finement découpées, cette bouteille d'eau minérale... Or lorsqu'on regarde attentivement chaque objet, on perçoit la jointure du papier collé, l'épaisseur d'un papier rouge, le bouchon de la bouteille d'eau fait de carton coloré. Les lisières du collage se montrent. Le travail du maquettiste se révèle, semblable à celui de l'artiste défini par Hegel, dont le but est de « connaître et reproduire jusque dans leurs plus infimes nuances les formes et les figures des objets¹² ». Effectivement, l'artiste s'intéresse fortement à l'aspect formel des objets qu'il façonne et photographie. Par ses habiles reproductions, par ses images démonstratives, Demand obéirait à l'idéal artistique formulé par Hegel, pour qui le but de l'art résidait dans un premier temps dans l'imitation. Il serait celui qui « se réjouit avant tout d'avoir créé un artifice, d'avoir démontré son habileté et de s'être rendu compte de ce dont il était capable ; il se réjouit de son œuvre, il se réjouit de son travail par lequel il a imité Dieu¹³... » Toutefois, n'y a-t-il pas chez Thomas Demand un certain détachement vis-à-vis des objets copiés, une certaine défiance et remise en cause de l'idéal hégélien, qui « assigne à l'art un but purement formel, celui de refaire une seconde fois, avec les moyens dont l'homme dispose, ce qui existe dans le monde extérieur, et tel qu'il y existe¹⁴ ? » Demand n'espère-t-il pas prendre des distances vis-à-vis du décor réel tout en jouant avec un protocole de reproduction machinale pour mieux interroger la construction même de l'image ? Cela semble être le cas dans *Fenster* (1998), une vue neutre de fenêtre. Une rangée de bandelettes de papier découpées et juxtaposées compose ce genre de rideaux que l'on trouve dans les bureaux. Les montants de la fenêtre font effet de cadre mais n'ouvrent sur aucune perspective. En présentant cette vue plane et frontale, le photographe affiche un mode d'indifférence sur la question de la représentation. « En interposant entre la réalité et l'image, cet artefact de la maquette, Thomas Demand désincarne le bâtiment pour n'en retenir que l'enveloppe, pour en faire un archétype, voire un concept¹⁵ ». Les meubles sont réduits à de simples lignes. Le spectateur peut seulement essayer de déceler

¹² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, Paris, Champs Flammarion, 1979, p.38.

¹³ *Op.cit.*, p.35.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Jean-Marc Huitorel, « Thomas Demand, Le monde en silence », in *Pour « Voir »*, n°6, 2000, p.35.

la tromperie de l'image ou admirer la virtuosité de l'artiste à faire croire à un espace réel représenté, alors qu'il n'y a que du papier et du carton. On pourrait appeler faux trompe-l'œil ce type de clichés qui redoublent le jeu de l'illusion perceptive et qui, sans cesse, piègent le regard. Le travail de Thomas Demand semble illustrer ici un des postulats développés par Ernst Gombrich : l'art est illusion. En effet, la pratique de l'artiste n'est pas sans évoquer le travail préparatoire des peintres d'antan, comme Nicolas Poussin, qui, pour réaliser une toile, concevait des maquettes en carton afin d'y placer les personnages dans le but d'étudier les effets de la lumière sur les sujets représentés. Le problème que soulève l'artiste est celui de la vérité des images. Lucrèce définissait ainsi le rôle des images : « la distance qui nous sépare des objets, c'est encore l'image qui nous la révèle et nous en fait prendre conscience. Car l'image, aussitôt émise, met en branle et pousse en avant l'air, dense ou léger, qui s'interpose entre elle et notre regard, air qui vient alors se répandre sur nos yeux, inonde nos pupilles et passe au-delà. Cela nous permet d'apprécier la distance à laquelle se trouvent les objets¹⁶... » Ainsi, ces représentations d'espaces reproduiraient l'image d'un lieu, dont elles auraient été détachées, telles des écorces ou des reflets. Trompeuse, illusoire ou faussée, la réalité n'est pas présente dans les vues de Demand. *Rasen* (1996) affiche radicalement cette mise à l'écart du réel. Des feuilles de verts différents soigneusement découpées sont disposées comme des brins d'herbe. Cette reconstitution d'une pelouse évoque une nature qu'on ne pourrait plus représenter autrement. L'illusion est impressionnante. En imitant à la perfection un gazon, Thomas Demand se souviendrait-il des aquarelles d'Albrecht Dürer ? Dans *Grosses Rasenstück* (1503), l'artiste de la Renaissance plongeait un regard attentif sur la nature, conférant un caractère déjà réaliste à son dessin, regard nouveau à la Renaissance. Tout était question de vision et de précision. En effet, Dürer possédait cette vision précise et inaltérable de la réalité. Aucune ride, aucune aspérité ne lui échappant, son regard s'incrustant profondément dans les choses. Bien qu'il fût un passionné de la forme, c'était toutefois le caractère spirituel et le dessin qu'il était avide de pénétrer. Thomas Demand fait de son observation minutieuse des espaces qu'il conçoit un moyen d'évoquer la séparation entre le réel et sa doublure. Dans *Copyshop* (1999), l'artiste joue avec ironie sur l'illusion d'un lieu dédié à la reproduction des images, avouant plus précisément son questionnement autour des multiples possibilités de duplication offertes par le médium photographique et illustrant les propos de Walter Benjamin¹⁷, qui annonçait la perte de l'aura des œuvres d'art, du fait du développement de nouveaux moyens de reproduction au dix-neuvième siècle. Progressivement, le choix des décors initiaux se fait moins neutre et prend une valeur politique pour Demand. En 1994, l'artiste reconstituait le bunker où Hitler échappa de justesse à un attentat, interrogeant la réalité historique. En 1999, il reproduisait le tunnel du pont de l'Alma où Lady Di trouva la mort, jouant avec l'idée de commémoration et d'événement. La

¹⁶ Lucrèce cité par Laurent Lavaud, *L'image*, Paris, Flammarion, 1999, p.59.

¹⁷ Walter Benjamin, *op.cit.*

source de son travail étant l'image d'archives, de presse et l'histoire qu'il transpose par la reconstitution d'un univers grandeur nature factice, dans lequel il efface tout repère temporel. En 2007, il construisait à l'identique l'ambassade du Niger à Rome où les Américains ont affirmé avoir trouvé des documents établissant que l'Irak fabriquait de l'uranium enrichi, jouant ainsi à établir un lien trouble entre de fausses preuves réelles et un faux décor. Thomas Demand adopte ainsi un point de vue distancié sur les faits historiques en appuyant son travail sur l'aspect matériel associé à l'idée de reconstitution. Les caractères formalistes et froids de ces œuvres renforcent cette mise à distance, dénuée de pathos. Qu'il s'agisse de l'ancien Bundestag à Bonn, du studio d'une célèbre émission de télévision, du détail d'une façade de Berlin-Est ou d'un coin de table sur lequel sont exposés des explosifs prêts à être utilisés par la Fraction Armée Rouge, chaque image est un « moment » de l'histoire allemande au 20^e siècle. La photographie prend, dès lors, la force d'une arme dénonciatrice de manipulations.

En créant de fausses images, en présentant d'astucieux trompe-l'œil qui avouent leur caractère illusoire, les photographes issues de l'école de la Nouvelle Objectivité vont au-delà de la fonction documentaire. Loin de dupliquer la réalité ou d'en conserver une trace objective, ils s'attachent à prouver que c'est au moyen de l'illusion que s'opère une certaine forme de vérité. Comme si dans le leurre pouvait s'expérimenter à la fois l'ambition d'accéder à la réalité et d'éprouver le constat de cette inaccessibilité. A l'inverse, le travail pictural de Gerhard Richter autour de la série *Landschaften* (1999) partait du médium photographique et des prises de vues qu'il réalisait pour obtenir la duplication d'une image au moyen de la peinture. Une image trompeuse de la photographie était ainsi obtenue par de judicieux détours, venant renouveler à la fois les approches du médium photographique et de la pratique picturale. Dans le travail de Gerhard Richter, comme dans celui de Thomas Demand, de Candida Höfer, d'Andreas Gursky, de Thomas Ruff, d'Axel Hütte ou de Thomas Struth, il est bien question de ne pas en rester aux simples modalités de l'imitation mais d'inventer des regards inédits ou encore de diversifier les approches multiples de l'image.