

1970-1981,
1982-1989, LA DÉFENSE DU

PHOTOGRAPHIQUE – SURVIVANCES

L'INSTITUTIONNALISATION

LA COHÉRENCE CÉLÉBRÉE	38
L'AVENTURE DE L'OMBRE, DU SIGNE ET DE LA FIGURE	39
L'ATELIER FRANÇAIS	40
LE RETOUR DU REFOULÉ PICTURAL	41
LES DÉPLACEMENTS DE L' <i>in situ</i>	44
CONTES ET LÉGENDES DE L'IDENTITÉ	45
UNE ESTHÉTIQUE INTERNATIONALE	46

Deux orientations dominent tout au long de cette décennie : d'une part, la formation d'une élite, d'autre part, l'information d'un grand public. Dans ce double mouvement, deux journaux jouent un rôle essentiel : *Le Monde* et *Libération*. D'Hervé Guibert à Patrick Røgiers, l'arrivée et l'installation d'une rubrique spécialisée au sein des pages culturelles, bien qu'elle ait donné lieu à un combat interne pour défendre son espace, marquent la reconnaissance de cette institution culturelle.

Libération devient le laboratoire de toutes les explorations, le lieu de toutes les initiations du grand public à l'image sans légende, aux essais photographiques des *Correspondances new-yorkaises* de Raymond Depardon, aux enquêtes véniennes de Sophie Calle. Le renouveau de l'illustration résulte de la confiance accordée autant à de jeunes créateurs qui refondent le genre qu'à des portraitistes aussi insolents que Xavier Lambours ; ceux-ci œuvrent à côté d'une nouvelle génération de reporters que Christian Caujolle fédère au sein de l'agence Vu, et qu'on retrouve aussi grâce à l'édition de *Lyon Libération* dans l'agence Editing. Tout cela concourt à une réelle autonomie de l'image.

Parallèlement, la rubrique photographique du *Monde* a ramené une conception plus traditionnelle du rôle du critique, alors que l'ouverture d'Hervé Guibert et plus encore un certain œcuménisme militant de Patrick Røgiers avaient contribué à encourager le travail de nombreux jeunes artistes et d'autant de situations régionales qui avaient besoin d'être confortées.

L'instance universitaire est recherchée comme caution dans le domaine des publications spécialisées. La voie d'une revue d'étude à caractère spécifique a été ouverte en 1981 par *Les Cahiers de la photographie*, dont le titre avoue l'admiration pour son modèle intellectuel consacré au septième art. Historiens (Jean-Claude Lemagny), écrivains (Denis Roche), photographes (Claude Nori, Arnaud Claass) et critiques (Gilles Mora) ouvrent une nouvelle réflexion, qui aboutit ensuite à deux autres revues de recherche plus spécifiques.

L'ambition de *Photographie*, créée en 1983, et de *La Recherche photographique*, fondée en 1986, est de se vouloir des outils scientifiques et critiques d'analyse de l'histoire, à la fois ancienne et récente. Ces deux organes sont le produit conjoint de la volonté d'une structure officielle et de l'action déterminée d'un homme qui rassemble autour de lui une équipe: pour *Photographie*, il s'agissait du ministère de la Culture et de Jean-François Chevrier; pour la seconde, de Paris Audiovisuel et d'André Rouillé, épaulé par Emmanuel Hermange. Dans les deux cas, universitaires et historiens constituent l'équipe de rédaction et le comité d'experts scientifiques. La venue à la langue anglaise, sous forme de traductions et de résumés pour *Photographie*, de numéros entiers pour *La Recherche...*, ouvre à un autre type de reconnaissance, celle du lectorat européen sinon international.

L'analyse de la situation de l'enseignement de la photographie en France permettrait les mêmes observations, si ce n'est que les espaces à conquérir comme source de légitimation ont été ceux de l'Université et du modèle des écoles d'art. L'une des plus anciennes – Vaugirard-Louis-Lumière – a accédé au rang d'école supérieure, sans renoncer à son orientation principalement technique. La reconnaissance universitaire s'est faite grâce à des unités d'études et de recherche comme celle de Paris VIII à Saint-Denis, qui a au contraire développé principalement une recherche d'abord théorique puis plus tournée vers la création.

La diffusion en province s'est faite par le biais aussi bien des universités (Aix-en-Provence, Lyon, Toulouse, etc.) que des ateliers d'écoles des beaux-arts (Saint-Étienne, Nantes, Bordeaux...) La capitale a suivi avec un certain retard. L'atelier photographique de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris ne trouve vraiment sa reconnaissance qu'en 1983, avec une exposition au titre aussi révélateur qu'«État de siège», proposée par Lesly Hamilton, à travers laquelle la diversité des pratiques est reconnue. L'École entérine cette évolution en accueillant en tant qu'enseignants permanents des artistes comme Christian Boltanski ou Annette Messager, et des théoriciens et critiques comme Jean-François Chevrier. On peut rappeler cependant que ses diplômés ne seront

homologués par les deux ministères de la Culture et de l'Éducation nationale qu'en 1993.

La lutte menée par Alain Desvergnès pour imposer, sur un modèle importé du Canada mais parfaitement approprié à la situation française, une parité totale du théorique et du pratique a trouvé dans les grands travaux du président Mitterrand l'occasion de se concrétiser. L'École nationale de la photographie d'Arles a placé de nombreux anciens étudiants dans les différentes branches de la profession, au service tant du patrimoine photographique que de l'action de terrain, comme théoriciens ou enseignants et comme créateurs. L'École n'obtiendra sa reconnaissance en tant qu'établissement supérieur qu'en 2003, date qui coïncidera avec l'arrivée de son actuel directeur, Patrick Talbot, et la parution en 2005 de sa revue de réflexion *Infra-mince*, aux éditions Actes Sud.

Un enseignement supérieur plus spécifique s'est aussi développé à la fin des années 1980 avec des post-diplômes en écoles des beaux-arts, à Rennes par exemple, mais aussi des maîtrises, diplômes d'enseignement artistique et thèses, ou encore par l'installation d'un secteur photographique à l'Institut français de restauration des œuvres d'art ou de cours à l'École du Louvre ou dans de grandes écoles à la vocation peu artistique, comme l'École centrale.

Depuis les débuts du médium, le sentiment de la nécessité d'aider financièrement les photographes, tout en créant des archives significatives, a suscité des commandes institutionnelles. Sur le modèle des grandes missions historiques (Mission héliographique, Farm Security Administration, Archives de la planète...), la commande que la Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale (DATAR) a passée en 1980 à quatorze créateurs a prôné non seulement une approche systématisée du paysage, mais une réflexion sur la diffusion et la conservation du fonds. En cela elle est la première commande vraiment contemporaine. Cela n'a pas empêché pour autant que, dans son souci normatif, elle induise, *via* son directeur artistique, François Hers, une certaine esthétique dominante, par l'utilisation assez exclusive notamment de la chambre 20x25, créditée d'une aura documentaire.

Heureusement, les commanditaires ont su aussi faire appel à des créateurs plus originaux, impliqués dans d'autres aventures artistiques tels Tom Drahos, Hervé Rabot ou Gilbert Fastenakens, qui ont apporté d'autres points de vue sur cette scène paysagère française.

Les commandes qui se sont ensuite inspirées de celle de la DATAR ont tenté de conserver ces approches multiples, sans échapper à la constitution d'un genre, une sorte de degré zéro du paysage officiel qui entérine la coïncidence entre les intérêts d'une administration en demande d'une illustration artistique de son territoire et ceux d'artistes qui se sont professionnalisés autour de ce genre de pratiques aussi rémunératrices que valorisantes.

Parmi les réussites, on peut citer : les « Quatre saisons du territoire », lancées à Belfort ; la Mission littoral, active à la fin des années 1980 et au début des années 1990, explorant l'ensemble des côtes françaises, et dont le livre publié chez Marval en 1994♦ prouve l'ouverture par l'appel fait à de jeunes créateurs moins spécialisés dans le paysage au sens étroit (Dolorès Marat, Bogdan Konopka...). La Mission photographique Transmanche, dirigée par Pierre Devin de 1988 à 1998, a su faire appel à des talents très divers : Bernard Plossu♦ ou Josef Koudelka♦, qui s'est consacré avec bonheur au panoramique utilisé de façon minimaliste. Le travail le plus significatif est certainement celui de Jean-Louis Garnell♦, qui a su transposer son concept de désordre des espaces d'intimité à ceux des chantiers. Contrairement aux tâcherons de la photographie de commande toujours soucieux de trouver dans la page paysage de la nature un ordre qui n'est plus que dans leurs clichés mentaux, Garnell a su, dans ces espaces en instance, respecter contre l'ordonnement esthétique la venue irrémédiable d'un ordre social en transit.

♦
Littoral, vol. I, Marval,
Paris, 1994.

♦
Mission photographique
Transmanche,
cahier n° 1/Bernard
Plossu et Michel Butor :
« Paris-Londres-Paris »,
Éditions de la
Différence/Centre de
développement culturel
de Calais/Centre régional
de la photographie
Nord - Pas-de-Calais,
1988.

♦
Mission photographique
Transmanche,
cahier n° 6,
La Différence/Centre de
développement culturel
de Calais/Centre régional
de la photographie
Nord - Pas-de-Calais,
1989.

♦
Mission photographique
Transmanche,
cahier n° 4/Jean-Louis
Garnell : « Chantier de
perçement du tunnel »,
La Différence/Centre
de développement
culturel de Calais/Centre
régional de
la photographie
Nord - Pas-de-Calais,
1989.

— LA COHÉRENCE CÉLÉBRÉE — Cette cohérence recherchée trouve un point d'aboutissement en l'année 1989, qui marque le cent cinquantième anniversaire de l'invention officielle de la photographie, ou plutôt de sa divulgation depuis la France vers le monde entier.

La célébration prise en charge par le ministère de la Culture, qui organise une soixantaine de manifestations réparties sur seize régions, instaure une dizaine d'inventaires de fonds ou leur restauration dans six régions, lance quatre commandes publiques dont deux nationales et aide une quinzaine d'actions d'édition. Cette année, qui apparaît comme le sommet de reconnaissance institutionnelle de cette installation sur l'ensemble du territoire, voit enfin la consécration de la photo avec l'association entre l'historique et le contemporain, à travers les deux volets essentiels que constituent au musée d'Orsay «L'invention d'un regard» et au Centre Georges-Pompidou, occupant pour la première fois tout le cinquième étage comme les autres grandes expositions, «L'invention d'un art».

Les deux commissaires scientifiques, Alain Sayag et Jean-Claude Lemagny, historiens, travaillent sous l'autorité de Jean-Hubert Martin, critique d'art, pour légitimer cette double exposition. Dans le Centre même, il faut se rappeler qu'en 1977 la photographie n'occupait qu'une mezzanine de quelques dizaines de mètres carrés au troisième étage, avant de gagner d'autres espaces plus étendus mais toujours plus ou moins nomades. Une évolution un peu semblable des espaces occupés s'est effectuée à Orsay jusqu'à cette célébration. Aujourd'hui encore, malgré l'action de Philippe Néagu, puis après son décès de Françoise Heilbrun, la photographie n'occupe pas dans ce musée la place correspondante au bouleversement qu'elle apporte dans la société du XIX^e siècle.

À ces deux expositions-phares répondent des tentatives plus pointues, comme la reconnaissance du travail de l'outsider Hippolyte Bayard, grâce au travail d'Yves Faure et de Jean-Claude Gautrand (exposition d'Amiens et publication d'une monographie aux éditions Trois Cailloux♦), la publication des actes du colloque *Les Multiples Inventions de la photographie* par la Mission du patrimoine

♦
Jean-Claude GAUTRAND
et alii, *Hippolyte Bayard.
Naissance de l'image
photographique*,
Trois Cailloux, Amiens,
1986.

photographique♦, tandis que la vulgarisation, aussi efficace que cohérente, est assurée par l'exposition et la publication de *Histoire de voir*, de Michel Frizot et Robert Delpire dans la collection «Photopoche»♦.

Il ne faut pas oublier que, depuis ses débuts, la photographie a toujours trouvé dynamisme et pérennité dans son impureté profonde, a toujours su exploiter ses capacités de métissage en traversant d'autres disciplines. C'est cette évolution-là que nous allons explorer en six moments, en six mouvements plutôt, puisque la photographie comme lieu de passage théorique et pratique ne peut se comprendre qu'au sein d'une dynamique.

— L'AVENTURE DE L'OMBRE, DU SIGNE ET DE LA FIGURE — À l'intérieur des genres les plus traditionnels, les créateurs les plus novateurs exploitent systématiquement certains des paramètres photographiques jusqu'à leurs extrêmes conséquences esthétiques.

Dans la poursuite d'une tradition noir et blanc est né un matiérisme qui, pour peu qu'il n'ait pas été soutenu par une grande culture photographique et artistique, ni relayé par une dimension critique chez le créateur lui-même, a donné naissance à un maniérisme. En réchappent les œuvres des artistes qui ont travaillé à donner à l'image «son corps d'ombre», selon l'analyse de Jean-Claude Lemagny♦, un type de travail où le tirage est aussi essentiel que la prise de vue. Parmi eux, Jun Shiraoka a trouvé en France des lumières, des sujets (sa remarquable série sur Versailles) qui lui ont permis de développer très profondément son œuvre commencée au Japon. Bernard Lantéri, depuis sa série *Implosion*, entre en lutte avec la représentation et la résistance de toute figure. Cette quête n'a pu que passionner le peintre Bernar Venet, qui l'a expérimentée dans toutes sortes de matériaux picturaux avant de produire sa série *Noir/noir et noir*, sortie du laboratoire de Jean-François Malamoud... Le livre correspondant, publié chez

♦
Les Multiples Inventions de la photographie,
 Actes du colloque de
 Cerisy-la-Salle,
 29 septembre-
 1^{er} octobre 1988, Centre
 national de la
 photographie,
 coll. «Photopoche»,
 Paris, 1989.

♦
Histoire de voir.
Une histoire de la photo,
 Centre national
 de la photographie,
 coll. «Photopoche»,
 Paris, 1989.

♦
 Jean-Claude LEMAGNY,
La Matière, l'ombre,
la fiction, Nathan/BNF,
 Paris, 1994.

Marval en 1990 grâce à la prouesse technique d'une série de passages successifs en machine, séparés par des couches de laque, en offre le plus remarquable parce que le plus impossible équivalent imprimé.

La recherche d'une figure aux lignes épurées atteint avec Éric Poitevin son sommet, qu'il dessine les silhouettes des religieuses du Vatican, qu'il élève la statue des poilus survivants de 14-18, qu'il recense le massacre temporel d'une boîte de papillons ou le tableau de chasse de gibiers saisis dans leur arrêt de mort. Tous ces sujets apparaissent comme autant de modernes vanités.

— L'ATELIER FRANÇAIS — Inspiré par l'école américaine, un courant se développe, que l'on pourrait dire du haïku, après la comparaison faite par Roland Barthes de la photo avec cette forme courte de poème japonais qui pose une situation en deux vers pour la modifier au troisième. Comme il l'écrit dans *L'Empire des signes*: «Le haïku ne décrit jamais son art, est contre-descriptif, dans la mesure où tout état de la chose est immédiatement, obstinément, victorieusement converti en une essence fragile d'apparition.» ♦ Dans l'approche de la nature, Arnaud Claass bouleverse d'abord le genre avec ses «paysages miniatures» puis avec ses «paysages minutieux», qui anticipent sur le mouvement du «feuillagisme». Son apport s'est fait aussi au sein d'une photo intimiste où l'objet comme l'humain sont considérés dans leur plus grande proximité. La même attention portée au quotidien au cœur d'un incessant nomadisme soutient l'œuvre de Bernard Plossu. L'instantané y conquiert le droit au flou, à l'à-peu-près visuel, dans une sorte de frénésie compulsive de la réalité sensible.

L'Atelier français, rassemblé autour du critique, collectionneur et écrivain Bernard Lamarche-Vadel, a encouragé cette approche aussi sensible qu'esthétique. Elle a la puissance d'un jeu de mot lacanien chez Yves Guillot, prend la figure de l'autre absolu pour Philippe Bazin, narre les aventures mystérieuses

♦
Roland BARTHES,
L'Empire des signes,
Skira, Genève, 1970,
p. 85.

de l'objet avec Jean-Philippe Reverdot et devient un exercice littéraire de haut raffinement avec Magdi Sénadji, notamment dans sa subtile adaptation de *Madame Bovary*, de Flaubert. Si leur univers a nourri l'imaginaire de BLV jusqu'à en constituer l'imaginaire de *Sa vie, son œuvre*, roman paru chez Gallimard en 1997 avant son suicide, ce dernier a rendu ces artistes à un devenir en affirmant à propos de leur œuvre: «Ne resteront en réalité, au-delà des images, que d'authentiques problématiques de vision, ce par quoi voir n'est pas reconnaître, mais le difficile apprentissage de seuils inédits de la perception du monde.»♦

♦
Bernard LAMARCHE-
VADEL, *Lignes de mire*,
Marval, Paris, 1995,
p. 135.

— LE RETOUR DU REFOULÉ PICTURAL — À la fin des années 1960, le peintre, l'artiste en général, dans sa difficulté à poursuivre une pratique traditionnelle comme à innover dans son domaine, n'avait plus qu'à devenir le sujet d'œuvres *mixed-media* au centre desquelles la photographie apportait son attestation documentaire et sa capacité de transformation fictionnelle.

On peut envisager ainsi les prémices de l'œuvre de Christian Boltanski comme le récit de sa transformation de peintre en archiviste de la mémoire enfantine, la sienne dans *Souvenirs d'un certain Christian B.* (1977). Il propose ensuite l'ouverture sur un imaginaire de générationnel d'enfance avec son retentissement historique qui interroge le destin politique, dans la coïncidence avec le grave questionnement de ces artistes qui appartiennent à la deuxième génération de la Shoah. L'évolution de Christian Boltanski montre comment une approche esthétique et contre-idéologique peut trouver sa forme à la fois la plus passionnelle et la plus universelle dans la sortie de la sphère du document vers celle du monument.

Jean Le Gac a construit la monographie d'un peintre hétéronyme, «Ange Glacé», souvent désigné dans ses ensembles photo/texte par le terme générique «le peintre». Sans avoir l'ampleur de celle d'un Pessoa en littérature, cette œuvre

va aborder de façon humoristique les chromos, les illustrations de couverture des *serials* à l'exotisme désuet.

Le Gac est ensuite devenu l'organisateur du monument de sa réussite sociale: – il est au milieu des années 1980 l'artiste le plus représenté dans l'ensemble des achats des Fonds régionaux d'art contemporain – comme peintre de chromos susceptible d'adapter dorénavant son art à toutes les situations de commande.

À l'opposé, parce que proche d'une sociologie en acte, Christian Milovanoff, depuis sa participation à la mission de la DATAR autour des paysages de bureau, a commencé à narrer le roman de la marchandise. Son travail de fond sur les grandes surfaces a trouvé avec son exposition «Le jardin» au musée d'Art moderne de Saint-Étienne (1993), l'équilibre entre la fiction d'un jardin d'enfance enfoui sous les profits immobiliers de la grande distribution et une critique sociale en images et en texte. En rénovant la tradition picturale des *Conversation Pieces*, il poursuit sa quête documentaire de la relation sociale.

— LES DÉPLACEMENTS DE *L'in situ* — À partir de la mise en question du support et du lieu de l'œuvre, des artistes ont d'abord entraîné la photographie dans la rue. Il s'agissait surtout d'habiter le lieu en lui réinjectant du corps et de la mémoire. Ernest Pignon-Ernest, l'un des premiers, en produisant ses photo-sérigraphies en grand nombre, a posé la question du destin urbain et politique des images sous l'influence des affiches de 1968. D'abord tourné vers la mouvance du document commémoratif, il a recouvert, en 1971, les marches du métro Charonne de corps sérigraphiés pour que ne soient pas oubliés les Algériens massacrés en 1962. En 1975, il a accompagné la lutte des femmes pour la défense du droit à l'avortement d'images collées au ras du trottoir. Il a envahi les palissades de la ville de Nice de vues de prisonniers noirs d'Afrique du Sud au moment où le maire jumelait la cité avec Le Cap, ville ségrégationniste (1974). Plus récemment, ses figures de SDF ont hanté les cabines téléphoniques (1995).

Plus proche de la sculpture, l'ensemble du travail de François Méchain opère d'abord sur la perte d'un langage mythologique de la nature, puis de son domaine culturel, avant d'aborder plus récemment une géographie des forces constitutives. Qu'il colorise des éléments de nature pour en faire un tableau baroque lisible de son seul point focal, ou qu'il sculpte des architectures éphémères de feuilles et de branches, il revisite l'histoire de la représentation.

— CONTES ET LÉGENDES DE L'IDENTITÉ — Beaucoup de femmes artistes ont trouvé en la photographie ce médium apte à manifester la double quête d'une identité et d'un espace d'exercice de sa libre expression artistique. Parmi les pionnières, il importe de citer Gina Pane, qui, par ses actions-transferts, a exploré l'univers de l'intimité du corps féminin dans des performances dont la seule trace reste le constat enregistré par un appareil 24x36. Une rhétorique du sacrifice visuel trouve dans le morcellement de la prise de vue une expression mimétique de la dialectique du sang et du marquage du corps.

D'autres artistes ont su explorer les mythes sociaux de la féminité pour en prendre le contre-pied par la dérision, la critique ou la réappropriation. Annette Messager s'est faite tour à tour collectionneuse de ces clichés *via* dessins, posters et tirages, puis conteuse de légendes noires d'une féminine sorcellerie, avant de devenir tricoteuse de fétiches ou d'ex-voto porteurs d'un potentiel de reconstitution, d'un corps réconcilié avec ses entrailles de chiffons comme avec les structures de son désir.

Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, deux plasticiennes d'origine grecque, ont développé leur cinéma corporel en installations multimédia; elles se sont employées à raconter en séries flamboyantes l'aventure d'un androgyne qui leur permet d'opérer une relecture baroque des mythes de l'angélisme. Là aussi un autre destin corporel se profile.

Partant d'un projet de haute subversion de l'image de soi, Michel Journiac a décliné tous les possibles des filiations jusqu'à des rapports incestueux avec sa propre image. Aux cérémonies psychanalytiques de ce théâtre du transfert ont succédé les icônes du corps masculin, puis le perturbant travail sur les échanges malsains entre sang et argent, sur l'estampillage des espaces corporels.

Ce travail semble partager des horizons critiques avec les menées de Régine Cirotteau ou de Bracha Ettinger sur le questionnement de l'iconographie de l'hystérie, sur sa redynamisation. La seconde porte plus loin son interrogation puisque son œuvre d'artiste double sa recherche psychanalytique internationalement reconnue à propos du féminin du désir. Joan Souliment organise ses fragments de souvenirs d'enfance et démantèle les clichés du féminin en quête d'une mémoire différente du corps. Plus généralement, à l'intérieur du déroulement original de leur œuvre, beaucoup d'artistes contemporains, soucieux d'appliquer des conditions strictes de manifestation de l'Autre, ont suscité une sorte de science singulière dont l'herméneutique devrait se définir au croisement de l'art et de plusieurs sciences humaines. La totalité de la recherche de Paul-Armand Gette sur la lisière peut apparaître comme une botanique du désir, comme une linguistique des espaces frontières, comme une psychanalyse du paysage.

— UNE ESTHÉTIQUE INTERNATIONALE — La fin de ces années 1980 se trouve dominée par la froide esthétique frontale de l'école de Düsseldorf, sous l'influence de Bernd et Hilla Becher. Architecture et êtres humains sont saisis dans une approche qui se veut documentaire. Parmi les plus grandes réussites, on peut citer les scènes de musées et de lieux de culte de Thomas Struth, les paysages asymétriques à l'horizon rabaissé d'Axel Hütte et l'ensemble de l'œuvre d'Andreas Gursky. Il sera l'un des premiers dans la décennie suivante à mêler prise de vue analogique à la chambre et à la retouche numérique. Le critique Jean-François

Chevrier s'en est fait le relais, notamment dans l'exposition «Une autre objectivité» (1989), dont il montre les autres sources européennes, en prônant la «forme-tableau». Patrick Tosani fut l'un des premiers à mener, une recherche systématique en ce domaine de magnification de l'objet. La série des figurines gelées dans des glaçons comme métaphore de la saisie photographique, puis les architectures de papier en train de brûler, arrêtées dans leur destruction par la glaciation, font l'objet de tirages cibachrome d'environ un mètre sur deux. D'autres objets du quotidien ont l'honneur d'être ainsi élevés à l'ordre du tableau : la cuillère, qui devient une sorte d'émetteur-récepteur de la lumière ; une série de talons féminins qui prennent l'imposante silhouette de gratte-ciel ; la surface de tambours eux aussi frontalement photographiés et dont la peau marquée trace une «géographie» imaginaire... Cette réification magnifiante se retrouve également dans l'œuvre exigeante de Valérie Belin.

—

Au niveau international, l'autre école importante est l'école de Vancouver, avec les fictions documentaires de Jeff Wall, les saynètes cinématographiées de Ken Lum ou les tableaux politiques de Ian Wallace. L'une des artistes françaises les plus créatives, Valérie Jouve, réussit à concilier les deux influences dans un projet personnel. La figure du citadin y est mise en scène avec une vraie intelligence des nouveaux espaces urbains.

Jean-Marc Bustamante, quant à lui, a choisi des sites périurbains en transformation pour en organiser, par le seul point de vue, la composition selon un ordre plus esthétique que critique. Des éléments naturels transformés par l'homme contribuent à la construction de ces «tableaux» photographiques. Ils prennent leur dimension dans l'espace grâce à la place qu'ils réservent au spectateur ainsi que dans la comparaison avec les sculptures polychromes qui composent le reste de son œuvre.