

Il n'y a guère que dans les catalogues raisonnés qu'apparaissent publiquement les versos des œuvres d'art, encore n'est-ce que très sporadiquement et non exhaustivement. Je ne crois pas qu'il soit jamais venu à l'idée d'un musée, et encore moins à celle d'un particulier, d'exposer tous les tableaux de ses collections de dos plutôt que de face ; si, ici ou là, pour des raisons pédagogiques ou artistiques, quelques essais ont bien été tentés, du moins ne l'ont-ils pas été de façon systématique. Ainsi les versos des œuvres ne sont-ils vus que dans des occasions qui ont toutes à voir avec ce que l'on peut appeler les coulisses de l'art : celles où des individus sélectionnés manipulent les œuvres, les examinent, qu'ils soient des acheteurs potentiels (marchands en passe de procéder à une acquisition, clients d'une salle de vente), des experts professionnels (restaurateurs, conservateurs chargés de faire les constats d'œuvres pour une exposition afin que les assurances fonctionnent en cas de dommage, experts désignés dans le cas d'une succession et chargés d'estimer la valeur des objets qui en font partie) ou des participants à une opération technique qui implique l'installation des œuvres dans un espace donné (équipes techniques d'un musée ou collectionneur privé à l'occasion d'un accrochage). Il n'est guère que dans les réserves des musées, du moins lorsque celles-ci sont constituées par des grilles d'acier sur lesquelles sont fixées ce qui des collections n'est pas montré dans les salles, que l'on peut à loisir, et sans manipulation directe, observer les versos au même titre que les rectos des œuvres – ce qui est généralement un privilège réservé à ceux qui possèdent un titre professionnel à se trouver là et non aux amateurs en général.

Aujourd'hui que les coulisses des événements prennent une importance particulière dans les stratégies de communication, sous le prétexte que ce qui est caché serait par nature plus intéressant que ce que l'on montre d'emblée, que les préparatifs valent mieux que le définitif, comme le révèle par exemple cette tendance forte à préférer montrer ou commenter (à la télévision ou dans la presse écrite) ce qui précède une grande exposition plutôt que l'exposition elle-même, on pourrait craindre que photographier les versos d'œuvres d'art (peinture, dessin, voire photographie) ne relève simplement d'une stratégie de spectacularisation, plus ou moins subtile et élégante (un spectaculaire *low key* en quelque sorte, destiné à un public dont la distinction le porte à la sobriété). À moins qu'il ne s'agisse de son contraire, d'une opération de désacralisation, qui permettrait de renvoyer au caractère ordinaire de ce qu'on voudrait normalement nous présenter comme extraordinaire, l'envers des chefs-d'œuvre pour ainsi dire. La série des *Versos* entreprise depuis 2005 par Philippe Gronon ne relève pourtant ni d'une stratégie ni de l'autre, même si elle joue de certains aspects de l'une et de l'autre.

Consistant au bout de quatre années en une quarantaine de tirages pigmentaires en couleurs, contrecollés sur aluminium puis encadrés, avec des dimensions rectangulaires allant d'une trentaine de centimètres à un peu moins de deux mètres, cette série de photographies (qui devrait à terme compter une cinquantaine de numéros) est le résultat d'un processus partiellement aléatoire et partiellement prédéterminé, partiellement individuel et partiellement collectif, partiellement autonome et partiellement de commande. Philippe Gronon a choisi ses sujets dans des collections privées puis dans des collections publiques, ces dernières seulement étant précisées dans les titres qu'il attribue à ses images. Le choix des œuvres relève toujours de sa souveraineté, même dans les trois occurrences où il y a eu une commande de

particuliers. Il resterait éventuellement à déterminer quelles en sont les raisons précises dans chaque cas, qui vont du goût personnel à l'intérêt pour le symptomatique, même si ce choix est en général accompagné ou préparé par une proposition du possesseur des œuvres dont les rectos seront photographiés – typiquement les musées proposent à l'artiste une sélection à l'intérieur de laquelle il choisit, mais il y a eu des cas où les choix se sont faits en parcourant les salles d'exposition, d'autres en visitant les réserves ; des cas où il n'y a pas eu de présélection du tout, d'autres où celle-ci restreignait fortement les possibilités. Le choix est toujours d'abord fait pour des raisons qui concernent le verso des œuvres photographiées, même s'il paraît évident rétrospectivement que la relation entre le verso et le recto, qu'énonce d'une certaine manière le titre de l'œuvre, a joué un rôle parfois important : en tout état de cause, ce n'est jamais le recto seul qui détermine le choix, sauf, éventuellement, dans le cas d'une commande (encore peut-on supposer que les raisons d'un commanditaire ne se distinguent pas fondamentalement, sinon pour ce qui concerne le goût, de celles de l'artiste).

Les premières œuvres de la série sont les versos d'œuvres de dimensions modestes, caractéristiques des collections privées classiques, tous datant du XIX^{ème} siècle ; se sont peu à peu joints ceux de tableaux de dimensions plus importantes, des différentes décennies du XX^{ème} siècle, puis des siècles précédents, depuis l'apparition du tableau de chevalet. Enfin, un dos de photographie encadrée et un dessin sont également présent, que rien ne permet à vrai dire d'identifier comme tels, sauf la parole de l'artiste. Car le verso des œuvres n'est jamais ici celui d'une image, mais toujours celui d'un objet, avec les différents éléments qui permettent ordinairement à cette image d'être présentée sur un mur (cadre, accroches, renforts) – avec les éléments aussi qui témoignent de la vie et des vicissitudes de cet objet.

Cette série s'inscrit assez logiquement dans la continuité d'un travail entrepris il y a vingtaine d'années, alors que l'artiste finissait ses études à la Villa Arson, avec la série inaugurale des *Châssis photographiques* de 1988-1989. Comme celles qui l'ont précédée, à deux exceptions près (les *Tas de fumier* de 2000-2001, les *Châteaux de sable* de 2003), elle est le résultat d'une opération de photographie à la chambre selon un principe sériel strict, cadrant au plus près, de manière frontale, des objets généralement plans, puis d'une opération de tirage qui adopte une échelle la plus proche possible de celle de l'objet original – les évolutions techniques ayant permis, depuis 1997, qu'elle soit désormais à l'échelle 1 : 1. Depuis 2003 (avec *Vitrine 1, Sélestat*), les tirages peuvent être en couleurs, alors qu'ils avaient été jusque là exclusivement en noir et blanc, même si ces couleurs tendent à exclure les tons vifs au profit d'une gamme restreinte (quelques rouges ou jaunes apparaissent, mais dans des dimensions réduites). Les séries assurent ainsi une adéquation parfaite entre l'objet représenté et l'image de cet objet, ou plutôt une identification entre la surface de l'objet tel qu'on le trouve dans le monde et la surface de l'objet que constitue l'image photographique, selon un processus de duplication plate, qui conserve d'ailleurs dans le tirage final les éventuelles découpes irrégulières des bords de l'objet d'origine (parfois presque baroques, comme dans *Verso n°21*) et joue simplement sur l'aplanissement d'une profondeur minimale (dans la mesure où certains objets présentent sur une ou plusieurs de leurs parties une petite épaisseur, qui provoque un certain jeu, mais que l'usage de la chambre permet de minimiser en donnant la même définition à chacune des parties de l'image, qu'elle soit en avant ou en retrait du plan dominant).

Le sujet de la série est également en continuité avec celui de plusieurs séries antérieures, dans la mesure où il poursuit un projet semi-tautologique, ou du moins une stratégie réflexive, ouverte dès la première série. Celle-ci, celle des *Châssis photographiques* donc, dupliquait des objets dont l'usage est précisément la production d'images, strictement celles de la photographie argentique à la chambre. En 2000-2001, l'artiste s'ouvre en quelque sorte à l'amont et à l'aval de cette technique, particulièrement dans son rapport à l'histoire technologique, avec la série *Pierres lithographiques – Imprimerie nationale, Paris*, qui convoque l'un des ancêtres de la photographie, ainsi qu'avec celle des *Châssis radiographiques numériques*, qui traite d'un développement alors limité à des utilisations de pointe, mais aussi dans une dimension plus concentrée sur le devenir concret de l'image, intégrant l'outil de sa transformation en image autonome avec la série des *Cuvettes de développement*. Et puisque toute l'histoire de la photographie fait sortir celle-ci d'une histoire de la peinture (et pas seulement dans la version canonique défendue par Peter Galassi dans son exposition « Before Photography: Painting and the Invention of Photography » de 1981, désormais remise en question), puisque les développements de cette technique dans son régime artistique depuis une trentaine d'années relèvent généralement de l'importation du modèle du tableau (avec Jeff Wall comme figure de référence), il n'est pas étonnant que la peinture et le tableau se soient mis à constituer pour Philippe Gronon un sujet. Ce sujet avait été traité de manière oblique et pour ainsi dire ironique dans des séries de tableaux non-artistiques – *Tableaux de cotations* des Bourses de Paris et de Lyon en 1992-1993, *Tableaux noirs* à partir de 1997 et jusqu'en 2004-2006, *Tableaux de mouvements* d'ascenseurs en 2004 ; il est ici soumis à un traitement frontal et direct. La surprise vient en fait de ce qu'il ne s'agit pas de la peinture et du tableau comme images, mais de la peinture et du tableau comme objets.

Comme je ne voudrais pas répéter ici ce que j'ai déjà dit ailleurs du travail de Philippe Gronon¹, j'insisterais seulement sur quelques aspects qui me semblent plus spécifiques à la série des *Versos* et qui ont tous traits à cette question du rapport à l'œuvre d'art comme objet et pas seulement, et pas d'abord, comme image.

S'il avait photographié les rectos des œuvres choisies, Philippe Gronon n'aurait certes pas moins donné à voir la question de l'objet, mais l'aurait brouillée de celle de l'image, se contentant de reprendre d'une façon plus spectaculaire, permise par les progrès de la technique photographique (en termes de qualité chromatique et de dimensions des tirages), une stratégie de duplication de l'image qui a été épuisée par nombre d'artistes américains du tournant des années 1970-1980, au premier rang desquels Sherrie Levine. Hormis dans sa dimension artistique, cette opération de duplication est de toute façon mieux prise en charge par les nouveaux procédés de reproduction dont les années passées ont assuré la publicité tapageuse, telle la photographie numérique multispectrale (« Avec cette technologie, Federico Zeri n'aurait jamais préféré les photos noir et blanc », affirmait ainsi un site internet en 2007²). Dupliquer photographiquement les versos d'œuvres d'art, c'est insister sur leur caractère d'objets, leur dimension d'image étant dans ce cas celle d'une image d'objet et non pas d'une image d'image.

Comme nombre d'autres objets photographiés par Philippe Gronon (les *Écritaires* des années 1990 en particulier), les versos d'œuvres d'art ont cette particularité d'intégrer une forte dimension temporelle, d'être des surfaces sur lesquelles s'inscrit le passage du temps, ou du moins des actions qui ont eu lieu à différents moments. Celles-ci peuvent être des actions humaines mais pas forcément : de même que sur un recto de tableau, mais avec une visibilité accrue du fait qu'il n'est pas intégré à une image à décoder ou à regarder en priorité, le temps s'inscrit ici par ses effets sur les matériaux. Ce sont les craquelures de la toile, le jaunissement des papiers utilisés pour protéger l'encadrement ou des étiquettes apposées au fil des déplacements de l'œuvre, les salissures qui s'y sont incrustées, les racornissements de la toile repliée, bref tout un ensemble d'éléments qui peuvent à l'occasion prendre un tour pittoresque, d'autant plus que l'objet choisi est déjà assez ancien. Mais ce sont aussi les rectifications apportées à des époques plus récentes et qui portent la marque de celles-ci, comme les éléments de renfort ou de maintien, les protections climatiques ou anti-vibratoires, éléments destinés à diminuer ou annihiler les effets du temps sur le recto de l'image mais qui sont, dans leur apparence matérielle, au verso de l'objet, les marques d'un temps particulier. Philippe Gronon avait eu tendance dans ses séries antérieures à choisir des objets qui n'étaient pas porteurs d'une poétique de la trace, toujours potentiellement temporelle et romantique, et affichaient au contraire une certaine neutralité technologique. Dans la série des *Versos*, il court le risque du pittoresque, mais c'est, comme dans les *Écritaires*, un pittoresque restreint, peu spectaculaire, qui vaut moins pour les histoires auxquelles il renverrait (est-ce vraiment une histoire, et une histoire intéressante, la simple marque du passage du temps sans qu'aucun événement venant faire saillie en soit la cause?) que pour les formes qu'il produit et donne à voir – ces entrelacs linéaires des craquelures, ces bordures biscornues de la toile repliée, ces variations dans le ton des zones qui ont subi des frottements (particulièrement visibles et belles dans *Verso n°34*).

Il y a bien ici, comme dans toute photographie mais de façon exacerbée, une inscription spatiale du temporel, encore ce dernier est-il une notion à la fois statique et dynamique. En effet, l'objet photographié est d'abord un objet contemporain : la seule date que contient le titre de l'œuvre est celle de la réalisation de l'image signée Philippe Gronon et non pas celle de l'image que porte le recto de ce que ce dernier photographie. Mais cette date est aussi le résultat d'une durée, celle qui s'est écoulée jusqu'à la prise de vue depuis la fabrication de l'objet photographié (fabrication qui peut avoir été de loin antérieure à l'image qu'elle présente au recto, par exemple dans le cas de la réutilisation d'un cadre ancien pour un tableau du XXème siècle, comme dans *Verso n°32*, même si aucune datation de cette situation n'est possible dans les images jusqu'à présent réalisées). Le *Verso n°24* est un cas limite de cette situation : revers d'un de ces tableaux d'On Kawara qui consistent en l'indication de la date de leur réalisation en blanc sur un fond monochrome, l'image est particulièrement muette quant à l'inscription du temps sur elle. On peut lire sur l'étiquette apposée sur le rebord intérieur du châssis que le tableau date de 1982 (c'est une peinture de et à la date du 25 janvier 1982 pour être plus précis), mais rien n'indique ce qui s'est passé pendant les 25 ans qui se sont écoulés jusqu'à la prise de vue par Philippe Gronon, hormis peut-être cette fine ligne plus ou moins horizontale qui vient barrer le bas de la zone de toile bistre, soit dessin aléatoire issu de telle ou telle manipulation, soit, plus vraisemblablement, ligne de poussière accumulée là. Au recto, le temps

s'était transformé en signe, au verso l'objet a pris la place du temps, et la signature ainsi que le geste artistique (fabrication de l'objet, y compris dans le découpage irrégulier de la toile et son agrafage sur le châssis) deviennent les éléments d'une composition matérielle tout entière contemporaine.

Nombre des photographies portent cependant des indications plus explicites de la durée, sous la forme de données datables par divers moyens, même si ces indications se présentent toujours spatialement dans la même contemporanéité de ce nouvel objet qu'est la photographie. Il est en effet fréquent – mais pas systématique et l'on voit bien par là que ce n'est pas la préoccupation première de l'artiste – que soient présentes des étiquettes ou tout autre forme d'écritures, qui indiquent un événement historiquement situable auquel l'objet a été soumis. Ce sont en particulier les étiquettes des expositions auxquelles l'œuvre a participé, parfois pourvues du nom de l'entreprise qui s'est chargée du transport et comprenant généralement des dates précises (qui ne sont pas les dates de la manipulation de l'objet dont elles seraient censées témoigner ici, mais celles de la présentation au public de l'image dont cet objet est le support). Ce sont aussi celles qui désignent le propriétaire ou les propriétaires successifs (du moins lorsqu'il ne s'agit pas de particuliers mais de marchands et d'institutions), avec des graphies et des supports qui indiquent clairement la succession des époques, le passage des inventaires rectifiant éventuellement un numéro d'ordre antérieur. Ce sont encore les marques apposées sur la toile, marques de fabricants qui renvoient à un temps où le fournisseur de matériel artistique indiqué était actif, marques d'inventaire encore (indiquant parfois la succession des régimes politiques). Ce sont enfin toutes ces indications, manuscrites ou imprimées, que donne à voir le recto et qui indiquent l'auteur de l'image, parfois en dupliquant le type d'image elle-même, comme dans *Verso n°23*, où domine le tampon réalisé par Robert Indiana, porteur de nombreuses indications sur l'image et sur sa réalisation. Quelques occurrences proposent parfois des réattributions dont la dernière ne se trouve d'ailleurs pas forcément sur l'objet lui-même, mais uniquement dans le titre donné par Philippe Gronon, qui reprend l'attribution validée par l'inventaire de la collection au moment de la prise de vue, le cas le plus spectaculaire étant celui du *Verso n°35*, où une inscription ancienne et riche de détails biographiques donne le portrait à l'avant comme un autoportrait de Michel-Ange tandis que les étiquettes les plus récentes en font un portrait de Michel-Ange par Giuliano Bugiardini, avec une étiquette d'époque manifestement intermédiaire renvoyant pour sa part à Bandinelli.

Toutes ces écritures ne sont pas des inscriptions directes du temps, sauf lorsqu'elles en viennent à se superposer de telle sorte qu'on puisse reconstruire un ordre des événements (les *Verso n°13* et *Verso n°38* en sont deux exemples très différents). Elles demandent à être décodées, lues et interprétées, et le seront forcément différemment en fonction du savoir de celui ou celle qui regarde l'œuvre, aussi bien sur l'histoire des expositions que sur celle des collections ou des attributions. L'essentiel en restera cependant perceptible par tous, dans la mesure où ce décodage n'est qu'un supplément par rapport à une inscription qui est toujours visible avant d'être lisible (même sans date, un morceau de papier est datable par son vieillissement, la précision de cette datation étant très secondaire de toute façon).

L'inscription du temps est d'abord dans cette série une inscription des usages. On sait que l'usage premier de ces objets est d'être regardé, mais en choisissant de montrer les versos et non les rectos,

Philippe Gronon privilégie les usages matériels de l'objet, pour faire en sorte que l'usage visuel soit réservé à ce nouvel objet qu'est la photographie qu'il crée. Chaque tableau, chaque œuvre d'art nous arrive, dans notre contemporanéité, comme le produit d'une chaîne d'usages, d'une chaîne de réceptions. Mais les photographies de cette série ne retiennent de cette chaîne que les actions qui s'inscrivent sur l'objet lui-même, celles des fabricants des constituants matériels de l'objet, de l'artiste, du ou des propriétaires, des manipulateurs (régisseurs, conservateurs, transporteurs, accrocheurs – ces fonctions pouvant être remplies par une seule personne dans le cas d'une collection privée). Les usagers restent généralement anonymes – sauf lorsque l'artiste, ou quelqu'un qui en tient lieu pour l'occasion, appose sa signature pourvue ou non d'un commentaire (adresse, descriptif, recommandations techniques, parfois très élaborées et qui demandent des contorsions pour être lues, comme dans le cas du *Verso n°19*, dont on apprend par ailleurs à la lecture qu'il s'agit d'un panneau d'un triptyque) ; c'est leur usage qui est perceptible. L'artiste n'est pas un historien de l'art, il ne s'agit pas pour lui ici de faire l'histoire exhaustive des expositions, des manipulations (cadre, réentoilement, protection), des retitrages et des réattributions, mais seulement de donner à voir l'objet tel que l'usage l'a fait, y compris donc avec ces éléments que d'autres peuvent utiliser autrement. L'histoire n'est pas redressée ici, au contraire de la perspective, opération permise par l'utilisation d'un appareil à chambre pour la prise de vue, plutôt que d'un appareil de photo plus simple (qui produirait forcément une convergence des parallaxes en fonction du point de fuite choisi). Rien ne dit que ces éléments soient exhaustifs, ce sont juste des indications d'usage. Il s'agit d'une histoire de la réception en actes ou plutôt de la réception en formes, comme le montre exemplairement le *Verso n°38*, où ceux qui ont successivement pris en charge l'objet, peint par Monet, à l'occasion d'expositions temporaires ou d'inventaires dans les collections des musées de Saint-Étienne, ont eu à cœur de disposer en cercle les étiquettes qu'ils apposaient au verso de ce tableau dont l'image est elle-aussi en tondo, le restaurateur le plus récent ayant choisi de respecter cette disposition en plaçant une protection octogonale par-dessus ces étiquettes, sans pour autant les cacher complètement.

J'ai dit que les versos valaient d'abord pour les formes qui s'y donnaient à voir, pour la présence matérielle et concrète des éléments qu'on y distingue. Cependant ils renvoient aussi, d'une manière qui n'a jusqu'à présent été qu'esquissée dans l'œuvre de Philippe Gronon, à un hors-champ particulièrement important. Les titres qui les accompagnent ou le renvoi suggéré par telle ou telle indication présente sur une étiquette ou sur une inscription, conduisent à les percevoir toujours à la fois pour eux-mêmes (et, je le répète, cela reste le principal) et pour le rapport qu'ils entretiennent avec des objets hors-champs, en l'occurrence les images dont ils sont le revers. En ce sens, si l'on voulait trouver un parallèle dans d'autres séries de l'artiste, on le trouverait moins dans celles qui prennent des tableaux non-artistiques pour objets que dans les photographies de fichiers de bibliothèques – le *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque vaticane, Rome* (1995) et le *Catalogue de la table des matières de la bibliothèque de l'Assemblée nationale, Paris* (1996) –, où les noms évoquent des ouvrages que la photographie ne présente pas, ou dans celles d'amplificateurs de guitare électrique (ouverte en 2003), où le son est convié alors qu'il ne peut-être présent sur l'image. Il est en effet presque impossible de regarder ces objets sans les mettre en tension avec les images dont ils sont

le support et que le titre désigne (s'arrêtant d'ailleurs sur l'auteur de l'image du recto et non pas sur les autres fabricateurs de l'objet).

Les indications, même minimales, sont toujours au moins suffisantes pour que l'imagination travaille à reconstituer une image plausible, ou du moins un type d'image, puisque nombre des *Versos* ne donnent pas plus d'éléments que ce qui permet de renvoyer à une image générique – celle d'un animal (*Verso n°9*), d'un portrait (*Verso n°1*) ou d'un paysage (*Verso n°11*) anonymes, pour s'en tenir à des photographies de 2005 – dont le verso ne permet de connaître ni le style (sinon ce qu'on peut tirer des dimensions), ni la date (sinon qu'il s'agit manifestement d'œuvres antérieures au début du XX^{ème} siècle), ni même la technique (le *Verso n°1* peut être aussi bien une photographie, qu'un dessin ou qu'une peinture sur carton – il est effectivement une photographie, les autres peuvent être des œuvres exécutées selon une technique qu'un rentoilage ou un marouflage ne permet pas de reconnaître au revers). Ce sont certes là des exemples qui remontent au début de la série, où elles coexistaient avec d'autres objets issus de collections particulières dont il est difficile d'avoir une idée de l'apparence, à moins d'être spécialiste de l'œuvre d'Henri et Ernest Rouart, artistes (dont pas moins de cinq œuvres ont été photographiées) moins connus par leur art que par leur patronyme qui laisse penser que l'un d'entre eux fut l'ami de Degas et qu'ils sont vraisemblablement les aïeux d'un écrivain populaire contemporain. Mais, même dans le cas des œuvres issues de collections publiques, parfois pourvues de noms d'auteur particulièrement prestigieux, il reste exceptionnel que, à la lecture des indications, les spectateurs aient en tête plus qu'une image générique, à moins d'une connaissance approfondie des collections du musée où l'œuvre a été trouvée ou d'une enquête qu'internet rend cependant aujourd'hui relativement aisée.

D'une certaine manière, Philippe Gronon joue ici avec le fantasme très répandu qui veut connaître l'envers du décor de l'art, ou pour reprendre un titre de livre connu, dévoiler les « dessous des chefs-d'œuvre »³. Il donne en effet accès à des informations qui restent généralement cachées du public. Mais s'il ne faisait que cela, l'intérêt serait bien mince ; il y aurait même quelque ridicule à employer des procédés aussi laborieux et coûteux que la photographie à la chambre puis le tirage pigmentaire de grandes dimensions, sans parler du contrecollage sur aluminium, pour donner à voir ce que rend aussi bien une photographie prise avec un téléphone portable (si je prends cet outil en exemple, c'est parce que c'est celui dont je me sers lorsque, à l'occasion d'un constat d'œuvre, je prends en photo tel détail du revers d'une œuvre que je trouve intéressant). Il y a certes quelque beauté à raviver ainsi le fantasme d'une photographie qui pourrait regarder à travers les objets, y voir ce qui y est caché sans son secours, possible réenchâtement d'une pratique documentaire qui n'avait plus guère eu cours depuis l'invention des rayons X et la vogue de la photographie spirite, au tournant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Il y a certes aussi quelque pertinence à poser la question de savoir si nous regardons de la même manière le dos d'un tableau peint par un quasi-inconnu du XVIII^{ème} siècle (*Verso n°29*, dont le titre lui donne pour auteur un certain d'Archeville, tandis que l'image nous apprend qu'il s'agit d'un peintre sourd et muet de naissance, caractéristique plus exceptionnelle que le portrait d'académicien que donnerait à voir l'avant) et celui dont le nom d'artiste et la collection à laquelle il appartient désignent comme un chef-d'œuvre (comme dans le cas de *Verso n°37*, revers d'un Titien du Louvre mais ici objet particulièrement peu spectaculaire en soi).

Mais ce serait oublier que les *Versos* valent d'abord pour ce que factuellement ils donnent à voir, et ensuite pour ce qu'ils suggèrent de mises en tension avec des images absentes.

Le spectateur ou la spectatrice enrichissent l'image qu'ils voient effectivement (celle d'un revers d'œuvre) avec ce que leur apporte leurs souvenirs ou leur imagination quant à l'image absente (l'avert de ce même objet), processus fondamental de la vision artistique ou esthétique, ici littéralisé. Parfois le verso semble en continuité avec le recto ainsi reconstitué, jusqu'à pouvoir être pensé comme un dévoilement des processus de fabrication du recto, comme dans le cas du *Verso n°22*, où les trous de balle et quelques coulures de peinture se présentent comme une cristallisation de la peinture de tir de Niki de Saint-Phalle, ou comme dans celui du *Verso n°39*, qui montre qu'un tableau « en croix » de Noël Dolla est constitué de la suture de quatre carrés de tissu teints. Parfois, au contraire, le verso semble n'entretenir aucun lien avec ce que l'on peut supposer du recto. Ainsi de tous ces objets (*Verso n°12* à *Verso n°17*) qui présentent d'abord au regard une surface de plastique bosselée ou d'aggloméré ajouré, qui sont les systèmes de protection récents que le Musée national d'art moderne / Centre Pompidou utilise, sans que rien permette d'y voir un lien avec les matériaux effectivement utilisés pour supporter l'image désignée par le titre et par les inscriptions (ces matériaux premiers sont parfois visibles par transparence ou par restes), avec souvent une contradiction supplémentaire entre ce que l'on peut savoir du caractère lyrique de l'image et la nature très rigide de ce que donne à voir la photographie – ainsi le *Verso n°17*, dont on sait qu'il est le revers d'une abstraction primitiviste de Bram van Velde ayant appartenu à Samuel Beckett, met-il en avant le nom de celui-ci, inscrit bien plus lisiblement et à plus de reprises que celui de l'artiste, une ironie particulière venant de ce qu'aujourd'hui ce nom est plutôt lié au minimalisme un peu bancal donné à voir par la photographie qu'aux formes enchevêtrées et violemment colorées de l'image qu'admirait effectivement Beckett. Il en va de même pour le *Verso n°41*, revers d'une nature morte puriste d'Ozenfant de 1921, qui ne présente qu'une vieille toile et un vieux châssis, semblables à ceux qu'on utilisait au XIX^{ème} siècle, et tout un ensemble de pitons, anneaux, et autres systèmes d'accroche, sans compter les commentaires manuscrits portés par une longue étiquette blanche, qui semblent bien peu relever de la modernité dont se réclamait le promoteur de l'*Esprit Nouveau* (seule, à la limite, la marque de fabricant de la toile peut paraître renvoyer à la stylisation de la signalétique des années 1920, le reste, comme les clés de tension par exemple, n'étant datable à l'année 1958 que grâce au commentaire de l'artiste). Parfois encore, le verso et l'image supposée entretiennent un rapport tendu, qui ne relève ni du redoublement ni de la contradiction. C'est ainsi qu'un *Verso n°26* de 2008 présente bien une image des mêmes dimensions monumentales et plusieurs des mêmes matériaux (laque automobile, aluminium) que l'image signée par Pascal Pinaud qui figurerait à l'avert, sauf que l'image de l'avert se caractérise par son aspect homogène et industriel, comme un fragment d'une Fiat Panda Shopping désigné par le titre, là où le revers présente des giclures de peinture aléatoires – qui existent bien dans l'œuvre de Pascal Pinaud, mais dans d'autres tableaux que celui qui a été photographié.

Comme Pascal Pinaud avec qui il partage donc plus que le fait d'avoir été étudiant à la Villa Arson dans l'atelier de Noël Dolla, Philippe Gronon crée des tableaux avec ce qui n'en a pas les caractéristiques

matérielles. Dans la série des *Versos*, il donne un tour supplémentaire à cette opération en faisant dialectiquement un pas supplémentaire dans la mise en abyme – non seulement faire un tableau d'un tableau, non seulement faire un tableau de ce qui n'est pas un tableau mais son support, mais plutôt faire une photographie qui soit un tableau de ce qui n'est pas un tableau mais la condition de possibilité d'un tableau.

Cela fait déjà longtemps que le modernisme tardif et les néo-avant-gardes ont donné aux *parergons* de l'œuvre d'art traditionnelle, cadres, châssis, socle, etc., la dignité d'une œuvre à part entière⁴ : il n'y a donc rien d'étonnant à ce que le postmodernisme ait fini par aller voir derrière et pas seulement autour. C'est ainsi que quelques artistes (Timm Ulrichs, Giulio Paolini, Claude Rutault) ont créé depuis les années 1960 des œuvres qui consistent en la présentation de versos d'œuvres, sans ajouts sinon quelques combinaisons : la photographie de Timm Ulrichs présentant son propre verso avec châssis et étiquettes (*Bildrückseitenbild*, 1961-1968) est certainement l'exemple le plus abouti de cette déconstruction tautologique⁵. Lorsque les *Versos* de Philippe Gronon furent montrés pour la première fois aux États-Unis, à l'automne 2008, ils l'étaient, par coïncidence, au même moment qu'une série d'œuvres portant le même titre de Vik Muniz, sur lesquelles l'artiste brésilien travaillait lui aussi depuis plusieurs années. Les *Versos* de Vik Muniz sont différents dans la mesure où ils sont la recreation tridimensionnelle de dos de tableaux très connus (et uniquement de tableaux très connus, de telle sorte que tout spectateur peut se faire une image mentale claire de ce que présenterait le recto) provenant des collections des principaux musées américains, exécutés, comme le dit le communiqué de presse, « avec une équipe d'artisans, d'artistes, de faussaires et de techniciens de haut niveau », à partir d'une étude systématique des objets menée « en partenariat avec les départements de conservation et de restauration du MoMA, du Guggenheim et de l'Art Institute de Chicago »⁶. Ils sont différents surtout dans la mesure où ils travaillent d'abord la question du trompe-l'œil alors que celle-ci n'est que très secondaire chez Philippe Gronon. Ce qui rend intéressant un trompe l'œil, c'est précisément l'imitation de la tridimensionnalité, l'incapacité que celle-ci provoque de reconnaître le faux du vrai. S'il y a finalement dans l'histoire de l'art assez peu d'exemple de trompe-l'œil réduit à un dos de tableau sans élément ajouté⁷ – *Dos d'une peinture*, peint par Cornelis Norbertus Gijsbrechts en 1670 (Statens Museum for Kunst, Copenhague) a en quelque sorte établi un standard connu qu'il n'y a pas besoin de répéter – c'est parce que la valeur d'un trompe l'œil se mesure à la complexité des illusions qu'il présente. Ainsi, lorsque John Frederick Peto peint un dos de tableau, comme *Lincoln and the Pfleger Stretcher* (1898, hst, 25,4x35,5, New Britain Museum of American Art), il y ajoute un contraste avec une photographie déchirée, pour donner plus d'intérêt à son sujet, suggérer une narration, etc, et le titre donne d'ailleurs la priorité à cette photographie et à son illustre modèle. De façon significative, on ne trouve d'ailleurs pas vraiment de dos de tableaux chez les autres artistes américains de trompe l'œil qui connaissent un extraordinaire succès au tournant des XIXème et XXème siècles, comme John Haberle et William Harnett.

Parce qu'il reste photographe, Philippe Gronon réduit drastiquement les prouesses techniques, là où les artistes de trompe l'œil en font étalage. Parce qu'il est photographe, Philippe Gronon ne veut pas seulement se livrer à des investigations de quasi-historien de l'art comme le ferait un artiste conceptuel, ni

à des variations humoristiques comme certains caricaturistes du XIX^{ème} siècle qui auraient pu faire du tableau accroché à l'envers un trope presque aussi récurrent que celui du monochrome. Parce qu'il est photographe, Philippe Gronon réalise des tableaux.

¹ Le lecteur est invité à se reporter aux considérations générales sur l'œuvre de Philippe Gronon présentes dans mon livre *Platitudes. Une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 192-204, centrées sur la question de ce qu'il y a de plat dans sa photographie, et de les rapporter aux images de la série des *Versos*. Le faire ici aurait été à la fois fastidieux et trop long.

² Didier Rykner, « La numérisation multispectrale en démonstration au Palais des Beaux-Arts de Lille », *La Tribune de l'art*, 22 septembre 2007, revue en ligne (http://www.latribunedelart.com/Musees/Musees_2007/Lille_Lumiere_Technology_532.htm).

³ Rose-Marie et Rainer Hagen, *Les dessous des chefs-d'œuvre*, Taschen, 2007.

⁴ Sur ce point, il vaudrait la peine un jour de poursuivre et d'enrichir l'enquête dont le bilan se trouve dans Serge Lemoine, dir., *le cadre & le socle dans l'art du 20^{ème} siècle*, Dijon, Université de Bourgogne et Paris, Musée national d'art moderne, 1987.

⁵ Une sélection d'œuvres de ce type sont reproduites dans le catalogue *Iconoclash : Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, Bruno Latour et Peter Weibel, dir., Cambridge et Londres, The MIT Press, 2002, p. 594-602.

⁶ Communiqué de presse de l'exposition *Verso* de Vik Muniz, galerie Sikkema, Jenkins & Co., New York, 6 septembre – 11 octobre 2008 (http://www.sikkemajenkinsco.com/vikmuniz_pressrelease4.html).

⁷ Voir Patrick Mauriès, dir., *Le Trompe l'oeil, de l'Antiquité au XX^{ème} siècle*, Paris, Gallimard, 1996.