

À la fin des années 1980, plusieurs photographes apparaissent en France qui pratiquent également une photographie plate, appuyée directement sur les exemples historiques, allemands et américains en particulier, que le milieu français de la photographie, arc-bouté dans sa très grande majorité sur une tradition nationale définie depuis les années 1950, avait eu tendance à négliger. Ils rejoignent en quelque sorte Jean-Marc Bustamante qui avait été jusque là assez isolé. Plusieurs d'entre eux ont pu occasionnellement réaliser des compositions planes – je pense à certains détails d'objets de Patrick Tosani (les circuits électroniques en particulier), à tels fragments de nature d'Éric Poitevin, à des vues d'architecture de Valérie Jouve; d'autres s'en sont saisi comme un outil stylistique systématique pour cacher la médiocrité de leurs propositions derrière la parade d'un caractère pictural affiché (mais qui « fait » si bien au dessus d'un canapé ou dans le lobby d'une grande banque); un seul en a fait son outil critique privilégié, l'instrument d'une interrogation à nouveaux frais du monde et des objets: Philippe Gronon.

Au milieu des années 1980, alors qu'il a une vingtaine d'années, il fait un choix qui va gouverner la quasi totalité de son œuvre à venir. Il travaillera à la chambre selon un principe sériel strict, cadrant au plus près, de manière frontale, des objets généralement plans (en 1998, il les comparera à des « cibles »).¹ Il tirera ensuite ses images en noir et blanc (la couleur n'est intervenue qu'à partir de 2003), en portant une attention minutieuse à la qualité de « la définition pour diminuer la part d'interprétation subjective, intensifier la présence de l'objet à l'image », et les montera sur une plaque d'aluminium détachée du mur de quelques centimètres.² Il adoptera des dimensions le plus proche possible de la taille réelle des objets: jusqu'en 1997, il sera limité par les dimensions de ses cuvettes de développement – 60x90 cm – puis pourra être plus systématique lorsqu'il se mettra à recourir aux services d'un laboratoire professionnel (n'étant plus alors éventuellement et très exceptionnellement limité que par les dimensions du papier photographique disponible). Il n'y a que dans ces images qu'il considère lui-même comme des sortes de « récréations », celles qui présentent une profondeur spatiale explicite (les *Observatoires* en 1998, les *Tas de fumier* de 2000-2001, les *Châteaux de sable* de 2003), qu'il adoptera une échelle de réduction importante et un mode de présentation différent, y compris par l'utilisation d'un passe-partout et d'un encadrement. De fait, la quasi-totalité de ses photographies se caractériseront par une adéquation parfaite entre l'objet représenté et l'image de cet objet. Ou plutôt par 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, puisqu'il existe, du monde des choses au monde de l'art, un « infime décalage » (pour reprendre une expression de Valérie Mavridorakis, qui en fait l'assurance d'une autonomie de l'œuvre), décalage qui peut résulter de l'usage du noir et blanc mais qui vient surtout de l'aplatissement radical que constitue la photographie par rapport aux épaisseurs – même très petites – des objets de la réalité quotidienne.³

L'artiste fait d'abord le choix d'objets qui valorisent la dimension réflexive de sa pratique : avec la série inaugurale des *Châssis photographiques* de 1988-1989, ce sont des objets plats dont l'usage est précisément la production d'images, strictement celles de la photographie argentique à la chambre, technique dont il se sert et dont il revendique l'usage non pas comme « retour nostalgique sur le passé » mais comme acceptation de « contraintes » qui induisent « une relation au regard, au temps, à la lumière,

plus mentale, moins directement subjective, moins dépendante du « moment décisif » du déclenchement que dans la photographie légère ».4 Puis, entre 2000 et 2001, il s'ouvre en quelque sorte à l'amont et à l'aval de cette technique, d'abord dans son rapport à l'histoire technologique avec la série *Pierres lithographiques – Imprimerie Nationale, Paris*, qui convoque l'un des ancêtres mythiques 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*.

On voit à quel point Philippe Gronon ne cesse de flirter avec une idéologie de la tautologie qui le place sur ce point dans la continuité de l'art conceptuel des années 1960-1970, dont ses études à la Villa Arson de Nice lui avaient donné une bonne connaissance. Il rejoint en particulier certaines des premières œuvres photographiques de Victor Burgin, notamment *Cheminphoto [Photopath]* de 1967, photographie d'un sol placé sur le sol en question, exemple extrême d'aplatissement et de neutralisation de tout sens autonome de l'image par rapport à son référent (l'image représentée y est égale à l'image présentée, ou, pour reprendre les explications d'époque de l'artiste « les images sont parfaitement congruentes avec leur objet »).5 Mais Philippe Gronon ne croit plus ni à la possibilité ni même à l'intérêt d'une adéquation parfaite de l'image photographique avec le réel.6 Il travaille au contraire à partir d'une mise en valeur du caractère conventionnel de l'œuvre et de la technique, à la fois. Le caractère conventionnel de ce qui fait une œuvre d'art s'explique dans la présentation de l'objet photographique sous la forme d'un tableau accroché au mur (et d'un tableau rectangulaire, ce qui oblige parfois à ajouter, presque imperceptiblement, une zone neutre sur tel côté lorsque celui-ci est irrégulier, comme sur le bord supérieur des *Châssis photographiques*).

[...]

Cette duplication des conventions lui permet de ne pas s'en tenir aux sujets réflexifs. En 1991 apparaît une première série de *Coffres-forts*, série ouverte, puisque, rassemblant des objets de divers types et de diverses époques, elle a connu des occurrences en 2004. De ces objets rectangulaires, seule est photographiée la façade, d'une manière suffisamment frontale pour que les poignées, molettes et charnières, qui en sont l'ornement, ne produisent pas un effet volumétrique explicite mais se présentent simplement comme des éléments géométriques venant ponctuer le rectangle de l'image. Le but n'est cependant pas de transformer ces objets utilitaires en compositions abstraites, même si leurs formes en convoquent fortement le souvenir. La façon dont l'artiste tient à travailler toujours avec la lumière disponible, sans recourir à un éclairage artificiel qui aurait permis de supprimer toute ombre, est le signe même que la nature indicielle de la photographie par rapport à un objet existant est bien maintenue (à propos d'une série postérieure, Eric Mézil a remarqué que l'image finale porte la trace du lieu où elle a été réalisée, que, par exemple, « venant des fenêtres aveugles, se remarque même le sens de la lumière qui balaie les écritaires de gauche à droite »).7 Si opération d'abstraction il y a, c'est d'abord de transformer en pures surfaces, sans revers ni profondeur cachée, des objets qui, dans la vie, n'intéressent personne pour leur façade mais seulement pour ce que celle-ci dérobe aux regards et protège des voleurs potentiels. Alors que, devant une photographie, nous sommes toujours prêts à jouer le rôle de voleurs de significations ou

de détectives à la recherche d'indices (au sens strict de ce terme), nous ne saurons jamais rien d'autre de ces images que ce qu'elles nous présentent.

[...]

L'opération menée par Philippe Gronon est une abstraction paradoxale. Le point de départ de ses images se trouve en effet dans le constat que la fidélité scrupuleuse au réel est un moyen de revenir à une sorte de vision primitive – comme le lui démontraient les vues de bibliothèques ou d'étagères de Talbot, elle permet que « notre œil [ait] alors en effet du travail et [que] le cerveau moins rapide préfère lui passer la main ».⁸ Mais ne montrer *que* le réel conduit à choisir une décontextualisation radicale des objets qui les abstrait littéralement. Là où les manipulations d'échelle – par exemple chez Patrick Tosani – ont pour effet d'attirer l'attention sur des détails insoupçonnés par une vision ordinaire (avec souvent d'ailleurs une forte volumétrie), l'échelle 1:1 ne produit pas un surcroît de réalité, mais une tension féconde avec la négation de celle-ci. « On peut faire des tableaux en essayant de reproduire des objets le plus exactement, au plus précis, au plus près » dit aujourd'hui Philippe Gronon.

[...]

La planéité photographique du tournant du XXI^e siècle rencontre presque inévitablement la picturalité. C'est ce que signalent ironiquement les grands gestes gris d'effacement mal effacés de certains des *Tableaux noirs* ou les larges touches de blanc d'Espagne de *Vitrines 1 et 2, Sélestat*. Dans ces deux images, qui reviennent sur le motif de la vitrine (dans une tradition proprement photographique mais aussi à la suite de sa réappropriation picturale par Ben (en 1979) ou par Bertrand Lavier (1998)), le geste représenté inclue également l'insertion de reflets, de bâtiments et de voitures, que le tirage en cibachrome brillant permet de redoubler littéralement de ceux du spectateur ou de la salle d'exposition (voire de la vitrine où est éventuellement placée l'image, comme cela a été le cas en juin 2006 à la galerie Odéon 5 de Paris). Mais la planéité n'est pas pour autant forcément conduite à s'inverser en profondeur (artistique). Le risque du néo-pictorialisme, qui aurait pu encore être prégnant, est écarté par la double insistance paradoxale sur la spécificité de chaque objet photographié et sur son caractère générique, son manque d'individualité (la question est peut-être ironiquement réglé dans la série des cinq *Hublots* de 1994 qui présente à la queue leu les cinq disques ornant le flanc d'un bateau moderne dont le nom ne nous est pas transmis, cinq images aussi différentes et en même temps aussi semblables que le sont leurs référents dans la réalité).⁹ Ce ne sont pas seulement les objets et leurs images qui sont à la fois spécifiques et génériques, mais aussi leur usage (c'est plutôt d'usage en tant que tel qu'il s'agit, aucun usage par des personnes particulières n'est visible ni lisible). Les Becher ont relevé l'entreprise typologique de Sander en la vidant de ses velléités d'explications sociologiques et historiques; Philippe Gronon déplace l'entreprise typologique des Becher en la vidant de toute volonté d'exhaustivité et de systématisation. La platitude y est la traduction et le moyen d'une esthétique fondée sur la présence de l'image comme objet dans le monde (et non plus comme représentation d'un objet qui a été présent dans le monde). Elle permet de dégager les objets photographiés de leurs usages spécifiques pour n'en retenir que la potentialité générique, laissant ouvert la question de la signification ou plutôt se laissant disponible, comme le dit l'artiste, pour « cristalliser une pluralité de niveaux de signification sur un objet unique. »¹⁰

¹ P. Gronon, déclaration d'intention non-publiée, datée de 1998, aimablement communiquée par l'artiste.

² P. Gronon, in Jean-Marc Réol, "entretien avec Philippe Gronon", GRONON 2001, p.16). Les réflexions qui suivent ont bénéficié de nombreux entretiens et échanges de courriers électroniques avec l'artiste au cours des années 2005 et 2006 (toutes les citations non référencées en sont tirées).

³ Valérie Mavridorakis, « 3 ou 4 gouttes de hauteur n'ont rien à voir avec la sauvagerie », VILLA 1995, p.6

⁴ GRONON 2001, p.14.

⁵ Victor Burgin, catal. expo. *When Attitudes Become Forms*, Londres, ICA, 1969, cité FOGLE 2003, p.93.

⁶ Il rejoint en ce sens le photographe américain James Welling, pour lequel, comme l'a montré Walter Benn Michaels, « la spécificité de la photographie se trouve donc dans la différence qui oppose la surface photographique à la surface des objets photographiés » (« La surface photographique », in cat. expo. *James Welling : Photographs 1977-90*, Bern, Kunsthalle, 1990, p.105). Il n'est sans doute pas fortuit que ce photographe soit l'un de ceux qui ont suscité l'intérêt de Michael Fried depuis une dizaine d'années, moins dans le sens de la planéité cependant que dans celui de l'*objectité*.

⁷ Éric Mézil, « Tel est pris qui croyait prendre », VILLA 1995, p.43.

⁸ P. Gronon, « La vierge », texte inédit non daté [milieu des années 1990], aimablement communiqué par l'artiste.

⁹ L'artiste regrette aujourd'hui de ne pas avoir présenté ces hublots dans l'ordre exact où ils se trouvaient sur la bordée d'une péniche-dancing, amarrée en face de l'Hôtel-Dieu, à Lyon. Cela aurait permis de constituer un ensemble tautologique cohérent plutôt qu'une série disjointe.

¹⁰ GRONON 2001, p.18.