

SPIESS SECONDE MODERNITÉ

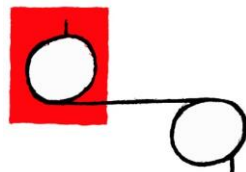
ART MODERNE & CONTEMPORAIN

lionel spiess

tel.33 (0)6 13 54 67 03

www.secondemodernite.com

contact@secondemodernite.com



Philippe Gronon

© Éditions Spiess Seconde Modernité Paris 2024

membre du comité professionnel des galeries d'art & membre du comité d'expertise wolman
siège social, 155,r.du fg.st.denis s.a.r.l. au capital de € 38112,25, r.c.s. paris b 350 351 250, siret 350 351 250 00039
75110 paris identif. intracom. fr. 77 350 351 250 00039

Hubert Besacier

La peinture mise à nu par le photographe

« Le contemplatif est celui pour qui l'envers vaut plus que l'endroit »
Pierre Reverdy, *Le Livre de mon bord*.

Façades

Depuis la fin des années 1980, Philippe Gronon développe une œuvre plastique dont l'instrument principal est la chambre photographique. De la prise de vue au tirage, les ressources spécifiques de l'argentique et du numérique sont combinées en fonction du résultat projeté. Son répertoire de formes est généralement choisi dans les domaines de la haute technologie (moteurs de fusées, antennes satellites, châssis radiographiques...), des instruments liés au commerce ou à la finance (coffres forts, bascules de fret, tableaux de cotations...), des objets et dispositifs destinés au déplacement (portes et tableaux d'ascenseurs), ou encore de la transmission du savoir, de l'image, du son ou de la lumière (châssis de radiographie, cuvettes de développement, amplificateurs, tableaux noirs, chariots d'imprimerie, pierres lithographiques, etc.). La majeure partie des objets qui retiennent son attention a donc une fonction de transition physique ou mentale, d'échange, de passage, de communication.

La plupart de ces séries sont traitées en noir et blanc. La couleur n'apparaîtra dans l'œuvre qu'au début des années 2000. Les objets sont photographiés de face et occupent toute la surface de l'image. Ce cadrage élimine tout contexte, donc toute anecdote et tout pittoresque (ce qui fait le plus souvent l'intérêt d'une photo traditionnelle ou plutôt son élément commun d'appréciation).

Cette modalité de prise de vues modifie également le rapport au réel généralement attaché à la photographie. Non pas qu'elle déréalise l'objet, puisque le travail à la chambre, d'une parfaite précision, nous restitue chaque détail à échelle 1, mais parce que le sujet photographié, extrait de toute mise en situation, présenté frontalement, donc sans perspective, sans ombre projetée, souvent détourné, apparaît comme un objet ambigu, qui revendique à la fois le réalisme du format, l'exactitude du détail et, dans le même temps, affirme sa platitude d'image photographique en deux dimensions.

Par leur nature d'éléments transitionnels, ces objets, dans la vie courante, passent généralement inaperçus, insignifiants. Leur mise en image, selon ces modalités, les impose tout à coup au regard en leur conférant une forte présence hiératique. Le respect du format réel de l'objet et la force graphique qui en émane, produisent une sur-objectivation qui capte le regard du spectateur, l'amène à scruter le détail le plus minime et, simultanément, à porter sa réflexion sur ce que

la façade dissimule ou laisse transparaître, ou sur ce qui s'est joué là, sur le sens de ces objets, ce qu'ils révèlent de l'activité humaine, de l'art, de la pensée.

La photographie de Philippe Gronon n'est jamais univoque, elle ne se résume pas à la saisie d'une anecdote ou d'un instant décisif, elle ne s'arrête pas à un effet plastique. Comme toute œuvre d'artiste, elle ménage plusieurs degrés de lecture et de réflexion.

Lorsqu'il nous confronte à l'image de ces objets qui portent les stigmates de l'usage qui en a été fait – griffures de pinces dans le fond des bacs de développement, éraflures sur le métal ou le cuir des écritoirs de la BNF (1992), de la Bibliothèque Vaticane (1995) ou de la bibliothèque Mazarine (1996) –, il nous présente comme des tableaux, les surfaces animées de signes, plastiquement intéressantes telles quelles. Mais simultanément, par une sorte d'ellipse mentale, la réflexion du regardeur est amenée à se porter sur l'activité dont témoignent ces surfaces, c'est-à-dire vers une réflexion touchant au travail de la pensée et de la création.

Cette opération, qui relève de la métonymie, trouve son aboutissement avec la série des Chariots de composition de l'Imprimerie nationale (2000) : si la lecture du Paradis perdu de Milton ne nous est pas possible, c'est bien matériellement le contenu du livre entier qui nous est donné à voir, un livre de plomb contenant la totalité des lettres ordonnées page par page dans leurs casses. Une œuvre de l'esprit présentée sous la forme d'un objet solide et massif par le truchement de son image photographique. Donner un aspect prosaïque, tangible, à une vue de l'esprit, c'est bien ce qui se passe lorsque On Kawara matérialise, sous forme de gros volumes imprimés, une idée qui échappe à la représentation mentale : Un million d'années.

Du tableau

Pour la plupart des objets choisis par l'artiste, nous sommes confrontés à des façades, des surfaces qui laissent entrevoir un dispositif sous-jacent (Amplis, 2003- 2005) ou un fort effet de matière (Ascenseur n° 1, 526 West 26th Street, New York, 2004). Si les instruments qu'il emploie sont ceux du photographe, l'activité de l'artiste est sous-tendue par la question du tableau. C'est dans cette optique qu'il choisit ses sujets, qu'il les perçoit et s'emploie à en élaborer l'image.

La série des Tableaux noirs (1996-2004) est exemplaire de cette fusion entre l'objet didactique, transitionnel, et la peinture. Côté processus didactique, elle met en jeu le palimpseste. Côté pictural, elle se fonde sur ce que peut évoquer une trace qui se détache sur un aplat. Ce qu'on perçoit évoque, avec des intensités variables, la surface brute, le monochrome, l'abstraction gestuelle,

voire la peinture de paysage. Cette relation se fait parfois plus explicite encore, lorsqu'elle joue, dans les titres, avec le mot, comme c'est le cas des Tableaux de cotation, des Tableaux noirs, des Tableaux de mouvements, ou encore des Tableaux électriques. C'est pourquoi il intitulera l'exposition de la galerie Barnoud, qui présentait, en février-mai 2012, deux de ces pièces en contrepoint des expositions du musée Magnin et du Musée des Beaux-Arts à Dijon : Jouer sur les deux tableaux.

Lorsque l'on considère l'ensemble de l'œuvre de Philippe Gronon, on constate que cette orientation est perceptible dans la quasi-totalité de ses travaux et qu'elle devient de plus en plus évidente au fil des séries. Outre le réflexe analogique suscité par la nature des surfaces que la photographie nous restitue dans le moindre détail (les grandes portes d'ascenseur en noir et blanc ont cette frappante qualité picturale), la tension vers le tableau se révèle dans le choix des formes. Les formes horizontales nous portent à voir des paysages. Les séries des Hublots (1994), Moteurs de fusées (1998), des Antennes satellites (1998) se lisent comme des tondos. Les Pierres lithographiques (2000-2001), par le même effet de synecdoque, s'identifient à la gravure. La plupart des séries qui privilégient des effets de surface mettent en jeu des objets fortement encadrés (Coffres forts, Hublots, Portes d'ascenseurs, Amplis, Martyrs, Cuvettes de développement).

Avec les Tableaux de mouvements du Chrysler Building (2004), l'apparition de la couleur, le marbre, la dorure des laiton, les taches rouges des diodes légèrement floutées par les vibrations de leur lumière, l'encadrement de cuivre gravé, tout tend à affirmer cette assimilation.

La série des Grattoirs (2007), qui résulte d'une pratique exceptionnelle puisque l'image en est obtenue par simple passage des objets au scanner, s'apparente plus encore au domaine pictural : la trace du geste s'y affirme comme un graphisme, les lisières de papiers colorés qui en bordent le champ tirent l'ensemble de l'image vers la réminiscence de compositions modernistes.

Ce processus de saisie au scanner sera également mis en œuvre pour la série des Martyrs (2015) et enfin pour la reprise récente des Cuvettes de développement (2016). Mais déjà, avec les Vitaines (de Sélestat, 2003), la relation photographie/peinture était établie sans équivoque.

Les Versos

La série des Versos, qui débute en 2005, constitue donc une suite logique aux séries qui précèdent, tout en opérant une sorte de retournement de perspective. En choisissant le tableau, Philippe Gronon choisit un objet qui ne vaut précisément que par sa façade. Mais, contrairement à ses autres sujets, ici c'est le

dos qu'il expose, et, puisqu'il s'agit de peinture, la couleur s'impose ainsi que la disposition de l'image, cernée de blanc, comme on le fait dans la photographie traditionnelle. Tout à coup, au lieu de nous confronter à la face, il nous laisse accéder à l'envers du décor. Une façon d'aborder le chef-d'œuvre par l'office, les coulisses, le factuel, comme il l'avait fait avec les chariots de l'Imprimerie nationale, pour *Le Paradis perdu* de Milton. Pour le visiteur, le même mécanisme perceptif et mental s'enclenche, mais avec ceci de particulier qu'on entre réellement dans le domaine de la peinture. Comme devant toute photographie réaliste, nous nous attachons avant tout à l'objet représenté, mais, puisqu'il s'agit d'un tableau, c'est du côté de la picturalité que nous scrutons cet objet, que nous tentons de l'interpréter.

Comme c'est souvent le cas dans toute entreprise de création, l'idée naît d'un geste banal, hasardeux, d'un réflexe de photographe sans plus de conséquence immédiate : Philippe Gronon photographie selon son protocole habituel, de manière frontale et plein cadre, le dos d'une vieille photo anonyme qui a été marouflée sur une toile jaunie tendue sur châssis. Peut-être simplement parce que la couleur et la texture de cette surface l'intéressent.

Cette première pièce nous donne le change. En nous faisant glisser de la photographie du recto à la toile du verso, elle nous réintroduit thématiquement dans l'univers de la peinture. Pour aborder le thème de la peinture, un artiste dont le médium est la photographie ne pouvait que débiter par le dos d'une photographie ! La lecture que nous sommes amenés à en faire tient en partie à la fréquentation, depuis plus d'un siècle, d'une abstraction pauvre, d'un intérêt pour une matérialité à laquelle les œuvres modernes et contemporaines ont accoutumé notre regard et vers laquelle elles ont orienté notre attention.

À partir du n° 2 de cette série des Versos, Philippe Gronon photographie des œuvres qui appartiennent à une collection privée : en l'occurrence celle d'Yves Rouart, arrière-petits-fils de Berthe Morisot. Certaines de ces peintures sont anonymes (nos 1, 9, 11). Le travail se focalise encore sur le choix de l'objet : une toile ancienne, tendue sur châssis, sans tenir compte de son recto.

Le choix d'œuvres identifiables n'intervient que dans un second temps. Ce choix prendra alors de plus en plus d'importance. Les collections de musées font l'objet d'une exploration systématique. L'intérêt ne se limite plus à la qualité plastique d'un objet anonyme. En se référant à un patrimoine culturel notoire, le travail se charge de nouveaux indices et se complexifie.

L'approche est plus périlleuse parce que, dès que l'identité du recto se précise et dès que les informations qu'il véhicule se font plus nombreuses ou plus remarquables, l'intérêt documentaire s'accroît et menace de l'emporter. Plus cet intérêt est grand, plus le regard et l'attention portés à l'œuvre photographique sont différés. Cette prévalence de l'anecdotique est forcément accentuée par la notoriété, la popularité du référent. Philippe Gronon inclut désormais, dans son projet, ce nouveau paramètre. Ses choix vont s'orienter vers des peintres dont les

œuvres sont de véritables jalons pour l'histoire de l'art, de Raphaël à On Kawara, en passant par Courbet ou, plus récemment, Picasso.

La première photo de la série n'est pas, qualitativement parlant, une photo moins intéressante que toutes celles de la série qui va suivre. C'est une bonne photo, une œuvre en soi aussi valable que la suivante. Là où le jeu se complique, c'est lorsqu'il nous renvoie à une référence connue de tous. Lorsqu'il fait appel à autre chose qu'à notre simple contemplation de sa présence et de ses qualités plastiques.

Lorsque nous connaissons peu ou prou, de mémoire, l'œuvre qui est au verso, sa situation historique, son auteur, les lieux communs dont on l'assortit. L'intérêt du travail photographique s'enrichit alors d'un nouveau jeu qui s'établit entre l'image du verso et les indices qu'elle nous procure concernant le tableau. Ainsi la série évolue-t-elle progressivement vers un jeu d'occultation/dévoilement qui s'accroît avec le référentiel. Entrent donc, dans le choix des tableaux retenus par Philippe Gronon, l'aspect particulier du verso, c'est-à-dire son intérêt plastique intrinsèque, mais aussi ce qu'il révèle de l'histoire du tableau et de son auteur.

L'envers vaut l'endroit

Nous l'avons dit, le regard que nous portons aujourd'hui sur ces Versos est conditionné par notre connaissance de l'histoire, mais également par plus d'un siècle d'accoutumance à la peinture abstraite. Le tachisme, l'informel, le gestuel, l'art pauvre et matiériste sont passés par là pour former notre œil aux plaisirs de la contemplation de tels objets. Par l'entremise de la photographie, le verso, à son tour, « fait image ».

Certains versos peuvent donc, aujourd'hui, être abordés avec les critères requis pour l'appréciation d'une peinture. Par exemple, au verso de la Vision d'Ezechiel, de Raphaël (Verso n° 34, musée du Louvre), les effets de couleur et de surface sont picturalement remarquables. Le regard analogique que nous y posons à partir de l'abstraction est justement celui qui a conduit les artistes comme Raymond Hains ou Jacques Villeglé à leurs travaux de décollage et de prélèvement. Avec le Verso n° 20 (Sans titre, Raymond Hains, collection Mamac, Nice) l'œuvre est à la limite du réversible. Ce constat d'équivalence, dans la mouvance des artistes du décollage devait amener François Dufrêne, poussant l'expérience un pas plus loin, à aborder les décollages par le verso ou, pour utiliser sa terminologie, par le dessous (Dessous d'affiches, 1973).

Dans le cas du Verso n° 34 comme dans celui du Verso n° 20, l'aspect particulier d'un subjectile métallique facilite cette lecture analogique. Elle s'apparente à l'effet de surface qui fait l'intérêt plastique de l'Ascenseur n° 1 déjà cité. Ainsi le rapport photographie/peinture ne cesse d'opérer en boucle. Il faut se souvenir

que Raymond Hains est venu au décollage d'affiches par le biais de la photographie.

Ce rapport est d'autant plus évident que pour certaines œuvres, conçues à une époque de réflexion analytique sur le tableau (Supports/Surfaces, par exemple), le processus pictural s'est substitué au sujet de la peinture traditionnelle. L'artiste travaillant le matériau toile avec des techniques de trempage, d'imprégnation, de capillarité ou de reports, l'œuvre présente des qualités picturales aussi probantes lorsqu'on l'aborde par le verso. C'est le cas pour le n° 39 (Croix, Noël Dolla, collection du musée d'Art moderne de Saint-Étienne), bien qu'exceptionnellement cette toile soit tendue sur châssis et réalisée à la brosse.

Plus on avance dans les temps modernes, plus on a tendance à rejeter la signature (et éventuellement le titre) au verso du tableau, afin de ne pas affecter l'intégrité de la surface picturale (la signature au recto est devenue, avec le temps, l'apanage des productions d'amateurs). Pour tout spectateur au fait de l'art contemporain, la signature d'On Kawara, placée au centre de la toile, suffit à identifier les fameuses Date Paintings. Et les trous assortis de coulures dans le bois du n° 22 le renvoient au non moins fameux processus de tir de Niki de Saint Phalle.

De façon plus documentaire, l'observation du verso dans la peinture moderne et contemporaine (lorsque le châssis et le dos de la toile ne sont pas totalement occultés par l'appareil de conservation) nous informe parfois sur l'état d'esprit qui a présidé à la création de l'œuvre. En fonction du soin apporté au support, ou de la négligence dont on a fait preuve (nature et qualité du châssis, de la toile, tension, précision du cloutage...), on peut juger de l'importance attachée par l'artiste à l'entité objet-tableau, ou au contraire de la priorité qu'il donne au sujet, au geste, à l'idée dans son activité de peintre.

Touchant à la biographie, cela peut aussi nous livrer une indication sur sa propre situation économique. Enfin, le contexte de l'œuvre peut être éclairé par une autre intervention graphique ou manuscrite de l'artiste (Verso n° 32, Victor Brauner, Amour propulsateur, collection du musée d'Art moderne de Saint-Étienne).

Voir de quoi il retourne...

Mais l'intérêt des versos ne s'arrête pas là : on peut les aborder avec l'œil de l'esthète, de l'historien, voire du biographe à la recherche de l'anecdote piquante. Et les étiquettes, gloses, dédicaces, inscriptions et notices variées, qui abondent au dos, n'en manquent pas. Le plus souvent les mentions que comportent les versos sont le fait d'historiens, de collectionneurs ou de conservateurs. Ils peuvent concerner la vie du peintre, révélant au passage les

préjugés de telle ou telle époque. C'est ainsi que l'homosexualité de Michel-Ange est mentionnée par la formule euphémique :

« ... mort à Rome en 1564 sans avoir été marié » (Verso n° 35, Portrait de Michel-Ange, Bugiardini Giuliano, collection du musée du Louvre) et qu'au même verso se révèlent les doutes qui se posent à propos de l'identité de la personne représentée (Autoportrait ?).

Parfois le cocasse involontaire tient aux avertissements des spécialistes en conservation; c'est ainsi que le verso de L'Origine du monde porte une étiquette ainsi rédigée : « Recommandations : Ce cadre fait l'objet d'un aménagement spécifique destiné à assurer la protection physique de l'œuvre et à temporiser les variations d'humidité relative » [sic.].

Investigations et rayons X

Dans le domaine de la collection ou de la muséographie, l'intérêt porté au tableau fait une large part à l'investigation et à l'auscultation. On le scrute dans ses moindres détails, à la loupe, aux rayons X, à l'endroit et à l'envers, on examine les indices susceptibles d'apporter des renseignements sur sa mise en œuvre, les échanges, les transformations qu'il a pu subir, les changements de mains, les déplacements dont il a fait l'objet. En deçà de la beauté intemporelle ou plutôt trans-temporelle de l'œuvre, on peut, par le verso, traquer le vivant, retrouver les péripéties d'une traversée du temps, le parcours trans générationnel, la « traçabilité » d'une œuvre et la façon dont elle a traversé les vicissitudes de l'Histoire.

Au verso d'un triptyque du Musée des Beaux-Arts de Dijon (Verso n° 45, L'Adoration des Mages, anonyme anversois), on peut lire le nom de Goering, qui rappelle que le tableau fut une des œuvres « empruntées » par le maréchal nazi. Au dos du Printemps (Verso n° 14), on apprend également que les musées français achetaient, en pleine Occupation, des œuvres de Francis Picabia.

Lorsque les spécialistes en esthétique, les critiques et les vulgarisateurs ont tout ressassé sur une œuvre, il reste encore à fouiller dans et sous la surface pour trouver d'autres choses à dire. Au-delà (ou en deçà) de la question purement esthétique, on est toujours en quête de révélations. Ceci intéresse les ordres scientifiques, historique mais aussi le marché des scoops médiatiques. Le vocabulaire, les outils et parfois les méthodes relèvent des domaines de la médecine et de la police. On va à la recherche des « repentirs ». Il y a là une sorte de regard inquisiteur qui traque l'humain derrière le chef-d'œuvre. On cherche à savoir « comment c'est fait ». Cela s'apparente à un intérêt tout à fait d'actualité pour le making of. On éprouve sans doute une certaine volupté à dévoiler les petits secrets qui ont permis l'avènement du sublime, à ré-ancrer le

magique dans sa contingence matérielle. Il y a là vrai- semblablement une certaine pulsion iconoclaste. Et il est vrai que le plus souvent, derrière une façade parfaite, le verso trahit les misères de l'intendance. On découvre alors que le chef-d'œuvre a vu le jour sur un support de fortune, sur une toile grossière, plus ou moins bien tendue sur un châssis bricolé. Parfois même, le verso nous livre quelque chose de l'ordre de l'intime : un essuyage de pinceau, un essai de couleur, un dessin, une note qui restitue l'état d'esprit dans lequel était l'artiste au moment de l'élaboration de la peinture. Ce dévoilement nous porte dans l'intimité du chef-d'œuvre et, partant, dans celle de l'artiste (pour aller plus avant dans l'intime, les amoureux du sanatorium de La Montagne magique, au lieu de leurs portraits, échangeaient l'image radiographique de leurs poumons). Accessoirement, l'image du verso nous prive des fastes de l'encadrement. Au recto, le cadre met en valeur, enjolive, donne de l'ampleur. Au verso, il accentue l'aspect prosaïque de l'appareillage. Le verso, nous enseigne sur l'histoire des transformations et sur celles des restaurations. Les coutures nous informent que le format de l'œuvre que nous connaissons a été modifié. Qu'elle résulte parfois de manipulations, d'opérations qui l'ont extraite de son contexte.

Au verso s'apposent les indices des états de service du tableau, de ses déplacements et des expositions dans lesquelles il a figuré, comme des médailles, comme les tampons sur le passeport des globe-trotters, des baroudeurs, d'autant plus valorisants que les institutions d'accueil sont ou furent prestigieuses. Mais aller voir au dos nous renseigne également sur le destin que réservent à l'œuvre (et partant à son auteur) ceux à qui elle échoit et l'attention qu'ils y portent : incompréhension, négligence, cupidité, prise d'autorité, spéculation, etc.). Au verso se lisent tous les détails d'intendance, les artifices destinés à conserver, à ravalier, toutes les opérations «anti-âge» destinées à préserver l'état de fraîcheur de l'image. Généralement sombre, teinté par la nuit des temps, « dans son jus », comme disent les antiquaires, le verso est la face vérité du tableau.

Au verso se font jour les disparités des techniques et des théories, et des politiques de conservation : cela va – selon l'époque, le pays ou l'établissement muséal – de la simple rondelle de bouchon qui permet d'assujettir le châssis au cadre jusqu'aux appareillages de protection les plus invraisemblables que la valeur marchande de l'œuvre a suscités. Mis aux fers, bardés de métal, emprisonnés derrière des barreaux, certains versos prennent des allures de forteresses. C'est qu'il s'agit à la fois de donner accès et de défendre : offrir à la vue (recto) tout en assurant la protection (verso). Ces dispositifs en disent long sur ce qui se cache sous les valeurs culturelles, artistiques, esthétiques, de l'art. Ce sont autant d'indices qui mettent en évidence

les enjeux matériels de l'œuvre artistique. La protection de ce que l'on offre à la vue est soigneusement dissimulée au dos. Philippe Gronon prolonge ici – dans une perspective inversée – le propos qui présidait à sa série des *Coffres-forts* (1991), ces objets purement techniques destinés à cacher et à protéger des

valeurs vénales. Et cette inversion est plus remarquable encore dans le cas de *L'Origine du monde*. Surtout si l'on se réfère aux péripéties d'une histoire qui a longtemps agité les chroniques de l'art : mise au secret par un célèbre psychanalyste, dissimulée sous une autre œuvre commandée à cet effet (réminiscence de la *Maja* de Goya?), la face du tableau, mythique, est enfin exposée de façon permanente, aux yeux de tous, dans un grand musée national. Mais c'est alors le verso que l'on occulte d'un écran opaque assorti de son étiquette involontairement graveleuse. Un sexe nu, au recto, une double ou triple protection qui tient du blindage, au verso !

Le tableau du tableau

(Une histoire sommaire du verso)

De façon moins anecdotique, le travail de Philippe Gronon nous ramène à une importante tradition. Le verso du tableau apparaît régulièrement dans l'histoire de la peinture occidentale avec des visées et des significations diverses. Lorsque le peintre flamand Cornelis Norbertus Gijsbrechts peint, en 1670, avec un réalisme irréprochable le verso d'une toile (huile sur toile, 66,6 x 86,5 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhague), ce qui constitue un modèle du genre dans la vogue du trompe-l'œil, le recto se fait passer pour son verso, l'endroit pour l'envers. On est à la fois dans le plaisir du leurre optique, dans la célébration de la virtuosité, mais aussi dans une réflexion toute baroque sur l'illusion. Pour cela le mimétisme se doit d'être parfait. Dans le trompe-l'œil historique, l'illusion tient, entre autres, au fait que la représentation porte sur un objet prosaïque, qui n'est pas digne d'accéder à l'éminence du grand art, ou encore sur un détail trivial, comme la mouche au bord du cadre dans le *Portrait de chartreux* de Petrus Christus (Métropolitain Museum). Bien entendu, la réflexion sur les conditions de la perception et sur l'illusion picturale est présente depuis les origines de la peinture. La fameuse anecdote des raisins de Zeuxis en témoigne. La mise en jeu du savoir-faire mimétique porte alors sur l'accessoire. Il est donc plus probable, pour le spectateur, de se trouver en présence d'un objet véritable que devant une image qui a pris la peine de l'imiter avec exactitude. Le subterfuge est destiné à provoquer un trouble de l'identification. C'est en ce sens que le tableau est un engin, un leurre. Le spectateur croit identifier un verso alors qu'il est devant un recto, mais il est néanmoins devant une véritable peinture (ce qui engendre à son tour un verso caché).

Traditionnellement, le tableau a pour objet de parvenir à l'imitation la plus parfaite à des fins symboliques, édifiantes, moralisatrices, religieuses, ou tout simplement pour le plaisir de la représentation, et celui de la

contemplation. Et, dans le tableau de Gijsbrechts, ce mimétisme est soudain détourné de son sujet. Le réalisme porte sur son envers supposé. Il échappe donc à sa finalité pour se donner comme un jeu. Un jeu gratuit ? Une simple démonstration de savoir-faire ? Quel est le sens de cette démonstration au-delà de ce jeu complice entre l'artiste et son spectateur ? Mettre en question les ressorts de l'illusion dans une mise en abîme caractéristique du baroque et montrer avec maestria que l'essentiel est celé, c'est-à-dire susciter le désir de voir ce qu'on sait ne pas exister. Le plaisir du regardeur réside dans le vertige. L'artiste, tout en faisant la démonstration de sa maîtrise, dévoile sa vraie nature : celle d'un illusionniste, d'un escamoteur.

Le tableau dans le tableau

Mais le verso le plus célèbre du XVII^e siècle est celui qui occupe au premier plan une partie du tableau de Velázquez : *Las Meninas*. Bien que des recherches ultérieures à l'analyse qu'en donne Michel Foucault attestent une tout autre conception et une tout autre destination initiale du tableau, c'est évidemment le dernier avatar de cette peinture, telle qu'elle fut en dernier lieu transformée par le peintre, qui passe à la postérité et qui donc nous intéresse.

Tout est rassemblé dans ce jeu de miroirs caractéristique de la pensée baroque : l'envers, l'endroit, des personnages accessoires – qui assistent au travail du peintre, tiennent le centre du tableau et donnent son titre à l'ensemble de l'œuvre –, les souverains – sujet escamoté de l'œuvre en cours d'exécution, réduit au reflet –, l'artiste au travail et ses spectateurs – impliqués dans la scène par ce verso et par le regard que porte sur eux l'une des suivantes –, mais également invisibles, face au dos du tableau qu'ils ne peuvent pas voir. Le verso est un des éléments majeurs qui permettent d'installer comme véritable sujet ce qui échappe à la vue. C'est-à-dire d'occulter l'image circonstancielle de la peinture, le recto, au profit du véritable sujet : l'acte de peindre, son sens, le jeu d'illusion qu'il engendre. Mais aussi – ce que rejoue dans cette série Philippe Gronon – il s'agit de soustraire à la vue l'image du sujet de la peinture pour recréer une image à partir de cette absence.

C'est bien le rôle du verso : échapper à l'image prétexte, se libérer de la fascination du sujet pour aller au-delà. En faisant écran avec le verso, et en installant un dispositif verso/miroir, Velázquez installe un réseau complexe de circulations, d'inversions et d'interversions, de correspondances, dans lequel les prééminences ne cessent de s'échanger, et qui dévoile la véritable profondeur de la peinture – acte, fonction et sens. Ainsi, comme l'écrivait Michel Foucault : « La représentation peut se donner comme pure représentation. » Nous sommes là au cœur du baroque, mais cette représentation de la représentation intéresse

également une conception tout à fait moderne de l'art : la distance et la pensée analytique impliquées dans l'acte de peindre et dans sa lecture.

Il y aura, au cours de l'histoire, de multiples reprises de ce tableau qui ne seront souvent plus que des scènes de genre (si nous prenons, par exemple, le cas de *L'Atelier du peintre Abel de Pujol* par Adrienne Marie Grandpierre-Deverzy (1798- 1869, musée Marmottan), la mise à distance est perdue ; nous ne sommes plus dans une pensée qui instaure et démonte un mécanisme mais dans une banale peinture académique. Le pittoresque a balayé toute la profondeur de la pensée).

La peinture des *Ménines* intéresse notre sensibilité moderne parce qu'elle est analytique – en ce sens qu'elle offre un parcours au regard qui va bien au-delà d'une simple habileté compositionnelle – et qu'elle nous parle de son propre processus. Les questions qu'elle ouvre seront posées de façon de plus en plus aiguë dans la peinture moderne et contemporaine qui interroge la raison d'être de la peinture, dans et par la peinture.

En posant la question de son sens, de son rôle et de sa nature, on active et on perpétue la fonction picturale. La peinture s'interroge sur elle-même et, dans le même temps, l'artiste prend une place prépondérante dans l'œuvre. Si déjà il se présente en un point stratégique du système des *Ménines*, le regard contemporain le place désormais au centre de l'œuvre dont il peut devenir – c'est le cas dans la *performance* – le sujet, l'objet et l'instrument.

La tradition des Vanités, des natures mortes et du trompe-l'œil, directement inspirée des petits maîtres flamands du XV^e siècle, a été reprise à la fin du XIX^e par une génération de peintres américains. On y trouve donc des versos. C'est le cas chez John Haberle (1856-1933) (*Imitation*, 1887, *Torn in Transit*, 1888-1889), William Michael Harnett (1851-1892), John Frederick Peto (1854-1907) (*The Great Orator*, 1904) et quelques-uns de leurs successeurs.

Mise en abîme du trompe-l'œil

L'intérêt de ces peintures porte sur leur habileté à produire de l'illusion. Le travail de ces artistes, qui fut qualifié de «hyperillusionistic painting», fait partie de l'héritage de plusieurs peintres américains de la seconde moitié du XX^e siècle qui entendent rompre avec le courant alors dominant de l'abstraction, qui s'interrogent sur les questions de la perception, s'intéressent au processus de construction du tableau, et recourent à l'imagerie d'objets triviaux dans le sillage de la tradition des natures mortes. La nature morte et le trompe-l'œil historiques trouvent un écho dans l'objet banal que le pop art et le junk art utilisent pour construire leurs peintures.

À cet héritage s'ajoutent alors principalement celui du cubisme et l'œuvre de Stuart Davis qui, dès les années 20 (*Electric bubble* et *Odol* datent de 1924), ouvre la voie au pop art. C'est en suivant cette filiation que l'on retrouve le verso dans plusieurs œuvres de Jasper Johns, de Roy Lichtenstein ou de Philip Guston. Avec Jasper Johns, la peinture se construit en se déconstruisant. Elle agrège les pigments, les mots, les objets réels et leur représentation, se fend, se divise, se développe en trois dimensions, dévoile ses subterfuges. Les aberrations de perception et les pièges de l'illusion s'accumulent sous forme de citations (cf. le fameux canard-lapin analysé par E. H. Gombrich dans *Art and Illusion* (1956) ou encore les coupes/profil *cups*). L'artiste intègre à l'œuvre les éléments marquants de l'histoire de l'art, mêlant la référence à la matière, l'énigmatique de la perception au réalisme le plus littéral. Le verso y apparaît – envers dans l'endroit – représenté (*Souvenir II*, 1964), ou parfois réel, intégré dans le collage. Symptomatiquement, dans *According to What* (1964), c'est une véritable toile retournée, un verso donc, qui porte le titre de l'œuvre et la signature. Dans la conception de la peinture contemporaine, depuis les expressionnistes abstraits américains, la peinture porte dans sa matière même et dans sa touche sa raison d'être, hors de la représentation. Et lorsque l'on réintroduit cette représentation, c'est pour la mettre en jeu de façon analytique, évaluer son rôle dans la perception et par rapport au langage.

Les artistes du pop art, désireux de rompre avec l'héroïsme et le sublime de l'expressionnisme abstrait, ont élu leurs sujets de prédilection parmi les objets quotidiens de la vie américaine. Hors de la «high culture». Ils empruntent les techniques des comics ou de la publicité, se privant radicalement de toute virtuosité mimétique et de tout effet de sublime.

Mais le banal n'est pas si anodin, si dénué de portée symbolique qu'il y paraît. Chaque fois que l'on représente un châssis – et ils sont nombreux chez Roy Lichtenstein –, on convoque le phénomène Peinture. Pour ce faire, on ne peut que la vider de ses images, ou la retourner (*Stretcher Frame with Cross Bars III*, 1968, huile et magna sur toile, Métropolitain Museum).

Le traitement de la peinture, évacuée de son sujet mimétique, se retrouve dans les miroirs, également récurrents dans son œuvre. À la différence de la fonction que leur faisait jouer Vélasquez, les miroirs de Lichtenstein sont désormais vacants. Ce stratagème touche à son comble lorsque deux miroirs face à face ne véhiculent plus que l'infini d'une vacuité (*Mirror in Front of a Mirror #2*). De même, la mise à distance est totale, lorsqu'il reprend les thématiques de l'«hyperillusionistic painting», dans des toiles qu'il continue à intituler *Trompe-l'œil* (*Trompe-l'œil with Léger Head and Paintbrush*, 1973). L'illusionnisme n'est plus l'effet d'une quelconque virtuosité mais un thème qui peut être mis en abîme. C'est le cas lorsque la toile censée représenter un verso se déchire pour laisser voir l'image de son propre châssis (*Stretcher Frame Revealed Beneath Painting of a Stretcher Frame*, 1968).

Le recyclage sans fin et sans issue du sujet en délivre la peinture. La figure renvoie à la nature du phénomène auquel le regardeur est confronté. Elle se lit immédiatement à la manière d'un pictogramme, mais ne fait plus obstacle à la peinture. Chez Lichtenstein, comme chez Guston, la modernité s'affirme en tordant le cou à l'illusion. Lorsque Philip Guston – au moment où, quittant l'abstraction, il revient à une image inspirée des *funnies* – choisit comme sujet de plusieurs de ses toiles un châssis retourné contre un mur de son atelier (*Painting on the Floor*, 1978, *Reverse*, 1979), la précision méticuleuse de la représentation, indispensable au fonctionnement de l'illusionnisme chez Gijsbrechts, n'a plus lieu d'être. Pourtant, en dépit de la distance installée par la manière – celle des cartoonists underground –, l'œuvre se situe clairement du côté du réalisme, voire d'une forme de naturalisme.

Le tableau retourné est une image familière qui nous renvoie aux traditionnelles scènes d'atelier. Si, chez Roy Lichtenstein, le verso nous parle peinture, il semblerait que, chez Philip Guston, il parle plutôt de l'artiste, non seulement de son activité mais sans doute aussi de sa condition et de ses prises de position dans la société, comme c'était le cas chez le jeune Cézanne (*Le Poêle dans l'atelier*, 1865, National Gallery, Londres). Cette façon de peindre a tendance à réintroduire une dimension idiosyncrasique émotionnelle dans la peinture. Et puisque – pour paraphraser la célèbre remarque de Clement Greenberg –, une toile tendue sur châssis est (déjà ou encore) une peinture, l'apparition du verso dans l'art contemporain est désormais fréquente. Il nous suffira d'évoquer, parmi les plus célèbres, le verso bleu de ce défricheur qu'est Jean-Michel Sannejouand (Monochrome bleu derrière, toile de bâche, châssis en bois, 1964, galerie Art : Concept, Paris). Ou encore le traitement que Sigmar Polke fait subir à certaines de ses œuvres pour faire transparaître sur la toile la structure du châssis, parvenant à en faire fusionner le recto et le verso.

Jeu de dupes

Or, comme il triait négligemment un lot de vieilles toiles, Albert Moindre, brocanteur, se sentit tout à coup saisi au cœur, il se frotta les yeux, se pinça, mais ce n'était pas douteux :

Il avait là, devant lui, que l'on croyait perdu à jamais, le dos de la Joconde !

Éric Chevillard, note du 8 janvier 2011, in « L'autofictif prend un coach », éd. Acte Vengeur.

Depuis bientôt un demi-siècle, la peinture apparaît à la fois comme un refoulé de la modernité et comme le référent de la quasi-totalité des autres médiums

artistiques. Dans la mémoire collective se sont installées un certain nombre d'œuvres référentielles, dont l'image, émancipée de toute matérialité contingente (format, matière, etc.), est véhiculée par une grande variété de moyens de diffusion. Ces œuvres populaires, Vik Muniz s'emploie à les réinterpréter en usant de matériaux hétéroclites : chocolat, sauces alimentaires, caviar, pâte à modeler. Il expose ensuite la photographie agrandie de ces créations.

Par une étonnante coïncidence, le 6 septembre 2008, c'est-à-dire le jour même où avait lieu à Paris le vernissage des premiers Versos de Philippe Gronon (galerie Dominique Fiat), Vik Muniz inaugurait à New York, à la galerie Sikkema Jenkins & Co, son exposition intitulée Verso. L'artiste brésilien y présentait une série de versos d'œuvres célèbres qui comportait, entre autres : La Nuit étoilée de Van Gogh, La Femme au perroquet de Courbet, Les Demoiselles d'Avignon de Picasso, Un dimanche à la Grande Jatte de Seurat, La Chambre rouge de Matisse, ainsi que plusieurs versos de photographies très connues de grands reporters.

Il ne s'agissait plus là de photographies, mais d'une installation d'objets en trois dimensions, dont la scénographie était très soignée. Posés de guingois, sur cales, contre les murs de la galerie, le visiteur pouvait contempler le dos de vingt-trois chefs-d'œuvre prêts à être accrochés. Mais si, poussé par une curiosité bien compréhensible, il s'avisait de jeter un coup d'œil au revers, il avait la surprise de constater que ces tableaux n'avaient pas de recto. Qu'ils avaient perdu la face. Qu'il avait affaire à des leurres. Il était en présence de fac-similés minutieusement élaborés, de versos reconstitués avec une précision parfaite jusqu'au moindre détail, dont l'artiste avait confié la réalisation, à partir de photographies prises par lui-même avec la complicité des musées, à une équipe de très habiles artisans, de techniciens et de faussaires. Image fallacieuse d'un envers sans endroit, provoquant une double frustration : il faut se satisfaire de ne rien voir, de ne voir que le dos de ce qui n'a jamais existé.

Dans sa jeunesse, Vik Muniz n'a connu les chefs-d'œuvre de l'art que par les reproductions dans les livres ou les magazines. Il choisit ici les œuvres qui ont marqué durablement son esprit. Qui sont essentielles dans son bagage culturel et sentimental, et dont le titre seul fait immédiatement naître une image dans la mémoire. Ce travail de Vik Muniz pose de multiples questions touchant au statut d'un chef-d'œuvre : en premier lieu, il interroge la place de l'art dans la psyché universelle et ce qui fait la différence entre la création, la réalité de l'œuvre et la culture ; mais aussi le statut de l'art perçu comme entité immatérielle ; mais encore les liens entre mythe et culture et le trouble du fétichisme à partir du moment où le mythe est constitué. En nous mettant en présence de ces dos de chefs-d'œuvre, nous avons un instant l'illusion d'être en présence d'objets mythiques. Voire mystiques.

L'émotion éprouvée au premier coup d'œil est déçue. Le mythe est brusquement mis en question. Il en va du chef-d'œuvre comme des personnages

célèbres. Le sentiment de familiarité dont se croit investi celui que subjugué le mythe, le pousse à la plus totale indiscrétion. On interroge le verso d'un chef-d'œuvre comme on ouvre un tabloïd pour scruter la vie intime des people.

Dans un commentaire sur ce travail, Vik Muniz mentionne également son intention de mettre au pied du mur les détracteurs de la peinture moderne qui prétendent qu'un enfant de sept ans aurait été capable d'exécuter le recto, en les privant justement de ce qui fait la charge artistique de la peinture et en réduisant l'œuvre à son investissement artisanal. Le dos est en effet beaucoup plus compliqué à reproduire que l'œuvre elle-même. Ici, le trouble du spectateur ne porte pas sur l'identification, puisqu'il s'agit de la réplique parfaite d'un objet, mais bien sur la nature de cet objet qui s'avère être un factice dans la mesure où il n'a pas de recto.

La vérité est au verso

Dans les ventes de tableaux par internet on propose souvent deux images de taille et d'importance égales : celle de la face noble et celle du verso qui est dévoilée là comme gage d'authenticité de l'œuvre. Et l'on sait, a contrario, que les faussaires utilisent parfois d'anciens supports dont ils conservent le verso. Le verso tire du côté de l'objet, du prosaïque, de l'hétérogène. Étiquettes, bois du châssis, éclisses, texture et couleur de la toile brute, clous et crochets, signatures et mentions écrites. Parfois essais de la couleur ou essuyage des pincesaux, coutures, etc. Si l'on s'attache au caractère illusionniste de la figuration picturale, le verso assume la partie matérielle de la peinture, volume réel, et profondeur, alors que l'illusion de la profondeur se trouve au recto. Chez Vik Muniz, la contrefaçon porte sur ce qui justement est censé attester la véracité de l'œuvre.

Il y a donc un point d'articulation commun entre les Versos de Philippe Gronon et la série Verso de Vik Muniz. Celui de la présence mythique d'une œuvre dans la conscience collective et, par conséquent, l'intérêt d'aborder ce mythe par sa partie la plus concrète et la plus négligée. En ce sens, les choix qui s'opèrent dans telle ou telle collection et dans le parcours chronologique d'un musée ont une certaine importance. L'art, tel que nous le concevons aujourd'hui, ne date que de la fin du XVIII^e siècle. La vision que nous en avons communément est liée à l'avènement du musée qui transfère la destination de la peinture du commanditaire de l'ancien régime à l'ensemble des citoyens, du privé au grand public.

Cependant, chez Philippe Gronon, la question du chef-d'œuvre n'est apparue qu'une fois la série initiée. Et bien que cette dimension soit intégrée, ce n'est

pas un paramètre qui s'impose prioritairement dans le choix des toiles à photographier.

Si une œuvre peut être sélectionnée en fonction de sa popularité, cela n'apporte qu'un supplément de sens qui joue indéniablement un rôle dans l'ensemble de la série. Il était évident pour Philippe Gronon d'y faire place à *L'Origine du monde* ou à la *Sainte Anne* de Léonard. Néanmoins, ses choix continuent à s'opérer au-delà du mythe, là où le travail de Vik Muniz perdrait son sens. Chez Philippe Gronon, le choix des versos se fait sur plusieurs critères : parcours sélectif dans un musée ou dans une collection, chronologie, technique d'exécution de l'œuvre... le plus décisif étant, au final, l'intérêt plastique de son transfert photographique pour devenir à son tour une nouvelle œuvre à part entière. Car, nous l'avons dit, que le verso appartienne à une œuvre célèbre ou anonyme ne joue en rien sur la qualité de la photographie qui en résulte.

Retournement

En poursuivant ses recherches, au début de l'année 2016, Philippe Gronon décide de photographier quelques œuvres du musée Picasso à Paris. Il s'est intéressé à la qualité plastique de certains dos, en particulier des œuvres pour lesquelles la peinture à l'huile a traversé la toile, laissant au verso soit une importante macule – *Mandoline sur une table*, 1924, huile et sable sur toile (*Verso n° 62*) – soit des formes blanches qui reprennent, en les inversant et en les réduisant à l'essentiel, les silhouettes les plus prégnantes d'un tableau luxuriant : *Femmes à la toilette*, 4 janvier 1956 (*Verso n° 60*). Dans le cas de la nature morte *Verre et pipe*, 1918 (*Verso n° 61*), on peut percevoir au dos de la toile la presque totalité du tableau. Picasso y a cerné son sujet, construit comme une architecture géométrique, d'une large marge blanche qui apparaît au verso comme une ombre portée du châssis, gauchissant une composition à peine plus pâle que son endroit. La photographie met ainsi au jour des fantômes. Mais ces images qui transparaissent prennent aussi l'allure de négatifs, renvoyant le photographe à sa propre pratique.

Et voilà que se présente un troisième ensemble d'œuvres, toutes créées en une période très courte, qui vont littéralement retourner la situation. Il s'agit des huit *Tableaux reliefs*, créés à la villa Bachlyk à Juan-les-Pins, entre le 14 et le 27 août 1930 : *Composition au gant*, *Baigneuse debout*, *Baigneuse et profil*, *Visage aux deux profils*, *Baigneuse couchée*, *Composition*, *Objet à la feuille de palmier*, et *Paysage aux bateaux* (*Versos n°^{OS} 52, 53, 54, 55, 56, 58 et 59*). Ces tableaux sont élaborés en collant et cousant des objets hétéroclites (végétaux, bois, gants, ficelle) recouverts de sable. Les fils des coutures forment de l'autre

côté du tissu des réseaux aléatoires qui sont perçus comme autant de graphismes abstraits tout à fait expressifs. Picasso a travaillé sur des toiles du commerce pré-enduites (des 5 Figure standard), mais à l'exception de la *Composition* du 21 août (*Verso n° 57*) qui est cousue sur la face de la toile, il a réalisé ses compositions au verso, utilisant le châssis comme un cadre qui participe de l'œuvre et en accentue le relief. L'ensemble de la surface, objets, toile et châssis, est recouvert d'un amalgame de colle et de sable, parfois légèrement teinté, qui crépit et unifie l'ensemble.

Une fois de plus la liberté et l'inventivité du peintre bousculent tous les codes : Picasso a donc peint des versos et Philippe Gronon, en voulant photographier l'envers, se voit contraint de photographier la face de ces toiles. Le graphisme des coutures s'y dessine sur un enduit blanc qui a quelque peu jauni et se trouve maculé des traces du travail accompli. À cela s'ajoutent de petits reliefs d'amalgame sableux qui sont passés par le trou des coutures. Ces rectos-versos présentent ainsi une surface très animée. Une face aussi picturale que pouvaient l'être celle des *Tableaux noirs* ou celle des *Écritoires*.

Photographie et peinture

La série des *Versos* s'inscrit dans le droit fil de l'ensemble de l'œuvre photographique de Philippe Gronon. Nous avons bien affaire là encore à un objet de transmission qui nous parle de la création à partir de son interface matérielle. Nous sommes dans le même registre que celui des *Écritoires*, des *Tableaux noirs*, des *Pierres lithographiques* ou des *Cuvettes de développement*. En photographiant le dos du tableau, il nous propose l'image d'un appareil technique qui permet l'avènement du chef-d'œuvre. En inversant le point de vue de la face au dos, il va au-delà de la métonymie. Comme pour les chariots de l'Imprimerie nationale qui portent *Le Paradis perdu* de Milton, il substitue à l'œuvre d'art une image des impedimenta à partir desquels le sublime peut advenir. Par la vertu du médium photographique, qui à son tour va glacer l'objet en image, c'est l'envers qui devient icône.

Dans l'ensemble de son œuvre, Philippe Gronon ne cherche jamais l'effet, jamais l'émotion. Il s'efforce de saisir l'objet, méticuleusement choisi, méticuleusement cadré, avec la plus grande lisibilité ou – en termes de photographie – avec la meilleure *définition* possible. Il n'y a pas, comme dans la photographie événementielle, d'instant privilégié. Le sens de ce que véhicule le cliché n'est jamais ni trahi ni occulté. Mais il est, bien que fixé dans son évidence littérale, déconnecté de son contexte et de la fonction qui est sa raison d'être. Ainsi, les versos sont comme les *Moteurs de fusées Ariane* (1998), ou

encore comme les *Lampes scialytiques* ou les *Projecteurs de l'Opéra de Paris*, éteints (2015), à la fois évidents et énigmatiques.

Cette objectivité clinique nous met en mesure de lire avant tout le sujet dans sa réalité physique. Autrement dit : plastiquement. Ce n'est qu'à la suite de cette observation littérale dans un second temps, que l'on s'interrogera sur sa fonction ou, pour le verso, de l'image qu'il véhicule au recto. La peinture en ce sens est donc un sujet comme un autre.

Nous ne reviendrons pas, ici, sur les échanges et sur les rapports équivoques que peinture et photographie entretiennent depuis l'apparition de cette dernière. En s'attaquant au dos de la peinture, Philippe Gronon complexifie un peu plus les rapports incestueux entre les deux médiums artistiques. Du dos d'une photographie transférée sur le châssis d'une peinture, il passe au dos de la peinture, pour créer des œuvres photographiques. Et comme, au cours de ces dernières années, s'est opérée une révolution sans précédent dans les techniques photographiques et leur mixage, la photographie a rejoint concrètement le domaine des arts graphiques. Si les prises de vues se font encore à la chambre, le numérique l'emporte désormais sur l'analogique et les techniques de restitution – ou plutôt de reconstitution – de l'image sont de plus en plus proches du domaine de la peinture : travail sur toutes les gammes de la colorimétrie, impression de l'image sur des papiers mat pur coton au moyen d'encre pigmentaires.

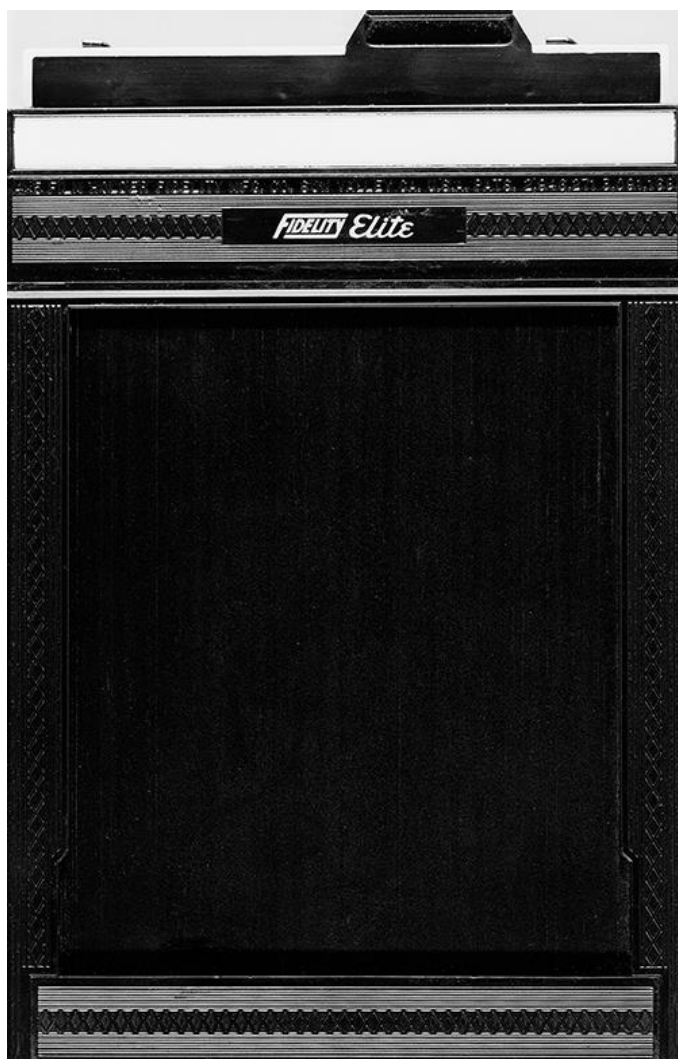
Scanner et pinceau

Quatre-vingts ans après la publication du fameux texte de Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, que l'on continue trop souvent à ressasser, il s'est produit un phénomène nouveau, un glissement historique qui est apparu dans tous les domaines de la création : les dernières générations de créateurs, musiciens, plasticiens, acteurs du spectacle vivant, ont entrepris de travailler directement avec des œuvres déjà faites (samples, mixages, collages, agrégation par jet d'encre de détails prélevés çà et là), mais surtout en utilisant des instruments de reproduction, comme le font les D.J. avec des platines et des disques vinyle. Désormais, les plasticiens, qu'ils soient peintres ou photographes, utilisent de plus en plus souvent le scanner pour produire leurs œuvres.

Chez Philippe Gronon, c'était déjà le cas pour la série des *Grattoirs* (2007) puis pour la série des *Martyrs* (2015). Mais le plus remarquable est le changement de technique au fil de la même série. Pour les *Cuvettes de développement*, il utilise dans un premier temps la photographie argentique (2001). La reprise

récente de cette série en 2016 se fait désormais en plaçant directement les objets sur le scanner. C'est ainsi que se brouillent les frontières.

L'intérêt documentaire des *Versos* de Philippe Gronon, même s'il est indéniable, ne saurait nous masquer la profondeur de son propos, touchant à nos relations à l'image, à la peinture et au regard que nous lui portons. De même que l'intérêt du sujet pictural abordé dans cette série par l'artiste ne saurait occulter l'expérience esthétique que nous éprouvons à la vue de ces œuvres photographiques et de leur qualité plastique intrinsèque.



Châssis photographique, Fidelity Elite B, 1988 - 1989

Dimensions : 65 x 43 cm

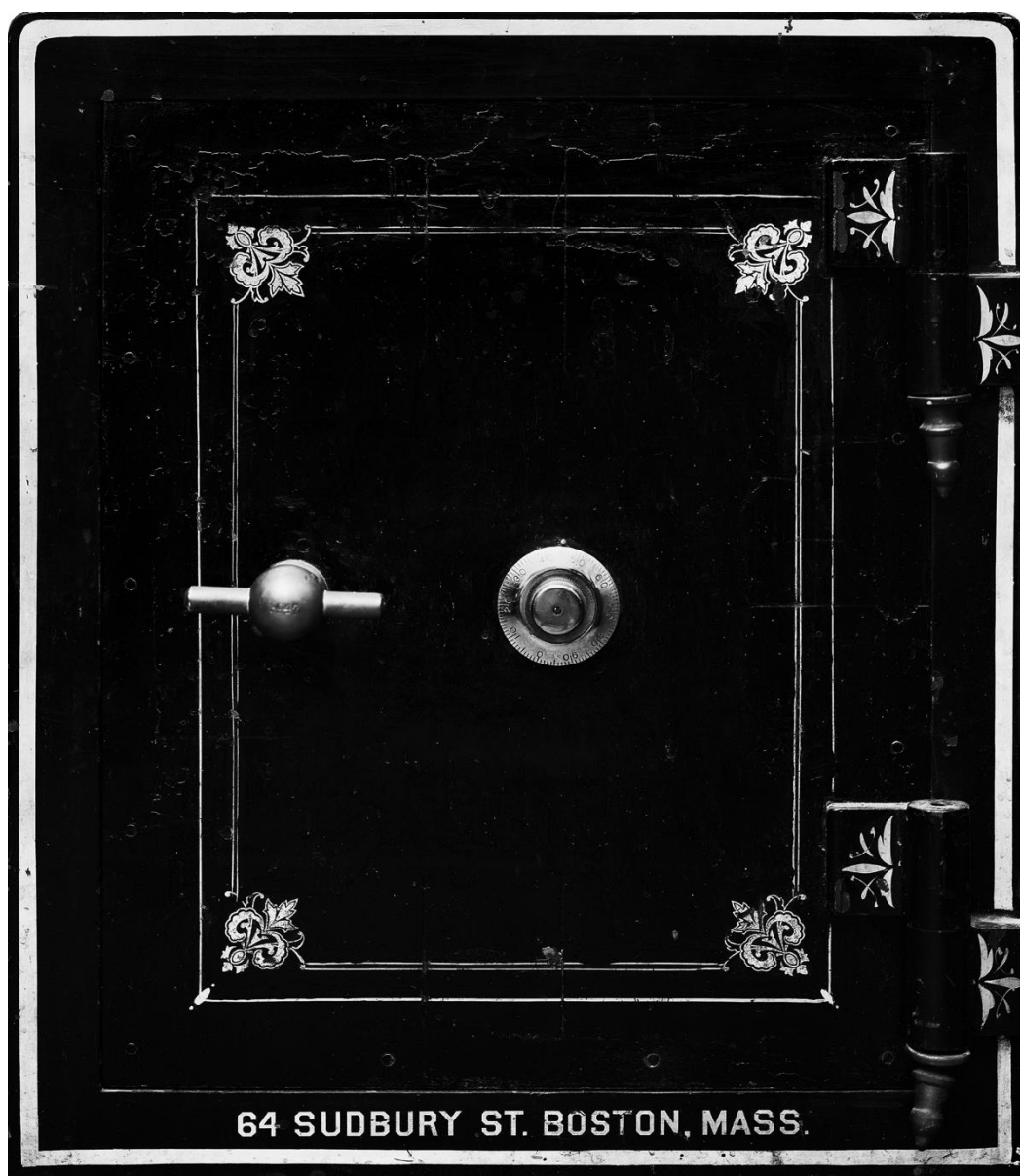
Gelatine silver print mount on aluminium panel



*"Philippe Gronon", galerie Georges Verney Carron,
Villeurbanne 1993
Safe n°1*



Coffre-fort n°2 - 1991
Photography, Gelatine silver print mount on aluminium panel
50 x 60 cm



Coffre-fort n°4 - 1991
Photography, Gelatine silver print mount on aluminium
Dim : 90 x 78 cm



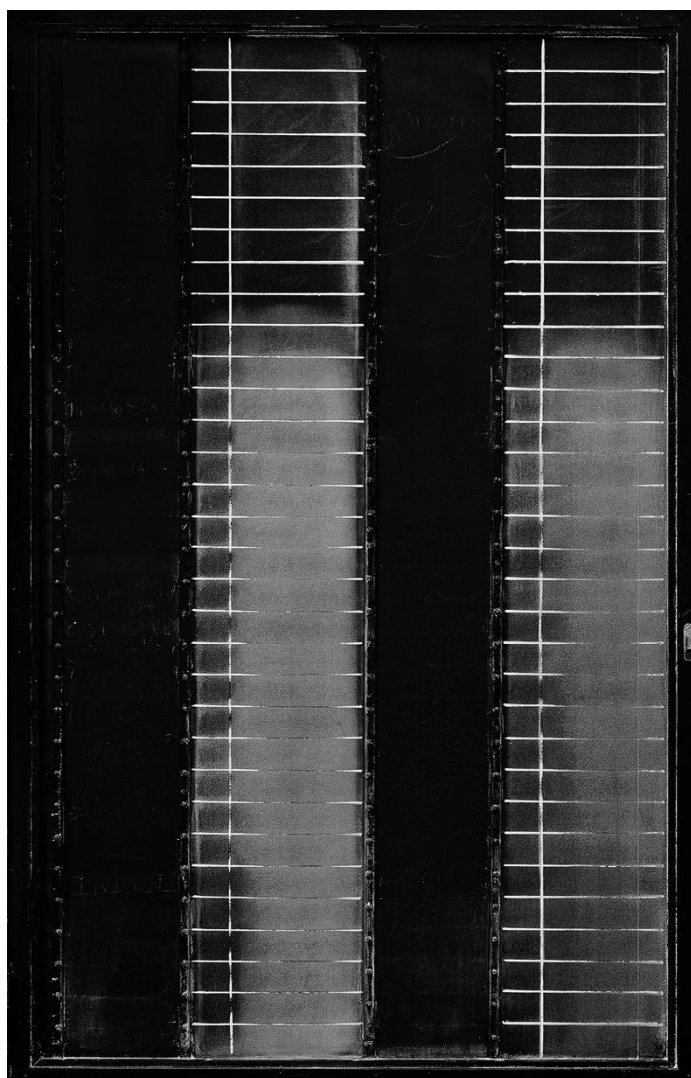
Coffre-fort n°15 - 1991

41 x 71 cm

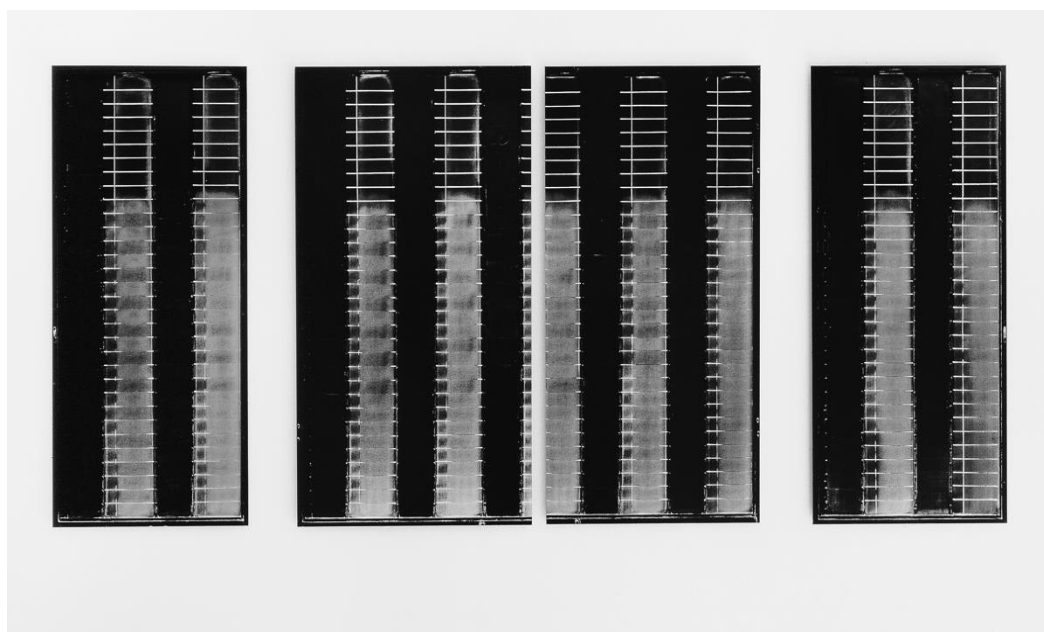
Photography, Gelatine silver print mount on aluminium panel



Coffre-fort n°10 - 2004
Photography, Gelatine silver print mount on aluminium panel
111 x 96 cm



*Tableau de cotation, (élément n° 4) bourse de Lyon,
Second marché - 1993*
Stock Tables, Lyon Stock Exchange - Détail
Elément n° 4 - 85 x 45 cm.

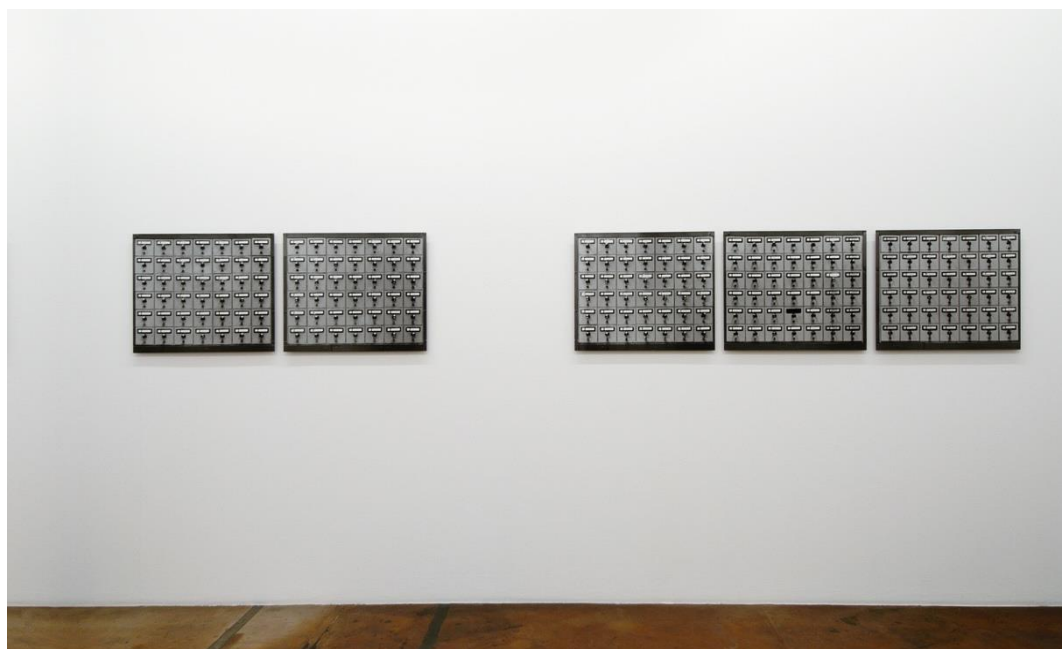


*Tableau de cotation, (élément n° 4) bourse de Lyon, second
marché 1993*

Stock Tables, Lyon Stock Exchange

Ensemble de quatre éléments

Total dimensions 85 x 200 cm



Catalogue des manuscrits, Bibliothèque vaticane, Rome

Card Catalog, Vatican Library, Rome

1995

Ensemble de cinq éléments - 70 x 500 cm

Photography, Gelatine silver print mount on aluminium panel

Edition 2/3



Catalogue des manuscrits, bibliothèque vaticane, Rome - 1995

Element n° 5 - 70 x 100 cm

Photography, Gelatine silver print mount on aluminium panel



Observatoire, coupole Arago, Paris - 1998

155 x 120 cm

Photography, Gelatine silver print mount on aluminium panel and framed



Moteur Viking n°3, fusée Ariane IV - 1998
Ø 100 cm
Photography, Gelatine silver print mount on aluminium



Chariots de composition, Le Paradis perdu, Milton, Imprimerie nationale, Paris - 2000
 Élément n°8 - 100 x 50 cm
 Gelatine silver print mount on aluminium panel



*Chariots de composition Le Paradis perdu, Milton, Imprimerie
nationale, Paris - 2000*

Ensemble composé de huit éléments - 100 x 750 cm
Gelatin silver print mount on aluminium panel



Catalogue de la table des matières, Bibliothèque de l'Assemblée nationale, Paris 1996

Ensemble composé de quatre éléments de 38 x 318 cm
Gelatine silver print mount on aluminium panel



Pierre lithographique n°2, Atelier Franck Bordas, Paris - 2005
93,5 x 74,6 cm
4x5 inch Photography, Pigment print (2005 - 2011) framed



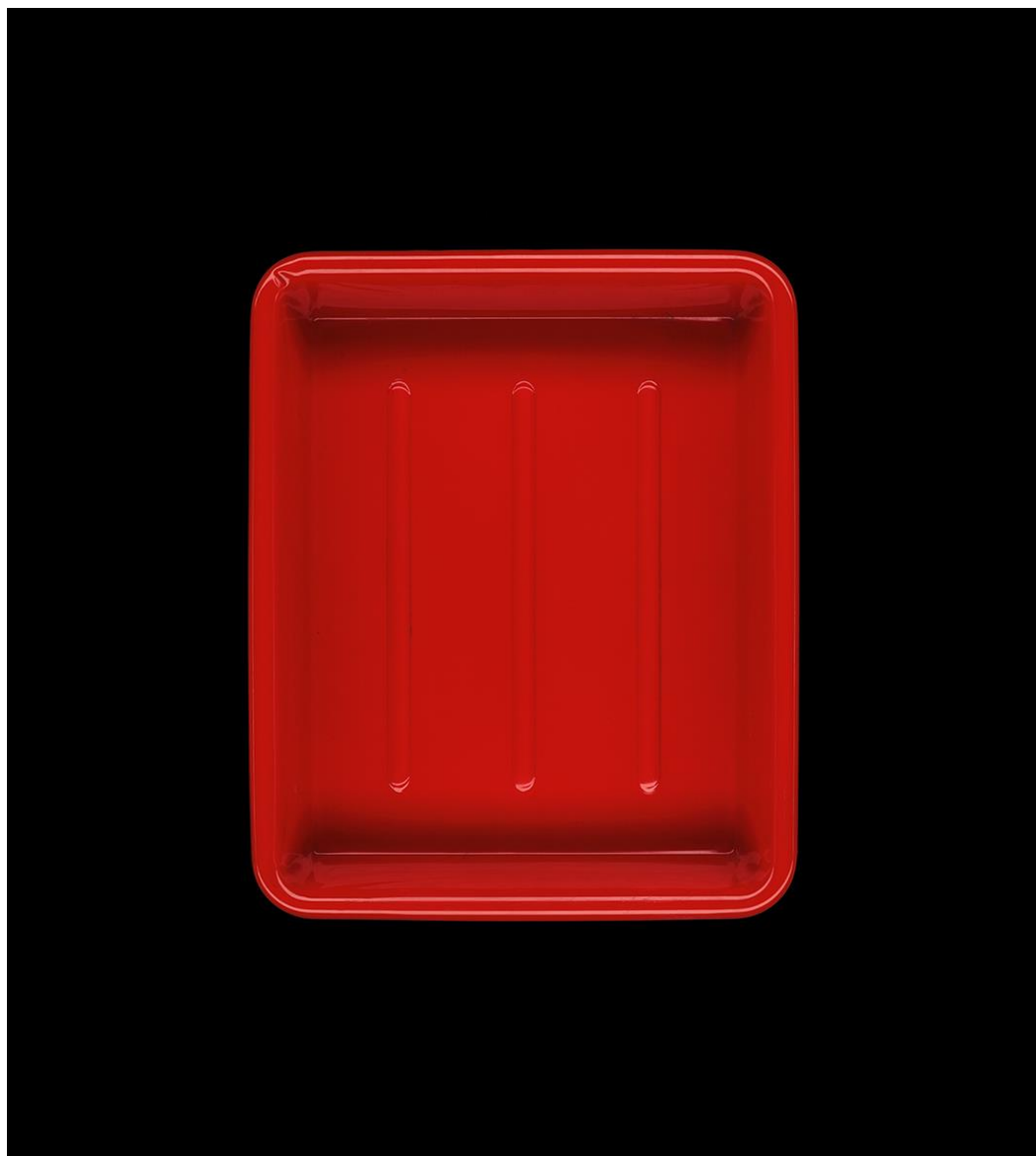
Cuvette de développement n°1, laboratoire La Chambre noire, Paris - 2001

97 x 84 cm

Photogram, Gelatine silver print (2001)



Cuvette de développement n°3, Paris - 2016
81 x 65,5 cm
Digitalisation, Pigment print



Cuvette de développement n°8, Paris - 2017

69 x 62 cm

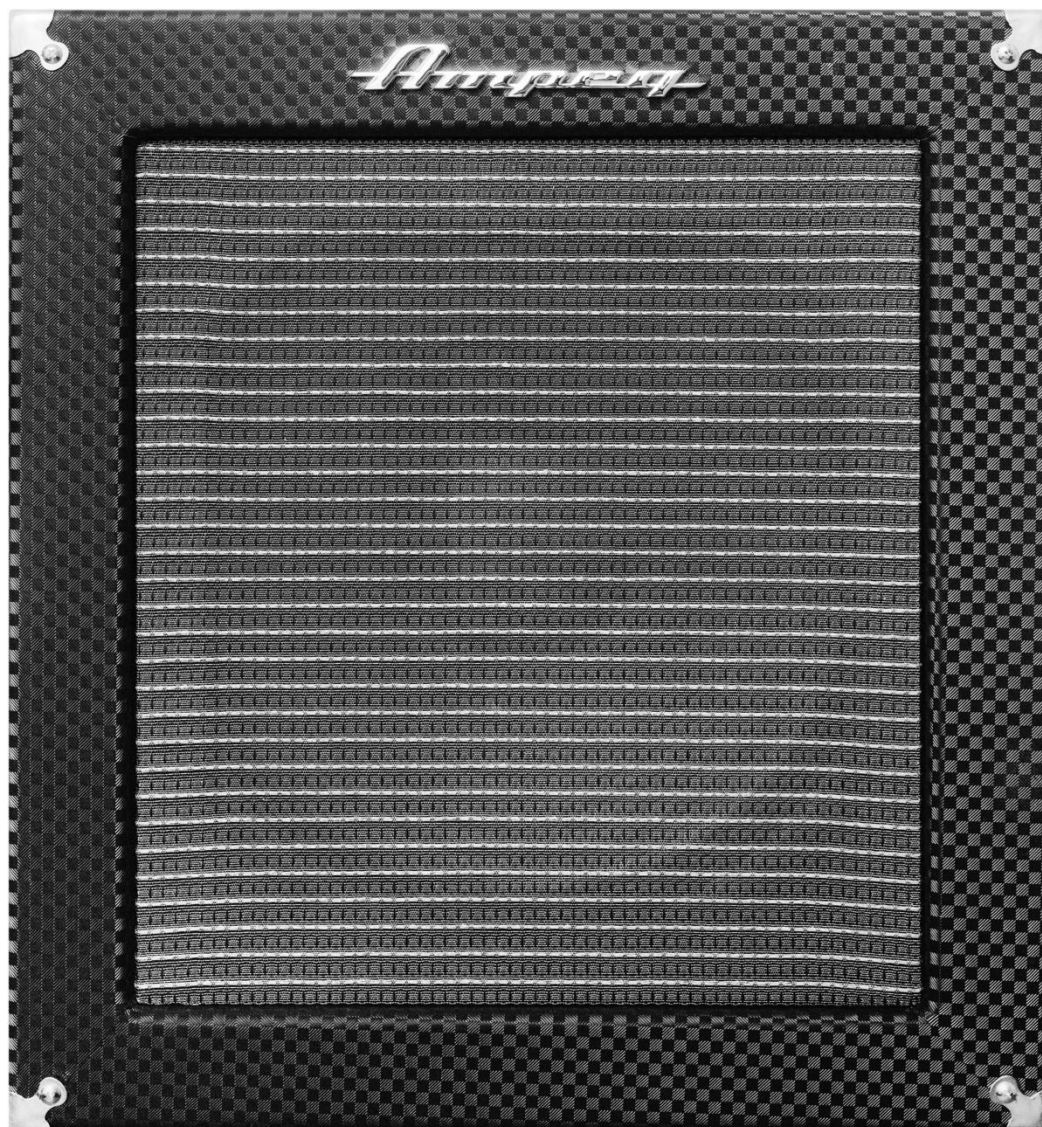
Digitalisation, Pigment print



Tas de fumier, Genlis - 2000
60 x 80 cm (image hors dispositif 11 x 15,5 cm)
Pigment print (framed with a large window)



Vitrine n°2, Sélestat, 2003
176 x 127 cm
Cibachrome mount on aluminium panel (framed)



Ampli Ampeg - 2003
52 x 48 cm
Gelatine silver print mount on aluminium panel



Ampli Classic 30 - 2003
41 x 50 cm
Gelatine silver print mount on aluminium panel



Ampli Ampeg - 2003
47 x 44 cm
Gelatine silver print mount on aluminium panel



Ascenseur n°2, 26 Broadway, New York, 2004

233 x 120 cm

Gelatine silver print or Pigment print mount on aluminium panel



Exposition "*Up and Down*", Galerie Georges Verney-Caron et Jean Michel Wilmotte, Paris - 2006

Ascenseur n°2 et 1, 26 Broadway, New York, 2004

233 x 120 cm each

Gelatine silver print or Pigment print mount on aluminium panel



Ascenseur, 37 Murray Street, New York, 2006

220 x 180 cm

Gelatine silver print or Pigment print mount on aluminium panel



Exhibition : "New Positions", Gallery Thomas Zander, Cologne 2013
Ascenseur, 37 Murray Street, New York, 2006
220 x 180 cm
Gelatine silver print or Pigment print mount on aluminium panel



Projecteur n°6, Scenilux BT 250 W, Opéra Garnier, Paris - 2014
70 x 70 cm
4x5 inch Photography, Pigment print (framed)



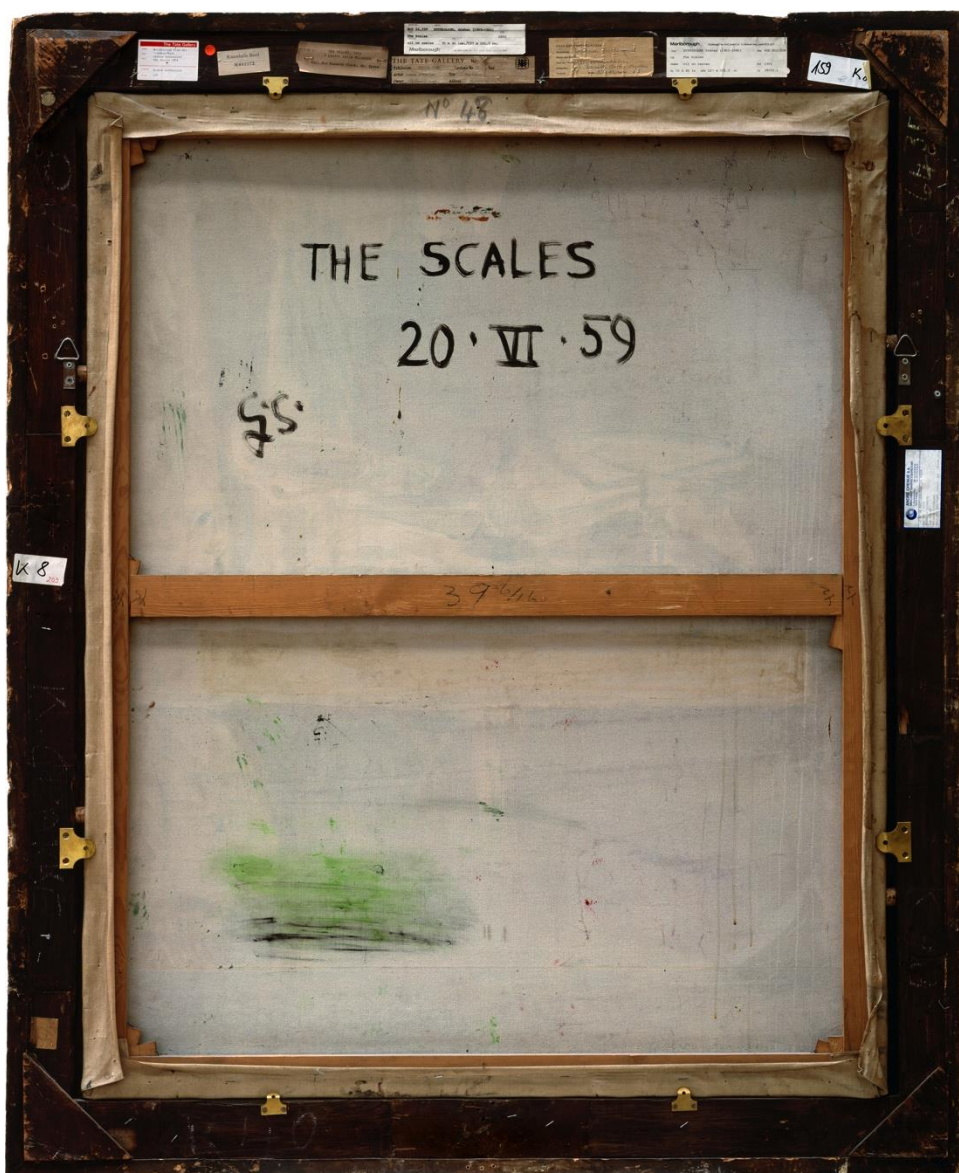
Projecteur n°4, PC Julia 1000 W, Opéra Garnier, Paris - 2014
47 x 47 cm
4x5 inch Photography, Pigment print (framed)



*Verso n°37, Portrait d'homme, par Titien, collection du musée du
Louvre - 2009*

109 x 93 cm

4x5 inch Photography, Pigment print and framed



*Verso n°32, The Balance, par Graham Sutherland, collection du musée
des Beaux-arts d'Amiens - 2009*

158,5 x 132,5 cm

4x5 inch Photography, Pigment print and framed



Verso n°4, La route du Village, par John Constable - 2005

46 x 41 cm

4x5" Photography, Pigment print and framed



*Verso n°23, Love, par Robert Indiana, collection particulière en dépôt au
Mamac, Nice - 2007*

165 x 165 cm

4x5 inch Photography, Pigment print and framed



*Verso n°22, Old Master- Séance Galerie J, par Niki de Saint Phalle, collection Mamac,
Nice - 2007
83,5 x 73,5 cm
4x5 inch Photography, Pigment print and framed*

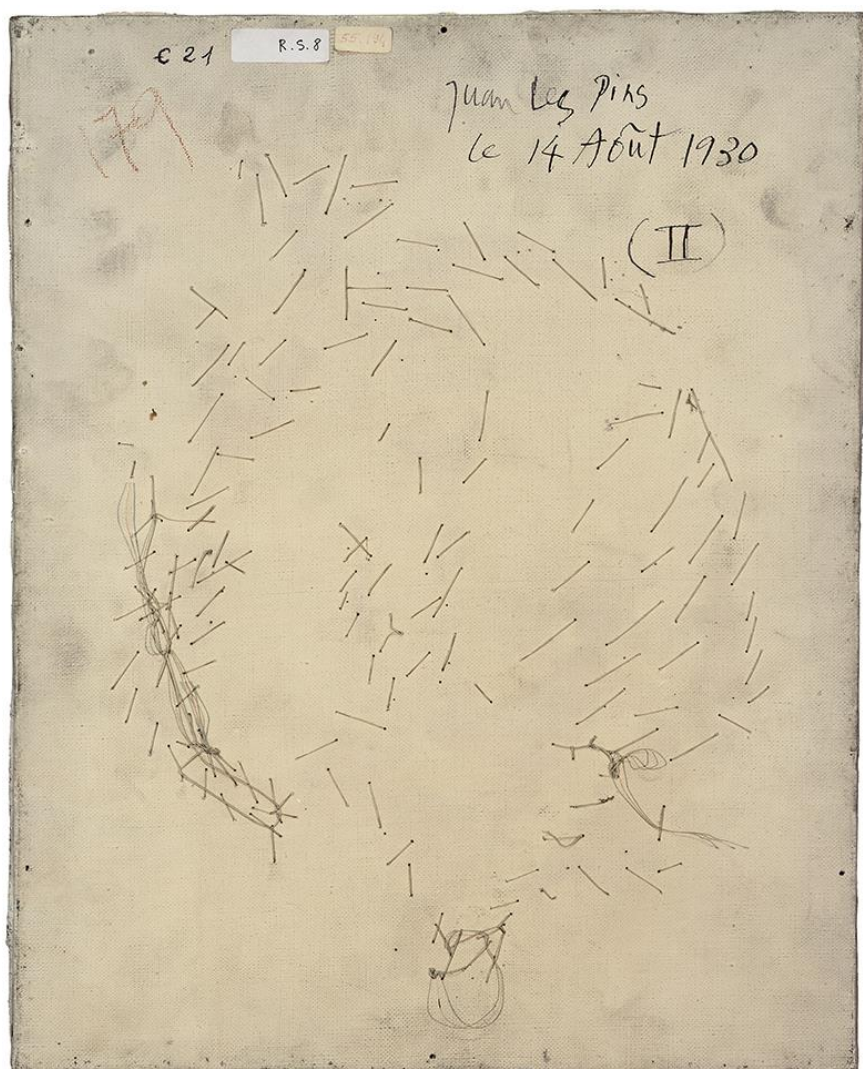


Verso n°38, Nymphéas, par Claude Monet, collection du musée du musée d'art moderne de Saint Etienne

2009

109 x 109 cm

4x5 inch Photography, Pigment print and framed



Verso n°55, *Visage aux deux profils*, par Pablo Picasso, collection
Musée national Picasso-Paris - 2016
50,2 x 42,3 cm
4x5 inch Photography, Pigment print and frame



Verso n°60, *Femmes à la toilette*, par Pablo Picasso, collection Musée
national Picasso-Paris - 2016

213,9 x 148,4 cm

4x5 inch Photography, Pigment print and framed



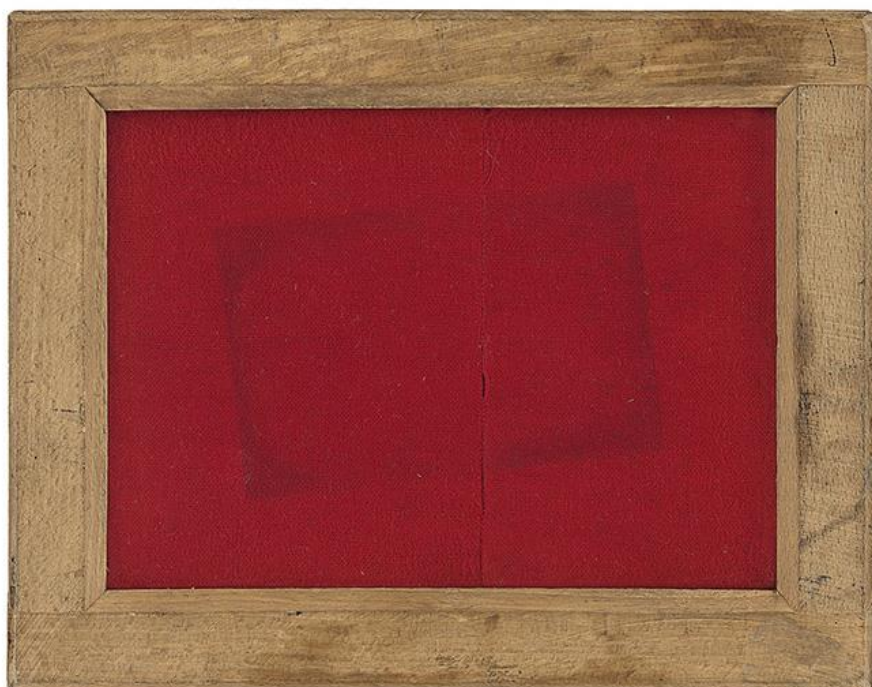
Tableau électrique n°1, Ministère des finances, Paris - 2010
90 x 70 cm
Photography, Pigment print (framed)



Châssis Presse n°1, Paris - 2018
36 x 41 cm
Photography, Pigment print (framed)



Châssis Presse n°2, Paris - 2018
36 x 41 cm
Photography, Pigment print (framed)



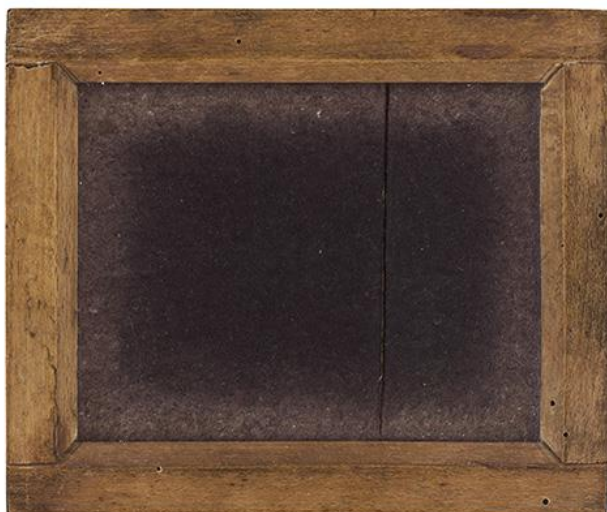
Châssis Presse n°5, Paris – 2018
36 x 41 cm
Photography, Pigment print (framed)



Châssis Presse n°12, Paris - 2019
36 x 41 cm
Photography, Pigment print (framed)



Châssis Presse n°12, Paris - 2019
36 x 41 cm
Photography, Pigment print (framed)



Châssis Presse n°12, Paris - 2019
36 x 41 cm
Photography, Pigment print (framed)

Projets d'expositions

2023

- *Noir et Blanc : une esthétique de la photographie*, BNF François Mitterrand, Paris
- *L'épreuve de la matière*, BNF François Mitterrand, Paris

Expositions personnelles

2022

- *Contacts et enregistrements Part.2*, Galerie Rabouan Moussion

2021

- *Contacts et enregistrements*, Musée des Beaux-Arts de la Chaux-de-Fond, CH

2020

- *Philippe Gronon, Relectures*, Galerie Dutko, Paris

2019

- *Philippe Gronon, Versos*, Galerie Modernism, San Francisco
- *In the Front of the Back / Retournements*, Sotheby's, Paris

2018

- *Philippe Gronon, L'adresse du Printemps de Septembre*, Toulouse
- *Complément d'Objet Direct*, dialogue plastique entre les œuvres de Philippe Gronon et celles du designer Eric Schmitt, Galerie Dutko,

2016

- *Philippe Gronon, Révéler*, Musée national Picasso-Paris

2014

- *On/Off*, Galerie Barnoud / Entrepôt 9, Quetigny

2013

- *In & Out*, Maison des Arts, Grand Quevilly
- *Au plus près*, Le 19, Centre régional d'art contemporain, Montbéliard

2012

- *De l'autre côté*, Musée des beaux-arts, Dijon
& Musée Magnin, Dijon
- *Jouer sur les 2 Tableaux*, Galerie Barnoud, Dijon

2010

- *Retournements*, Musée des beaux-arts, Nantes
- *Au verso des images. L'objet de la photographie*, Mamco, Genève
- *Philippe Gronon, L'altro lato*, Villa Medici, Rome

2009

- Versos, Galerie Georges Verney-Carron, Lyon

2008

- *Untitled*, Yossi Milo Gallery, New York

- Versos, Galerie Dominique Fiat, Paris

- *Photographies*, Maison de la culture, Bourges

2006

- *Up and Down*, Galerie Georges Verney-Carron
& Jean-Michel Wilmotte (Odéon 5), Paris

2003

- *Ornicar !* Mamco, Genève

2002

- *Philippe Gronon*, La Maison des arts, Malakoff

2001

- Frac des Pays de la Loire, Carquefou

- Le 19, Centre régional d'art contemporain, Montbéliard

- Frac Franche-Comté, Musée des beaux-arts,
Lons-le-Saunier

- Théâtre Granit/Scène nationale, Belfort

- Galerie Barnoud, Dijon

1998

- Galerie Serge Le Borgne, Paris

1997

- Bibliothèque nationale de France, site Richelieu, Paris

- Galerie Barnoud, Dijon

1994

- *Écritaires*, Bibliothèque nationale, Tracy Williams, Paris

1993

- Galerie Georges Verney-Carron, Villeurbanne

1992

- Galerie Gabrielle Vitte, Ajaccio

1990

- Galerie de l'École, Villa Arson, Nice

Expositions collectives

2023

- *"Peindre la Couleur - Mouvement(s) de la Couleur en Europe - Le regard des collectionneurs"*, Centre wallon d'art contemporain La Châtaigneraie, Flémalle, Belgique.
- Commissariat : Lionel Spiess, Michel Leonardi, Justine Mathonet.

2022

- *"Retourner voir"*, H2M de Bourg en Bresse
- *"Métamorphose, La photographie en France 1968 -1989"* Pavillon populaire de Montpellier

2021

- *"Noir et Blanc : Une esthétique de la photographie"*, Bnf - Bibliothèque nationale de France - Grand Palais, Paris
- *"Le temps retrouvé"*, Villa Tamaris, La Seyne sur Mer

2020

- *La Fabrique des collections, 10 ans d'acquisitions du Musée des Beaux-Arts de Dijon.*

2019

- *Souvenirs de voyage. La collection d'Antoine de Galbert*, Musée de Grenoble
- *Le marché de l'art sous l'Occupation, 1940 - 1944*, Mémorial de la Shoah, Paris, France
- *Photographie et documents - 1983 à 2018*, Une histoire de la collection du Fonds régional d'art contemporain, FRAC PACA, Marseille, France

2018

- *Entrée en matière - oeuvres du Frac Alsace*, Les Ateliers de la Seigneurie, Andlau
- *Épreuves d'imprimeur. Estampes de l'Atelier Franck Bordas*, Bnf, Bibliothèque nationale de France - Site François Mitterand – Paris
- *Complément d'Objet Direct*, Proposition de Philippe Gronon & d'Eric Schmitt, Galerie Dutko, Paris, France

2017

- *Fruits de la Passion*, Entrepôt 9 / Galerie Barnoud - Quétigny
- *En l'occurrence* - CEEAC - Centre européen d'actions artistiques contemporaines, Strasbourg
- *Le Palais Lascaris : Revisité !* Palais Lascaris, Nice

2016

- *Everything Happens Somewhere: Landscape Strategies*, Galerie Thomas Zander, Cologne
- *Connected*, Centrale for contemporary art, Bruxelles
- *Tous les Tableaux sont à l'envers*, Galerie Barnoud / Entrepôt 9, Quétigny

2015

- *Masse critique*, Galerie Jean Brolly, Paris
- *City Lives*, Shirley Fiterman Art Center, New York
- *Recto Verso*, Fondation Prada, Milan

2014

- *Philippe Gronon, Cornelia Parker, Heather Rowe, Greg Shephard, and Julia von Eichel*, Lucien Terras – 143 Reade Street, New York
- *De la pierre à l'écran. Un parcours imprimé*, Studio Franck Bordas, Paris, Centre de la gravure & de l'image imprimée, La Louvière, Belgique
- *Le Mur. La collection Antoine de Galbert*, La Maison rouge, Paris
- *Où commence le futur ?* Avec les œuvres de la collection Du Mamac, Galerie des Ponchettes, Nice
- *Les Choses – vol. 2*, Frac Franche-Comté, Besançon

2013

- *New Positions*, Galerie Thomas Zander, Cologne
- *Pièces montrées – Frac Alsace, 30 ans de collection*, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg
- *L'œil photographique*, avec les œuvres de la collection Du Centre national des arts plastiques, Frac Auvergne, Clermont-Ferrand
- *Des images comme des oiseaux*, avec les œuvres de La collection du FNAC, Friche de la Belle de Mai, Marseille
- *Partage de minuit*, Mamco, Genève

2012

- *Regards sur la ville 1*, Galerie Georges Verney-Carron, Lyon
- *Le spectacle de la nature*, avec les œuvres de La collection du Frac des Pays de la Loire et Du Frac Bretagne, Domaine de la Garenne Lemot, Gétigné-Clisson

2011

- *Library Science*, Artspace in New Haven, Connecticut, États-Unis
- *Biens communs*, Mamco, Genève
- *Une inquiétante étrangeté*, Musée des beaux-arts, Nantes
- *Arrêt sur Image*, avec les œuvres de la collection Du Mamac, Galerie des Ponchettes, Nice
- *Bang Bang*, CCA Andratx, Mallorca, Espagne
- *Echoes*, Centre culturel suisse, Paris
- *Rock it – Festival One to One*, Galerie Barnoud, Dijon

2010

- *Le Sourire du chat (opus 2)*, Frac des Pays de la Loire, Carquefou

2009

- *Oublier l'anneau de l'horizon*, avec les œuvres de La collection du Frac Bourgogne, Hôtel-Dieu /

Musée Greuze, Tournus

- *90'*, avec les œuvres de la collection du
Frac Franche-Comté, Salines royales,
Institut Nicolas Ledoux, Arc-et-Senans
- *Ce qui est à voir est ce que vous voyez*,
Les Rencontres d'Arles, Arles :
- Présentation des acquisitions du Cabinet des estampes
& de la photographie, Bibliothèque nationale de France,
Paris
- *Trivial Abstract*, Villa Arson, Nice
- *Ce qui demeure est le futur*,
Maison de la culture d'Amiens, Amiens

2008

- *45 Mille Baci from Bubaque*, Archipel des Bijagos,
Guinée-Bissau
- *Upsa Dream*, Galerie Nathalie Obadia, Paris
- *Le Pouvoir de la photographie (Power of Photography)*.
21 photographes contemporains français
Sungkok Art Museum, Séoul, Corée
- *Waiting for Ypudu*, Galerie Barnoud, Dijon

2007

- *Photographies, nouvelles acquisitions 2003-2007*,
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,
Paris
- *Nice to Meet You*, Mamac, Nice

2006

- *Les Peintres de la vie moderne*, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris
- *La Force de l'Art*, Grand Palais, Paris
- *Profils. 15 ans de création artistique en France*,
Musée Péra, Istanbul puis Benaki Museum, Athènes

2005

- *Objets Divers*, Galerie des Grands Bains-Douches de
La Plaine, Marseille
- *Tableaux Écrans*, Galerie des Filles-du-Calvaire,
Paris/Bruxelles
- *Enchanté château*, Fondation pour l'art contemporain
Claudine et Jean-Marc Salomon, Alex
- *Par amour*, Art 45-Préfiguration,
Galerie Georges Verney-Carron, Lyon
- *Pierres lithographiques*, One Man show à Paris Photo,
Studio Franck Bordas, Paris
- *Gestes, traces et autres signes*, Centre international d'art
Contemporain, Carros

2004

- *Pour les oiseaux*, en hommage à Jean-François Taddei,

Frac des Pays de la Loire, Carquefou
- *Des images qui ne seraient que du semblant.*
La Photographie écrite, Passage de Retz, Paris

2003

- *Imago*, Frac Franche-Comté, Dole
- *Récentes acquisitions* (collection du Frac Bretagne),
Domaine de Kerguéhennec, Bignan
- *Trace, Archive, Mémoire*, Sélest'art, Sélestat

2002

- *Le Paysage dans l'art d'aujourd'hui*,
Maison de la culture de Bourges

2001

- *Regards croisés*. Collection du Frac des Pays de la Loire,
Musée d'art contemporain de Montréal

2000

- *Accords opposés*, Bouvet-Ladubay/Saumur
- *Un monde dans une coquille de noix*,
Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille

1999

- *De l'or au néon*, avec les œuvres de la collection du
Frac des Pays de la Loire, Fontenay-le-Comte

1998

- *L'Hypothèse du tableau volé*, Mamco, Genève
- *Tableaux d'une histoire*, Villa Arson, Nice
- *Une histoire de circonstances*, Le Triangle, Rennes
- *Jamais trop d'images*, avec les œuvres de
La collection du Frac des Pays de la Loire,
Saint-Jean-de-Monts

1997

- *Points de vues*, FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur,
Marseille
- *Atelier*, Centre national de la photographie, Paris
- *1 minute scénario*, Printemps de Cahors
- *Photographie au présent*, Bibliothèque nationale de
France, site Tolbiac, Paris

1995

- *Aperto 95/After Nice*, Mamco, Genève
- *Villa(s) 6*, Villa Medici, Rome et Villa Lemot, Clisson

1994

- *Hommage à Pierre Puget, décorateur naval et mariniste*,
Palais Neptune, Toulon

1993

- *L'École de Nice*, Centre culturel de Montrouge, Montrouge
- *Les Passants du phalanstère*, Villa Arson, Nice
- *Café de Paris*, La Remise, Vienne, Autriche

1992

- *Ateliers 92*, ARC, Musée d'art moderne de la Ville De Paris
- *Les Mystères de l'auberge espagnole*, Villa Arson, Nice
- *Vers une attitude photographique*, avec les œuvres de La collection de la Caisse des dépôts et consignations, Paris

1991

- *La Tête d'obsidienne*, Fort Napoléon, La Seyne-sur-Mer
- *Les Couleurs de l'argent*, Musée de la Poste, Paris
- *Germination 6*, Musée Ludwig, Aix-la-Chapelle, Allemagne

Collections publiques

- Centre Georges-Pompidou, Musée national d'art Moderne, Centre de création industrielle, Paris
- Musée du Louvre, Paris
- Mamco, Musée d'art moderne et contemporain, Genève
- Musée de l'Elysée, Lausanne, Suisse
- Musée des beaux-arts de la Chaux-de-Fonds, Suisse
- Mamac, Musée d'art moderne et d'art contemporain, Nice
- Musée des beaux-arts, Dijon
- Musée des beaux-arts, Nantes
- Musée de Picardie, Amiens
- Bibliothèque nationale de France, Paris
- Fonds national d'art contemporain, Puteau
- Musée départemental de La Roche-sur-Yon, La Roche-sur-Yon
- Maison européenne de la photographie, Paris
- Frac des Pays de la Loire, Carquefou
- Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille
- Frac Franche-Comté, Besançon
- Frac Bretagne, Châteaugiron
- Frac Bourgogne, Dijon
- Frac Alsace, Sélestat
- Collection municipale de la Ville de Paris

Collections privées importantes

- Collection Antoine de Galbert, Paris
- Collection Karen et Robert Duncan, Lincoln USA
- Collection François Barnoud Géotec, Dijon
- Collection Claude Picasso, Paris
- Collection Vincent Wapler, Paris
- Collection Jean-Edouard Van Praet, New-York
- Collection Thomas Zander, Cologne

Bourses et Prix

2003-2004

- ISCP (International Studio & Curatorial program)
New York, bourse du Fiacre & Culturesfrance

1994-1995

- Pensionnaire de la Villa Médicis, Rome