

SIMON STARLING: REPRISE DE PHOTOGRAPHIE

Jacinto Lageira

RÉSUMÉ: Cet article porte sur la production de Simon Starling vue sous l'optique de la copie, de la duplication ou du reflet et son rapport avec le photographique. Afin de mieux cerner son projet, on le confronte avec l'esthétique de Kierkegaard.

MOTS-CLÉS: Simon Starling. photographie. reflets. Kierkegaard.

Une grande part de la production de Simon Starling est perçue légitimement comme relevant de la réplique, de la duplication, de la copie, du double, d'une subtile oscillation entre différences et identités, qu'il s'agisse de ses œuvres s'inspirant d'autres œuvres ou de champs non artistiques, de ses propres œuvres entre elles, comprenant mises en abymes, jeux de réflexions et de miroirs. Son usage de la photographie — parmi d'autres expressions plastiques — renforce apparemment cette supposée nature du médium que l'on considère au moins historiquement comme copie ou reflet de la chose, de l'objet ou de l'être photographié. Quand bien même l'on ne saurait l'y réduire, jamais auparavant dans l'histoire de la représentation un médium n'avait sauvegardé physiquement les traces concrètes de l'objet représenté. En cela, l'ensemble du travail de Starling — transposé, par exemple, à des pierres réels dont il fait des copies strictement similaires — relèverait du photographique. En intégrant les aspects idéologiques, culturelles, sociopolitiques, désormais inséparables de ce médium dit réaliste ou objectif — ce qui est du moins vrai pour sa dimension physico-mécanique —, Simon Starling ne fait qu'accomplir certaines des possibilités permises par la photographie, lesquelles sont fortement conditionnées par une très longue histoire des images en Occident. À commencer par l'image appréhendée comme copie servile et fautive de la réalité, et l'image comme représentation imaginaire et vraisemblable, apparaissant pour ce qu'elle est : une fiction. Mêlant souvent archives et documents à des formes inventées, Starling nous place dans des situations perceptuelles qui ne sont pas uniquement constatatives (l'image atteste un état) ou normatives (l'image dénonce

un contexte), nous conduisant bien plutôt — souvent par quelques longs détours nécessaires — à une reprise de ce qui a été instauré photographiquement, sans que cela ne se répète aucunement. Dans cette réutilisation d'un thème (sociopolitique, historique, plastique, économique...), Starling propose une situation tout autre, même si elle reprend certains éléments antérieurs achevés et vérifiables. C'est moins à la répétition, à la redite, au détournement, à la réplique de ce qui a été que se livre Starling qu'à une véritable « reprise », qu'il faudrait entendre ici au sens philosophique, sans doute inattendu, de Søren Kierkegaard. De fait, l'esthétique kierkegaardienne propose une dialectique qu'il nomme « reprise », relevant d'une connaissance comprise comme réminiscence : « Reprise et ressouvenir sont le même mouvement, mais en sens opposé ; car ce dont on se ressouvient, a été ; c'est une reprise en arrière ; la reprise proprement dite, au contraire, est un ressouvenir en avant . » Cela résonne étonnamment avec la démarche de Starling qui, lorsqu'il réactualise certaines conceptions et procédés traditionnels, pense leur futur, cela sans nostalgie. Ajoutons encore, étrange coïncidence, que plus loin dans son texte, Kierkegaard prend comme emblème de la reprise la figure de Job qui, après avoir tout perdu, a « tout reçu au double ».

Cette brève, mais fondamentale nuance esthétique, permet une approche du travail de Starling qui est au cœur de son projet, et livre une vision distincte de celles rattachées aux catégories du moderne, du postmoderne, du post-conceptuel, du post-ready-made, et toutes sortes de postismes bien commodes qui évacuent rapidement les relations du présent au passé et à l'Histoire. Que Simon Starling cite, recycle, reconfigure, réutilise de vieilles machines ou procédés photographiques, ou liés à la photographie, ne doit pas mener à une lecture linéaire et téléologique, progressant vers le meilleur contre l'obsolescence des objets et des techniques. Sa démarche est plus dialectique, revenant aux origines des problématiques mais en gardant certaines de leurs caractéristiques qui éclairent alors différemment le passé comme le présent des œuvres. Sous des apparences formelles complexes (mais non formalistes), les œuvres de Starling prennent toujours en compte les systèmes au sein desquels est apparu tel élément qui l'intéresse, ou le dispositif dans ses relations aux divers contextes. La « petite histoire de la photographie » de Starling est donc bien plus qu'une survivance de pratiques dépassées, étant une manière de donner forme au présent artistique par la compréhension et la restitution dynamique de ce qui a été.

Ni une image ni un matériau n'existent en soi, en une pure autonomie plastique ou physique, présupposant au contraire tout un réseau de significations qui les font devenir tels. Simon Starling

ne pratique pas la photographie pour elle-même, l'intégrant régulièrement dans des processus plastiques non-photographiques, mais l'inverse est aussi recherché, la photographie contaminant d'autres médiums. Ainsi, l'œuvre *Silver Particle/Bronze (After Henry Moore)*, de 2008, est-elle une sculpture faite « à partir d'une particule d'argent d'une épreuve photographique originale au gélatino-bromure d'argent d'Henry Moore » (S. S.),¹ particule prélevée sur la photographie de Moore et retravaillée en 3D pour aboutir au final à une forme très proche des œuvres du sculpteur. De même, *Silver Salts, Platinum Salts* (2008), est un dyptique qui « comprend deux épreuves photographiques noir et blanc. La première, réalisée selon le processus classique de la photographie argentique, représente un modèle moléculaire schématique de l'ingrédient principal du papier photographique : le bromure d'argent. La seconde, une épreuve au platine réalisée à la main, représente à son tour le modèle moléculaire de son constituant : le chloroplatinate d'ammonium » (S. S.).² Enfin, *La Source (demi-teinte)*, de 2009, est constituée d'un millier de boules de verre noir disposées au sol et reconstituant la trame, point par point, d'une partie d'une photographie d'époque où l'on voit des bouteilles d'une ancienne usine d'embouteillage d'eau minérale. Ces passages, transgressions et retransformations entre techniques, époques, esthétiques et plasticités des plus diverses à travers le médium photographique font que les travaux de Sterling accomplissent tout autrement cet ancien précepte de Moholy-Nagy préconisant de faire des photographies sans appareil.

1

A bronze sculpture of a single silver particle from a vintage, gelatin silver, photographic print by Henry Moore.”

2

“The hermetically structure diptych *Silver Salts, Platinum Salts* comprises two black-and-white photographic prints. One print, made using the standard gelatin silver process, depicts a schematic molecular model of the key ingredient of the photographic paper — silver bromide. The other, a handmade platinum print, in turn depicts a molecular model of its key ingredient — ammonium chloroplatinate.”



JACINTO LAGEIRA: Professeur d'esthétique à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, membre du LETA (Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée), chercheur et critique d'art. Parmi ses livres publiés sont à souligner : « Du rétinien au mural », *Daniel Walravens : De la peinture en général et de la couleur en particulier*, La Lettre volée, 2007; *L'Esthétique traversée : Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre*, La Lettre volée, 2007; *La déréalisation du monde : Fiction et réalité en conflit*, éd. Jacqueline Chambon, 2010; *Jean-Marc Bustamante : Cristallisations*, éditions Actes Sud, 2012; et *Regard oblique : Essais sur la perception*, à paraître, La Lettre volée.