

## Michel Gantner, photocannibale au musée

Isabelle Roussel-Gillet, 7 octobre 2021

De février à juillet 2019, Michel Gantner réalise la série de photographies « Muséal » prises au Musée d'Orsay, à la National Gallery de Londres, aux Beaux-Arts de Besançon, etc. Ce sont des photographies de visiteurs regardant des tableaux du XVI, XVII ou XVIIIème siècles. Ce sont des toiles de grands maîtres photographiées par un fils de peintres, Bernard Gantner et Marlyse Kuhn.

Les choix chromatiques et plastiques confondent l'avant plan où se tient le visiteur et le tableau en privilégiant la résonance d'une couleur ou d'un geste. Posture, silhouette, vêtement du visiteur sont des matériaux plastiques pour jouer de la confusion et donner l'illusion d'une pénétration du présent dans la scène immortalisée du passé, ou inversement. Le choix de l'échelle 1 favorise ce jeu et l'immersion dans la grande peinture est d'autant facilitée que le cadrage évacue toujours l'encadrement du tableau<sup>1</sup>. Le titre de chaque photographie reprend simplement celui du tableau, le nom de son peintre (des références qui en imposent), mais sans noter sa date. Qui plus est, des modes vestimentaires sont en accord avec les costumes d'époque des toiles classiques, nonobstant le téléphone portable, une bouteille d'Evian ou une casquette logotypée qui font signe de notre XXIème siècle. Le photographe saisit tout style qui fait raccord : deux visiteurs au chapeau de paille devant une scène champêtre ou la correspondance cocasse d'un moine en robe de bure devant des moines peints par Edouard Jérôme Paupion (*Saint François d'Assise prêchant au poissons*). Derrière cette sophistication, de quel enjeu s'agit-il ? Se confronter avec une autre temporalité ? Inventorier des gestes ? Saisir une sociologie du visiteur ? Aimer la peinture ? Méditer sur le regard ?

### Figurer les corps

La correspondance de gestes entre une toile et son regardeur a son modèle : le tableau vivant, qui suppose une mimésis, où chacun va copier au mieux le geste d'un personnage du tableau. De fait, très peu de gestes sur les photographies de Michel Gantner suivent ce modèle. Le geste démonstratif de « mains au ciel » d'une visiteuse semble plutôt porté par l'affect et la symbolisation d'un pathos (devant un François-Joseph Heim, le geste du bras et de la main de la visiteuse fait écho à celui de Jacob et ailleurs des mains de visiteur sont en prière devant *La messe de fondation de l'ordre des Trinitaires* de Juan Carreno de Miranda,). Le répertoire de gestes monstatifs est plus net et soutient la direction d'un regard. Le geste tient moins de la posture (ainsi de ce jeune reprenant le geste d'Usain Bolt) que du déploiement ; il ouvre. Le répertoire décliné suppose une mise en relation : regarder, scruter, pointer, s'embrasser, s'enlacer, se pencher, lever le regard, consulter son portable, photographier... Il faudrait prendre le temps de regarder ces corps. Un visiteur pressé a juste le temps de prendre une photo parfois avant même de regarder puis il passe à un autre

---

<sup>1</sup> Ce choix l'éloigne résolument des visiteurs en situation, pris en plan large avec scénographie de salle par Thomas Struth, pour sa série *Museum Photographs*, commencée en 1989, prise à Londres, Rome, Madrid, Paris. Il existe une tentation documentaire et même d'inventaire chez Roger Fenton (1850) dans ses photographies du British museum. Ou une tentative de narration par Karen Knorr qui compose sa série *Fables* emettant en scène des animaux taxidermisés au musée Carnavalet *The blue salon Louis XV* (2004-2007).

tableau. C'est ce que voudrait contester la fixité des photos qui gomme le flou du mouvement. Le visiteur semble prendre le temps.

Une façon de regarder, liée à une culture, influe sur leur mouvement. Quel geste serait singulier en contexte muséal devant une œuvre précise ? Dépasser le constat sur les correspondances nous oriente vers une lecture de corps et une mesure du temps.

Le photographe a fait le choix de figer le mouvement, d'éviter tout bougé ou flou<sup>2</sup> pour préférer la netteté d'un mouvement stoppé. Ce sont des photographies de l'arrêt, du figement. Ce qui contribue au trouble de la temporalité tient aussi au format panoramique, au caractère cinématographique du travail de Michel Gantner. La photographie suscite une méditation sur le temps, et plus encore quand il s'agit de regards au musée-mausolée. Cela rejoint le travail photographique d'Hélène Marcoz quand elle invite le contemporain dans la peinture, en installant le visiteur dans la toile<sup>3</sup>, par jeu de mise en abyme et de transparence.

Le corps, tel celui du danseur, peut être orienté par les lignes de compositions de la toile (Paul Klee). Le regard du visiteur est alors technique, focalisé. Il peut aussi être plus périphérique, et sensible à ce qu'il ressent de l'espace. A regarder le corps du visiteur-danseur nous placerions moins le visiteur *devant* l'objet culturel qui porte un enjeu interprétatif codé que *dans* l'espace, en contact. Bien sûr, le tableau et le musée – et le corps aussi – sont porteurs d'enjeux culturels, et potentiels de rapports, de chorégraphies.

Michel Gantner nous dit que le photographe bouge, suit le visiteur qui va de toile en toile. Mais ce pas de deux est occulté, il efface son propre mouvement, que nous ne verrons pas. Il choisit le figé, jamais le flou ou le bougé. Son propre mouvement appartient au process et se fige au résultat. Quitte à suggérer le mouvement en incrustant la même femme par trois fois sur une même photo. La photographie est un medium de la multiplication dans le montage en coulisses, il crée ici des triplées, là des jumeaux. Le parallèle avec la chronophotographie de Muybridge serait forcé, tant le photographe cherche à confondre et à immobiliser. Aucune photo n'a donc été fabriquée comme un tableau vivant, où le visiteur prendrait la pose sous l'œil du photographe. Le visiteur attend la scène, cadre, suit les visiteurs, les attrapent devant une toile et procède ensuite à un montage (il déplace les personnes par superposition). La construction par trop visible, du hasard et de l'insolite (propice à l'onirisme) se fait dans les coulisses des retouches. La mise en abyme est moins fortuite que la rencontre surréaliste d'un parapluie et d'une machine à coudre. Mais Michel Gantner insiste sur l'absence d'effet de lumière, ce qui explique le choix de l'étage des impressionnistes à Orsay en lumière naturelle zénithale.

Ceci étant dit, nous mesurons bien la tension entre ces arrêts sur image depuis le mouvement d'un photographe, bientôt une danse.

### **Voir ou ne pas voir, de dos ou face ?**

---

<sup>2</sup> C'est le choix fait par Raphaël Gaillarde, voir la couverture de Véronique Antoine-Andersen, *Regarder une œuvre d'art et aimer ça*, édition Eyrolles, 2019. Dans cet ouvrage sur la cérémonie d'un regard actif au musée, est évoquée la chorégraphe Anne Teresa de Keersmaeker (p. 25) pour signifier, dans une perspective non dualiste opposant esprit et corps, l'importance du corps qui nous relie au monde : « Il porte toutes les traces, presque les cicatrices, des expériences que j'ai traversées. »

<sup>3</sup> Catalogue *Hélène Marcoz, L'empreinte du temps*, PBA Lille, éditions inventit, 2020.

La majorité des visiteurs sont de dos, sauf pour les grandes toiles tel *Le Radeau de la méduse* ou pour figurer un groupe de visiteurs asiatiques bien en nombre. Que penser du choix de photographier les visiteurs de dos ? Vous pensez qu'a priori c'est logique : un visiteur qui regarde une œuvre accrochée au mur ne tourne pas le dos à quiconque. L'intention n'est pas là. Mais c'est néanmoins un choix dominant du photographe qui mérite réflexion. Le visiteur est-il encore un visiteur ? Ne devient-il pas le visité de la toile ?

C'est à nouveau avec la danse que nous ouvrons le pas, avec le solo de Trisha Brown *If you couldn't see me* (1994) où elle danse dos au public. Une variante est sa reprise en deux solos intitulée *You can see us* (1995) où elle danse toujours de dos mais face à elle, Bill T. Jones danse le même solo face public. Gestes en miroir qui se répondent ou effacent l'autre ?

De dos, le corps du visiteur devient un obstacle, un corps-écran (on aurait envie de la photo en négatif qui ne montre que les zones masquées par les corps des visiteurs devenus de simples silhouettes !). Une partie du tableau nous est masqué par ce corps-écran, cette pièce absente du puzzle ne peut être reconstituée mentalement qu'à condition d'une fine connaissance préalable de l'œuvre. L'écran a aussi une fonction de révélateur : on regarde autrement les toiles photographiées parce que les visiteurs les regardent aussi.

La photographie tourne le dos aux selfies si contemporains, elle se tourne vers le tableau. Une façon d'esquiver les visages ? La photographie de dos remet-elle en cause une tradition du portrait ? Favorise-t-elle un anonymat, ainsi de la *persona* sans identité dans sa manière de déjouer l'identification par le visage, l'incarnation au profit de la carnation ? Si nous recontextualisons ce travail, notons que Michel Gantner tourne le dos aux photographies de presse qui valorisent le port du masque en temps de covid. Ainsi l'idée de tourner le dos au visage devient-elle un peu plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord : le photographe se détourne du flux de photographies de 2020-2021 qui ont illustré maints articles journalistiques banalisant le port du masque dans des espaces muséaux.<sup>4</sup>

Quelques photographies présentent le visiteur de profil ou de face, certes, mais ce sont les jeux de regards vers la toile qui crée un décalage et fait sourire : un visiteur scrute de près le visage d'un mort, une plaie, et à l'inverse le regard d'un personnage dirigé depuis la toile prend un autre sens, ainsi de deux femmes plongeant le regard dans le sac d'une visiteuse ou dans sa capuche (Alessandro Turchi, *La mort de Cléopâtre*). Les regards des personnages de *Le nain* nous invitent à suivre ce qu'ils regardent, ainsi de vouloir regarder la lune et non le doigt qui la désigne. Les images nous regardent.

### **Ce que regarder veut dire**

Et nous quel est notre regard ? Le regard du commissaire est-il dirigé par la finalité d'une sélection ? Sur 111 photos consultées où l'ordre des tableaux ne se veut pas signifiant puisque les tableaux sont simplement regroupés par musée<sup>5</sup>, comment en retenir 50 ? Selon quel parti-pris ? Depuis un œil professionnel ? Selon le même principe que l'exposition Cartier-Bresson à la BNF, qui propose cinq regards de commissaires (écrivain,

---

4 Le choix du Louvre (avec son affluence) permet de légitimer

5 La dernière photographie du pdf transmis par Michel Gantner est la dernière prise : un paysage au musée de Bâle.

collectionneur, cinéaste, historienne de la photographie, photographe), chacun exposant sa sélection parmi les 385 photos de la Master Collection de Cartier-Bresson. Pourquoi pas un cuisinier, un restaurateur de peinture, un ouvrier, un prêtre, une chorégraphe ? L'historien de l'art aura-t-il tendance à privilégier l'exemplarité : portrait, paysage, nature vive ? Le cinéaste le choix des plans (la photo du Courbet par exemple avec sa sculpture) ? Un juriste posera-t-il la question des droits à l'image des visiteurs ? Même si la question ne s'est pas posée : les visiteurs sont des anonymes que Michel Gantner n'aborde pas. Aucun ne regarde le viseur du photographe. Les photographies sont prises à l'aveugle.

### **Ce qu'exposer veut dire**

Quel critère dirigerait notre sélection ?

Un critère politiquement correct dans l'air du temps ? D'où le choix de la photographie de *L'éducation de Marie de Médicis* pour la sororité de deux jeunes filles qui sont yeux clos dans l'intimité d'un *hug* (Eugène Delacroix, Dante et Virgile) ou le choix de deux hommes de couleur debout au milieu de la scène, dans un jeu de corps, l'un regardant à droite et l'autre à gauche, ce qui évite de présenter des visiteurs exclusivement blancs et asiatiques, et de renforcer les clichés.

Un regard plus sociologique sur la typologie de visiteurs ? Qui proposerait un échantillon : des tatoués, des vieux, un enfant au musée, un chauve..., et cela tombe bien, il en photographie. Des couples s'embrassent, des visiteurs photographient, seul, à deux, en groupe, en famille, sur leur téléphone, en grappes de touristes fort attentifs au propos d'un guide, le plan du musée enroulé devenu le signe étendard du meneur de groupe, tous regardent le tableau qu'il désigne que nous ne verrons pas, laissé hors-champ (et que nous aimerions voir). Le regard de l'autre éveille la pulsion scopique de l'un.

Un engagement interculturel ? Un tissu se prolonge de tunique drapée dans la toile en un voile de visiteuse musulmane (Charles Timbal, *L'agonie du Christ au jardin des oliviers*). Ce tissu en tramant deux religions invite à questionner la dimension interculturelle. Exposer n'est-ce pas susciter des questions plutôt que de donner des réponses ?

Un parti-pris exclusivement plastique ? Le tableau de Lenain comme prétexte au jeu chromatique entre les rouges (*La Tabagie* ou la femme à chapeau au musée devant *La conclusion de la paix à Angers* de Rubens).

Une vision classique du patrimoine qui fait socle commun ? D'où la reprise de toiles connues de l'histoire de l'art. Ou au contraire la valorisation de moins diffusées ?

Une focalisation sur l'œil du photographe ? D'où le décryptage des regards mis en abyme comme pour *Question de regard* (Wim Wenders devant Cartier-Bresson) ? Il s'agira alors de raconter des histoires, par mises en regard, peut-être. De créer des dytiques : ici, Venus et les grâces surprises par un mortel (Blanchard) et là, un visiteur homme fort seul face à 3 femmes nues de Rubens en chair, tel un touriste de Duan. Ici, deux visages comme perdus au premier plan entre un Courbet et une sculpture de cerf, là la sobriété d'un père et son enfant dans les bras, deux nuques vers Atala. En contrepoint, la solitude d'un père vu de dos, son enfant dans le bras, est une vision plus romantique du visiteur, moins théâtralisée que ces magnifiques visages asiatiques tendus vers ce que nous ne verrons pas.

Michel Gantner aime les histoires, à lire ses précédents livres : l'abécédaire, La trousse à couture. Jeu de probabilités, inventions de diptyques entre la toile et une autre en vis-à-vis,

*in situ* (le tableau que nous on ne voit pas), entre la toile présente et sa photo en tirage grand format identique, entre un visiteur qui ne regarde pas et un autre qui regarde, les vieux (Orazio Gentileschi, Le repos de la sainte famille pendant la fuite en Egypte) et un jeune enfant assoupi sur une des assises. Rêvons un pas de deux, un entre-deux pour éviter le cliché, un décalage viendrait rompre cette mécanique trop binaire, et peut-être que nous raconterions une chevelure de femmes, depuis un récit fabulé de toile en toile. En contrepoint, ce que nous ne voyons pas, ce que nous imaginons. Une des tentations est de faire parler la photo dite muette.

Le pdf de la série que Michel Gantner a mis à notre disposition commence par *Le radeau de la méduse*, les rares visiteurs photographiés de face sont médusés. Ce sont eux que piste le photographe, jusqu'à manger la toile (La liberté guidant le peuple, ou un Rubens, idem mise en abyme Eugène Delacroix, *La mort de Sardanapale*, dans le viseur la visiteuse en robe bleu moulée au corps). Le plan rapproché exhibe ce rapport photocannibale. Lors d'un entretien, Michel Gantner nous dit que « le tableau occupe 30% de la photo » et de souligner que c'est lui qui dicte l'atmosphère. L'hommage aux grandes toiles n'exige plus le respect de leur intégrité, intégralité. Plus il place de visiteurs devant la toile, plus il mord sur la peinture. En toute douceur, avec pour seuls instruments des corps de visiteurs. Qui mange qui ? Le photographe n'est-il pas chasseur, et le visiteur un « gibier » selon les mots d'un autre photographe Elliott Erwitt ? Dans *Musées observés*, ce dernier qualifie les visiteurs « d'observateurs, prisonniers d'un espace clos. Pour un photographe, cela s'apparente moins à la chasse aux papillons qu'à la pêche en vase clos...»<sup>6</sup>. Pisteur, Michel Gantner traite à égal visiteur et peinture, l'un absorbé par l'autre et réciproquement.

Michel Gantner n'est pas le premier à photographier des humains au musée, dans le regard clinique d'Elliott Erwitt qui inclut davantage de sculptures, dans la fascination entre animé/inanimé depuis les danseurs au milieu de fossiles du Carnegie Museum of Natural History de Pittsburgh photographiés par James Coleman (*Background* 1991 1994, installation vidéo) : coulisses muséales par Gérard Rondeau, saisissant sculptures et peintures dans le travail des réserves, des déplacements d'œuvres aux montages d'expositions, (*Hors cadre* 2005) ; visiteurs photographes (Martin Parr et la Joconde) ; confusion immersion du visiteur dans la toile par Hélène Marcoz. Ce faisant, que nous disent-ils du musée, et plus particulièrement de la visite au musée ?

Avant de se référer à un appareil critique, un savoir, quelle place cette œuvre a-t-elle dans ma visite ? Avant tout jugement esthétique, quelle expérience vécue ? Quelle façon de digérer, d'incorporer ? Beckett évoque un silence de « convenance » devant les tableaux (*Le monde et le pantalon*, Paris, Les éditions de minuit, 1989, p. 25). Cette expérience muette, qui n'est ni défaut d'érudition, d'éloquence ou de partage, nous oblige surtout à regarder plus attentivement à notre tour. Et dans cette exposition, à nous déplacer, à entrer dans la danse, car il n'est de visite que par corps.

---

<sup>6</sup> Elliott ERWITT. *Musées observés*, Editions Phaidon, Paris. 1999.