

Michel Gauthier

PAUL SIETSEMA : LA MACULE ET LE MÉDIAT



Paul Sietsema, photogrammes tirés d'*Untitled (Beautiful Place)*, 1998, film 16 mm, n&b et couleur, muet, 19',
courtesy Matthew Marks Gallery (New York)

Couché ici dans l'herbe des jours durant, des semaines, étalé, puis une quelconque tempête le déplacerait de cinq mètres par là, et son monde changerait, il apprendrait à connaître de nouveaux brins d'herbe et mottes de terre, de nouvelles mouches et autres.
Dennis Cooper, *Period*¹

Dix-neuf minutes. Huit séquences. Des images de végétaux. Noir et blanc, couleurs. Aucun autre son que celui du projecteur 16 mm qui accomplit son ronflant et cliquetant office. C'est *Untitled (Beautiful Place)*, le premier film de Paul Sietsema², réalisé en 1998, alors que le jeune artiste achève ses études à UCLA, où Charles Ray a été l'un de ses professeurs. Sietsema a vu *Fashions*, le film de douze minutes que Ray a tourné deux ans auparavant : une centaine de plans qui s'enchaînent abruptement ; chacun d'eux montrant la rotation complète d'un mannequin dont les vêtements changent à chaque tour.

Orchidée, passiflore, plante grasse, aiguilles de pin, feuilles allongées d'une haie, narcisses, banale et caoutchouteuse plante d'intérieur ou pâquerette. Entre *Urformen der Kunst* de Karl Blossfeldt – l'abstraite et déréalisante objectivité photographique – et les *Flowers* d'Andy Warhol – la fleur pop comme belle et acceptable métaphore du vide –, c'est dans l'espace ainsi balisé que Sietsema décide d'ouvrir son œuvre filmique, au moment où Peter Fischli et David Weiss choisissent, eux aussi, le motif floral avec *Flower Projection* (1997-1998) – cent soixante-deux diapositives montrant des fleurs, une image apparaissant à l'écran avant que la précédente ait disparu³. En cette toute fin de xx^e siècle, Sietsema « herborise » pour inciter le spectateur à s'interroger sur le lieu de la beauté, étant entendu que le sous-titre du film qui évoque ce beau lieu (*Beautiful Place*) est avant tout la traduction littérale de la marque de la caméra utilisée pendant le tournage : une Beaulieu. La fleur et l'appareil. L'orchidée, ou la pâquerette, de Sietsema est plus que jamais la mallarméenne « absente de tous bouquets ».

Avec ce premier film, l'artiste fixe une méthode qui prévaudra pour les deux suivants. Tout ce qui est filmé – ce que les théoriciens appellent le profilmique – a été fabriqué dans son atelier. Ainsi les fleurs et les plantes, tout comme les décors où elles apparaissent, sont artificielles : colle, fil, percaline, taffetas, papier et velours ont été mis à contribution pour parvenir à une parfaite représentation. C'est la méthode pratiquée par James Casebere, depuis le milieu des années 1970, et par Thomas Demand, à partir du milieu des années 1990 : photographeur, non pas des lieux ou des objets réels, mais des maquettes fabriquées



Paul Sietsema, photogrammes tirés de *Figure 3*, 2008, film 16 mm, n&b et couleur, muet, 25', coll. Museum of Modern Art, New York et Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, courtesy Matthew Marks Gallery

à cette seule fin. Demand a également utilisé la procédure pour de courts films, dont *Hof* (2002), lent plan nocturne d'une minute et demie : une cour à l'arrière d'une maison, fermée par une barrière et dissimulée par des feuillages ; des flashes, suggérant la présence de photographes, viennent illuminer la scène ; la bande-son fait entendre le bruit des appareils photographiques et la rumeur lointaine du trafic automobile. Depuis 1996, Giuseppe Gabellone a, lui aussi, réalisé des sculptures seulement destinées à être photographiées. À la différence de Casebere et Demand, celui-ci n'est toutefois en quête d'aucune illusion : dans ses images, la sculpture – cactus en terre crue dans un parking ou grandes fleurs bleu pâle dans des terrains vagues – se donne sans équivoque comme telle.

Artificialité du profilmique, mais aussi stigmates du film « structurel »⁴ – *Untitled (Beautiful Place)* semble reprendre les codes qu'ont définis les travaux de Michael Snow, Hollis Frampton, Paul Sharits ou Tony Conrad, pour n'en citer que quelques-uns : parti pris antinarratif, montage qui s'exhibe, alternance d'images en couleur et d'images en noir et blanc, solarisation. Bref, l'exaltation du médium filmique. En cela, le film de Sietsema ne ressortit pas aux canons d'une époque où, le plus souvent, le cinéma des artistes tente de se rapprocher des standards techniques et esthétiques que l'on dira, au risque de la caricature, hollywoodiens.

*

Le troisième film de Sietsema s'intitule *Figure 3*. Réalisé en 2008, il a été présenté au public l'année suivante à l'occasion d'une exposition consacrée à l'artiste par le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia de Madrid, que le MoMA de New York a ensuite reprise. L'archéologie a remplacé la botanique. Durant seize minutes, défilent en effet à l'écran, selon une rhétorique assez proche de celle d'*Untitled (Beautiful Place)*, de minutieuses répliques d'objets ou de fragments d'objets dont la photographie figure dans de vieux ouvrages d'archéologie consacrés aux cultures esquimaude, océanienne ou sud-américaine (des débuts de l'ère coloniale).

Le quatrième film est *Anticultural Positions* (2009). Son sous-titre précise : *a lecture by Paul Sietsema, presented at the New School, Monday, February 23, 2009, at 6pm*. Pour *Anticultural Positions*, Sietsema a sensiblement modifié son langage. Le film, en noir et blanc, alterne pendant une demi-heure images et textes. D'une part, des gros plans fixes de surfaces, couvertes de marques et de taches, que l'œil a beaucoup de mal à identifier. S'agirait-il de détails de peintures matiéristes ? Non, ces images sont des photographies des tables de travail sur lesquelles l'artiste a fabriqué les objets filmés dans *Figure 3*. On pense aux photographies prises en 1978 par Gerhard Richter de l'une de ses peintures (*128 details from a picture*)⁵. On songe aussi, parmi les œuvres plus récentes, à la *Working Table* (2010) de Franck Scurti : l'artiste a récupéré une table de travail de peintre, maculée de peinture, et a détourné en blanc l'ensemble des taches ; il a ensuite accroché au mur le plateau, préalablement mis sous verre, lui adjoignant une lampe, au design impeccablement fonctionnaliste⁶.

Quant aux séquences de texte d'*Anticultural Positions*, elles mélangent des propos de Sietsema sur son travail et un écrit de Jean Dubuffet qui vante les mérites de l'informe et proclame la confiance du peintre dans le « caractère propre du matériau employé ». L'homme d'atelier qu'est Sietsema n'a pu qu'être attentif aux très belles notations matériologiques de Dubuffet : « Je me suis servi cette année d'une pâte faite par moi-même au moment de l'emploi (elle sèche très vite) ; c'est un mélange d'oxyde de zinc et d'un vernis maigre mais épais, très chargé de résine, similaire à celui qu'on vend à New York sous le nom de vernis Dammar. Cette pâte, quand elle est fraîche, refuse l'huile, et les glacis gras dont on veut la couvrir