

## David Goldblatt, *Particulars*, Galerie Marian Goodman, Paris, 4 mai - 16 juin 2007

Cyril Thomas

Number 77, 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/20481ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

### ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

Thomas, C. (2007). Review of [David Goldblatt, *Particulars*, Galerie Marian Goodman, Paris, 4 mai - 16 juin 2007]. *Ciel variable*, (77), 49–50.

# ACTUALITÉ CURRENT

## Expositions Exhibitions

- 49 David Goldblatt
- 50 Guy Ben-Ner
- 51 The Contact  
Photography Festival
- 52 Dubious Views
- 53 Yan Giguère
- 53 Eve K. Tremblay
- 54 Document 12

## Lectures Readings

- 56 Le flâneur et l'allégorie

## Paroles Voices

- 58 Vik Muniz

## Expositions Exhibitions

David Goldblatt, *Particulars*, 1975.  
*Woman smoking, Fordsburg, Johannesburg.*  
*Girl with purse, Joubert Park, Johannesburg.*  
*Woman going to the trading store holding  
money under her blanket, near Flagstaff.*

Tirage argentique,  
46,5 x 46,5 cm  
Avec l'aimable permission de la  
Galerie Marian Goodman, Paris



## David Goldblatt

*Particulars*, Galerie Marian Goodman, Paris,  
4 mai – 16 juin 2007

Pour sa nouvelle exposition à la galerie Marian Goodman à Paris, David Goldblatt se livre en deux temps. Il laisse le spectateur prisonnier entre deux phases temporelles de l'Afrique du Sud: le passé et le présent. Ses derniers tirages (trptyques et diptyques), au format imposant et en couleur, s'ancrent dans une architecture urbaine où la présence humaine n'est figurée qu'à l'état de signe. Dans ces paysages dépeuplés, il ne subsiste que quelques pancartes brinquebalantes, rappelant çà et là une activité commerciale.

Au sous-sol de la galerie, sont présentées pour la première fois les vingt-sept photographies en noir et blanc de la série *Particulars*<sup>1</sup> qui montrent des mains jointes, des jambes croisées, des bustes dénudés, un visage en gros plan. Quarante années séparent ces travaux photographiques ! De *Particulars* de 1975 aux dernières images numériques réalisées sur papier chiffon en 2006<sup>2</sup>, ces photographies retracent autant l'histoire d'un pays que l'itinéraire d'un photographe si particulier, qui se concentre autant sur les détails corporels que sur les traces urbaines pour relever de multiples indices explicitant la pauvreté ou les injustices encore palpables aujourd'hui après l'abolition de l'apartheid. L'ensemble des œuvres de cette exposition explore les deux facettes de ce photographe

qui, lors de son exposition à l'Art Gallery of Western Australia, en 1998-1999, décida de mettre de côté le noir et blanc au profit de la couleur et d'opposer des portraits fragmentaires de gens pris dans la rue à des paysages colorés et actuels.

L'engagement photographique de David Goldblatt se traduit par sa volonté à de passer outre les apparences et les stéréotypes pour laisser poindre une vérité douloureuse et tragique. Depuis 1948, date à laquelle il fit ses premières photographies, l'artiste a opté pour un point de vue décalé, en alternant travaux personnels et commandes de certains magazines comme *Queen*, *Town*, en 1964 puis *Optima*. Son photojournalisme invente une nouvelle manière de penser l'acte photographique en dehors de tout évé-

nement: «Ce ne sont pas les événements qui m'intéressaient, car ils étaient le résultat des conditions de vie bien plus fondamentales. J'ai arrêté d'être un missionnaire. À la place, j'ai observé ma société avec un œil d'explorateur<sup>3</sup>.» Son regard est une sorte d'approfondissement associé à une pratique de l'écart face aux différents sujets abordés. En ne captant qu'à de très rares exceptions la violence, il délivre au public un témoignage sur les différents changements historiques et sociaux qui ont bouleversé l'Afrique du Sud. Dans ses premiers travaux, comme *On the mines*<sup>4</sup>, où il enregistre, de 1965 à 1971, des paysages défigurés par l'exploitation minière et des portraits d'ouvriers, à *Some Afrikaners photographed*<sup>5</sup> en 1975, il documente la vie quotidienne sous l'apartheid en traitant avec une même objectivité les privilégiés et les déshérités. Sa démarche relève d'un positionnement politique à l'égard d'une société en mutation.

David Goldblatt cherche la bonne distance au moment de la prise de vue et celui de for-

muler sa critique, c'est pourquoi dans ses légendes l'allusion, l'ironie et l'ambiguïté deviennent de véritables outils. En dehors du caractère anecdotique, tout au long de sa carrière, l'écrit (commentaire historique ou littéraire) est très présent. Cependant la photographie n'est pas l'illustration de l'écrit, elle sert d'écho, éclairant par des jeux de correspondances le propos de l'artiste<sup>6</sup>. De 1979 à 1980, il s'installe dans la ville de Boksburg<sup>7</sup> afin de rendre compte de la vie d'une communauté blanche située dans la banlieue de Johannesburg. Néanmoins, D. Goldblatt traite surtout d'un sujet plus vaste que le public perçoit par ses derniers travaux: celui de l'homogénéisation de l'espace sud-africain. En 1989, il publie *The Transported of KwaNdebele: a South African Odyssey*<sup>8</sup>, ouvrage majeur dans lequel il suit les travailleurs noirs issus du Homeland qui se rendent à Pretoria. A contrario des précédentes images, il s'approche au plus près de ces hommes, fixe leur attention, leur épuisement et leur endormisse-

ment dans le bus tout en traitant en filigrane de l'histoire d'un territoire entre dépossession et réattribution.

Par ces deux séries d'images disjointes tant par leurs techniques que par leurs motifs iconographiques, cette exposition rend compte des moyens et de la construction d'un équilibre qui ont laissé des empreintes politiques. Elle suscite la curiosité et l'envie de se plonger dans la contemplation des autres images de Goldblatt afin de mieux percevoir l'évolution de son pays. Que ce soit dans ses paysages, ses photographies de rue ou ses portraits fragmentaires, l'histoire n'est jamais absente, elle ne cesse de traverser par petites touches les compositions de ce photographe, témoin d'un passé et du présent des petits et des grands changements de l'Afrique du Sud.

1 Lucy Lippard, *On the Beaten Track: Tourism, Art and Place* (New York: New Press, 1999), p. 139.

2 Susan Sontag, *On Photography* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1977; reprint, New York: Anchor

Books, 1999), p. 161. 3 Mark C. Taylor (Chicago: University of Chicago Press, 1997), p. 245. 4 Ibid., pp. 245, 248. 5 Toutes les images sont réunies dans un ouvrage éponyme qui remporta le prix du Livre des Rencontres d'Arles en 2004. (cf. D. Goldblatt, *Particulars*, Goodman Gallery Editions, Johannesburg, 2003. À Paris, la galerie Marian Goodman propose au public de découvrir pour la première fois la totalité des vingt-sept clichés noir et blanc, du 4 mai au 16 juin 2007. 6 À l'occasion de l'obtention du prix Hasselblad en 2006, une exposition lui a été consacrée à Göteborg en Suède. 7 cf. M. Guerrin et C. Guillot, «Arles saisi par David Goldblatt», *Le Monde*, 6 juillet 2006, p. 24. 8 cf. D. Goldblatt et N. Gordimer, *On the Mines*, Cape Town, Struik, 1973. 8 cf. D. Goldblatt, *Some Afrikaners Photographed*, Johannesburg, Murray Crawford, 1975.

Cyril Thomas est doctorant en histoire de l'art à l'université Paris-X Nanterre. Il est membre du Centre de recherche Pierre Francastel et enseigne actuellement la photographie à l'université de Paris-VIII Saint-Denis.



**Guy Ben-Ner**  
*Treehouse Kit*, 2005  
Installation vidéo IMAGE DE GAUCHE  
et détails d'installation AUTRES IMAGES  
Sculpture en bois, tapis et projection vidéo  
Dimensions variables  
Avec l'aimable permission de Postmasters Gallery,  
New York Photo: Richard-Max Tremblay

## Guy Ben-Ner

*Treehouse Kit*, Musée d'art contemporain de Montréal, 10 février – 22 avril 2007

«L'ennui est le désir de bonheur laissé à l'état pur».

-Giacomo Leopardi

«Les naufrageurs écrivent leurs noms sur l'eau» et les naufragés l'inscrivent comme un sillage sur une rive de hasard. Ces signes provisoires sont autant de noms propres et de territoires. Ils nous disent: mon territoire est sans limites ou, au contraire, je n'aperçois qu'elle. Voilà comment on pourrait compléter la formule que Guy Debord reprend du poète anglais John Keats.

Naufrageurs et naufragés ont leur place dans l'imaginaire de Guy Ben-Ner. Fondamentalement opposés, ils se font pourtant écho d'une œuvre à l'autre. Ainsi, dans *Treehouse Kit* et *Moby Dick*, se produisent des processus de recommencement qui, se différenciant radicalement l'un de l'autre, n'en exigent pas moins des espaces singuliers à occuper et des moments spécifiques à saisir. Prédatrices ou proies, ces figures sont emportées par la volonté ou encore saisies dans un moment de surprise. Elles miment, alors que leurs destinées se croisent, l'affrontement alterné de la mer et de la terre, elles en reconstituent le mythe ininterrompu.

Les artistes n'ont qu'une poignée d'idées qu'ils revisitent continuellement comme s'il

s'agissait de trésors inouïs ayant été enfouis impunément. Ils fouillent leurs petites cavernes personnelles ou s'aventurent dans celles qui jalonnent le monde. Ils acquièrent ainsi un savoir du recommencement. S'engageant dans l'autofiction, Ben-Ner s'empare de figures de la littérature anglo-saxonne d'aventure (Robinson Crusoe, le capitaine Achab de *Moby Dick*) ou des personnages burlesques du cinéma muet des premiers temps (Charlie Chaplin, Buster Keaton), il laisse voir ce que ces archétypes disent encore lorsqu'on les utilise mal à propos.

*Treehouse Kit* a fait remarquer l'artiste lors de la Biennale de Venise de 2005. Il s'agit d'une installation composée d'une projection vidéo et d'un objet sculptural lui répondant dans l'espace. La vidéo montre un personnage, incarné par Ben-Ner, vêtu d'un bermuda et pourvu d'une barbe abondante. Sa dégaine de vacancier dissimule une conduite entièrement tournée vers des considérations pratiques. Il semble reproduire un plan fondateur tout tracé. S'affairant à transformer une sorte d'arbre constitué de modules hétérogènes en éléments de mobilier, il démonte et assemble divers morceaux qu'il aménage ergonomiquement par la suite dans un espace clos de nature muséale. Ce Robinson explore les limites d'un programme, c'est un

capitaliste à l'état pur. Il veut un territoire, c'est son besoin premier. Il le calque sur son bateau échoué, reflet de sa maison lointaine. Il est en quête du territoire antérieur et paradigmatique où reloger les modèles matériels du bonheur. Qu'il les ait préconçus lui-même ou qu'ils lui aient été donnés, il vit, en les éprouvant – pour paraphraser Clément Rosset –, une sorte de régime des passions. Celui-ci suppose que l'objet désiré s'éloigne dans la mesure exacte où le sujet le désirant s'en approche. C'est ainsi qu'il se maintient dans l'ennui, atteignant peut-être une sorte de bonheur à l'état pur.

Les événements présentés dans *Moby Dick* sont très différents. Beaucoup moins programmatiques, ils sont par là beaucoup plus hétérogènes et animés par un principe ludique. Il est ici davantage question de détourner les règles que de leur obéir. En quête de la grande baleine, nul autre choix que l'attente. Pourquoi donc ne pas reformuler les manières d'occuper ce temps et cet espace – un plan de travail de l'espace-cuisine repensé en surface de jeu –, aussi réduit soit-il? S'aidant de sa petite fille, l'artiste revisite, sans même les interpréter, les gags et trucs connus du burlesque. Ils dévalent le comptoir, dorment dans les armoires, mangent à la même gamelle parce que la marée la

déplace alternativement d'un convive à l'autre. Ben-Ner nous ramène au burlesque, à cette intelligence de l'instant. Cela présuppose un rapport au savoir qui serait, comme le suggère Christophe Khim, justement d'ignorer. Ne pas savoir que de s'asseoir sur une branche que l'on va couper provoquera une chute n'inquiète pas l'être burlesque, il semble indestructible. Ne pas connaître ou admettre la causalité caractérise l'individu burlesque, il ne cesse de renvoyer les causes aux causes et les effets aux effets. Méprisant les modes d'emploi habituels, il se sert d'un frigo pour dormir. Pour lui, un comptoir de cuisine est nécessairement le pont d'un navire. Il ne sait rien puis soudain, il comprend quelque chose. Ses méthodes sont alors navrantes et fastidieuses. Les situations ainsi mises en place trouvent souvent leur issue dans une chute, d'aucuns diraient un échec, elles abordent de cette façon le recommencement comme ouverture.

Le croisement des œuvres de Ben-Ner est d'une grande précision. Il nous interroge sur notre rapport au jeu toujours imprégné de l'idée de territoire. Il propose des questionnements éthiques sans pour autant nous effrayer par ses images.

Patrice Duhamel est artiste et musicien, critique d'art et commissaire. Il a participé à des expositions de groupe et à plusieurs festivals au Canada, aux États-Unis et en Europe.