

IAIN BAXTER & PIONNIER ET PREMIER CRITIQUE DU PHOTOCONCEPTUALISME 1967 - 1969

Isabelle Hermann

Doctorante en histoire de l'art - Paris 1



ACT #66 Fire Break, Northern Ontario, East of Dryden, Ontario, 1968. 1968, matériaux mixtes. Collection de la N.E. Thing Co. Ltd.

INTRODUCTION

IAIN BAXTER, artiste canadien né en 1936, vient d'obtenir un diplôme en Biologie et Zoologie à l'Université de l'Idaho lorsqu'il élit domicile à Vancouver, au début des années 1960. Il pratique déjà la photographie, notamment dans le cadre de ses études scientifiques. Elle lui est indispensable pour consigner ses observations sur le terrain. Après avoir complété son cursus par une Maîtrise en Art Plastique à l'Université d'état de Washington en 1964, cette pratique devient artistique. Il ne cessera plus de photographier les paysages de la côte ouest du Canada, sur un mode compulsif. Il fonde avec son épouse Ingrid la N.E. Thing Co. Ltd. en 1966, entreprise officiellement immatriculée en 1969 dont l'objet est de "fournir de l'information sensible." Lorsque IAIN BAXTER réalise *Edge*¹ en 1967, il a pour volonté d'enregistrer le paysage tel qu'il est, au moyen de l'appareil photographique, dans le droit fil de la pratique documentaire issue de sa formation scientifique. Cette vue montagnaise de Moody, port industriel situé à l'est de Vancouver, est gâchée par la présence de bâtiments utilitaires. On distingue à l'arrière plan des vagonnets de marchandises. Les fumées des opérations d'extraction et de raffinage sont visibles. Cette photographie pourrait servir d'illustration à la plaquette d'information de la compagnie implantée là. Elle est pourtant destinée au musée.

Ce geste est inscrit dans l'époque. En effet, pour contrecarrer le modèle moderniste dans le milieu des années 1960 apparaît, liée à l'émergence de l'art conceptuel, une photographie anesthésique puisant ses sources dans la photographie scientifique, commerciale, envisagée pour ses valeurs documentaires et informatives. Dans cette veine conceptuelle la N.E. Thing Company édite en 1968 *A Portfolio of piles*, 59 clichés noir et blanc pris à Vancouver et réunis dans une mince pochette. Les gros plans de divers entassements de denrées triviales trahissent un désintérêt pour le beau sujet. Les piles sont découvertes dans la zone industrielle du Nord Ouest de Vancouver, sans intervention de l'artiste. IAIN BAXTER se contente de saisir tels quels bobines de fils de fer, pattes de crabes, planches de bois, tonneaux,

cailloux... Dans deux clichés du *Portfolio of Piles* l'artiste signifie pourtant sa présence, à travers une ombre dans le cliché 5, apparaissant de dos et en pied dans le 58ème. Il devient alors problématique de ranger ces photographies du côté de la documentation objective. L'artiste se signale et corrompt ainsi l'épure conceptuelle par sa présence. Veux-t-il laisser entendre que, de son point de vue, l'effacement de la subjectivité de l'artiste qu'ambitionnent les conceptualistes ne serait qu'un leurre? S'il est un pionnier de l'introduction de la photographie conceptuelle dans le monde de l'art, directement issue de son expérience scientifique, IAIN BAXTER& glisse dans ses vues nombres d'éléments perturbateurs de ce modèle. L'analyse des photographies de paysages produites dans la courte période allant de 1967 à 1969 permet de se rendre compte de la récurrence du phénomène et questionne la pertinence de l'intégration de IAIN BAXTER& au mouvement de la photographie conceptuelle.

IAIN BAXTER& PIONNIER DE LA PHOTOGRAPHIE CONCEPTUELLE

Une pratique directement issue de la photographie scientifique

IAIN BAXTER& a une formation universitaire scientifique. Ce point est fondamental pour mesurer l'évolution de sa pratique photographique. Dès 1959, il suit les cours d'Earl Larrisson, professeur de biologie à l'Université d'Idaho. Il obtient un diplôme universitaire en Zoologie. Son habileté en matière d'illustration et de documentation scientifiques lui vient donc de son bagage universitaire. Larrisson encourage ses élèves à emporter leur appareil photographique, ou à dessiner, lors de séances d'observation menées sur le terrain. L'appareil photographique y est utilisé prosaïquement, à main-levée, sans souci de composition, dans le seul but de consigner une trace des observations faites par l'étudiant immergé dans la faune et la flore locales. La photographie est donc plus pour IAIN BAXTER& un outil qu'un médium artistique et sa pratique est directement calquée sur ce mode opératoire. Alors que les

artistes de sa génération adoptent “*les stratégies de la photographie technique appliquée en géographie, science, médecine, industrie, et publicité,*” ou, souvent les “*formes vernaculaires de l’instantané touristique ou de la photo de famille,*”² lui pratique une authentique photographie “froide” issue directement de ses études.

L’intérêt pour la photographie documentaire au milieu des années 1960 émerge dans un contexte bien spécifique. Elle contrecarre d’abord le modèle artistique moderniste dominant, son culte de l’originalité et de la subjectivité avec une utilisation du médium photographique pour ses qualités d’enregistrement brut. Nancy Foote, dans son article “The Anti-Photographers,” établit une différence explicite entre photographie conceptuelle, utilisant le médium comme source d’information primaire, pour sa précision documentaire, et la photographie issue de la pratique des Beaux-Arts. La première est manipulée pour “*réunir, conserver et présenter de l’information et non pas pour ‘faire de l’art’*”³ à l’instar de la seconde. La photographie conceptuelle voit ensuite le jour dans le contexte de l’émergence des média de masse et de la prolifération de la photographie d’information. Dans les années 1960 et 1970, photographies documentaires, reportages, photographies amateurs et publicitaires sont sorties de leur contexte par les artistes en devenant l’outil d’une nouvelle forme d’art-information. Enfin, dans le contexte particulier de Vancouver, la photographie conceptuelle renouvelle le genre du paysage pictural canadien. Ce dernier constitue, par son caractère ininterrompu au 20e siècle, une exception dans l’histoire de l’art occidental. En Europe, s’il est un thème de prédilection romantique et impressionniste, il est l’objet d’une désaffection pour les avant-gardes du 20e siècle. Au Canada, il reste à l’inverse et pendant tout le siècle dernier un élément constitutif essentiel de l’identité d’un pays jeune, vaste, en quête de lien social et territorial. Ses paysages mythiques sont l’objet de nombreuses projections - artistiques, mystiques, économiques et politiques. L’appareil photographique, outil d’enregistrement du réel, est idéal pour déconstruire ces projections. Moody, le port industriel élu par IAIN BAXTER & dans *Edge*, illustre bien cette contre-histoire du paysage à laquelle l’artiste se livre. Le site n’a rien du paysage

sauvage traditionnellement choisi par les artistes canadiens - Rocheuses, Grand Nord, Transcanadienne, Côte Ouest orientée vers l'Orient. IAIN BAXTER met au contraire en valeur les indices d'une économie basée sur les ressources naturelles de la côte Ouest. Le paysage saisi par IAIN BAXTER est "nu," désublimé, dé-idéalisé, en rupture avec la tradition picturale locale.

Deux séries d'oeuvres permettent d'apprécier cette utilisation appliquée de la photographie par IAIN BAXTER. La série des *ARTs* (*Aesthetically Rejected Things* - objets rejetés sur le plan esthétique), et des *ACTs* (*Aesthetically Claimed Things* - objets à prétention esthétique) est inaugurée par la N.E. Thing Co. en 1967. Elles sont composées exclusivement de photographies noir et blanc, prises ou simplement prélevées par IAIN BAXTER dans un corpus d'images préexistantes. Il se contente de les légèrer et de les estampiller pour leur conférer leur authenticité et signifier son jugement esthétique. Ainsi les vues d'un glacier d'Alberta, d'un pont dans Le parc national de Banff, ou d'énormes réservoirs de stockage de gaz à Edmonton, sont estampillés *ACTs* en 1968. La critique d'art Lucy R. Lippard a analysé ce prélèvement opéré par IAIN BAXTER dans le paysage naturel comme un geste d'appropriation dans la filiation de celui de Marcel Duchamp. Elle note que "*l'idée de considérer des objets non artistiques comme de l'art, et de reléguer des objets d'art au statut d'objets courants, est, bien entendu, celle de Duchamp (...).*"⁴ IAIN BAXTER ne voit pas la nécessité de mettre un objet de plus au monde, comme bon nombre d'artistes de sa génération. Les artistes du Land Art, dans cette approche, produisent encore de l'art objectal, en transformant la nature, bien qu'ils se soient opposés à l'institution muséale. Les *Non-Sites* de Robert Smithson sont ainsi "esthétiquement rejetés" par l'artiste (*ART#16*, 1968). Par l'emploi de la photographie, IAIN BAXTER se positionne dans l'histoire récente de celle-ci et adopte une position critique des mouvements artistiques historiques ou contemporains et de l'exploitation économique, politique et sociale du paysage.

A Portfolio of Piles, édité en 1968 par la N.E. Thing Co. propose une autre série de travaux illustrant l'approche "froide" de la photographie par IAIN

BAXTER&. L'ensemble se compose de 59 clichés, imprimés offset sur des feuillets volants très ordinaires. Cette technique, rapide, économique, mécanisée, permet, certes au détriment de la qualité du rendu, la réduction des coûts d'impression. Les clichés déjà évoqués représentent des gros plans de divers entassements de denrées triviales repérés dans la zone industrielle du Nord Ouest de Vancouver. La sérialité range l'oeuvre dans la typologie des photographies d'information. Une démonstration est en effet plus probante en accumulant les preuves photographiques. La méthode peut rappeler les photographies de Paris prises par Eugène Atget dès 1890. Peintre, Atget remarque que ses pairs ont besoin de documentation. Il se tourne alors vers la photographie sur un mode systématique dans l'intention de réunir une collection documentaire destinée aux peintres, aux architectes, aux graphistes. Les petits métiers, les cours d'immeubles, les devantures de boutiques, menacés de disparition, forment le sujet de ses séries. Ainsi pour Walter Benjamin, "*chez Atget les photographies commencent à devenir des pièces à conviction dans le procès de l'histoire.*"⁵ Les milliers de vues prises par Atget conservent en effet la mémoire d'un Paris, artistique ou pittoresque, aujourd'hui disparu, et constituent un témoignage pour l'histoire, sur le mode documentaire.

La pratique vernaculaire de la photographie amateur est également suggérée dans *A Portfolio of Piles*, par l'étrange contre-parcours auquel l'artiste nous invite. Le coffret peut faire penser aux ensembles de vues vendus dans les lieux touristiques. L'iconographie de "piles" est cependant bien éloignée des paysages traditionnellement élus par les photographes commerciaux. À quel programme de réflexion IAIN BAXTER& nous invite-t-il par ce choix ? Les piles de maroquinerie à l'étal d'une quincaillerie (feuille 17 du portfolio), l'empilement de facturettes (feuille 28 du portfolio) figurent les échanges propres à la société de consommation. Les piles de bois sont les plus nombreuses dans la série. L'artiste insiste sur l'exploitation des ressources naturelles de l'Ouest du Canada et dénonce la tendance à l'entassement des richesses. IAIN BAXTER& entame ici une réflexion sur notre rapport à l'environnement, autre thème abordé tout au long de sa carrière. Avec cette première série de paysages banals, sans

pittoresque, IAIN BAXTER& nous fait faire un premier pas dans le décryptage des projections que la nature canadienne suscite. Il nous donne à observer l'interstice entre paysage rêvé et géographie réelle, pour reprendre la sémantique de Gilles A. Tiberghien. L'auteur cite Luc Baboule, qui, à propos de l'Amérique du Nord, remarque que "*paysage rêvé et géographie réelle sont inséparables. Dans ce pays neuf où le mythe est exactement contemporain de l'histoire, le paysage imaginaire coïncide avec le paysage physique.*"⁶ IAIN BAXTER& lève le voile sur cette coïncidence. Il démontre que le paysage imaginaire, fantasmé par les peintres et l'industrie des loisirs, cache l'exploitation concomitante du paysage réel. Cette entreprise de démythification relève de la décantation d'une tradition, d'un poids artistique lourd, ayant forgé l'identité Canadienne.

Dans la même veine, lorsque la N.E. Thing Co. s'associe à une expédition artistique collective, menée du 25 au 27 septembre 1969, intitulée *Arctic Circle*, IAIN BAXTER& sélectionne des vues désenchantées du Grand Nord. Des engins et des cabanes de chantier laissent supposer des activités d'aménagement en vue de l'exploitation du territoire. À cette époque des compagnies pétrolières américaines, françaises et canadiennes effectuaient des travaux d'exploration sismique. IAIN BAXTER&, loin de livrer une image pittoresque du Grand Nord, semble dénoncer la présence de corporations évaluant les ressources naturelles du Grand Nord en vue de leur exploitation.

Une fortune critique chahutée

Les séries éditées par la N.E. Thing Co. ont une généalogie. On peut ainsi rapprocher certaines vues du *Portfolio of Piles* (1968) de celles, antérieures, de Dan Graham (série *Homes for America*, 1966) ou d'Ed Ruscha. Sujet, sérialité, gros plans, bâtiments vidés de toute présence humaine, édition limitée et bon marché, procédé mécanique de reproduction, évitement du pittoresque relie la série des *Twentysix Gasolin Stations* (1963) de la photographie de station-

service n°44 du *Portfolio of Piles*. La série de Ruscha évoque l'entreprise d'August Sander, photographe allemand. Ce dernier dresse entre 1913 et 1964 au moyen de la photographie une typologie des "hommes du vingtième siècle," faisant le pont entre les photographies artistiques et documentaires. Bernd et Hilda Becher, ses compatriotes, poursuivent la démarche, dressant une typologie d'usines désaffectées, toutes ramenées à la même échelle. En 1968, *A Portfolio of Piles* n'est donc pas radicalement innovant en ce qu'il s'attache au paysage banal et met en oeuvre le medium photographique pour ses qualités de précision documentaire. Il présente cependant des spécificités liées à la côte Ouest du Canada, et sera suivi par une génération d'artistes parmi lesquels Jeff Wall, Ian Wallace, Ken Lum, Rodney Graham et Roy Arden. Ces derniers sont réunis par la critique sous le générique d'École de Vancouver.

Le mouvement du photoconceptualisme vancouverois naît à la fin des années 1970 et présente des caractéristiques communes avec l'utilisation de la photographie par IAIN BAXTER&. Cette nouvelle génération d'artiste va en effet utiliser le format de la peinture d'histoire déjà éprouvé par IAIN BAXTER&. *Edge* par exemple est une photographie de grande dimension (76,2 x 121,9 x 15,2 cm). Dans le même sens, IAIN BAXTER& utilise des panneaux publicitaires rétro-éclairés pour exposer ses oeuvres dès 1967. Il a ouvert en 1970 le premier laboratoire Cibachrome à Vancouver, nouvelle technique de tirage sur plastique directement à partir d'une diapositive. Ces nouveaux procédés témoignent d'un souci de présentation des clichés photographiques et seront employés par les photographes conceptuels. Jeff Wall va avoir recours à ce procédé de manière systématique. Un nouvel académisme esthétique naît, basé sur de très grands formats dramatisant et monumentalisant les paysages. La dialectique nature/culture initiée par IAIN BAXTER& est également reprise par ses suiveurs. Grand format, composition, iconographie de paysage industriel, se font écho, à une vingtaine d'années d'intervalle, entre *Edge* (1967) et *Coastal Motif* (1989) de Jeff Wall.⁷

La jeune génération rechigne pourtant à reconnaître la paternité de IAIN BAXTER&. Jeff Wall ne le mentionne pas quand il rend hommage à ses pairs,⁸ et

Joseph Kosuth, laconique (sinon désobligeant) note en 1969 que “*le Canadien Iain Baxter a fait une sorte d'art conceptuel depuis 1967.*”⁹ Deux photoconceptualistes sont pourtant liés de près à IAIN BAXTER&. Roy Arden a travaillé à l'Eye Scream, restaurant géré par la N.E.Thing Co. Ian Wallace fût l'étudiant de IAIN BAXTER& à l'Université de la Colombie-Britannique au cours de l'année 1964-1965. Les points de contact entre ces artistes sont donc avérés, mais, au contraire de cette génération internationalement célébrée, la reconnaissance de IAIN BAXTER& par les institutions muséales n'est qu'essentiellement locale. Il est représenté à la Vancouver Art Gallery, deux salles lui sont dédiées à l'AGO et une grande rétrospective lui sera consacrée en 2012 dans le même musée. Par contre il ne figure pas à l'exposition *Intertidal: Vancouver Art & Artists*, la première organisée à l'étranger, au Muhka d'Anvers en 2005. En France, seules les collections des Frac Bretagne et Frac Corse comprennent des oeuvres de IAIN BAXTER&. Cette présence semble bien mince.

Pourtant si l'art conceptuel peut se définir comme un mouvement abandonnant la production d'objets d'art précieux pour privilégier l'expression des idées d'une nouvelle génération d'artistes formés à l'université, au moyen de photographies et/ de textes, IAIN BAXTER& en est le parangon. Il réunit en effet plus que quiconque des qualités qui vont devenir programmatiques du nouveau profil de l'artiste engagé dans l'art conceptuel. Sa formation scientifique l'a rompu à la photographie documentaire. Il a d'ailleurs bénéficié d'une reconnaissance précoce. Il a participé à l'exposition *Information*, organisée par Kynaston McShine au Museum of Modern Art, en 1970,¹⁰ exposition historique en matière d'art conceptuel. Lucy Lippard, critique reconnue pour son analyse de l'art conceptuel, quand elle établit une chronologie/bibliographie des oeuvres tendant à la dématérialisation,¹¹ répertorie IAIN BAXTER& dès la deuxième page de la première année d'apparition du phénomène. En janvier, elle note à “*Vancouver, B.C.: Fondation de 'IT,' un groupe anonyme dont l'un des participants devint la N.E. Thing Co.*” En février de la même année, elle cite *Bagged Place*, “*un appartement de 4 pièces avec tous ses composants ensachetés dans du*

plastique" exposé à la galerie des Beaux Art de l'Université de la Colombie-Britannique. Notons que IAIN BAXTER& et Ingrid Baxter sont les seuls artistes basés en dehors de New York et Los Angeles qui retiennent son attention. Elle cite encore *A Portfolio of Piles* en février 1968, "59 photographies de piles 'trouvées' allant des déchets à des chaînes en passant par des beignets et des tonneaux, etc... plus une liste de la localisation et une carte de Vancouver" accompagné un extrait des statuts de la NETCO. En 1969, les ARTs et ACTs et ¼ miles landscape sont encore remarqués par la critique. La période qui nous occupe est donc largement mise en valeur dans cet ouvrage séminal. Lippard invite les associés de la N.E. Thing Co. à l'exposition 557.087 dont elle est la Commissaire au Seattle Art Museum en Septembre 1969 et annonce être "impressionnée par leur rigueur", puis réitère son soutien en 1993.¹² Le critique Germano Celant a placé la N.E. Thing Co. à la même époque dans une courte mais prestigieuse liste référencée des stations et sunsets.¹³ Derek Knight prend le relais en 1995, et qualifie l'art de la N.E. Thing Co. de "pivot." Il s'interroge cependant:

"Alors que l'accent a été mis sur le succès international de Jeff Wall, puis progressivement sur les contributions individuelles de Ian Wallace, Ken Lum, Rodney Graham et Roy Arden parmi d'autres, nous devons nous demander quels sont les attributs communs entre la N.E. Thing Co. et les caractéristiques de la photographie conceptuelle dans l'art récent de Vancouver."¹⁴

IAIN BAXTER&, pourtant incorporé au corpus des artistes conceptuels dès 1966, voit ainsi sa fortune critique chahutée. En 1995, encore, les auteurs s'efforcent de rétablir les liens entre sa pratique de la photographie et celle de ses pairs photoconceptualistes vancouverois. Comme la remarque de Knight le laisse entendre, l'entreprise semble ne pas aller de soi. Peut être est-ce parce qu'elle occasionne, sinon des rapprochements artificiels, au moins la mise en exergue de fantaisies qui font barrages aux réflexes taxinomiques des critiques. Le

corpus photographique de IAIN BAXTER& comprend en effet des éléments perturbateurs – subjectivité, humour – qui l'éloignent de la sobriété documentaire.

IAIN BAXTER& ARTISTE-CRITIQUE

Les indices de la perturbation de l'ascèse documentaire

Dans certains clichés du *Portfolio of Piles*, d'abord, l'artiste signifie sa présence - à travers une ombre dans le cliché 5, apparaissant de dos et en pied dans le cliché 58. Au XIXe siècle, dans les manuels, le photographe était pourtant encouragé à faire disparaître toute trace de sa présence dans l'image, afin d'entretenir l'illusion d'un médium parfaitement objectif, sans intervention humaine. Il devient donc problématique de ranger définitivement les photographies de IAIN BAXTER& du côté de la "documentation objective." La présence de l'artiste, signalé par son ombre, est un marqueur de subjectivité. Cette dernière est pourtant bannie dans la photographie conceptuelle pure, en quête de neutralité documentaire. Les première et dernière photographies de la série se répondent. Sur le premier cliché, ensuite, un rideau tiré masque l'intérieur de l'abri, tandis que sur le dernier, numéroté 58, le rideau, ouvert, dévoile une pile – ou plutôt un tas de sable. Cette mise en scène suggère une narration-permise par la sérialité des photographies – et une invitation au parcours – assisté par une carte jointe au portfolio. Mais ce rideau fermé puis ouvert introduit également une dimension dramatique, théâtrale à la série et donc un ancrage artistique. Enfin, dernier indice de prise de distance à l'égard du credo conceptuel, la photographie 54 du *Portfolio of Piles* est strictement composée, jouant sur les lignes de fuite que l'ombre d'une palissade porte sur le sol. Ces lignes font un écho symétrique à l'enfilade des tas de planches du côté opposé. L'intérêt pour la construction soignée, le jeu d'ombre et de lumière, l'ombre portée et la présence de l'artiste dans la composition sont autant de

références à l'histoire de l'art (pictural, photographique, de la représentation des artistes) qui empêchent de faire relever la série du simple exercice de prélèvement duchampien auquel Lippard avait conclu.

De même, quand IAIN BAXTER& rend hommage à Duchamp dans un *ACT/ART* de 1968, il considère curieusement son oeuvre entière comme de l'art, à l'exception de sa production de ready-made:

ACT#19: La production artistique entière de Marcel Duchamp, sauf sa production entière de ready-made (1968), approuvée.

ART#10: La production entière de ready-made de Marcel Duchamp, sauf sa production artistique entière (1968), rejetée.

Comment concilier ce geste d'appropriation et sa désapprobation de celui de Duchamp? Si le geste d'appropriation de IAIN BAXTER& mime celui de Duchamp, ce dernier choisit ses ready-made pour leur indifférence visuelle. Il n'en est rien pour le Canadien. Les sillons diagonaux dans l'*ACT#77 : L'aménagement d'un champ de foin, Saskatchewan, Canada (1968)*, les cercles concentriques de l'*ACT#80* l'ont attiré pour leurs qualités plastiques. Chez IAIN BAXTER&, le plaisir rétinien guide le prélèvement, ce qui l'éloigne partiellement de la position de Duchamp.

Lorsque IAIN BAXTER& "reste dans la photo" dans certains clichés du *Portfolio of Piles*, le clin d'oeil aux albums de photographies de famille au cadrage "rate" est évidente. La disparition de l'artiste, pendant de la dématérialisation de l'art, théorisée par les pairs de l'artiste sur un mode dogmatique, est signifiée par l'ombre projetée de l'opérateur dans le cadre, clin d'oeil aux photographies amateurs. L'allusion révèle également un refus d'une complète intellectualisation. IAIN BAXTER& sourit de lui-même, attitude peu goûtée par les artistes conceptuels. Joseph Kosuth ambitionne de faire un art sérieux, privé de sa part de divertissement. Dans la notice introductive de *Art & langage* (1970), il observe que "*dans un sens, l'art devient aussi 'sérieux' que la*

science ou la philosophie (...)” Si IAIN BAXTER&, universitaire, scientifique, imprégné de philosophie Zen, pourrait être légitime dans ces aspirations solennelles, ces qualités sont volontairement dévoyées par l’artiste. Par exemple, il n’hésite pas à faire preuve d’autodérision sur sa position de co-président de la N.E. Thing Co. La photographie illustrant *Swimming on Land* (1964) le représente allongé à plat ventre, en maillot de bain, sur une serviette posée au sol, et mimant le crawl. Elle est sous-titrée “*Le co-président de la N.E.Thing Co Ltd exécutant une nage à terre.*” Le décalage entre la fonction et l’action accomplie imprègne cette photographie d’humour et de dérision. La démythification de l’artiste est ici radicale. On saisit ainsi toute la difficulté à remettre l’oeuvre de IAIN BAXTER& en perspective dans le courant des mouvements artistiques des années 1960. Ses photographies contaminent le hiératisme esthétique de la photographie conceptuelle par le ton décalé de l’irrévérence. Son oeuvre provoque ainsi sciemment la critique et l’histoire de l’art, en interrogeant, voire en défiant leurs mécaniques et automatismes d’analyse des oeuvres d’art.

Une autocritique stimulante et ludique

A la relecture approfondie des premières analyses de Lippard, les indices de la difficulté à remettre le corpus photographique de IAIN BAXTER& en perspective dans le mouvement de la photographie conceptuelle est décelable au détour de certaines phrases. La critique semble, dès 1969, enchantée par la pratique tous azimut de IAIN BAXTER&. Elle note que “*ses idées sans fin ne posent aucune limite aux activités de l’artiste*” et que “*c’est un joyeux éclectique, et en tant que tel il offense sérieusement la sensibilité visée monofonctionnelle d’une quête esthétique, entraîne la confusion de ceux qui sont dédiés à une catégorie.*” Elle met aussi en exergue son originalité en faisant remarquer que “*l’approche de Baxter de la photographie (...) est unique. (...) En faisant des commentaires sur tout, art ou autre, en ayant aucun style à part l’ouverture*

d'esprit, Baxter défie plusieurs des limitations qui empoisonne la vie le monde de l'art et les artistes aujourd'hui. (...) Baxter est (...) probablement le prototype d'un nouveau genre d'artiste (...)."¹⁵ L'enchantement vire parfois à la taquinerie: "*Baxter est peu intéressé dans l'art per se et la NETCO n'a pas de style.*"¹⁶ Lucy R. Lippard stigmatise ici la perplexité de la critique face à l'iconoclasme de IAIN BAXTER& dans le paysage conceptuel dominant, attitude tour à tour jugée réjouissante ou agaçante.

IAIN BAXTER&, dans ses photographies documentaires et informatives, entre 1967 et 1969, introduit donc des détails plastiques, subjectifs et humoristiques le démarquant d'une pratique conceptuelle souvent portée sur les images "pauvres." Il opère donc un retour à des éléments que la critique conceptuelle souhaitait éradiquer, enrichissant ses images d'une dimension critique et ludique. C'est grâce au pastiche qu'il exprime sa prise de distance à l'égard des tendances artistiques dominantes dans l'Amérique voisine. Il en dévoie les codes et étoffe ses prises de vue d'une seconde lecture. Par ce moyen, il suggère que l'effacement de la subjectivité de l'artiste qu'ambitionnent les conceptualistes ne serait qu'un leurre, et qu'il est vain de considérer que la photographie n'est qu'un simple outil d'enregistrement littéral du réel, un "analogon parfait," un "message sans code."¹⁷

Il contrecarre ainsi l'analyse de la photographie menée par Roland Barthes qui, en 1961, constatait que "*certes l'image n'est pas le réel ; mais elle en est du moins l'analogon parfait, et c'est précisément cette perfection analogique qui, devant le sens commun, définit la photographie. Ainsi apparaît la statut particulier de l'image photographique: c'est un message sans code.*" En se signalant au moyen de son ombre dans ses prises de vues, ou en les composant strictement, IAIN BAXTER& repousse cette qualité exclusivement analogique du médium et illustre au contraire l'analyse de Pierre Bourdieu selon le quel "*en fait, la photographie fixe un aspect du réel qui n'est jamais que le résultat d'une sélection arbitraire, et, par là, une transcription (...).*"¹⁸ Cette position, d'après Erik Verhagen, peut être salvatrice puisque "*(la) foi aveugle (des artistes conceptuels) dans les vertus de l'information et de l'enregistrement détournera la grande*

*majorité d'entre eux de toute visée autocritique (...),*¹⁹ et mènera le mouvement à son essoufflement. Facétieux, libre d'esprit, IAIN BAXTER& pointe le caractère illusoire de la quête de pureté objective du courant dans lequel il s'inscrit. Il échappe ainsi à cette "*vacuité autocritique*" et rejoint alors le corpus d'artistes cité par Verhagen (Mel Bochner, James Coleman, Robert Barry, Jan Dibbets et Martin Barré) qui ont partagé, à "*la même époque une surprenante lucidité relative à l'imperfection analogique caractérisant in fine la photographie (...) en passant de la documentation à sa remise en question, de l'information à sa transformation.*"

L'autodérision et la désinvolture de IAIN BAXTER&, si elles ont fait obstacle à l'analyse de son apport à l'École de Vancouver, permettent aujourd'hui d'en apprécier l'esprit critique et autocritique. Cette posture est d'ailleurs pérenne dans son oeuvre, preuve en est la véritable contre-histoire du paysage auquel il s'est livré tout au long de sa carrière, dans le dessein de lever le voile sur la sublimation dont il était jusqu'alors l'objet au Canada. En prélevant, dès 1967, le paysage "tel qu'il est," il s'inscrit certes dans la protophotographie conceptuelle vancouveroise. Mais en enrichissant ses prises de vues d'une lecture critique, il lève le voile sur les mystifications dont fait l'objet ledit paysage. Il initie ainsi, fort de son bagage en science de l'écologie, le genre aujourd'hui fort répandu de l'art environnemental.

NOTES FINALES

1. *Edge*. 1967-1995, cibachrome transparency, light box, 76,2 x 121,9 x 15,2 cm. Collection de la N.E. Thing Co.
2. PATTEN, James. "Passing Through," *Passing Through: Iain Baxter & Photographs, 1958-1983*. Windsor, ON: Art Gallery of Windsor, 2006. 33.
3. FOOTE, Nancy. "The Anti-Photographers." *Artforum* 15 (Septembre 1979): 48.
4. LIPPARD, Lucy. "Iain Baxter: New Spaces." *artscanada* 126.3.132-133 (1969): 5.

5. BENJAMIN, Walter. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Gallimard, 2000. 25.
6. TIBERGHIEU, Gilles A. *Notes sur la nature...la cabane et quelques autres choses*. Paris: Le Félin, 2006. 33-34.
7. Rapprochement effectué par Derek Knight, voir note 14.
8. WALL, Jeff. "An Artist and his models: Roy Arden." *Parachute* 74 (Spring 1994): 4-11.
9. WOOD, William. "Capital and Subsidiary: The N.E. Thing Co. and the Revision of Conceptual Art," dans *You Are Now in the Middle of a N.E. Thing Co. Landscape: Works by Iain and Ingrid Baxter, 1965-1971*. Vancouver: Fine Arts Gallery, University of British Columbia, 1993. 12.
10. McSHINE, Kynaston. *Information*. New York: Museum of Modern Art, 1970.
11. LIPPARD, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. 1973. Berkeley: University of California Press, 1997.
12. LIPPARD, Lucy R., "You Are Now in the Middle of a Revisionist History of the N.E. Thing Co." *You Are Now in the Middle of a N.E. Thing Co. Landscape: Works by Iain and Ingrid Baxter, 1965-1971*. Vancouver: Fine Arts Gallery, University of British Columbia, 1993. 58.
13. CELANTO, Germano, "Book as Artwork, 1960-1972," *Books by Artists*. Ed. Tim Guest. Toronto: Art Metropole, 1981. 95.
14. KNIGHT, Derek. *N.E. Thing Co.: The Ubiquitous Concept*. Oakville, ON: Oakville Galleries, 1995. 16.
15. LIPPARD, Lucy R. "Iain Baxter: New Spaces": 3-7.
16. LIPPARD, Lucy R. "Art within the Arctic Circle." *The Hudson Review* 22.4 (1969-1970): 665-74.
17. BARTHES, Roland. *Le message photographique*. Paris: Le Seuil, 1982. 10.
18. BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen*. Paris: Minuit, 1956. 36.
19. VERHAGEN, Erik. "La Photographie conceptuelle, Paradoxe, contradiction et impossibilité." *Etudes Photographiques* 22 (septembre 2008).