

art
press
124

AVRIL 88 30 FF 219 FB 9 FS 9,75\$ CAN

**L'ÉTAT ET L'ART : LE BILAN
DE DOMINIQUE BOZO**

**DE KOONING PAR SOLLERS
GERHARD RICHTER
DANILO KIŠ**



JEAN-MICHEL BASQUIAT

M 1063 - 124 - 30,00 F



interview par PATRICK ROEGIERS

les pensées-photographies de RÉGIS DURAND

Chaque mois, Régis Durand apporte la preuve, dans ces colonnes, que la photographie n'est pas seulement l'instrument d'une représentation ou d'une saisie créatrice du réel mais qu'elle est aussi, plus subtilement, selon lui, la traduction visuelle d'une pensée.

De l'inconscient de la vue au «toucher du regard» et au désir de volume, de Robert Frank à Boltanski ou Tom Drahos, il raconte, dans un livre qui vient de paraître (1), son intérêt, sa curiosité, sa connaissance d'un art hybride et inclassable sur lequel, derrière ses hublots d'observateur attentif, il pose le regard rapide mais insistant du promeneur sensible.

(1) *Le regard pensif, lieux et objets de la photographie* (éd. de la Différence).

■ *Votre livre commence par une méditation qui est un dialogue avec le Barthes de La chambre claire. Photographiquement, que reste-t-il selon vous de la pensée de Barthes aujourd'hui ?*

Il reste sûrement les essais antérieurs à *La chambre claire* qui ont marqué par le dialogue qu'instaurait Barthes avec l'image photographique. La rigueur et la densité du discours appliqués à la photographie étaient peu fréquents à l'époque. *La chambre claire* est un très beau livre mais ce n'est peut-être pas un grand livre sur la photographie. Tout au long de mon texte, je dialogue avec ce livre pour dire mon désaccord avec le regard qui portait Barthes sur la photographie.

Comment les photographes pensent le monde

Vous poursuivez en présentant la photographie comme une pensée par rapport à Deleuze qui a montré l'existence d'une «pensée-cinéma». Quelle différence voyez-vous entre la photographie et le cinéma ?

Ce sont des médias et des matériaux différents. Toutes proportions gardées, de manière analogue à Deleuze, j'ai essayé de montrer qu'il y a dans la photographie une façon de penser qui ne peut exister que par ce médium. La «pensée-photographie» est spécifique et dépend de la manière de manier le médium, ce qui équivaut à une façon de penser le monde. C'est une chose complexe, car cette pensée s'exprime par un médium qui n'est pas le langage. La décrire par un commentaire abstrait, c'est déjà quitter le médium et passer dans un autre ordre qui est le discours. Tout mon travail porte sur la réflexion entre ce que j'appelle une «pensée» de la photographie et une théorie de la photographie. Mon propos n'est pas théorique. J'essaie de décrire comment les photographes pensent le monde.

Vous ne craignez pas d'être parfois ésotérique. Ainsi, vous écrivez que les images photographiques sont, quel que soit leur contenu apparent, des «images de crise». Comment faut-il vous comprendre ?

Il me semble qu'il y a dans l'image photographique quelque chose qui relève de la catastrophe. Certes, il existe aussi des images calmes, purement analogiques, où l'œil se repose. Les images qui m'intéressent sont celles où l'on sent le passage d'une vitesse, d'une rupture, d'un écart qui perturbe le regard. Ces images produisent une fissure dans notre perception du monde et de la temporalité. C'est en ce sens que je parle d'images de crise.

Dans le même esprit, vous parlez des photos merveilleuses qui n'ont pas été prises et vous poussez l'ironie jusqu'à dire «peut-être même le propre d'un grand photographe est-il de savoir ne pas prendre».

Je ne suis pas le premier à le dire. De nombreux photographes ont admis que leurs plus belles photographies étaient peut-être celles qu'ils n'avaient pas prises. Il y a dans la photographie une dimension mentale qui autorise à penser photographiquement sans que les images ne soient obligatoirement réalisées, et donc rendues visibles.

Parmi les photographes que vous citez, il y a Bernard Plossu, Robert Frank, Noëlle Hœpffe, Yves Guillot. En quoi sont-ils plus représentatifs que d'autres de votre idée de la photographie ?

Le choix d'artistes en qui on se reconnaît est totalement subjectif. Il y a chez ces photographes quelque chose qui me touche. Leurs œuvres résistent à l'analyse, à la réflexion, une très forte tension en général les anime. Les photos qui sont des échantillons du réel ou relèvent de la contemplation sûre me laissent assez indifférent, alors que dans ces photographies-là, je sens une ten-

sion, un affrontement parfois obsédant à la réalité, et aussi un équilibre fragile entre le désespoir et la survie.

Une méditation

Vous utilisez le livre comme un espace de dérive pour laisser courir vos réflexions, traitant les thèmes au gré des associations. Pourquoi avoir écrit un essai plutôt qu'une fiction ?

C'est une bonne question. Je pense qu'il faut introduire dans la réflexion théorique plus de souplesse et d'éléments fictionnels. Si je ne l'ai pas fait, c'est parce que je tenais à suivre jusqu'au bout le fil d'une pensée, sans le briser par des excursions dans l'imaginaire. Je procède par associations et contagions en suivant le cours d'une méditation. Ce n'est pas un travail de pure théorie mais une méditation.

Vous traitez le rapport de l'image et du temps en prenant pour emblème le «photogramme», et vous explorez ce que vous appelez «la claudication temporelle qui est le propre du photographique». Vous dites aussi que la photographie regarde «à côté de son objet», qu'elle est un art du «déjà-vu», de l'approximation. Au fond, la photographie n'a que des handicaps et repose, quasi par essence, sur des idées fausses.

Il ne s'agit pas de handicaps. Au contraire. La force de la photographie, c'est son aptitude à être autre que strictement analogique. La «claudication temporelle» renvoie au fait qu'on ne photographie jamais ce qui est vu mais ce qui a déjà été vu, c'est-à-dire qu'on photographie un regard. C'est la pensée d'un regard qui est formulée sur le monde. La force de la photographie est son aptitude à saisir du temps mieux que d'autres formes d'art. Chaque art a une temporalité propre et la photographie a pour caractéristique de n'être pratiquement que cela.

Vous êtes positif concernant les vertus «archéologiques» de la photographie qui en font un art du présent, de la mémoire et de la modernité. Notamment par le pouvoir de fixer l'état des lieux, du paysage que vous étudiez à travers Hannapel, Baltz, Garnell et De Fenoyl.

Je m'inspire en cela des réflexions de Walter Benjamin sur ce qu'il appelle la «constellation du présent». La photographie de paysage rend très bien compte des phénomènes de superposition ou de télescopage temporels. Dans les vues d'Hannapel ou de De Fenoyl, on perçoit des couches de temps superposées qui sont venues se poser dans le calme du paysage.



Prague, 1988. Photographier pour comprendre les photographies des autres... (ph. R. Durand).

Dans la troisième partie, intitulée «La mémoire inconsciente du regard», consacrée à l'espace, vous vous référez volontiers à Lent retour de Peter Handke. La photographie n'est-elle pas aussi avant tout un outil d'écriture, un moyen d'expression littéraire ?

Certainement. Il y a des affinités entre la poésie et la photographie mais il existe une écriture proprement photographique dont je n'ai pas voulu parler sur un mode littéraire. J'ai tenté d'utiliser au contraire le vocabulaire photographique propre : le regard, la matière, la temporalité.

Votre livre se lit aussi comme un parcours, une succession de rencontres avec des créateurs et plasticiens, d'Arnulf Rainer à Boltanski. Vous évoquez le rapport à la sculpture, le «désir de volume» et vous analysez la place du «photographique dans l'art contemporain». Quelle est-elle ?

Le travail des photographes me paraît inséparable du contexte général de l'art contemporain et il y joue un rôle de premier plan. Dans les années 60

à 70, la photographie a été fondamentale pour de nombreux peintres et plasticiens. Elle a permis d'introduire le fameux procédé mécanique de reproduction dans des œuvres non reproductibles. Elle fut aussi un moyen d'intégrer dans la création des «artefacts» prélevés dans le réel, du cliché de presse à celui des stars chez Warhol ou Rauschenberg. Enfin, elle a favorisé l'enregistrement des expériences de l'art conceptuel. Les choses aujourd'hui ont évolué. On assiste à l'éclosion d'une forme d'art où la photographie joue un rôle que je qualifierais d'instable. Chez Pierre Mercier, Tosani ou Drahos, il y a toujours une forte présence du médium photographique sans qu'il s'agisse de photographies véritables.

Entrent en jeu une réflexion plastique ou sculpturale, un débat entre le volume, la surface et les matières. Cette génération est particulièrement active en France.

Quel est à votre avis le rôle du critique photographique, en êtes-vous satisfait et comment considérez-vous le travail que vous accomplissez à art press ?

J'en suis satisfait dans la mesure où il est rare qu'une revue d'art accorde à la photographie une telle place. C'est pour moi l'occasion d'exprimer mes idées et de défendre les artistes qui me tiennent à cœur. Je ne vois pas le critique comme un découvreur de talents ou un donneur de leçons mais comme quelqu'un qui cherche à faire avancer la réflexion. Je le vois non comme un penseur mais comme «l'homme pensif» dont parlait Bachelard, qui écoute, regarde, médite à haute voix en essayant de dire ce que les autres ne voient pas nécessairement. C'est quelqu'un qui ne dicte pas la vérité ni ne clame ses goûts, mais qui dégage les lignes de force qui se constituent autour de lui. ■

Patrick Roegiers, critique photographique au journal Le Monde, vient de publier une sélection de 52 chroniques sous le titre L'œil vivant paru aux Cahiers de la photographie.