

Bernard Lamarche-Vadel

SIDERATIONS

l'atelier photographique français



TOURS - LIÈGE - ROME

**Centre de Création Contemporaine
edizioni Carte Segrete**

SIDERATIONS

L'atelier photographique français

Cet atelier photographique français contemporain, je le voudrais porter à la fois sur le seuil du plaisir de chacun et sur le perron de l'histoire, car il est considérable, dans l'histoire qui n'est pas encore faite d'un art trop souvent dénié au profit d'un parti-pris ustensilaire; et qui doit être considéré en France en raison de sa floraison et de son originalité qui le placera au premier rang de l'attention des amateurs.

C'est un historien justement ces jours derniers qui nous a rappelé que l'histoire de la photographie était une urgence à venir, car cette histoire-là pour l'instant, se résume à des dictionnaires lacunaires, des descriptifs techniques ou des descriptions dont l'ordre diachronique seul leur confère le titre d'histoire.

Au sens contemporain du terme, une histoire serait une théorie des implications, générales et restreintes, dont la photographie peut-être plus qu'aucune autre expression révèle les structures qui pourraient être celles-là mêmes de l'histoire.

Pour mener à ce que nous allons voir, sans doute devons-nous tracer, à titre indicatif, certains traits distinctifs au sein de ce qui s'élabore et se déplace en un siècle et demi.

Ainsi pourrait-on, il me semble, convenir d'une première période ustensilaire, de Niepce à Stieglitz, où s'exaspère le dispositif technique de reproduction, mais déjà matrice d'une disposition des points de vue que la seconde période manifeste pleinement. Dans le cadre d'une aventure optique, les photographes ont posé à cette époque la manifestation de la performance technique en tant que critère de la saisie du monde dont se dégagera ensuite la pure saisie frontale du contexte dans la vision ultérieure d'une découverte et d'une capitalisation directe du visible.

A ce stade déjà, entre Watkins et Atget par exemple, entre photographie américaine et européenne, si le point de vue est frontal et toujours optimiste d'une certaine manière, le premier caractérise une paroi, une plénitude faciale que nous retrouvons chez Weston, puis Walker Evans,

Ansel Adams, Friedlander et Ralph Gibson pour ne citer qu'eux. Tandis que la photographie européenne, si elle magnifie aussi bien l'être en face des choses, caractérise le monde en termes de degrés, d'obstacles, de transparences, d'allusions, de discontinuités. C'est toute l'importance et la valeur d'un rapport au langage et à la psychologie individuelle, aux récits que dénotent des photographes aussi différents que Cameron, Sander, Brassäi, Cartier-Bresson, Kertesz ou Koudelka.

Il me semble juste, une fois encore, de désigner l'oeuvre de Robert Franck dans la translation intérieure de sa vision des *Américains* aux *Lignes de ma main*, comme le moment décisif d'une rupture de point de vue de l'être en face des choses à l'être parmi les choses. Il y avait dans la photographie jusqu'à Franck une sordide instance de numération, liée à la conviction latente que sous l'autorité d'une contrainte particulière et repérable, que l'on nomma le style, la pratique photographique aboutissait à un corpus, c'est-à-dire un capital d'images dont le nombre épuisait le sujet. Tout en réclamant son dû, c'est-à-dire sa signature et une plus-value située à la hauteur de la contrainte de son cadrage vers ses sujets, le photographe réclamait l'angélisme, de fait, prothésiste de la mémoire, sa neutralité témoigne par elle-même, et son extériorité supposée lui autorise d'embrasser la totalité. Cette naïveté qui fonda par ailleurs d'admirables points de vue, Robert Franck la renverse en songeant sans doute que les sujets de la photographie étaient déjà fort bien situés, qu'ils ne l'étaient que trop, en deçà et au delà de l'acte photographique, et que d'une certaine manière cet acte trouverait une autre autorité, une nouvelle spécificité, et sa liberté, en restituant d'abord la situation propre du photographe, les implications de son point de vue.

Ainsi l'image accueillait le crépuscule de sa plénitude optique et rétinienne, et contournait la totalité illusoire d'un objet ou d'une scène restitués dans la délinéation pleine d'un contour global. Après l'évidence de l'appropriation et de la restitution linéaire du monde, l'objectif n'est

plus de saisir le territoire dans un capital d'images, mais bien plutôt de pressentir où et comment le monde est aussi un tissu de liens invisibles, une trame de seuils inappropriables, un espace criblé d'intervalles par quoi l'oeil advient à la fonction du regard.

Ceci veut dire que la photographie vient de commettre un déplacement insistant de l'image vers l'acte qu'elle suppose, et corrélativement que l'image n'est peut-être plus qu'une motion intercalaire dans un processus dont elle n'assure plus d'aucune manière ni la clôture, ni le sens, ni la valeur, mais qu'elle dénote. Aussi ne s'agit-il plus à présent, face à la photographie vraiment contemporaine de reconnaître mais de discerner. Et puisque la consistance du sujet n'est plus le don d'un cadrage frontal, ni le bénéfice d'une perspective centrale, sans doute faut-il d'abord nous détourner de toute volonté d'appropriation classique d'un "instant décisif" proposant un point de vue exceptionnel, éloquent, exemplaire.

Cette problématique nouvelle de l'acte de voir et d'enregistrer se divise, à mon sens, en deux temps complémentaires, qui illustrent chacun à leur manière, la dislocation feutrée entreprise en France du pouvoir rétinien classique. D'abord, sans doute, est-ce le renversement du sujet de l'image vers le processus personnel du photographe dans lequel ce sujet s'est édifié qui doit être perçu. Il est remarquable à cet égard de constater chez un certain nombre de photographes une même procédure d'évitement, privilégiant le contour, le contexte, la périphérie immédiate, d'un ou plusieurs sujets sans doute encore réalisés, restitués, mais déjà aux confins multiples de leur représentativité et donc de leur appropriation immédiate.

Premier stade de la déconstruction de la vision héroïque et frontale, l'image intercalée, parce qu'elle dénote d'abord une extériorité au sujet qu'elle représente, tout autant qu'un processus d'appropriation où elle figure en tant que stase dans une succession, est une image qui inscrit,

à juste titre, la narration, le discours, au centre de son projet. En ce sens, la jeune photographie française, pour une bonne part, a rompu ou tente de rompre avec l'idéalisme du constat qui fit le mérite de ses aînés. Au contraire à ce stade de la nouvelle procédure photographique, l'artiste insiste sur le degré d'interprétation du monde; et de sujétion du contexte au comportement de celui qui l'enregistre.

Cette nouvelle approche présente néanmoins, à mon sens, deux dangers extrêmes, c'est-à-dire deux types de régression qui se proposent souvent simultanément à travers une identification pesante de certains photographes aux valeurs du style et du thème. Car s'il est juste d'abandonner le point de vue frontal classique pour une expérience périphérique des sujets de la représentation, y substituer la permanence d'un sujet ou d'une typologie, fussent-ils évités et fuyants ou y substituer un corps permanent de contraintes techniques ou perceptives fondant l'unilinéarité d'un style qui n'est pas autre chose qu'une prime de reconnaissance, condamne à court terme ce genre de pratique à n'être qu'une illusion technico-formelle bâtie sur les mêmes vieux critères de frontalité et d'adhérence linéaire, mais déplacés cette fois du côté du narcissisme.

Un grand photographe contemporain se doit de tout photographier, puisque ce n'est plus tant la fonction documentaire qui est décisive aujourd'hui, mais l'invention à chaque prise de vue de la position du photographe dans la sélection qu'il opère de ces critères à l'instant même où il produit un regard.

Tout photographe veut donc aussi dire photographier, enregistrer tous les moyens de produire ce regard irréductible, incomparable; ce qui, rétroactivement, abandonne le vieux concept de style aux tenants d'une permanence de l'être en face des choses, répétant sa vision du monde, son narcissisme spéculaire, son ordre et les tyrannies rétinienne qui le servent.

Ne plus rassembler, ne plus ordonner.

Voilà où nous pourrions surgir, dans l'approche que nous inspirent quelques photographes d'une sorte d'arrière-saison, lorsque le sourire affleure sur le grand âge de l'homme à l'idée de se situer, vouloir, prendre, désigner.

Car l'histoire de la photographie, je la trouve très ressemblante aux âges de l'existence des hommes.

Il y eut une saison pour maîtriser, acquérir, et constituer un pouvoir franc sur le monde, mais l'être ne peut survivre dans la possession pleine et directe de ses alentours, et il doit bientôt se situer, contourner négocier des carrefours, différer, compenser, imaginer d'autres postures que celles où il se tient, concevoir des contradictions, et les moyens de cheminer entre ce qu'il ne maîtrise pas avec les moyens de ce qu'il connaît.

Puis vient un soir, parfois très précoce, qui est d'abord l'extinction de la volonté de peser sur ces alentours, pour mieux les considérer, et s'y laisser dérouler dans la contemplation des distances incommensurables entre tout ce que l'on voit, car la maîtrise dernière est de contempler sans surgir dans ce que l'on contemple, sans choisir, pour être tout-à-fait dans l'acceptation du monde, pour être de ce monde, c'est-à-dire dans la substance même de la photographie, en ces nouveaux rivages.

Cet album représente l'élan d'ensemble de ces âges successifs, pour autant que nous sommes encore dans le moment de leur coexistence; dans l'atelier, qui mène le regard d'une frontalité qui se dissipe vers ce moment immaîtrisable de la sidération, lorsque paralysés à peu près, nous sommes confrontés à la contemplation de la chute des singularités dans la reproduction continue du monde en général.