

François PUYPLAT

L'OMBRE DES PHOTONS



Paris 1988

"... Le charme cruel et surprenant du daguerréotype."
Ch. Baudelaire.

1 . VOCATIONS

=====

En 1970, l'école des Arts Décoratifs a créé un enseignement de photographie et j'ai été chargé du petit atelier par lequel il a débuté.

En 1980, j'ai commencé à rechercher les raisons des opinions sur la photographie que j'avais élaborées progressivement au cours de ces dix ans. J'avais l'impression d'avoir accumulé beaucoup de remarques, au jour le jour, mais qui restaient en désordre. Elles me semblaient cependant être toutes reliées à une même question.

Celle-ci avait d'abord été : "Que dois-je enseigner ?", puis : "Qu'est-ce qu'une bonne photo ?", question qu'on me posait constamment, il me manquait la réponse à la vraie question : "Qu'est-ce que la photographie ?".

L'opinion vague qui m'avait suffi pendant mes années de pratique commerciale, et qui était d'ailleurs celle qu'on me demandait d'enseigner, ne me suffisait donc plus dès qu'il avait fallu que je l'enseigne. Plus qu'une définition ontologique, il s'agissait alors de déterminer les moyens de cet outil, et les différences d'avec ceux des autres: la peinture et le dessin panel, etc...

Qu'est-ce que la photographie? Que fait-elle qu'elle soit seule à pouvoir faire? En quoi un portrait par Nadar est-il différent d'un portrait par Ingres? Quel est le lien entre une affiche de métro et un tirage de Sudek? Quelle était au juste la nature de cette "dotation libéralement faite au monde" par la France, et les Francs-Maçons en 1839?

C'est ainsi que s'est traduit chez moi le nouvel état d'esprit d'après 68 envers la photographie, et dont la création de ce cours était une manifestation. Prendre au sérieux la photographie, lui faire une place, admettre les références photographiques qui commençaient à coloniser notre culture. La fréquentation quotidienne et obligée des moyens d'enregistrement, au lieu de l'émousser, rendait plus sensible le "sentiment de jamais vu" (1), la lutte entre le "sentiment et l'exactitude" (2).

Par la faute de la photographie et de l'enregistrement en général, on devait admettre que la réalité était moins logique que notre culture l'avait voulue. On ne pouvait plus se cacher l'attraction ou la répulsion que la photographie inspirait. On admettait, souvent on déplorait. Le monde impossible sans elle.

1968, c'est la fin de « Life » et le début de « Photo ». C'est aussi le reportage en direct du premier homme sur la lune. La photographie en était à une crise par où passe tout créateur, quand il s'aperçoit qu'il copie ses propres images.

Les photographes ne cherchaient plus quoi photographier, mais comment photographier d'une façon personnelle un sujet déjà défloré, et le plus banal possible.

Sujet, matériel, technique étaient à la portée de tous.

(1) André Breton.

(2) L'architecte Charles Garnier.

Cependant, ma responsabilité nouvelle n'acceptait pas le remplacement de la photographie "objective", celle des magazines, par la photographie "subjective" des galeries - non plus que l'affirmation implicite d'un progrès entre la première et la seconde.

En même temps, des chercheurs, des intellectuels non photographes, commençaient à la prendre comme sujet d'étude.

Une autre raison de ce travail, fréquente sans doute chez les enseignants après quelques années de pratique : toucher un public plus vaste et plus exigeant qu'un petit groupe d'étudiants ayant le défaut d'être trop jeunes et d'avoir trop vite comme réaction une contestation épidermique ou une confiance naïve; m'adresser à tous ceux qui demandent à la photographie la même chose que moi. Je rêve d'écrire le livre que j'aurais voulu trouver quand j'ai débuté. Ceux qui sont disponibles ont pour auteur soit des intellectuels n'ayant pas l'expérience de la pratique, soit des praticiens qui ne veulent ou ne peuvent pas théoriser, soit des commerçants faisant croire qu'ils sont tout à la fois.

Je suis un praticien qui a été amené à théoriser. Moitié dans la pratique, moitié dans la théorie, je tiens à rester dans les deux. Je suis jaloux, au fond, de ceux qui osent parler de photographie sans « être passé par elle », et qui ne prennent jamais en compte dans leur analyse les conditions matérielles du travail du photographe (combat avec l'environnement et le temps, comparable au combat avec la matière de l'artiste traditionnel. Je ne veux pas parler de l'outillage ou des produits chimiques). Mais surtout, encore une fois, parce que je ne voyais pas comment aborder l'analyse de sa pratique et du résultat avant de connaître sa nature.

Je sais bien qu'aucun texte sur la photographie ne remplacera une seule photo, même anonyme, pour mettre en présence de ce que Baudelaire a appelé "le charme cruel et surprenant du daguerréotype". Ce texte est avant tout une tentative pour m'expliquer à moi-même cet étonnement permanent devant le mystère de la photographie, cette attirance qui augmente au fur et à mesure que les années passent, cette sécurité que j'éprouve devant une image, dès que je suis certain que c'est une photo.

Avec ce travail, j'utilise un outil dont je m'étais toujours méfié: la réflexion théorique. Auparavant, j'étais convaincu qu'il était possible de démontrer aussi bien la justesse que la fausseté de toute proposition, le seul intérêt d'une "idée" étant sa possibilité de générer de nouvelles photos, de relancer la production. La théorie me semblait un danger pour la création.

Par contre, je n'avais aucune confiance dans ma production artistique, ne pouvant prouver sa légitimité par une démonstration raisonnée.

Parmi les notions que ce travail m'a fait découvrir et sur lesquelles je reviendrai souvent, il y a ce besoin de certitude, qui a été certainement une des raisons de mon choix de la photographie comme moyen d'expression.

Je n'ai jamais été convaincu complètement par aucune théorie artistique, quelle qu'ait été leur fécondité ou leur célébrité. Je les trouve toutes basées sur des conventions, opinion que je dois sans doute à l'époque où j'ai fait mes études artistiques autant qu'à une méfiance envers mon éducation en général. J'ai constamment le doute, en présence d'une "oeuvre d'art", que l'émotion que je ressens ne soit due à un conditionnement. Je n'oublie pas la méfiance; toutes ces théories artistiques, jamais d'accord sinon pour trouver une manière originale de ne pas copier la "nature" (c'est le mot utilisé par les artistes pour nommer la réalité) - pour la "trahir", malgré leurs protestations de fidélité (1). J'hésite entre le désir de verbaliser, de démonter l'oeuvre, et le désarroi de l'émotion pure, de la lucidité sentimentale libre.

* * *

En commençant, je pensais que ce travail ne serait qu'un complément à mon cours, une explication de ses paradoxes, de ses manques. Or il a abordé des questions strictement personnelles. La photographie est devenue inextricable de ma vie. C'est pourquoi je ne vois pas comment séparer démarche technique et journal intime. Il s'agit d'une seule et même recherche.

J'ai toujours redouté l'attitude consistant à se sacrifier à son oeuvre. Ce qui fait qu'on n'ose pas toucher à soi-même. Ce travail est la chronique d'une décennie où mon oeuvre a été reprise à zéro, mais où j'ai découvert et peut-être modifié des parties de moi-même.

Rechercher l'origine de convictions dans un domaine délimité ne pouvait avoir des résultats que si j'acceptais de faire une recherche générale. J'espère que ce que j'ai

(1) - "C'est ma sculpture qui a raison et c'est la nature qui a tort" (A. Rodin).

- "La nature fut toujours invoquée au cours des âges, mais elle n'a jamais varié d'aspect. Elle est la même aujourd'hui qu'à l'époque néolithique tandis que le style de ses représentations varie à chaque génération. Ce jeu de cache-cache dure depuis des siècles. C'est une nouvelle preuve que l'essentiel de l'art est dans L'ECART qu'il y a entre la représentation picturale et le monde réel. Au milieu de ces changements incessants de styles, une seule chose est demeurée: cette volonté claire et sereine de S'ECARTER du modèle, de mettre entre lui et sa représentation le plus de distance possible, de faire abstraction de l'aspect quotidien du monde pour lui substituer des objets plastiques, issus de lui, mais aussi différents de lui que Minerve l'était de Jupiter dont elle était une émanation" (A. Lhote, Les Invariants plastiques).

trouvé dans le domaine photographique - puisque je prétends avoir trouvé quelque chose - est valable pour d'autres que moi (1). J'espère bénéficier du fait que quand on lit un témoignage, on est moins intéressé par ce qu'on apprend sur l'auteur que par ce qu'on découvre sur soi-même.

J'ai remplacé "on" par "je" aussi souvent que possible, espérant ainsi laisser la possibilité au lecteur de faire le contraire. J'ai longtemps refusé d'admettre que ce que je disais n'était qu'une opinion personnelle, comme si ma subjectivité était une faiblesse, une preuve d'erreur. Comme si un enseignant n'avait pas le droit d'être subjectif, comme si son rôle consistait à fournir des certitudes. Ou encore, je craignais que si on s'apercevait que j'étais l'auteur de ce que je disais, on cesserait de le prendre au sérieux, ce qui aurait eu comme conséquences de desservir la cause que je cherchais à défendre. Aujourd'hui, j'estime que dire : "Ceci n'est qu'une opinion personnelle" a été un grand progrès et que paradoxalement il est plus facile de faire accepter une idée ainsi.

J'espère aussi que mon histoire aura un intérêt à cause de l'époque de l'histoire de la photographie à laquelle elle s'est passée.

Pour arriver à une définition universelle de la photographie, je me suis basé sur mon expérience personnelle, démarche courante à cette époque d'après 68 (2).

Et dans le domaine photographique, qu'y avait-il d'autre alors que des expériences personnelles? La photographie avait pourtant une histoire, même si elle était encore courte. Et c'est ce que j'allais découvrir.

* * *

Ce travail a aussi le but de me poser nettement la question: "La photographie a-t-elle été un bon choix?" Ne l'ai-je pas fait par paresse, bêtise ou révolte naïve?

Beaucoup de croyances, de comportements, de critères, font partie de ma vie, alors que je ne me rappelle pas les avoir choisis. Par contre, j'ai réellement pris la décision de devenir photographe. C'est peut-être même le premier engagement réel que j'aie pris. Et j'ai toujours considéré depuis que c'était irréversible, comme un tatouage. Mais je suis incapable de me rappeler pourquoi. Car je ne connaissais rien à la nature, la technique, l'histoire de ce moyen d'expression. Quand j'ai abandonné mon premier métier, l'architecture, j'ai décidé d'accepter le "parti- pris", je veux dire de prendre une

(1) "Il arrive souvent qu'un problème personnel et d'apparence subjective prenne brusquement les dimensions d'une question générale... Cette coïncidence libère de la solitude du personnel pur en élargissant le problème". C.G. Jung, Types psychologiques, p. 81.

(2) Cf. A corps et à cris, Ed. Autrement, octobre 1982.

décision que je ne pouvais pas justifier. Mais cette mauvaise foi, cette désobéissance à un règlement dont le bien-fondé semblait pourtant évident, étaient indispensables pour que ma vie progresse.

C'était un appel mystérieux: une vocation ! Je me disais alors que la raison de ce choix apparaîtrait nécessairement un jour.

A présent, je ressens le besoin de cette réponse, de la preuve que ce choix était bon.

Car je n'en ai pas par ma réussite: je ne suis pas célèbre. Si je l'étais, perdrais-je mon temps à écrire tout ceci ?

Si je voulais devenir artiste, cela n'a jamais été lié à la volonté de devenir célèbre. A l'école primaire, j'étais bon élève et seul fils de bourgeois parmi des fils d'ouvriers : deux raisons qui m'isolaient.

Devenir célèbre aurait eu comme conséquence de m'isoler encore plus. Or, vouloir être artiste ne semblait pas avoir d'autre raison que de me faire admettre, être écouté, apprendre un autre langage que celui qui jusque là ne m'avait pas réussi.

De même que dix ans plus tard devenir photographe et aujourd'hui utiliser l'écriture.

(Il y a aussi la question de savoir si j'avais bien fait d'être enseignant. Cette fonction, de par mon expérience d'enseigné, n'avait rien de prestigieux. On ne pouvait pas être enseignant et créateur à la fois. Il fallait choisir entre la sécurité de la routine et l'inconnu de la création).

* * *

Après la question provoquée par dix années d'enseignement et celle provoquée par vingt années de photographie, il y en a une troisième provoquée par la quarantaine, la "crise du milieu de la vie".

Indépendamment de la corrélation entre mai 68 et le début de mon cours, j'ai eu quarante ans en 77. J'ai confondu les questions que je me posais sur la photographie et celles de la quarantaine qui approchait.

Si j'ai utilisé ma fonction à des fins personnelles, j'ai l'espoir que la réciproque est valable, que j'ai pu ainsi élaborer une définition de la photographie dont je ne sois pas l'unique preuve, qui reste valable même si je n'existais pas) (1).

* * *

Enfin, dernière question déterrée : mon éducation n'avait-elle pas été ratée ? Etait-elle bien adaptée à mon cas ? J'avais l'impression qu'en devenant photographe, j'avais voulu remplacer une éducation par une autre, et annuler la première par la seconde. Paradoxalement, je me sentais menacé par l'éducation destinée à me préparer pour la vie. Je me rends compte que je n'ai confiance qu'en ce que j'ai appris seul. Si j'aime la photographie, si je lui fais confiance, c'est que personne ne me l'a enseignée. En tout

cas officiellement, car je ne l'ai pas inventée. J'ai donc reçu une culture sans m'en rendre compte. Pourquoi faire confiance à une culture invisible plutôt qu'à l'autre ?

Mais si je dis être confiant en ce que j'ai appris seul, je redoute les faiblesses de l'autodidactisme. La seule preuve de la justesse d'une idée ne peut pas être sa clandestinité, ou le fait qu'elle contredise une opinion officielle.

Autodidacte, je le suis par méfiance mais aussi par découragement.

* * *

Je retrouve dans ce travail les préoccupations de tout travail photographique ou concernant la photographie :

- L'affirmation que la photographie "c'est sérieux".
- L'interrogation ontologique qui peut sembler naïve, si on l'assimile aux interminables tests "techniques" des amateurs timorés, mais qui ressemble aussi à cette même interrogation dans la peinture où elle est considérée comme l'art lui-même.
- La comparaison méfiante avec l'image manuelle traditionnelle, que j'appelle généralement dans ce travail "la peinture".

* * *

Pendant ces sept années, le travail théorique a continué de plus belle. Un "feedback" a lieu entre ce que j'ai écrit et ce que je relis. J'ajoute et je corrige à chaque lecture et il m'est impossible de terminer, sinon autoritairement et en sachant que ce n'est pas fini.

(1) "Quelle est la définition de la photographie ?". J'ai posé récemment cette question à un groupe de collègues, enseignants de photographie. Toutes les réponses ont été les expériences personnelles ou professionnelles de chacun. Autrement dit, chacun a sa photographie et la photographie n'existe pas. On peut se mettre d'accord sur une liste de caractéristiques ou d'applications, c'est tout. Cela ne me suffit pas.

2- L'EMIGRANT

=====

Pourquoi suis-je devenu photographe ?

Pourquoi, un an après avoir obtenu mon diplôme, abandonner la profession d'architecte pour une autre dont je ne connaissais rien ?

Adolescent, j'avais l'habitude de dessiner. Je m'évadais de la routine en prenant un crayon. J'étais premier en dessin. Je ne doutais pas du lien entre ma bonne vue et mes bonnes notes. Car j'étais convaincu que je voyais mieux que les autres. Ma vue était la seule supériorité en laquelle j'avais confiance.

Après le lycée, j'avais fait une école d'art. Au moment de choisir une profession, je ne pouvais pas ne pas utiliser cette bonne vue. Mais je l'utilisais mal, je n'osais pas. Ma vision était une arme sournoise et une protection : elle m'isolait et faisait de moi un voyeur. Il n'y avait que la "nature" où j'avais la liberté de l'utiliser. C'était le réservoir des critères de beauté, d'équilibre et d'harmonie de mon éducation, mais aussi la fuite de mon univers quotidien et de ses menaces. Pour le Parisien que j'étais, c'étaient les parcs de Lenôtre, la campagne agricole, la plage des vacances.

L'art permettait d'utiliser ma vue partout et tout le temps. Il lui procurerait une mission digne d'elle, il lui referait une vertu.

Je ne me rendais pas compte que ce serait en supprimant son objectivité, c'est-à-dire la raison de la confiance que j'avais en elle. L'art était un autre moyen de fuir la réalité.

Une fois entré à l'école qui doit me l'enseigner, je me trouve perdu dans la masse de tous les premiers en dessin de France, et concurrent des grands maîtres de l'histoire de l'art. Je n'avais jamais imaginé ces confrontations.

J'apprends aussi qu'il ne reste plus aucune possibilité à prospecter dans le domaine artistique. La fin des années 50, c'est le Nouveau Roman, la Nouvelle Vague, la musique concrète, l'abstraction picturale, c'est l'époque où Le Corbusier sert d'alibi aux HLM. J'ai cru sincèrement que plus rien n'était possible. Sentiment d'arriver trop tard. D'autant plus que, déjà méfiant vis-à-vis des conventions classiques - alexandrins, opéras, natiétés - je me sens perdu devant les modernes : cauchemars des cubistes, calembours des surréalistes, gribouillages des abstraits, maladdresses des naïfs... Ces exercices de style se sont identifiés à mon angoisse d'adolescent devant l'autoritarisme de mon éducation, et une fois mon diplôme obtenu, mon contrat avec cette éducation m'a semblé terminé. J'avais hâte de m'en évader et de me prouver que mon destin n'était pas tout tracé.

* * *

Comment la photographie est-elle devenue la seule possibilité, non pas de réussir une oeuvre, mais de réussir ma vie ?

En 1960, la photographie, c'était l'image indéniable, objective, rattachée au reste du monde, contrairement aux images artistiques, admirées ou contestées, mais réservées aux initiés et illisibles pour le commun des mortels.

La seule pratique photographique connue de moi était le reportage. Ou l'instantané, ces mots étant synonymes, au même titre qu'information et objectivité. J'ai cherché dans la collection de Paris Match des années 50 ce qui aurait pu me convertir. J'y ai trouvé les fameuses "idées générales" (Barthes) et une propagande idéologique - à laquelle je n'étais, bien entendu, pas sensible à l'époque -, utilisant comme preuve la photographie. Je ne connaissais pas les auteurs de ces photos, à part sans doute Cartier-Bresson dont la célébrité devait être comparable à celle de Raymond Kopa, Martine Carol, l'Aga Khan, mais qu'on n'admettait sûrement pas aux côtés de Picasso ou de Matisse.

Quant à la "photo d'art" : paysages à contre-jour, pêcheurs bretons burinés, nus exotiques, elle désignait la production la moins artistique possible.

Parmi les militaires du contingent en Algérie, la mode était d'acheter un appareil photo. J'ai fait comme tout le monde et j'ai passé de nombreux dimanches dans la chambre noire de la caserne, et trimbalé un appareil miniature dans la poche de mon treillis.

Ce qui m'intéressait dans la photographie, autant que je puisse le dire aujourd'hui, ce n'était ni son esthétique, ni sa technologie, ni le moyen de gagner mieux ma vie, ni celui de mener une existence intéressante. C'était, en sortant dans la rue, l'appareil autour du cou, d'échapper au huis-clos angoissant de la maison familiale, du lycée ou de l'école d'art, aller se rééquilibrer au contact de la vie. C'était fuir des responsabilités vagues et menaçantes, le suspens des examens, le monde de l'art abstrait ou de l'art tout court.

C'était la découverte de critères esthétiques neufs, ou plus exactement indifférents à l'esthétique. Une photo pouvait être laide et ridicule et posséder indéniablement force et utilité. Et n'étant pas manuelle, par conséquent ne déformant pas, n'idéalisant pas, la photographie contestait le statut officiel et aristocratique de la peinture, et par conséquent celui de l'art.

Dans les critères ayant cours quand j'étais étudiant, le plus important était l'imagination, c'est-à-dire l'invention, et je me rendais compte que personne n'admirait ni ne redoutait ce que j'inventais. Cela était certes inquiétant pour mon avenir professionnel, mais dans le fond, je m'en moquais - j'ose même dire que j'en étais un peu fier. La réalité était bien plus variée, plus riche, plus inventive que le plus créateur des artistes. Et voyeurisme ou pas, je préférais la regarder que de me lancer dans la tentative de l'égaliser. Mais cependant je ne renonçais pas à mes ambitions artistiques. Ignorant son histoire, je voyais la photographie comme un moyen négligé. Je pouvais l'utiliser grâce à ma formation pour obtenir un résultat artistique neuf.

Ainsi, peu à peu, est née dans mon esprit l'idée d'un domaine nouveau et vierge, aussi riche et encourageant que l'autre était asséché et démoralisant.

Mais cet intérêt pour la photographie et l'abandon de ce qu'elle remplaçait, cela ressemblait à une fuite. Et ce qui me poussait vers elle n'était pas très prestigieux : la sécurité, la paresse, le manque d'imagination... Il me fallait vite trouver un statut honorable à la photographie que je pratiquerais, éviter ou circonvenir ses défauts.

* * *

Les défauts de la photographie, qui provoquaient la question : "La photographie est-elle un art ?" étaient donc la paresse et le voyeurisme.

La photographie est esclave de la réalité, le trivial pollue le peu d'universel et d'éternel qu'elle capte, elle ne peut donc prétendre au spirituel, à l'abstrait. Elle ne peut "achever ce que la nature n'a pu finir" (Platon).

Le mouvement fait partie de la plupart de ses modèles. Or la beauté "hait le mouvement qui déplace les lignes" (Baudelaire).

Tout le monde peut faire la même photo. C'est un artisanat, un hobby, un sport.

Le travail d'un véritable artiste, c'est le combat avec la matière. Or la photographie utilise une machine. Elle est donc paresseuse, et la paresse est la mère de tous les vices.

Le défaut de voyeurisme était pour moi plus dangereux. La photographie comportait le risque de devenir officiellement voyeur. On prend les gens sans qu'ils s'en aperçoivent. On déguise son regard de voyeur en regard d'artiste. On reste spectateur quand les autres sont acteurs. Plus tard on conserve et on utilise les images du sujet. On les regarde à l'abri, à son propre rythme.

Trivialité, paresse, voyeurisme, un art peut-il être si immoral, si vicieux ?

Cependant pour moi, obscurément, ces défauts étaient sa force. La photographie apportait grâce à eux quelque chose de neuf au problème de la représentation, et remettait en cause la définition de l'art, car elle prenait celui-ci à contre-pied en réalisant trop bien son voeu éternel de fidélité à la nature. (Je devenais donc photographe pour obéir le mieux possible au premier commandement de la peinture). C'est bien plus tard que je me rendrais compte que ces "défauts" étaient contestataires, que leur utilisation artistique, tout comme celle de ma vision, n'était qu'une sublimation. (1)

Cette reconversion comportait une contrainte : acquérir l'image sociale de mon nouveau statut, devenir un photographe sérieux et comme il faut. Et, tel l'émigrant copiant les rites de sa nouvelle patrie, moi qui me croyais allergique aux uniformes et aux règlements, je me suis mis à copier tous les aspects de ma nouvelle profession.

(1) Cf. le dernier chapitre de "La chambre claire" (R. Barthes).

Se faire adopter ou affirmer son indépendance. Obéir ou contester : ambiguïté que ce travail m'a fait découvrir, autant dans la nature de la photographie que dans mon comportement personnel.

En 1965, année où je débute en devenant assistant dans un petit studio de Montmartre, la photographie professionnelle était encore celle de l'après-guerre, marquée par les Etats-Unis dans les habitudes, le matériel, l'esthétique. Comme tout ce qui est timide, elle se croyait incomprise, comme tout ce qui veut s'affirmer, elle n'avait aucun humour. Tout photographe se croyait obligé de prouver que son métier était aussi exigeant qu'un autre, qu'une image faite en une fraction de seconde n'était pas de la pacotille. Une bonne photo était une photo imprimée. On n'en voyait jamais sous une autre forme, sinon les rares photos d'amateurs. Pour être imprimée, elle devait être agréée par d'autres professionnels : par le directeur artistique, qui devait y retrouver son idée; le client qui devait se sentir flatté par l'image de son produit, le photographe "qui ne pouvait rien faire avec un mauvais document". Si le photographe s'y retrouvait, c'était bien, mais secondaire. La référence esthétique était la peinture, que ce soit la figurative ou l'abstraite, mais sous ses aspects les plus superficiels. Et, oubliant mon projet, j'ai camouflé ma culture qui en principe devait m'aider, et j'ai adopté ces critères qu'au fond de moi je trouvais naïfs, prétentieux, dépassés. J'ai identifié la connaissance d'un métier à ses rites extérieurs, comme une initiation obligatoire pour être admis comme un vrai "pro". Contradiction apparente, car je l'ai déjà dit, je cherchais plus à démystifier la valeur esthétique qu'à lui obéir et j'étais bien trop excité par la preuve de sa relativité.

Le plus délicat a été de m'intéresser à des domaines que je trouvais futiles : la mode, la publicité, le magazine. Je trouvais laids les objets qu'on me demandait de photographier et inutiles les magazines publiant mes photos. Je ne savais pas que cette attitude était répandue, comme j'allais le découvrir avec tout le monde en mai 68.

Une obligation pour un photographe professionnel, c'était la revendication d'une oeuvre personnelle, indépendante du travail de commande. C'était pour elle que je devenais professionnel, pour avoir le temps, la formation, le matériel indispensables. J'avais constamment un appareil avec moi. La raison principale étant moins de faire des photos que de rappeler aux autres qu'il fallait me considérer comme un photographe, et à moi-même, qu'il fallait regarder photographiquement. Mais, ces photos faites pour moi copiaient sans le savoir les photos commerciales faites par d'autres : Eugene Smith, Irving Penn, Richard Avedon, Cartier-Bresson.

De 65 à 68, les photographes n'acceptaient plus d'être anonymes et interchangeables. Des colloques avaient lieu, des associations naissaient. Dans le grand public, le phénomène de la photographie d'amateur se concrétisait dans des photo-clubs, assurait le succès de la FNAC (1), permettait le démarrage de Photo, l'ouverture de la première

galerie privée d'après-guerre (la galerie Nikon, rue Jacob), le début, en 69, des rencontres d'Arles, et provoquait des initiatives de l'Etat : la nouvelle politique de la Bibliothèque Nationale et l'enseignement de la photographie dans les facultés et les écoles d'art.

(1) De 54 à 61, la Fédération Nationale d'Achat des Cadres n'a vendu que du matériel photo pour amateurs.

3- L'APPRENTI ENSEIGNANT

=====

"Être contesté, c'est être constaté" Victor Hugo.

En 1971, l'enseignement de la photographie était donné par "Vaugirard", école fondée dans les années 30 par une association de photographes commerciaux, et par des écoles suisses. Il consistait surtout en simulations de photos commerciales, accompagnées de la théorie technologique (optique et chimie).

Bien que ce fût ce que la direction de l'école s'attendait à me voir enseigner, j'ai décidé que je devais refuser de faire un tel cours.

La création d'un enseignement ne pouvait répéter celui qui existait déjà. D'abord à cause du lieu où il était créé. Les "Arts Déco" avaient un esprit particulier (que je connaissais bien, en étant diplômé), bâti sur une ambiguïté, heureusement jamais résolue, entre recherche fondamentale, formation humaniste et insertion professionnelle.

Ensuite, il y avait l'esprit de l'époque contestant la "société de consommation". La demande d'un enseignement de la photographie venait des étudiants, à cause de cet aspect contestataire et "sauvage", qui avait plu à tous les révolutionnaires depuis qu'elle avait été inventée : Communistes, soviétiques, surréalistes, fascistes..

Enfin je retrouvais chez les étudiants des questions que je me posais moi-même. Je découvrais qu'au cours de mes années de pratique commerciale, j'avais accumulé un capital de réflexions que j'osais exprimer maintenant que ma nouvelle fonction me déchargeait du souci de veiller à être pris au sérieux.

D'autre part, je l'ai déjà dit, les utilisations de la photographie évoluaient : disparition des grands magazines, crise économique se répercutant sur les budgets de publicité. J'y voyais la fin d'une période, datant de la Libération, pendant laquelle les commandes étaient simples et abondantes.

Je trouve, en arrivant à l'école, une méfiance envers la photographie nouveau genre qui a fortement marqué mes débuts d'enseignant. On ne voyait pas pourquoi se poser des questions sur un problème si simple. Les enseignants graphistes ne connaissaient que la photographie appliquée à leur domaine, et qui était précisément la photographie que je refusais. Les enseignants de dessin, quant à eux, la considéraient comme une dégénérescence, oubliant les diverses machines à dessiner, camera obscura ou lucida, perspectographe, etc..., utilisées par les grands peintres qu'ils donnaient en exemple. Les enseignants de sémiologie ne voulaient connaître que le livre de Bourdieu et le numéro 1 de Communication... Avec un vocabulaire abstrait, ils ne faisaient que répéter les idées reçues sur la photographie (1). Ils ne savaient pas que Barthes lui-

même, quelques années plus tard, s'interrogerait sur la question que la photographie lui posait et "ferait sa palinodie".

Je dois avouer que mon manque d'expérience du travail en groupe m'a fait exagérer l'importance de cette contestation. Je ne voyais pas qu'il s'agissait d'un sport, que les critiques étaient remplies de contradictions et de partis-pris et manifestaient sans doute un intérêt inquiet. Mais je n'avais aucun argument positif. Je remarquais seulement que toutes ces opinions venaient de non-photographes, confondant le seul aspect de la photographie qu'ils connaissaient avec la photographie en général, niant son importance pour ne pas l'étudier, refusant ce qu'ils considéraient comme une mode, et, pour certains, admettant mal l'intérêt d'une matière enseignée par un collègue qu'ils avaient eu comme élève.

Je ne voulais pas assimiler la photographie à sa "technique", car aucun matériel n'est vierge. Un cours technique ne peut se faire qu'à partir d'un matériel précis, sous-entendant une pratique et une esthétique précises. Quand on cite un appareil, on pense à une utilisation, donc à une esthétique et à une modernité.

Cette question de la "technique" m'a posé trop de problèmes pour que je ne m'y arrête pas un peu.

Il est évident qu'une étude du matériel est obligatoire (comme la connaissance des instruments pour une écoute ou une pratique de la musique). Mais les redoutables discussions dans lesquelles je me trouvais embarqué dès qu'on me savait photographe et enseignant, séparant le matériel des images faites grâce à lui, ne me semblaient être que des refuges obscurantistes et des censures des véritables questions.

D'abord, une définition : l'un des mots les plus fréquents dès qu'on parle de photographie est "technique". Or, il me semble mal utilisé, et les dictionnaires sont imprécis. C'est pourquoi j'ai décidé de distinguer "technologie" que je définis comme l'étude et l'utilisation du matériel, et "technique" que je définis comme l'adaptation de cette technologie par un créateur à sa pratique personnelle. C'est le sens qu'on donne à ce mot en parlant d'un pianiste ou d'un peintre. La technique dans leur cas, c'est donc leur personnalité. Le sens qu'on donne à ce mot en photographie équivaut à identifier un photographe à son appareil.

C'est ainsi que j'utiliserai ici désormais ces deux mots.

Autre raison pour refuser un cours basé sur le matériel : je suis toujours frappé de constater que plus la technologie est simple, plus la technique est riche. Les "possibilités" toujours plus nombreuses des appareils modernes ont presque toujours l'effet contraire de ce qu'elles promettent.

(1)L'un d'eux- Je me souviens qu'il s'appelait Gaucheron, et qu'il était un membre important du Parti Communiste - m'a même dit carrément au cours d'une réunion : " la photo, il n'y a qu'à appuyer sur le bouton !".

En 71, quand je commençais à enseigner, le marché pour amateurs était en pleine prospérité et les grandes surfaces basaient leur publicité sur la confusion entre matériel et création ("technique" et "créativité" dans leur vocabulaire). En même temps, des "nouveau-tés" apparaissaient et disparaissaient : fish-eye, film infrarouge, papier plastique, hologramme... J'étais incapable de me faire une opinion sur elles, sinon qu'elles n'apportaient rien à la solution de ma question.

Tout changeait : critères esthétiques, pratiques commerciales, technologie. C'était la fin d'une époque où on pouvait espérer tout connaître de la photographie.

Mais si je savais ce que mon cours ne devait pas être, je ne savais pas ce qu'il devait être. J'avais beau affirmer que je ne voulais privilégier aucune pratique, personne ne doutait que je défendais la photographie artistique contre la commerciale. Même si j'y trouvais trop de "récupérations" idéologiques ou commerciales, je n'avais rien d'autre à proposer. Et, faute de mieux, je me suis retrouvé le défenseur de la photographie à la mode.

Pour me rappeler quelle était exactement cette photographie, j'ai relu la collection de Contrejour, le seul journal contestataire de photo de l'après 68 :

"Nous préférons poser les questions qui gênent... Qu'est-ce qu'un photographe ? Qu'est-ce que photographier ? Et, à la limite, qu'est-ce que la photographie ?"...

"Le photographe manipule de l'explosif"...

"Il faut ouvrir le média photographique sur l'homme tout court en rapport avec le monde qui l'entoure"...

"La photographie déclarée, celle qui fait les belles pages des magazines... commence à s'essouffler... Elle nous propose en effet un champ d'action ultra réduit s'inscrivant autour de la question 'Est-ce beau, est-ce laid ?'".

"Aujourd'hui, la photographie avec ses dérivés : télévision et cinéma, a transformé la réalité et nous voyons toujours plus avec les yeux des autres et... les milliers d'yeux sont rattachés à peu de cerveaux, à des intérêts précis, à une élite et à un seul pouvoir".

"La photo, on aime, on adore... qu'elle s'habille surréaliste, réaliste, hyperréaliste, on s'en fout. On veut savoir ce qu'elle a dans le ventre".

"La photo remplit aujourd'hui plusieurs fonctions en dehors de <mode et publicité>, elle met en évidence deux aspects qu'on oppose souvent : exprimer ses fantasmes et faire part d'une réalité sociale".

Tout pouvait se réduire à trois constatations :

- La photographie, qu'est-ce que c'est ?
 - La photographie est révolutionnaire.
 - La photographie est subjective, ce qui n'empêche pas qu'elle peut montrer la réalité.
- Cette contradiction, négligeable pour les rédacteurs de Contrejour, m'a beaucoup embarrassé à l'époque. Ce qu'elle perd en objectivité, elle le gagne en possibilité artistique et devient ainsi un moyen d'expression classique.

Parallèlement, s'ouvraient des galeries consacrées à la photographie. A la Bibliothèque Nationale, au Centre Culturel Américain (rue du Dragon), à la "Photogalerie"... Il y avait celles spécialisées dans la photo en couleurs, aux sujets agressifs, dont l'esthétique était à peu près celle du style "pompiers" de la peinture : sentimentalisme, érotisme, exotisme... Et il y avait celles présentant des photos en noir et blanc, souvent austères et étriquées. Mais quel choc de découvrir, signées, encadrées, respectées, de "vraies" photos, non tramées, des photos qui n'étaient pas au service d'un texte !

Parmi celles-ci, il y avait les françaises, mal tirées, mal encadrées, et les américaines, à la finition impressionnante, qui ont fait confondre bonne photo et bon tirage et qui sont, à mon avis, responsables d'un académisme protestant dont il faudrait se débarrasser, mais qui prouvaient une fois de plus l'avance américaine. En comparaison, la photographie française semblait effectivement être un "art moyen" comme disait un des rares livres théoriques disponibles alors.

Car des rayons spécialisés apparaissaient dans les librairies, remarquablement peu importants, il faut le préciser, comparés à ceux consacrés au cinéma par exemple. On y retrouvait la distinction entre photo couleur, tonitruante et érotique et photo noir et blanc, austère et socialisante. A côté des manuels d'initiation pour amateurs, on commençait à trouver un petit nombre de livres d'exégèse : Photographie et société (G. Freund), La photographie et l'homme (J.-A. Keim), Un art moyen (Bourdieu)... Encore une fois, on y sentait l'avance américaine. Celle-ci influençait fortement l'éveil de cette photographie française et j'ai décidé d'aller l'étudier sur place.

J'ai découvert les gigantesques studios de Madison Avenue vides et inactifs et le désarroi des professionnels, qui attendaient de l'Europe les solutions que nous attendions d'eux (1).

J'étais donc encouragé à ne pas enseigner la pratique dépassée d'un métier en pleine mutation. D'ailleurs, là-bas aussi, l'enseignement évoluait vers la recherche pure et le moyen d'expression artistique, ce dernier étant un nouveau débouché commercial, dont le marché se créait ou plus exactement, se renforçait.

Mais la grande découverte due à ce voyage fut l'existence et l'importance du passé de la photographie. Jusqu'à présent, je ne bâtissais ma réflexion que sur la période et le domaine où j'avais pratiqué moi-même. J'ignorais l'histoire de la photographie autant que la majorité de mes collègues et que le grand public en général (la désillusion d'un photographe découvrant que la photographie commençait avant lui ressemblait à celle de J.-J. Rousseau découvrant la manufacture de bas).

Par contre ce passé apparaissait constamment dans la photographie américaine. On voyait de vénérables tirages de la "frontier" cohabiter avec des "snapshots". La photographie contemporaine américaine faisait partie d'une évolution logique et était liée à l'histoire même de ce pays (Cf: Photography and the american scene de???)

* * *

A cette époque-là, mon cours consistait à dire que la photographie était aussi subjective qu'un autre moyen d'expression et qu'on pouvait l'utiliser pour exprimer sa personnalité. Elle transformait, donc elle était artistique.

Photographe, c'était faire une belle photo de n'importe quel sujet. L'image était une fin en soi, il fallait oublier ce qu'elle représentait.

C'était photographe comme Cézanne peignait : "d'après nature" ; ou comme on enseignait la peinture à la fin des années 50 : "Le sujet, c'est l'objet" (Kandinsky). Cherchant la spécificité de la photographie, j'arrivais à la conclusion que c'était une technologie picturale de plus, comme l'aquarelle ou la fresque.

D'où une liste de différences destinée à prouver la nature artistique de la photographie :

- transposition des trois dimensions en deux,
- transposition des couleurs en noir et blanc (ou en couleurs chimiques conventionnelles),
- découpage d'un cadrage dans le tout,
- transposition du déroulement en instantané.

Cette liste naïve fut le premier résultat de ma réflexion débutante. Aujourd'hui, j'y trouve trois erreurs.

La première : à part l'instantané, ces différences ne sont pas spécifiques à la photographie. Je confondais les différences entre photographie et réalité et celles entre photographie et peinture. Si on utilise une lecture traditionnelle, les différences sont en gros les mêmes : une technique picturale, améliorée par l'instantané, mais pas de nature différente. Pourtant, je sentais bien qu'une différence plus importante m'échappait.

Seconde erreur : la seule subjectivité est celle de la machine, le photographe n'en a pas ou plutôt tout le monde voit de la même façon.

Troisième erreur : la réalité est définie et ne doit pas être mise en question. Les élucubrations, de Platon à Sartre, en passant par Descartes et Kant, cherchant à percer les camouflages de la subjectivité pour arriver à la réalité, sont contraires au bon sens et à l'observation quotidienne. Cette réalité-là est celle des philosophes et ne concerne pas le photographe. La subjectivité, je ne l'admettais que pour l'artiste traditionnel, pas pour le photographe. C'est même pour cela que j'avais émigré. (L'impossibilité de la photographie à n'être qu'un pur document gêne beaucoup de photographes qui se retrouvent artistes sans l'avoir voulu).

Cependant, ce refus ne pouvait pas tenir longtemps. Si je résistais, c'est que, si le photographe avait une subjectivité, j'en avais une moi-même et ma vision, dont j'étais si fier, était, comme celle des autres, tendancieuse et personnelle. On pouvait se mettre d'accord sur certaines constantes, mais cela restait au niveau de la conversation.

(1) Philippe Halsman, par exemple, m'a fait part de son intention de venir s'installer en France, ce que certains ont fait : R. Freson...

Chacun voyait la réalité comme il le pouvait. Chacun en avait une expérience différente et faisait ses photos à partir de celle-ci. Pour la première fois de ma vie, j'étais dans l'obligation d'admettre cette évidence. Je découvrais aussi que jusqu'à présent je m'étais débrouillé pour l'éviter. Et ma certitude d'une réalité égale pour tout le monde devenait fragile.

Je reviendrai souvent, et sûrement maladroitement, sur cette contradiction qui me semble importante pour un photographe. La réalité des photographes a à voir avec celle des philosophes !

Je n'ai pu m'avouer cela qu'en devenant enseignant. Ce sont les étudiants que j'étais chargé de former qui me l'ont appris. Etre amené à verbaliser et confronter mes opinions a ébranlé tout un échafaudage de convictions commodes mais fausses.

4 - ANSEL ADAMS ET CHARLES HARBUTT

La nature de la photographie ne se trouvait donc ni dans son matériel ni dans ses pratiques. Alors où? La théorie du Zone System fut ma première découverte aux conséquences importantes.

Pour l'exposé de la méthode, je renvoie au manuel d'Ansel Adams : *The Negative*, Morgan and Morgan, N.Y

La lecture de la lumière réfléchie a été la première base logique que j'aie jamais découverte à une vision photographique. Du temps où j'étais professionnel, la notion de contraste restait totalement subjective. L'emploi du posemètre était l'exemple typique des rites dont je parle plus haut. La lecture de la lumière directe faisait plus professionnel que celle de la lumière réfléchie. A tel point que le flash-mètre, mis sur le marché à la fin des années 50, ne lisait qu'en lumière directe. Comme souvent, une invention technologique - le posemètre - avait provoqué une régression culturelle. La "cellule" ne prenant pas en compte la notion de contraste, il n'existait plus; ou, quand il était pris en compte, on faisait un éclairage aussi doux que possible.

D'autant plus que c'était l'époque de la généralisation de la pellicule couleurs au contraste encore plus délicat à manier qu'avec le noir et blanc. On faisait toujours au moins trois photos pour en avoir une "bien" exposée. Or, dans cette méthode, où ce qui guide la vision n'est plus des habitudes culturelles mais une loi scientifique, la nouveauté est moins la certitude d'un négatif bien exposé qu'une méthode de création supportant la comparaison avec celles de la peinture, tout en étant sainement et purement photographique : le fait d'avoir à déterminer la zone III amène à regarder différemment et je découvrais un intérêt nouveau dans la réalité qui m'entourait et que par habitude, manque d'imagination, fidélité à la manière dont on m'avait appris à la regarder, je trouvais banale et sinistre. Cette réalité devenait neutre ou, au moins, débarrassée de connotations angoissantes.

Et cette méthode me permettait de trouver des sujets là où la vie me faisait passer, elle me libérait de la chasse à l'exotisme, consistant pour moi à chercher dans Paris un angle de vue "original" et croire éviter les sentiers battus en empruntant les plus fréquentés. Elle correspondait tout à fait à la théorie de mon éducation artistique du sujet-motif qu'il fallait sélectionner aussi banal que possible : le kilo de pommes de Cézanne.

Cependant les doutes sont revenus peu à peu. Le sujet n'ayant plus d'intérêt documentaire, il ne restait que l'intérêt esthétique et après la période fatale d'expérimentation, où je choisissais mes cadrages pour leur gamme de gris, je me suis retrouvé en présence des problèmes esthétiques trop connus.

D'autre part, le travail précédent la prise de vue elle-même était beaucoup plus long qu'auparavant. Le déroulement du temps devenait une gêne. Et la photographie perdait

ainsi ce qui jusqu'alors avait été pour moi sa principale caractéristique. Ma vision précédente avait l'avantage d'être bien adaptée à l'instantané. La nouvelle n'arrivait jamais à combiner la rapidité de l'ancienne à sa propre précision graphique.

Cependant, elle m'apprenait à accepter comme photographiques d'autres sujets que ce qui bougeait. Si une chose était visible, elle était photographique. D'autre part, elle me faisait entrevoir ce paradoxe fondamental de la photographie: la combinaison des deux aspects de la réalité : le temps et l'espace, le passager et le graphique.

Mais j'apprenais aussi que, dans la réalité du travail, je devais forcément choisir entre le parti temps et le parti volume-surface. D'où ce principe que j'ai imaginé faute de mieux, ou en attendant mieux, de choisir au préalable le domaine qui devrait être le plus lisible dans le tirage fini : le temps ou l'espace - ou encore autre chose - et de ne prévisualiser que lui. Le reste se faisant tout seul (de même qu'une fois "placée" la zone III, les huit autres "tombent" où elles le doivent).

D'où ce principe, que j'estime toujours valable, que plus on recherche la précision dans un domaine, plus on laisse agir le hasard dans les autres. On ne peut généraliser la prévisualisation à deux ou plusieurs domaines. Notre esprit n'est pas fait pour élaborer et décider aussi globalement que l'appareil prend la photo. La globalité de l'instant-cadrage échappe toujours. Quelles que soient les circonstances, qu'on aille vite ou qu'on aille lentement, une partie du résultat est impossible à prévoir. Le résultat contient donc toujours quelque chose "d'imprévu" mêlé à ce qui est prévu. Et par conséquent, l'imprévu est une partie intégrante de la nature de la photographie. Cette nécessité de l'imprévu est, je crois, la première certitude sur la nature de la photographie dont je me sois rendu compte.

Cette impossibilité à dominer complètement son oeuvre est un des paradoxes sur lesquels est construite la nature de la photographie.

Ceci pourrait être confondu avec ce qui caractérise toute oeuvre d'art et toute oeuvre humaine en général: la dialectique entre maîtrise et non maîtrise. Mais il me semble qu'il s'agit d'une impossibilité due à la nature de la technique et non pas à la nature de celui qui l'utilise.

Dans les prises de vues commerciales, je ne voulais pas admettre cette contingence car la conséquence de l'imprévu ne pouvait être que maléfique. Les matins de prises de vue se passaient toujours dans une anxiété à laquelle je ne me suis jamais habitué à cause de l'impossibilité de prévoir tous les imprévus (1).

(1) Les légendes des photographies restent soigneusement dans le domaine prévisualisé comme pour empêcher le lecteur d'en sortir: "Partisan at the instant of death" ; "Coucher de soleil à la Pointe du Raz" ; "1/125e s. f 11, tri X"... Les rares prises en compte de l'imprévu sont la dérision genre Hara Kiri, le punctum de Barthes...

La légende d'un tableau n'est là que pour le catalogue, celle d'une photo est une protection. La fabrication de la photo est le seul moyen de faire apparaître un élément invisible de la réalité et il y aura toujours dans le résultat l'imprévu mêlé à ce qui est attendu.

(Comme on le verra, peu après je suis tombé dans l'excès de croire que la seule chose digne d'être photographique était l'imprévu)

A partir de ce principe, je me pose, aujourd'hui - il y a dix ans j'en étais loin - la question suivante. Une idée reçue sur la photographie est que la machine va extirper le hasard. L'imprévu serait donc la partie humaine. (Errare humanum est !). Quel est donc l'intérêt de choisir ce moyen d'expression s'il est esclave de la subjectivité humaine comme les autres ? Serait-ce à cause de la mise à jour d'un aspect de la réalité invisible avant 1839 ? (1).

Ou plutôt avant 1920, quand les Surréalistes ont les premiers agréé dans la photographie autre chose que ce qu'on voulait y voir? S'ils ont adopté la photographie, notamment par le truchement d'un inconnu inclassable: Atget, n'était-ce pas qu'elle montrait, mêlé inextricablement au connu, quelque chose d'inconnu. Le désordre et l'hétéroclite ne seraient plus des erreurs à supprimer, mais une organisation paradoxale: la réalité "plus difficile à accepter que la fiction" (2).

Bien plus, il me semble que la photographie, et l'enregistrement en général nous montrent quelque chose de neuf, bien plus qu'ils ne nous permettent de reconnaître ce qu'on ne connaît que trop. Avant eux, les "images-relations" d'André Breton (Manifestes du Surréalisme) restaient mentales. L'imprévu est ce qui est invisible à la prise de vue, même à son auteur, et que le résultat rend visible, même à celui qui n'a pas fait la photo. Y aurait-il dans ce moyen nouveau un pouvoir capable de dévoiler quelque chose de physiologiquement invisible, de même que l'avion nous donne le pouvoir de voler? Une image enregistrée étant faite globalement, si elle est lue élément par élément, l'élément-globalité risque de passer inaperçu. C'est du moins l'impression que j'ai souvent devant une photo. Je vois clairement certaines choses (l'auteur, le sujet, la composition, l'instant, le punctum) (3)... et cependant, j'ai l'impression d'être en présence d'une technique de lecture qui n'est plus adaptée. Le fait que la photographie soit restée sagement surréaliste, que ce soit devenu un de ses académismes, me semble une preuve de l'admission d'un phénomène nouveau qu'on ressent pour le moment comme une curiosité, étant loin encore d'en tirer toutes les conséquences.

(1) 1839 est une date symbolique. C'est l'année de la publication de l'invention et par conséquent, de l'invention de la notion d'imprévu. C'est Arago qui emploie le mot pour la première fois, dans sa communication à l'Académie des Sciences, en août 1839.

(2) Berenice Abbott, dans sa préface à son livre sur Atget.

(3) Mon "imprévu" ressemble au punctum de Barthes. Mais apparemment, celui-ci ne se rend pas compte qu'il existe déjà dans la réalité et dans toute image.

Cependant, si j'avais des doutes sur la théorie d'Ansel Adams, celle-ci valait mieux que les conventions précédentes, et il était plus important qu'elle soit efficace que juste. Et je me méfiais du raisonnement critique que je considérais encore comme un prétexte à ne rien entreprendre et qui d'ailleurs risquait d'être lui-même erroné. J'ai été longtemps gêné pour parler ici d'A. Adams. (Ce n'est qu'une fois ce texte entièrement terminé que j'ai découvert que j'avais oublié de le faire). Je lui devais trop pour oser le critiquer. Car il m'a encouragé au moment le plus important. Toute ma démarche a commencé grâce à lui. Ce que je lui reproche, c'est de rester un artiste traditionnel ayant mis au point une technique picturale de plus. C'était d'ailleurs l'aspect qui m'avait attiré, étant désireux de rester un "vrai" artiste.

Ce sont deux Américains qui sont à l'origine de ma démarche : Ansel Adams m'apprenant ce qu'était le matériel, et ensuite, comme on le verra, Charles Harbutt, m'apprenant en quelque sorte ce qu'était le photographe. Les raisons peuvent en être l'efficacité yankee et mon snobisme pro- américain d'alors. Mais les principales sont leur enthousiasme et leur confiance dans l'avenir. Ils sont à la limite de l'arbitraire, mais ce qui compte, c'est leur pragmatisme euphorique (quel contraste avec les photographes français que j'avais fréquentés jusque là !).

* * *

J'étais effrayé de connaître si peu la matière que j'étais chargé d'enseigner. D'autant plus que cette démarche débutante avait comme première conséquence de me faire revenir bredouille de mes séances "dans la rue", et que par conséquent je n'avais pas plus de preuves matérielles que de démonstration théorique pour convaincre les autres ou me rassurer moi-même. Je m'attendais à des découvertes immédiates, je ne prévoyais pas que mon enquête allait durer dix ans. Tout en me posant la question de savoir s'il ne serait pas plus honnête de démissionner, j'avais la conviction de n'être retenu que par des limites personnelles et mon manque d'information. J'avais la conviction que l'évolution de la photographie était bridée par des règles et conventions sociales (d'où les accès de fixation que sont les magazines pour amateurs, les galeries d'art photographique ou les sex-shops), mais je n'avais pas les capacités de le prouver. Et je suis tombé sur une interview d'un reporter américain : Charles Harbutt (Zoom n° 23), qui parlait de la photographie comme j'avais l'ambition d'en parler moi-même. Partant comme moi d'une expérience commerciale, il se posait la même question sur la nature de la photographie. Avait-il une réponse ? Il ne semblait pas s'en préoccuper. Ou s'il en donnait une, la question continuait de l'intéresser comme si celle-ci était plus importante qu'une réponse quelconque. En 1975, il dirigeait un stage aux rencontres d'Arles que j'ai décidé de suivre.

Cette période de cinq jours fut capitale. D'abord à cause de la découverte qu'effectivement je n'étais pas seul à chercher et que la remise en cause de la photographie allait de soi pour beaucoup de monde . Des réponses étaient données, mais il y en avait trop

pour qu'aucune soit satisfaisante. D'où cette conviction que j'ai conservée longtemps, qu'il est aussi indispensable de chercher la bonne question que de ne pas trouver de réponse ; qu'une certitude est la preuve qu'on se trompe, que dans la nature de la certitude il y a que son existence est la preuve de sa fausseté. J'avais trop peur des dogmes pour souhaiter une réponse générale englobant toutes les réponses particulières.

La seconde découverte fut le stage proprement dit.

Le propos d'Harbutt était l'étude de l'influence de l'inconscient sur les choix du photographe ; la manière dont cet inconscient utilise la réalité pour se représenter dans l'image. Harbutt regardait nos tirages et nos planches-contact, recherchant les rapprochements de formes, les accidents, les répétitions, tout ce qui n'était pas volontaire, tout ce qui avait été invisible au moment de la prise de vue, tout ce qui est considéré généralement comme des détails inutiles et des erreurs du photographe . Par contre, il ne s'intéressait pas au sujet officiel, à ce qui allait de soi et n'appelait que des commentaires esthétiques ou technologiques. Mais si j'acceptais avec joie la remise en cause d'une lecture réductrice de la photographie, je refusais l'importance donnée au hasard. Cela contredisait trop mon credo artistique d'alors, élaboré sur l'organisation (et ma fidélité à Ansel Adams), m'entraînait dans le domaine douteux de l'inconscient et m'impliquait un peu trop personnellement.

C'est sous les platanes d'une place provençale que s'est passé le déclic. Harbutt, après avoir regardé mes planches-contact, m'a dit : "Il faut tuer son père".

Cette formule que j'entendais pour la première fois, m'a choqué. Même avec de bonnes intentions, il ne fallait pas dire une chose si indiscreète et si brutale. Je ne cherchais qu'à améliorer mes photos, pas à me faire psychanalyser. Mon opinion sur l'inconscient consistait alors à dire qu'il excusait tout, que rien de fiable ne pouvait sortir de son étude, que d'ailleurs son rôle était connu depuis toujours (1) et que démonter les raisons cachées d'une oeuvre d'art n'expliquait pas le génie. Bref, j'adoptais sur ce sujet tous les refus traditionnels de mon milieu et de mon éducation.

Harbutt a continué lourdement en me demandant qui était mon père. Et, convaincu de ne pas en avoir, je me suis entendu répondre : "Cartier-Bresson".

Même si par la suite, je me répétais que j'avais dit n'importe quoi, c'était trop tard, la découverte était indéniable.

(C'était vraiment lui qu'il fallait que je tue : l'inventeur de deux notions inséparables : l'instant décisif et la bordure noire interdisant le recadrage. Combinaison ayant comme résultat une composition picturale classique, où le mouvement n'est qu'un élément parmi d'autres : l'inventeur de la peinture au Leica.)

(1) "Merci mon Dieu de ne pas m'avoir rendu responsable de mes rêves" (Saint Augustin)

La démarche avait démarré. Elle a commencé par ce qu'on me demandait de faire: la remise en cause de mon éducation. Ou plus exactement, par la prise de conscience que cette contestation, je la faisais clandestinement depuis longtemps. C'était elle qui m'avait dirigé vers un métier artistique, qui m'avait amené à la photographie, qui m'avait rendu si sensible au voyeurisme... Si j'ai adopté d'abord cet aspect-là de l'inconscient : la remise en cause de la culture - non pas d'ailleurs, comme je l'ai cru longtemps, de ma culture en général, mais de son aspect familial et lycéen - c'est qu'il légitimait ma contestation. C'est un de ses détails, l'ignorance de l'influence de l'inconscient, qui m'a donné un remplaçant aux principes esthétiques qui m'avaient guidé jusqu'ici. Le fait que mon éducation n'ait jamais abordé ce problème est devenu la preuve qu'il fallait remettre en question cette éducation.

D'autant plus que le domaine artistique, où cette influence me touchait le plus, je découvrais que cette éducation me l'avait bien mal présenté. L'enseignement artistique que j'avais reçu ne s'occupait pas des liens entre l'artiste et son oeuvre. Il s'appropriait un patrimoine dont il camouflait l'origine. Le génie était un don, éventuellement fertilisé par la souffrance. Le malheur physique ou moral des uns faisant le bonheur esthétique des autres. D'où quelques images d'Epinal : la surdité de Beethoven, la folie de Van Gogh, le suicide de Gérard de Nerval et la disparition mystérieuse de François Villon. Cependant (il y a cinquante ans, quand j'ai écrit cela!) on trébuchait parfois sur des détails gênants : l'ivrognerie de Musset, la vérole de Baudelaire, l'homosexualité de Michel-Ange, de Verlaine, de toute la société antique. Le danger devait être bien grand pour qu'on se protège si soigneusement. Si la folie de Hitler est commode, celle de Rousseau est embarrassante. Gide, dans les années 30, parlant de Montaigne, a dit : "Vis-à-vis des auteurs hardis et néanmoins devenus classiques, la grande occupation des pédagogues, c'est de les rendre inoffensifs". Les modèles équilibrés, moraux, bien sous tout rapport, qui sont-ils ? Où les chercher ? Les gens équilibrés, c'est-à-dire sans ambition, sans révolte, cet enseignement les méprisait, et nous donnait en exemple des malades et des fous. J'ai adopté la loi implicite que ce qui permet la création et le génie, c'est quelque chose au fond de nous, habituellement réprimé : je ne devais plus avoir honte d'être artiste. Jusque là, je me posais constamment la question de savoir si j'avais le droit de consacrer mon existence à ce qui n'intéressait que moi. Découvrir l'inconscient l'a rendue caduque. Je n'étais pas artiste pour me faire plaisir, mais parce que je ne pouvais pas faire autrement (1).

(1) Ceci est une chronique de mes convictions d'alors, et en aucun cas une étude des relations entre névrose et création artistique.

Et j'ai découvert l'ambiance permanente d'angoisse et de malaise dans laquelle mon adolescence et le début de ma vie adulte s'étaient déroulés, et que j'avais cru jusqu'alors normale. Périodes de lutte cachée entre ce que je devais faire et ce qui m'attirait réellement, contestation inexplicable et ingrate : mes éducateurs ne voulant pas autre chose que mon bien, leurs critères étant logiques. Je n'avais aucune explication autre que l'égoïsme pour ces intérêts incompatibles avec les leurs. Lutte qui a modelé mon caractère, me donnant le sentiment d'être un marginal, puisque je m'intéressais à ce qui n'était pas intéressant : un sournois, puisque je m'y intéressais en cachette ; un impuissant, puisque je ne pouvais entreprendre quoi que ce soit.

Lutte qui a déterminé mon comportement social fait, d'une part, de méfiance envers les autres, incapables de me comprendre, et d'autre part, de soumission à ce que je croyais pouvoir les intéresser pour me faire accepter. Lutte qui m'a fait croire à une frontière entre vie personnelle intérieure et vie sociale.

D'où sans doute le choix de la photographie pour "m'exprimer", photographier devenant une réaction admissible, remplaçant toutes les réactions spontanées que j'avais pris l'habitude de réprimer. (J'ai souvent l'impression de photographier comme d'autres rient, sursautent, ou allument une cigarette.)

Je suis obligé de mentionner ce processus de l'adolescence angoissée à la photographie réflexe, car il est à l'origine de ma théorie actuelle.

Fatalement, je suis tombé dans le panneau consistant à reconnaître mes intérêts personnels dans ce que mon éducation avait négligé. Je devais donc assainir cette éducation et apprendre certaines choses seul. J'en suis venu à opposer systématiquement l'éducation que je me faisais tout seul à celle que j'avais reçue, à me convaincre que les seules choses importantes étaient celles que j'avais choisies et apprises moi-même, à adopter une conviction pour la seule raison qu'elle contredisait l'éducation officielle. Sans me rendre compte que celle-ci restait donc toujours non seulement la référence, mais l'outil que j'utilisais pour la critiquer. Je voulais tuer mon père avant qu'il ne m'ait engendré. N'étant guère au courant de ce qui se passait en moi alors - ce travail sur l'inconscient étant lui-même en grande partie inconscient -, je ne pouvais pas en faire la critique. Je ne me rendais pas compte de la naïveté de vouloir bâtir un enseignement sur les ruines de toute une culture, sans parler de son manque d'originalité à son époque ; de l'amalgame confus entre inconscient et critique de l'éducation ; enfin du danger de prendre un cas particulier pour élaborer une théorie et un enseignement.

* * *

Voici ce qu'aujourd'hui je peux dire sur ce que cette démarche a apporté à cet enseignement, à mon enquête.

Au début, je dois confesser que je l'ai utilisée comme une arme, justifiée par la volonté

sincère de mieux accepter tout ce qu'elle me permettait de découvrir dans une photo. Je voulais oublier le réflexe habituel consistant à décider d'accepter ou de rejeter. C'est toujours actuellement ma méthode pour aborder une photo inconnue. C'est le "vous ai-je bien compris ?" de Carl Rogers, un auteur important pour moi à l'époque. Elle permet de découvrir les qualités toujours présentes, mais toujours camouflées par les maladresses. Elle permet de connaître les raisons de l'attraction ou du rejet d'un travail chez moi-même ou chez les autres (attraction et rejet habituellement expédiés par un faux fuyant technologique ou esthétique). Elle permet de découvrir et d'aimer des images anonymes au même titre que des images célèbres. Enfin elle m'a permis de découvrir que l'analyse la plus clinique n'empêche pas l'émotion, que celle-ci en sort même améliorée.

Cela revient bien sûr à ne rien refuser, à excuser tout, à ne pas choisir. Problème du choix qui apparaîtra de plus en plus fréquemment. C'était révéler involontairement que je ne savais rien de ce que j'étais censé enseigner. Déconcertés, les étudiants me reprochaient de ne pas donner mon avis.

Cette analyse des motivations inconscientes, revenant à considérer une photo comme un test projectif, m'a suffi pendant un certain temps. Aujourd'hui, je me rends compte que ce n'est pas une bonne méthode de lecture. Juste et éventuellement une introduction. Elle permet de classer l'image par ce qu'elle apprend sur son auteur. Mais je ne veux pas encore commencer une discussion sur la forme et le fond, problème qui s'applique à mon avis d'une manière tout à fait spéciale à la photographie.

Voici une petite liste de constantes déterminées par cette méthode (d'après les photos d'étudiants et d'autres que j'ai pu voir depuis une quinzaine d'années) :

- les timides ou bien les conviviaux (photos de campagne déserte ou de carnivals) ; ou encore les agressifs ou les charmeurs.
- les pygmaliens qui veulent refaire le monde à leur idée, ou bien les chiffonniers, les chercheurs de trésors, espérant tomber sur le chef-d'oeuvre en tournant le coin de la rue ;
- les géomètres qui nettoient la réalité, la rangent, la réparent, en font une épure;
- les honteux sublimant par l'art;
- les hésitants entre obéissance et contestation voulant montrer aux autres qu'ils ne sont pas comme eux, tout en étant acceptés, (ce qu'on appelle l'envers du décor, les groupuscules minorités diverses, etc.);
- ceux qui s'évadent de la réalité ici-maintenant, soit par un voyage touristique ou un reportage sur un autre milieu que le sien, soit par de la macro ou des effets spéciaux sans sortir de son laboratoire;
- ceux qui testent éternellement leur matériel ou l'instant "décisif".

Cette liste est naïve et incomplète mais c'est un bon moyen pour aborder un dossier inconnu. C'était surtout la prise de conscience d'une vérité qui deviendra très importante: l'action du sujet lui-même dans sa photographie.

5 . LES PHOTOS INMONTRABLES

=====

La découverte de l'inconscient, qui avait déjà eu comme conséquence la contestation de mon éducation, en a eu une seconde dans mon travail : contester ce que, suivant le vocabulaire des peintres, j'appelais la composition et qui jusque là était pour moi le principe intouchable de la création artistique.

Prenant Harbutt au pied de la lettre, je me suis mis à travailler sans plus me préoccuper de vérifier avant de déclencher. L'involontaire a remplacé le voulu, l'imprévu est devenu mon outil : une photographie automatique.

Mais cette manière de faire comportait des risques. Celui-ci d'abord : ce que je cachais auparavant devenait ce que je devais montrer et risquait donc de révéler des choses indiscretes.

Ensuite, ne s'agissant plus d'une recherche esthétique, l'aspect formel serait critiquable. D'autant plus que cet aspect ne pouvait plus être une justification de l'oeuvre. Si Rabelais est scatologique, si Van Gogh peint de vieux souliers, ils le font avec style. Et il y avait même le risque qu'on ne sache plus qui était l'auteur. J'avais moi-même du mal à accepter mon inconscient comme faisant partie de moi-même.

Il y avait aussi les questions morales que posait ce téléguidage par l'inconscient. C'était sombrer de plus en plus dans la paresse, dans ce métier de paresseux qu'est la photographie.

Ensuite, ces photos étaient égoïstes. Elles n'obéissaient plus à l'obligation tacite de montrer un sujet intéressant et elles trahissaient l'objectivité traditionnellement attendue de la photographie. Je désirais camoufler cet égoïsme autant que ce que je risquais de dévoiler sur moi-même. Si parler de soi n'est pas nouveau en littérature, cela l'était en photographie (cette gêne semble bien démodée aujourd'hui !).

Enfin, je n'étais pas certain de ne pas me tromper. C'était une expérience que je trouvais moi-même un peu ridicule. Je ne pouvais donner de justification ni au but, ni à la méthode de travail, ni à la forme, ni au fond. Etait-ce encore de vraies photos ?

Pour ne pas avoir à me justifier, pour ne pas retomber dans la dépendance de l'opinion des autres, j'ai décidé que ces photos, je ne les montrerai pas.

Pour devenir un vrai photographe, il fallait que je supprime pendant un certain temps, non seulement le client commercial, mais tout spectateur quel qu'il soit.

Devenant moi-même mon propre et unique client, tous ces dangers disparaissaient. Ce

qui risquait d'être dévoilé sur moi ne me gênait que si d'autres le voyaient. En ce qui concerne la beauté de ces images, j'ai déjà dit que je la considérais de plus en plus comme conventionnelle et j'avais l'espoir que cette méthode, produisant des images nouvelles dans le fond, aboutirait nécessairement à une esthétique originale. (Conviction issue de mon éducation de la fin des années 50 : époque des voitures aérodynamiques, du CNIT, des meubles scandinaves... La beauté vient de la structure, elle n'est pas plaquée dessus.)

Au début, ce fut impressionnant de ne plus avoir le garde-fou du public, de "gâcher de la pellicule", sans m'adresser à qui que ce soit. Par contre, je n'avais jamais ressenti un tel plaisir à photographier.

Freud parle quelque part de "l'ami intime" à qui on s'adresse toujours inconsciemment quand on travaille seul. Je n'arrive pas à me rappeler à qui je m'adressais (car je suis convaincu que son hypothèse est juste).

Certes, moi qui me plaignais de l'isolement, je m'y réfugiais encore plus. Mais ce n'était qu'une ruse. Je ne contestais pas le but de communication de la photographie. Mais la raison de ce travail, ce n'était pas des images, mais une rééducation.

En ce qui concerne ma manière de travailler, je devais utiliser une technique laissant toute liberté à l'inconscient. J'imaginai celui-ci à peu près comme une suite de réactions fugitives de mon état d'esprit et de ma "personnalité", stables et permanents, à la réalité changeante. Je devais éviter le plus possible les réflexes de surveillance. Ma technique a été ce que j'ai appelé la transe : la fatigue, la marche à pied, la faim, le vin (jamais de drogues plus exotiques !), plus un Leica muni d'un 35 mm.

* * *

Ces photos inmontrables ont eu pour conséquences d'autres découvertes sur le travail inconscient, ou sur le travail de l'inconscient, que je dois mentionner, car si elles ne sont pas spécifiquement photographiques, elles ont eu une importance dans mon comportement de photographe.

La première, c'est l'aspect positif de la contradiction. Ce que j'appelle contradiction, c'est la présence simultanée dans mon esprit d'une conviction accompagnée de toutes ses preuves, et d'un intérêt louche pour son contraire, que je suis convaincu de refuser, que je considère comme une fuite des difficultés occasionnées par la conviction en place et une trahison, comme si celle-ci comptait sur mon soutien. Puis arrive le temps où la seconde certitude remplace définitivement la première, et où je découvre autant d'arguments pour elle, que j'en avais contre, où commencent les remises en cause en chaîne, et la critique de convictions dont les relations avec la première étaient invisibles. Le fait qu'elles soient inconscientes, fait que ces certitudes nouvelles naissent et prennent force avant que je puisse décider si je les accepte ou non. Et ainsi, je refuse longtemps ce à quoi je finis par croire. C'est un travail invisible qui, quand il devient visible, est apparemment sans rapport avec la réflexion consciente dans laquelle je me trouve alors. Auparavant, la découverte d'une de ces contradictions ne

pouvait provenir que d'un manque de rigueur. Aujourd'hui, c'est l'indice d'une découverte proche. A tel point que j'essaie de me demander systématiquement quel est le contraire de ce que je crois pour être certain que ce n'est pas cela.

La seconde découverte est l'aspect encourageant de la maladresse. Quand on fait quelque chose pour la première fois, on est maladroit. La maladresse doit donc être considérée comme la preuve qu'on apprend. J'ai longtemps fait l'erreur de croire ce qu'affirmait mon éducation : qu'il est de plus en plus difficile d'évoluer en vieillissant, qu'à certains âges correspondent certaines découvertes, donc certaines maladresses : autant le bébé apprenant à marcher est attendrissant, autant l'éternel étudiant est ridicule.

Et puis, comme dernière conséquence, il y avait les photos elles-mêmes. Elles débarquaient dans un univers où rien n'était préparé pour les recevoir. Moi-même, obéissant à ma règle, je n'osais pas trop les regarder. Ou plutôt je ne savais pas comment. A l'origine, mon idée était de claquer la porte au nez du spectateur ricanant par-dessus mon épaule pendant que je travaillais : ne plus faire des images et essayer de les réussir en même temps, ne plus chercher à satisfaire des critères généraux avant mes critères personnels. Or, je découvrais que je n'avais pas de critères personnels !

D'ailleurs, presque tout dans ces photos semblait traditionnel. Cependant, elles avaient pour ainsi dire un parfum surprenant et je pouvais les regarder de deux façons.

Selon la méthode Harbutt d'abord, ce qui m'encourageait à ne pas les montrer. La vitesse d'exécution et la transe m'empêchaient de faire joli et de composer. Et j'avais la preuve que je ne voyais pas grand-chose de ce qui se trouvait devant moi au moment du déclenchement. Mais c'était aussi comme soulever une carapace et découvrir quelque chose de fragile et de grouillant : des images très ressemblantes à ce dont j'avais honte en moi.

On pouvait aussi regarder ces photos avec la méthode de lecture traditionnelle. Et photographier n'importe comment ne provoquait pas n'importe quoi. Cette technique aléatoire avait une logique. L'inconscient raisonnait.

D'ailleurs ces images n'avaient plus grand chose de commun avec ce qu'elles étaient dans mon esprit au moment de leur naissance. Le résultat était du "reportage" au goût du jour des années 70, c'est-à-dire sur le banal et sur l'état d'âme, et comme disait Contrejour, combinait "ces deux aspects qu'on oppose souvent : exprimer ses phantasmes et faire part d'une réalité sociale".

Ma méthode avait comme résultat en plus spontané des images traditionnelles alliant esthétique et message, description et symbole : des photos dignes du fils de Cartier-Bresson, c'est-à-dire d'un fils du surréalisme. Car l'écriture automatique est une convention courante dans la photographie depuis cinquante ans.

Pour finir leur histoire, il est venu un temps où j'ai pu montrer ces photos inmontrables. Cela a correspondu à l'époque où leur fabrication devenait une routine. J'arrivais presque à coup sûr à faire une photo "inconsciente" réussie. Cela devenait

une manière. J'étais impatient de passer à autre chose et l'exploration de mon inconscient devenait banale. Le fait d'avoir mis à jour et déposé quelque part certaines obsessions, peurs, hontes les avait débarrassées de leur maléfice. Autrement dit, ces photos avaient joué un rôle imprévu : elles m'avaient changé.

Parallèlement, appliquant la lecture Harbutt aux photos des autres, je découvrais que je n'avais rien d'exceptionnel. Et que ma démarche n'avait rien d'exceptionnellement original. C'était la grande époque de la photographie subjective. Deux de ces photos inmontrables ont même été publiées ("Photo actuelle en France", éditions Contrejour, Paris, 1976).

6. LA FENETRE DU TRAIN

"Oui, je crée la vérité nouvelle. Sans ma faculté de la voir, elle resterait chose morte. Car l'observation, c'est de l'invention." J. Renard.

Ce rejet de la "composition" n'a été qu'un début. Progressivement, je me suis mis à pourchasser tout ce qui organisait ma vision. Celle-ci obéissait à des règles dans la sélection des éléments et de leurs relations que je ne me rappelais pas avoir choisies délibérément. J'appelais ces règles des "codages". Mon inconscient n'était pas libre, ma vision était conditionnée. Il fallait que j'arrive à voir ce que mes yeux percevaient avant qu'il n'y ait interprétation ou lecture. Je ne voulais plus de cette convention que ce qui importait dans ce qu'on voyait, c'est ce à quoi cela faisait penser.

Je voulais nettoyer ma vision de la culture ! Je lui en voulais d'être un système qui ne me concernait pas, sécrétait l'angoisse et par-dessus le marché, ne me procurait pas le succès. Quand je trouvais dans mon travail une photo réussie, c'est qu'elle aurait pu être faite par un autre. Et cette photo était une preuve d'échec tout autant que les autres. Mon but était donc toujours une vision plus "juste" pour une création plus personnelle. Paradoxe latent de toute l'histoire de la photographie, ce moyen de représentation ayant toujours eu la réputation d'allier "le sentiment à l'exactitude" (Ch. Garnier).

Le cinéaste Robert Bresson a dit : "Nous travaillons avec des outils qui ne voient pas comme nous". Moi je disais : "Je ne vois pas comme mon outil". Et j'ai décidé de prendre celui-ci comme modèle pour rééduquer ma vision. Cet appareil qui n'a ni sentiment ni culture, qui regarde sans choisir ni classer, était donc, dans mon esprit, la possibilité de voir la réalité sans codages, c'est-à-dire de la voir tout court.

A l'époque je ne disais pas cela aussi précisément et je ne voyais pas la conséquence qui en découlait : ni plus ni moins que la possibilité de voir enfin la réalité invisible depuis l'origine du monde. Mais même si ce n'était pas clairement affirmé, cela allait de soi. Si j'étais devenu photographe, c'était pour cette correction, cet ajustement de ma subjectivité, de mon émotivité, de ma culture. (Aujourd'hui, je n'hésite plus. Et le but de ce travail est de prouver la justesse de cette théorie. Ou au moins, que depuis l'invention de la photographie, notre comportement vis-à-vis de la réalité a changé).

* * *

La vision de mon appareil, comment se faisait-elle ? Tout ce que ma culture et mon expérience personnelle m'avaient appris pouvaient se rassembler en deux notions : l'instantané et le cadrage.

L'instantané était la seule des deux photographiquement pure, aucun autre moyen iconique n'ayant pris sérieusement en compte la représentation du temps. Mais cette pureté se payait cher. Il n'y avait jamais grand chose à voir dans le résultat. C'était surtout excitant à faire. C'était un sport. La beauté ne pouvait se trouver dans le fugitif, dans "le mouvement qui déplace les lignes" (1). L'instantané, à coup sûr photographique, était à coup sûr inartistique.

Quant au cadrage, cela n'avait été pour moi jusqu'ici qu'une organisation qui se rapprochait de la composition, mais qui à cause des conditions dans lesquelles il se passait, n'était que de la pacotille qu'on plaquait sur l'instantané pour lui donner l'air sérieux et artistique qui lui manquait.

Le caractère du travail "à la sauvette" du reporter, ou "trompe-l'oeil" du photographe de studio, esclave de la nature irrévocable du déclenchement, ne permettait qu'un résultat de mauvaise qualité, ridicule s'il s'était agi d'un tableau. Or ma formation artistique me rendait exigeant. Si elle m'avait découragé d'être peintre, me persuadant que je ne serais jamais un créateur de compositions originales, elle m'avait rendu aussi très critique envers la naïveté des principes qui se transmettaient dans les studios photographiques : la ligne d'horizon au tiers, le premier plan décoratif, le centre d'intérêt, etc... Je trouvais tout cela infantile comparé aux savants tracés régulateurs, aux éclatements de la perspective de la Renaissance.

Jusqu'aux photos inmontrables, j'avais eu une attitude contradictoire. Alors que je ne choisissais comme sujet que des éléments mobiles et en mouvement, pour qu'ils aient un intérêt, j'attendais pour déclencher que l'action soit terminée, ou le geste immobile. (J'ai retrouvé cette conception chez Renger-Patzsch). Le fait que moi-même je sois mobile par rapport au sujet n'était pas non plus photographique, puisque pour photographe, je devais m'immobiliser, même un court instant, parodiant hâtivement le peintre qui, lui, choisit tranquillement non seulement l'emplacement des objets entre eux, mais son propre emplacement par rapport à l'ensemble.

Dans les photos inmontrables, je faisais bien des "cadrages" mais involontaires, ce qui les dédouanait.

Il y avait d'autant moins à voir dans l'instantané que pour qu'il soit photographiquement pur, il fallait qu'il n'ait pas d'intérêt autre que photographique. Je n'acceptais pas

(1) Baudelaire a été marqué par la nouvelle invention bien plus qu'il ne l'a cru et qu'on ne le dit généralement. Il y a les deux citations ("le vil narcissisme..." et "la technique accaparant le subjectif et l'immatériel"), mais on trouve au hasard de son oeuvre beaucoup d'allusions prouvant que son appréhension n'empêchait pas la fascination, ou au moins l'interrogation. Je vois une contradiction entre son sonnet "*La Beauté*" et sa définition de l'artiste moderne, devant prendre en compte pour moitié "le fugitif et le transitoire ».

.une dimension symbolique, littéraire ou poétique, un "message" politique ou philosophique, etc... Je n'acceptais pas qu'on puisse récupérer le moyen photographique pour représenter éternellement les mêmes notions conceptuelles, pour transmettre éternellement la même culture. D'ailleurs j'avais du mal à croire que ce moyen basé sur le fugitif et le contingent puisse être valable pour représenter des notions abstraites et éternelles. Problème historique né après la naissance de la photographie et pourquoi pas, provoqué par elle, entre les mouvements symboliste et réaliste de la fin du siècle. Toute l'histoire de la photographie n'est que la lutte entre ces deux conceptions. De même que toute l'histoire de l'art depuis la naissance de la photographie, celle-ci posant à sa manière le problème philosophique général : ce qui est réel est "particulier", c'est-à-dire unique (Spinoza).

Je sentais cela confusément alors. Pendant que je faisais une photo, je me fichais d'une démonstration. Cependant quand je regardais des photos, si elles n'avaient pas cette dimension-là, elles me déconcertaient et, ne pouvant expliquer ce qui m'attirait en elles, je disais, en bon émigrant, qu'elles ne m'intéressaient pas. Cette dimension non photographique, cette valeur ajoutée, me gâchaient la photographie. Que ce soit en la faisant ou en la regardant. Mais sans elle je ne voyais pas pourquoi gâcher de la pellicule. Codage artistique, codage professionnel, cadrage, symbole-sujet, etc... Je les admettais provisoirement mais je les sentais voués à disparaître.

Un instant me semble d'abord unique. Pendant que je vis je le sens disparaître : "Ô merveille, ô miracle, je tire de l'eau et je porte du bois" (poème zen dont je ne retrouve pas l'auteur).

En devenant photographe, puis en émigrant, j'avais essayé de faire en sorte que ma vision prenne l'habitude de repérer la photo intéressante. Cependant, il m'arrivait souvent de me rendre compte d'une photo trop tard. J'avais été trop occupé. Je tenais plus à l'émotion qu'à la photo intéressante. Beaucoup de mes photos n'étaient que des souvenirs de celles que j'aurais dû faire.

Je commençais à soupçonner que cadrage et instantané n'étaient pas des notions indépendantes. On ne pouvait pas toucher à l'une sans toucher à l'autre.

J'ai commencé une série de photos ayant comme propos d'étudier le cadrage comme un aspect de l'instantané. J'appelais ces photos des "cadrages lents", ce qui voulait dire que la lenteur ajoutait la précision temporelle à la précision graphique que je croyais étudier. Pour la première fois, j'abordais sérieusement l'instantané. Jusqu'à présent j'avais confondu dans cette notion le travail mécanique de l'obturateur et le travail mental préalable du photographe.

Aller lentement, c'était réagir contre ma peur d'être mêlé à l'action, d'être entraîné par mon sujet à des décisions interférant avec l'action que je devais avoir en tant qu'artiste . Le ralenti qui, à la limite, pouvait être l'immobilité, ne changeait pas la nature de

l'instantané. De même que l'inconscient, le temps serait toujours dans la photo. Inutile de s'en préoccuper.

Cette démarche ne permettait pas encore de déterminer comment se ferait le choix mais plutôt dans quoi. L'obligation du choix dans mon moyen d'expression restait encore bien enfouie.

Cette lenteur m'a permis de découvrir ma crainte d'être trop lent. Si l'instantané tel que je le définissais dans les photos immontrables correspondait bien à la nature de la photographie, je commençais à me rendre compte qu'il ne correspondait pas nécessairement à la mienne.

Ma lenteur d'adolescent était-elle une résistance passive, ou un rythme métabolique personnel ? Ce que je faisais vite, je devais le refaire. Devenu professionnel, je cherchais à camoufler ce rythme que je jugeais trop lent. Je m'agitais, je confondais vitesse et précipitation. Je copiais le codage du photographe sur les dents, que je croyais être ce qu'attendait le client.

Ma lenteur était une surveillance. Ne rien laisser passer qui ne soit vérifié. Je regardais vite, je travaillais lentement.

En émigrant, j'avais adopté le rythme rapide pour obéir. Avec les photos immontrables, j'obéissais toujours à ce codage-là, mais en abandonnant la surveillance. A présent je reprenais la surveillance, mais j'abandonnais la vitesse. Peu à peu je prenais conscience de cette notion qui deviendra primordiale : l'engourdissement dû à la proximité de la réalité, la difficulté à agir aisément en présence de quelqu'un ou de quelque chose.

Je me suis mis à regarder lentement, ce qui revenait à ne plus craindre de laisser passer l'instant décisif, c'est-à-dire la photo intéressante. Et cette manière de faire, cet abandon a provoqué une série de découvertes (1).

* * *

La première s'est passée au cours d'un voyage en train. La fenêtre où défilait le paysage s'est assimilée à un viseur dans lequel se déroulait la réalité. Et peu après, j'ai découvert que depuis toujours, j'avais un viseur naturel : mon champ visuel.

(1) Chez beaucoup de photographes, le rythme fait partie du style. C'est un outil de travail. Doisneau disant : "En remplaçant les kilomètres par du temps perdu on peut atteindre à la même disposition à la réception. Cette manière de vivre apporte une vision différente de celle des autres". Boubat disant : "Laissez la photo se faire" ; Thersiquel passant plusieurs semaines dans un bistrot breton avant de sortir son appareil, etc... Ce sont trois exemples de rythmes lents. Ont-ils la dimension d'une revendication de liberté ?

Après la découverte de l'inconscient lui-même, c'était celle d'un second élément inconscient de ma vision.

Ce cadreur naturel était plus grand que ceux auxquels j'étais habitué (écran de cinéma, jumelles, fenêtres diverses, dépolis d'appareils...), à tel point que j'étais étonné de lui découvrir des limites (cf. ce poème chinois sur un carré si grand qu'il n'a pas d'angles). Mais surtout il n'y avait rien entre la réalité et moi et je me protégeais de ce contact trop précis, raison pour laquelle je ne l'avais pas vu jusqu'à présent.

Je me suis entraîné à vivre avec ce cadrage biologique et un soir, en lisant dans mon lit, j'ai vu brusquement se matérialiser sa photographie : autour des lignes imprimées, le rectangle blanc du livre ouvert en même temps que l'angle des murs et du plafond qui se trouvait derrière, le fond de la pièce et le livre sur le même plan, l'arrière-plan collé au premier, le tout sans vide, sans espace entre mes yeux et ce qu'ils voyaient, mon champ visuel rempli jusqu'à ses extrêmes limites. Vision qui, paraît-il, est celle des aveugles de naissance à qui une opération donne la vue à l'âge adulte.

Cette "découverte" avait deux aspects : d'abord sujet et fond recréés en un tout, et en deux dimensions. Ensuite, celui d'un angle de vue brutal, bizarre, sans aucune des organisations intellectuelles auxquelles j'étais habitué. J'avais débusqué un de ces fameux codages de ma vision : l'incapacité à voir plusieurs plans en même temps. Ce qui n'est pas physiquement impossible, à part pour les plans très proches (quelques mètres). Codage qui date sans doute du fond des âges - les mammoths de Rouffignac flottent dans le vide - et qui est entretenu par notre culture : les cours de "dessin d'après nature", dans les ateliers d'art que j'avais fréquentés interdisaient de représenter le fond devant lequel posait le modèle (1). Dans les photos d'amateurs, le sujet se trouve souvent mélangé intempestivement à un élément du fond ou du premier plan : poteau électrique sortant de la tête, goulot de bouteille cachant le bas du visage. Dans les photos professionnelles, le "cyclo" et le détournement matérialisent cette vision fantasmagorique d'un objet sans contingence, dans le vide : l'objet à l'infinif des publicitaires (quoique la relation au fond vide crée la notion d'absence, la force zen du vide) (2).

En devenant photographe, en émigrant, j'avais dû apprendre à me méfier du danger, à surveiller le champ du viseur non seulement dans le plan du sujet, mais aussi devant et derrière lui, et à le faire aussi instantanément que possible, en me forçant à oublier qu'en tant qu'artiste, je considérais cette contingence comme triviale et empêchant la photographie de devenir un art authentique.

(1) Sauf André Lhote. A noter que tous les exemples semblables datent d'après l'invention de la photographie.

(2) Je pense à trois séries de l'histoire de la photographie : les portraits de Felix Nadar, la série d'outils de W. Evans pour *Fortune* (1955) (où les objets sont libérés, et deviennent les "formes sévères" de Jung), et les portraits de R. Avedon.

Cette relation d'éléments appartenant à des plans différents, c'était déjà l'organisation utilisée dans mes photos "inmontrables", l'inconscient devant les déceler.

Quant à l'angle de vue bizarre, il me faisait prendre conscience de la réalité sous un aspect ressemblant à une photo déclenchée par inadvertance, ou une recherche expressionniste des années 20, ou encore une "organisation aléatoire" ou surréaliste. Et, si je l'avais remarquée, c'était sûrement à cause des photos ratées et des contre-plongées que ma vision avait en mémoire. Or cette organisation que je qualifiais de bizarre, c'était ce que j'avais devant les yeux depuis toujours !

Ma nouvelle vision devait donc être régressive: trois dimensions ramenées à deux, moins de rigueur dans sa direction, etc... En la découvrant, j'étais étonné de voir combien on l'entretient comme un privilège, une supériorité, plus qu'à cause de sa fiabilité ou de son utilité. Je voulais arriver à manier cette vision aussi instinctivement que l'ancienne, aussi rapidement qu'un musicien son instrument, ou, qu'un sportif, ses muscles et ses réflexes.

Pour simplifier, j'ai supprimé le cadrage en hauteur.

A priori le fait de pouvoir choisir entre deux cadrages augmente les possibilités d'expression. Il semble logique d'en profiter et je dirais même obligatoire. Mais pour moi, cela avait toujours été une gêne, au même titre que plusieurs objectifs, un zoom, etc...

(J'ai choisi le format horizontal parce que plus proche du champ visuel, à cause du geste de visée, mais aussi sans doute pour obéir à je ne sais quel codage). J'ai pu ainsi admettre ce que je savais depuis longtemps : l'impossibilité de déterminer avec exactitude le rectangle qui serait cadré par le viseur dans mon champ visuel total. J'arrivais à peu près à savoir où il s'arrêtait à droite et à gauche, mais pas en hauteur. Et ce n'était ni immédiat ni certain. Je m'inquiétais surtout de savoir si tel ou tel élément proche du bord était dans la photo ou non. Sans limites précises, ce travail de bornage prenait toute mon attention et l'intérieur de la surface était sacrifié. Ni le carton découpé de Brodovitch ou d'Ansel Adams, ni le chercheur de champ des cinéastes ne pouvaient m'aider. Ils ne servaient qu'à vérifier. Ce qu'il me fallait, c'était un outil d'entraînement permanent.

J'ai commencé par fabriquer une variante des lunettes dites sténopéïques dont les trous étaient de petits rectangles en face de chaque pupille, couvrant à peu près l'angle d'un objectif de focale normale. Mais les verres étant trop proches des yeux, les bords du cadrage étaient flous et j'ai remplacé ces lunettes par un viseur en carton, ressemblant un peu à un masque de plongée, qui donnait un rectangle net à condition de tenir un oeil fermé, ce que j'arrive à faire facilement.

Ce masque était certes un peu voyant et de toute façon se déplacer dans la rue avec lui était dangereux, le champ visuel étant trop réduit, et j'allais m'entraîner dans des lieux isolés, marchant avec ce masque sur les yeux pendant de longs moments. Je n'avais

plus de doute entre ce qui était dans le cadrage et ce qui n'y était pas, que je ne voyais plus. Je n'étais plus tenté d'augmenter ou de diminuer le champ, comme avec un zoom, je pouvais regarder sans méfiance. J'assimilais ce cadreur aux machines à dessiner de la Renaissance, par la libération de ne plus être tiraillé entre l'ensemble et les détails.

Ce que je découvrais et qui s'ajoutait à l'aplatissement en deux dimensions, aux angles de vue bizarres et à la sécurité du monde entier se séparant en deux : ce qui était dans le cadrage et ce qui n'y était pas - cette notion de liberté à l'intérieur de limites, pourvu qu'elles soient précises - c'était un champ visuel plus resserré, aux bords nets, aux angles brutaux, ces bords et ces angles étant aussi visibles et présents que les éléments qu'ils enfermaient, réagissant sur eux, devenant des éléments en eux-mêmes (1) (2).

Aussitôt des choix naissaient : oui, non. Cadrage "intéressant" ou non... et des remarques : souvent c'est à quelques centimètres près que se tient la raison d'être d'un cadrage. Précision dans l'espace comparable à la précision dans le temps de l'instantané (exemple de cette conviction que c'est dans la subtilité et dans la fragilité que se trouve la véritable force de la photographie).

Ensuite, la vision globale instantanée de l'appareil m'est physiquement impossible (ou le codage de l'interdiction d'une vision globale est trop fort). Elle balaie, va d'un élément à l'autre, dans le viseur comme devant la réalité. Elle fait le même trajet dans le même temps. Il y a donc deux déroulements. Celui de ma vision qui balaie, et celui du temps qui passe, changeant les relations des éléments mobiles.

Mais ce cadrage, c'est-à-dire le morceau de réalité que je choisissais, et ses éléments, je les choisissais immobiles, pour débiter, ce qui me permettait d'étudier à loisir les codages qui, réduits en nombre, en étaient renforcés. Tous les contrastes ou relations référencés par les sémiologues et les théoriciens divers, d'où naît une géométrie, une organisation admises culturellement, étant toujours ce que je pourchassais. Mon travail étant toujours une démolition.

Ces codages, je découvrais leur foisonnement : ce cadreur était très efficace. Une fois qu'on a pris conscience d'un cadrage par un de ses codages, on peut oublier celui-ci et

(1) Etre à l'intérieur ou à l'extérieur : plus tard je ressentirai cela par rapport à moi, l'intérieur de moi s'opposant à ce qui est à l'extérieur, domaine dans lequel je photographie.

(2) Ce masque me ramène au voyeurisme. Il me fait penser à un trou de serrure portatif. (Je me rappelle le sentiment de protection, d'isolement que je ressentais en le portant). Le masque a toujours eu cette fonction (carnaval, etc...). Ce masque a masqué quoi ?

en adopter un second. Par exemple, les formes après les couleurs. Mais, de même qu'on ne peut pas voir ensemble deux plans en profondeur, on ne voit pas ces deux codages en même temps. Il faut un balayage mental, domaine par domaine, des plus physiques (formes, lignes, couleurs, mouvements, vides, pleins...) aux plus abstraits. Il y en a à l'infini. Certaines de ces organisations deviennent conscientes progressivement et d'autres ne le deviennent jamais, et ne seront visibles que sur le tirage.

Depuis Harbutt, je savais que le choix est une séquelle du passé, qu'en choisissant dans tout ce qui est disponible, on montre quelque chose se trouvant ailleurs. L'ambiance dans laquelle on est, notre inconscient la voit de loin, d'avant, et n'y est sensible qu'à cause d'une autre. Mais il n'y a pas que ces souvenirs lointains qui le déclenchent. Il y a aussi les souvenirs immédiats, préconscients. D'avoir regardé une forme ronde sensibilise aux formes angulaires. Une vue fuyante à une frontale, etc... Ou, au contraire, une courbe devient l'idéal d'une ambiance de courbes. Le choix se fait parmi des combinaisons d'éléments visibles et présents et d'autres invisibles et passés, les premières ressuscitent les secondes, les secondes font naître les premières.

Avec le temps, l'habitude, une check-list (chaque métier photographique, chaque photographe, ont la leur : celle de Doisneau n'est pas celle de Weston), on peut arriver à voir un bon nombre de ces organisations. Mais l'inconscient sera toujours plus malin que la volonté et certaines combinaisons ne seront jamais visibles à la prise de vue. Et ne le seront que grâce à elle.

Je n'ai pris que peu de photos pendant cette période. Ce n'était qu'un travail préalable, une amélioration de l'outil, mais pas une oeuvre. Je confondais encore photographie et art photographique. Je ne sais plus exactement quand j'ai commencé à les distinguer, à remettre en cause cette confusion très répandue après 68, et toujours bien vivante en 87. De même que, quinze ans plus tôt, les confusions entre photographie et journalisme ou publicité.

Aujourd'hui, en 87, soit dix ans après, le cadrage- instantané dans l'ici-maintenant est redevenu mon luxe et mon plaisir. Tout ce travail m'a entraîné peu à peu à ce que je ressens aujourd'hui : des combinaisons d'éléments, de gestes, de masses, etc... qui s'imposent instantanément comme justes, chose que je ne ressentais pas alors, obsédé comme je l'étais par la chasse au codage. Cette instantanéité manque toujours de rigueur et c'est la recherche de cette précision-là qui est mon travail. Finalement je n'ai pas bien tué mon père, ou son "instant décisif" est invulnérable

7-"VOIR"

=====

"On ne voit que ce que l'on regarde et l'on ne regarde que ce que l'on a dans l'esprit."

A. Bertillon.

Donc mon éducation m'avait appris que la création, c'était ordonner d'une façon originale et personnelle des éléments de la réalité. Cette organisation négligeait les caractères du sujet inutiles à l'oeuvre. Pour un artiste (-peintre), la Sainte-Famille ou un kilo de pommes avaient les mêmes qualités (1).

Ce principe de l'organisation avait été adopté par les photographes, et quand je commence à me poser la question de la nature de la photographie, j'imagine celle-ci comme l'utilisation d'un sujet-motif qu'il s'agit d'organiser d'une façon photographique. Le moyen dont disposent les photographes est - mises à part les manipulations de laboratoire, à mon goût trop littéralement copiées sur la peinture - la mise en scène : les acteurs prennent simultanément la pose au moment du rayon de soleil ; la nappe de lumière sculpte psychologiquement les "méplats" d'un visage ou caresse érotiquement les courbes et contre-courbes d'un corps féminin, fait ressortir les matières et crée une "ambiance".

Et finalement, je me suis rendu compte que je n'avais jamais vu que ces "organisations", et jamais les choses elles-mêmes. Après avoir découvert, non seulement que ces choses ne sont que des acteurs n'existant qu'en fonction de l'organisation - au point que si celle-ci l'imposait, elles n'existaient plus - je découvrais que la chose elle-même est remplacée par un codage.

J'ai essayé d'oublier cette trahison-là : tout ce que j'avais pu apprendre sur les choses que je regardais, jusqu'à leur nom. Je voulais voir les choses elles-mêmes, pas une représentation, ni une évocation. C'était chercher à remplacer ce que je savais par une sensation : "toucher avec les yeux". Il ne s'agissait pas de la vision qu'on m'avait enseignée à l'école artistique : ne voir les choses que sous leur aspect géométrique et coloré : "abstrait", ce qui n'était qu'un codage artistique. Cela me rappelait plutôt la

(1) A tel point que l'école abstraite se passe de ces éléments du réel. "Le sujet, c'est l'objet" (Kandinsky). La période de mes études artistiques est la seule de l'histoire de l'art où la référence à la réalité est ouvertement supprimée. Cela a-t-il eu une influence sur ma décision de devenir photographe ?

description de l'eucharistie telle qu'on me l'avait faite au catéchisme : l'hostie n'étant pas une représentation de Dieu, mais Dieu lui-même (1).(2)

En refusant d'imposer une esthétique personnelle, une forme extérieure, je retrouvais une présence des choses oubliée depuis longtemps, sans doute depuis que j'avais commencé à me culpabiliser pour voyeurisme. Dorénavant, je voulais être fidèle. J'espérais que la réalité, reconnaissante, oublierait d'être dangereuse et que sa vérité apparaîtrait une fois supprimé le maléfice.

Cependant, je devais bien admettre la naïveté de vouloir repartir d'une vision vierge. Et puisqu'il y aurait toujours une organisation, faire en sorte qu'elle soit au service des choses et non plus le contraire.

J'ai commencé une série de photos où j'ai méthodiquement supprimé les variables, cherchant ainsi à diminuer le plus possible l'exotisme et la nouveauté, le désarroi ou la curiosité devant l'inconnu. La méthode était la continuation de celle ayant servi pour l'instantané ralenti et le cadreur. J'ai adopté une structure uniforme, composée d'un cadrage type, frontal, à l'éclairage autant que possible similaire, etc... (cadrage en lui-même symbolique d'une attitude nouvelle vis-à-vis de la réalité), ainsi qu'une uniformité des éléments du sujet, en l'occurrence des cailloux et des petites plantes) (3). Je me suis rapproché du sujet à une distance nouvelle pour moi : 75 cm environ. Non pas pour des raisons graphiques, mais pour diminuer le nombre des éléments et mieux observer et ressentir la présence de ceux que je conservais, retrouver cette proximité nouvelle et mystérieuse découverte avec le cadreur (et sans doute, compenser ma répulsion précédente, avec la maladresse d'un apprenti ne coordonnant pas bien ses gestes) (4).

(1) Détail pittoresque : le prêtre avait continué en disant que le : "ceci est mon corps" n'a rien de commun avec le "voici mon enfant" de quelqu'un sortant une photographie de son portefeuille.

(2) Aujourd'hui, en 2019, cette relation entre l'image chrétienne des origines et la photographie est devenue très importante pour moi. J'aimerais trouver le public disposé à en discuter.

(3) Pour la première fois depuis le début de ma démarche, j'ai travaillé avec un thème. Auparavant, le thème allait de soi : le reportage, ce que les agences appellent "l'humain". J'ai fait ainsi le circuit traditionnel des timides : les quais, les halles, les champs de course, j'ai oublié le Père Lachaise ! (l'autre circuit étant les travestis, les rockers, les carnivals). L'idéal du thème étant "Family of Man" ou "l'homme et la machine". J'avais contesté ce principe de travail, trop lié à une pratique commerciale, puis plus tard, ressenti comme non photographique : le thème devenait un "motif" et on se retrouvait en train de faire de la peinture.

(4) Encore un élément faisant partie de la personnalité d'un photographe : sa distance au modèle.

J'ai abandonné le cadrage horizontal pour le vertical. De n'avoir travaillé qu'avec celui-là m'avait permis de découvrir qu'il copiait trop l'habitude de ne s'intéresser qu'à un plan, ne montrant que lui d'une façon monotone d'un bord à l'autre de l'image. Le vertical, lui, montre mieux la relation entre premier et second plans. (En même temps, je revenais au rectangle vertical qui est celui de la page du livre et de la culture traditionnelle ; l'horizontal étant celui de l'écran et de la culture moderne. A l'origine, la photographie était presque exclusivement verticale. N'est-ce qu'à cause du sujet d'alors : le portrait ? Atget, par exemple, travaillait surtout verticalement, même dans ses "Intérieurs Parisiens").

Après essai à la chambre 4x5, j'ai adopté le format 6x6, plus rustique que le 24x36, moins maniable, ce qui était une qualité au moins aussi importante que le négatif plus grand. Je lui ai adapté le principe du cadreur, remplaçant le masque par le dépoli du viseur, sur lequel j'avais fixé un cache. Enfin, j'ai systématisé l'immobilité, la contemplation. La conscience de l'espace et son organisation plastique passant par la durée. Et je me suis mis à regarder longtemps ces sujets immobiles. Ce n'était pas pour supprimer les défauts, ou débusquer la meilleure combinaison, mais pour faire en sorte que les tensions disparaissent et que la sensation apparaisse. C'était toujours ou de nouveau le : "Vous ai-je bien compris ?" de Carl Rogers. C'était abandonner ma méfiance paranoïaque, accusant les choses de se coaliser pour m'empêcher de réussir mes photos. Encore un pas vers la découverte du paradoxe fondamental : le sujet me gêne, la réalité en général me gêne, mais j'ai besoin d'elle.

Quand je décidais de prendre la photo, le travail de "voir" n'était pas terminé. Mais il arrivait un temps où ne pas la prendre aurait été ridicule, où je commençais à m'ennuyer... En fait, ce n'étaient pas les photos qui m'intéressaient, mais mon comportement vis-à-vis de mon modèle. Cependant, j'avais encore trop peur de ne pas faire de photos. Je ne regardais pas encore en face cette fatalité de la décision personnelle et je finissais toujours par faire sagement la photo, comme si mon désir d'honnêteté me donnait le droit d'être arbitraire, comme si la nouveauté de ma démarche me procurait une organisation débarrassée du principe d'organisation, comme si le fait d'ignorer les codages et les organisations dans ma manière de regarder les supprimait de la photo. Je déclenchais en me disant, tel le tireur à l'arc zen, que "quelque chose" me faisait déclencher. Ou bien je me disais : "Encore cinq minutes" et je déclenchais au bout de ce délai comme s'il m'était imposé.

A force de rester longtemps immobile devant un modèle, j'ai dû admettre que si j'avais choisi la photographie comme moyen d'expression, l'une des raisons avait été la non implication de l'instantané, exactement la raison que Robert Frank donne pour abandonner la photographie. De même que si les premières photos de ma démarche avaient été "inmontrables", c'était certes qu'étant automatiques, elles risquaient de dévoiler des

détails gênants, mais surtout, qu'étant des instantanés, elles révélaient ce refus d'implication. Je commençais à refuser les faux fuyants traditionnels que sont l'agressivité et l'impulsivité de l'instantané, même au ralenti : ce n'était qu'une variété de voyeurisme. Etant immobile devant mon modèle immobile, en tête-à-tête, j'en devenais une partie. Non plus un voyeur se protégeant, mais un participant contemplatif et détaché : distinction fondamentale.

8. LE CONTACT

"Une ville, une campagne, de loin, est une ville et une campagne ; mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des fruits, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis, à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne." Pascal.

Peu après la fin de cette période, alors que je passais devant l'immeuble où Atget avait vécu, rue Campagne Première, une phrase s'impose brutalement et sans raison à mon esprit : "La photographie, c'est le contact".

Aussitôt, j'eus la conviction d'être arrivé au but. La forme ramassée, simple et naïve de cet aphorisme, le véritable choc physique que j'ai ressenti simultanément et l'intuition que le contenu était plus complet que ce que cet énoncé disait m'ont persuadé instantanément d'être en présence non pas d'un aspect particulier de la photographie, mais de sa nature même. Et comme j'étais, je l'ai dit, dans une période "zen", j'ai appelé cette découverte et ses circonstances mon "satori".

Restait à savoir exactement ce que j'avais trouvé là (je n'avais aucune envie de critiquer. Il était évident que j'avais fini mon enquête). Travail de dépouillement qui est loin d'être terminé à l'heure actuelle.

Qu'est-ce que le contact, tel qu'il s'était appelé de lui-même à l'époque (non pas ce qu'il est actuellement et dont je parlerai après) ? C'était l'obligation pour le photographe d'être en présence de son modèle à l'instant de la création. Une sorte de synthèse physique du photographe et du modèle.

La "découverte", ce fut donc d'abord cette différence d'avec les autres moyens d'expression où, après avoir rassemblé sa matière première, on va se mettre à l'abri. L'isolement va de soi pour tous ceux qui pensent et qui créent. Le bénédictin dans son cloître, l'écrivain dans son cabinet de travail, le peintre dans son atelier, Montaigne dans sa tour, Kant dans sa "chambre", Descartes dans son "poêle"... Et aussi le chercheur dans son laboratoire et finalement tout le monde : le serrurier dans son atelier, le notaire dans son étude...

Pour eux, la réalité devient à ce moment-là un danger pour leur oeuvre. (L'acteur, le soliste de concert, *choisissent* leur public, qui paie). Le "sentir sensoriel" (Jung) (Wallon) n'est qu'une réserve naturelle, au même titre qu'un gisement de minerai, qu'on utilise à loisir, après, ailleurs. On a des sensations, des informations, qu'on doit se rappeler. On travaille de mémoire. D'où subjectivité, erreur humaine (on peut prendre des notes, des croquis... Et cela a souvent le charme du "vécu", de la "sensibilité". Mais même un croquis sur le vif est fait de mémoire : l'oeil va du modèle au papier.

Alors que pour le photographe, et tout praticien d'une technologie d'enregistrement, le contact est simultanément à la création.

J'appelle "modèle" la partie de l'environnement matériel du photographe personnifiant le "sujet", qui, lui, est conceptuel et abstrait.

Certains photographes travaillent en studio et certains peintres d'après nature. Le but des premiers, c'est de singer les peintres. Et c'est utopique : réduire la réalité à un seul personnage ou un seul objet ne supprimera pas le contact avec lui. Au contraire. Et cette épuration, c'est ce que certains, parmi les plus grands, recherchent et utilisent : F. Nadar et W. Evans par exemple. Quant aux seconds, leur but est de singer les photographes. Personne n'a jamais peint un tableau d'après nature avant l'invention de la photographie. Les portraits n'étaient qu'ébauchés en présence du modèle, souvent avec une machine à dessiner, et encore : Le Titien a fait celui de François Ier d'après une pièce de monnaie) (1).

* * *

La première étape de la naissance d'une photo est relationnelle.

Première constatation : une fois admise cette obligation, tous les comportements sont possibles. Et utilisables photographiquement. Du voyeurisme ("le voir sans être vu" du militaire, la filature ou la planque du policier, le "in vivo" du scientifique, les appareils téléguidés des astronomes), à la connivence amoureuse, en passant par le bain de foule, le tourisme, le professionnalisme "objectif"...

Voyeurisme ou connivence : E. Salomon ou F. Nadar (2) ; méfiance agressive ou dialogue amoureux : W. Klein ou A. Kertesz ; introversion résignée ou surcompensation de la timidité : J. Sudek ou R. Doisneau ; Kolossal Kontakt ou répulsion polie : A. Sander ou H. Cartier-Bresson.

Eric Berne (3) note six comportements sociaux : le "retrait", le "rite", l'"activité", le "passe-temps", le "jeu", l'"intimité". Chez lui, il s'agit de relations de personnes entre elles. Je prétends que c'est la même chose entre un photographe et son modèle, quel qu'il soit.

Les scénarios de la psychologie transactionnelle me semblent s'appliquer parfaitement à la photographie.

Bien entendu, et je ne l'ai pas compris alors, cela pose la question du choix du modèle,

(1) Cette fonction de documentation est confiée maintenant presque uniquement à la photographie. D'où une équivoque supplémentaire sur son statut.

(2) Comment peut-on confondre Félix et Paul si on regarde le contact qu'ils ont à leurs modèles: celui du premier, chaleureux, aisé, euphorique; celui du second, cérémonieux et conventionnel? Le premier regardant vraiment la personne qu'il photographie.

(3) *Que dites-vous après avoir dit bonjour ?*, Tchou.

donc du sujet. A l'époque, le sujet-modèle était toujours un "motif". Restant un artiste traditionnel, je travaillais comme un peintre ayant à sa disposition certaines couleurs, ou un compositeur, certains instruments. Les miens étant la mise au point, la profondeur de champ, la vitesse..., et je "composais" à partir d'un thème ou d'un motif. Je ne me rendais pas compte que ce thème ou ce motif était un objet matériel, présent et indispensable, qu'il fallait l'intégrer dans ma boîte de couleurs ou mon orchestre, qu'il fallait faire avec.

Pour expérimenter les idées qui se présentaient à la suite du satori, j'ai conservé le même sujet-modèle : des objets usuels, des plantes, etc... Et ce contact, j'ai commencé par essayer de le respecter au maximum. Mais j'ai fait une confusion, ou ce que j'ai pris longtemps comme telle, entre le contact et ce avec quoi il avait lieu : le modèle.

C'est ainsi que j'ai découvert que depuis toujours, et à plus forte raison depuis que j'étais photographe, j'obéissais à une interdiction : celle de copier.

Interdiction qui semblait être une des bases de ma culture. A l'école communale, comme à l'école d'art, c'était le délit le plus méprisable, une preuve ou de paresse ou de stérilité. Et, étant engendrée par la mère de tous les vices, la copie est immorale (c'est pourquoi le moindre croquis pris comme document ne peut pas être fidèle). Et elle est dangereuse. Des lois protègent la propriété artistique ou industrielle contre les plagiat. J'ai découvert aussi que j'assimilais copier et obéir, et que je confondais les deux choses dans la même interdiction, le véritable créateur ne peut créer en répétant ce qu'on lui a appris : le véritable créateur est un contestataire. (A l'époque de mon éducation, l'émotion provoquée par l'impressionnisme, le cubisme, l'abstraction... était encore très vivante. L'histoire de l'art était une suite d'oeuvres ou d'artistes "maudits" ayant "révolutionné" leur temps. Dans les années 50, le musée d'Orsay était impensable).

Créer, c'était désobéir. Et, sans doute dans mon esprit, désobéir, c'était créer. Or le but de la photographie, le principe technologique sur lequel elle est élaborée, c'est la copie, c'est-à-dire, l'obéissance. "La photographie est un art de soumission", dit Mac Orlan (dans une préface à Atget).

Grombrish distingue l'histoire de l'art de l'histoire des images, ayant chacune leur évolution, qui s'éloignent de plus en plus l'une de l'autre. L'évolution des images tendant vers la fidélité "objective", la photographie en est l'aboutissement logique.

Entre le temps où je m'étais rabattu sur elle par découragement jusqu'au "satori", j'avais refusé d'admettre que la photographie était faite pour copier, puisqu'elle était un art. Or elle n'a pas été inventée pour être un art, mais pour être une image, mais qui ne soit plus sujette aux fluctuations de la culture, changeant d'époque en époque, sans jamais

gagner en fiabilité.

Au début du XIXe siècle, on avait besoin d'une représentation de la réalité qui ne soit pas victime de la subjectivité humaine (1).

A partir du Satori donc, je me rends compte que la photographie ayant été inventée pour copier, je devais en accepter les conséquences pour être photographe.

Et de même que je n'admettais pas la copie dans la photographie, je n'admettais pas l'obéissance dans mon comportement. Mais il a bien fallu admettre tous les délits d'obéissance ou le copiage dont j'étais coupable, tous les règlements auxquels j'obtempérais, même si c'était "en râlant", en ajoutant mon grain de sel, avec délai, en déformant (comme les copistes du Moyen-Age rajoutant une enluminure ou un commentaire) ; admettre la justesse de cette exclamation entendue pendant toute mon enfance (et même encore aujourd'hui : "C'est tout le portrait de son père !") ; admettre de proche en proche tout le système sur lequel mon éducation était élaborée (apprendre à marcher, à parler, à raisonner, etc... <Piaget>) et tous les comportements, citations et habitudes empruntés, consciemment ou pas ; admettre enfin, que parmi les règlements auxquels j'obéissais, celui auquel j'obéissais le plus, c'était celui de contester ; et que notre culture (occidentale ?) est basée sur le commandement de la contester. Je méprisais la copie sans me rendre compte que je l'utilisais précisément dans ce mépris. J'ai dû admettre que mon caractère, obéissant inconsciemment à sa culture, était basé sur le balancier entre copie et contestation, obéissance et révolte, soumission et révolution, et que voulant être artiste, je refusais d'admettre l'obéissance dans mon comportement et la copie dans la nature de mon moyen d'expression.

Et ce qui me plaisait tant dans la photographie, c'était moins une quelconque objectivité que la force contestataire envers la culture qu'elle semblait contenir.

Devenu photographe moins pour faire des photos que pour me refaire une éducation, et en découvrant, grâce au Satori, que la photographie c'est le contraire de ce que je croyais, je peux découvrir où se tient réellement la contestation de la culture dans la photographie : c'est l'obligation du contact.

Le contact avec la réalité, qui est le point de départ à la fois de la culture et du procédé photographique ! La photographie reprend tout du point de départ. *Elle repart à zéro.*

La culture peut parfaitement "récupérer", coder la photographie. Elle ne peut le faire que pour son utilisation, pas pour sa nature.

(1) Je qualifie souvent la photographie de représentation positiviste. Auguste Comte, dont le *Cours de philosophie positive* paraît neuf ans avant la communication de Daguerre à l'Académie des Sciences, a vu des daguerréotypes. A-t-il participé à l'émotion provoquée par cette découverte ? Sait-on s'il a émis une opinion ? S'est-il fait photographe ?

La copie n'est *plus* le problème (1). Je le sentais sans pouvoir l'expliquer alors. Et débarrassé de ce tabou, j'étais en mesure d'accepter les conséquences de la copie, ou de l'obéissance, qui, dans le domaine artistique sont trois : le "pittoresque", le "léché" et l'"anecdote".

Or le photographe, en pourchassant son modèle dans la nature, fait du pittoresque. En faisant la mise au point pour obtenir une image bien "piquée", il fait du léché ; en produisant une image où la même importance est donnée au détail secondaire qu'à la structure, il tombe dans l'anecdote.

Vers 1960, quand j'apprenais à être un artiste, ce qui faisait une bonne photo, c'est ce qui faisait une mauvaise peinture. (On a peut-être oublié aujourd'hui le rejet des "Pompier" et de la peinture "académique" dans les années 50 et 60.)

Donc vers 1980, avec le Satori, j'ai acquis la certitude que je ne perdrais pas, en copiant, le statut de créateur. Je ne savais pas par quel mystère, mais je ne doutais pas de le découvrir un jour. Et que ce ne serait pas grâce à un objectif de flou, comme en 1900, un fish-eye comme en 1970, un filtre "créatif" comme en 1980, une image numérique comme en 1990 : la copie, la fidélité, la soumission ne pouvaient pas ne pas y être actives. Et si la photographie, avec toutes ses conséquences, n'entraîne pas dans la définition de l'art, c'est que cette définition n'était plus valable.

Et puisque le refus de copier était l'obéissance à un codage, copier et obéir étaient contestataires. Et je me suis lancé, non sans émotion, dans la recherche de la reproduction parfaite, dans la chasse aux différences, si précieuses jusque là, entre le modèle et sa photo (confondant, rappelons-le, contact et modèle, ce qui débouchait sur une fidélité graphique : proportions justes, "rendu" exact des valeurs, etc...) (2)

(1) La copie est le problème de la peinture. Celle-ci peut flirter sans risque avec la copie puisqu'elle est certaine de ne pas y arriver. On a pu se poser la question en photographie : camoufler un excès de réussite comme l'ont fait les Pictorialistes (*). C'était sans doute un passage obligé en son temps (cf. *A Photographic Vision* par Peter C. Bunnell). Mais on ne peut pas revenir éternellement sur le fait que la nature de la photographie, c'est la copie ou l'illusion. Si on le fait, c'est à cause d'une soumission culturelle mal comprise.

(*) "On peut considérer que nous cherchons à supprimer le caractère photographique. C'est exactement notre but" (R. Demachy).

(2) A propos, pourquoi Atget ? Je ne savais pas avoir pour lui un penchant particulier. Indépendamment d'une main-mise américaine (Gay Paris, etc...) à laquelle, malgré mon snobisme d'alors, je ne voulais pas participer, je refusais son parti pris de soumission à son sujet. Je ne jurais alors que par "l'organisation". C'est donc exactement ce que je refusais avant lui, que le Satori m'a fait adopter.

J'ai commencé par construire un appareil aussi grand que possible (30x40 cm) dans le but d'obtenir une finesse maximum de grain et de détail. Puis j'ai découvert l'oeuvre photographique d'August Strindberg et ses portraits grandeur nature (1). J'avais appris à manier la notion d'échelle quand j'étais architecte et je l'avais bien vite oubliée en devenant photographe, puisque cette profession l'ignorait.

Cette question de l'échelle est devenue une fidélité au modèle urgente à étudier. Et je me suis rendu compte que depuis son invention, la photographie ne l'a guère prise en compte - sauf pour son aspect purement technologique d'allongement du temps de pose - à tel point qu'il est impossible de déterminer la dimension réelle du modèle (cf. l'impossibilité d'utiliser scientifiquement les photos rapportées de la lune).

Mes premiers essais furent faits avec des objets usuels, que je choisissais pour leur taille, qui devait pouvoir tenir dans un format de papier. Puis rêvant à la copie totale et m'intéressant aux simulateurs scientifiques (3), je suis entré en contact avec la Marine Nationale, qui a passé commande au photographe commercial que j'étais toujours, d'un reportage devant montrer la vie à bord d'un navire récent, destiné à un salon nautique. J'ai proposé, à la place, des dioramas de grande dimension (2 mètres sur 3 environ) et en plusieurs plans, de morceaux du bateau (faute de pouvoir en faire une photo entière grandeur nature). C'était le contraire des évocations tropicales et déferlantes, traditionnelles de Loti à Tabarly.

Or, si la curiosité des visiteurs civils - des "terriens" - était normale : ils découvraient un univers nouveau *et exotique comme ils l'attendaient*, le comportement des marins eux-mêmes semblait paradoxal. Eux qui, quelques semaines plus tôt, ne comprenaient pas pourquoi photographier leur univers quotidien, en regardaient longuement les photos, reproduites sans autre artifice que d'être grandeur nature. Les photos d'actions spectaculaires qu'ils attendaient les auraient moins surpris (3)

Mon but était de montrer fidèlement la réalité. Toujours ce problème entre la chose et le signe de la chose: était-ce la fidélité ou le signe d'une volonté de fidélité ? Je la considérais comme suffisamment intéressante, je montrais en fait ma vision de terrien délégué. Et cela devait coller avec ma théorie d'alors.

(1) Il disait de son travail photographique que son but, comme en littérature, "était la vérité".

(2) Coïncidence ? Les "installations" conceptuelles de l'époque : Kenholz, Segal...

(3) Certes je respectais l'échelle, mais quant au reste ? C'était des photos en noir et blanc. Cependant l'éclairage réel était celui que j'avais utilisé. C'est-à-dire ce qui donne "l'ambiance".

Les marins regardaient leur univers vu par un terrien, et montré aux terriens. Ils étaient contents qu'on le montre et qu'on cherche à y être fidèle (il y a une résignation ancestrale chez les marins français, civils ou militaires, à la conviction d'être méconnus du grand public). Ils étaient solidaires de ma volonté, mon souci de fidélité graphique était sûrement pour eux un souci de fidélité plus large.

Pourquoi ai-je la conviction qu'ils y trouvaient quelque chose de neuf, de "jamais vu" ? Ils n'admiraient sûrement pas ma virtuosité technique, mon sens artistique, mon originalité créatrice, ma "bonne vue".

Je ne vois pas autre chose que le sentiment paradoxal d'être ailleurs et pourtant dans un univers habituel, ou plus exactement, en présence de lui. C'était avec leurs yeux qu'ils regardaient et non plus avec ceux des visiteurs civils. Ce luxe, ce plaisir, cet exotisme. Mais grâce à quel mystère ? La fidélité ? Non, la suppression du contact avec la réalité, puisque c'était la seule différence, le seul élément manquant. Le sentiment intense, provoqué par la fidélité, était la preuve de ne pas être en présence de la réalité.

La simulation totale, possible aujourd'hui, au dire des ingénieurs, est un outil scientifique, artistique ou cathartique (1).

Nous sommes devant la photographie comme devant la réalité, mais nous ne sommes pas dedans. De même que nous sommes *en présence* d'un instant, qui est *passé*.

La nature de la photographie - ou de l'enregistrement en général - c'est partir de l'obligation du contact pour arriver à sa suppression.

(1) Cette négation en miroir des moyens exotiques traditionnels (la transplantation géographique ou temporelle, "l'aventure" et "les héros") ne doit pas être confondue avec le Naturalisme ou le Réalisme. J'en parle plus loin.

9 - LE SENTIMENT

=====

"Je ne suis pas tout à fait le même devant une vieille dame et un réverbère »

M. Proust.

Donc, pour créer, proximité obligée du modèle. Le travail du photographe passe par le contact, et ce n'est pas un souvenir de ce contact qu'il utilise. Je l'appelle le contact n° 1, car il y en a d'autres. Armé de son appareil et de son "projet" (cf. Monod, Le hasard et la nécessité), le photographe sort de chez lui et part à la rencontre de son modèle. Or ce modèle étant une partie d'un ensemble concret, le comportement du photographe ne peut être uniquement visuel. Son regard n'est qu'une partie d'un engagement, corporel et mental, total.

La proximité, les contingences, les risques de la réalité font que sa relation au modèle est sentimentale (1). Rapport de participation mystique, c'est-à-dire d'identification partielle avec l'objet senti : cette identification s'exprime en un assujettissement nécessaire..." (2) ;

(2) C.G. JUNG, Types humains, p. 93.

La vie quotidienne élabore des habitudes, des routines pour se protéger de ces émotions, mais le photographe, pendant toute la durée du travail, évolue dans une suite ininterrompue d'émotions.

Or l'émotion, "c'est une certaine manière d'appréhender le monde", "c'est une transformation du monde" (3)

(?) J.P. SARTRE, Esquisse d'une théorie des émotions, p. 30.

(3) J P Sartre., p. 93.

le photographe est dans la magie en permanence. La proximité de l'environnement, dont fait partie le modèle, accapare sa réflexion, sa logique, son sens critique. Le danger dont les créateurs traditionnels, les intellectuels et les autres

(1) Sentiment, émotion... problème de vocabulaire. On utilise l'un ou l'autre indifféremment.

Pradines : "Les émotions sont des séismes mentaux s'accompagnant toujours d'un choc entre les habitudes et un événement subit, c'est une "désorganisation brutale qui ruine des dispositions organisées".

Reuchlin : "Un sentiment est une situation intéressant le sujet car mettant en cause son adaptation... un mélange de connu et d'inconnu" (Traité de psychologie, PUF).

Litré : "Sentiment : faculté de sentir". "Sentir : recevoir une impression qui vient soit de l'extérieur par les sens, soit de l'intérieur".

réfléchir, de "s'abstraire", elle empêche d'être intelligent (4).

Pour le photographe aussi, le contact est un danger mais il ne peut pas l'éviter, il en a

besoin. Son travail débute par un projet, c'est-à-dire qu'il pense à un sujet, qui est abstrait, même s'il a en tête une chose précise. Pour faire la photo, il est obligé de chercher le contact avec cette chose, et il tombe dans le piège.

"Le sujet ému et l'objet émouvant sont unis dans une synthèse indissoluble" (jp sartre)
(2). Le contact à la réalité est d'abord émotion : "Le sentir sensoriel... crée généralement un protège leur activité, c'est la magie de l'émotion. Elle dérange. Elle empêche de

(4) Le plaisir de regarder, culpabilisé pendant l'école d'art, car ne me procurant pas les chefs d'oeuvre. Pour ceux-là, il fallait réfléchir. Autrement dit, l'émotion était stérile et m'empêchait de créer. Regarder était passif, je devais cesser de regarder et devenir actif.

Sujet abstrait, conceptuel, codé. Modèle matériel, unique. Aux dangers intellectuels de celui-là - conditionnements esthétique et culturel - s'ajoutent les risques, émotionnels et physiques, de celui-ci.

Au conditionnement culturel dont on veut déjouer les pièges, s'ajoute le sentiment qui gêne pour le faire.

Un sentiment en liberté, agréable ou non, est dangereux. On devient "sentimental", c'est-à-dire bête. On rit, on pleure, on hait, on aime... "Un sentiment, c'est toujours tout ou rien. Sentir quelque chose, c'est tout sentir" (1). Ne pouvant photographier qu'en situation de contact, on ne peut le faire que diminué intellectuellement et exalté sentimentalement. Etat mental dû à l'encerclement, aux dangers que sont les risques physiques et esthétiques, aux distractions, aux contingences matérielles, notamment à celle que constitue le temps qui passe sans jamais s'arrêter (2). Le danger fait partie du stéréotype du photographe : R. Capa, E. Smith, W. Carone... Et les risques esthétiques en sont symboliques. Quel est le plus grand danger pour un photographe : se faire tirer dessus ou mitrailler des petits chatons ?

Cette émotion du contact, qui peut être un plaisir, un besoin (3), exige un truchement pour avoir lieu, un garde-fou pour se développer librement.

(1) JANOV, Le cri primal.

(2) Parmi ces dangers, il y en a un auquel j'étais spécialement sensible (suis-je le seul ?) : l'obligation de réagir alors que je ne sais pas comment ; que je redoute une manifestation excessive, gênante pour les autres, ou pour moi (pleurer, crier ou rougir...). D'où mon voyeurisme, puis l'appareil m'accompagnant en permanence.

(3) Photographier un modèle à son insu, en voyeur, n'a rien de passionnant. Le

modèle doit savoir qu'il est photographié (cf. l'obligation du regard dans le reportage de magazine). Peu importe qu'il soit d'accord ou non.

Auparavant, fidèle à l'idée traditionnelle de l'artiste, je ne voyais que son action sur l'image. Je découvre que le modèle, par son action sur le photographe, a lui-même une action sur sa propre image. (L'emplacement de l'auteur, imposé par les contingences de la réalité, est un exemple de cette action. Cf. Les peintures de naufrage, faites systématiquement d'un emplacement où personne n'aurait pu se tenir).

ooo

Le contact se compose de deux éléments. A l'émotion s'ajoute la subjectivité, c'est-à-dire la "personnalité" du photographe, faite de son caractère, de son éducation, de son expérience, de ses idées esthétiques, de ses choix technologiques, du but de la photo à faire. Elle est présente avant le contact. Emotion et subjectivité s'amalgament, s'influencent l'un l'autre et forment le contact proprement dit.

La caractéristique de celui-ci, subjectif et sentimental, est d'être individuel. Et aussi personnel que des empreintes digitales. Ce qui a pour conséquence que la première chose à déterminer, à analyser, chez un photographe, c'est son modèle. Même si celui-ci est imposé, dans le cas d'un photographe commercial, ou s'il est clairement présenté comme un prétexte (en contestant l'influence du modèle, le photographe ne fait qu'admettre celle-ci). Tout le comportement ultérieur du photographe dépendra de ce choix. Il y a une identification du photographe à son modèle, non au sujet matérialisé par ce modèle. Distinction qui n'existe pas ou très peu dans l'esprit du lecteur de son oeuvre.

Le style d'un photographe, c'est pour beaucoup et peut-être même entièrement, son comportement vis-à-vis de son modèle.

L'identification du photographe à son modèle ne peut pas être la même que dans les autres moyens d'expression, puisqu'aucun n'exige la participation du modèle à la création. Même si certains peintres ont peint d'après nature (ce qui ne veut pas dire par la nature), ou "sur le motif", ce qui compte, c'est que leur médium joue avec l'absence du modèle, même quand il est présent.

Ce n'est pas une manière de reprendre la formule célèbre voilà quelques années que "chaque photo est un auto- portrait". On peut dire cela de n'importe quelle création.

Ce n'est pas "Madame Bovary, c'est moi". L'identification à l'oeuvre - à la fiction - étant juste le contraire de l'identification au modèle - à la réalité.

Ce n'est pas non plus "le sujet, c'est l'objet". Le sujet et l'oeuvre se confondent chez le peintre abstrait justement par protection du contact, au point qu'il n'y a plus de modèle concret le personnifiant.

Quant aux peintres de marines, de bouquets, de natures mortes ou de portraits, c'est purement à un sujet, conceptuel par excellence, qu'ils s'identifient.

Si "un tableau, c'est son histoire" (P. Klee), une photo c'est d'abord son modèle. C'est

sûrement pour cette raison que depuis son invention, le tableau ne peut plus être autre chose que sa propre histoire.

10. LA RELIQUE

=====

Mais le modèle n'agit pas que sur le photographe. Il a une autre action, celle-là bien connue, sur la pellicule.

"Ecriture par la lumière".

La lumière, sait-on ce que c'est? Des ondes? des particules? des masses de particules? de l'énergie? des "rayons" (Barthes)? Les photons demeurent-ils sur le film, ou, passant à 300.000 km/s, ne laissent-ils qu'une trace? Cela ne change rien à ce qui intéresse le photographe : la matière même du modèle intervient sur la pellicule. La photographie, c'est l'écriture par le modèle.

Ce transfert de matière ou d'énergie sur la pellicule, je l'appelle contact n° 2 (1) et l'assemblage de photons fixés, ou leur trace : la relique.

La matière recueillie par l'appareil n'est qu'une infime partie de la totalité du modèle. Mais elle ne provient que de lui. Et elle n'a pas transité par le photographe. Elle n'est pas polluée de subjectivité.

C'est la réalité qui fait sa propre image. La photo n'est pas un signe (2).

La photo, ensemencée de réalité, est un petit morceau du trésor d'Ali-Baba dont jusqu'en 1839 on ne pouvait rien conserver. C'est un peu de la réalité d'hier dans celle d'aujourd'hui. Réalité transportable, comme un morceau d'os, une mèche de cheveux, un éclat de pierre ramassé sur la lune.

Cette poussière de réalité n'évolue plus et transmet son immortalité à la photo entière, ainsi qu'aux photons émis par elle, qui formeront les tirages et projections. "Ma fenêtre au Gras", de Nicéphore Niepce, photo considérée comme la plus ancienne existante, en émet depuis 150 ans.

Le modèle est unique, l'instant aussi. Sur la photo, ce modèle unique n'est vu que dans une position et un instant uniques. Cette photo n'est donc qu'un aspect, spatial et temporel, unique du modèle et de sa vie. Cet aspect-là, figé à jamais, est la preuve que ce n'est qu'une position parmi d'autres, qu'un instant parmi un déroulement. On est certain de ne voir qu'un aspect, qu'un instant, qu'une position. L'unique, c'est le

(1) Par fidélité au Satori. En fait, des deux contacts, c'est le seul qui soit physique.

(2) "La photo se dépasse elle-même. N'est-ce pas la preuve de son art ? S'annuler comme medium, n'être plus un signe, mais la chose même ?" (R. Barthes).

matériel, le contraire du codage. C'est la preuve de la matérialité du modèle. Non seulement du "ça a été", mais de l'appartenance du modèle à la réalité.

Bien plus, si la quantité de photons est trop petite ou trop grande, pas de photo. Comme cette quantité est déterminée par la durée et que le temps se déroule toujours dans le même sens, le moment capté et la combinaison de photons sont uniques et indissociables. Dans une photo, l'instant et la matière sont une seule et même chose. Fixant la matière même du modèle autant que son caractère passager, c'est l'essence même de la réalité qu'elle fixe. La photo n'est pas l'image du déroulement ou de la forme d'un objet, elle est une relique du temps autant que de l'espace (cf. Bachelard : l'identité du réel et du temps dans L'intuition de l'instant) (1). La petite quantité de matière conservée par la pellicule (petite par rapport à la totalité du modèle) me semble être une notion importante. C'est une conséquence d'un seul aspect, d'un seul instant.

* * *

Deux caractères culturels de la relique : c'est matériel, donc répugnant, et magique. Deux codages qui s'appliquent à la photographie.

Comme une mèche de cheveux ou un morceau d'os humain, une photo met en contact, sans précaution, directement et cruellement avec la nature physique de la réalité. D'où répulsion. (Et un besoin d'idéalisation, d'esthétisation, d'exotisme spatial et temporel constant dans l'histoire de la photo.

Cette répulsion envers la relique se confond généralement avec celle envers la porteuse de mauvaises nouvelles. Car la réalité contemporaine à la photographie est celle, maladroite et menaçante, de l'ère industrielle. On a beau savoir que le contemporain n'est jamais aussi joli que le temps passé, on ne peut pas ne pas se dire, nous, à la fin du XXe siècle, que depuis l'existence de la photographie, le monde a perdu beaucoup de sa beauté, qu'il y a là une coïncidence curieuse. Certes la photographie n'est pas responsable, elle est trop passive pour cela. Elle est coupable toutefois d'être la messagère. Et elle nous rappelle la fatalité de notre contemporain de par la fatalité du sien.

Quant à l'aspect magique. Une relique, c'est un morceau d'une personne ou d'une chose qui prend l'importance de la personne ou de la chose entière, qui "enferme son âme" (Baudrillard), et qui possède un pouvoir surnaturel. Or notre émotion fait de la réalité un monde magique (Sartre). La relique-photo est donc un recours contre le maléfice de la réalité.

(1) C'est sans doute ici que se tient la différence principale entre photo en noir et blanc et photo en couleurs. La première dit clairement qu'elle ne cherche qu'à fixer l'essence de la réalité. La seconde flirte d'une façon équivoque avec d'autres intérêts. (Il va de soi que le noir et blanc peut être utilisé comme la couleur : cf. A. Adams).

Dans l'histoire de l'art, certaines oeuvres contiennent de la matière du modèle : les "papiers collés" de Braque, les "ready made" de Duchamp, les installations du Pop Art et des nouveaux réalistes... Toutes, à ma connaissance, sont postérieures à l'invention de la photographie. Elles ne sont que des manifestations de ce qu'est depuis cette invention l'unique domaine de la peinture et de l'art en général : une interrogation sur la photographie, sur l'art "rétinien" et sur l'enregistrement en général.

11. LE CHOIX

"Choisissez, c'est-à-dire inventez." J.P. Sartre.

Reste encore une formalité : prendre la photo.

Travail négligeable. Au contraire, encore une fois, de celui du créateur traditionnel, à l'abri dans son atelier, mais aux prises avec la "matière brute" !

La photographie, symbole de l'ère industrielle. Auparavant le corps, la force physique, humaine, animale, le vent ou l'eau... faisait tout : construire des maisons, tenir un marteau, aller d'un lieu à un autre... Maintenant la force et l'habileté physiques nécessaires dans toute activité se réduisent à appuyer sur un bouton. Le pouvoir technologique augmentant, l'éventail des possibilités s'élargissant, le choix devient de plus en plus nu et ses conséquences de plus en plus redoutables.

Car ce qui fait le photographe, c'est le choix. C'est-à-dire la décision de mettre fin au contact.

Or le contact étant sentimental, l'angoisse précédant la décision du déclenchement est redoublée par la peur de mal voir, donc de mal choisir, donc de mal créer.

La création du photographe, qui est un choix, n'est possible que dans l'émotion, c'est-à-dire la pire des conditions de choix.

(Dans ma décision de devenir photographe, il y avait la conviction que le choix n'existait pas en photographie - ou que ce n'était qu'un choix de pacotille. L'erreur que je faisais était que n'imaginant le choix possible que dans les conditions d'isolement et de calme nécessaires au créateur, il n'était pas de mon ressort).

Mais l'action du photographe est préalable à celle de l'appareil, ou des photons. Quand celle-ci commence, c'est que le photographe a terminé. Il n'est plus responsable. Il a passé le relais. A partir de l'instant où l'obturateur commence à s'ouvrir, aucun risque d'intervention - donc d'erreur - humaine.

Il n'y a rien à faire que de préparer le travail ; se mettre à proximité du sujet et régler (prévisualiser). La photographie est une trace d'autre chose que le travail. D'où sa réputation de paresse - "il n'y a qu'à appuyer sur le bouton".

Le choix, comme le contact, est double. Sentimental pour le photographe, imperturbable pour l'appareil.

Le projet de la photographie c'est partir du risque absolu (émotion et angoisse humaines captées à la source, au moment même où elles sont le plus libres) pour obtenir la sécurité absolue (travail exécuté par une machine non sujette à l'émotion, et passage de l'autre côté de la décision : sécurité absolue de l'objet ancien) (Baudrillard).

L'outil lui-même est bourré de choix humains. Ce ne sont que ceux du fabricant. Pas d'inconscient - ni de conscient - de la machine. Quelle que soit l'époque et le lieu où a

été construit l'appareil, le film, la focale et le filtre qui l'équipent, le choix qu'il fait est constant. L'appareil absorbe les photons et refuse les codages.

* * *

Quelques caractères du choix photographique :

1) De même que le contact n° 1 (celui entre modèle et photographe), il se fait en deux étapes.

La première, à l'abri du contact, est un choix de type traditionnel, basé sur la culture, l'expérience : c'est le projet. Il consiste à sélectionner un appareil, un sujet et un modèle, une composition, etc..., en fonction d'un commanditaire.

La seconde partie est faite au cours du contact et grâce à lui. La première étape a une influence sur la seconde (la focale courte ou longue, le film couleur ou noir et blanc, feront ressentir le contact différemment).

2) Ce que j'appelle le "supermarché" : une fois en contact, on ne peut choisir que dans ce qui est à proximité. On a donc tendance à oublier l'existence de ce qui n'est pas présent. Et de même qu'au supermarché, on a l'illusion d'une possibilité absolue de choix, par oubli des propositions absentes. Cet oubli est une manifestation de l'émotion due au contact. On a l'illusion que le choix n'est plus qu'une question de comparaison objective. Le choix photo, c'est de choisir l'une ou l'autre proposition d'une alternative présélectionnée(1). La photographie, c'est supprimer le risque de choisir la mauvaise alternative. Ne reste que le risque de choisir la mauvaise option de la bonne alternative. Chaque photographe a son propre supermarché.

3) Le jeu avec l'irrévocable, la décision inrectifiable : l'épanortose impossible. L'épanortose, c'est-à-dire "l'action de corriger sans cesse et au fur et à mesure son discours pour mieux exprimer sa conviction". L'épanortose est une composante ancestrale de toute création, de toute activité.

Or le choix photographique est irrévocable. Ni plus ni moins que l'action de la lumière et l'écoulement du temps

.Le film de 36 poses n'y change rien. La perpétuelle transformation du modèle, du photographe et de leur relation, la lecture point par point du photographe d'une part. Mais de l'autre, l'action globale et définitive de l'obturateur. Les "repentirs" sont impossibles. L'émotion du choix s'enrichit de la peur de conserver un souvenir de son

(1) C'est peut-être une des raisons pour lesquelles je considérerais le choix photo comme un choix de pacotille. Par contre, il se faisait parmi des éléments concrets, ce qui me semblait plus fiable que les choix abstraits ou théoriques (esthétiques ou philosophiques par exemple). Paradoxe.

mauvais choix, ainsi que du soulagement d'avoir supprimé les "possibles" (je pense aux affres de Bonnard, de Cézanne... qui n'arrivaient pas à finir, de Géricault rajoutant un personnage à son "Radeau de la Méduse" dans la nuit précédant le vernissage).

Cette sécurité-là est redoublée quand on regarde la photo : la sécurité absolue de ne plus pouvoir donner prise à cette émotion dont on voit la trace, et d'avoir continué à vivre (voyeurisme spécifique : regarder quand on veut, où on veut, à son propre rythme et exotisme spécifique : le "ça a été", la minéralisation du temps, la vie immobile !).

A la vision "positiviste" (contestation de la culture, suppression de l'émotion) et à la preuve de l'appartenance à la réalité, s'ajoute le fait d'être de l'autre côté du choix, la délivrance de "l'angoisse du 'possible'" (1).

Enfin, attitude spécifique face à la réalité : ne plus être en contact avec elle. On n'en fait plus partie. Cela veut dire qu'on en devient spectateur *détaché*.

"L'idée qu'on s'en fait", qui est la seule manière de la connaître, paraît-il, n'est plus une opinion de *l'intérieur*.

Si on regarde une photo, c'est qu'on n'est pas dedans. Même si c'est une photo de nous-mêmes - car ce n'est plus nous - ou nous ne sommes plus elle.

La trace du risque pris, de la possible erreur de discernement, de la limite de nos possibilités créatrices restera éternellement. Elle pourra être détruite, mais pas rectifiée. Ce choix, fait dans l'affolement de l'émotion, des distractions et des dangers, dans le déroulement inéluctable et irréversible du temps, est irrévocable.

(1) "Pour nous, hommes du XXe siècle, l'angoisse est devenue la contrepartie de la liberté ; l'émotion du possible. Se libérer, c'est abandonner la sécurité... L'angoisse est donc la caractéristique de la condition humaine et du propre d'un être qui évolue sans cesse." J. Delumeau, *La peur en Occident*, Fayard.

12 LE CHARME CRUEL ET SURPRENANT

"*Ceci est une cane. Ceci n'est pas une cane.*" Koan zen.

La photographie sort du système. Le contact n° 2 remplace le contact n° 1. Le choix n° 2 remplace le choix n° 1 ; la sécurité remplace le risque.

La prestation de l'homme et celle de la machine se détournent l'une l'autre, se secondent, s'équilibrent.

Une infime poussière de fiabilité contre-balance une émotion et une culture, énormes, puissantes et angoissantes.

Une photo est simultanément un codage et sa critique. Le flegme de l'appareil et la subjectivité angoissée du photographe : l'équipe des contraires.

La première question : "Qu'est-ce que ça représente ?", c'est-à-dire : "Quel était le modèle ?". La seconde : "Qui l'a faite, comment ?" (ou dans l'ordre inverse suivant l'époque et le but de la photo).

Contemporaine du Romantisme et du Positivismes, la photographie appartient au premier par la libération de l'émotion et au second par sa correction. La photographie n'est ni un outil romantique ni un outil scientifique.

Une précision à ce que dit Barthes. Aucune photo n'est *indubitable* au sens traditionnel de document historique ou scientifique, elle ne l'est que comme preuve que le modèle a existé. Mais elle ne dit rien de plus : le reste est dit par la légende. Certaines photos considérées généralement comme des preuves indubitables journalistiquement parlant, sont illisibles. Le film de l'assassinat de J. Kennedy est parfaitement flou. Les photos de l'homme sur la lune peuvent être faites en studio. Rien ne prouve que les microbes grossis 20.000 fois ou les photos de la Terre prises par satellites ne sont pas des trucages. On voit cela au cinéma en permanence. "Partisan at the instant of death", est-ce un document ou une création ? La preuve indubitable, les photons, n'existent que pour la partie dont le modèle est responsable : un homme, un fusil, un calot à pompon, un nuage... Quant à la partie dont Capa est responsable, qui nous dit que ce n'est pas une mise en scène ? Même lui n'affirme rien (1).

Le projet de la photographie : supprimer la subjectivité, c'est-à-dire la culture. Rêve ancestral de restituer la réalité (et non d'en créer une autre).

On ne peut pas oublier qu'on a une culture. Ce n'est pas simplement une soumission à un conditionnement. Donc on compare. Les deux

(1) R. Whelan, *R. Capa*, éd. Mazarine.

visions sont liées. La photographie n'existe que par comparaison. Elle *est* comparaison. Relique plus image, c'est une comparaison synchrone entre vision subjective et vision mécanique.

Elle sort du système car elle combine des éléments physiques et leurs codages. A la fois relique et image, objet matériel et objet conceptuel, morceau de réalité et opinion subjective.

Or, dressés à une lecture traditionnelle, on ne veut voir que le document ou que l'image. La photographie souffrira-t-elle encore longtemps de cette hérésie : l'hypostase ? Le principal échappe. Le principal, c'est la synthèse des deux. Tout couple est composé de trois éléments.

La photographie sort du système en repartant à zéro. Auparavant, la justesse d'une opinion, d'une vision de la réalité, était décrétée par des règlements sociaux, religieux, culturels ou esthétiques. *Notre subjectivité ne pouvait se comparer qu'à celles des autres.*

La relique, est-ce une illusion, puisque tout ce qu'on voit n'est qu'illusion magique ? Mais la suppression du contact, c'est la suppression de l'émotion, donc de la magie. Par conséquent, ce qui serait invisible, c'est *l'ensemble* et la *continuité* de la réalité ? D'où : sans eux, la réalité est-elle réalité ? (cf. Bachelard : on ne peut percevoir que l'instant).

La ressemblance, ce n'est pas le problème de la photographie (la rechercher ou l'éviter, c'est pareil, c'est rester dans le système précédent). Plus on s'en approche, plus on admire la réussite. Et si on l'atteignait, on regarderait cette perfection comme un des éléments du résultat, ce qui fait que ce ne serait pas la ressemblance totale. Cependant il faut qu'il y ait une différence entre la réalité et son image, sinon c'est la réalité elle-même (1).

La photographie n'est pas une copie de bonne qualité. Ce n'est pas un trompe-l'oeil, ni une peinture léchée ou anecdotique. Elle n'est ni naturaliste, ni réaliste, ni hyperréaliste. Ces notions ne sont que des caractères de la composante image, ce ne sont que des organisations tendancieuses et idéologiques du désordre. Elles ajoutent du trivial là où le style noble le supprimait.

(1) "Il faut que nous remarquions qu'il n'y a aucunes images qui doivent en tout ressembler aux objets qu'elles représentent : car autrement il n'y aurait point de distinction entre l'objet et son image..." (Descartes, *La Dioptrique, discours quatrième*).

La photo est une symétrie du modèle, comme celle du miroir qui n'est pas une image (ni trace ni souvenir) et cependant référence indubitable (Narcisse, Blanche- Neige...), d'où le succès d'un "miroir qui se souvient". N'oublions pas que le daguerréotype, comme le reflet du miroir, est retourné.

La photographie est la preuve de l'appartenance du modèle à la réalité, la preuve de l'existence de la réalité. (La photographie représente son modèle comme l'ambassadeur son pays : elle en est une partie, une "émanation" (Barthes). Mais elle est aussi une émanation de l'auteur : c'est donc aussi la preuve de notre appartenance au monde.

L'enregistrement procure un aperçu de la réalité indépendant de toute opinion, de tout dogme, de tout consensus. La photographie n'est ni une vision individuelle, ni une vision collective. Les systèmes traditionnels - tous bâtis sur le même modèle : une hypothèse admise par un certain groupe pendant un certain temps - sont caducs et remplacés par un *système positiviste*.

La virginité perpétuelle de l'appareil, son manque absolu de mémoire, de culture et d'émotion, son pouvoir de fixer et figer un instant de la vie des photons constituent l'aide que les philosophes du XVIIIe siècle recherchaient : une opinion objective de la réalité, comme *si on n'existait pas*. Toutes les subjectivités historiques, culturelles, personnelles ramenées à une référence unique.

Cette constance est ce que recherche depuis 150 ans chaque photographe - et ceux qui les délèguent - pour comparer leurs multiples opinions sur la réalité.

Une information neuve sur la réalité. Cela veut dire révolution de l'expérience sensible, base de la connaissance.

Ce qui s'est passé pour la peinture après l'invention de la photographie, quand les peintres ont pu enfin abandonner la traditionnelle référence à la "nature", soit pour lui être fidèle, soit pour s'en inspirer, soit pour la "représenter", etc... et qu'ils ont pu délirer, naïvement, maladroitement, mais vraiment, je prétends que ce phénomène s'est passé dans *tous* les domaines de l'activité intellectuelle, sciences, philosophie, mathématiques... et cela, irréversiblement.

Et, de même que la peinture qui a toujours affirmé en théorie sa fidélité à la "nature" et ne l'a jamais admis dans la pratique, la philosophie a toujours affirmé que notre appréhension du monde était subjective sans que cela ait été jamais admis dans les moeurs quotidiennes. Maintenant, la "connaissance sensible" est définitivement prouvée et admise. Par la photographie - ou l'enregistrement - pas par la science, qui ne fait que référencer les lois et les constantes des apparences.

"Le charme cruel et surprenant", c'est une information sur la réalité inconnue avant 1839.

* * *

Première conséquence :

La photographie, ce talisman pour anéantir l'objet qui nous fait peur, rééquilibre la magie, en est la correction.

Et, de même qu'elle est la preuve de la matérialité du modèle, elle est l'évidence de notre émotion et de notre subjectivité. Une photo, instant-organisation choisi par quelqu'un, est la preuve de son émotion et de sa culture, donc de mon émotion et de ma culture. La photographie met toutes les subjectivités au même niveau. Ce qui est réconfortant pour la mienne. Ce qui me sort de ma solitude.

C'est, si on l'accepte, la possibilité de découvrir ses projections personnelles, ses cécités mentales, ses blocages.

Deuxième conséquence :

La photographie, c'est la libération de la subjectivité et de l'émotion *enfin possible*. Le contact que la vie exige, grâce au contact que la photographie exige, devient plus libre, donc plus riche, qu'auparavant.

Son succès est lié au développement de l'individualisme (en Occident en tout cas. Les cultures bouddhistes, apparemment, n'en ont pas besoin). En est-elle responsable ou la prolifération de l'individualisme a-t-il généré la photographie ?

Saint Thomas a cru ce qu'il pouvait toucher. Pour lui, ses sens étaient garants de l'existence de la réalité. Or, selon toute vraisemblance, il devait être très ému de mettre en doute son guru, et encore plus de le toucher. Il a cru ce qu'il voulait croire. Par ce contact, il a obtenu le contraire du résultat qu'il cherchait. Il est la victime exemplaire de l'émotion due au contact.

Nous sommes tous des Saint Thomas. Pour le bon sens populaire, l'observation quotidienne nous prouve que ce qu'on touche, ce qu'on voit, c'est la réalité. Chaque groupe social, chaque culture, chaque système politique est convaincu de son opinion sur la réalité. Bien que le bon sens populaire admette parfaitement les cécités mentales, que "ce qui crève les yeux" et que "des goûts et des couleurs on ne discute pas". Chacun de nous est convaincu de la justesse de sa vision de la réalité, tout autant que de la subjectivité et de la partialité de celles des autres. D'autant plus que les savants sont du côté du bon sens populaire : si on peut refaire une expérience plusieurs fois et obtenir le même résultat, on est en présence de la réalité. Des autos roulent dans la rue. Si chaque chauffeur avait sa réalité, il y aurait des accidents. Un avion passe. Il a décollé d'un continent et va atterrir dans une autre culture où ce sera toujours le même avion. Et pourtant, "La longue histoire de l'esprit, la connaissance, commence par l'abandon des certitudes sensibles". "La réalité, ce n'est que l'idée qu'on s'en fait" ; "Pas d'autre réalité que celle de la subjectivité humaine". Voilà ce qu'Hegel, Berkeley et Sartre auraient dit à Saint Thomas.

L'argumentation des philosophes est basée sur :

1°) l'émotion qui fait de la réalité un monde magique.

2°) la différence entre l'idée générale, conceptuelle, nouménale d'une chose et cette chose unique, matérielle, phénoménale ("Ce qui est matériel est unique." Spinoza).

La philosophie chinoise a une jolie image : un cheval blanc n'est pas un cheval (1), pour illustrer la différence entre matérialité-unicité et universalité-abstraction. Mais *pour le photographe, les deux existent à égalité.*

La photographie est autant une manière de voir la réalité que la preuve de la vision subjective ancestrale. Je ne sais pas si on voit mieux la réalité maintenant qu'on a la preuve qu'on ne la voit pas objectivement, mais j'ai l'impression d'un progrès. La photographie fait-elle la synthèse entre la réalité populaire et la réalité des philosophes ?

La photographie me montre ma subjectivité. Parvient-elle à me montrer la réalité ?

Cette définition de ce qu'est le satori zen me fait penser à ce qu'elle pourrait avoir comme pouvoir : "<Au moment du Satori> La réalité primaire apparaît un court instant, dans une situation unique et concrète de la vie." Devant certaines photos de Kertész ou de Sudek, j'ai l'impression qu'ils connaissaient cette impression.

Réalité visible ou non ? Ce qui compte, c'est qu'il y a des choses qu'on devrait logiquement voir et qu'on ne voit pas, ou qu'on transforme par l'émotion ; et que l'appareil voit et ne transforme pas. Et on peut voir la preuve de notre cécité. (Et peut-être peut-on voir un peu de ce qu'on n'a pas vu.)

Je suis devenu photographe parce que la photographie n'existait que par le concret. Pour m'armer contre un monde subjectif à l'excès et où j'étais le seul à *ne pas être subjectif*. Je voulais prouver aux autres la justesse de ma vision du monde, de ma "bonne vue".

L'appareil ne peut rien faire sans la réalité, mais moi non plus. C'est-à-dire sans l'obligation de l'émotion. C'est cela l'erreur de Saint Thomas. Négliger l'émotion, l'aspect du monde quand il est transformé par l'émotion.

Ce texte est la chronique d'un voyage dont le but est d'admettre que la réalité, c'est l'idée que je m'en fais. Or si je suis photographe, c'est par peur d'admettre ma subjectivité. Cela vaut-il pour d'autres ? Un photographe n'est-il que quelqu'un voulant prouver aux autres, ou à lui-même, la justesse de son opinion du monde ? Un artiste classique, qui veut refaire le monde à son idée, est un Dieu (Nietzsche), le photographe n'est qu'un Don Quichotte, un redresseur de tort, un héros ringard.

(1) "Dans son ouvrage intitulé *Le Kong-souen Long-Tsen*, il y a un chapitre intitulé : "Un cheval blanc n'est pas un cheval". Kong-Souen Long essaya de la prouver par trois arguments... Voici le second : "Quand on demande un cheval, on peut amener un cheval jaune ou noir... Donc un cheval jaune et un cheval noir sont tous les deux des chevaux. Ils ne peuvent répondre qu'à la demande d'un cheval, mais non à la demande d'un cheval blanc : donc un cheval blanc n'est pas un cheval." (Fong Yeou-Lan, *Précis d'histoire de la philosophie chinoise*, p. 105, Payot, 1952).

Contact et choix subjectifs doublés, corrigés par le contact et le choix mécaniques, c'est cela la photographie.

J'ai choisi un moyen d'expression basé sur les deux dangers que je redoutais le plus : le contact et le choix (et dont je pensais me protéger ainsi !).

Mais qui étaient aussi deux choses indispensables pour être adulte.

La photographie est un outil de comportement vis-à-vis de la réalité, issu de notre histoire humaniste, des théories philosophiques du XVIIIe siècle autant que de la conviction de Saint Thomas.

Est-ce l'aboutissement de l'affirmation des philosophes - sommes-nous enfin convaincus de notre subjectivité "métabolique" - ou bien l'aboutissement de l'obstination pérenne de Saint Thomas ?

Ce moyen nouveau, cette prothèse, est-ce un progrès, la continuation de la philosophie des lumières, du positivisme, ou bien une fragilisation, une gadgétisation, une dégénérescence ? L'humanité est-elle condamnée à vivre éternellement avec elle, comme avec l'ordinateur et l'énergie nucléaire ? La relique remplacera-t-elle de plus en plus la vision personnelle ? La photographie est-elle un pace maker ?

Je ne suis pas assez courageux pour essayer de prouver que la théorie de la relativité, celle des ensembles, l'existentialisme ou l'inconscient, etc... n'ont été découverts que grâce à l'enregistrement, ou qu'en tout cas ce sont des symptômes d'une utilisation scientifique, épistémologique de la photographie. Je n'ose le faire sérieusement que dans mon travail de photographe (utilisation artistique).

On peut utiliser l'excitation, le plaisir, le risque... la libération de l'émotion sous toutes ses formes, comme moyen artistique : R. Frank, W. Klein, Lartigue... (le contact n° 1).

On peut de même utiliser la relique : d'abord comme outil scientifique ou policier (le contact n° 2) ou à cause de l'intensité de présence du modèle quand on regarde sa photo (le contact n° 3).

Je peux être où je veux, avec qui je veux (à condition qu'il ait vécu après 1839). Je peux voir avec nos yeux d'Européens d'aujourd'hui une personne disparue, un pays lointain : qui était vraiment Baudelaire, ce qu'est la Chine, comment étaient les rues de Paris au début du siècle. Certes avec moi, il y a Carjat, Riboud et Atget, mais ils ne m'empêchent pas de regarder.

La subjectivité du photographe, dans la photo que je regarde, comme dans la vie, peut être gênante ou utile. Elle peut m'empêcher de voir la relique ou au contraire m'y aider.

13 L'ESTHETIQUE

=====

"L'artiste moderne idéal est un observateur, un philosophe, un flâneur. Appelez-le comme vous voulez... Il est le peintre du moment passager, et de toute la suggestion d'éternité qu'il contient."

Ch. Baudelaire.

Malgré de nombreuses tentatives, ce chapitre n'a pas d'autre forme qu'une suite de notes mises bout à bout, un fourre-tout. C'est sans doute le point de départ d'un futur travail.

Je cherche à analyser l'objet-photo à partir du Satori : "la photographie, c'est le contact", autrement dit, à déterminer les caractères de la forme issue des deux notions de contact et d'image-relique.

Maintenant je peux et je dois le faire. Jusqu'à présent je ne savais pas (je n'osais pas l'avouer parfois. De la part d'un professeur, cela ressemblait à une provocation). Je crois qu'inconsciemment, depuis toujours et bien avant le "Satori", ce contact au moment de la prise de vue a toujours été seul important. Tout mon comportement de photographe ne s'appliquait qu'à cette partie-là du travail. L'exploitation suivante (travail de laboratoire, mais aussi exploitation sociale ou commerciale) me paraissait secondaire. Le but d'une photo, pour moi, n'était pas qu'elle soit regardée.

Quelques remarques préalables : il faut écarter les lectures dérivées de celle de l'image traditionnelle, réduisant la photographie à une technique supplémentaire de la peinture, tout en sachant qu'il faudra garder en mémoire que c'est une *référence* (la photographie est comparaison), qu'elle enrichira la lecture spécifique, mais qu'elle n'est pas celle-ci.

Ici, je retrouve le risque d'une contestation naïve de l'image d'avant, donc de l'art d'avant, pouvant aller jusqu'à la contestation de la définition d'avant, comme n'hésite pas à le faire W. Benjamin et son époque (1).

Seconde notion préalable importante : la photographie peut être un art, mais elle peut être aussi autre chose. L'art n'est qu'une de ses utilisations. L'esthétique dont je veux

(1) "On s'était dépensé en vaines subtilités pour décider si la photographie était ou non un art, mais on ne s'était pas demandé si cette invention ne transformait pas le caractère général de l'art" (*L'oeuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique*)

parler n'est pas celle de la photographie considérée comme un des beaux-arts. Toute photographie, si elle existe, a une forme. C'est de celle-ci que je veux parler. *Ce qui est commun à toutes les photos et ne se trouve pas dans ce qui n'en est pas une.*

Enfin, si toute photographie est pour moi d'abord une photographie, certaines me semblent plus photographiques que d'autres. Devant elles, je ressens une impression de réussite indépendante d'une réussite artistique. Ce sont souvent des photographies peu importantes selon le classement officiel actuel.

* * *

Donc, au départ, l'obligation du contact ; avec sa conséquence psychologique : l'émotion, et sa conséquence technologique : la relique. Et le résultat : un objet hybride, l'image-relique procurant une information sur la réalité non disponible avant 1839.

Je regroupe les caractéristiques :

- l'identité du cadrage et de l'instant,
- le choix et ses trois caractéristiques : "supermarché", deux étapes, épanortose impossible,
- la copie, l'anecdote et le léché,
- la relique, le répugnant, le magique,
- le trivial, rassurant biologiquement et gênant esthétiquement,
- l'intensité de la présence d'une chose qui n'est pas ici, et de l'instant de ce contact qui n'est pas maintenant.

D'autres caractéristiques qui vont par couples- paradoxes :

- contact et voyeurisme,
- prévu et imprévu,
- fidélité et subjectivité,
- trivial et symbolisme,
- "art de soumission", et moyen contestataire,
- document et lyrisme,
- copie et exotisme,
- unique et universel,
- existence et essence,
- force et subtilité,
- risque et sécurité,
- illusion et réalité.

Tous ces paradoxes découlant des deux paradoxes primordiaux : la relique inextricable de son codage, l'auteur inextricable de son modèle.

Les apports de l'image traditionnelle se regroupent en deux : sémiologiques (codages) et mathématiques (esthétiques) :

- les lois de composition classique (tracé régulateur, nombre d'or ou autre, contrastes, proportions), présence de l'auteur, de sa "personnalité", son style, ses options esthétiques ou celles de son époque (document ou lyrisme, symbolisme ou réalisme...). Et les deux comportements : crainte d'être caché par son modèle ou volonté de se camoufler derrière lui (l'image contre la relique, le sentiment contre les photons).

* * *

Jusqu'à présent, l'esthétique photographique est emprisonnée dans l'alternative : image exacte mais inhumaine, ou image fausse mais humaine. Or je veux croire qu'elle doit être les deux à la fois. Ce qui doit donc provoquer l'élaboration d'une méthode de lecture nouvelle, faite de la synthèse de deux lectures traditionnelles, appréhendant à égalité l'émotion et les photons (1).

* * *

Cette lecture pourrait se dérouler ainsi. D'abord le contact n° 1 : responsabilité du modèle dans la réaction du spectateur de la photographie, et réaction du spectateur au contact éprouvé par le photographe. Ensuite le choix n° 1 : l'instant-cadrage et ses innombrables variations : "L'instant décisif" certes, mais aussi l'arrivée à Auteuil, la crispation de l'index sur la gachette, l'exposition du premier plan-film ektachrome après celle des multiples "polaroids"... Puis le contact et le choix n° 2.

Malgré ma terreur des tables de la loi, des dogmes figés, mais dans l'espoir que ce sera opérationnel, je propose une liste (provisoire) des caractères de l'esthétique photographique :

C'est une esthétique de l'irrévocable.

Elle tient de la roulette russe. Le choix, philosophiquement parlant, n'est-il pas irrévocable ? Si la question se pose, c'est que, dans l'image traditionnelle, il y a ce qu'on appelle les "repentirs"

(1)"Toute photo peut être considérée sous l'angle du document ou sous l'angle de l'oeuvre d'art. Il ne s'agit pas de deux sortes de photos. *C'est le regard de celui qui la considère qui en décide.*" (J.C. Lemagny, *Conférence au cours des 6èmes Rencontres photographiques en Bretagne.*

Une esthétique du voyeurisme.

Trois sortes de voyeurisme en photographie : celui d'avant la prise de vue, le photographe se cachant, s'excluant du monde derrière son appareil. Les deux *d'après la décision*, le premier consistant pour le spectateur à négliger le projet et l'émotion du photographe, de même que le rythme métabolique du modèle. Le second consistant à prendre plaisir à l'attirance fétichiste pour le répugnant de la relique.

Une esthétique de l'exotisme.

En supprimant le contact, la photographie fait de la réalité un exotisme (paradoxe document-fantasme ; illusion- réalité ; variante de celui codage-relique).

Etant parfaite comme référence, la photographie est très efficace pour faire rêver : l'exotisme de la suppression du contact et son utilisation par la publicité, le magazine, le spectacle moderne (où l'enregistrement est très utilisé). Plus l'illusion est réussie, plus on est au spectacle. A condition d'indiquer que c'est une illusion. Si on laisse croire au spectateur que le contact n'est pas supprimé, c'est-à-dire qu'on est en présence de la réalité et non pas de son enregistrement, c'est une malhonnêteté (telle que Jules Verne la décrit dans *Le château des Carpathes*).

Une esthétique du désordre.

Une conséquence du contact n° 2 : la fidélité au désordre. La subjectivité est dans la nature du photographe et l'aspect de la réalité est désordonné. La photographie c'est le résultat de l'action d'un désordre sur un autre : un résultat stochastique (1).

Or, "toute action humaine a un projet qui tend à l'équilibre" (2).

La photographie est issue du "Siècle des Lumières". Cette locution n'est pas uniquement métaphorique : les philosophes étudiaient réellement la lumière, origine supposée de la vie (Descartes, Spinoza, Goethe, les "fils de la lumière" : Niepce était franc-maçon). La science moderne à ses débuts croyait y trouver une *organisation* du monde, qui semblait la seule possible - et qu'elle cherche toujours -. Cette espérance d'organisation date de la Genèse : la création du monde n'est que l'organisation du Chaos.

Or, de même que l'astronomie et la physique nucléaire, la photographie montre une organisation du monde déconcertante. Inventée pour montrer la réalité telle qu'elle est, elle dévoile ce qu'on refusait depuis toujours, qu'*elle est désordonnée*. L'aspect de la réalité qui concerne la photographie, c'est la complication et le mélange des genres.

Jusqu'en 1839 on avait les codages, la culture, des consensus. C'était l'émotion qui nous forçait à coder et organiser, qui nous faisait croire que l'angoisse était due au désordre et non le désordre à l'angoisse. Maintenant il y a l'enregistrement, un outil-----

(1) Il n'existe pas de définition philosophique satisfaisante ni du "temps", ni de la "Réalité".

(2) J. Monod, *Le hasard et la nécessité*.

supprimant le contact, donc l'émotion, donc l'angoisse : un outil pouvant être fidèle au désordre. Le photographe doit respecter la nature de son outil qui, *dans son organisation, doit respecter le désordre.*

Le projet de la photographie est une organisation fidèle au désordre.

L'image doit respecter la relique.

Beaucoup de la production photographique est basé sur la nostalgie de l'organisation (le matériel est souvent conçu pour : les "corrections", décentrement, bascules des chambres de grand format, les studios, mannequins, retoucheurs... font une simulation idéalisée de la réalité) (1). abstraite, qui ne l'est que dans l'esprit de son auteur, qui a voulu voir le modèle ainsi, et la force des photos qui l'admettent : photos scientifiques ou photos porno (1).

Une esthétique de l'imprévu.

L'imprévu est l'élément *réellement* fort d'une photographie. Rassurant ou redoutable, suivant le projet.

L'imprévu, cruel et surprenant, est peut-être la seule preuve visuelle que l'image n'est pas manuelle. C'est l'invisible d'avant 1839, mais aussi l'invisible d'avant chaque photo.

Une esthétique du ringard.

1°) La photographie, c'est l'imitation. L'imitateur fait rire en faisant la même chose que quelqu'un qui ne fait pas rire : "du mécanique plaqué sur du vivant" (2).

Une esthétique du trivial (2).

Une conséquence de l'unicité : le quotidien mêlé au symbole. Le contingent devant représenter l'intemporel ou l'abstrait.

Un règlement millénaire : éviter la confusion des genres, qui ont chacun leur muse. Dans les périodes classiques : suppression du genre vulgaire, dans les périodes naturalistes, suppression du genre noble (le mélange volontaire et affirmé est un genre : la charge, le comique : Rabelais, Shakespeare, La Fontaine...).

Ce mélange volontaire, pas plus que son refus, n'est le problème de la photographie. Chez elle, la confusion est organique, ontologique. D'où la naïveté des photos dont le projet est de l'éviter ou de la rechercher : du reportage social à la photographie d'humour, en passant par la photo

(1) Les photographies dont le projet est une suppression totale du désordre sont les plus difficiles à faire : une simple reproduction sans déformations de perspective ! Car il ne faut pas que cela se voie. Convention dont personne n'est dupe : inventer un imprévu, une copie de contact (et non une copie due au contact).

(2) Dans mon vocabulaire, a le sens de : détaché des deux notions de "grossier" et de "noble".

D'où comparaison avec le modèle et jugement du degré de réussite (sans oublier l'autre comparaison, celle avec la grande soeur).

2°) La photographie, c'est la tautologie. Cela apporte-t-il quelque chose ? Est-ce un *enrichissement* de la connaissance ou une *transformation* ?

3°) La photographie est tributaire matériellement de son modèle. Ce n'est pas une "chose mentale", ni une transsubstantiation de la "matière brute".

4°) La base de la photographie est l'engourdissement de l'esprit critique. Cela revient à dire que le photographe est victime des codages les plus simplistes, les plus

(1) Deux remarques : 1°) En occident le mélange des genres, quel que soit le domaine, est systématiquement dangereux. Cf. l'alchimie.

2°) Le refus du mélange des genres est occidental. L'orient en fait une utilisation superbe (la "grandeur des petites choses" du zen).

(2) Bergson, *Le rire*.

grossiers (couchers de soleil, petits chatons, photo- chocs...).

Au risque de la dépersonnalisation par la mécanique et à celui de l'ingérence du modèle, s'ajoute le danger d'un résultat naïf et sentimental.

Il faut admettre la notion de ringard comme faisant partie de la nature de la photographie, sinon on la censure et on l'empêche de se développer normalement.

Une esthétique de puiné (ou la comparaison avec la grande soeur).

La photographie est une puinée. Elle rêve d'oublier une esthétique qui ne la concerne pas mais en même temps elle veut faire sérieux et se faire adopter. Et de toute façon, il est impossible qu'elle se coupe totalement du passé de l'image.

Le problème de tout puiné : se faire une place, se trouver une identité (ma définition même : le contact, est une comparaison avec la grande soeur).

Par contre la peinture, depuis 1839, n'est qu'une interrogation sur la photographie, même quand elle s'interroge sur la peinture d'avant la photographie : contact ou non, copie ou non, choix ou non, trivial ou non, désordre ou non... Il faut différencier clairement l'esthétique de l'enregistrement de celle des arts manuels. Cela ne veut pas dire nier ou ignorer l'une ou l'autre (1).

(1) Une remarque sur cette lecture comparative : le seul contact indispensable des moyens traditionnels : le manuel, est banni de ce moyen basé sur le contact (cf. les mains d'un sculpteur palpant sa statue, celles d'un graveur essuyant sa plaque...). Le travail de prise de vue se passe dans une boîte, le négatif en cours de traitement est

fragile, de même que le tirage, qu'il faut protéger par des sous-verres et des maries - louise, qu'il faut même actuellement manipuler avec des gants .

Cette comparaison est une caractéristique de l'esthétique photographique. Montrer comment on accepte ou on refuse l'aide mécanique.

L'esthétique de la photographie est-elle autre que celle dont la peinture ne veut plus ?

En général les puinés cherchent leur force dans l'astuce, la débrouillardise. Or la force de la photographie, c'est la subtilité, la nuance. Cela est valable autant dans le projet (les grands placards hurlant des slogans politiques, commerciaux ou autres ne disent rien que cela) que dans les caractères technologiques (un dégradé photographique est très difficile à réaliser manuellement, etc...).

(Le puiné et l'émigrant, c'est peut-être la même chose, il s'agit de se faire admettre dans un monde existant préalablement, avec le risque de perdre son identité).

Une esthétique baroque.

La photographie ne serait-elle pas l'outil baroque par excellence ?

La photographie, inventée au début de l'ère industrielle comme outil positiviste, a pris peu à peu une forme baroque datant de la fin de la Renaissance.

Point de vue unique, résolution orgasmique, chute du dénouement, sentiments extrêmes d'extase et de douleur, gestuelle plastique et parlante. Le baroque, base de l'art classique européen, mal connu en France, y pénètre-t-il enfin grâce à la photographie ? (de la construction des appareils aux critères de choix des musées ?).

Reste qu'une *bonne* photo, pour moi, aujourd'hui, c'est en plus de tout cela, le sentiment que tout est *juste en place* : projet et solutions pour le réaliser, forme et fond. Tous les éléments dont l'auteur a décidé que son oeuvre serait faite sont nécessaires, suffisants, fondus, *équilibrés* entre eux. Et *le tout dépassant la possibilité d'être décrit par les mots*.

14 - CONCLUSIONS

=====

A ce travail de réflexion sur la nature de la photographie, s'est mêlé un travail autobiographique. Je l'ai dit, je revendique les deux à égalité ainsi que leur enchevêtrement : je ne peux prouver la justesse de mes convictions qu'en montrant comment j'ai été amené à les adopter. (Sans doute, j'exagère la description de l'expérience personnelle, malgré ma résolution de n'en laisser paraître que ce qui concerne la photographie). Pendant l'élaboration de ce travail, quand apparaissait une conviction sur la nature de la photographie (l'imprévu, le voyeurisme, le contact, le choix...), je m'apercevais vite qu'elle s'appliquait à mon comportement général. Et quand je cherchais les raisons ayant amené cette conviction dans le domaine photographique, je découvrais que ce n'était que la manifestation d'un changement dans mon comportement général.

La photographie m'a servi de simulateur.

Dire "la photographie, c'est digne d'intérêt", c'est que je n'osais pas dire : "Moi, je suis digne d'intérêt". Lutter contre l'injustice envers ce moyen méprisé, chercher sa véritable nature... en réalité, c'était parler de moi. Les défauts de paresse, de voyeurisme, de non artistique, de non impliqué, n'était-ce pas précisément les défauts que je me reprochais ? Ma démarche a été solitaire et cachée, tout en profitant de l'ambiance générale de l'époque où elle a eu lieu. J'étais timide ou maladroit pour exposer des idées abstraites, peu claires, nouvelles pour moi. Passer de la pratique à la théorie est peut-être aussi difficile que l'inverse. Aujourd'hui j'arrive à verbaliser des observations compliquées dans des circonstances où la concentration est difficile. C'est un acquis de ce travail.

J'ai tous les défauts d'une démarche solitaire : adoption d'une idée pour son aspect brillant ou paradoxal, ou parce que j'étais fier de l'avoir eu, ou encore, qu'à force de me le répéter, je finissais par y croire ; impuissance à rapprocher certaines idées, à aboutir à certaines conclusions, par raideur d'esprit, manque de culture ou de concentration, ou par peur du remue-ménage qui en résulterait.

Parmi mes "découvertes", quelles sont celles qui sont générales, *universelles* ? (Je me méfie d'un portrait-robot du photographe, qui ne serait que mon autoportrait). Ma démarche va du voyeurisme au contact. Est-ce la même pour tous ? Est-elle photographique ?

Si je me base sur les photographies que je peux voir, je ne crains pas de dire que ce parcours est fréquent. Il peut se décrire ainsi :

Premier stade : utiliser la photographie pour sortir de chez soi, avec traces camouflées de voyeurisme et de non implication, dépit d'être incapable d'utiliser un moyen plus noble. C'est le "reportage dans la rue", avec les codages socio-esthétiques qui vont avec.

Deuxième stade : l'identification à son appareil s'affirme et se répercute sur la manière

de regarder. Découverte de "l'inquiétante étrangeté", du "surréal", en même temps que des contraintes technologiques (limites du cadrage et de la profondeur de champ, du contraste...). Les modèles sont des ombres portées, des gestes intempestifs, des cadrages "recherchés", des photographies "in-between"...

Troisième stade : début d'une réflexion, fin de l'agitation. Recherche d'un "thème". Abandon du 24x36 - format universel des débutants - pour un format moins agressif.

Quatrième stade : abandon de la crainte de la subjectivité et de la rivalité du modèle.

(Il y a d'autres évolutions bien entendu, mais j'ai l'impression qu'il s'agit d'arrêt à une des étapes. J'ai souvent l'impression chez certains photographes, et peut-être les plus grands, qu'ils font éternellement la même photographie : stade n° 1 : Cartier-Bresson (1). Stade n° 2 : E. Atget et A. Adams. Le stade n° 3 est celui des pictorialistes du début du siècle ou des photo-clubs. Stade n° 4 : W. Evans...

Je récapitule la suite des "découvertes", qui se révèlent être des "*codages supprimés*" :

- la recherche d'une fondation fiable ;
- la détermination de ma programmation, c'est-à-dire des limites de ma liberté. D'où choix d'un procédé exigeant le contact, redoutable mais offrant la protection contre lui ;
- l'impossibilité de la certitude, la fatalité de la subjectivité malgré l'obligation du choix ;
- ne plus confondre évolution adulte et révolte adolescente. Ne plus rêver d'un retour à zéro.

Ces "découvertes" sur mon évolution personnelle ayant la forme de codages supprimés, qui sont :

- la "composition",
- le copiage,
- l'anecdote, le léché, le ringard,
- l'amalgame de l'art et de la photographie,
- la suppression de la personnalité,
- la subjectivité,
- le paradoxe (la liste de paradoxes est finalement ce que je considère comme l'aboutissement véritable de ma recherche).

Bon élève d'un côté, contestataire de l'autre. Et l'angoisse que je croyais issue de ce comportement contradictoire : trahir pour être adulte, ou créateur.

(1) Sur la fréquence des photographies de H. Cartier-Bresson qu'on peut couper en deux : en opposant deux éléments, ce qui est un discours rhétorique classique et satisfaisant d'où naîtra un sens - en l'occurrence, "surréaliste". Cependant, en ce qui concerne le comportement du photographe en contact avec son modèle, c'est éviter le contact avec l'un des éléments en regardant l'autre et réciproquement : d'où contact avec aucun.

Il y a des domaines où l'éducation permet et même impose de culpabiliser. Par conséquent je culpabilisais de culpabiliser dans des domaines où *je n'avais pas le droit de le faire*. "Tout ce qui n'est pas obligatoire est interdit" (article 1 du règlement à bord des sous-marins nucléaires, paraît-il).

Ma manière de penser, que je découvre en me relisant, est bien exemplaire de ce comportement en balancier entre accepter et refuser.

Certaines découvertes se présentent souvent par leur contraire. Mais pas toujours, ce qui est une preuve de cette règle.

Toute mon évolution, de l'organisation esthétique et manichéenne jusqu'à la copie sentimentale et désordonnée, de l'abstraction à l'anecdote, ou encore celle de la répulsion voyeuriste au contact (mon apprentissage du contact a débuté par des photographies immontrables), en sont des exemples.

Enfin, toute cette série de refus amenant des acceptations : m'isoler pour découvrir le contact, refuser les autres pour les accepter, changer pour m'accepter tel que je suis.

Pourquoi ne pas mentionner aussi cette méfiance de l'analyse intellectuelle et de la mise en mots, qui, je l'ai pensé longtemps, momifiaient et dénaturaient la sensation et n'était qu'un camouflage d'une impuissance ? A tel point qu'aujourd'hui je me demande si refuser de verbaliser n'est pas la preuve de cette impuissance, qu'une émotion n'existe pas sans sa description. Bien entendu, en même temps, je pense que je me suis laissé séduire par le discours intellectuel, par la tentation d'avoir réponse à tout. Et je voudrais en sortir. Et repartir faire des photographies inexplicables, sans toutefois me protéger par un misonéisme quelconque.

Le discours intellectuel n'a de valeur qu'à cause de la conviction pré admise qu'il débouche obligatoirement sur la vérité. La production artistique, elle, ne s'occupant que de la subjectivité et du non prouvable. Est-ce à cause de limites personnelles ? Le discours intellectuel ne me paraît n'être qu'un sport. Devenir intellectuel, trahir, pour quoi faire puisque rien n'a changé ? La certitude que je recherchais, je ne l'ai pas trouvée. Je ne suis même pas certain qu'elle n'existe pas.

Ma volonté d'explication débouche sur le désordre, ma recherche de certitude sur la subjectivité, ma démarche intellectuelle sur l'émotion.

Je n'accepte le contact que pour le supprimer, je ne peux voir la réalité qu'à l'aide d'un doublage technologique. Je n'accepte le risque que pour obtenir la sécurité.

* * *

Je suis fier de ces dix années passées à "réfléchir", sur la spécificité de la photographie. Et aujourd'hui un étudiant me demande si les sauvages dans la brousse se posent la question de la spécificité du tam-tam. Tout ce que je peux répondre, c'est qu'il faut chercher la spécificité de son outil pour se trouver soi-même, même si on n'y arrive pas. Sinon, on est un sauvage.

BIBLIOGRAPHIE

=====

- ADAMS A., The negative, dans la série *Basic Photo*, Morgan and Morgan.
- BACHELARD G., *L'intuition de l'instant*, Médiations.
- BAUDELAIRE C., *Critique des salons*, Classiques Garnier.
Mon coeur mis à nu - Fusées.
- BERNE E., *Que dites-vous après avoir dit bonjour ?*, Tchou.
- BRETON A., *Premier manifeste du surréalisme*, Idées/Gallimard
- BUNNELL, P.C., *A Photographic Vision, Pictorial
Photography, 1889-1923*, Peregrine Smith Inc
- DELUMEAU, J., *La peur en Occident*, Fayard.
- GOMBRISH, E., *L'art et l'illusion*, NRF.
- HARBUTT C., *Travelog*, MIT Press, Cambridge, Mass.
Article dans *Zoom* n° 23
- IZUTSU, T., *Le Koan Zen*, Fayard.
- JUNG, C.G., *Psychologie et alchimie*, Buchet/Chastel.
Types psychologiques, Georg et Cie.
- MONOD, J., *Le hasard et la nécessité.*
- PLATON, *La République.*
- RENARD J., *Journal*, 10/18.
- RODGERS C., *On becoming a person*, Houghton Mifflin Co.
- SARTRE J.P., *L'existentialisme est un humanisme*, ed. Nagel.
Esquisse d'une théorie des émotions, Hermann.
- VERNE J., *Le château des Carpathes*, Hetzel et Cie/Hachette.
- WATZLAWICK, WEAKLAND, FISH, *Changements*, Points.
- WHITE M., *Zone system manual* (1ère édition), éd. Morgan et Morgan.