

résumé du projet

une technique au service d'une démarche plus globale

Ma démarche de photographe, donc de plasticien se situe dans la mouvance de la modernité. C'est à dire qu'elle s'établit sur la reconnaissance du caractère littéral du tableau-support, sa platitude, hors de toute référence au réel. Cette pratique ne se réduit pas pour autant à un jeu formel. Le nouvel espace créé est très en liaison avec celui de l'inconscient profond. De l'opposition formalisme/référence à l'inconscient naît une image poétique : quelque chose d'indéfinissable mais qui se mémorise par une structure forte.

Comment concilier cette recherche avec la photographie qui malgré son ouverture à l'interprétation du réel reste aliénée à celui-ci? Le réel ne sera pour moi que le révélateur de l'espace que je cherche à construire.

deux axes de recherche

Ma pratique photographique se développe donc de façon polymorphe autour de deux axes de recherches : construction d'un espace photographique autonome et expression de l'impalpable.

construction d'un espace photographique autonome.

Je détourne le problème du respect de la platitude du support (inconcevable avec un dispositif mécanique conçu pour l'inverse) en créant des espaces biaisés, tronqués, étagés, compressés, en évacuant le problème de la tridimensionnalité par le choix d'un objet plat, de la frontalité du sujet, en choisissant des formats étalés en hauteur ou en largeur, en donnant la même importance aux pleins qu'aux vides, en utilisant le flou, les ombres projetées.

Je mets en place une structure forte pour une composition géométrique à base d'horizontales, de verticales et d'obliques, par l'affirmation de la symétrie et la simplification du réel à la prise de vue et au tirage (masquage).

expression de l'impalpable

Je le suscite par la vibration des surfaces (micro-espaces du grain, travail de la couleur, choix de trames réelles), la mouvance des espaces construits (structure interne en lutte avec le cadre, structure perturbée par de l'hétérogène, espaces photographiques contradictoires) que je métaphorise dans l'ambiguïté spatiale vis à vis du réel et l'art du faux. Cet impalpable est aussi exprimé par l'ellipse, le vide, le choix de certaines couleurs (blanc, gris, bleu) réelles ou recrées et surtout de leur relation qui créent une troisième couleur non dite.

La photographie m'attire malgré moi vers le témoignage de quelque chose du réel qui présente une affinité avec cette profondeur intérieure et de ses mouvements (eau-ciel-barrière) ou qui l'interroge directement par sa familière étrangeté. J'essaie alors d'éliminer l'anecdotique et de donner à voir une image du réel qui recrée le regard surréel qu'il avait provoqué en moi.

Bien que je me méfie de l'image fabriquée (trucage), j'utilise et j'investis de façon mesurée toute technique apte à mieux exprimer ce que je veux transmettre. Aucune étape n'est privilégiée : prise de vue, tirage, opérations ultérieures (virage, teinture).

nord

J'ai constaté en arrivant dans le Nord que presque toute la photographie sur cette région se développait autour de deux pôles (présents antérieurement dans la peinture) : expressionnisme du carnaval et de la beuverie - réalisme social témoignant de la misère ou glorifiant la machine, le labeur; ces deux types de sujet surdéterminant des choix esthétiques (Ténébroso, couleurs acides).

Pour des raisons éthiques et esthétiques un autre aspect du Nord m'a davantage intéressé : la photogénie de ses paysages et de son urbanisme.

Géométrie et sobriété de l'espace qui conforte mon désir de structurer et simplifier l'espace photographique, omniprésence de l'horizontale, ligne propice à la contemplation.

Particularité de la lumière : diffuse, sans ombre sublimant et saturant la couleur dans une vigueur silencieuse et dans sa transparence, Artificialité de l'urbanisme, du paysage : couleurs en rupture avec l'environnement naturel, routes droites, alignement arbitraire des peupliers.

Ces trois aspects visuels du Nord ont attiré mon regard car il y avait adéquation entre eux et ma pratique. Il reste à développer et à analyser ces points, à affiner ma recherche sur ce motif et à trouver le médium le plus apte à transcrire l'image que je recherche. Par ce travail, peut-être qu'indirectement mon regard quotidien s'en trouvera modifié et découvrira des choses restées inconnues des « spécialistes » du Nord.

expérience de l'image venue de la peinture

Je ne conçois pas l'élaboration d'un projet plastique, même si je le fais en termes d'axes de recherches et non de programme préconçu, sans l'énonciation d'une problématique plus globale, d'une nécessité intérieure. Chaque démarche particulière n'est que l'aboutissement de tout ce qui est en jeu dans la création pour ma personne psychique, intellectuelle et sociale. Je vais donc dans un premier temps caractériser ma pratique dans sa globalité.

Je suis plasticien. Je peins et je photographie. Mon expérience de l'image m'est cependant venue de la peinture ¹, que d'emblée je situe dans la mouvance de la modernité.

Modernité signifie reconnaître le caractère littéral du tableau-support, sa platitude et en même temps la profondeur créée par le " geste de la couleur ", hors de toute référence obligatoire au réel par le biais de la perspective albertienne et aérienne, du modelé, de l'assujettissement de la couleur au référent et au dessin. Peinture pour ma part qualifiable d' « abstraite », qui est parcours d'approche et de réflexion sur les relations que les formes entretiennent entre elles et avec le cadre, sur le rôle de la couleur, sur la façon de l'appliquer (trames, touches) créatrice aussi d'un espace, sur en résumé ce qui est stimulé dans l'acte de peindre et qui est crucial pour le visible, nouvelle réalité tangible et non plus référentielle.

Cela n'implique pas que cette pratique se réduise à un jeu formel. L'aplanissement de la peinture n'est pas sa mise à plat. Je ne peins pas des combinaisons mécaniques de formes plates et de couleurs pour un plaisir rétinien ou pour un inventaire de moyens. Je ne prends pas le matériau pictural pour la matière de la peinture. Le nouvel espace pictural, sans mesure rationnelle de profondeur, de dimension, de surface, espace que l'on ne peut saisir à pleines mains, m'intéresse en ce qu'il est spécifiquement l'espace de l'inconscient profond ², espace de nulle dimension, espace topologique, irrationnel.

Il peut néanmoins paraître paradoxal de professer d'une part un formalisme, une peinture autonome et d'autre part une prétention à une expression (qui sous-tend la transparence du signe). Prétention d'autant plus antinomique qu'elle se veut l'expression de l'impalpable, de la psychologie des profondeurs, c'est à dire de quelque chose de radicalement anti-matérialiste. J'assume cette contradiction. Je la provoque même au niveau de la forme (Gestalt qui tenterait de se faire sans y parvenir). De cette opposition naît un mouvement de pensée, une image poétique, certes différente de ce que à quoi plusieurs siècles nous ont habitués, mais image malgré tout : quelque chose d'indéfinissable, qui réveille en nous notre for intérieur, sans rester fugitif car il se mémorise par le biais d'une structure forte, d'autant plus forte quelle en est simplifiée, affirmée.

Peinture abstraite pour sortir de l'anecdote du réel qui détourne le regard, mais peinture non décorative (Herbin), non sentimentale (Ecole de Paris). Peinture dans la filiation des grands coloristes (Rothko, Newman) et de la peinture extrême-orientale.

et la photographie?

Je l'ai abordée presque en même temps que la peinture, et je l'ai abandonnée par la suite pour diverses raisons. Il s'est trouvé qu'à un stade de ma peinture, j'ai eu besoin de réaliser des clichés qui me servaient de notes de croquis pour la relancer. Bien évidemment entre les clichés et les peintures qui en découlaient le rapport était lointain, mais à ce moment j'ai pris conscience que ces clichés pouvaient avoir un intérêt en soi et j'avais envie de travailler ce médium pour lui seul. Comment allais-je me situer vis à vis de l'affirmation de Susan Sontag : « Le peintre construit, le photographe révèle » ³

La photographie est née en pleine esthétique réaliste, naturaliste. Cela eût pour conséquence de la limiter à un enregistrement mécanique, objectif, et transparent de la réalité. Rapidement « même en admettant que ce fût l'appareil qui effectuait la photographie » ⁴ se fit jour l'idée que le goût artistique de l'opérateur n'en intervenait pas moins dans l'originalité, dans la composition et l'éclairage du sujet » ⁴. Son art consistait dorénavant « à bien déterminer le motif, à le mettre en valeur dans le meilleur cadre, à doser les rapports d'ombre et de lumière ⁵ et son travail finissait » ⁴. C'était un métier, c'est devenu un art : l'art de témoigner au mieux de la réalité, d'en dévoiler le sens, de l'interpréter.

Malgré cette reconnaissance, cette conception de la photographie m'apparaît toujours réductrice. L'aliénation de la photographie au réel, l'idée qu'elle soit au service de quelque chose, utilitaire si l'on peut dire, me gênent. Cette aliénation limite l'investigation des possibilités techniques et formelles de la photographie, intéressantes en elles-mêmes, et son ouverture à l'imaginaire. Bien qu'il paraisse difficile de ne pas se passer du réel en photographie (on photographie toujours quelque chose ⁶, il ne paraît pas du tout obligatoire de s'en tenir au réalisme. Le réel n'est pour moi que le révélateur de l'espace que je cherche à construire, la source de relations d'aires colorées, de matières, le support non pas d'une virtuosité, d'un catalogue de nouvelles formes ⁷ mais de choix de techniques qui impliqueront un certain regard intellectuel et mental devant la photographie achevée.

J'aurais pu en ne voulant pas aliéner ma photographie au réel, l'aliéner à ma peinture. Je pense avoir évité cet écueil⁸, même s'il existe des analogies formelles entre elles. C'est au contact de la pratique que s'est affirmé ce que je pouvais obtenir de spécifique de la photographie; que j'ai interrogé ce qui m'incite à faire aboutir des images par ce médium apparemment limitatif dans le sens où la peinture m'offre toute possibilité de construction totale, à éprouver le besoin de regarder l'espace tridimensionnel par un seul oeil sur un plan transparent et de le subvertir; que j'ai aussi analysé ce qui m'attire dans les opérations nocturnes du laboratoire.

Après ces considérations générales qui situent ma démarche, je vais entamer une approche plus précise de mes axes de recherche et de leurs conséquences formelles. Je vais le faire de façon non systématique, non linéaire, de façon à mieux coller à la réalité d'une recherche polymorphe, se développant sur plusieurs fronts, parallèles, parfois contradictoires, soulevant des hypothèses de travail et des solutions plus ou moins pertinentes, dont certaines ont été ou seront abandonnées ou par contre développées.

construction d'un espace photographique autonome

Cet espace trouve son autonomie en affirmant ce qui lui permet d'exister (le plan du papier) et en se dégageant le plus possible de toute référence au réel par une structure forte.

mise en évidence de la frontalité du support

L'espace photographique se joue entre un juste devant et un juste derrière situé dans l'émulsion argentique, ce qui à priori est à l'opposé de tout le dispositif mécanique à la base de la photographie : objectif/plan film, qui n'est que le développement de la machine à perspective de Brunelleschi, machine à maîtriser le monde en le réduisant à un cube et à un point de fuite.

Cette contingence matérielle est détournée par la construction d'un nouvel espace géométrique plus en rapport avec notre réalité physique (le photographe moderne qui en voulant figurer un espace moins codé, plus réaliste, espace tridimensionnel dans lequel il se meut, ne s'est plus situé à une hauteur imposée : sa hauteur, facialement devant un objet regardé avec un angle à 45), que j'ai utilisé à d'autres fins :

- par espace biaisé et ligne d'horizon haute : le point de fuite est hors du sujet. L'oeil n'est plus attiré, il ne peut plus s'enfoncer derrière la photo.
- espace tronqué : toutes les limites de l'objet ne sont plus là. L'espace n'est plus affirmé, mais suggéré. Il ne reste que surfaces, valeurs, couleurs.
- espace étagé (comme dans la peinture chinoise) par la plongée ou la contre plongée. Espace qui monte au lieu de s'enfoncer.
- espace compressé par l'utilisation d'un téléobjectif et/ou par le choix d'un axe de vue capable de supprimer des plans intermédiaires et donc de mettre directement en rapport ce qui est proche et ce qui est lointain.

Le problème du rapport tridimensionnalité du réel/bidimensionnalité du support est aussi résolu par :

- l'évacuation du problème de la tridimensionnalité dans le choix de l'objet : objet plat (bâches, fenêtres fermées, portes)
- l'adoption d'un point de vue qui exclut tout angle, toute vue de 3/4 qui fasse coïncider l'horizontalité de l'objet avec la verticalité du cliché.
- la substitution au format imposé pour un regard binoculaire statique (horizontal de rapport 0,7), d'un format étalé en hauteur (Kakémono japonais) ou en largeur (Makimono) qui oblige l'oeil à se diriger dans ces directions et le détourne de la profondeur.
- l'attribution de la même importance visuelle aux pleins et aux vides. Les pleins ordinairement prédominent et par là-même suggèrent le volume. Cette prédominance peut être déconstruite :
- en favorisant la granulation. La forme est pénétrée par fond (dessins de Seurat, Autochrome).
- en tirant très clair et peu contrasté en noir et blanc. La forme se fond dans le blanc du papier (cf. dessins de Raphael à la pointe d'argent).
- en teintant les blancs qui prennent une valeur similaire aux gris argentiques tout en s'en différenciant.
- en superposant au système spatial de valeur, un autre système/couleur qui le contredit.
- l'utilisation du flou (déplacement d'objet ou de l'appareil) qui détruit la ligne constructive d'un espace rationnel et réduit tout à des surfaces.
- l'utilisation des ombres projetées d'un objet sur un plan, témoins plats de la présence d'un objet en volume.
- la création d'un espace ambigu perçu comme vu de très près et de très loin, (qui ne peut trouver sa résolution que sur le plan du papier).

création d'une structure forte par :

- l'utilisation de compositions géométriques manifestes à base de lignes horizontales, verticales et obliques que je trouve dans les angles des maisons, des piscines, dans les passages cloutés etc.; et à base de surfaces plates et nettement définies : bâches, vitrines, murs, sol / ciel.
- l'utilisation de la symétrie.
- la simplification du réel par le choix d'un angle de vue particulier.
- l'occultation de détails, du trop véridique (qui détourne le regard de l'essentiel) à la prise de vue par de longues focales ou et au tirage par le masquage.
- la raréfaction des effets qui les intensifie.
- l'utilisation de la série qui détruit l'intérêt pour le référent en le banalisant et qui en mettant en évidence le traitement sur la forme et ses variations stimule l'activité visuelle.

le sujet est dans la matière photographique

Le mouvement vers l'indicible, l'obscur, l'infinie profondeur psychique est suscité, questionné par l'ineffable, l'impalpable, l'instable mis en oeuvre dans l'image par :

- la vibration des surfaces, réalisée grâce
- au grain qui crée des micro-espaces secrets au point de faire assimiler le photographe à un « thaumaturge un alchimiste dans son laboratoire »⁹.
- à l'application inégale de couleurs sur le blanc, uniforme et discrète sur les gris qui les rendent en sorte indéfinissables (gris chauds, gris froids) ou par le virage polychrome de l'image (les valeurs différentes sont transformées en couleurs proches mais aux tonalités différentes)
- à des trames réelles photographiées qui suggèrent un espace semblable à celui de la touche picturale tout en lui évitant le coté fétichiste (« la main du maître ») et le risque de sombrer dans le tactilisme, le matériologisme. Trames parfaitement régulières des stores, nettement moins de l'herbe ou des chaumes, confuses du feuillages. Zébrage des affiches lacérées, fissures des murs. Ondulation du tissu des bâches qui donnent envie de s'y enfouir.
- la mouvance des espaces construits
- espaces plats dont la structure oblique lutte avec l'orthogonalité du cadre, dont la structure centrifuge se heurte à l'encerclement du cadre mis en évidence par un format inhabituel.
- espaces structurés perturbés par de l'informe, de l'hétérogène (roue floue sur passage clouté, végétal sur mur).
- espaces picturaux créés par les valeurs, qui n'arrive pas à sortir du plan (oscille en surface, espace du bas relief), qui se contredisent : l'oeil se croit dans du vide, il se déplace, il se retrouve dans du plein.
- l'ambiguïté spatiale vis à vis du réel : espace de l'attraction et du rejet, fausse sécurité qui n'est pas une curiosité intellectuelle (Anamorphoses, Escher) mais un mouvement visuel qui doit susciter un mouvement intérieur.
- connaissance physiques corporelle de la réalité que nous ne retrouvons plus dans sa représentation. Nous savons que ce n'était pas plat et pourtant cela l'est. Nous savons que c'était vide (le ciel) et pourtant c'est plein. Nous savons que ce n'était pas vertical, et pourtant cela l'est presque. Perturbation sensorielle. Perte des points de repères. Où sommes nous?
- affirmation de la platitude d'un objet (portes, fenêtres, bâches) dont nous savons par contre qu'il obstrue l'ouverture d'un espace tridimensionnel. Plaisir de l'attente du dévoilement,
- ébauche d'ouverture (fenêtres aux battants ouverts) vers une troisième dimension qui ne débouche sur rien (le blanc du papier).
- balayage de surface de la photographie qui lutte avec la profondeur référentielle du sujet.
- double référence visuelle insoluble. Ca peut être photographié de très loin comme de très près. Rien ne nous permet d'affirmer ce qu'était la vraie réalité.
- confusion entre le réel et l'ombre : traités tous deux en aplat, avec la même matière par la granulation.
- l'art du faux : c'est du dessin ou de la photo ? Photo qui ressemble à un dessin et dessin qui cherche imiter une photographie.
- le non-dit, l'ellipse : traditionnellement en Occident le vide a un rôle négatif. Il est l'absence du plein, son faire-valoir. Le vide m'intéresse par la présence de quelque chose qui n'est pas là. Suggestion au lieu de l'affirmation. Vide que je valorise par son importance au niveau de sa surface, au moins égale à celle du plein. Les objets quelquefois sont plus importants pour le vide qu'ils mettent en place, qu'ils cernent, que pour eux mêmes.

- le choix de certaines couleurs. J'éprouve une prédilection pour certaines couleurs comme le bleu, le blanc.
 - Bleu comme couleur de l'infini qui éveille en nous d'autant plus la résonance du suprasensible et de la pureté, qu'il devient profond. « Le bleu possède une force dirigée vers l'intérieure introvertissante. Le bleu a une forte puissance où tout germe et pousse en secret. Quand le bleu se trouble, il tombe dans la peur, l'égarément, mais il indique toujours quelque chose de transcendantal »¹⁰.
 - Blanc, couleur du silence, du néant avant le commencement.
 - Gris, couleur sans sonorité, sans mouvement, couleur immobile.
 - Il ne faudrait pas croire que par de telles affirmations, je professe une codification de la couleur : c'est plus le constat d'une attirance inconsciente. Cette codification serait de toute façon complexifiée, dépassée par la confrontation que j'opère entre les couleurs : non pas une somme mais un produit donnant naissance à une troisième couleur non affirmée. Interaction de deux couleurs mais aussi de deux tonalités d'une même couleur ou de deux matières colorées (virage / teinture).

de nouvelles voies

Cette énumération de techniques malgré leur justification expressive pourrait facilement faire croire que je cède au truc, à la virtuosité. Je garde bien à l'esprit qu'elles doivent s'effacer pour laisser place à la forme expressive. Ma pratique le prouve. Je me méfie de l'image fabriquée, bien que compte tenu de son origine qui est le réel elle ne puisse exister autrement. Cependant, cette artificialité contingente doit s'effacer, se limiter au minimum nécessaire (je ne cumule pas dans une même photographie trop de techniques), et même disparaître quand le réel le permet.

J'utilise et j'investis toute technique qui s'offre à moi pour ce que je veux transmettre, Je ne privilégie aucune étape du travail photographique, chacune est importante¹¹. Il me reste des problèmes à résoudre ou de nouvelles investigations à entreprendre ou à poursuivre :

- travail sur la couleur plus abouti : j'ai pratiqué jusqu'alors le noir et blanc, teint ou viré pour aborder la couleur parce que je n'avais pas d'autre matériel à ma disposition, et que la couleur travaillée par diapositive ou négatif couleur me posait problème : avec ces supports il est difficile de se débarrasser de la couleur référentielle¹², de trouver une couleur naturelle qui coïncide avec mes besoins esthétiques. On peut la modifier par filtrage, par utilisation de pellicules infrarouges, ou de "mauvais films", mais dans ce cas l'effet est sur l'ensemble ou sur une partie importante de l'image. On risque alors de tomber dans le subjectivisme, l'ambiance colorée. Restent des expériences à venir permettant de modifier subtilement et partiellement les tonalités et les valeurs de l'image brute
- par des masquages au tirage
- par l'intervention chimique sur les colorants
- par l'utilisation de nouveaux supports : procédé au charbon, oléobromie, diapositive grand format (vitrail) image vidéographique, photocopie couleur.
- réflexion sur les effets d'une image résultant d'un fort agrandissement d'un négatif pris au grand angle et de la même image mais obtenue, directement à la prise de vue, par le téléobjectif.
- expérience du diptyque. Au lieu d'une confrontation interne dans une image, création de non dit par la confrontation de deux images. Ellipse.
- réappropriation et redécouverte d'autres fins, de la solarisation.
- approche d'autres sujets :
 - miroir : mise à plat de l'espace, confrontation métaphorique d'un espace réel / espace virtuel.
 - vitres : confusion entre reflet et transparence, reflet et réalité environnante. Surimpression préexistante

retour du sujet / référent

J'ai constaté au cours de ce travail visant à la création d'un espace nouveau, non référentiel que la photographie m'attirait malgré moi vers la reproduction, le témoignage de quelque chose de réel qui m'avait troublé, comme si elle était « peut être le dernier atavisme ancestral à faire ses délices des simples images de la réalité³ ». Quel pouvait être ce réel ?

Le réel qui présente une affinité avec cette profondeur intérieure, les mouvements qui la traversent :

- Eau - Liquide originel. Espace profond mais incommensurable.
- Ciel. Espace de la contemplation, de l'absolu.
- Barrières, grillages. Espace qui s'offre comme profondeur inconnue mais dans laquelle on ne peut pénétrer, espace qui se refuse, le ça.

En plagiant Francastel, parlant des Nymphéas de Monet : sujets qui affirment l'existence d'une réalité insaisissable et fugitive, supérieure à l'intelligence de l'homme, mais de même nature que sa vie intérieure.

Le réel qui déclenche par son surgissement, sa familière étrangeté, un mouvement introspectif qui s'adresse directement à l'inconscient².

Dans ces deux cas, j'exclus le document brut de ma production. La photographie ne sera pas présentée. Le surréel de l'objet est ni intemporel ni universel. Le surréel c'est l'interaction d'un regard et d'un objet à un moment donné, dans un lieu donné. La photographie d'un objet surréel peut devenir sous les yeux d'une autre personne un objet banal, quotidien, laid, une anecdote, du pittoresque¹³.

Je ne conserve le cliché que pour analyser personnellement les motivations qui m'ont poussé à le réaliser. Analyse d'un fantasme. Si malgré tout le sujet est trop fort, m'éblouit, j'essaie par le travail du tirage et des opérations qui le prolongent d'éliminer l'anecdotique, de le surcoder imperceptiblement (application de couleurs presque réelles mais qui par leur décalage minime créent une impression d'étrange, de bizarre), de donner à voir au spectateur une image du réel qui recrée le regard surréel qu'il avait provoqué en moi.

photographier le Nord

Automne 1981, des raisons professionnelles m'amènent dans le Nord de la France. Ce nouvel environnement a sollicité mon regard de photographe. Je m'aperçus que ce que je connaissais de la photographie sur le Nord relevait d'une esthétique réaliste, développant des thèmes qui ne m'attiraient guère et qui surtout mettaient de côté une autre réalité davantage en rapport avec ma pratique artistique.

Ces thèmes me semblaient être dans la suite directe d'un expressionnisme « de l'hérédité démente dans les Flandres »¹⁴ traversant la peinture du Nord depuis Breughel, Jordaens, Van Ostade, jusqu'à Ensor et Van Dongen; d'un art développant une mythologie flamande de la glorification de la fête populaire, du carnaval, des masques, de la grimace, du « gros rire flamand », des jeux bruyants et truculents, de « l'étalage de chair », de la beuverie et de la débauche, de la farce virant à la folie; peinture sans complaisance, caricaturale, utilisant des couleurs haussées, criardes, acides, quelquefois frôlant « le mauvais goût », à la texture empâtée, aux formes en mouvement, torturées, déformées, peinture d'accumulation d'objets et de personnages, de saturation de l'espace pictural.

Conjointement, je retrouvais des thèmes que développait un art social, populiste, attaché à montrer, à dénoncer, ou à idéaliser l'authentique et la pure réalité quotidienne, le labeur des humbles; art héritier de Millet, du roman réaliste du 19ème (Germinal) et de la littérature prolétarienne flamande de Streuvels, art de l'école de Laethem Saint Martin (Permeke, de Smet, Van Der Berghe) et de Gromaire : art hiératique, grave, sans spontanéité, aux tons sombres, aux formes simples, puissantes, massives, statiques.

Ces deux tendances que j'ai par souci de clarté, arbitrairement séparées, je les retrouvais dans les photographies sur la mine, sur la sidérurgie, sur la vie quotidienne des gens¹⁵. Alliage de caractère¹⁶, de hiéroglyphe prolétarien, de monumentalisation de l'ouvrier, de foi laïque, de tonalité héroïque, « d'exaltation de l'accord merveilleux de l'homme et de la machine », machine « à broyer les hommes, machine à broyer la vie », « défi aux lois de l'équilibre, manifestation de l'esprit victorieux de la matière rebelle »¹⁷. Alliage aussi de paupérisme misérabilisant, d'hyperréalisme de la désespérance¹⁸, de la complaisance malsaine dans le sordide et du pimpant funèbre. Photographie essentiellement en noir et blanc, usant et abusant du « ténébreux » pour dramatiser davantage le sujet et en même temps le monumentaliser, avec davantage de noir que de blanc, comme si inconsciemment on cherchait à surdéterminer la notion du Pays Noir. Peu de fois la couleur est utilisée. Quelquefois cependant, pour rendre compte de l'orgie colorée ratée des carnivals, des fêtes. Couleurs du jaunâtre, du verdâtre, du rougeâtre, couleurs qui se veulent gaies mais restent tristes, couleurs aux rapports naïvement osés, à la discordance âcre (« Matisse » raté).

J'ai exposé, plus haut, les raisons de mon désintérêt pour la photographie/témoignage du réel. D'autres raisons que je qualifierais de morales m'empêchaient de scruter ce réel social, de l'analyser. Je ne pouvais pas honnêtement, sans vouloir entreprendre une réflexion plus profonde sur cette conception de la photographie et de ses conséquences¹⁹, m'imprégner suffisamment d'une réalité humaine qui n'était pas la mienne, que je connaissais depuis peu et que au fond de moi-même, je rejetais. Je ne pouvais la mettre en image.

pour une autre photogénie du Nord

Je m'étais interrogé sur ce qui pouvait pousser les photographes à ne privilégier que l'aspect du Nord que j'ai décrit ci-dessus. Il m'est apparu que derrière ce fait, se constituait un détournement du regard, comme si l'on voulait cacher ce qui fait, selon moi, la beauté tragique de ce plat pays : sa platitude, son ordonnance. Réalité davantage en rapport avec mon travail antérieur et qui m'avait déjà été suggérée par les paysages peints de Van Goyen et Ruysdael, Monet et Seurat, Mondrian, et les intérieurs ou les vues citadines structurées de Saenredom, Peter De Hook, Vermeer.

Ma présence physique au milieu de cette réalité me fit regarder avec davantage d'acuité cette peinture, qui m'avait auparavant conforté dans mes options esthétiques si elle ne les avait pas fait naître, et m'incita « à faire de la photographie » sur cet

environnement, à profiter du motif comme Monet avait pu le faire dans ses variations sur les Nymphéas. Peu importait le motif en tant que sujet. Je ne retins du réel que ce qui me posait un problème de plasticien, c'est à dire un problème de lumière, de couleur et d'espace.

géométrie

Horizontales parfaites de la plaine, de la mer, des plages, des canaux rectilignes, des corons, contrariées par les verticales des peupliers, des beffrois et des cheminées paraissant d'autant plus verticaux qu'ils semblent surgir du sol car n'étant pas accolés à des bâtiments assurant le passage de l'horizontalité à la verticalité. Opposition présente dans les façades à créneaux des maisons flamandes traditionnelles, la répétition des plaques carrées d'«ternit» recouvrant les maisons, opposition qui trouve sa résolution dans les obliques des pans du teruil, des pignons aveugles si particuliers, sans débordement du toit, plats. Géométrie et sobriété de l'espace, de quoi satisfaire mon besoin de structurer l'espace photographique, de simplifier cet espace photographié pour échapper à l'anecdote, de l'aplatir pour mieux le subvertir.

Fascination pour l'horizontale, moins ligne que direction de la fluidité, de l'insaisissable, du mouvant et du vide, direction propice à la contemplation frontale sans repère en profondeur, atemporelle (un récit ne peut pas se développer sans coordonnées de l'espace). « La nature ne lui a pas fourni un horizon précis mais seulement cette soudure incertaine entre un ciel toujours changeant et une terre qui, par tous les jeux de la nature, va à la rencontre du vide »²⁰. Espace qui ne guide pas le regard mais le promène à plat (frontalité de la photographie). « Ici on est l'habitant ou l'hôte d'une nappe liquide et végétale, d'une plate-forme spacieuse où l'oeil se transporte si facilement qu'il ne communique au pied aucun désir »²⁰.

Espace libéré de toute référence narrative, espace (qui n'est pas le lieu, le décor d'une action, espace sans objet. « La pensée tout naturellement, libre d'un objet qui s'impose brutalement à son regard, s'élargit en contemplation »²⁰. Espace dans lequel on pourrait se perdre, s'abandonner mais qui comme dans les toiles de Newman propose des points d'ancrage plastiques avec ses éléments verticaux, ses fermes isolées, taches orthogonales, qui permettent au regard de ne pas glisser hors du cadre, derrière le plan de la photographie. Mouvement complexe d'avant en arrière, de l'extérieur à l'intérieur et vice-versa. Instabilité spatiale et non équilibre.

couleur et lumière

Le Nord n'est pas que forme. « Ici, comme à Venise, la nature a fait l'homme coloriste »²¹. La lumière y est sans rayons, régulière, diffuse. Elle est partout. Dans les pays méditerranéens, la couleur des intérieurs ne s'exprime que dans des rapports clair/obscur (caravagisme). L'ombre est un endroit obscur sans lumière. Ici elle reste couleur. La lumière, donc l'espace, n'est perçue que dans la juxtaposition de couleurs aux tonalités différentes (froides/chaudes). La couleur s'y sublime dans sa moindre nuance.

Là bas, dans le Sud le soleil brûle la couleur. A travers la brume de chaleur, tout semble gris. Pour traduire la couleur on est tenté de la hausser²². Si elle parvient à ne pas se neutraliser par une trop forte discordance, elle ne crée alors qu'un choc émotif, un éclat, en un mot, du sensualisme. Ici la couleur est saturée à l'état naturel. Au printemps, dans les paysages, elle y est, de plus, froide, distante : bleus clairs, blancs, verts et jaunes acides en larges aplats se confrontant, s'irradient. Vigueur, intensité silencieuse, méditative, aussi éloignée du silence glacial des Espagnols (Velasquez, Zurbaran) que de la violence orgiaque des Fauves. « Quelque chose à la fois d'intellectuel et de sensible »²⁰.

Au Sud, un soleil direct peut à certaines heures ne pas tuer la couleur mais l'exalter. Cependant la couleur pleine (« objets gorgés de soleil ») est magnifiée dans son opacité²³. Couleurs tangibles, rationnelles. Ici la lumière n'est pas haute mais oblique. Elle ne plaque pas les objets, elle fixe leur surface, la rend transparente. Elle fait palpiter la matière, elle n'en est pas prisonnière. Vibration colorée de surface qui correspond parfaitement à ma volonté de concilier espace virtuel (l'impalpable) et espace plat de la feuille de papier. Nécessité de travailler par le biais de la diapositive, médium la plus apte à transmettre saturation et transparence.

Comme si la couleur à l'état naturel ne suffisait pas les gens du Nord manifestent un goût particulier pour la couleur : plaisir de peindre les maisons, les roulottes du bord de mer de couleur vives, osées, extravagantes pour un étranger, pour qui la couleur en architecture est liée aux matériaux : gris, blanc, ocre jaune de la pierre, ocre rouge et rouge de la brique, terre de sienne du pisé ou à l'environnement : couleurs d'intégration des crépis. Ici, elle ne se justifie pas de la sorte, elle est plaisir en soi, plaisir des rapports dissonants : application naïve de la conception de la couleur dans la modernité picturale, c'est à dire, affirmation de son existence autonome, non référentielle et de son rôle de construction, où l'harmonie de premier genre²⁴ laisse la place à l'harmonie par contraste de teinte ou de tonalité qui valorise la couleur : par exemple taches rouges des fermes sur le vert de la plaine, et crée l'espace : confrontation du vert froid des plaques d'« Eternit » recouvrant les pignons/verts chauds de la végétation, bleus des murs/bleus du ciel, qui en suggérant une profondeur toute picturale sur un espace réel se joue de l'espace perspectif.

artificialité

Cette dernière réflexion sur la couleur corrobore en fait ce que j'ai dit sur la géométrie de l'espace du Nord : son artificialité sous-jacent. Partout ici on sent une intervention de l'homme, du moins un ordre qui s'oppose au désordre naturel. Tout y est propre (ou essai de l'être : pays minier) comme pour effacer les traces du temps, reconquête de la nature sur l'homme. Les peupliers sont plantés là, au milieu de la plaine, à espace régulier, sur une ligne séparant deux champs, deux prairies bien rectangulaires, au bord d'une route elle-même rectiligne.

Nous n'avons pas l'impression qu'une graine s'est envolée au hasard, à sa fantaisie, et qu'elle a donné naissance à un arbre puis à une futaie. Nous n'imaginons pas sous la route rectiligne l'ancien chemin tracé par le passage des animaux ou contournant un obstacle. Au contraire nous sentons une détermination, paysage volontaire, voulu qui conforte ma préoccupation de l'autonomie de la photographie et de l'affirmation de sa structure. Paysage-jardin, autonome vis à vis de la nature, métaphore de la modernité plastique cherchant et affirmant son autonomie vis à vis du réel.

conclusion

Au travers de toutes ces lignes, j'ai tenté de définir ce qui dans le Nord stimule ma démarche personnelle. Il s'est agit de mettre au clair les différents points de contact, à première vue, entre une pratique antérieure et un nouveau motif, l'un et l'autre s'interrogeant; surtout sans se fixer un programme de travail strict et dogmatique des photographies à venir, mais plutôt en tentant de définir une démarche d'approche, de sollicitation du réel visuel de cette région, à travers un regard qui m'est personnel.

J'ai conscience, qu'en retour, ce regard (celui qui élabore l'espace photographique par le viseur monoculaire de mon appareil) n'en sortira pas intact. Il devrait se trouver affiné, complexifié, voire modifié et peut-être refondu de façon à mieux le faire coïncider avec cette image que je porte en moi et que je cherche à extérioriser.

L'autre regard, celui qui passe par le viseur de l'appareil, le regard commun n'en sortira pas neutre non plus. A regarder les chose avec un autre oeil que celui qui confine au sens, on finit par découvrir le réel sous un jour inconnu. Réalité différente de celle pointée dans les thèmes des « spécialistes » du Nord, ou de celle qui m'apparaît dans le quotidien de mon séjour. Il en sortira comme nettoyé. Utopie du regard comme pure perception.

D'un point de vue pratique, tout ce que j'ai dit sur le motif impliquera pour la « mise sur film » du réel, des jours de recherche, d'investigation, d'imprégnation, d'observation du visible pour affirmer ce qui m'attire, pour éliminer ce qui me gêne. Cela impliquera aussi l'attente du moment où image intérieure/organisation colorée du réel se répondront parfaitement.

Pour sa réalisation, il faudra des moments de décantation du cliché (cf. Retour du sujet/référent) et beaucoup de temps et de « gâchis » matériel pour résoudre le problème de la couleur (cf. De nouvelles voies) qui implique la mise au point et l'invention par tâtonnement, de nouveaux moyens plus adaptés.

Trêve de mots. Ceux là mêmes qui préorganisent le monde sous nos yeux. Passons à la photographie, aventure visuelle et personnelle sur terrain mouvant.

Valenciennes le 17. 06. 1983

notes

1. Cela explique que je fais davantage référence à des peintres qu'à des photographes. Je le fais avec d'autant moins de gêne, qu'historiquement la réflexion formelle est d'abord, et pendant longtemps, passée par la peinture.
2. Anton Ehrenzweig, L'ordre caché de l'art
3. Susan Sontag, Sur la photographie
4. Gisèle Freund, Photographie et société
5. Par mise en scène volontaire ou fortuite : " Le bon moment " où le photographe voit se conjuguer sous ses yeux tous ces éléments.
6. Photographier : verbe transitif
7. Ce que je perçois chez certains photographes des années 30, qui depuis sont tombés dans l'oubli, victimes du néopositivisme de ces années là : constructivisme qui malgré son apport historique ne me paraît pas traversé par l'inspiration.
8. Les pictorialistes, à l'inverse, qui n'étaient pas aussi peintres, ont copié l'apparence de la peinture de l'époque, s'en sont tenus à la surface sans connaître ce qui la motivait.
9. C. Waldemar, Photographie, vision du monde 1930
10. J. Itten, Art de la couleur
11. Même les conditions de présentation, d'exposition le sont.
12. Qui peut devenir déplacé : exotisme sur la misère des autres
13. Les supports actuels n'évoluent que dans le sens d'une meilleure traduction du réel.
14. F. Lehel, Notre art dément
Exposition : " Vivre, travailler, créer au pays " Denain 1982.
Exposition de Martine Franck, Guy Le Querrec, Claude Raymond - Lille 1983 (à l'occasion de la représentation des " Bas-Fond " de Gorki
Exposition : " Mémoire d'un siècle futur (hommage à Germinal) " Thierry Girard Denain 1983
François Ede " Mémoires de la Mine " Le Sycomore
Daniel Psenny " En revenant de Lille " Photo reporter Janvier 1982
Harry Gruyaert " Made in Belgium " Double page.
15. Art défini par Francastel : " faussement affublé du nom de réalisme, puisqu'il est un système, un choix fondé sur l'accentuation arbitraire de certains traits tirés du réel. "
16. Photographies qui me font penser à celles de D. Arbus.
17. " Elle photographie des individus à des degrés variables de conscience (ou plutôt d'inconscience) de leur souffrance, de leurs laideurs. Art masochiste, cruel, mesquin, visions sans recours ironique, art qui instille l'angoisse, la perversité " S. Sontag l'Amérique à travers le-miroir obscur des photographies
18. L'activité photographique est " une manière de refuser le vécu ", un " acte de non intervention ". Elle peut l'anesthésier, le corrompre. Souffrir est une chose; vivre avec les photographies de la souffrance en est une autre, et cela ne renforce pas nécessairement la conscience ni la capacité de compassion ". Le savoir que l'on en tire " est un savoir au rabais : une apparence de savoir, une apparence de réalité". Tout est ramené au niveau de l'art. cf. note 12.
19. P. Claudel La peinture hollandaise
20. H. Taine Philosophie de l'Art dans les Pays Bas
21. Van Gogh et les Fauves
22. Piero Della Francesca, Masaccio, Fontana
23. selon Chevreul