

## Une académie

article, revue *Le Nouveau Recueil* n° 76

Il y a quelques années j'écrivais – afin de mieux percevoir quels étaient les ressorts de mon travail photographique – un texte qui commençait ainsi :

« Je ne sais pas pourquoi je fais des images. »

Ma pratique de la photographie est accompagnée depuis d'un impossible journal de travail, continu mais éparpillé, velléitaire mais répondant à un désir permanent d'interroger ma production. Je ne sais toujours pas précisément ce qui pour chaque image me pousse à déclencher. Tout au plus puis-je préciser à la lumière de mes « journaux » ce qui, dans ma pratique, m'anime, pour tenter d'explicitier mon travail.

Il me faut reprendre pour cela ce qui existe afin de lui conférer une autre forme. Une forme autre qui fasse apparaître ce que l'actuelle masque ou rend inintelligible du fait de son éparpillement. Préciser ma pensée, y revenir, la tourner et retourner sans cesse, à l'image d'un mobile que le souffle anime. Ce mobile constituera le corps du texte, façon d'exposé, ou, d'exposer.

Un texte conçu comme un espace d'exposition, une cimaise de signes – la chose n'est pas neuve – permettant

Cet article fut écrit pour la revue littéraire *Le Nouveau Recueil* n° 76 des mois de mai et juin 2006 à l'occasion de la parution d'un dossier consacré à l'activité photographique.

de nombreux déplacements de celui-ci à d'autres textes plus anciens, de ces textes ensemble aux images et réciproquement, d'une image à d'autres, du tout en formation aux présents qui m'aident à son élaboration. De ce texte enfin à lui-même, comme on réalise un accrochage dans l'espace d'une salle afin de le faire tenir.

Je me servirai de photographies déjà réalisées et les accrocherai dans la trame du texte afin de réfléchir pour chacune d'elle, en chaque circonstance, à ce qui m'a poussé à déclencher.

« Déclencher (in *grand Larousse*): v. t. (de clenche).  
1. Provoquer par l'intermédiaire d'un mécanisme la mise en marche d'un appareil, d'un mécanisme : Déclencher une sonnerie. – 2. Provoquer brusquement une action, *l'apparition d'un phénomène* ; entraîner, déterminer : *déclencher un conflit*. »

Le déclenchement photographique s'accompagne d'un dé clic « n. m. (anc. fr. clique, loquet). 1. *Mécanisme disposé pour faire cesser, à un moment donné, la solidarité qui existe entre deux pièces d'une même machine*. – 2. *Bruit provoqué par le fonctionnement de ce mécanisme : le dé clic d'un appareil photographique*. – 3. *Ce qui provoque*

*une réaction intellectuelle, psychologique ; moment où elle se fait. »*

La photographie, statique par essence, peut déclencher un mouvement. Ce mouvement est de pensée. Elle déploie un espace de pensée dans un monde figé par l'idée ; celle que nous en avons, celle que nous nous en faisons. Elle peut être résistance au monde de la vitesse, du « temps réel », celui de l'immédiateté sensationnelle. La perception est la possibilité donnée d'analyser une chose produite. Sa condition devient avec la photographie une certaine distance par rapport au fait qui doit avoir eu lieu. Nous ne percevons du présent en somme que le passé. Nous sommes dans le passé d'un devenir présent imperceptible à nous-mêmes. En 1982, Jean François Chevrier écrivait dans son livre *Proust et la photographie*<sup>1</sup> : « Le photographe vit le présent de son expérience comme le passé d'un futur. Ce n'est pas, ça aura été. ». Ainsi l'outil photographique offre la possibilité d'une expansion de la pensée à travers le rapport au temps qu'il instaure ; le temps disjoint d'une machine espace et temps soudain désolidarisés. Il autorise la vision dans un binôme espace et temps, révélé autre.

<sup>1</sup> *Proust et la photographie*, de Jean-François Chevrier paru en 1982 aux éditions de L'Étoile dans la collection *Écrit sur l'image*.

À la succession futur – présent – passé se substitue celle futur – passé – présent.

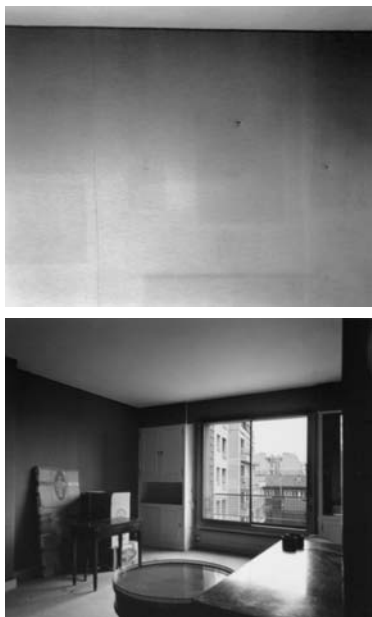
Le futur : je suis l'infinie étendue originelle des possibles, hors de tout destin.

Le passé : je réside dans le moment, l'instant. Je surdétermine le devenir, ma condition est le choix.

Le présent : en m'énonçant je m'abîme, impossible présent à moi-même, je signe l'arrêt, la mort ou la rupture.

L'objet photographique se préexiste en l'objet photographié. Invisible en attente d'être révélé, il ne nous parvient qu'une fois l'acte de construction photographique mené à terme. L'objet photographique n'est déjà plus l'objet photographié, mais la représentation d'une qualité ou d'un précipité de qualités, autres, révélés dans sa disparition. Un présent par le spectre qui reprend à l'identique le phénomène d'apparition à nous d'une étoile.

J'en reviens au verbe déclencher. Je peux en lire la définition suivante dans le nouveau Littré : « Déclencher, v. a. (clenche) *Mettre en mouvement un dispositif par le déblocage d'une pièce, d'un mécanisme. Déclencher le système d'alarme. Provoquer un événement aux conséquences importantes comparées à ce qui en est la cause* », et aussi « Déclencheur, euse, adj. *Qui est à l'origine d'un mouve-*



*ment, d'un phénomène. L'élément déclencheur de la crise. S. m. Dispositif permettant d'actionner un mécanisme. Le déclencheur d'un appareil photo. »*

Ainsi le déclencheur de l'appareil photographique permet par sa pression de provoquer un événement aux conséquences importantes (torsion des axes spatio-temporels) comparées à ce qui en est la cause (l'acte photographique, ou : l'action de presser sur un bouton). Cela est sonore (choc stellaire), le déclic peut être entendu comme une alarme signifiant l'entrée en crise (s. f. (gr. krisis) En méd. *Changement qui survient dans le cours d'une maladie. Crise heureuse, funeste. Dans le langage commun, crise nerveuse, attaque de nerfs Fig. Moment périlleux et décisif, trouble. Crise de la nature, grandes convulsions qui surviennent dans le globe terrestre.*)

Crise de l'idée préconçue et arrêtée du monde au profit de la pensée en mouvement, le déclic marque la temporalité du moment critique.

Le déclenchement peut provenir de la crise, être en réaction face à la crise. Elle devient ressort du déclenchement. Elle est la perception d'une déchirure dans le voile tendu des apparences du monde. L'intrusion de l'absurde dans une logique sensée le contenir à l'écart du monde.

Dans le Littré se trouvent d'ailleurs, juste avant le verbe déclencher, le verbe déclasser : « v. a. (dé... et classer) *Déranger ce qui est classé. Faire sortir un individu ou un groupe d'individus de la classe sociale à laquelle ils appartiennent. Se déclasser, v. r. Sortir de sa classe. Subir le déclassement* », ainsi que le mot Déclassement : « s. m. *Action de déclasser, de défaire un classement. Mutation dans les classes sociales. État des choses ou des personnes déclassées* ». Deux termes qui, mis en association avec un mouvement critique, expriment la nécessité de questionner un ordonnancement du monde, d'aller à l'encontre d'une construction du monde logique et originelle en tant qu'elle nous est inculquée durant notre apprentissage de celui-ci comme autant de grilles de lecture et de schémas de pensée qui en le réduisant tendent à l'éloigner de nous (mise en perspective).

J'accroche ici un premier travail photographique.

*Décrochage, rue Michel-Ange, Paris.* Il s'agit d'un diptyque photographique en noir et blanc. Il se présente à la verticale, deux formats horizontaux disposés l'un au dessus de l'autre. La partie supérieure représente un mur, une tapisserie tendue sur un mur, vide. Sur la tapisserie sont seulement visibles les traces laissées par les cadres,

portraits de famille et souvenirs, après plusieurs années d'occupation du mur. La partie inférieure du diptyque nous indique que ce mur est vide suite à un déménagement récent. Réalisée au pied du précédent mur mais dans la direction opposée, cette photographie nous donne à voir une pièce bientôt vide que seuls encore quelques cartons et meubles occupent. Au centre de l'image, la vision s'abîme dans la vue sur la ville qu'autorise la fenêtre de la pièce. Un dedans et un dehors. Le diptyque invite le spectateur dans l'espace de perception de la pièce, celle d'un appartement bourgeois. Le dehors est un au-deçà de l'image et le lieu réel du spectateur. J'ai réalisé ce travail quelques années après la mort de mon grand-père paternel, au moment où ma grand-mère emménageait en maison de retraite. Voici ce qu'à l'époque j'écrivis à son propos :

« Le diptyque fonctionne comme un appareil photographique disséqué. D'un côté le film et l'image latente, de l'autre le corps de l'appareil et le système optique. Dans le corps de l'appareil, des cartons renfermant des objets, des souvenirs, des histoires - de l'Histoire - et des meubles. Tous ces cartons sont à rapprocher, et font sens, avec les traces des tableaux de famille encore présentes au mur, comme des contenants. Ainsi, entre l'appareillage optique

et le film, il y a le passé, ce que j'ai en moi, ce que je suis et d'où je viens, et par conséquent, aussi, mon inconscient. Entre le dehors, ce que je photographie, et l'image obtenue, s'effectue un déplacement, voire un déménagement. J'habite l'image : le travail est conscient, la construction, qui s'accompagne de l'emménagement -investissement inconscient de l'image, phase de dépôt simultanée à la construction où tout en élevant la demeure, j'y dépose mes cartons-. L'image ainsi investie consciemment et inconsciemment, habitée, prends corps. En travaillant en photographie, je cherche donc ma place dans le monde. »

Chercher ma place dans le monde : cela passait par le refus d'adhérer à une façon de penser le monde, de le classer en catégories correspondant à une vision de celui-ci que la famille politique qui aurait dû selon toute probabilité être aussi la mienne arrêta. Déclasser c'est aussi se déclasser. Remettre en question sa position dans le monde, dans un rapport mouvant aux objets que l'on déclassa. Dans ce rapport mouvant l'outil photographique peut autoriser un jeu en réinstaurant une relation à deux flux, contradictoires mais complémentaires, entre soi et le monde. L'appareillage optique autorise un équilibre en tension entre le monde et le photographe, qu'il règle par



le choix des distances.

Durant l'été 2000, j'avais eu l'occasion de traverser une partie de l'Europe pour me rendre en Roumanie. J'avais à cette occasion été attentif aux monuments que je photographiais, les premiers alors. De retour à Paris, je poursuivis en premier lieu ce travail autour des monuments de la place de la nation, de la république et de la défense, dont l'inscription dans la ville participait de la nécessité politique de donner corps à un imaginaire collectif national, républicain et militaire. Je décidais en second lieu de rattacher les trois photographies réalisées au diptyque portraits de famille disparus. Seule une photographie faite à Sibiu, en Roumanie, s'insérait entre ces trois images parisiennes. Celle-ci, une vue faite depuis une fenêtre d'un immeuble d'habitation donnant sur un terrain sur lequel était bâtie une école primaire, répondait par sa forme et son contenu à la fenêtre qui ouvrait le centre de la partie inférieure du diptyque et évoquait le déplacement géographique et politique d'où me semblait provenir l'étrangeté nouvellement perçue devant les monuments. Pourtant, si à l'époque je m'expliquais l'émergence de cet intérêt pour le monument commémoratif par la confrontation

à une autre culture que la mienne me les rendant énigmatiques, je dois constater que de tous ces monuments, c'est encore un monument bucarestois du XIX<sup>ème</sup> siècle, plus proche de nos monuments de la même époque que de ceux réalisés durant la période communiste, qui garde pour moi la plus grande part d'étrangeté du fait de sa familiarité. « Ils avaient érigés des monuments des choses qui leur étaient arrivées ». Au vague des *choses* de cette citation de Bossuet, répond ce sentiment océanique qu'exprime le *leur*. Le monument commémore des choses et inscrit dans la mémoire celles-ci qui leur sont arrivées. Quelle(s) chose(s) ? Quelle chose parlante en la mémoire de tous commémore-t'on à travers le monument ? Dans le Dictionnaire abrégé du surréalisme, André Breton et Paul Éluard donnaient comme définition du monumentomaure : animal préhistorique<sup>1</sup>. Le monument est-il un moyen d'inscrire des présents dans l'oubli de ce que fut le monde primitivement perçu ?

Je pense à ce propos à un court texte de Franz Kafka : « Autrefois il faisait partie d'un groupe monumental. Autour d'un quelconque centre surélevé se tenaient, en ordre médité, des allégories de l'état militaire, des arts, des sciences, des métiers. Elles étaient nombreuses, il était

<sup>1</sup> Dictionnaire abrégé du surréalisme, André Breton et Paul Éluard, dans l'édition de 1995 chez José Corti dans la collection *Rien de commun*.



l'une d'entre elles. Aujourd'hui le groupe est dissous depuis bien longtemps, du moins l'a-t-il quitté, et il marche seul dans la vie. Il n'a même plus son ancien métier, oui, il a même oublié ce qu'alors il représentait. C'est justement de cet oubli que découle en droite ligne certaine tristesse, insécurité, inquiétude, certaine nostalgie du passé qui trouble le présent. Et pourtant cette nostalgie est un élément important de la vitalité, peut-être la vitalité même<sup>1</sup>. »

La perception réside dans un double mouvement de soi vers le monde et du monde vers soi. Un Je en jeu d'une manière, idéalement, permanente. Quand je vois ma fille grandir je me rends compte à quel point ce jeu est encore préservé au stade de la petite enfance. Elle a encore la capacité d'interroger le monde. La culture y naît de l'apparition de l'une à l'autre dans une relation réciproque de disponibilité. Plus elle avance vers le monde et plus il avance vers elle mais plus il lui apparaît familier et plus son étrangeté s'accroît. Elle se découvre en le découvrant et la culture qu'elle s'en fait dans ce mouvement permanent ne semble pas encore laisser de prise à l'idée. En apprenant à nommer les choses, elle ne les arrête pas pour autant, elle en joue. C'est ce type de rapport qui m'intéresse dans cette autre image, *Correspondances*, octobre 2005. Cette photographie

<sup>1</sup> Ce court texte de Franz Kafka fait partie de ses aphorismes publiés par Max Brod sous le titre *Réflexions sur le péché, la souffrance, l'espérance et le vrai chemin* (parfois aussi sous celui d'*Aphorismes*). En l'occurrence, il provient du recueil *Réflexions sur le péché, la souffrance, l'espérance et le vrai chemin* publié en 2001 chez Rivages poche / petite bibliothèque.

est une reproduction d'une double page d'illustrations du *Dictionnaire encyclopédique d'archéologie*<sup>2</sup> publié sous la direction de Léonard Cottrell en 1962. Alors que la plupart des planches illustrées de cet ouvrage sont classées par ordre alphabétique, celles-ci échappent à la règle. Les deux illustrations sont des photographies à la verticale. Sur la page de gauche, trois pierres travaillées, arrondies et posées au sol, portant comme légende : *PLANCHE 98. MOUSTE-RIEN. Boules de silex qui servirent peut-être de pierres de bolas, provenant du site éponyme : Le Moustier*. Sur la page de droite, relevée par la mise en page, un portrait de profil d'une momie égyptienne la tête mise à nue reposant encore sur ses linges avec comme légende : *PLANCHE 99. MOMIE. Momie de Ramsès II*. Le livre est posé sur un fond noir que vient éclaircir et rendre instable en valeurs une grille blanche à la maille très fine. Ce fond prend ainsi les valeurs de gris du sol sur lequel sont posées les trois pierres de bolas et creuse l'épaisseur du livre si bien que ces pierres semblent non représentées dans celui-ci mais posées à même le fond dans l'épaisseur du volume. Il rejoue en même temps la matière du tissu qui enveloppe la momie et met en relation plastiquement ce qui d'une page à l'autre semblait potentiellement conforme,

<sup>2</sup> *Dictionnaire encyclopédique d'archéologie* publié sous la direction de Léonard Cottrell et édité par la Société d'édition de dictionnaires et encyclopédies (S.E.D.E) en 1962

les pierres et le crâne, par une circulation de matières de l'une à l'autre. Des matières en devenir, non arrêtées. Entre ces deux pages est posé un marque-page, un post-it, sur lequel figurent des nombres. Ceux-ci ne signifient rien, ils renvoient aux définitions multiples du mot nombre comme autant de pistes ou formules pour une interprétation possible de cette correspondance (échange de lettres). Une succession de nombres qui se suivent sans se remplacer, tous sont suffisamment proches et suffisamment différents pour écarter tout rapport logique de l'un à l'autre. Tous sont bien présents en même temps et si l'énumération de l'un empêche celle des autres elle ne les efface pas pour autant, de la même manière que des touristes aujourd'hui dans les rues de Pompéi mêlent leurs pas et leur poussière à ceux des habitants qui occupent encore le lieu et à celle qui arrêta leur présent, à jamais celui-là, contemporain.

J'accroche ici une série de photographies intitulée *Les présents*. Cet ensemble avait pour sujet un fonds d'objets offerts en diverses occasions par des délégations communistes aux maires, eux-mêmes communistes, de la ville de Montreuil.

J'ai effectué cette série de photographies dans le cadre d'une recherche sur l'héritage communiste de cette ville

(le travail sur mes origines, ou, qui partait de mes origines, ou encore à rebours de celles-ci, m'y amena) à l'occasion d'une commande passée par la maison populaire de Montreuil au collectif dans lequel je travaillais. Je m'étais attaché à travailler sur ce qui persistait sur ce territoire de Montreuil du passé communiste, à la manière dont il était empreint encore d'un imaginaire que traduisaient les noms de rues et de lieux, en constituant une sorte d'inventaire des lieux porteurs à la fois d'une histoire et d'une culture révolutionnaires, patriotiques et nationales, monumentalisées, à l'adresse d'un public de plus en plus absent à cause de la disparition progressive des clefs nécessaires à leur interprétation. Symboles sur le point de devenir obsolètes, énigmatiques. Ces objets, bustes de Karl Marx, de Mao, de Jacques Duclos, figures déclinées sous formes de vases, médailles, porte-clefs et autres objets communs, m'apparaissaient comme autant de preuves (archéologiques) des rapports qui existèrent dans une communauté d'hommes encore portés par l'espoir de s'être un jour reconnus comme tels, alors que déjà le marxisme avait perdu sa pneuma sous la chape de plomb stalinienne. « Nous nous sommes trompés sur la nature humaine... » devait reconnaître Mikhaïl Gorbatchev lors d'un discours



Square Lénine, Montreuil

en 1988. « Maxisme » alors, ou l'utopie sans l'air : la volonté de pouvoirs sur l'altérité que l'un incertain cherche à obtenir par toutes violences, seules garantes de la satisfaction de ses ambitions en dehors de tout projet commun.

J'accroche une dernière série de photographies. Des poings fermés, baissés le long du corps. Les cadrages au format carré vont de la ceinture à mi-cuisse, les poings dans chaque image occupent une position centrale. Des éléments de décors sont perceptibles derrière ces ensembles-fragments poings-bassins. J'ai réalisé ces photographies pour ce même travail sur l'héritage du communisme. J'avais besoin de réinterroger quinze ans après l'effondrement du mur de Berlin la forme du poing fermé devenu symbole de la lutte communiste afin de savoir aujourd'hui même ce que cela signifie, ou simplement est, un poing fermé, et de poser en d'autres termes cette question du droit, ou non, à l'utopie. Je décidais de photographier ces poings comme je photographie un objet, une sculpture, voire un monument.

Quel degré d'évocation du régime soviétique après sa chute conservent-ils, alors que l'utopie, elle, peut aujourd'hui être réclamée par d'autres mouvements ? Des poings photographiés puis projetés en grand format,

comme ceux d'une population de monuments colossaux. Poings monumentaux ?

Toujours une question supplémentaire posée.

A force de travailler en photographie, je me rends compte qu'aucune réponse n'est à attendre de ces travaux. Face à chaque question, ou sujet, elle ne révèle qu'un moyen de poser une énigme, de lever des spectres face au vivant dont elle ne sera jamais plus qu'un simulacre. L'art se range du côté de la pensée, mais pensée toutefois comme une matière vivante n'a-t'il pas cette capacité de dé-ranger ?

De même que la photographie me permet de chercher ma place dans le monde, elle me permet aussi de penser : Je (je pourrai dire nous) vis dans la mémoire de l'espèce.

Dans cette mémoire en devenir perpétuel, Je imperceptible à soi est à la fois futur-passé-présent, Je s'énonce dans l'oubli d'aucun, Je est une communauté d'Hommes se cherchant par delà toute éternité. Je est le « cri répété par mille sentinelles , [...] un phare allumé sur mille citadelles<sup>5</sup> ».

<sup>5</sup> in *Les phares, Les fleurs du mal*, Baudelaire.