

Le travail photographique de

JEAN-JACQUES GONZALES

JÉRÔME THÉLOT

suivi de *La fiction d'un éblouissant rail continu*,
journal photographique de Jean-Jacques Gonzales

L'Atelier contemporain
françois-marie deyrrolle éditeur

sommaire

Jérôme Thélot

Le travail photographique de Jean-Jacques Gonzales

I.

Présence et mémoire

p. 11

II.

L'avant-dernière photographie du monde

p. 39

III.

Absence et regard

p. 55

IV.

Le temple du visible

p. 71

V.

Recommencer

p. 89

*

Jean-Jacques Gonzales

La fiction d'un éblouissant rail continu

Journal photographique 1998-2019 (extraits)

p. 105

Jérôme Thélot

Le travail photographique de Jean-Jacques Gonzales

I.
présence et mémoire

Il y a dans les photographies de Jean-Jacques Gonzales une double postulation qui les rend très belles, qui intrigue cependant et qui au premier abord peut sembler contradictoire, mais qu'on sent qui leur donne une intensité si intérieure qu'elle appelle leur spectateur à vouloir en élucider les raisons.

p. 14 ; p. 13 ; p. 16 — D'une part, voici le monde, sa prodigieuse apparition, sa substantialité parfaite : des terres, des buissonnements d'arbres, de grands ciels, il semble que le photographe n'aime d'emblée rien tant que *ce qui est*, qui semble absolu tant il est puissant : des tournesols sans fin, des champs ouverts comme la mer, des herbes et des broussailles à foison, une surabondance de tout à travers tout qui assure à ce monde sa compacité admirable, dont une sorte de sécurité ontologique est communiquée à celui qui ne le photographie, peut-on croire, que pour y habiter en confiance. Mais d'autre part, c'est étrange, tout ici ou presque est comme voilé, lointain, comme suspendu dans une incertitude analogue à celle qui vient des rêves, et de surcroît des événements perturbants s'annoncent, qui ne se produisent pas mais qui inquiètent. Qu'est-ce que cette énorme masse noire au-dessus des tournesols ? Qu'est-ce que cette bizarre machine ajourée mais spectrale, p. 17 — tout immobile à l'horizon comme un navire égaré ? Et où mènent, où peuvent mener ces escaliers désorientés, d'on ne sait quelle société dévastée ou fantastique, parmi trop de feuillages ? Autant le monde et la présence du monde sont aimés, sont passionnément saisis par Jean-Jacques Gonzales qui s'en étonne et p. 15 — s'y réjouit, autant des ombres règnent sur ses prairies désertes, et des apparitions déconcertantes s'y font attendre, qu'on ne sent pas de même origine que ce monde, qu'on prend donc pour des symptômes d'exil ou de mélancolie, comme si la conscience était en butte à quelque mal l'éloignant et parfois la privant de

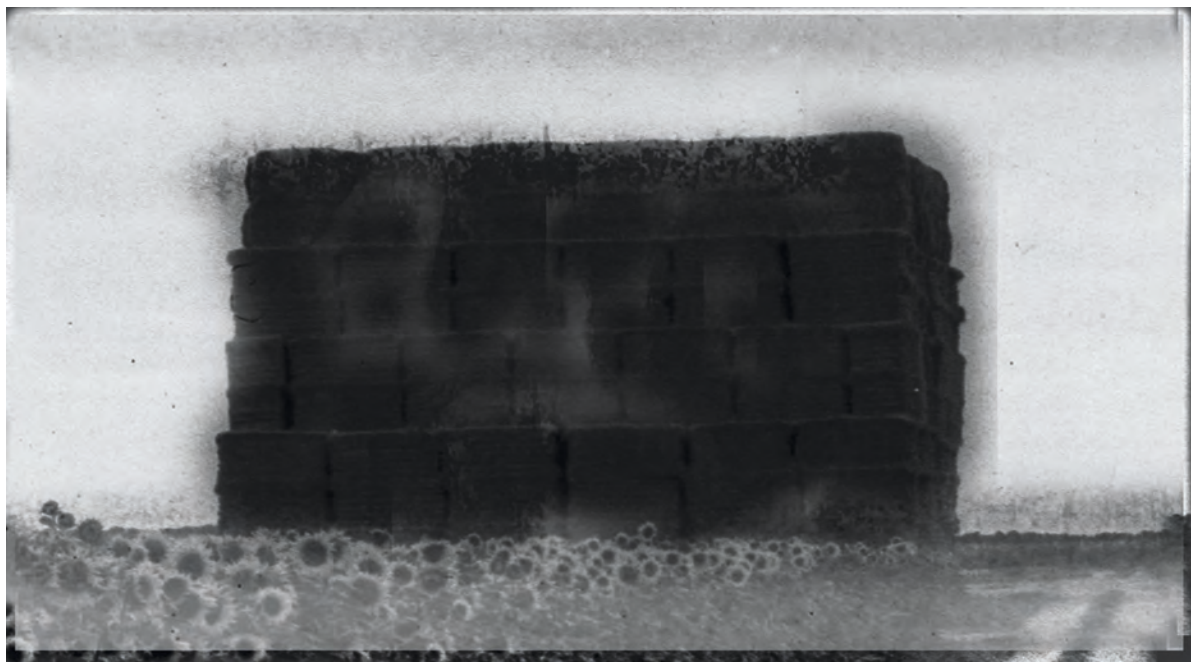
ces lieux mêmes auxquels elle s'est attachée. Une tension est à l'œuvre dans ces images, et Jean-Jacques Gonzales est un témoin divisé : s'il adhère à ce monde, s'il en approuve immédiatement la vie, les essences et la force, cependant un voile, ou une distance ou une tache noire dans l'esprit l'en sépare aussi.

Or cette tension se marque dans l'art particulier, double lui aussi, qui est ici conduit. D'abord le photographe accueille *ce qui est*, fait droit spontanément aux phénomènes : c'est avec fraîcheur, et à l'improviste, qu'il s'est arrêté, requis, sur le chemin des tournesols, devant les bottes de foin, qu'il s'est émerveillé des escaliers montant du sol, qu'il a trouvé fascinante l'épaisseur du bois de brume — p.18 ; p.61
au bout du champ, parce qu'il use de son appareil comme d'un organe ingénu qui a pour faculté, en alerte, de se laisser surprendre, de savoir recueillir ce qui surgit et qui va disparaître, selon les hasards du temps et les occasions du monde. Mais ensuite, à cet art premier de l'étonnement, de la perception naïve et disponible, s'en ajoute un autre tout contraire, qui vient après la prise de vue et qui s'exerce non plus sur le motif mais au laboratoire, un autre art alors second, très appliqué celui-ci, conscient de ses moyens autant que patient, qui est l'art de *travailler* le tirage pour en transformer le rendu et conduire celui-ci à son image finale. Les deux postulations affectives de Jean-Jacques Gonzales s'expriment chacune en l'un des deux moments de son double ouvrage photographique : l'adhésion au monde coïncide avec l'instant premier de la prise de vue, le retrait ou le voilement du monde correspond au second temps du travail des retouches.

Mais cet art second, réfléchi et réflexif, qui vient après la prise de vue, quel sens a-t-il au juste et d'où vient qu'il soit nécessaire ? Si l'expérience première de Gonzales est bien celle d'une adhésion immédiate à la surabondance du monde, alors nul doute que ce travail qu'il entreprend à l'atelier cherche à préserver ou restituer dans l'image quelque chose de cet étonnement premier, que le rendu de cette prise aura laissé se perdre. Toutes ses photographies sont retouchées, recomposées et repensées, qui portent sur elles les belles cicatrices des interventions qu'a subies leur premier état : valeurs altérées, salissures savantes, taches, vitrifications



... des champs ouverts comme la mer...



... des tournesols sans fin...



... des ombres règnent sur ces prairies désertes...



... des herbes et des broussailles à foison...



... où mènent, où peuvent mener ces escaliers désorientés...



... des escaliers montant du sol...

troubles ou opacités locales, cadres éloignant ce qu'ils cernent, *etc.*, ces traces obscurcissant la donnée première attestent que le travail d'atelier est un long détour, aussi scrupuleux qu'averti, pour retrouver une émotion singulière que l'objectivation de la prise de vue aura recouverte. Disons que ce travail second cherche à *dés-objectiver* le motif, à soustraire la représentation au littéralisme dont la technologie de l'appareil est le truchement, à *dés-appareiller* l'image : il délivre celle-ci de l'objectivité naturaliste apprêtée dans la boîte noire. Ce travail n'arrache pas l'image à son caractère d'image, bien au contraire : il assume ce caractère et l'exhibe dans l'œuvre finale, où il enveloppe le motif tel un milieu d'apparition. Revendiquant et donnant à voir ses retouches, laissant les marques de celles-ci dans l'image obtenue, sous forme de bordures ou de voilements, de recadrages ou de superpositions, brouillant donc ou estompant de ses scories conservées la figure du motif, ce travail du tirage montrant l'image en tant qu'image *dé-dissimule* la représentation photographique. Mais il œuvre ainsi *contre* le préconstruit objectiviste préalablement ourdi dans l'appareil, et retirant explicitement à la photographie sa transparence prétendue, réputée objective, il arrache le motif à sa figuration naturaliste — le rend à son mystère —, selon deux directions contraires.

D'une part, il s'agit d'un *ajout*. Intervenant après coup sur la vue réalisée par l'appareil, le photographe ajoute aux prédéterminations de celui-ci, aux postulats qui s'y trouvent techniquement réifiés (sa fonction mimétique, son perspectivisme, son calibrage pour l'exactitude) : ses propres opérations personnelles, non programmées, combinent les intuitions de son regard aux espaces optiques du premier rendu. Mais, d'autre part, il s'agit d'un *retrait*. Car dans cet ensemble de manipulations et de vérifications, de remaniements et d'ajustements, le savoir-faire *manuel* du photographe — manuel c'est-à-dire artisanal, tout entier corporel et non seulement visuel — vient déjouer la vue par le toucher imprévisible, la mimésis par le contact, pour que l'image ainsi peu à peu conduite à elle-même ne soit plus *acheiropoïète*, ni machinique ni documentaire, mais un *lieu* — et non un espace — où sont tracés les tâtonnements et les manœuvres destituant

l'objectivation par l'intuition subjective. Ces travaux manuels ajoutés aux pré-suppositions de l'appareil retirent du produit de celui-ci les fatalités mécaniques : c'est un *travail du négatif* qui défait ce qu'a fait la machine, qui *désécrit* l'optique de l'appareil et ouvre ainsi l'image finale — aussi nettement *image* qu'elle se donne alors — à la réalité du motif et à sa présence même. Comme disait Bergson : « Ce que nous avons fait, nous pouvons le défaire ; et nous entrons alors en contact direct avec la réalité. »¹ » Disons pareillement : *ce que la mécanique de l'appareil a fait, l'artisanat des retouches peut le défaire, et l'image entre alors en contact direct avec la réalité du motif.*

Ainsi Jean-Jacques Gonzales retrouve à sa façon ce qu'il y eut de meilleur dans le « Pictorialisme », si mal nommé.

Car celui-ci en profondeur ne fut pas, comme on l'a cru pourtant, la corruption du photographique par une idée sommaire de peinture datée : il fut l'ambition et parfois le génie de *désécrire* l'objectivation par le travail du négatif. Jean-Jacques Gonzales a compris cette intention du pictorialisme tel que l'ont retrouvée Stieglitz ou Steichen, ses proches parmi ses ascendants. Aussi bien la tradition de cette désécriture, dont le pictorialisme aura été une figure circonstancielle, est bien plus ancienne que celui-ci, et déjà Talbot — dont le *Chêne en hiver* de 1842 appartient à la mémoire de Gonzales — ne voulait pas que la photographie fût confinée au style documentaire. Or il n'est pas indifférent que le refus de celui-ci et la lutte contre sa littéralité s'exercent justement, chez Talbot ou Sudek ou Dancy comme aujourd'hui chez Gonzales, au contact de ces présences aussi singulières que familières, les *arbres*.

Qu'on regarde par exemple ce tamaris dont l'énergie vitale semble avoir été transfusée dans l'image ; ou ce bouleau pâle dans sa lumière d'aucune saison ; ou ces deux platanes comme érigés d'un désir réciproque, — et on verra que ce qui paraît *de* l'image et certes *comme* image, c'est précisément ce par quoi ces arbres, ces arbres-ci en ce moment-ci, *ne sont pas* des images, ne sont pas même imaginables et ne sont rien de ce qu'aucune photo pourra jamais saisir. Il



... ce tamaris dont l'énergie vitale semble avoir été transfusée dans l'image...



... ce bouleau pâle dans la lumière d'aucune saison...



... deux platanes comme érigés d'un désir *ré*ciproque...



... aussi vulnérables que superbes...

p.24 — n'est pas étonnant que la désécriture de Gonzales se soit mise au travail auprès de ces *présences* — arbres aussi vulnérables que superbes — dont elle défait la réduction à laquelle l'appareil les soumet, dont elle délivre l'apparition de sa saisie objectiviste. Car des arbres réels, des individus qu'ils sont et de la vie qui y circule, il ne se peut pas qu'on *prenne* la présence à la façon dont une photo documentaire pour un album de botanique ne prend que le dehors de l'apparence. En effet, ni la vie ni la réalité individuelle ne se laissent imiter ; et leur apparence qu'il convient assurément de faire valoir — tant elle est belle — et qu'il faut recueillir avant qu'elle ne disparaisse et qu'il est salutaire que la photographie reproduise, il revient au regard de la comprendre non comme un dehors, non comme une chose mais comme un appel et un seuil d'une invisible présence, celle de l'être même qui s'y manifeste. Tout arbre est présence, c'est ce que Jean-Jacques Gonzales n'oublie jamais ; et nulle photo produite par le seul programme de l'appareil n'en peut donner la moindre attestation. Il faut pour accomplir celle-ci que ce programme soit *désécrit* par l'artisanat, que la vue prise soit corrigée par le remaniement des retouches, que la mimésis littéraire soit oblitérée par le *travail du négatif*. Et si les arbres de Gonzales sont si puissamment réels dans leur image exposée, et par le fait assumé de leur vue retouchée, *c'est parce qu'ils sont reconnus et rejoints comme ce qu'aucune image ne peut imaginer* : des vies, des présences parvenant à elles-mêmes, mystérieuses épiphanies.

Le double ouvrage de ce art complexe se laisse donc comprendre comme essentiellement *photographique* en ce qu'il explore la double conséquence des deux possibilités principielles de l'appareil dont il se sert. D'abord l'appareil photo est le moyen par excellence de l'attention qui s'expose au monde, à la merveille de l'instant, — ensuite il est le moyen par excellence de la géométrisation des apparences, de l'objectivation du réel par les données optiques de son programme. D'un côté, l'occasion d'une sorte de haïku — de l'autre, le truchement du savoir. Jean-Jacques Gonzales pratique l'art double que l'appareil permet : à la fraîcheur

de l'adhésion au monde il joint le travail de la désécriture. S'il recourt à la photographie pour affiner son expérience et approfondir son émotion, c'est parce que se fiant à la capture de l'instant il se défie pourtant du produit littéral, aimant l'appareil pour l'alerte qu'il permet, mais refusant l'objectivité de son rendu. Que les deux temps du double ouvrage soient conditionnés par les deux principes de l'instrument, qu'à l'instant de la saisie improvisée doive faire suite le labeur de la désécriture, et que celle-ci puisse ouvrir le rendu à la *présence* dont l'émotion s'est nourrie, cela implique tout de même que la temporalité de l'œuvre soit clivée, la secondarité du labeur venant obscurcir ou plutôt éloigner l'émotion primordiale. Or c'est ici que se trouve la difficulté à laquelle l'œuvre entière est confrontée, autant que sa poignante beauté.

Regardons encore. Ce palmier presque sépia n'est-il pas quelque peu d'un — p. 27
autre âge ? Cette allée de platanes n'est-elle pas impraticable sous sa lumière — p. 28
tombée d'on ne sait où ? Et ce pin parasol, de quel inaccessible pays tient-il sa — p. 29
dangereuse grandeur ? Il y a dans les photographies de Gonzales un lointain, un silence parmi les choses, une plénitude mais comme irretrouvable. Ne dirait-on pas que le travail nécessaire à l'exhumation de la présence n'a su retenir celle-ci sans la rendre étrangère ? Ne dirait-on pas qu'un désert a prospéré autour de la présence, et que cette dernière s'en trouve certes non moins attestée, non moins puissante, mais comme échappée sur un fond obscur ? Encore une fois, on ne peut pas ne pas deviner dans ces arbres et *a fortiori* dans ces fleurs coupées, souvent flétries dans leur vase empli d'ombre, la mélancolie avec laquelle ces présences sont aimées. Il semble que le travail second qu'il a fallu patiemment accomplir sur le premier rendu n'a pas seulement ressuscité la présence que celui-ci avait réifiée, mais a aussi favorisé devant ces fleurs oubliées, ces — p. 31
branches pour personne, ces terres que nul ne franchira, le foisonnement des — p. 33 ; p. 32
souvenirs qui brisent le cœur parce qu'ils renvoient à une immémoriale origine dont ces images sont aussi la trace. Il semble que retouchant ses tirages Jean-Jacques Gonzales se parle à lui-même et se plonge dans un pays intérieur qu'il



ce palmier presque sépia n'est-il pas quelque peu d'un autre âge ?



cette allée de platanes (...) sous sa lumière tombée d'on ne sait où ?



... de quel inaccessible pays tient-il sa dangereuse grandeur ?



... ces fleurs coupées, souvent flétries...



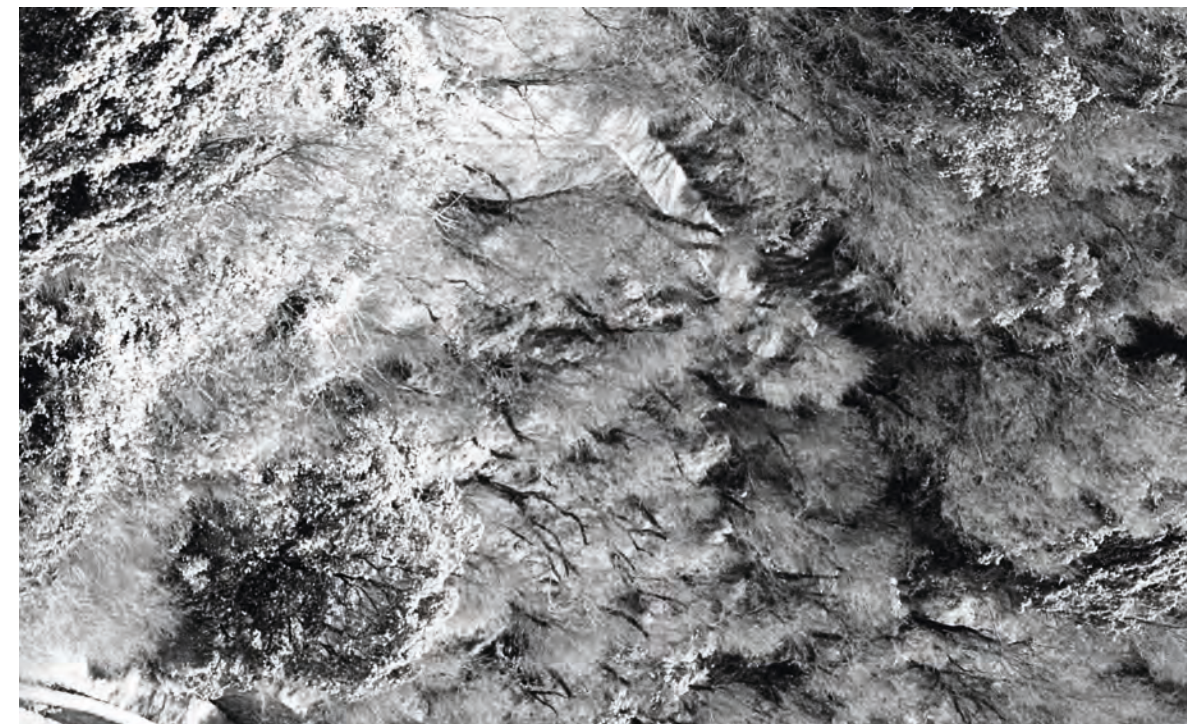
... ces fleurs oubliées...



... ces terres que nul ne franchira...

ne peut pas rejoindre, et qui l'obsède d'autant plus qu'il n'a jamais eu lieu. Ce second temps de son ouvrage ne lui rend pas seulement le premier temps de son étonnement, il lui indique aussi un autre temps — de plus loin que le monde — et un autre monde que celui qu'il aime. Un songe grave opère à son insu dans ce travail du photographe, dont il oriente le regard en arrière de lui-même.

Cet autre pin qui s'extasie dans la lumière, dont les branches s'ouvrent au soleil comme un enfant s'étire, de quel rêve est-il le chiffre ? Le frêle chêne noir et nu sur le ciel monotone, du fond de quelle mémoire le regard l'a-t-il élu ? — p.35



... ces branches pour personne...

Dans ses images où remonte la présence, Jean-Jacques Gonzales approfondit sa conscience, sa mémoire et sa nostalgie — et c'est pour cette raison qu'elles émeuvent le spectateur qui répond à leur appel.

post-scriptum

À vrai dire, le travail de Jean-Jacques Gonzales s'enracine dans une expérience photographique si intime à sa vie et si ancienne qu'il faudrait pour la comprendre une herméneutique existentielle, non seulement parce qu'elle lui vient de sa prime enfance (du temps où il communiait avec sa famille aux rituels des

séances de pose dont son père était l'officiant révére) mais aussi parce qu'elle procède en lui de *l'infantile*, qui est cette région de l'esprit d'où elle réclame son perpétuel recommencement. Le livre de souvenirs, *Oran*, dans lequel en 1997 il a relaté la catastrophe qu'il a connue en Algérie en 1961-1962, en témoigne avec force et pudeur, remémorant la disparition d'un monde aussi terriblement actuel, incisif, qu'à jamais innommable et déjà évanoui. Ce double effet — adhésion et stupeur — d'une présence irrésistible mais qui disparaît, et d'une perte originaire toujours retentissante, fait la trace inaugurale à laquelle son travail de photographe doit sa nécessité. De ce point de vue, le texte de Valéry qu'il a placé en épigraphe de son livre pourrait servir aussi d'exergue à un rassemblement de ses photographies : « *Comment ne pas être obscur ?*² »

Ces arbres exacts que leur image ne saurait restreindre, ces fleurs sitôt fanées, — p. 37 ; p. 38
ce sont les deux moments d'un même battement vital, affirmation et impossibilité, vie et mort — être et non-être — qui fait le cœur de cette œuvre.

1. Henri Bergson, *La pensée et le mouvant* [1938], PUF, 2009, p. 22.
2. Jean-Jacques Gonzales, *Oran*, Séguier, 1997, p. 7 (et p. 30-31 pour les séances de pose, puis p. 149 pour l'expérience photographique d'un « monde sans moi »).



... cet autre pin qui s'extasie dans la lumière...



... du fond de quelle mémoire le regard l'a-t-il élu ?



... ces arbres exacts que leur image ne saurait restreindre...

jean-jacques gonzales

La fiction d'un éblouissant rail continu

Journal photographique 1998-2019 (extraits)

... *la fiction d'un éblouissant rail continu* : Stéphane Mallarmé (extrait de « Quant au livre », in *Divagations*)

19 DÉCEMBRE 1998



Profil perdu – premier plan flou, méconnaissable qui occupe une partie de l’image, qui sert de faire-valoir au sujet principal. Ce pourrait être un titre : *Profils perdus*. En hommage à tous ces personnages secondaires qui font exister les autres. Et aussi les arrière-scènes des photographies – les effractions des arrière-scènes – ce ne peut être autrement. Ce que le photographe vise vient toujours avec son cortège de parasites.
Je scrute les photos. Je suis à la recherche du moindre détail. Je voudrais savoir, savoir ce qu’il y a là-bas, derrière, que le photographe n’a pas vu, savoir comment ils sont habillés, dans le moindre détail. À la recherche de la vie, de leurs vies.

17 AVRIL 1999

Il manque toujours une image. Aucune image n’épuise le visible ; ce que je veux voir : ce que le visible impose *comme limite*.

20 MAI 1999

La guerre de mon enfance ne menace pas le paysage : au contraire, en le vidant de ses habitants, en le faisant devenir territoire du risque, elle le restitue à sa grandeur souveraine.

29 JUIN 1999

« Tous les personnages de la grande peinture laissent croire qu'ils viennent de s'immobiliser et que, par le miracle de l'art, continuent d'être vivants, en cessant cependant d'être périssables. » (Albert Camus)

15 AOÛT 1999

« Il vous faut remplir le cadre. Il faut donner l'impression que le cadre est trop étroit. » (Jean Renoir)
L'objet du film : le hors-champ, ou le contre-champ impossible. L'œuvre doit nous rappeler sans cesse que nous ne sommes pas Dieu.

25 DÉCEMBRE 2005

Les vraies sources sont à l'extérieur.
Nicéphore le Patriarche : « Si l'on supprime l'image, ce n'est pas le Christ mais l'univers entier qui disparaît. »

11 MARS 2006

Bergounioux prétend que le roman est mort dès lors que la science sociale a pris (sa) place. Restent les récits. Qui ne peuvent être conclus.
Les sciences sociales auraient « purifié » le roman, comme l'invention de la photographie la peinture ?

19 AOÛT 2006

Il y eut plusieurs commencements, mais le plus significatif fut, sans doute, celui de ce que j'avais appelé à l'époque (1989) *Les Bouts du Monde*. Le banc vide, face à



la mer, au bout du Cotentin. La mer vide aussi, la jetée à droite qui ne barre pas complètement l’horizon ; une ouverture, mais pas complète. Enfin ce qui dominait c’était quand même l’ouverture. Vers quoi ? Pour l’instant, il n’y avait rien ; comment savoir si c’était fini ou si ça n’avait pas encore commencé ? De toute façon cela ne changeait rien pour l’image, je veux dire pour la matérialité de l’image, mais je ne pouvais m’empêcher de savoir qu’il était impossible de réduire l’image à sa matérialité, que l’important n’est pas visible, ou alors c’est ce qu’il y a derrière le visible, certainement pas l’invisible, mais simplement la limite du visible, qui ne vient qu’avec lui, un visible ça s’arrête toujours quelque part, ce n’est pas infini, si c’était infini on ne verrait rien, ce serait la nuit, oui la nuit, un visible infini, sans limite. Et dans cette photo, il faisait jour comme jamais.

.....

4 JUIN 2007

Chercher dans les photos. Argentiques. Qui portent la trace *physique* de la présence perdue. Un visage. Une présence, maintenant ensevelie dans le visage de la grande vieillesse. Mais toujours là. Invisible. Scruter un visage.

1^{er} JUILLET 2007

L’œuvre d’art *doit* faire apparaître les conditions de sa propre apparition. Elle bouleverse l’ordre habituel de l’apparaître fondé sur l’occultation nécessaire de ses propres conditions d’apparition. L’œuvre d’art est une métaphysique sensible.

Reconstitution 1 (douze photographies) se veut fidèle à l’image empreinte – photographie analogique (argentique) – au moment même de sa disparition et de son remplacement par l’image digitale. Au moment où vacille le sentiment de la dette, de la certitude des sources, devant la sidération exercée par la toute-puissance de

la machine génératrice d’images sans passé. Celle-là même où le moyen – la technique – devient le but, essentiellement enfermé dans la logique (aussi marchande) de son développement tous azimuts.

Faire surgir la machinerie, l’appareillage, le dispositif, être attentif aux images venues du monde source, déposées dans les arrière-fonds des photographies patiemment recueillies par la main de l’ancien photographe, fasciné encore par la présence du monde qui s’enfuit, devant lui, qui s’efface devant la venue à la présence du présent, qui disparaît pour laisser venir.

Fasciné par ce que je ne vois pas. La fabrication des images est une traque de l’Image, la dernière image, le dernier mot. Qui est derrière moi. Sidération devant une maison abandonnée, barricadée, un jardin en friche, un mur aveugle, un chantier abandonné, des machines muettes.

La nostalgie n’est pas le regret mais la présence du passé dans le présent.

Le pouvoir de se déposséder sera la première vertu.

2 JUILLET 2007

Ne pas se laisser prendre par l’ivresse vaine des manipulations de l’image. Faire une photographie, c’est d’abord et avant tout consentir à la puissance de l’extériorité. Qui échappe. C’est pourquoi tout ce qui peut signifier le chemin, et l’échec de l’arrivée, doit être privilégié : points de départ, essieux de camions, chantiers vides, flous, ratages techniques, poussières, instrumentation de prise de vue, de laboratoire, reflets, fenêtres condamnées, etc.



Photographier selon la lumière, et non selon le regard qui éclaire.
Ne pas succomber à la fascination du sujet qui œuvre.

24 JUILLET 2007

Quelle attitude adopter face à ce qui est définitivement disparu ? Face à ce qui témoigne de ce qui a disparu.

Nous aimons ce qui est vestige de la disparition d'un monde, celui de paysannerie. Nous voyons la beauté d'une charpente, la grosseur du bois noué, la rugosité de la pierre, le moussu des tuiles, la noblesse des agencements. Nous ne voyons pas le dur travail des corps blessés par la violence du geste, par la pesanteur de la pierre,

par la rudesse des hivers, par le désespoir qui s'enfonce lentement dans la nuit, déjà méprisé par le monde qui vient, celui de la vitesse, des déplacements continués, de la prise de possession du paysage, des matériaux hautement technicisés, légers, jetables, remplaçables à l'envie, de la détresse cachée, de l'ivresse devant la démultiplication des moyens.

.....
30 SEPTEMBRE 2010

Retrouvé les photos là où je les avais laissées, il y a presque vingt ans, intactes ; du moins c'est ce que je croyais. J'ai essayé de reprendre là où j'avais lâché. Mais ce n'est pas possible. Ces quelques années vides ont laissé leurs traces, que je cherche. J'ai espéré un moment que ça se passerait autrement.

.....
7 AOÛT 2011

Franchir la vitre qui (me) sépare du monde. Toujours la même difficulté : le sentiment d'une impossibilité fondé sur une possibilité avérée qui échappe, qui se manifeste, qui appelle.

12 NOVEMBRE 2011

Perte de la confiance ontologique dans les images photographiques à la suite de la venue du « perfectionnement » numérique. Mais les images numériques ne sont pas vraiment des photographies. Elles peuvent se passer de la lumière et de l'extériorité (le réel, le monde).

Laisser apparaître les traceurs de l'empreinte sur l'image.

16 DÉCEMBRE 2011

« Les photographies qui saisissent davantage sont celles où l'imperfection même du procédé pour rendre d'une manière absolue laisse certaines lacunes, certains repos pour l'œil qui lui permettent de ne se fixer que sur un petit nombre d'objets. Si l'œil avait la perfection d'un verre grossissant, la photographie serait insupportable : on verrait toutes les feuilles d'un arbre, toutes les tuiles d'un toit et sur ces tuiles les mousses, les insectes, etc. »
« Le réaliste obstiné corrigera donc dans un tableau cette inflexible perspective qui fausse la vue des objets à force de justesse. » (Eugène Delacroix)

18 DÉCEMBRE 2011

Inverser (le cours des fleuves) : non plus commenter l'œuvre (à partir de la philosophie, de l'histoire, etc.) mais se laisser instruire par les œuvres.

« Mais je ne veux pas dresser le cadastre de ces contrées. Oubliant de faire une place à ce qui, en elles, se dérobe nous les laissons tout entières échapper. » (Philippe Jaccottet)

NOËL

Seule l'image fait voir.
C'est confus. À la fois dans l'image et dans le monde ; comme si le monde avait besoin d'une image pour apparaître hors de toute image. Vitre brisée. La grâce.

.....

5 FÉVRIER 2012

Walter Benjamin : si la photographie est reproductible à l'infini, il y a bien quelque chose en elle qui résiste infiniment à la reproduction, précisément ce qui a été photographié.



Photographier *ce qui ne change pas*.

18 FÉVRIER 2012

Photographie : chaque jour, dans la chambre noire, devant l'écran, je retrouve, intacts, des gestes accomplis il y a plus de vingt ans. Sensation de permanence, de solidité et de déréliction. Rien n'aurait eu lieu ? Que le lieu (Mallarmé).

23 FÉVRIER 2012

Je ne peux photographier la terre natale (originale) ; disparue. Reste à fixer ce qui apparaît, ce qui laisse entrevoir. Surmonter à chaque fois la déception et recommencer. L'apparaître même (?).

25 FÉVRIER 2012

Écrire, photographier ; faire (laisser) surgir. S'effacer. Altruisme.

Écrire est nativement dans le leurre de la prééminence de celui qui écrit : le sujet (la structure même du langage l'y conduit.)

Photographier est nativement dans la soumission devant le monde (l'altérité) ; les Primitifs ne choisissaient pas leur motif, seul le miracle de l'empreinte les captivait. Un processus institué par le photographe (?) au pur bénéfice de l'objet (plutôt la *chose* dirait le philosophe). Une réponse à l'appel. (Finalement la grâce, se laisser faire) : « Et les nombreuses recherches entreprises par la suite – quel que soit le succès qu'on s'accorde à leur attribuer – ne sauraient, il me semble, tenir la comparaison avec la valeur de la première idée originelle. » (William Henry Fox Talbot)

C'est plus tard que la volonté de signifier devint primordiale, corrélat de la venue au premier plan de l'artiste, du sujet, de la subjectivité. De ce qui fut appelé un style, et non plus une façon de se déposséder pour laisser place à la présence subjuguante du *il y a*. Et ce que l'on admirait dans une photographie était les marques du sujet instituant, la virtuosité du photographe et non plus la merveille inépuisable de la trace du monde, de sa présence (évanouie).

« Celui qui a été ne peut plus désormais ne pas avoir été : désormais ce fait mystérieux et profondément obscur d'avoir vécu est son viatique pour l'éternité. » (Vladimir Jankélévitch)

« Le goût de la source » (Louis Lavelle)

Se laisser prendre par ce qui n'est pas soi.

On ne prend pas une photo, on ne prélève rien, c'est le monde (le dehors, l'histoire) qui envahit.

Et ce qui envahit a déjà été normé, nommé sous des formes aussi lointaines que l'homme. C'est ainsi qu'il faut essayer de les connaître pour être attentif à l'infiniment neuf dont le surgissement continué ne peut être avéré que par (dans) des

formes neuves. Et l'infiniment neuf ne peut surgir que par le *déchirement* de la forme héritée qui, en son temps, libéra l'infiniment neuf corseté dans les anciennes formes.

Histoire de l'art comme dévoilement continué de l'infiniment neuf (la vie de l'esprit ?).

27 FÉVRIER 2012

En quoi, pour quoi le passé est-il source d'attention ?

En quoi la question « que s'est-il passé ? » requiert-elle toute notre attention, si ce n'est pour amoindrir l'effroi d'être adossé à du vide ?

C'est aussi parce que le présent est impénétrable. Qu'il s'évade.

4 AOÛT 2012

Lecture des dernières lettres de Van Gogh. Écrites dans un français approximatif, très claires dans le flottement, la rudesse, la maladresse, la *crudité* de l'expression.

L'essentiel n'apparaît qu'empêché. Fin mai 1890, deux mois avant son suicide, Van Gogh écrit que la peinture est une *lutte*. Rageuse. Une lutte contre le « recouvrement », contre le recouvrement de ce qui est premier, du premier « spectacle » qui s'abîme, qui ne peut que s'abîmer dans son apparition.

Mais la mise à nu de ce qui est princeps ne peut s'obtenir par un « découvrément » radical, car il n'y aurait rien à voir.

Zingaro le sait. Il est peintre. Il sait que peindre c'est toujours recouvrir. C'est pour cette raison qu'il fait du recouvrement (*partiel*), dans ses derniers travaux, fort d'une patience du plus d'un demi-siècle, un mode radical de « découvrément ». Un mode radical de mise à bas – toujours à recommencer – de ce « mur de fer invisible, qui semble se trouver entre ce que l'on sent, et ce que l'on peut. »

14 AOÛT 2012

L'image : ce qui ressemble à un souvenir.

Le souvenir : une image



16 AOÛT 2012

Photographie : on se souvient mieux de la copie (l'image) que de l'original. Peut-être parce que dans l'original quelque chose manque irrémédiablement. Dans l'image, tout est là. Figé.

Laura de l'image d'artiste : son absence.



11 NOVEMBRE 2012

Rodin au maire de Calais : « Vous voyez que c'est ce qui ne se voit pas et qui est le principal qui est terminé. »

13 JANVIER 2013

Chaque photographie doit être le résultat d'une méditation ; soit pour aller vers, soit pour être capable de voir. Trouver, recevoir.

29 JUIN 2013

Comment abolir le cadre ? Restera-t-il encore une image ?

28 JUILLET 2013

Parfois il suffit de suivre la lumière qui passe pour faire une photographie. Non pas voyager, mais, immobile, attendre, avec la mémoire de ce qui fut.

29 AOÛT 2013

Quelques chemins photographiés hier avec le Nikon. J'y retourne cette tombée du soir avec le Rolleiflex.

« *Le chemin est plus important que le but.* Cela ne veut pas dire que le but soit sans importance, mais seulement que le chemin ne peut être jugé à partir du but. Le chemin contient plus que ce que l'on atteint – par exemple le possible. Un reste terrestre demeure. » (Ernst Jünger)

2 OCTOBRE 2013

« Le réel vient des marges ou des bords de mon champ sensoriel, il s'approche obliquement et furtivement, on ne le prend jamais en flagrant délit dans un éclairage sans ombre. » (Jean-Louis Chrétien)

1^{er} NOVEMBRE 2013

J'avais pensé que je pouvais capter quelque chose comme une présence vraie avec les moyens de la photographie. Je n'étais pas dupe. Je savais que l'essentiel se dérobait. C'est sans doute pour cela que les bords, le hors-champ, les résidus chimiques de l'apparaître m'ont hanté pendant plus de vingt ans. J'ai voulu côtoyer ce qui s'échappait. Quelquefois un miracle est apparu, du moins je l'ai cru. J'ai ensuite prélevé des éléments dans de grandes photographies pour aller de l'avant. J'ai ainsi réalisé de grandes séries de petits formats que j'ai accrochés côte à côte (*Reconstitutions II*). Encadrés de noir. Ils me faisaient signe de la grande photographie que je visais comme autant de morceaux d'un tout impossible à sommer. Là encore quelque chose s'est montré qui commence à s'éteindre. Non pas peut-être pour le spectateur mais pour moi qui me lasse. J'avais choisi le noir et blanc parce que je savais qu'une simple opposition de ton suffisait et qu'il fallait économiser les moyens pour ne pas se faire prendre par l'impression de réalité décidée par les photographies en couleurs.

L'obsène de l'image disproportionnée hyperréaliste envahit la ville et vient perturber le spectacle ordinaire en lequel quelque chose d'apaisé vient à manquer. Les bords, le hors-champ, ce qui se dérobe sont violemment attaqués. Tout doit être là, en plus grand, en plus fort, en plus de couleurs, en plus de perfection. L'arrière-scène, le vif, sont fuis, peut-être parce qu'ils indiquent notre impouvoir et notre finitude. Que nous ne sommes pas tout de ce que nous croyons être.

Un immeuble est enserré dans une immense bâche imitant sa façade pour dissimuler les travaux de réfection qui viseront à le faire ressembler à l'image qui le dissimule. Nous ne voulons plus rien savoir des soutes. Les surfaces saturées hantent la pensée de la ville, ses abords. Elles visent à dissimuler la plénitude de notre manque à être en lequel repose notre humanité.

Andoche Praudel fait des photographies apaisées, grandes, en couleur, de la nature. Elles vérifient chacune que c'est dans la plus grande perfection de l'ivresse sensorielle que s'éprouve la distance d'avec le monde qui est sa donation superlative :

« Ici même, je sais que jamais je ne m'approcherai assez du monde. », écrit Albert Camus dans le grand été algérien.

5 NOVEMBRE 2013

En quoi est-ce utile de regarder la peinture pour faire des photographies ?

Je reprends des photographies de Manuel, mon père, son regard, j'en découpe quelques-unes, mon regard dans le sien.

Il a souvent placé ses modèles – la famille – au même endroit, devant une *toile de fond*, un mur de briques, dans l'arrière-cour de notre maison, pendant plusieurs années jusqu'à ce que nous déménagions pour la Villa. Dès lors il cessera de faire des photos, et ses appareils – un Voigtländer et un Agfa – deviendront la source de ma convoitise.

Ses photographies qui s'échelonnent sur plus de vingt-cinq ans pour brusquement s'interrompre vers le milieu des années cinquante indiquent la persistance de son regard et l'usure de la vie qui passe. Le mur s'effrite, quelques herbes folles envahissent son assise, lentement ; seuls demeurent un regard, une scène.

Je ne sais pourquoi Manuel a cessé de prendre des photographies dès lors qu'il accéda à un autre statut social. Il me semble me souvenir qu'il me donna alors, c'était à la fin des années cinquante, je n'avais pas dix ans, son Voigtländer 6 ½/11, sur lequel est inscrit sur la face interne du rabat de fermeture mon nom, sans doute écrit au stylo-bille par ma mère dont je crois reconnaître l'écriture.

10 NOVEMBRE 2013

Plusieurs séries en cours ; toujours cette même vacillation entre les « styles » – souvent liée à des « émotions techniques » : l'émerveillement devant le rendu ; la proximité fascinante et illusoire de la source, rendue de diverses manières.



jean-jacques gonzales

EXPOSITIONS :

- 1992 : Galerie Mansart, Paris.
- 1994 : Galerie Mansart, Paris.
- 2012 : Espace Manucius, Paris, « Le lieu et son vestige ».
- 2016 : Galerie Tenri, Paris, « Arbres et Bouquets ».
- 2018 : Galerie Tenri, Paris, « Le Ciel et la Terre ».
- 2020 : Galerie Marie-Claude Duchosal, Paris.

COLLECTIONS PUBLIQUES :

- Bibliothèque historique de la ville de Paris.
- Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie.

OUVRAGES :

- Oran, récit*, Paris, Séguier, 1997.
- « Une utopie méditerranéenne. Albert Camus et l'Algérie en guerre », in *La guerre d'Algérie*, Paris, Robert Laffont, 2004.
- « Dépaysement », in *C'était leur France*, Paris, Gallimard, 2007.
- Albert Camus, L'exil absolu*, Paris, Manucius, 2007.
- « La mort du philosophe », in Victor Cousin, *Kant dans les dernières années de sa vie*, Paris, Manucius, 2008.
- « Albert Camus, chemin de crête », in *Albert Camus. Du refus au consentement*, Paris, PUF, 2011.
- Ébauche de Mallarmé*, Paris, Manucius, 2013
- L'invasion du désert* (avec Éric Marty), Paris, Manucius, 2017.

Jérôme Thélot

Poétique d'Yves Bonnefoy, Droz, 1983.

Baudelaire. Violence et poésie, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1993.

La poésie précaire, PUF, 1997.

Les inventions littéraires de la photographie, PUF, 2003.

Au commencement était la faim, Les Belles Lettres, Encre marine, 2005.

Contre la mort, Fissile, 2007.

La poésie excédée. Rimbaud, Fissile, 2008.

L'Idiot de Dostoïevski, Gallimard, Foliothèque, 2008.

Ou l'irrésignation. Benjamin Fondane, Fissile, 2009.

Critique de la raison photographique, Les Belles Lettres, Encre marine, 2009.

Pas même du ciel, Fissile, 2010.

L'Immémorial. Études sur la poésie moderne, Les Belles Lettres, Encre marine, 2011.

Le travail vivant de la poésie, Les Belles Lettres, Encre marine, 2013.

Géricault. Le Radeau de la Méduse, Manucius, 2013.

Les avantages de la vieillesse et de l'adversité. Essai sur Jean-Jacques Rousseau, Les Belles Lettres, Encre marine, 2015.

Une briqueterie de Bhaktapur, Photographies de Stéphane Lecaille et Alain Gualina, catalogue d'exposition, Université de Lyon 3, 2015.

Un caillou dans un creux. Notes sur le poétique, Manucius, 2016.

Sophocle. La condition de la parole, Desclée de Brouwer, 2019.

Baudelaire e la fotografia, Chieti, Solfanelli, 2020.

Marlyne Blaquart. La vie simple. Peintures, Conférence, 2020 (avec Alain Madeleine-Perdrillat).

TRADUCTIONS

John Millington Synge, *Douze poèmes*, Grèges, 2002.
Angelus Silesius, *Le voyageur chérubinique*, Les Belles Lettres, Encre marine, 2008.
Georg Büchner, *Woyzeck*, Éditions du geste / théâtre, 2019.

ÉDITIONS

Pierre Jean Jouve, *Dans les années profondes. Matière céleste. Proses*, Poésie / Gallimard, 1995.
Alfred de Vigny, Romantisme et vérité, Éditions InterUniversitaires, 1997.
Charles Baudelaire, *Correspondance*, Gallimard, Folio, 2000 (avec Claude Pichois).
Philippe Jaccottet, Le temps qu'il fait, 2001 (avec Patrick Née).
Quinze études sur Nerval et le romantisme, Kimé, 2005 (avec Hisahi Mizuno).
Simone Weil et le poétique, Kimé, 2007 (avec Jean-Michel Le Lannou et Eniko Sepsi).
Roger Munier, Le temps qu'il fait, 2010 (avec François Lallier).
Le haïku en France. Poésie et musique, Kimé, 2011 (avec Lionel Verdier).
Philippe Jaccottet. Juste le poète, Revue Lettres, n° 1, 2014.
Les Chemins de Pierre-Albert Jourdan, Revue Lettres, n° 2, 2016 (avec François Lallier).
Yves Bonnefoy, *Alexandre Hollan, Trente années de réflexion, 1985-2015*, L'Atelier contemporain, 2016.

L'Atelier contemporain

MONOGRAPHIES

Pierre Bonnard - Au fil des jours (Agendas 1927-1946), Céline Chicha-Castex, Alain Lévêque, Véronique Serrano, 2019.
Alexandre Hollan - Trente années de réflexions, 1985-2015, Yves Bonnefoy, préface de Jérôme Thélot, 2016.
Jean Claus - L'Échappée belle, préface de Jean-Claude Walter, 2019.
Jérémy Liron - Récits, pensées, dérives & chutes, Armand Dupuy, préface de Marc Desgrandchamps, 2020.
Farhad Ostovani - Bacco di Nervi, Alain Lévêque, Alain Madeleine-Perdrillat, 2019.
Nathalie Savey, Philippe Jaccottet ; Michel Collot, Héloïse Conésa, Yves Millet, 2015.
Joseph Kaspar Sattler ou La Tentation de l'os, Vincent Wackenheim, 2016.

ESSAIS SUR L'ART

Jean-Louis Baudry, *L'Enfant aux cerises*, 2016.
Agnès Callu & Roland Recht, *L'Historien de l'art : Conversation dans l'atelier*, 2018.
Jean Daive, *Pas encore une image*, 2019.
Maryline Desbiolles, *Écrits pour voir*, 2016.
Pascal Dethurens, *L'Œil du monde*, 2018.
Pascal Dethurens, *L'Émerveillement*, 2019.
Olivier Domerg, *En lieu et place*, 2018.
Renaud Ego, *Le Geste du regard*, 2017.
Laurent Jenny, *Le Désir de voir*, 2020.
Giorgio Manganelli, *Salons*, 2018.
Jacques Moulin, *Écrire à vue*, 2016.

Nicolas Pesquès, *Sans peinture*, 2017.
Gaëtan Picon, *Admirable tremblement du temps*, 2015.
Camille Saint-Jacques & Éric Suchère, *Le Chef-d'œuvre inutile*, 2020.
Jean-Claude Schneider, *La Peinture et son Ombre*, 2015.
Éric Suchère, *Symptômes*, 2018.
Pierre-Alain Tâche, *Une réponse sans fin tentée*, 2015.
Frédéric Tristan, *L'Œil d'Hermès*, 2018.

Maquette : Juliette Roussel
Photogravure : Guy Léopold
Impression : Jelgavas Tipografija

8

John Berger & Yves Berger, *À ton tour*, 2019.
George Besson & Henri Matisse, *De face, de profil, de dos*, 2018.
Bernard Blatter & Farhad Ostovani, *Ce que dit le silence*, 2019.
Yves Bonnefoy & Gérard Titus-Carmel, *Chemins ouvrant*, 2014.
Leonardo Cremonini & Régis Debray, *L'Hypothèse du désir*, 2015.
Jean Dubuffet & Marcel Moreau, *De l'Art Brut aux Beaux-Arts convulsifs*, 2014.
Jean Dubuffet & Valère Novarina, *Personne n'est à l'intérieur de rien*, 2014.
Pierre Matisse & Joan Miró, *Ouvrir le feu*, 2019.

© L'Atelier contemporain, mars 2020
ISBN 978-2-85035-007-8
www.editionslateliercontemporain.net