

—

—



De mémoire, David Gagnebin - de Bons

Editions Centre de la photographie Genève
Filigranes Editions



Depuis un temps assez long, je garde quelques dizaines de TRI-X non développés que j'avais bobinés moi-même. Ce sont d'anciens films, d'avant l'appauvrissement en argent de la formule de Kodak. Ce sont les meilleurs des films. Ce sont des films lourds. Je les sors parfois de leur sac et je les regarde; je pense que j'ai cessé d'attendre le moment où il me sera possible de voir les images.

A. nous disait une fois la stupéfaction liée à la découverte de milliers de TRI-X non traités dans l'appartement de Garry Winogrand, après son décès en 1984. Je crois que c'est depuis lors que je n'ai plus eu envie de voir le contenu de ces films mais de les maintenir en latence, longuement, jusqu'à ma propre mort. Pour A., plus que pour Garry Winogrand.

Pour avoir la possibilité de croire que l'image parfaite s'y trouve. Pour le plaisir d'oublier complètement les sujets. Pour maintenir l'espoir que personne ne les verra jamais. Pour voir grandir le désir de laisser les autres jeter les bobines, les voiler. Pour la nostalgie qu'évoque toujours cette fascination du grain, du papier épais, de l'odeur du fixateur, de la profondeur des nuances de noir. La tendresse des gris, « la jouissance du regard ».



Au moment où je prends l'image, je ne peux regarder ni le sujet, ni le verre dépoli. L'appareil est planté sur son trépied, stable, aussi droit que celui d'un géomètre. Il est face au mur décrépi que j'ai cherché longtemps, que je serais incapable de trouver de nouveau. Que je désire ne plus jamais revoir.

Le cadre est bon et l'image prête, plus vraie dans le viseur, inversée par le miroir. L'essentiel de mon travail ; monter le trépied, ajuster l'appareil et l'armer. Au moment de faire l'image, je me tourne, dos au dispositif. Je tourne le dos à la photographie. Je refuse de voir, d'admettre, et cherche à tâtons le déclencheur derrière moi, comme un enfant ferme les yeux avant de manger un plat désagréable. Comme un assassin de hasard qui espère ne pas toucher sa cible.

Bruit du miroir, puis de l'obturateur. C'est fait. J'emporte le matériel, comme une pelle sur mon épaule.

Maintenant je pense à Balzac persuadé d'être fait d'une multitude de couches que chaque portrait lui enlèverait successivement, le vidant de sa substance image après image. Oter un peu de la surface du monde.

Je pense au caractère magique que je prête contre toute vraisemblance à la photographie, comme un petit délit accumulé des milliers de fois dans ma vie. Prendre l'âme de quelqu'un, prendre pour soi un lieu, le retirer définitivement au regard de tous. Sans oser un geste en arrière, par crainte de ne plus reconnaître la beauté qui était là auparavant. Je crois comprendre que l'image, lorsqu'elle se fait, est aussi obscène, coupable, et j'espère n'avoir jamais à payer pour cela.



Je n'étais pas certain de me souvenir des maisons, de leur forme, de leur cadre. Je les laissais défilier comme les paysages à l'arrière des voitures des films : noirs. Une suite ininterrompue de petits édifices en bois, quelque part vers les banlieues de Stephen Shore, avec parfois les couleurs au *dye-transfer* d'Eggleston. Une Amérique toujours photographiée à partir de ce même motif. Transposée partout dans le monde, jusque dans mes propres images, qu'elles aient été rêvées ou faites. Je ne sais plus.

En recherchant ce qui était la maison originelle, à mon sens la maison photographiée par Walker Evans, je tombe sur un Polaroid. 1973, deux ans avant sa mort. Dans cette étrange ultime série, où Evans utilise un banal SX-70, se côtoient des portraits, des objets, des fragments urbains. Puis vient *Abandoned House* qui semble conserver quelque chose de la rigueur des chapelles noires et blanches photographiées trente-cinq ans plus tôt pour la FSA. La « cabane » de bois foncé bien au centre, au milieu d'un nulle part suggéré par quelques herbes desséchées, quelques arbres sans feuilles.

Les couleurs déjà passées, forcées, verdies vers une inévitable nostalgie. L'image instable : appelée à disparaître plus vite et plus sûrement que les autres. Retenant encore pour un peu une maison précaire.

Au sein de ce village de photographies, des maisons des Américains, celle de Walker Evans semble révéler un secret. Ses fenêtres défoncées béent sur un noir opaque. *Abandoned House* appelle le vide pressenti des lotissements coquets d'autres confrères. Tout en représentant pour moi, comme à rebours, la maison première, elle semble dire que ce qui attire le photographe, c'est un contenant à habiter, un décor pour le monde. Un lieu où cacher les sens. Un espace à meubler, où mettre d'autres photographies.



L'image est volée, a-t-on l'impression. Lorsque je demande où elle a été prise, il me répond qu'il s'agit des cuisines de l'hôtel, en face. Petit rectangle gris au milieu d'un papier de 24 par 30 centimètres, noyé dans une lumière calme comme un dimanche. Il y a une nappe à carreaux, des œufs sur une table et de la vaisselle propre. Une télévision est suspendue à côté de la fenêtre. Il n'y a personne.

A la télé, c'est le cyclisme, c'est la seule chose que l'on puisse dire. Mystérieusement, le coureur semble déformé, comme si le haut de son corps voulait aller plus vite que son vélo : les roues ovoïdes, comme celles de la voiture de Jacques-Henri Lartigue. Dans cette image, il n'y a rien à voir. T. semble l'avoir bien compris. Il n'y a pas de sujet, pas de sens caché, rien à dire semble-t-il. Pourtant, dans la précision négligée du cadre, dans les ombres laissées par les objets, je crois retrouver les sensations éprouvées en regardant *La Logeuse* d'Yves Guillot. Plus rarement, les sensations que j'ai eues à détailler les planches contact des petites images, au retour de voyage.

T. me donne l'image et je la garde précieusement, pour toujours, ai-je envie de dire. Chaque fois, elle évoque pour moi ce que la photographie a d'extraordinaire. Une banalité isolée par quelqu'un pour les autres. L'évidence de ce que le regard est incapable de cerner sans le truchement d'un opérateur. Une forme de génie qui laisse le rien s'exprimer pour nous, sans effet. Un monde meilleur à voir.



A trois reprises, j'avais pu voir cette photographie de Bruce Davidson.

La télévision de Robert Frank. Le rideau à demi tiré sur la fenêtre, comme chez A. C., et la robe de la fillette, qu'elle porte comme Virginia au bord du lac. Tons neutres, l'image dissimulée en elle-même dans ses propres valeurs. La fille dissimulée par le rideau (*curtain*), la TV où seul un visage nous parle et ne nous montre rien. La vue par la fenêtre, éclatant dans un contraste violent, mais où pourtant le regard s'achève, comme par un matin de soleil en pénétrant chez soi. Inapte à distinguer l'intérieur de l'extérieur; aveugle dedans comme dehors.

Au-delà de la 100^e rue, où Davidson a travaillé, l'essentiel est caché par l'impression des buildings de downtown, comme la fille derrière le rideau, comme le son derrière le téléviseur, le jour derrière le contraste. L'image dans la boîte. Ainsi, au dépôt du musée, j'erre parmi les cartons neutres, cherchant à ne pas savoir où est gardée l'image, cherchant autre chose, évidemment. La forme de ma mémoire dans les empilements précieux: la forme de New York évidemment. Le souvenir de la ville, que je n'ai jamais pu relier à cette photographie, à cause du son qui leur fera toujours défaut (aux photographies), à cause aussi de cette nouvelle propreté de New York, qui a repoussé Harlem bien au-delà de ses limites. Avant de quitter le musée, j'apprends de l'archiviste que cette image n'a jamais été dans les collections.



La boîte en carton doré en est remplie. Les images, vieilles, étrangères, semblent vouloir déborder. Lieu commun photographique, petit tombeau fragile de la mémoire de mon père enfant. Nous trions ensemble.

Il dit, je pense que ce doit être Marie-Christine, je pense que c'est M. Untel, c'est cette femme dont je vous ai parlé. Celui-ci, je ne sais plus qui c'est. C'est mon père.

Je fais des tas, je rassemble par sujet, par époque: les vignes, la guerre, les portraits, les groupes. Les promenades en robes blanches.

Dans cette séquence, c'est tour à tour le soldat et la femme au foulard qui prennent la photographie. Les sujets bougent un peu, on se remet, on se déconcentre, on s'impatiente.

En regardant le garçon, je pense à ce qui se cache si bien. Au point visible où basculent les chorégraphies parfaites et les bonheurs canoniques des familles. A la fois isolé du moment et partie nécessaire du groupe, il se concentre sur ses paumes où sont inscrites à l'avance les parts d'ombre. Les futurs difficiles. Les non-dits traînés derrière soi pour une vie.

Dans son refus de participer, il y a une mise en garde, la prémonition de quelque chose de honteux, quelque part, une fois. La possibilité d'une catastrophe, plus forte avec le temps qui va passer longuement depuis les prises de vue répétées.

C'est sans doute trop prêter aux intentions d'un enfant. Et pourtant. Pourtant, l'image est pour lui une partie de cache-cache naïve où ne pas voir c'est se rendre invisible.



Je suis un mauvais lecteur de Jeff Wall, parce que ne m'intéressent ni le *Déjeuner sur l'herbe*, ni la *Grande Odalisque*. Ni un monde parfaitement maîtrisé où tout est théâtre plus que d'ordinaire. Moins encore celui où l'ordinaire est la plus étrange des scènes.

En 1992, une exposition au musée Louisiana fut mon premier contact réel avec la photographie. Dès lors, je gardai dans ma chambre d'adolescent une reproduction de *Milk*. Sans pouvoir en comprendre la motivation. Sans jamais en mesurer la portée, j'étais fasciné par elle. Son mouvement et son calme immense. L'affiche désormais égarée au cours de l'un ou l'autre de nos déménagements reste pour moi comme l'un des objets les plus contemplés de ma vie.

Des années plus tard, j'ai toujours de la peine à voir au-delà des images de Jeff Wall. Je m'arrête longuement sur leur surface, muet, et, plus que je ne serais absorbé par les images d'un film, c'est le contact de la lumière qui me saisit. Par la fenêtre de l'atelier; au crépuscule, sous le pont. La nuit, l'odeur de l'asphalte devant les immeubles. Le bruissement des pages dans la grande bibliothèque. Je cherche le dernier son qu'émet le poulpe en s'affaissant sur la table.

Pourquoi dans les rues matinales, ceux que je croise ne me sont-ils pas étrangers? N'importe où, des lieux grâce à lui familiers.



Je regarde la télévision. Elle s'allume et déverse un monde construit pour chacun, chez soi. Conciliant. Terne. Un monde animé qui se pose paradoxalement contre tous les films, les plus écrits et séparés de nous comme les plus justes, les plus proches. Un monde contre l'image.

Plusieurs fois déjà, nous parlons ensemble des images cathodiques. Elle dit, la télévision est entrée dans l'intimité des gens, et il n'est plus possible de l'en sortir. J'aimerais pouvoir ne pas la croire.

J'essaie, sans y parvenir, d'expliquer pourquoi il y a un échec dans les images mouvantes des journaux télévisés. Mentalement, j'arrête le flot inepte autour des attentats du jour. Je fantasme un cadre puissant. Sans mouvement, un homme qui pleure longuement. Ailleurs, un membre arraché. Je me demande ce que serait le Hutu au crâne lacéré de Nachtwey. Cette image de Susan Meiselas, ce cadavre sans tronc sur la colline nicaraguayenne de Managua. Dix secondes durant, en plein écran. Dans des centaines de milliers d'appartements. Face à des milliers de personnes. Dans un silence absolu. Sur toutes les chaînes. Facile et agréable fantasme du médium détourné.

Nous cherchons des solutions, encore que la meilleure demeure pour moi une télévision sans images. Une espèce de radio à regarder. Sans possibilité de gaspiller notre regard, ou d'épuiser le monde. Un écran où projeter les visions suscitées par le bruit, comme parfois le son sur les photographies.

Plus tard, lorsqu'elle s'éteint, l'image, toutes les images vides, semblent aspirées dans un œil unique, avant de disparaître.



La dizaine d'images de Lewis Baltz est alors comme une épiphanie. Au moment où, particulièrement attentif, je les regarde, je m'y abîme, quelque chose se produit de l'ordre du monde physique. Je le ressens dans les muscles de mes yeux qui ne peuvent arrêter de se promener encore. Les plus longues minutes du regard.

Ce que j'ai cru trouver chez Thomas Struth, chez Candida Höfer, chez leurs maîtres parfois, leurs proches, chez moi très rarement, cette évidence du visible, est suppléée par la tendresse de Baltz, par la douceur presque amoureuse avec laquelle l'espace est là. Par la porte close d'un hangar. Par la vitre aveugle d'un comptoir. Par le noir structuré de l'asphalte détrempe par la pluie.

Par la façon dont le sujet se retire de l'image et cède la place à la photographie. Rien que la surface du papier, plus fascinante que jamais pour moi et pour toujours comme une leçon de pudeur, une manière d'affirmer que certaines choses ne doivent pas être révélées. Depuis ce jour banal où il m'est apparu, je jouis encore du secret de Lewis Baltz, de ce qu'il n'a jamais voulu dire. Je cherche partout à repérer dans le monde ce contenant interminable, cette pauvreté.

Au-delà de tout ce qu'il donne, je cherche ce qu'il tait si bien.



Un jour Marie est arrivée avec l'image de la fanfare. Elle a dit, je l'ai achetée pour toi, pour ta collection de vieilles images. Elle l'avait ramenée de Savoie, c'est-à-dire de l'autre côté du lac et des montagnes. L'image immense dans ses bras, magnifique, transportée par les cols enneigés et le lac déchaîné, comme un trésor ou un message. Maintenant, je sais que c'est ensemble à la fois un trésor pour moi et un message pour notre histoire, une déclaration.

Ma première image de mort. De morts certains, de petit carnage historique, au sens où il est impossible que cela me touche de quelque manière. Au siècle de l'image, en 2003, aucun centenaire ne subsistait autour de moi. Deux guerres, mille notes de musique.

Aujourd'hui, je le sais. Je ne peux pas conserver la photographie. De mon lit d'où je la regarde, elle efface les figures de sa surface, elle ronge ses hommes jeunes, elle les tue une deuxième, une troisième ou une quatrième fois. Quarante hommes, c'est trop pour se souvenir jamais de leurs visages.



Tous les livres sont à terre. Rangés, certains contre le mur, d'autres en piles. Séparés par pays, par auteur, par période, ils passent sans cesse d'un endroit à un autre de la chambre. Les uns sont en mauvais état, d'autres sont pour ainsi dire neufs, jamais ouverts, à peine feuilletés. La préface encore vierge, le sujet encore lointain, indistinct peut-être pour toujours.

Chaque fois, les deux mêmes reviennent entre mes mains. Pour des raisons différentes, leur reliure se décolle, se découle.

The Terrible Picture, Fallen Child, The Last Time Emmett Modeled Nude, c'est la mémoire des tirages de Sally Mann qui revient. Les images avant tout. Avec la même frustration de ne pouvoir les garder toujours avec moi, chaque page en recouvrant une autre inévitablement. Je construis l'émotion de celles qui suivent sur celles qui disparaissent.

Puis, il y a le livre que j'aurais voulu faire plus que tous. Celui qui m'accompagne semaine après semaine. Suite d'icônes noires et blanches, brûlées. L'alternance fine des textes et des images tendres malgré tout – continuum gris moucheté de Polaroids et de fac-similés. Le livre d'abord. Rusty, Destiny, une famille temporaire et révoltée pour Jim Goldberg. Sans misère, sans pitié, le quotidien comme explosé par le livre. Cette photographie complète de la jeunesse, du premier et du dernier homme; Dave les bras au ciel, insultant Los Angeles depuis Mulholland Drive.



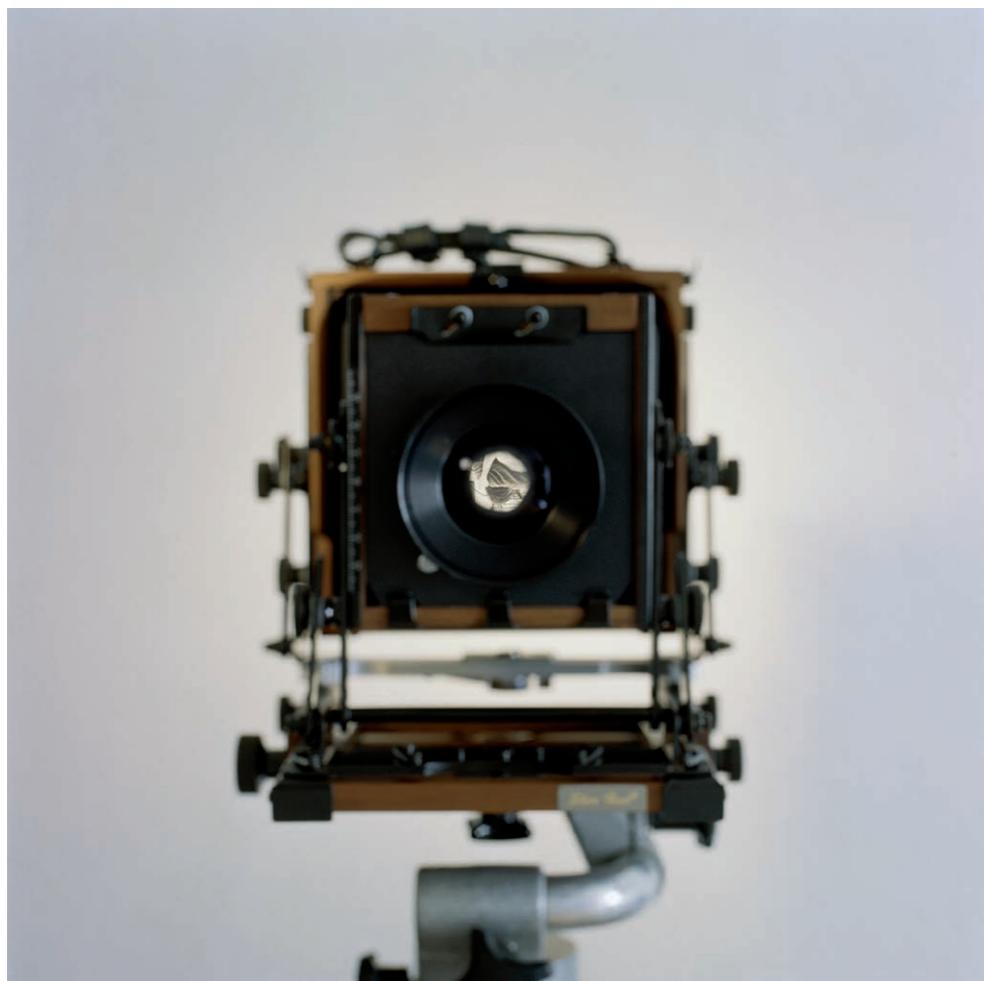
Nous parlons peu lorsque je suis dans son atelier. Je laisse croire que mon travail est plus important que ma visite. Que je suis là parce que je suis photographe. Parce que ma capacité à reproduire les grands dessins prime sur la relation possible. Mais personne n'est dupe.

Il dit de ses grands dessins, c'est des fois des photos, des fois des souvenirs, des esquisses. Ils sont face à moi, bien calés entre les flashes et renversés sur le viseur de la caméra, avec le titre indéchiffrable, terrifiant parce que faisant référence à quelque chose à l'intérieur de lui. Pas un mot.

J'ai depuis le début l'impression d'atteindre, sans filtre, une part de mélancolie nécessaire qui lui appartient, un espace de mystère extrait d'une cosmologie dévastée.

Les dessins sont immenses, il faut être deux pour les bouger, et leur poids porte la gravité des sujets. Paysages tronqués, lieux de rien en zones industrielles, forêts urbaines ravagées par la neige. Successions de frontières banales : grillage, entrepôt, végétation. Le ciel gris.

Pour moi, quelque part entre Baltz et les photographies compliquées de Ghirri, en tons moyens. Avec ceci que les traits de fusain montrent ce que les images cachent trop, la grande errance sentimentale où nous condamnent aussi les paysages.



D. B. me dit alors: «Le grand format, c'est ton format».

Il y a dans le travail du grand format un acte de lenteur impossible ailleurs, un manifeste silencieux pour la photographie. A l'époque, les images de Martine et de Philippe réalisées dans le jardin sont l'expression de ce processus. Mentueuses par deux fois sur le dépoli, elles sont détaillées longuement, avec le regard tout entier, puis plus précisément à la loupe. L'image plus présente que jamais, arrêtée par chaque grain du verre quadrillé.

Le seul moment photographique pour moi où nous sommes trois, le sujet, l'appareil et moi. Question de poids et de taille, plus que de sens. La caméra prend une place active dans l'image.

Caché sous le drap noir – on dirait un vieux photographe –, je travaille le cadre et la netteté, cherchant à l'aveugle, du bout des doigts, les molettes et les leviers. Appréciant chaque fois plus la douceur des matériaux, le glissement précis et doux des éléments. Entraîné distraitement par le vocabulaire technique: la chambre, les bascules, l'image aérienne, le décentrement, les corps. Sous le drap, je deviens évidemment le prolongement d'un système qui prépare l'image. Je suis dans l'image, mieux qu'à tout autre moment.

Je n'avais pas assez écouté D. B. alors. J'ai parfois l'impression de m'être compromis dans des images rapides, faciles, d'avoir évité par paresse le travail, la lenteur, le poids et l'importance de ce qui ne se fait qu'une fois. Non pas en un instant, mais une fois dans une durée. Une fois dans une relation de longueur à la courte échelle de la photographie.



– Vous êtes photographe? Vous faites du noir et blanc?

Scène courante, à la table séculière des grandes fêtes, des mariages où personne ne se connaît. Réunions estivales dans la maison éclatante de l'un ou l'autre; les amis des amis.

Je formule encore en moi la réponse parfaite qui dirait tout: le noir blanc de Jim Goldberg et la couleur de Bill Henson. Pour protéger l'image de l'amour suranné qu'on lui prête. Sans succès. Pourtant, je reste étonné de croire que la photographie a peut-être inventé le monde en valeurs, qu'elle l'a délavé pour mieux s'en défaire. Qu'elle s'est affirmée en dehors du lui, dans un langage pauvre et simple devenu depuis nostalgique pour mon interlocuteur. Un monde de rues parisiennes qui n'a jamais existé ailleurs que sur quelques cartes postales malheureuses de Doisneau. Un monde de petits bonzes tibétains. De gavroches enjoués et farceurs, à cause desquels certains recherchent par mimétisme un exotisme partout possible.

Encore muet, mes mains me rendent la mémoire des gestes du laboratoire, des images révélées, d'abord chimiquement, puis mystérieusement. D'un Sisyphe qui cherche à s'approcher toujours plus du monde qu'il s'est créé, en noir et blanc. Le tirage plus clair ici, plus dense là, plus vrai parce relevant d'une plus grande imposture. Les heures plus intenses dans la chambre noire. Plus glorieuses.

– Le noir et blanc, c'est quand même plus beau, non?

– Oui Monsieur.



De loin, il m'adresse un signe discret, alors que j'avance comme un sherpa sous les sacs d'appareils et de flashes.

Deux lampes, trois trépieds, quelques accessoires dont l'hermétisme ajoute encore à l'isolement du sujet. Gestes mystérieux, ajustements obscurs, litanie numérique répétée à part soi : 5.6, 250, moins 2 derrière, plus 1/2 devant. Je préside la cérémonie devant le fidèle esseulé, abruti par ma voix.

La technologie conciliante et complexe met entre lui et moi ce qu'il faut de distance, ce qu'il faut d'autorité, de temps. Tout est prêt. Je lui dis, souriez, mais pas trop. Fermez la bouche, déplacez votre main sur la gauche, moins, plus, non, juste entre deux s'il vous plaît. Je cherche ce premier salut disparu pour toujours, qui l'a révélé tel qu'il veut être pour les autres, aimable ou non, abattu, heureux, timide, arrogant.

Face à l'objectif, au centre de l'attention, de ma seule intention qui va le propulser vers un petit monde, sur les pages glacées et lourdes des magazines, il se redresse ou s'affaisse, se conforme à ce qu'il pense être la meilleure image de lui-même. Emprunt parfois grossier aux grandes ou aux petites images : un acteur ici, un politicien là. Parfois, un bout de la très longue histoire du portrait.

Je me souviens de L. me disant l'effet hypnotique qu'ont les éclairs des flashes sur les modèles.

Alors seulement, le visage se détend, les pensées reprennent leur cours derrière les yeux qui ont cessé de se fermer, seul le corps reste ce que j'ai voulu qu'il soit.

Vaincu par l'image.



Dès ses débuts, la photographie a su transformer en paysages, en jardins regardables et organisés par le cadre et la lumière, les mondes inquiétants et meurtriers. La mer, la montagne, la forêt, passées par l'appareil comme par les armes des conquistadors, domptées, rendues familières pour tous.

Dans cette brèche, j'ai pénétré à la suite d'autres pionniers. Chacun conquérant à son tour, qui la ville, qui la banlieue; révélant dans les plaines industrielles les formes abandonnées de la modernité. Territoire de jeu immense, le monde entier – et tout le monde – offert à l'interprétation mécanique.

Cette pratique m'est depuis le début comme inévitable et nécessaire. Le paysage a ses marques, ses passages. Il s'inscrit quand j'ouvre le viseur du boîtier, je le cherche quand il ne se révèle pas immédiatement. Je le cherche encore quand je photographie quelqu'un. Je le note quand je traverse à grande vitesse un lieu ou un autre, le devine caché derrière les arbres, derrière la nuit même.

Qu'il reflète nos émotions est une évidence, qu'il nous plaise parce que nous l'avons déjà vu des milliers de fois, qu'il nous rassure est certain.

Pourtant, une fois devant moi, choisi entre tous et étendu sur le papier, je veux qu'il me procure une émotion semblable à celle que j'ai pu fantasmer avant que ne retombe le rideau de l'obturateur.

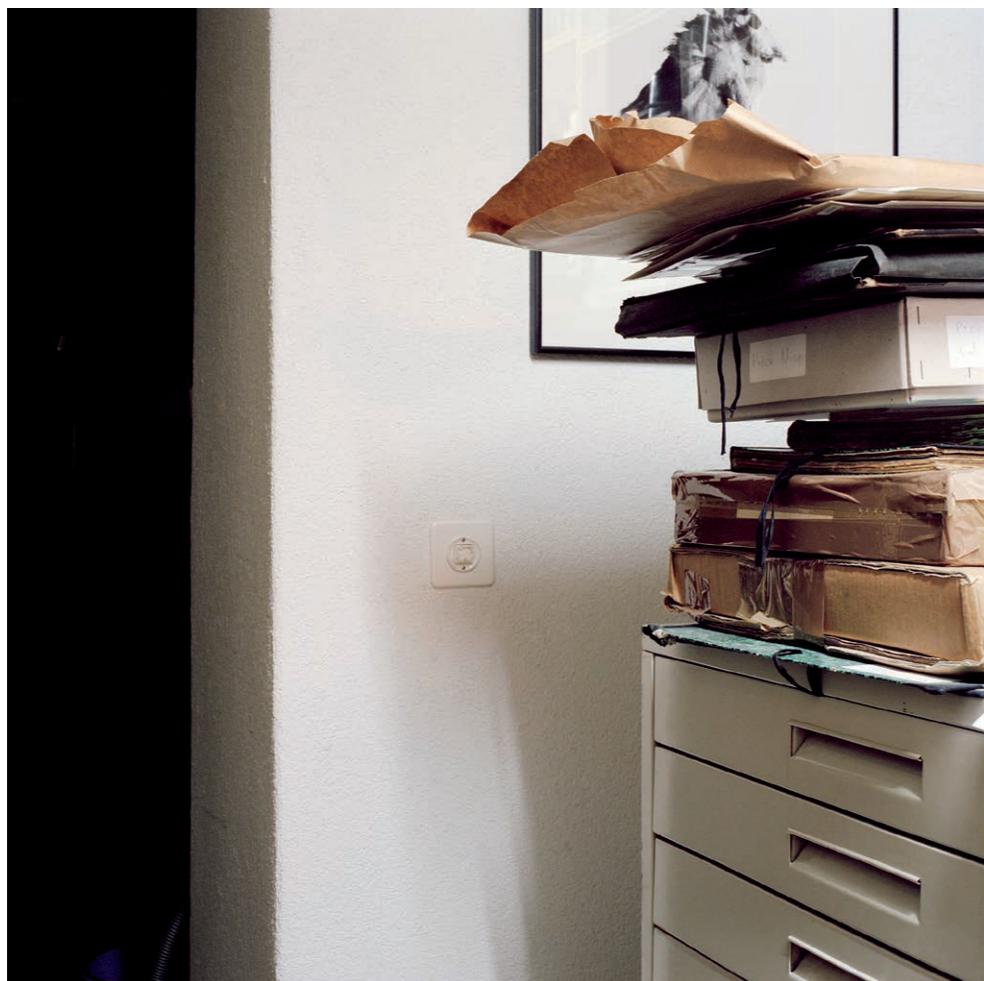


Dans la grande maison (I)

Mille recoins, mille espaces. Accompagné par M. jusqu'au sous-sol, vers l'infinité de tiroirs, vers les portes ouvertes des coffres-forts, je cherche déjà sur les murs les images extraites de la collection. En vain. Sur les murs blancs ou couverts « l'air de rien » de hautes bibliothèques.

Lorsque je demande à voir quelque chose, elle m'entraîne au hasard, vers l'un ou l'autre meuble, feuillette un album, ouvre une boîte, un portfolio. Sur les pages de garde, je reste immobile devant les noms que j'ai toujours aimés : Edward Steichen, Julia Margaret Cameron, Oscar Gustav Rejlander, Gustave Le Gray, Lewis W. Hine. Tous, comme des amis qui n'ont jamais quitté mon petit monde de photographe. Ma tablée sympathique, si peu semblable aux panthéons que l'histoire érigea pour ses maîtres.

Pas une porte fermée, pas un livre qui ne puisse s'ouvrir, pas un tirage que je n'aie pu toucher. J'ai reçu de la collection plus que le plaisir de voir et revoir encore les petites images de la grande photographie. Une générosité nouvelle, un désir de rencontre.



Dans la grande maison (II)

Dans le temps où je choisis les images de la collection, je m'arrête longuement sur la photographie du garçon, cherchant à voir pourquoi je ne peux m'en défaire. Entre toutes, c'est elle qui me donne l'espoir qu'il est possible d'élaguer. D'extraire une photographie, puis une autre, puis une autre. De croire que je peux opérer un choix parmi leur multitude, rassemblée devant moi par les Auer. Le garçon de Reiss, bien au centre, avec son regard déporté. Détendu dans ses vêtements de jeune homme. Implacable.

Je m'attache à l'image au point de croire que rien n'est possible sans elle. Que quelque chose a changé pour moi lorsque je l'ai vue, un peu comme la première fois qu'un tirage de Sally Mann est arrivé à mon regard. Je reconnais en lui une multitude d'autres portraits, jamais vraiment achevés, qui attendaient de l'être pour moi par celui de ce garçon. Le garçon parfait. Celui que j'aurais tout à la fois voulu être, photographe, voir grandir, rencontrer, regarder. Muet, attentif, désinvolte. Par la manière dont il s'expose naïvement à nous, toutes les images lui répondent et lui doivent quelque chose.



C'est une grande fenêtre qu'on ouvre par en dessous sur un ciel nuageux. Une grande image, ambitieuse et signifiante.

C'est un homme seul en manteau gris qui marche contre le jour dans le West Side new-yorkais.

C'est un paysage où les montagnes sont dévoilées entre le brouillard jauni par l'automne.

C'est un portrait d'Adina, très serré, qui regarde à travers ma tête derrière le dépoli.

C'est le matin et, à la fois, c'est l'heure bleue.

C'est l'horizon marin au nord de l'archipel de Hokkaidō. Sur un banc de sable, trois piques sont dressées comme des lances.

C'est une photo réussie – oui – de Philippe, une autre de Thérèse.

C'est un mur, à l'abord d'une ville, avec une porte, et un autre mur derrière lui, le bord d'un toit plat, une gouttière. On voit le sol, il ne porte comme marque qu'un raccord entre deux espaces de bitume.

C'est une photographie avec beaucoup de soleil. Il s'agit d'une route déserte dans un quartier de lotissements déserts.

C'est une voiture au milieu d'un champ. Elle est rouge, il fait presque nuit, et son propriétaire n'est pas dans le cadre.

C'est quelqu'un que j'aurais trouvé, à qui j'aurais parlé et que j'aurais photographié souvent, longtemps, sans le connaître davantage.

C'est une image que l'on peut regarder *fort*. Elle est en noir et blanc ou en couleurs, c'est selon. Elle parle de la photographie et du monde qui l'entoure, et qui m'amène à elle.

—
De mémoire a été présenté au Centre de la photographie Genève à l'automne 2007.

Conception graphique & photogravure: GVA Studio, Genève, Suisse
Impression: Courvoisier-Attinger Arts Graphiques SA, Bienne, Suisse

© Editions Centre de la photographie Genève, 2010
© Filigranes Editions, 2010
© David Gagnebin-de Bons pour les photographies et les textes, 2010
© Joerg Bader pour le texte de la préface, 2010

Achévé d'imprimer le jeudi 4 novembre 2010
Dépôt légal: novembre 2010
ISBN Filigranes: 978-2-35046-201-1
ISBN Centre de la photographie Genève: 978-2-9700569-4-2

Avec le soutien de la Ville de Lausanne, du Canton de Vaud, du Service culturel de la Ville de Vevey et de la Fondation Fern Moffat de la Société Académique Vaudoise.



L a u s a n n e

Fondation
Fern Moffat
Société
Académique
Vaudoise

Sont ici remerciés pour leur soutien, leur générosité et leur intérêt:
Michel et Michèle Auer, Joerg Bader, Arnaud Claass, Alberto de Andrés,
Alain Huck, Vincent Juillerat, Virginie Otth, Martine et Philippe.

—

éditions —
Centre de la photographie
— genève

 Filigranes Éditions