

SANS TITRE, 1989

LA SIGNATURE DU TEMPS

«La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas [...] tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde. [...] Semblable occupation suffit, comparer les aspects et leur nombre tel qu'il frôle notre négligence.»

Ce programme, Jean-Louis Garnell l'a fait sien. Il l'a reconnu dans le texte de la conférence sur *La musique et les lettres* faite par Mallarmé en Angleterre, et il l'a épinglé en tête de son travail sur le chantier de percement du tunnel sous la Manche¹, c'est-à-dire de l'ouverture d'une liaison, d'une relation, justement, *entre temps* et entre espaces, bien faite pour «simplifier le monde», selon la belle expression qui vaut à coup sûr pour la photographie autant

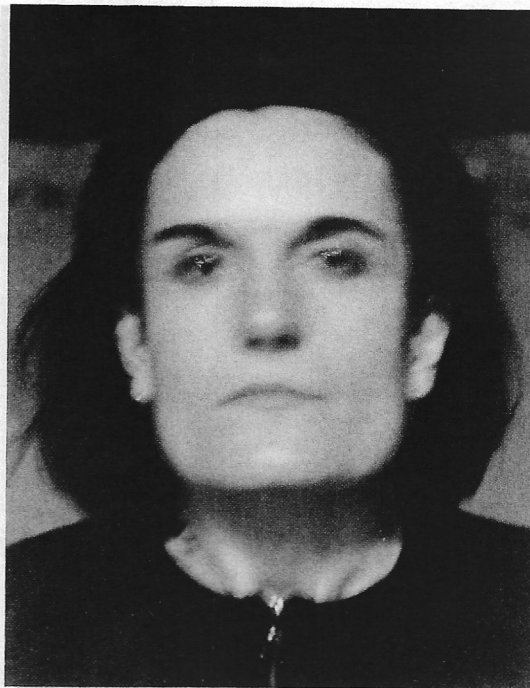
que pour la musique, les lettres ou... les travaux publics.

Les paysages de Garnell (ceux de Sangatte comme ceux qu'il a réalisés pour la DATAR) ont une simplicité, une lisibilité, une sorte de calme évidence, qui sont d'autant plus sensibles que leur «sujet», qu'il s'agisse de chantiers ou de zones urbaines, est le plus souvent livré au contraire à un certain désordre visuel (ce même *désordre* auquel il consacrera une série thématique d'intérieurs).

Désordre qui s'oppose doublement à l'ordre: d'abord à l'ordre ancien, immémorial, des paysages intacts, des chapelles romanes et des vergers, celui que reflète par exemple la photographie contemplative et franciscaine de Pierre de Fenoyl; mais aussi à l'ordre moderne, machinique, tel que d'autres photographes de chantiers et de grands travaux, comme Rodtchenko, l'ont exalté. Les poutrelles, les câbles, les fers à béton, les tuyaux,

les bois de coffrage, les palettes abandonnées, les grillages, les plaques de fonte, les parpaings, les tas de sable qui s'éparpillent dans l'espace que Garnell découpe au bord des routes ou à la lisière des ZUP ne sont pas les éléments d'un jeu de construction (un *constructivisme*) que la tension du cadre ferait tenir ensemble. Ce sont plutôt les traces provisoires et comme abandonnées d'un travail qui de toutes façons s'effectue ailleurs, là-bas, de l'autre côté, hors du cadre (et de ce point de vue un tunnel sous la mer est un objet idéal, parce qu'idéalement inaccessible, pour un homme qui est un guetteur lointain et préfère sûrement la manifestation des choses aux choses mêmes).

Tout se passe comme si les signes qui peuplent ces espaces désaffectés les dotaient d'un coefficient d'inachèvement et les situaient à leur vraie place, dans un entre-deux qui est la zone par excellence où opère Garnell: entre



l'ancien *état des choses* et leur état à venir, entre le passé du paysage et le futur du site. Quelque chose comme l'espace pur de la transformation.

La transformation, tel est bien le véritable sujet de ces photographies, on pourrait dire leur *modèle*, à condition de penser moins au modèle des peintres qu'à celui des logiciens ou des mathématiciens. Car au-delà de l'arrangement plastique et du souci de l'harmonie (dont témoignent pourtant à l'évidence chacune de ses images), c'est une opération mentale que vise Garnell, celle qui consiste à aller des formes et des apparences vers les idées générales et les symboles; à extraire des propositions aléatoires du réel des valeurs abstraites qui en soient comme les substances ou les entéléchies. Photographe de l'Idée, comme il y a des poètes de l'Idée (et on voit bien que le patronage de Mallarmé — à quoi on pourrait ajouter celui de Valéry — n'est pas ici une clause de style), il se

tient à l'écart des usages «naturels» de la photographie: il n'y a pas de lecture urbanistique de ses paysages urbains, pas de lecture sociologique de ses intérieurs, ni psychologique de ses portraits. Simplement la reconnaissance d'une question qui les traverse tous, celle-là même que Rilke adressait à la Terre: «Quelle mission imposes-tu, si ce n'est la transformation?», en sachant bien que cette question incluait toutes les autres, à commencer par celle de la vie et de la mort, et de la mort dans la vie, qui est bien la principale et la plus difficile à accepter des transformations.

D'où l'attention extrême que Garnell apporte à ce qui, dans le mouvement général des scènes ou des tableaux qu'il photographie (évolution du paysage, dynamique du chantier, séquence d'intérieurs successifs) résiste précisément au processus de transformation et installe dans l'image quelques points d'ancrage obstinés. Un arbre, la courbe d'une colline mettent en

échec la transitivité généralisée dont les signes parsèment le paysage moderne (traces de bitume, tas de gravier, ballast, matériel de travaux publics), réalisant ainsi ce que Baudelaire saluait chez Corot, le seul paysagiste, selon lui, à savoir où placer les *ossements* du corps-paysage. (De même dans la série des «Désordres²», les neuf variations sur la même cuisine envahie d'objets disparates prennent leur sens par le retour régulier de quelques détails structuraux — motif d'un volet, place de la table ou de la porte — dont la permanence est plus importante que la prolifération des *choses*, même sociologiquement motivée.)

La métaphore baudelairienne du corps-paysage nous conduit pour finir à cette dernière étape que sont (provisoirement) dans le travail de Garnell, ses portraits. Qu'un portrait soit un paysage est un lieu commun, au moins depuis que Verlaine en a formulé le principe («Votre âme est un paysage choisi», etc.) et ébauché l'art



poétique («C'est des beaux yeux derrière des voiles/C'est le grand jour tremblant de midi...»). On ne s'étonnera donc pas de voir un paysagiste se tourner vers le visage humain (réalisant ainsi au passage quelques-unes des *figures imposées* du parcours du photographe). On s'interrogera seulement sur la permanence de sa méthode et sur la continuité de sa réflexion sur l'idée de transformation, confrontée cette fois à la réalité sensible d'un visage.

Le brouillage des détails, le gommage des signes les plus voyants et les plus codés (vestimentaires, décoratifs) sont une première réponse et comme une première précaution : là encore, bien qu'avec des moyens différents (le flou), il s'agit comme avec le paysage d'éviter l'inflation du particulier, du local, du singulier, et de préserver le caractère de généralité et presque d'abstraction d'une entreprise qui consiste moins à «faire le portrait» de tel ou tel individu qu'à proposer une méditation

(une rêverie?) sur la figure humaine. (Stylistiquement on reste dans la proximité de Verlaine, avec son goût du vague, de l'impair et du dessin tremblé.)

La deuxième réponse se lit dans le regard de ces hommes et de ces femmes, tremblé, justement, et où l'éclat naturel de la pupille est souligné, comme par un fard, par la trace lumineuse d'un reflet. Reflet des lampes de la prise de vue, mais non ponctuel, comme il est d'usage. Dédoublé, ou triplé, selon un tracé qui ressemble à celui d'une étoile sur un cliché de ciel nocturne. Et, en effet, il s'agit bien de la même trace : celle d'un «bougé» sur une plaque immobile pendant une longue pose. Ces mini-constellations dans le regard des modèles nous disent comment Garnell a procédé, à quelle pose démesurée (et naturellement «inutile») il a eu recours ; et que le flou de ces images n'est pas un flou de mise au point mais procède des inévitables et imprévisibles mouve-

ments des sujets (ceux-là mêmes que la photographie ancienne évitait au moyen de supports et d'appareils d'immobilité). Si bien que chacun de ces portraits renferme, matérialisée en graphe lumineux, l'histoire de sa propre durée, un peu comme dans le tableau de Van Eyck le miroir convexe des Arnolfini renferme le secret de sa fabrication. Sauf que dans le tableau ce secret originaire est l'autoportrait du peintre, alors qu'ici la signature n'est pas celle de Garnell, praticien d'une photographie impersonnelle, mais la simple signature du Temps — l'inscription dans l'image fixe de la dimension temporelle relançant le jeu auquel il soumet une fois de plus la réalité, celui de la transformation à travers l'immobilité.

SYLVAIN ROUMETTE

1. *Cahier de la Mission photographique transmanche*, n° 4, La Différence, Centre régional de la photographie Nord/Pas-de-Calais, 1989.

2. Exposition «Une autre objectivité», CNAP, 1989.