

Yohann Gozard - Photographies

(Émilie Combes, octobre 2004)

De l'espace au lieu

À partir d'espaces indéterminés, de terrains vagues, la photographie trace des paysages, dessine des lieux là où il n'y avait à l'origine que des "non-lieux".

Elle permet de s'approprier ou de rendre habitable une parcelle de monde déshumanisée.

Le parti-pris du cadrage semble être une évidence, il ne peut en être autrement. L'image nous apparaît non pas comme un fragment du lieu photographié mais comme le lieu tout entier. L'action de cadrer, devient pour ces images la seule vérité possible.

Entre nature et artifice

Une sorte de neutralité contemplative du regard s'ajoute à cette vérité absolue du cadrage.

Ni maniérisme, ni aucune forme trop visible de théâtralisation, alors même que l'atmosphère angoissante des lieux élus y obligerait presque.

L'ensemble des procédures techniques inhérentes à la genèse de ces images contribue à leur donner un caractère «naturel» et impartial.

La composition est certes sans effets appuyés mais néanmoins infiniment soignée, pesée, mesurée. Elle est d'autant plus minutieusement orchestrée qu'elle cherche à se faire oublier en évacuant toute connotation trop prégnante.

Sur le même principe, les couleurs et la lumière produite par l'éclairage urbain sont sublimées avec parcimonie, d'une façon assez légère pour préserver leur «artificialité naturelle».

Ce n'est que dans une deuxième lecture que cette composition apparaît tout d'un coup trop «juste» et l'image un peu trop «belle» pour être spontanée et par là dévoile l'artifice.

L'étrangeté "sur-naturelle" - bien que ténue - est là, sans qu'il soit vraiment possible d'en déterminer l'origine précise. Cette ambiguïté entre le réel et l'artifice se retrouve également dans les relations particulières qu'entretiennent la nature et les éléments artificiels, il n'y a ni dualité, ni confrontation mais plutôt émergence entre les deux entités pour produire un nouveau type de paysage.

Paysage qui réactualise certaines formes de la tradition picturale classique : nature domestiquée, assagie, soumise par l'homme.

Les vibrations du temps

Durant ces nuits solitaires, en dehors du monde, tout s'arrête sauf le temps qui est en l'occurrence montré, substantifié par la lumière. L'utilisation de la pose longue ou encore la superposition de strates d'images correspondant à différents états du lieu à des moments donnés ont pour effet de retranscrire non plus un "instant T" mais une durée, condensée sur une seule image. On pourrait presque parler d'effet cinématographique dans la façon de contracter une période donnée tout en signifiant sa durée réelle.

Les vibrations présentes dans les images ne sont pas des figures : rien ne suggère le mouvement par un quelconque effet de flou ou de formes fantômes. En allant au-delà du mouvement figée dans l'instant, les photographies présentent des paysages immobiles traversés par un souffle invisible. (...).

La photographie n'a pas mortifié un peu plus ces non-lieux déjà inhumains : elle dévoile leurs présages de post-humanité en allant au-delà des jugements et des craintes qui lui sont liées.

L'idéal moniste

En mêlant le jour à la nuit il y a une intention sous-jacente de retrouver l'unité d'un monde vécu comme «une anarchie du clair-obscur».

La réalisation de chaque photographie est un tour de force, une mise en péril durant laquelle le photographe est confronté, au cœur d'un environnement hostile, à sa solitude. Mais c'est aussi un temps consacré à la méditation et à l'acceptation du monde.

La mort est regardée de manière frontale, en tentant de la dégager de tout son corollaire de peurs parasites, c'est-à-dire de ses images angoissantes, ensemble de mythes et de superstitions. En évacuant ses vestiges, la mort perd en partie son caractère vertigineux et fascinant. Yohann Gozard ne joue pas sur la corde sensible et facile de l'aura conférée par la présence d'une mort sublimée. On peut lire au travers de ces images des tentatives de réconciliations : entre la lumière et l'obscurité, la vie et la mort, de l'action et de la pensée, de la vie concrète, empirique, sensible, et des essences, de l'absolu. Ce qui s'éprouve en observant ces images qui nous procurent simultanément une sensation de froide volupté et de chaude palpitation du réel.

L'éloge de l'apparence

(Bertrand Meyer Himhoff, 28.02.2006)

"De temps à autre

Les nuages accordent une pause

A ceux qui contemplent la lune"

Basho

Les spéculations sur la photographie renouvellent nos conceptions de l'art. En abordant les images de Yohann Gozard, leur contenu, en quoi elles sont différentes, il faut questionner en relation directe avec elles, quelques notions plus générales concernant la photographie. Où en sommes-nous avec la croyance dans son objectivité ? Elle ne figure pas l'évidence du monde mais synchronise notre regard avec le monde. La lecture "figurative" et la lecture plastique se conjuguent par la technique avec le médium photographique au point actuellement de faire oublier que l'image qui en résulte s'inscrit dans une longue histoire de la représentation¹. Sans nier l'importance du médium, son invention de nature technique, l'image photographique est toujours à appréhender comme image et comme sens symbolique. Même si cela réduit la portée du changement qu'opère la technique (particulièrement l'informatique) et sachant qu'elle affecte le processus de création lui-même.

La photographie est en mesure de transformer "artistiquement" l'apparence des choses et de subvertir de façon plus ou moins subtile les conditions de notre perception du monde avec une pénétration visuelle accrue. Yohann Gozard possède cette capacité de produire des images mentales inédites à partir de sa propre perception du monde. Il maîtrise avec des techniques de plus en plus complexes le passage d'un lieu se situant à la fois dans le "réel" et dans l'imaginaire entre la perception et sa révélation. A ces distinctions traditionnelles des fonctions de la représentation - qui parfois recouvrent selon notre croyance ou notre connaissance une seule et même chose idéalisée - s'ajoute celle d'une dimension virtuelle. La stratégie esthétique de l'artiste lui permet d'obtenir comme photographe une maîtrise technique parfaite de l'illusion... *La troisième dimension est invisible car elle n'est autre que notre vision même*². Une exactitude qui ne respecte qu'en surface ou en apparence la valeur normative habituellement attribuée aux technologies de la perception. Un art de l'exactitude. *Mais l'art n'emporte-il pas avec lui l'idée d'un au-delà de l'exact ? Dans l'exactitude, il y a un au-delà de l'exactitude qui la déborde, s'en déprend mais aussi en dépend*³. La ressemblance rigoureuse provoque un sentiment d'angoisse. La façon de procéder transforme effectivement la lisibilité classique de la photographie en la bouleversant de l'intérieur. L'image objective, "réelle", rejoint l'image suggestive qui est (peut être ?) la seule "vraie", inscrite comme telle profondément en nous... *La psychanalyse de la connaissance objective (...) est destinée, non à supprimer le passé, les fantasmes, mais à les transformer de puissances de mort en productivité poétique, l'idée même de la connaissance objective et celle de l'algorithme comme automate spirituel et celle finalement d'un objet qui s'informe et se connaît lui-même est autant qu'une autre, plus qu'une autre, appuyée à nos rêveries*⁴. Le paradoxe de l'œuvre d'art est le traitement - avec des moyens formelles qui sont ou non propres à l'auteur - *d'une réalité* avec ou sans réalisme. Le réalisme photographique raffiné de Y.G. fonctionne comme un leurre accomplissant *la confusion inouïe de la réalité et de la vérité*⁵ pour mieux se dérober à une perception rapide qui ne rendrait pas justice à une vision en profondeur. Le spectateur comme Persée doit triompher de la Méduse en lui faisant contempler sa propre image fascinante dans le miroir. Ce qui est inconsciemment saisi est une émanation du motif, du modèle : Un paysage urbain hybride difficile à classer : Succession de strates, mouvements de déterritorialisation, visagité du paysage ? *Le visage est une surface (...), machine abstraite de visagité qui surgit au détour (...) d'un état crépusculaire, d'une hallucination, d'une expérience de physique amusante*⁶.

Dans "*L'interprétation des rêves*", Freud compare l'appareil psychique en son entier à une sorte de microscope compliqué, un appareil photographique... La comparaison a le mérite de rappeler la difficulté de l'interprétation des images qu'elles soient rêvées ou photographiées. Le choix du registre nocturne des images adoptées par Y.G. suggère la dimension fictionnelle de la photographie comme machine à rêver et comme image qui exsude du rêve (...) *déposé en elle*⁷... Le registre nocturne nous permet de souligner l'adéquation des choix de Y.G. avec le fonctionnement optique de l'appareil photographique. Ils impliquent pour les prises de vues des modifications relationnelles entre l'espace et le temps. D'autres modifications plus structurelles de l'utilisation complémentaire de l'analogique et du numérique jouent un rôle conséquent. Elles conjuguent une sorte de radiographie de la prise de vue (ou de plusieurs prises successives de la même vue à partir d'un même point de vue) avec la trame ou la grille des énergies lumineuses traduites par des intensités colorées. Cette mise en œuvre de la totalité d'un dispositif délibérément scénographique sera déterminante. Avec une optique très personnelle, Yohann Gozard réalise des photographies habitées et vécues en équilibre sur les bords du paysage et de l'architecture en accumulant les couches temporelles. Le paysage est un

milieu, à égale distance, dans l'espace et le temps, entre le jour et la nuit, la lumière et l'obscurité. Le paysage est au milieu de la nuit éclairée. Par le travail de recherche de la profondeur, avec la lenteur (ou une autre vitesse que celle de l'instant), Y.G. incorpore le temps dans l'espace de la représentation avec la lumière et avec l'ombre corollaire. Il ne fait pas l'éloge d'une temporalité narrative mais d'une temporalité spatialisée, de la chair du visible, de l'ombre par la lumière et de la lumière dans l'ombre. Il photographie la dimension des couleurs dans ses paysages urbains.

Pauses, le titre de l'exposition nous aide à déchiffrer le double sens formulé. *Le visible autour de nous semble reposer en lui-même*⁸ : On peut envisager la pause comme un silence *musical* de la durée d'une ou de plusieurs mesures, comme la suspension dans le déroulement d'un processus ou comme un repos, l'arrêt momentané d'une activité ou d'un travail. Une inspiration ou une respiration. Le titre suggère la liaison avec la notion si importante dans le travail du photographe, et plus particulièrement celui de Yohann Gozard du temps de pose, de la durée nécessaire pour l'exposition correcte d'une couche sensible. *Le mystère aussi familier qu'inexplicable, d'une lumière qui, éclairant le reste, demeure à son origine dans l'obscurité*⁹. Ce temps de pose et/ou de pause est à prendre à la lettre en opposition avec l'instantané (qui est souvent la marque reconnue de la photographie comme document ou comme expression). Le temps n'est pas, comme dans l'instantané, arrêté mais suspendu. Après le titre, les légendes enregistrent le temps de pose, par exemple 20h00 / 03h46 et la date 28.07.2004 / 29.07.2004. D'autres éléments signifiants au cours de la prise de vue (l'éclairage, la ou les lumières naturelles et/ou artificielles) et au cours du traitement informatique entrent en ligne de compte. Je constate une forme d'observation méthodique poussée à ses extrêmes conséquences descriptives dont la *camera obscura*¹⁰, à l'origine de l'appareil photographique, pourrait être l'un des paradigmes.

Une images photographique est légendée par sa date : Avril 2004. A priori assez anodine parmi d'autres plus mystérieuses elle est intéressante à décrire pour cette raison même comme motif de notre environnement. L'effet de perspective semble être accentué par les deux constructions symétriques qui limitent l'espace en l'encadrant. Le vert des arbres contraste bien avec le rouge de la clôture et des briques. Un pylône disproportionné semble être *ou avoir été* le centre emblématique de cette photographie. Des lumières s'allument...Il ne fait pas encore nuit. Le sol au premier plan est comme le reflet d'un bleu plus dense du ciel gris éthéré. Ce fragment d'espace *comme image* est doté de sa propre unité définissant son lieu, un espace habité ou visité, une demeure en réunissant ses différents niveaux... *Un certain nœud dans la trame du simultané et du successif*¹¹. Les images photographiques de Y.G. ne sont-elles rien d'autres que des vues extérieures prises assez souvent au soleil couchant et parfois de nuit ? Il faut constater tout de suite qu'elles se situent toujours dans des zones qui avoisinent les frontières : Espaces désertés, banlieues déshérités ou faubourgs peu éclairés, quartiers périphériques, envers du décor, coulisses et impasses. Lieux *intermédiaires* à rapprocher avec le statut de la photographie, de l'image et du visible qui se situent également *entre*... *Le visible total est toujours derrière, ou après, ou entre les aspects qu'on en voit, il n'y a accès vers lui que par une expérience qui, comme lui, soit toute hors d'elle-même*¹². Bien qu'en marge, les zones plus particulièrement choisies n'expriment pas vraiment de la mélancolie, sinon celle attribuée à la photographie elle-même comme étant son essence, sa propriété, qui modifie *affectivement* notre expérience du temps... Elles sont contemporaines, proches de nous et pourtant elles dégagent une *familiarité inquiétante par une présence-absence, par le calme et le silence, par une tension du lieu*... Un espace à la limite de la ville que le photographe peut s'approprier pour une durée suffisante à la réalisation de ses longues poses. La nuit relativise notre perception du temps. Elle n'est pas seulement préférée au jour pour la solitude et la concentration, mais parce qu'elle permet une lente élaboration spécifique d'impression de la pellicule par une faible lumière. *"Or la force de l'image (...), c'est la lumière et son inséparable et transcendental revers, l'ombre, l'invisible de la lumière dans la lumière même"*¹³. Les photographies de Yohann Gozard sont attentives aux changements de lumière. Elles sont élaborées lentement *entre chien et loup*, entre ville et campagne, entre artifice et nature. Avec ses images crépusculaires aux couleurs incandescentes il tente une expérience aux limites du visible...

1. Cf :Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, 2004.

2. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Ed. Gallimard,1979.

3. Maurice Blanchot cité par Bernard Stiegler, *Art press spécial* N° 12 "Nouvelles Technologies", 1991.

4. Merleau-Ponty, *Opus cit*.

5. Roland Barthes. *La chambre claire*, Ed. de l'Etoile, Gallimard & Le Seuil, 1980.

6. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Les Editions de Minuit, 1980,réédition 2004.

7. Max Milner, *La photographie comme machine à rêver*, Cahiers de l'imaginaire N° 1, Ed. Privat, 1988.

8. Merleau-Ponty, *opus cit*.

9. Merleau-Ponty, *opus cit*.

10. La *camera obscura* : Son principe est un dispositif qui permet à la lumière de passer à travers un trou, souvent garni d'une lentille de verre, percé dans une boîte obscure, et de projeter sur une surface quelconque une image du monde extérieur.

Louis Marin, *De la représentation*, Ed. Gallimard & Le Seuil, 1994. Il s'agit du chapitre 14 : *Éloge de l'apparence* (sous-titre de mon texte), dans lequel L.Marin analyse l'ouvrage de Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre sur la peinture hollandaise au XVII^{ème} siècle* (dont la traduction est parue chez Gallimard, 1990). Son auteur oppose brillamment le monde des maîtres hollandais, figure achevée du modèle nordique comme relevant essentiellement d'une culture visuelle et comme un art descriptif au modèle italien relevant d'une culture textuelle.

11. Merleau-Ponty, *opus cit*.

12. Merleau-Ponty, *opus cit*.

13. Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, 1993 (cité par Hans Belting).

Pauses

(Jean-Marc Lacabe, 2006)

Usines désaffectées, friches industrielles, espaces péri-urbains en mutation, Yohann Gozard s'est choisi des non-lieux comme motifs et lieux d'errance. Il en réalise des images qui frappent par la richesse de leurs couleurs et le mystère de leur lumière. D'un semblant de normalité exsude un trouble qu'une lecture attentive n'arrive pas toujours à lever. C'est que l'artiste s'affranchit des codes traditionnels de la photographie pour projeter dans le cadre l'image mentale de son expérience temporelle des territoires explorés.

(précisions techniques)

(Yohann Gozard, 0712.2007)

Au départ le cliché de l'errance automobile alimenté par un enthousiasme inconditionnel et presque enfantin pour l'architecture et les machines : Immanquablement de longues nuits de prises de vues tempèrent ce premier état et me rendent réceptif au vide léthargique de certains espaces industriels ou urbain. Mon attention se focalise alors sur des zones sans intérêt apparent mais plongées dans une attente hors du temps, hors du monde, seulement parcourues de "liens", routes ou voies ferrées, qui théoriquement les rattachent au monde connu, actif et bouillonnant.

Des zones de transit désertes où se hasardent au mieux quelques véhicules esseulés qui s'empressent de s'évader.

Tout semble immobile, et pourrait le rester des années ou bien s'évanouir au lever du jour. Pourtant, qu'ils soient en attente de démolition ou en construction, les lieux photographiés ont tous changé depuis lors...

Dans ce contexte, j'ai choisi de réaliser un échantillonnage de prises de vues issues de très long temps de pauses réalisées en un même lieu, pendant différentes périodes du jour et de la nuit. La nuit dématérialise l'horizon et permet un travail de composition où seul quelques bâtiments, pylônes ou clôtures suffisent à circonscrire le cadre de mes images. Les éclairages nocturnes bouleversent radicalement la perception de l'espace et confectionnent de petits "îlots" de lumière et ce phénomène ajoutent de l'intimité à l'acte photographique permettant une appropriation rapide et personnelle des lieux.

Si besoin, je réalise in-situ un travail minutieux sur la lumière en circulant dans l'image pour "déboucher" les ombres grâce à des éclairages de toute sortes.

Les prises de vues sont réalisées à la chambre ou au moyen-format sur des supports argentiques que je scanne ensuite : Les fichiers ainsi obtenus sont superposés localement grâce à Photoshop, ce qui, grâce à un très long travail numérique, me permet de recomposer les images des lieux photographiés en mêlant les différentes conditions lumineuses du jour et de la nuit.

Ces images parlent du temps, ou plutôt, s'interdisent une narration trop évidente : présentent l'absence, le silence. Le laps de temps vécu pendant le long déroulement des prises de vue se condense dans une seule image recomposée à partir de plusieurs prises de vues et baignant dans une lumière improbable, aux antipodes de l'instant...

D'un point de vue technique les tirages d'exposition sont réalisés en Digigraphie*, une technique d'impression par jet d'encre qui dispose de douze couleurs et permet une grande richesse chromatique dans les zones d'ombres et renforce le sentiment du foisonnement de détails par sa grande netteté d'impression.

* Technique développées par Epson. La série "pauses" est réalisé avec cette technique.