

Article De natura rerum : Fresque et Portraits

« Contrairement à beaucoup d'autres, qui racontent des mensonges en essayant de les faire passer pour des vérités, je raconte la vérité comme si c'était un mensonge. » Hugo Pratt, *Les chemins du rêve*, Gallimard 2019

Cette démarche artistique adoptée par Hugo Pratt pourrait aussi s'appliquer au champ de l'univers photographique de CM. Il y a dans cette affirmation une réminiscence d'un auteur anglais, Oscar Wilde dans *Le déclin du mensonge*, qui relaye la nature au deuxième plan afin de placer l'art en évidence. Ainsi, Oscar Wilde va à l'encontre de tout un courant naturaliste de son époque qui faisait la place belle à la nature, alors que l'industrialisation en plein essor vient peu à peu la détruire, la dé-naturer dans le sens premier du terme. Il n'est que de penser à l'ouverture de la nouvelle de Maupassant, *Une partie de campagne*, où les personnages, heureux de s'échapper de Paris, s'extasient devant une nature poussive et poussiéreuse, qui ne survit que dans l'imagination des protagonistes, sous les fumées et les effluves nauséabondes des usines alentours. Il leur faudra aller très loin pour retrouver un semblant de nature bucolique, bord de l'eau et chant des oiseaux qui, dans ce contexte, les détournera chacun à sa manière hors des limites fixées dans leur cadre habituel. Si comme l'a développé Wilde, la réalité est illusion, alors mieux vaut transformer l'illusion en réalité. Et c'est cette démarche aussi bien photographique que philosophique, que CM a initiée dans son travail de portraitiste, avant de transcrire sous forme de fresque géante, une partie de la vie humaine dans ce qu'elle a de coloré, de grouillant, de mouvementé, touchant là au paradoxe de la photographie. Comment faire vivre l'image statique ? C'est ce qui est mis en scène sous nos yeux. Une partie de l'humanité s'agite dans une effervescence figée, offrant un contraste entre l'intention de bouger et l'instantané qui capte le moment immobile. Ainsi la fresque, point central de l'exposition, sort également des contours du naturalisme, de la représentation du vrai et du beau, tout en y adhérant mais de manière caricaturale et outrancière, la dénonçant au travers d'une ironie mordante. Cette ironie se perçoit dans le ton des couleurs, criardes et presque agressives, ainsi que dans les gestes et les attitudes des modèles qui se la jouent. L'époque est différente, nous sommes au 21ème siècle. Le ton est à la démesure, au kitch dans les couleurs et les poses, pour dénoncer. Comme le dit Oscar Wilde : « L'art est vraiment une forme de l'exagération, et le choix qui est son essence même n'est rien d'autre qu'une sorte d'exubérante emphase ». (Wilde, p.47)

On pourrait aussi présenter le *De Rerum Natura* comme un « où est Charlie », mais sans avoir à chercher le même petit personnage caché. Il s'agit d'un tableau offrant une multitude de détails à regarder dans une vision miniaturiste, malgré la grande dimension de la fresque. Il semble plus intéressant de se distancier de l'aspect détailliste pour chercher une dimension transcendante qui illustrerait une version dionysiaque, rappelée par le raisin et l'échanson au centre, de même que par l'ivresse de plusieurs protagonistes. Vision d'une humanité en plein naufrage, rappelant un peu, dans ses couleurs et ses excès, l'esthétique de certains films d'Almodovar. La référence à ce cinéaste espagnol s'accorde bien avec l'intention de CM qui joue entre le dionysiaque qui déborde certes, mais reste contenu dans une dimension lissée de l'apollinien, exprimant une tension entre l'exaltation outrancière et un certain idéal de beauté. Il y a comme une illustration de ce que dit F. Nietzsche – auteur cher à CM – dans *La Naissance de la tragédie* :

« Nous aurons fait un grand pas en esthétique lorsque nous serons parvenus non seulement à la conviction intellectuelle mais à la certitude intime que l'évolution de l'art est liée au dualisme de

l'esprit apollinien et de l'esprit dionysiaque, de même que la génération dépend de la dualité des sexes, dont la lutte perpétuelle n'est coupée que d'éphémères réconciliations. Nous empruntons ces termes aux Grecs, lesquels ont déposé, pour qui les comprend, la profonde et secrète doctrine de leur vision esthétique non pas dans des concepts mais dans les figures précises de leurs dieux. À travers leurs deux divinités de l'art, Apollon et Dionysos, nous comprenons que, dans le monde grec, il existe une violente opposition, non seulement sous le rapport de l'origine mais aussi sous celui de la fin, entre l'art du sculpteur, art apollinien, et l'art non sculptural de la musique, qui appartient à Dionysos. Ces deux inspirations si différentes suivent un chemin parallèle ; le plus souvent en conflit ouvert, elles se provoquent mutuellement à des productions toujours plus vigoureuses pour y perpétuer le conflit de leur opposition (que le terme commun d'art ne recouvre qu'en apparence), jusqu'à ce qu'enfin, par un miracle métaphysique de la « volonté » hellène, ils apparaissent unis et engendrent dans cette conjonction l'oeuvre d'art à la fois dionysiaque et apollinienne : la tragédie attique. » Friedrich Nietzsche, *la Naissance de la tragédie*, trad. Cornélius Heim, Paris, Gonthier, Médiations, p. 17

Le Dionysiaque intervient ici dans son côté excessif aussi bien dans les couleurs que dans les attitudes, sans pour autant se départir de l'Apollinien, c'est-à-dire d'une plasticité esthétisante. En effet, il s'agit d'un dionysiaque très apprêté, qui s'exprime au travers de l'esthétisme apollinien.

Dans la fresque de CM, le « ça a été joué » de François Soulages (Nathan, 1972, p.6) prend toute sa dimension : « La photographie ne donne pas la réalité. En revanche, elle peut la mettre en cause. » (Soulages, p.66).

Le premier réflexe est de chercher une interprétation. Quel est le sens ? profond, caché ? Quel est le but ? Et s'il n'y en avait pas...

Y a-t-il un engagement ? L'artiste dénonce-t-il ? Et si c'était simplement l'envie de créer, de montrer justement la « nature des choses » telles qu'elles se présentent, version 21^{ème} siècle, c'est-à-dire ancrées dans une époque. Mais alors de quoi parle l'oeuvre ? Que nous dit-elle de cette époque justement ?

Et si le but était de capter un moment de ce 21^{ème} siècle et que, dans la mise en scène, s'exprime l'essence même de cette période, troublée ; mais toutes les périodes ne sont-elles pas troublées ? Il s'agirait donc de mettre en scène un instant, afin d'exposer « la nature des choses » et d'appeler ceux qui regardent à constater d'eux-mêmes. C'est également la signification contenue dans le mot « fresque » qui, au figuré – après avoir passé par l'étape métonymique pour signifier l'oeuvre peinte plutôt que la technique picturale – désigne une composition présentant l'ensemble d'une société, d'une époque ou de tout autre événement. S'offre donc à nous la représentation jouée d'un moment sociétal. La photographie conserve bien son rôle de témoin, mais un témoin retravaillé, dirigé, orienté, dans lequel se jouent le Dionysiaque et l'Apollinien pour dire notre 21^{ème} siècle.

Mis à part cet ouvrage d'envergure, le travail photographique de CM se présente dans différents portraits d'artistes ou de personnalités connues d'ici et d'ailleurs. C'est ce qui constitue également la partie essentielle de l'exposition, peut-être moins en superficie – vu la grandeur du travail dont on vient de parler – mais en nombre. CM est donc avant tout un portraitiste. Qu'entend-on par là ? Un photographe qui va capturer la personne, lui fournissant une photo d'identité, une photo à poser sur la crédence du salon afin d'exposer un visage souriant, correspondant aux normes actuelles de ce que l'on attend de quelqu'un qui prend la pose, pour garder l'image d'un moment du présent. Cette image se doit de ressembler à l'original vivant, embellie par une expression dégageant le bonheur et la satisfaction d'une vie réussie. Or, dans le cas des portraits exposés, la réalité photographique est en décalage avec une telle approche. Les portraits que nous pouvons découvrir sur le site internet ou dans l'exposition, ne sont pas à proprement parler des allégories de la réussite, mais le résultat de l'interprétation personnelle de l'œil du photographe, ce qu'il veut transmettre de telle ou telle personne, connue ou pas, dans ce qu'elle évoque. Image sublimée ? Ce reproche pourrait être adressé au photographe, mais une analyse plus approfondie viendra contredire une telle affirmation. La pose n'est pas héroïque et ne vise pas à héroïser le modèle. Esthétique certes, mais dans le but de rendre

l'essence de la personne photographiée, du modèle. Et cette dimension esthétique conduit à chercher des parallélismes dans la peinture. Dans la majorité des portraits exposés, c'est le traitement de la lumière qui attire l'attention de même que le fond dans les tons bronze, gris. Ce sont d'ailleurs ces deux aspects qui font penser assez rapidement aux portraits et autoportraits de Rembrandt. En effet, on y retrouve ce clair-obscur qui oppose des zones claires à des zones plus sombres, même si le contraste n'est pas extrêmement prononcé.

Grand admirateur du Caravage, CM ne tarit pas d'éloge, un éloge qui vient du cœur, du ressenti, car ce n'est pas seulement le côté esthétique qui le touche mais les émotions, les attitudes des sujets et l'harmonie qui se dégage de ces tableaux. L'influence du Caravage est grande à l'époque de Rembrandt, notamment sur ses compatriotes Goltzius et Honthorst « dont le « caravagisme » modifie de manière déterminante la manière de peindre du jeune Rembrandt [...] » (Portier-Thiesz p. 74). Par conséquent, Rembrandt est influencé indirectement par cette qualité de lumière et la façon dont elle éclaire les sujets peints, sans même que le peintre ait été lui-même mis en présence des œuvres italiennes :

Paradoxalement, c'est Rembrandt, qui n'a jamais vu les œuvres du Caravage, qui comprendra le mieux et développera pendant toute sa carrière la façon caravagesque de rendre les émotions humaines. Mais au début de sa carrière et donc pendant la période leydoise, son intérêt se porte uniquement sur l'emprunt du clair-obscur. (Portier-Thiesz p. 75)

Ce qui est frappant également, et qui peut d'ailleurs conduire à établir un autre parallélisme, c'est le fond et la couleur qui régissent les portraits réalisés par CM. Au premier abord, la teinte générale qui s'imprime dans la pupille de celui qui les regarde distraitement est cette dominante gris-bronze qui fait penser aux premiers daguerréotypes. Et c'est également cette dominante, dans les tons ocres grisés, qui rappelle certaines gravures de Rembrandt. Lorsque l'œil observe de plus près, il est évident qu'il saisit d'autres nuances, que la couleur varie d'un portrait à l'autre, qu'il n'est pas de traitement unique ni uniforme. Le choix de la lumière, de l'environnement, des tons, est propre à chaque portrait afin d'exprimer ce que le photographe veut mettre en relief chez son modèle. Comme cela a déjà été mentionné ci-dessus, CM se plaît à saisir ce qui fait l'essence-même de son modèle. Le mouvement chez le danseur, une certaine langueur harmonique chez une musicienne, une énergie pleine de verve, que l'on dirait tirée des entrailles-mêmes, chez un violoncelliste, une ironie amusée dans le regard de telle personnalité du sérail genevois. Chacun mériterait que l'on s'y attarde afin de l'analyser plus en détail. Le genre aussi paraît s'effacer au profit d'une universalité des tons et des ressentis. Le spectateur ne considère plus les photos par catégorie de genre mais plutôt par sphère de sensibilité artistique. On ne verra pas l'homme ou la femme mais l'artiste, car il faut bien en convenir, il y a une majorité d'artistes.

Lui-même, CM, règne en maître, au milieu de ses portraits, assis dans une pose olympienne, régnant tel un deus per machina sur son illustre panthéon. La préposition « per » est choisie à dessein. En effet, force est de constater que CM n'agit pas en deus ex machina, car il n'est pas de sa volonté de tout commander. Il se sert de l'objectif photographique pour exercer son pouvoir, imposer son regard. C'est ce qui donne à ses portraits ce caractère particulier et qui fait que, même si l'on connaît les personnes photographiées, il est souvent difficile de les reconnaître au premier regard, tant le travail interprétatif est prégnant. Comme le dit Soulages :

La photographe n'est pas un chasseur d'images, c'est un traqueur de négatifs, un homo faber. On ne prend pas une photo, on la fait.

Ainsi, la photographie des êtres humains ne doit pas laisser croire qu'elle peut photographier l'être à photographier : toujours elle le manque, ne photographiant qu'une apparence visuelle dépendant du point de vue d'un sujet et d'un appareillage technique. (Soulages, p. 70)

Que fait le photographe quand il capture ? Capture-t-il pour emprisonner ou pour libérer ?

Quel est le rapport au narcissisme ? Qui, du photographe ou du modèle, pourrait apparaître le plus narcissique ? Le portrait ne renvoie pas l'image à l'égal d'un miroir. Si l'interprétation n'est pas l'œuvre de celui qui regarde l'objectif, ne serait-elle pas plutôt l'œuvre de celui qui est derrière l'objectif ou même de celui qui ensuite, regardera le photographié. Il y a d'ailleurs un plaisir à observer une belle photo – plaisir très différent de celui que l'on a à observer un tableau – car il touche d'assez près à l'identification, ce qui n'est pas le cas pour la peinture. Un exemple trivial, que tout un chacun a déjà pu expérimenter, peut expliquer ce phénomène. Dans un salon de coiffure, ne se laisse-t-on pas charmer par le visage des modèles plutôt que par la coiffure qui est proposée ? Quelle déconvenue de noter que, la coupe une fois terminée, notre reflet dans le miroir ne correspond pas à la photo que nous avons pointée dans le magazine. Nous avons souvent tendance à s'identifier au modèle qui apparaît comme une image idéalisée vers laquelle notre penchant perfectionniste voudrait nous faire tendre.

Dans une exposition de peinture l'âme se nourrit du beau ou du moins beau, du message, du travail à l'œuvre de l'artiste, de ce qu'il nous transmet. Dans l'observation d'une photo le processus est autre. Les visiteurs ont plutôt tendance à s'identifier avec... à rechercher leur double, à rechercher des points communs ou des points de divergence. Je suis comme... ou alors parfois à rechercher une part de liberté que le portrait exprime. Où le regard de l'autre nous conduit-il ?

...Bien sûr, chaque être humain est à la fois ce temple, infiniment respectable, et cette créature ridicule et pitoyable se satisfaisant naïvement de l'illusion de sa liberté... (Jacques Walther, p. 78)

Les portraits de CM interrogent, comme l'auteur s'interroge sur le monde. D'aucuns y trouveront ce qu'ils savent du modèle ou ce qu'ils ont envie de projeter à partir de leur propre expérience. Il n'y aura certainement pas une seule analyse possible. Il en est ainsi du pianiste Louis Schwyzgebel photographié en extérieur, dans la rue. On pourrait ici percevoir quelque chose de l'amant de Marguerite Duras, dans ce cadre nocturne où la lumière lisse les traits, avec un regard certes plus interrogateur sur l'avenir.

(...) Il s'agit au fond de développer un regard double, capable de percevoir simultanément visible et invisible. Un regard imaginaire, qui ajoute à la vision ordinaire une « image », une résonance à un autre niveau... (Jacques Walther, p. 61)

On appelait autrefois l'appareil photo la « camera obscura ». Barthes la traduit en « camera lucida » mais ne serait-ce pas plutôt une « camera interpretativa » ou une « camera narcissica ». Si certains portraits exposés retracent clairement la coïncidence ou l'aboutissement d'une rencontre de part et d'autre de l'objectif, d'autres restent des interprétations livrées par l'œil qui regarde derrière l'objectif.

On devrait parler de chaque portrait en particulier. J'en isolerai un qui me semble se distinguer par la qualité évanescente de son environnement, due au traitement de la lumière. Ici le décor, comme le modèle, de même que la couleur et la qualité de la lumière, rappelle le mouvement préraphaélite anglais et notamment le peintre et poète Dante Gabriel Rossetti. Comme son nom l'indique, cette école s'appliquait à retrouver la pureté artistique des peintres antérieurs à Raphaël. Il y a, dans le traitement des modèles féminins de l'école préraphaélite, une forme d'allégorie angélique. Cette qualité se retrouve dans le portrait en pied d'une jeune femme à la chevelure bouclée, pareille à des fils d'or. Le modèle est mis en valeur par la source de lumière qui l'éclaire devant une sorte de manoir, conférant à la photo – on aurait envie de dire au tableau, tant la composition est soignée – un caractère mystérieux et féérique. On ne serait pas étonné de découvrir des grenouilles habillées de fracs et de queues de pie brillants et scintillants, ainsi que de voir des êtres élémentaires sortir des fourrés. Comme dans tous les portraits, l'œil perçoit le mouvement. Ce modèle féminin semble avancer et par là-même nous emmener avec elle dans un espace à découvrir. S'il est bien une composante

dont il faut parler, c'est le mouvement. Comme je l'ai brièvement mentionné ci-dessus, les portraits de CM ne sont pas statiques. Souvent ils ont tendance à nous emmener dans le hors champ. Et l'observateur de se demander pourquoi il ressent cette sollicitation à sortir du cadre comme s'il y avait quelque chose à découvrir qui n'était pas compris dans les limites de ce cadre justement. Dans un des textes de son Journal, CM se présente comme un passeur. Mais de quoi ? du conscient à l'inconscient et vice-versa, un passeur entre les cultures, entre les gens, un passeur hors champ, là où chacun a quelque chose à découvrir.

« Lorsque j'avais quinze ans, mon père m'a fait cadeau d'un petit livre qui lui appartenait : un ouvrage écrit en anglais qu'il m'a donné au moment de son départ pour un camp de concentration. Il m'a donné ce livre en disant : « Maintenant, va à la recherche de ta propre île. » Ce sont les dernières paroles que mon père m'ait dites. Après, il est mort, et moi je suis resté avec ce petit livre *L'île au trésor de mon père*. »

(Hugo Pratt, Conversation avec Eddy Devolder, Tandem 1990)

Pour certains c'est un petit livre, pour d'autres un ordinateur qui marque le point de départ mais la quête est la même et comme poursuit Hugo Pratt :

« Mon père avait raison, j'ai trouvé mon île au trésor. Je l'ai trouvée dans mon monde intérieur, dans mes rencontres, dans mon travail. »

(Le désir d'être inutile, Robert Laffont, 1991)

C'est à CM de répondre, mais il y a tout à parier qu'il a lui aussi découvert son « île au trésor ». Au spectateur maintenant de se laisser emporter dans ce voyage photographique entre métaphores et vision du réel, entre illusion et réalité.

Myriam Détraz

Maître d'Enseignement et de recherche
UNIL / EFLE

Bibliographie :

Barthes, La chambre claire, Note sur la photographie, Gallimard Seuil, 1980.

Bauret, Gabriel, Approches de la photographie, Nathan-Université, Paris, 1992.

Bersani, Leo & Dutoit Ulysse, Les Secrets du Caravage, EPEL, Paris, 2002.

Portier-Theisz, Judith, Le premier autoportrait de Rembrandt (1628), Peter Lang, Bern, 1999.

Soulages, François, Esthétique de la photographie, La perte et le reste, Nathan Université, Paris 1998.

Walther, Jacques, Le petit décalage, technique mixte, Ed. Anthracite, 2000.

Wilde, Oscar, Le déclin du mensonge, Editions Complexe, 1986.

Zanotti Patrizia & Taverna, Cristina, Hugo Pratt, entre réalité et illusion, Gallimard Cong, Paris, 2019.