Éloge de l'Immaturité

S'il est par excellence une passerelle jetée entre la photographie et la littérature elle pourrait bien être celle du journal, du journal comme genre. La forme même d'écriture qu'y revêt le déploiement de la pensée, fragmentaire, variable, polymorphe, n'est pas sans évoquer la discontinuité d'une succession d'instantanés photographiques. De façon plus souterraine encore, il y a dans le journal littéraire un rapport au réel qui s'apparente à l'adéquation d'une certaine photographie avec l'instant vécu, une similitude qui est de l'ordre de l'immédiateté, du factuel, du direct. L'écrivain y consigne les réflexions que lui inspire sa relation au monde sans que s'interpose entre le réel et lui l'écran de la fiction ou la rhétorique de l'essai – franchise souvent feinte, calculée, mais qui n'en demeure pas moins le postulat de tout journal. De là sans doute le plaisir particulier que procure sa lecture, celui d'être de plain-pied avec l'esprit de l'auteur, dans une relation sans intermédiaire, dans une sorte de confidentialité paradoxale.

Laboratoire d'une œuvre, coulisses d'une vie, journal de bord, journal intime, carnet de voyage… il n'y a pas *un* modèle, *une* intention propre au genre mais, de façon générale, une mise en forme du réel à partir de bribes de vécu, de parcelles d'expériences, de prises de vues ou de notes. Les *Cahiers* de Valéry, le *Journal* de Gide ou celui de Gombrowicz, les *Carnets* de Cioran en littérature, *Les Américains* de Frank, *New York* 1954-1955 de Klein, *Tropico Mexicano* de Plossu en photographie, chacune de ces entreprises, tout en procédant d'un projet spécifique, se confronte peu ou prou aux mêmes codes qui les rattachent à l'autobiographie, ces prélèvements opérés dans le flux du réel renvoyant à l'élaboration vraie ou fictive d'une individualité qui s'affirme "sous nos yeux".

C'est dire si, consciemment ou non, le lecteur qui tiendra dans ses mains *Journal de campagne*, *Journal de Bretagne*, nourrira avant même de prendre connaissance des images une certaine attente. Sera-t-elle déçue ? Non certes, car tant l'objet que son contenu l'introduisent au cœur d'une intimité qui est constitutive du journal. Mais page après page, loin de lever dans son esprit le sentiment d'une durée, la succession des photographies le confrontera à l'immobilisme d'un temps aboli.

Là réside le premier démenti qu'apporte Daniel Challe à notre compréhension du genre, la temporalité étant une notion étroitement attachée à celui-ci. Quand le journal ne l'évoque pas explicitement, ne serait-ce que sommairement, il la suggère implicitement par la juxtaposition d'expériences, de moments, de lieux différents. Or, au lieu que leur succession crée l'illusion mentale d'un déroulement, d'une narration, les photographies de Daniel Challe s'articulent les unes aux autres sur le mode de la variation. Êtres, paysages, objets sont envisagés ici dans un cadrage qui les enserre, en une superbe autonomie, et qui ayant banni toute perspective semble avoir bloqué simultanément la

possibilité d'un continuum temporel. Il est frappant de constater que toute action, toute chose ainsi représentées revêtent une plénitude, deviennent une pure présence qui n'implique ni passé ni futur.

Ce point soulevé appelle aussitôt une autre remarque : quand on attendrait d'un projet photographique qui s'intitule *Journal* qu'il nous apprenne quelque chose de la vie de l'auteur, de son quotidien, de son entourage, de ses états d'âme, fusse de manière distanciée, dans ce cas précis Daniel Challe semble délibérément refuser à ses journaux le statut d'un quelconque témoignage. La question se pose alors de savoir si cette réserve ne cache pas quelque ambition plus grande, attentive à ne pas encombrer de notations trop ouvertement biographiques la réception de l'œuvre, à ne pas distraire autrement dit d'une finalité plus fondamentale : qu'advienne dans ces pages le fait poétique dans le temps défait de la révélation.

Alors quoi ? Album ? Recueil ? Non, journal malgré tout, si l'on veut bien considérer sur un plan métaphorique cette ancienne définition du mot quelque peu oubliée aujourd'hui : « mesure de superficie correspondant à la quantité de terrain qu'un homme peut labourer en un jour[1]. »

*

Cette interprétation, Daniel Challe lui-même nous encourage à la privilégier. Dénués d'indices temporels, ses journaux s'ancrent en revanche dans un espace défini, délimitant cette superficie que le photographe arpente dans le jour sans début ni fin de l'œuvre : « de campagne », « de Bretagne », « *En Matheysine* », « *Mané Braz* », chaque intitulé semble circonscrire précisément d'une série à l'autre le champ de l'expérience photographique – précision qui, toutefois, suscite rapidement une

interrogation : quelle description ces images offrent-elles de cette campagne, de la Bretagne, de la Matheysine, de Mané Braz ? A peu près aucune, aucune qui renvoie à leur réalité topologique, historique ou sociale. Ces ancrages géographiques s'effacent comme la condition nécessaire mais dépassée d'un processus créatif qui oriente vers une connaissance autre, ou plus exactement ils se trouvent réinvestis, doués de pouvoirs d'évocation neufs. Campagne, Bretagne, Mané Braz, ne sont-ce pas alors pour Daniel Challe autant de noms pour dire *là-bas*, pour nommer ce « vrai lieu » dont le poète Yves Bonnefoy a posé l'existence ?
L'expérience du vrai lieu est en effet une forme de dépaysement paradoxale qui ne s'obtient pas au prix d'un départ mais qui est notre monde perçu différemment : un pressentiment sourd qui naît d'une adhésion totale de l'être aux choses, aux objets qui deviennent autant de signes, de preuves tangibles qu'existe, quelque part, un ordre du réel plus accompli, plus riche et plein que le réel ordinaire. Ce lieu autre, cet « arrière-pays », Daniel Challe en formule presque l'existence dans ses notes de travail et ce qu'il apparente à une *géographie rêveuse*. Non une *utopie* au sens premier du mot, c'est-à-dire « nulle part », mais, dans une continuité mystérieuse avec son environnement immédiat, la terre offerte à ce travail du sens dont la poésie est, selon Yves Bonnefoy, « le soc qui retourne le sol où la pensée ensemencera. »
Au-delà de ce pays approché, pressenti, Daniel Challe et le poète partagent une défiance commune pour une vision du monde régie par les concepts. Devant une ligne de démarcation qui traverse la poésie elle-même, ils se trouvent du même côté, celui d'une attention aiguë portée au « dessin lumineux du simple », à la présence, celui d'une expérience du réel qui n'est pas médiatisée par l'Idée, qui n'a pas fait le deuil d'une communion possible avec la matérialité des choses.

*

Imputé à la pensée conceptuelle qui tient à distance, sépare, hiérarchise, existe à la source d'une poésie représentée notamment par Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, et avant eux Rainer Maria Rilke, Hölderlin, le sentiment d'une perte, d'une unité révolue qui peut être retrouvée – brièvement – par l'entremise de l'expérience poétique. De semblables états d'acuité sont souvent décrits comme des intuitions fulgurantes qui ont une évidente similitude avec l'instantané photographique tel que le conçoit Daniel Challe, « un orage visuel où le dedans et le dehors communiquent comme l'éclair[2]. » Cette aspiration à « l'Un » la cohérence visuelle de ses journaux la suggère. Mais l'autonomie de chacune des photographies qui les composent dit aussi, admise, l'impossibilité de l'éprouver autrement qu'à travers des illuminations désajustées.
Considérées isolément, ces images-poèmes sont autant d'énigmes. De l'une à l'autre pourtant des relations apparaissent, un univers se précise qui n'est pas celui de la maîtrise et du sens imposé mais une communauté de présences qu'anime une véritable dialectique du désir : la projection et l'écran, l'offrande et le mystère, la transparence et l'opacité… Il y a, manifeste dans ces journaux, une jouissance combinatoire des lumières et des corps, des choses et des gestes, des détails anodins et du sacré qui contribue à faire de cette œuvre un théâtre d'ombres, d'échos, de rencontres fortuites, la scène de rituels face auxquels toute tentative d'interprétation se perd en conjectures.
Cette circulation entre les êtres, les végétaux, les animaux, les objets, on peut y voir la transposition dans l'espace du livre de l'Ouvert, notion qu'il faut comprendre comme la réconciliation de l'homme

avec son environnement et la possibilité pour lui de mettre en question sa particularité. « La perception portée à sa dimension ultime est une désappropriation » écrit Daniel Challe, intuition à rapprocher du « Je » sans référence, de la subjectivité universelle du lyrisme qui distinguent, pour Philippe Lejeune, le poème écrit à la première personne de l'autobiographie[3]. Eloignée d'un quelconque projet d'auto-affirmation, la visée du photographe est de s'unir à l'arbre, à la pierre, au visage qui s'offrent à lui.

Cette quête n'est pas aussi solitaire qu'il y paraît. Comme Yves Bonnefoy qui revendique dans son espace d'écriture la possibilité de dialoguer avec des œuvres aimées – celles de Baudelaire, de Poussin, de Michel Ange[4] – l'univers qui prend forme sous le regard de Daniel Challe s'ouvre à des sensibilités amies. Mané Braz, La Matheysine, ce sont maintenant des noms pour dire une réalité "artialisée", fécondée, où autrui participe à mon rêve, où le « Je » rencontre et accueille dans le monde sensible, devant la posture d'un corps, les griffures d'un mur, des fleurs de magnolia, vivante, intense, la présence de Hans Bellmer, de Brassaï, de Lee Friedlander, de Ralph Eugene Meatyard, associés à cette ode visuelle et sensualiste.

*

La conception de ces journaux obéit à un jeu généralisé qui laisse libre cours aux associations, un jeu comme l'on dit aussi d'un mécanisme – ici la mécanique du livre – qu'il présente du jeu, du battement. La dynamique qui en découle, Daniel Challe l'inscrit dans un cadre qui est peu ou prou celui de la photographie amateur. Parce qu'elle est souvent aléatoire, erratique, instable, cette forme apparaît propre en effet

à transcrire les élans d'une sensibilité en alerte et d'un désir protéiforme. Sans doute trop érudit et informé des possibilités expressives de son art, Daniel Challe n'accède toutefois à cette ingénuité, à cette spontanéité supposée du profane, qu'au prix d'un relâchement maîtrisé et très relatif des liens qui le rattachent à son médium. L'accident, l'incongru, sont ici pure licence poétique.

Il en va autrement dans la troisième série où le jeu d'écarts et de libertés contrôlés qui prévalait dans les deux premières bascule dans un abandon pur et simple aux aléas de l'expérimentation. À certains égards, cette radicalisation du geste de l'artiste a quelque chose d'une descente dans les bas-fonds de la Forme qui est ici moins que mineure : *dégradée*. Vignetées, partiellement voilées, déformées, décadrées, chevauchées, ces photographies constitueraient très certainement pour un praticien "normal" une somme de ratages, d'échecs, et même – osons le mot – de rebus. Mais si toute déchéance s'accompagne d'une possible rédemption, celle-ci pourrait bien venir d'un surcroît de vitalité. Par un effet paradoxal, ces images imparfaites, précaires, ces *moins que rien* tirent de leur fragilité même une force particulière, une vérité qui est celle d'un langage balbutiant qui ne sait pas encore mentir. Émouvantes, voluptueuses, presque organiques dans leur rapport à la matière photographique, elles ont le pouvoir de toucher qui sait reconnaître sous leur vacillement l'expression de la vie en perpétuel mouvement, fluctuante, indécise, les reconnaître aussi comme un ferment créatif fait de nos propres lacunes, de nos petites récréations, de notre envie de jouer – les *on ne sait jamais*, les *voyons voir ce que ça donne*.

Cette immersion dans le bouillonnement originel de son art, ce retour au difficile avènement de l'image, à l'ivresse des débuts, c'est pour

Daniel Challe, selon ses termes, un retour à l'enfance de la photographie. Ce faisant, il atteint l'Immaturité dont Witold Gombrowicz a fait moins ou davantage qu'un concept : un règne, ou plus exactement l'instrument d'un "renversement". Pour l'écrivain polonais, l'immaturité est en effet le lot de l'homme moderne dès lors que sa culture lui devient extérieure, trop élevée pour être assimilable à son être intime. L'infantilisme, lié à l'infériorité et à l'imperfection dans la dialectique de Gombrowicz, apparaît alors comme le refuge clandestin où le relâchement de la Forme ménage à l'individu un espace de liberté en marge de ces œuvres dont on dit justement qu'elles *font autorité*.

Cette insuffisance de l'homme, sa domination par une Forme qu'il a créée mais qui a fini par le dépasser, Gombrowicz lui apporte un remède pour le moins radical. Par un jeu de déduction en trois temps[5], il procède à un retournement complet de perspective : contre la sagesse, le sérieux, la profondeur et l'esprit de responsabilité, Gombrowicz fonde la vraie grandeur sur la faiblesse, l'inachèvement et une certaine négligence, voire hostilité envers la Forme – postulat qui modifie radicalement l'appréciation des bricolages visuels de Daniel Challe et des cultures underground en général, soudainement promus au rang de parangons artistiques.

Sans évoquer explicitement la photographie il est vrai, cette sœur cadette des arts au statut mal assis, la thèse de Gombrowicz la dote d'une importance nouvelle pour nous du fait du renversement total des hiérarchies qu'il opère. Mais dire « la photographie » est en soi trop imprécis. *Art moyen*, selon la terminologie bourdieusienne, elle est elle-même tiraillée entre deux pôles, deux aspirations contraires : l'une qui tend à la hisser au rang des arts majeurs, pour ne pas dire *matures* – la forme tableau, la tradition de la peinture d'histoire et ses

dispositifs lourds, les mises en scène, la volonté de ne rien concéder au hasard – et de l'autre la revendication d'une pratique légère, souple, ouverte, allusive, en prise directe avec la vie.

Parce que les grandes révolutions ont justement été des détentes de la Forme, du moins dans leur expression première, c'est à dire un desserrement des liens qui corsetaient le corps social, ses mœurs, ses idées, son rapport à l'art, ce sont précisément ces dernières qualités qui ont valu à la photographie d'être réquisitionnée par les avant-gardes pour désacraliser l'approche artistique. Par son entremise, dans l'ébranlement général de l'après Première Guerre mondiale, les jeunes agitateurs dadaïstes puis surréalistes ont ainsi introduit l'art au contact des imageries populaires jusqu'alors frappées du sceau de la trivialité, cantonnées au divertissement, à la sphère privée, l'amenant à fraterniser au grand jour avec ce que Bruno Schulz nomme un « complexe de formes de second ordre », une « culture de second choix[6] », et libérant une énergie émotionnelle qui couvait là, sous la chape des formes officielles héritées du XIXe siècle.

Il n'est probablement pas fortuit non plus qu'à l'aube des années 70, une époque de profonde remise en question des valeurs de la maturité, ce moment où le fils s'émancipe du père, où la jeunesse se libère du joug que fait peser sur elle une société figée, apparaissent les images précaires des pionniers de la photographie pauvre – Nancy Rexroth aux Etats-Unis, Bernard Plossu en Europe – réalisées avec des appareils jouets, porteuses de cette beauté nouvelle que pressentait Gombrowicz peu avant de mourir : « pierre précieuse trouvée dans un égout, plus passionnante, débarrassée des harmonies mièvres et des perfections ennuyeuses, lyrique et sauvage[7]. »

*

Aujourd'hui, dans un contexte où les clameurs de la rue se sont tues depuis longtemps, où les fanzines ont été remisés aux archives, les murs nettoyés de leurs slogans, les galeries alternatives fermées, lancé à l'assaut du réel avec son appareil photo en plastique, Daniel Challe peut apparaître dans le champ de l'art déserté par l'idéal comme une réactualisation délibérée, magnifique, de Don Quichotte. Que signifie en effet pour une personnalité aussi au fait que lui des forces qui traversent le milieu de l'art contemporain la revendication d'une pratique que d'aucuns, sous l'appellation datée de « photographie subjective », n'hésitent pas à reléguer dans un département annexe, sinon secondaire de l'histoire de l'art ? Que pèse son œuvre face à celles des « artistes utilisant la photographie » – *photographe* eut été infamant dans ce nouveau contexte – aux tirages souvent monumentaux qui dressent, de galeries en musées, d'institutions en foires internationales, le constat clinique d'un monde rationalisé ? Rien, ou presque, si l'on indexe sa valeur aux critères marchands actuellement en vigueur. Beaucoup si, comme lui et quelques autres artistes de sa veine, l'on aspire à un autre rapport possible au réel, si l'on ne se résigne pas à ce *désenchantement du monde* qui influence depuis Max Weber notre perception de la réalité contemporaine.
En recul par rapport à une approche artistique en prise avec les grands enjeux de la planète, ces journaux sont la quête d'une vérité intime qui peut d'autant mieux nous toucher, nous concerner, qu'elle parle à ce qui en nous est vital, non formulé, permanent. La Matheysine, Mané Braz, c'est le champ d'une œuvre à l'échelle d'un artiste qui n'est pas philosophe, sociologue ou commentateur mais, « installé dans sa propre mine[8] », chercheur d'or.

[1] In *Petit Larousse illustré*, 1991.
[2] Daniel Challe, *Poésie et photographie – 101 notes*, non publié, p. 6.
[3] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, "Points", 1996, p. 245.
[4] Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990, p. 57.
[5] « La jeunesse c'est l'infériorité » ; « la jeunesse c'est la beauté » ; « donc la beauté c'est l'infériorité. »
[6] Bruno Schulz, *Essai sur Ferdydurke, Correspondance et essais critiques*, Editions Denoël, 1991.
[7] Witold Gombrowicz, *Testament* (*Entretiens avec Dominique de Roux*), Belfond, 1968.
[8] Witold Gombrowicz, *Journal* 1953-1958, Folio, 1995, p. 202.

Autres textes de Christophe Berthoud publiés dans les monographies suivantes :
• Roger Parry, *Le météore fabuleux*, avec Christian Bouqueret, Marval, 1996.
• *Raymond Voinquel, Les acteurs du rêve*, avec Pierre Bonhomme et Françoise Denoyelle, Seuil / Editions du Patrimoine, 1997.
• *Jean Marquis, Un regard aventureux*, avec Pierre Devin, CRP, 2001.