
François Rieg

Galerie Yves Iffrig

Vernissage

jeudi 8 septembre 2016
de 18 heures à 21 heures

Exposition

du 9 septembre
au 15 octobre 2016

6, rue des Charpentiers
67000 Strasbourg
Tél. : +33 (0)3 88 32 30 81
Courriel : info@iffrig.com
Internet : www.iffrig.com

Ouvert du jeudi au samedi
de 14 heures à 19 heures
et sur rendez-vous

Macbeth – *Eh bien, mystérieuses vieilles des noirs minuits, que faites-vous ?*
Les sorcières – *Une œuvre qui n'a pas de nom.*

Macbeth IV, 1

Les 29 photographies en noir et blanc exposées à la galerie Iffrig ont été réalisées selon la technique dite « argentique » en format panoramique.

Elles procèdent d'un tirage sur papier baryté, à savoir, un papier recouvert d'une émulsion photosensible.

Il s'agit d'une sélection thématique de paysages photographiés depuis 1998.

Les titres indiquent la région, la date, le lieu (point de départ et d'arrivée) et le numéro de la photo.

Argentique

Certains mélomanes préfèrent aux enregistrements numériques les microsillons pour la profondeur de leur son comme la variété de ses nuances. Le grattement de la pointe en diamant sur la galette, les « bruits » annexes, parasites, forment un ensemble hiérarchisé par l'esprit d'écoute.

Peut-être en va-t-il de même de l'alternative entre l'argentique et le numérique, un choix qui distingue deux approches de la photographie. L'argentique relèverait chez François Rieg d'un partage entre esthétique et éthique, une manière d'ajuster sa vision à un comportement.

Chambre noire

C'est la phase centrale du procédé, le chaudron des sorcières. Elle est absente de la technique numérique où l'image, sitôt transférée sur un écran d'ordinateur, apparaît avant d'être

composée. Qui plus est, conçue sur écran, elle est littéralement dédoublée. L'écran devient l'intermédiaire visible, bien que transparent, entre l'auteur et sa photographie.

L'usage de la chambre noire implique le respect de phases ordonnées, un rituel qui renvoie aux origines de la photographie. Il confère au photographe un rôle comparable au peintre. Savant autant qu'expérimentateur, il substitue à la cuisine des pigments, la chimie de la matière riche de mystères présumés.

À la double image numérique correspond dans la chambre noire une double révélation : l'action chimique et le tirage, deux agents révélateurs. Le photographe accouche sa propre photo comme une sorte de maïeutique artistique. S'isoler dans la chambre, atelier clos du photographe, exclure toute lumière naturelle, c'est se placer sous l'influence d'une lumière artificielle, celle de la lampe inactinique, ici, d'un rouge lié au symbolisme des interdits. Puis les bains chimiques et lustraux imposent leurs rythmes, un autre usage du temps ancré dans un espace exclusif.

Panoramique

François Rieg revendique la ritualisation de la chambre noire autant que le format dit « panoramique » : il élargit le champ de vision, offre la possibilité de cadrer ce que l'on ne voit pas à l'œil nu. À dire vrai, ce paradoxe apparent trouve sa résolution dans le constat

d'un œil automatique : il sélectionne ce que l'on voit globalement sans conscience claire des détails. La décision qui commande au choix du cadrage, du sujet, en l'occurrence, ici une forêt, sélectionne, coupe un pan du réel. À la révélation, la pertinence de la sélection sera confirmée ou non. Dans *Blow up*, Antonioni accentue le pouvoir sélectif de l'œil, son pouvoir artistique ou fantasmagorique, qui saisirait ce que l'œil ne voit pas immédiatement : le cadavre révélé par agrandissement (une traduction du titre serait « gros plan ») d'images dans l'image originelle, est-il réel ou bien projeté, interprété, par le photographe ?

Ce format, on le rencontre aussi à Bâle, où Dostoïevski faisait le détour depuis Baden pour contempler le *Christ mort* d'Holbein peint dans un format atypique, panoramique. Holbein soulignait la double nature du Christ, l'humanité incarnée jointe à la divinité, visible à travers ce support élargi manifeste de mort et résurrection.

On pensera dans le même esprit aux ultimes tableaux de Braque, ces paysages allongés qui poussent aux lisières les genres figuratifs et abstraits.

Du détail invisible chez Antonioni à l'indistinction présumée chez Braque (le paysage devient abstrait tout en demeurant paysage), le panoramique énonce pour l'artiste la possibilité d'extraire et d'englober un espace aux proportions et rôles inhabituels.

Disponibilité

Le type du flâneur, en vogue à la fin du XIX^e, semble avoir disparu de la nature urbaine aujourd'hui. Les conditions requises pour marcher en ville sans but défini, sans oubli d'un objectif à atteindre butent sur trop d'obstacles. On se déplace plutôt qu'on ne flâne, les heurts, la discontinuité, les évitements participent du déplacement dans le bruit, les sollicitations visuelles : la mécanique urbaine entraîne l'individu.

Loin des villes, les paysages nous accueilleraient différemment ; l'artiste y trouverait des situations propices qui anticiperaient la chambre noire transposée à l'extérieur, un atelier du dehors,

sur le motif comme les impressionnistes l'ont inventé. Au contraire des photographes ou des sculpteurs, les peintres ne fréquentent plus le motif.

La marche prendrait sens dans la nature. Elle nous laisserait l'illusion ou la réalité d'un mouvement, état d'esprit, choisis en rupture avec nos habitudes contraintes. Elle prédisposerait à la recherche d'une relation à nous-mêmes sur laquelle nous aurions prise, un autre état. Sorte de méditation - non asiatique - auto-hypnotique en mouvement, la marche contribuerait à nous extérioriser, découvrant dans le paysage des espaces vacants, perméables à nos dispositions. C'est dans cette acception que François Rieg l'envisage, avec pour visée de se rendre disponible pour voir.

Que voir ?

Les photographies de François Rieg montrent des sous-bois, des bois, des étendues touffues derrière un premier plan, images presque fermées par le cadrage bien qu'elles disposent dans le champ profond d'une issue, entrée ou sortie, entrée et sortie. Des thèmes constants extraits par le photographe, déclinés selon des angles, des orientations, puis des densités imprimées, variables.

Voir la forêt, qu'est-ce à dire ? N'importe quelle forêt ?

Les premiers critères de François Rieg retiennent l'altitude, moyenne, le type, sous-bois, maquis, une situation, stade intermédiaire entre plaine et haute montagne. Ainsi délimitée, la forêt se charge d'une dimension rassurante, bienveillante, même si l'anthropomorphisme n'est pas, à première vue, de mise. À l'inverse, la montagne escarpée, nue, aiguë, appartient à l'esthétique du sublime ; elle inquiète autant qu'elle fascine, attire et repousse successivement. La relation avec le sublime est donnée, immédiate, on l'accepte, on la rejette.

Dans l'entre-deux, choisi par François Rieg, tout reste à faire. Le pouvoir de décision appartient à celui qui cherche, même si la forêt propose à l'interprétation son ambivalence. Pendant longtemps, elle a incarné l'opposition entre l'homme sauvage et l'homme noble (campagne

et ville), le désordre à l'ordre, la civilisation à l'anarchie. Les hors-la-loi y trouvaient refuge tout comme les magiciens, sorcières, les ogres en quête d'enfants égarés. Autant dire qu'à défaut du sublime, l'inquiétant sous-tend ce lieu germinatif, riche d'une potentialité originelle.

François Rieg envisage ses compositions dans ce contexte, il installe son cadre, délimite le sujet, se positionne par rapport à la lumière. Pourquoi tel bosquet, tel chemin, tel ensemble de bois ? Peut-être l'artiste reconnaît-il la potentialité d'un endroit au coup d'œil, avant d'en vérifier la capacité à laisser une trace sur l'objectif. La marche poursuit son cheminement, suspendu pour prendre la photo, cheminement plastique et symbolique.

Les traces

L'idée de trace requiert ici un sens particulier : trace de la visée, du lieu comme de l'intimité du photographe ; la photo deviendrait image positive de la marche. Elle pourrait, par extension, servir de support de pensée à partir duquel reproduire mentalement n'importe où, n'importe quand, les conditions qui ont prélué à son élaboration. Lorsqu'on évoque avec le photographe les influences dont il s'inspire, il parle volontiers d'art classique et romantique. On sait le lien particulier que le romantisme allemand entretenait avec la nature (notamment le sublime). D'autres thèmes, non moins romantiques, le fragment et l'inachèvement, semblent plus en rapport avec ces photos. La circulation du temps dans le fragment comme dans la béance de l'inachèvement trouveraient un écho chez François Rieg en miroir avec les questions d'extrait et de recommencement : la prise de vue recommence sans fin l'action d'extraire une image de la forêt. L'image rejoint une donnée caractéristique à l'art photographique : la sélection des prises de vue s'effectue dans l'espace géographique puis dans l'espace photographique lui-même (négatifs, planches de contact) avant tirage. L'image finale, retenue, provient de ces choix successifs. Existe-t-elle en tant qu'image définitive ou bien demeure-t-elle un extrait multiple du réel à jamais recommencé ?

Le thème du recommencement répondrait ainsi à sa manière à l'une des idées-forces de Beckett :

« À quoi les arts plastiques se sont-ils acharnés depuis toujours ? À vouloir arrêter le temps »¹. Entre l'inachèvement romantique et l'achèvement de Beckett, François Rieg proposerait une alternative.

Par ailleurs, se rendre disponible, n'est-ce pas modifier son allure, alternance entre mouvement et immobilité - interrompre la marche, ajuster l'appareil, reprendre la marche – façon de se distraire au sens pascalien, ménager en soi une distance intérieure, atteindre dans la nature un autre état, rejoindre la vacance de ce qui veille en nous ? La trouée au cœur de la forêt saisie par l'objectif, fixée puis répétée, inscrirait l'emblème de ce lien intime entre marche et disponibilité vers une présence ambivalente, poreuse, tournée vers le dehors. Un geste du recommencement immobilisé pour durer, l'impression d'une trace.

Le motif

Les impressionnistes partaient sur le motif saisir la variation perceptible des apparences. On retrouve dans *L'Allée au parc de Chantilly* (1888) de Cézanne, une composition voisine des images présentées par François Rieg : un bois vu de face traversé par un chemin, la perspective le creuse en une trouée, point de fuite, issue. Elle se radicalise deux années plus tard avec *Le Chemin du Mas Joli au Château noir*, toujours une huile sur toile, aux tons verts et terres. Contrairement aux impressionnistes, Cézanne visait la *réalisation* de l'objet, comprendre sa structure profonde qu'il convertissait en image. Ce lien d'imprégnation à l'objet, Merleau-Ponty² le qualifie chez Cézanne de recherche métaphysique qui confronterait le peintre au primordial converti en visible. Le tableau de Cézanne déborderait, et le peintre, et son objet pour les hisser au stade d'objet-monde. Le peintre, sur le motif, demeure longtemps statique contrairement au photographe. Citons quelques contemporains qui abordent le thème photographique de la forêt : Gilbert Fastenaekens avec la série des *Noces*, les *patiences* de Yannick Demmerlé, Balthasar Burkhard et ses *landscapes* souvent en reflets.

Si les photos de François Rieg participent de ces références, ces dernières ne rendent pas justice à la singularité d'une démarche dont toutes les

1 Beckett, Samuel : *Le Monde et le Pantalon*, éditions de Minuit, Paris

2 Merleau-Ponty, Maurice : « Le cas Cézanne », in *Sens et Non-Sens*, édition Nagel

phases, étapes, assurent la cohérence : la prise de vue (disponibilité), la chambre noire (l'alchimie), l'image (la révélation), la marche en forêt. La photographie est-elle envisageable pour François Rieg sans déambulation ? Rien n'est moins sûr. Peter Handke a tiré une « leçon » de la peinture de Cézanne. Les peintures comme la biographie du peintre s'avérant insuffisantes, il s'est rendu en Provence à la recherche d'une clé – leçon – de l'œuvre. Après s'être imprégné de la montagne Sainte Victoire, des points de vue adoptés par Cézanne, il découvrit le détail qui lui révéla l'intelligence de la peinture. Comprendre une œuvre, agit, déclenche parfois une impulsion essentielle pour lui écrivain, au mécanisme d'écriture ; c'est ce que rapporte, transmet, le récit de cette expérience publiée sous le titre *La leçon de la Sainte-Victoire*³. Au lecteur, à son tour, d'en tirer sa propre leçon. Voir n'a rien d'anodin, les œuvres, visuelles, écrites, entendues correspondent entre elles. Le spectateur relaye la vision du photographe dans une sorte de double projection de soi (photographe vers l'objet photographié, spectateur vers la photo) plus idéaliste, peut-être, que l'expérience de Cézanne ne l'était : que conserve un paysage photographique du paysage initial ? L'empreinte – en négatif ? – à convertir vers l'état de disponibilité ; l'abandon partiel du photographe laisse infuser en lui les conditions d'extraction de la forêt. Qui plus est, François Rieg – contrairement à un Thomas Struth – adopte le noir et blanc, la dualité du noir et blanc. Elle renforce encore l'artifice que nous entretenons avec les images de la nature. L'artifice instaure la représentation, ici photographique, comme intention, acte de saisir sans métaphore ni analogie son objet (la photo de la forêt tend à n'être ni métaphore ni analogie de la forêt).

On peut voir et comprendre les photographies de François Rieg comme la recherche d'un équilibre, difficile à nommer, entre deux attitudes, l'une éthique, l'autre esthétique.

L'attrait idéalisé que l'époque porte à la *nature* en opposition avec la nature urbaine (pourtant inséparables) ne doit pas faire oublier - avec Nietzsche - combien la nature telle que nous l'imaginons est indifférente : l'autre état gagné

après l'effort consenti de la marche n'appartient qu'à nous, il n'intéresse aucunement, jusqu'à preuve du contraire, ni les arbres, les ruisseaux, les montagnes ou les champignons. La trace silencieuse laissée par ces photos expose une manière d'être autant qu'un regard captivé par son inquiétant objet, avec en contre-champ la fascination-répulsion qu'exerce la ville. On peut suivre Nietzsche : « vivre, n'est-ce pas justement vouloir être autre chose que cette nature ? »⁴ ou lui préférer l'indifférence de la nature.

Pierre Antonelli
2016

3 Handke, Peter : *La leçon de la Sainte-Victoire*, éditions Gallimard

4 Nietzsche, Friedrich : *Par-delà bien et le mal*, Idées-Gallimard (pour la traduction française)