

DISPOSITIFS DU « CLICHÉ »
(retour sur le geste photographique de Gregorio Reche)



Le grand-angle ou le rétrécissement de l'espace et du temps...
La serenidad del tiempo, première photographie.

En parcourant le site web du photographe Gregorio Reche (www.rechegregorio.com), force est de constater l'attrait qu'exerce l'« élément-stéréotype » dans le travail du jeune auteur, au point d'en sceller l'approche tel un fil conducteur récurrent, voire constant dans ses multiples jeux d'apparitions/disparitions, dans ses différents travestissements fortuits, tout comme dans ses renforcements à gros traits (une optique, un cadrage, un angle, plus tard une texture, etc.). *La serenidad del tiempo* (*La sérénité du temps*) est à juste titre une variation déjà emblématique dans le genre du fait qu'elle entérine ce choix comme intrinsèque au thème choisi. Dans le sud de l'Espagne, un village dans la province d'Almería, El Chirivel. 190 km², 1.800 habitants et quelques femmes (au minimum septuagénaire requis) saisies dans leur « environnement intime », c'est-à-dire dans leur chambre. L'espace tend donc à se rétrécir. La démarche porte un nom : transversalité. Hormis quelques prises rapprochées, toutes sont faites depuis le coin de la pièce. Âge venant de plus en plus, le sujet est souvent assis sur le lit ou sur un fauteuil à contempler l'interminable séance. Du haut d'une longue vie, le temps aussi se contracte. Un vieux réveil, une vieille lampe, un vieux mobilier, du vieux parpaing, de vieux interrupteurs, des poutres apparentes, la photographie d'un proche sur un napperon « fait maison » et des figures christiques. En dépit de son aspect « portrait », *La serenidad del tiempo* ne joue absolument pas sur le rapport d'identification frontal qu'établit une personne (un visage, un âge, une apparence, une attitude, etc.), mais atteste bien d'un décor où se fond le sujet, c'est-à-dire de la nature des liens qu'établissent les divers éléments avec celui-ci. Or, il s'avère très vite en regardant les photographies suivantes que c'est précisément ce rapport-là qui se trouve annulé par le prédicat technique (donc plastique) pour lequel opte l'auteur et qui tend à subsumer – grand-angle pompeux à l'appui – le modèle dans son propre environnement : le minimalisme kitsch des articles décoratifs et usuels qui jonchent la vie « déjà ancienne », l'austérité d'une destinée « déjà derrière soi » sous le regard

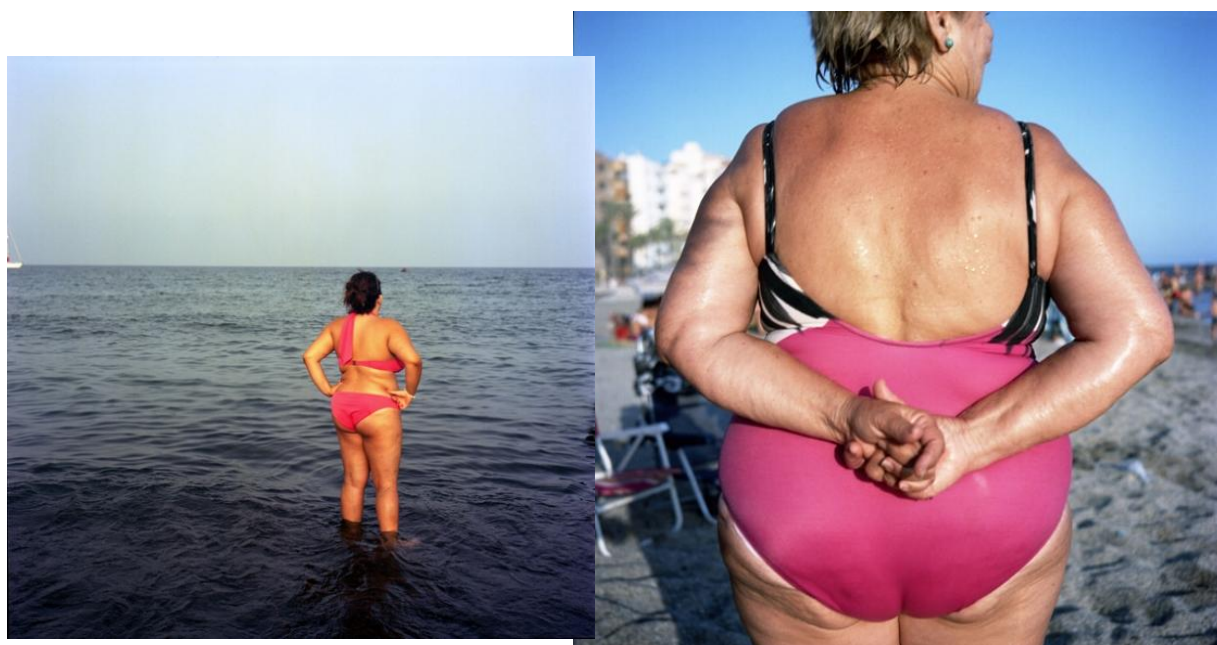
bienveillant du Christ, etc. ; somme toute, « un individu dans une chambre », « une espèce dans un genre »,... « une vieille qui vieillit ». Le regard est neutre, voire externe aux enjeux sous-jacents et pourtant bien présents dans lesquels se meuvent éléments et acteurs – photographe compris – dans un espace où des interactions ont bien lieu. Et quelles sont-elles ? Première pièce de la série : vieux mobilier, vieux réveil, vieille lampe, vieux parpaing, icônes chrétiennes sous verre disant l'aveu religieux... Dieu n'est jamais loin. Et pourtant, au centre même de l'image (le modèle, mains sur les cuisses, étant légèrement sur le côté droit du cadre) gravite la pléiade en devenir : une peluche bras grands ouverts ! Si Dieu n'est jamais loin, *los nietos* (les petits-enfants) non plus. Au lourd ascétisme de la foi s'érige en force – l'air de rien, comme un élément décoratif parmi d'autres – l'appel même de la vie, tel l'insoupçonné retour à l'enfance que le 1/125^{ème} « clic » de l'obturateur rend possible. C'est donc par l'introduction d'un segment – en l'occurrence ludique – qui échappe au « système de représentation » auquel obéit d'emblée Reche (allez, pour le dire dans le jargon de l'art pictural, *Vieille dame dans sa chambre*) que ce même système – troué comme tout système – se trouve subitement envahi par un léger battement. Cette infime vibration à l'élan cinétique crève potentiellement l'inerte craquement de la déjà-si-connue Figure de Vieillesse et dans laquelle Reche lui-même se conforte si aisément en en portant les stigmates à leur puissance exponentielle. À coups d'effet macro : ici les genoux ensanglantés du Christ (quatrième photographie), là les lignes froissées d'une main sous la couverture (quinzième photographie), etc. Et c'est à juste titre ce passage du grand-angle au mode macro que la notion de « cliché » (le stéréotype dans sa dimension strictement littérale) revêt tout son caractère d'appétence. À ce moment précis, le fondement même de son geste photographique consiste à réduire l'espace réflexif d'une association entre deux idées lointaines à une simple équation de cause à effet : *vieillesse* donc *solitude* donc *fragilité* donc *mort* donc *passé*. Incassable linéarité rechéenne, toujours à coups d'effet macro, clé-de-voûte du « cliché » au travail (Bokeh-star-des-forums-sur-les-optiques est passée par là et c'est tant pis) : les lieux immaculés déjà vides de leurs occupants (septième photographie), deux images sur une table de nuit brillante de propreté indiquent la trop facile réminiscence d'une mémé en Vierge (onzième photographie), portraits des époux d'antan dans un album photo (vingt-troisième photographie), etc., etc., etc... L'auteur regarde ces dames sereines d'un œil bien inquietant. Leur *fragile présence* devient *absence*, leur *absence* un *souvenir* ; au-delà de la souvenance, loin, très loin, il y a la *mémoire* que scelle le papier jauni et fissuré d'un album photo, Livre des Morts (ou presque). L'unique photographie se déroband à la règle statuaire – tous les modèles s'apparentent à des mannequins hyperréalistes aux visages de cire – et qui aurait pu opérer une sérieuse rupture avec la glaçante léthargie ambiante est aussitôt acculée à son point atonique d'évocation du passé (huitième photographie). Reche-photographe saisit une main-déjà-photographie qui elle-même montre une photographie. Vertige... et à nouveau le *geste photographique* qui passe à côté du *geste vital*, c'est-à-dire qu'il passe *avant* lui ; car Reche comprend *le geste comme une photographie* et non *la photographie comme geste*, en ce sens que la photographie passe *avant* le geste. Et *avant*, c'est déjà le *passé*. Le tissu vivant de la main devient lui-même chair putréfiée, telle la photographie du fils qu'elle brandit à peine. « *La vie déjà comme un souvenir* » semble nous susurrer Reche.



Déplacement des entités et mises au monde...
La serenidad del tiempo, seconde et dix-neuvième photographies.

Et pourtant... Sous le silencieux craquèlement du fossile, le pouls battant d'une naissance. Seconde photographie : sur une petite table à vieille nappe blanche, une amulette de Vierge de Lourdes prise entre un cadre argenté pour deux photomaton (le noir et blanc pour les anciens, la couleur pour les nouveaux) et celui d'un Jésus en tunique bleue, une Vierge opulente de dorure et – détail pour le moins inédit dans ce milieu à forte résonance chrétienne où l'« être africain » se limite à vendre des DVD's pirates lors des *ferias* d'été – une poupée noire ! Les mains blanches se referment délicatement autour de leur culte, les mains noires s'ouvrent au monde en marche. Chacun porte sa croix. Mais le mouvement est là. Et c'est ce mouvement dont il est question de déceler la source, c'est-à-dire la fêlure propre à n'importe quel stéréotype et de laquelle se libère une nouvelle configuration d'agencements entre les divers éléments le constituant. Treizième photographie : même angle, même transversalité, même présence religieuse, même posture (le regard-caméra en plus) et... une autre poupée ! À présent récurrent, l'élément devient motif à part entière et fait son chemin sous une autre mue : du lit à la table, de la table à l'armoire... en passant par la chambre d'« adultes » au regard sévère et qu'un faisceau lumineux adoucit (sixième photographie : une jeune septuagénaire debout à la fenêtre, deux oreillers sur le lit encore nuptial et un troisième – plus petit – sur la commode ; l'enfant est parti muter ailleurs). Plus tard, un autre « professionnel » immortalisera l'instant (16h40 passées indique l'horloge) : déjà la jeune mariée pose debout devant le piano, la lance du *Quijote* rivalise avec un cierge rouge allumé, Eau de Cologne et beauté Yuven de Zaragoza, un sourire figé, un bouquet de fleurs, un gant blanc et un autre... noir. À même le napperon blanc. L'union a lieu. La boucle est bouclée, mais les lignes ont bougé. Le centre aussi. La gestation, elle, suit son court..... Naissance et bain de porcelaine : un gratte-dos couleur peau tend sa petite main (dix-neuvième photographie). L'enfant vivra. Ou encore ce modèle dans sa contenance extraordinaire de délicatesse (dix-septième photographie) qui, assis au bord du bord de l'un des deux lits séparés, rappelle l'âge d'or des poupées anciennes aux habits ornés de franges – comme celles des draps couvrant les deux lits – qu'on nommait « bébés à tête de porcelaine » (fin XIX^{ème}, début XX^{ème}). Corps « assemblé en composition », cheveux « en mohair » et bouche « fermée » (ce n'est que vers 1895 que les bouches ouvertes apparaissent avec leurs petites dents visibles). Tout autour, les variations picturales de figures angéliques ; l'éternité, ce à quoi rêvent les poupées en silence... Il est toujours question d'un « module infantile » porteur d'une possible articulation plastique par laquelle le « corps sénescence » reprend forme pour la mutation à venir. Pour autant, c'est le « souffle de vie » que rétablit ce motif ludique qui se trouve annihilé par une certaine « genèse de l'image », c'est-à-dire par le savant réflexe d'une construction de celle-ci (un cadrage, un angle, un grand-angle, une transversalité, une stabilité, un équilibre, un plan rapproché, une pose, etc.). L'auteur – dans son *geste* – n'a pas su prélever l'essence de l'élément en question ainsi que sa portée parasitaire susceptible de rompre l'âpreté d'un ensemble lui-même placé sous le signe du binôme « Temps/Vieillesse », extension d'une dualité « Lieux Vides/Mort » (j'insiste sur les lettres en majuscules). Sont ainsi anticipés le sens et l'effet de l'image par la linéarité scripturale du « grand thème photographique » : La Vieillesse... Le Temps qui passe... La Vie... La Mort. En termes simples, l'image manquante est celle d'un geste procédant de ce « prélèvement »-là, car la dissémination de cet élément comme fraction d'ouverture dans un système originellement fermé le contenant, transformerait la ligne (début et fin) en circonférence, puis en cercle (finitude sans fin), jusqu'à en dessiner le cheminement par déviations répétées. C'est donc ce « cheminement » qui fait défaut à l'auteur dans ce présent projet. L'enjeu crucial dont il est question ici est la matrice même de la mise en scène initiale : un goût pour une certaine décoration qui est un fait générationnel tout comme ce choix de le « documenter » par l'image qui est un fait personnel (que nous ne remettons aucunement en question). C'est donc une lecture qui aurait pu opérer tel un cercle au centre constamment fuyant, c'est-à-dire par cycles : *la vie est la mort qui déroule la vie*. Or le « cliché » *Vieilles dames dans leurs chambres* formule l'antinomie de ce cheminement du fait qu'il s'érige à lui seul en un point de départ et d'arrivée au sein d'un même champ d'« idées », donné dans son énoncé comme intrinsèquement vrai, images à l'appui (non loin de là, nous songeons à cette fumeuse tradition critique en art livrée en pack, car souffrant des mêmes maux : celle du collage et du photomontage à la Martha Rosler). *La serenidad del tiempo* échoue en ce sens que la *sérénité* y apparaît comme le lieu même où siège l'idée du *temps* énoncée par Reche, à savoir : l'apaisement jusqu'au dépérissement. Les ambivalences n'opèrent plus et les mises en tension

n'ont plus lieu. C'est cela le « lieu commun ». Le « cliché », c'est le centre d'une vacuité, somme toute une chimère errante hantant des vestiges historiques sans autre vie que celle prétendument ouverte aux heures de visite pour curieux adeptes des cryptes. Restent les étonnantes envolées paysagistes en effet macro censées ouvrir une brèche d'air frais dans les rances parois du sarcophage Temps : un coucher de soleil d'entre le branchage hivernal (neuvième photographie), un ciel chargé de gris nuages (douzième photographie)... Mais trop tard. Le renfermé empeste déjà les effluves de bois pourri mêlé d'épiderme décomposé. « *Les vieux ne bougent plus, leurs gestes ont trop de rides, leur monde est trop petit. Du lit à la fenêtre, puis du lit au fauteuil et puis du lit au lit/ Et s'ils sortent encore bras dessus, bras dessous, tout habillés de raide/ C'est pour suivre au soleil l'enterrement d'un plus vieux, l'enterrement d'une plus laide.* » (Brel). Oui, il est bien tard. Le fond de l'air à présent dégagé, et déjà le crépuscule qui se fait arbres noirs et nus (vingtième photographie). Une pensée consolante cependant : ces arbres sont encore vivants... Paradoxalement, dans *Zapillo, República Independiente*, Reche n'assied pas son rapport étroit au « cliché » dans un conformisme – et de fait, une passivité – plastique tel que dans *La serenidad del tiempo*. La démarche qu'il adopte ici consiste à prendre le « cliché » comme un point de départ et non d'arrivée, c'est-à-dire comme un moyen et non comme une fin. Il commence donc du début, et nous aussi.



Passage et transformation...
Zapillo, República Independiente, première et seconde photographies.

La série s'ouvre sur la photographie d'une jeune femme – de dos, plutôt ronde – en bikini, pieds dans le bleu méditerranéen et peau brillamment travaillée par le soleil du sud de l'Espagne (El Zapillo, initialement un quartier de pêcheurs, est situé au sud d'Almería). Isolée un instant de la série à laquelle elle appartient, cette image fait au préalable partie d'une communauté d'images qui, dans l'inconscient collectif, renvoie à la « photographie familiale » : une construction, une texture, une tonalité de couleurs ainsi que la posture d'un modèle échappant au canon d'une première de couverture qui la cristallisent en figure « pré-maternelle » (une amie, une petite amie, une jeune maman) – et la similitude avec le format polaroid est nettement troublante ! À elle seule, cette image exalte le « cliché » de *l'album familial* – et là, *l'album* n'est plus une « fin » comme dans l'âcre *Serenidad del tiempo*, et pour cause, celle-ci fermait à double-tour la série en question. Point comme une de ses variantes, mais comme l'impulsion d'une dérive, d'une déviation, et ce afin de mieux en démanteler la pyrotechnie fictionnelle (car narration il y a, nous y reviendrons). En d'autres termes, cette première image formule la « carte postale » d'une certaine culture populaire de l'image, à savoir l'« image absolue » (Daney) d'un séjour de vacances qui établit de manière claire les affects coagulant autour d'elle : *le souvenir d'un été*. D'ailleurs, Reche ne s'arrête pas là et c'est bien là toute la singularité de son approche (qu'il travaille au corps au lieu de la subir). Seconde

photographie : une quinquagénaire debout de dos et mains derrière le dos. Le corps, humide par certaines zones, atteste d'un cheminement, d'un rapprochement, d'une transformation. C'est précisément ce rapprochement physique du photographe vers son modèle qui rompt la suffisante distance avec une figure donnée comme « familière » (car initialement placée « à bonne distance »), et brise par là même le code d'un principe visuel établi comme son « cliché ». D'une présence clairement définie (une femme les pieds dans l'eau), nous passons à une forme corporelle dont nous auscultons le dédale (une femme de dos, épaisse, profil légèrement tronqué, etc.). C'est donc cette cassure spatiale qui intronise la série comme *geste photographique* à part entière. La tension entre deux corps naît. Commence une topographie de la chair. Les formes charnues ondulent dans un certain ordre du temps, c'est-à-dire suivant leur propre dépression (*le temps* ici n'est plus un sujet sous-jacent et nous nous en réjouissons en ôtant définitivement les majuscules). Ce même corps coiffé d'une casquette visière s'esclaffe dents jaunes autour d'un jeu de société (quatrième photographie), puis ce même corps qui, épuisé, se livre au soleil tanneur de cuir (saisissante cinquième photographie où rarement la quête du Beau n'aura été aussi affligeante). Reche, en plaçant son geste photographique à hauteur humaine et non thématique, dégage les prémices de ce qui semble être le fil conducteur de son projet : le corps et ses transmutations esthétiques, puisque *la plage* offre (ou dessert, c'est selon) le privilège d'exposer la chair dans son étal carné au maximum visible et destructible (sixième photographie : soleil couchant, un *tourism victim* septuagénaire revêt les blancs habits saisonniers sur sa peau carbonisée). Reche à El Zapillo, c'est aussi l'ironie par le jeu du regard de l'avant/après au gré des apparitions/disparitions : ici un corps voué à la souffrance pour son hypothétique beauté, là un autre qui se dérobe ayant fait le plein d'UV pour la journée. Et c'est justement dans cette pathétique course au Beau-Bas-de-Gamme qu'une économie du corps – somme toute son exposition jusqu'à dévastation – que l'auteur parvient intelligemment à établir des rapports d'images de nature « hors-cliché », c'est-à-dire des rapports de pensées dans le « hors-champ ». La narration se construit au fur et à mesure par des motifs récurrents (un jeu de société, une position, une allure, une couleur, un style vestimentaire, une mimique, etc.) se télescopant les uns avec les autres par déplacement permanent via le corps dans ses divers bouleversements : la quatrième photographie passe la main, la onzième reprend le dé dans le mouvement nonchalant de sa viande ; la quatorzième s'empiffre de chorizo et de beignets jusqu'à faire sauter la panse en équilibre instable de la quinzième ; la dixième assise tend la main à la onzième debout bras coupé ; la huitième cuit, la seizième crame, etc.) Le tour de force de *Zapillo, República Independiente* consiste à brouiller les rapports d'échelle entre entités vivantes. Mise au point à géométrie variable, vive construction, élan dans le cadrage, mouvement en alerte, etc. mettent en exergue des formes physiques débordantes, voire encombrantes dans les flux marchands de la viande, en ce sens qu'ils esquissent – toujours par transversalité – les lignes de mise en tension par la distance les séparant, c'est-à-dire celle-là même les incluant au corps du photographe, et ce du point précis duquel ce dernier appuie sur le déclencheur. Affinité par voisinage. La ferme proximité du *geste photographique* de l'auteur tend à sonder une « communauté de gestes » reconnaissable parmi et par tous (et l'apparition du terme « république » dans l'intitulé du projet est plus que juste), mais avec la particularité d'en détourner les segments « comportementaux » en vue d'en déjouer les rapports de force inhérents aux interactions de leurs divers sujets et éléments. Un touriste retraité « du Nord » sera toujours affalé avec sa compagne, les Espagnols toujours assis à plusieurs autour d'un pot, les Latino-Américains toujours debout – tout au plus une glacière servant de chaise – à bavarder entre eux... « *Quiconque ignore la géographie contribue à l'histoire de l'infamie* » écrivait Debray. En ce sens, *Zapillo, República Independiente* est la formulation politique d'une géographie des flux corporels. Contrairement à la *Noche en el Hutong (Une nuit dans un hutong)*, série où l'auteur tente une percée dans une autre communauté (chinoise en l'occurrence), la « forte distance » – presque toutes les photographies sont saisies au téléobjectif – devient « éloignement forcé » et atteste par là même du malaise au sein du binôme photographe/modèle. Le pas est moins léger, le regard plus hésitant, distantes présences volées sous l'œil sec, classique d'une démarche « documentaire » qu'un auteur peut adopter, en dépit de son envie (ou pas) de passer outre cette balise. La « fiction » s'attèle donc désespérément à son « fantasme », c'est-à-dire à un pourtour exotique vide de toute fantasmagorie et où chacun est congédié dans son pagné géopolitique : la cuisinière dans ses marmites, le restaurateur dans ses nouilles, le consommateur dans son assiette, la jeune fille dans son portable et le photographe dans ses projections. Le « cliché » reprend son dû de vacuité. Il n'y a plus rien à voir. Circulez ! C'est à ce titre que la *fiction* comme *nécessité*

fait ses preuves dans *Zapillo, República Independiente* en opérant par la démesure des simulacres esthétisants, c'est-à-dire par un *geste* se mêlant pleinement aux entrelacs violents des flux. Tel le point d'inflexion où les « êtres-corps », acculés à leurs limites de frottement les plus extrêmes, sont en permanence sur le point de choir, où les tissus dermiques peuvent à tout moment se déchiqueter, où les reliefs de bourrelet risquent à chaque instant de tonner. *Zapillo* ou le regard incisif qui se pose sur le corps souffrant : bras cassés, chair lacérée, masses effondrées, têtes sans corps et corps sans tête... Le démembrement ici consacre *la plage* (et non *la mer*, j'insiste) comme étant l'espace propice au douloureux passage du domaine public au domaine publicitaire, somme toute l'aller-retour à l'hystérie ahurissante entre l'« être-corps » et le « corps-hématome » : significative douzième photographie où l'on peut lire sur la page d'un magazine « ¿Por qué sigo flacida? » – « Pourquoi suis-je encore flasque ? » – pendant qu'un top-modèle aux antipodes de sa lectrice mime une séance de musculation, le tout jeté dans un nébuleux couffin. Parti-pris fictionnel, et donc contrechamp exige, la photographie suivante (la treizième) achève de réaliser, non sans un certain humour, le sacre du paradigme politique de l'obsession esthétisante qui traverse de haut en bas le corps. Indubitablement, la carne est un marché aux lois bien obscures et ses subterfuges recouvrent diverses épargnes informelles où les rapports de classes s'annulent de manière hégélienne, l'espace d'un achat : septième photographie où l'on voit des femmes « de tous bords » réconciliées dans du chiffon posé à même le sable brun. La narration suit son cours. Et les corps s'empiffrent et les corps gonflent et les corps fléchissent et les corps s'empilent... Sous la friperie usagée acquise à un prix battant toute concurrence (dix-huitième photographie), l'eau qui dessale la souillure des modules engourdis, à nouveau assemblés dans une énième articulation d'« être-hématome » (vingt-et-unième photographie).

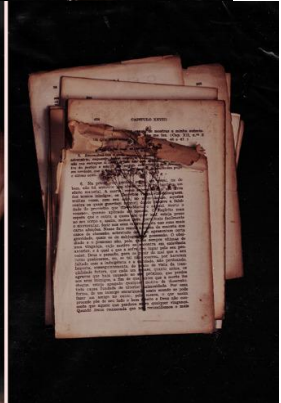
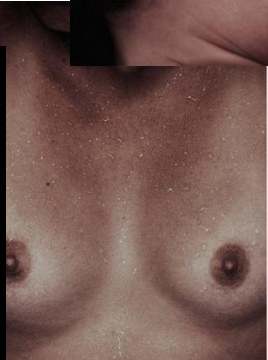
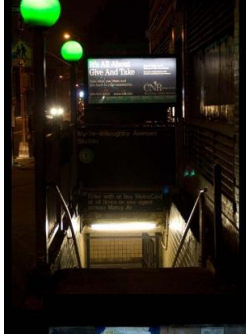


Stature du corps et rapports d'échelle...

Zapillo, República Independiente, vingtième et vingt-quatrième photographies.

« République Indépendante ». Et à nouveau la justesse de l'intitulé qui consacre le slogan sclérosé du dégradable Ikea. Nous sommes bien loin des « trous d'air » paysagistes incandescents d'affects dans la bancale *Serenidad del tiempo* – et pourtant le net sentiment d'être monté sur trépied. Autres temps, autres mœurs. Et c'est tant mieux ! Car au-delà de la frontalité plus que parcellaire du présent projet, il y a la transversalité propre à l'approche rechéenne qui se trouve astucieusement équilibrée par les rares et puissants – car justes – regards-caméra des modèles : dix-septième, dix-neuvième, vingtième et vingt-troisième photographies. Outre le fait qu'ils scellent la radicale proximité de *Zapillo, República Independiente* par un geste offensif (et là, la notion de *geste photographique* revêt tout son caractère vital), ils

finissent de porter à son point culminant l'accablante ambiguïté du vis-à-vis public[itaire] qu'entreprend le « regard d'autrui » sur son propre corps. C'est précisément par ce faible espacement que s'achemine la stature du corps à la force véritable de sa simple station verticale, c'est-à-dire à celle de sa juste grandeur : magnifique vingtième photographie où le modèle s'impose somptueusement de tout son être ! D'ailleurs, plus que les fugaces apparitions de sveltes silhouettes féminines sans tête entre deux pores d'une peau boursoufflée, c'est les regards-caméra eux-mêmes qui suspendent la frénésie du « corps luisant » passé au crible d'un vorace diktat esthétique en en ramenant le substrat mythologique à des considérations nettement plus humbles (celles de l'« être-humain »). Vingt-quatrième et dernière photographie. La plus amusante car la plus populairement reconnaissable. La plus expressive et la plus attendrissante aussi. Même de dos, elle pose clairement la relativité de la notion d'échelle comme une valeur sûre – l'unique valeur – dans une matrice à l'échelonnement appréciatif de plus en plus hallucinée : le Culte du Corps, c'est « plus nous adulons le Corps et plus nous haïssons le nôtre ». Elle seule donc est en mesure de donner à l'ogre un visage humain, et aux plis gras de l'adulte la raie du cul d'un bébé assis au bord de l'eau. L'enfoiré de Maurras l'avait bien écrit : « *L'esthétique est la science du sentiment* ». À condition de faire le chemin jusqu'à celui-ci. La marche continue donc. « *Réalisation d'une série de diptyques dans laquelle il est question d'une confrontation entre le portrait et le contexte auquel il appartient et qui développe son sujet, en insérant les deux photographies comme un ensemble de manière à ne pas appréhender l'une sans l'autre* » peut-on lire dans l'en-tête de *Context-Portrait*. L'énoncé a le mérite d'être clair au point d'encadrer la série dans une lecture forcée, s'apparentant davantage à une formule lapidaire qu'à une introduction (dont nous nous serions passés tout aussi bien), à savoir : *un portrait et son contexte direct*. Bien. Pourtant, la série a le mérite de déplier avec une ferme clarté le rapport totalement frontal au sujet et son contexte, aussi bien dans la pénombre, sous le faible reflet d'une rue pékinoise déserte tout comme à la grise lumière d'un jour new-yorkais. L'intérêt que suscite l'approche photographique de Reche est le jeu de travestissement susceptible de s'établir entre des codes « présents » dans un champ représentatif « en construction », à travers des situations (ou des mises en situations) données. C'est à juste titre la relation qui s'installe entre ces différents codes qui fixera l'ensemble dans un « système de représentation » à part entière, dont l'élément cardinal est le « cliché ». Nous avons connu le « cliché rechéen » dans ses funestes habits de momie (*La serenidad del tiempo*) ; nous avons connu le « cliché rechéen » dans sa propre désarticulation jusqu'à dislocation de sa fibre épidermique (le fulgurent *Zapillo, República Independiente*) ; nous avons connu le « cliché rechéen » dans sa limite documentaire (le gentil *Una noche en el Hutong*) ; nous avons connu aussi le « cliché rechéen » à la fois posté en sniper au bord de l'eau et otage d'une quête obsessionnelle de sa propre formulation par le « motif récurrent » dans le faible *Paseantes* (en français *Promeneurs*) : au Brésil le *vendeur*, au Guatemala la *bicyclette*, en Chine... le bordel total. Trop nombreux ! Le « cliché » ne prend pas. On retombe dans le réflexe documentaire : le surnuméraire au mètre carré dit à demi-mot que même loin, les Chinois sont à nos portes. Mais cela aussi, nous le savons. Tout y est, rien n'opère. En promeneurs, nous passons donc notre chemin. Pour autant, la notion de « contexte » a toujours été présente dans le travail de l'auteur (vieilles dames *dans leur chambre*, vacanciers *à la plage*, Pékinois *dans un hutong*, etc.), mais à la différence substantielle que dans le présent projet, le « sujet » est extrait de son « contexte » afin de créer – dans son extrême mitoyenneté avec celui-ci – les nouveaux rapports au sein d'un système de représentation déjà établi. À El Zapillo, Reche est parvenu à construire sa série telle une fiction au mode narratif saccadé et – fait essentiel – au moyen d'un montage (au sens filmique du terme) : la balade au pas alerte faisait son chemin par association d'images, et donc par évocations de présences ; la pensée s'installait par le mouvement. À New-York, le montage intervient à nouveau, mais sous une forme cinématographique nettement plus tranchée (et pas uniquement au sens de photogrammes qui s'intercalent, j'y viens) : j'ai quelque part lu (ou vu ou entendu... et même si ce n'est pas vrai, il faut croire à l'histoire ancienne) qu'il est une tradition jardinière au Japon qui consiste à toujours planter trois types de fleurs : l'une pour sa beauté, l'autre pour son parfum ; la troisième – placée de manière à former un triangle – a pour but de rompre cette dualité, de les confronter au lieu de les opposer, et de consacrer par là même, l'équilibre de l'environnement (le contexte, encore une fois). C'est cela le montage : parvenir à glisser la tierce pièce pour créer le mouvement entre les deux la sous-tendant par leur simple jonction préalable.



Maria *pense* créer le mystère, Reche l'explose...

Dans le fort esthétisant *A Box for Lost things/A Diary of Missing Days* de la Brésilienne Nádia Maria, la démarche repose essentiellement sur le même parti-pris technique. Frontalité du plan, mais suivant le sens inverse : le modèle (et sa mise en scène) ne convoque pas son environnement propre, sinon son « potentiel imaginaire contextuel » (également au moyen de sa mise en scène). Exemples à foison : sur fond noir et en couleur sépia, le chignon d'une femme de dos à peine dénudée renvoie à un œuf dans un nid factice ; sur fond noir et en couleur sépia, la plante sèche accrochée aux cheveux à peine visibles d'une femme nue de dos renvoie à une mèche bouclée qu'un bout de ficelle attache délicatement ; sur fond noir et en couleur sépia, le gros plan d'une oreille d'enfant au profil sectionné renvoie à un lointain coquillage ; sur fond noir et en couleur sépia, le corps mouillé d'une femme nue de face renvoie à un poisson aux écailles brillantes ; sur fond noir et en couleur sépia, une rose sèche posée sur le dos d'une femme nue renvoie aux pages jaunies détachées et froissées d'un livre sur lequel – non, non, ce n'est pas fini – est posée une fine branche sèche ; un dernier, pour la route : sur fond noir et en couleur sépia, le visage coupé d'une octogénaire renvoie à... une vieille montre à gousset. Toujours fond noir, toujours couleur sépia, toujours corps nu sans visage, toujours visage amputé, toujours les fleurs sèches, toujours les pages jaunies, toujours les choses perdues, toujours les jours d'antan... Qu'est-ce que c'est que ce truc ?! Un fiasco ; car la genèse l'est. L'échec de la démarche de Maria réside en le fait que les motifs récurrents qu'elle convoque dans chaque partie photographique formant le « diptyque » s'insèrent déjà dans le champ représentatif d'un « cliché » (une fleur sèche sur un corps nu, une femme au corps nu mouillé, un papillon sur un cou dénudé, etc.), plus tard disposé à côté de ce qu'est l'élément de finalité, c'est-à-dire le contrechamp direct aménagé à l'effet de ce même « cliché » (un livre écartelé, un poisson, une fleur sèche, etc.). Maria *pense* donc rétablir le lien suspendu par le cours du temps entre ces entités-là et, par là même, *pense* dégager un « passage secret » dans le temps susceptible de les relier à nouveau en vue de leur redonner vie (la dimension intimiste en témoigne, à commencer par le larmoyant titre « *Une boîte de choses perdues, etc.* »). Or, la connexion qu'elle *pense* rétablir est vaine, car les éléments qu'elle *pense* confronter de manière tangible relèvent du même « système de représentation ». Ils font d'emblée partie d'un même registre de visibilité, et donc d'évocation, sinon de monstration : une oreille ressemblera à un coquillage, une branche sèche à une mèche de cheveux, un corps nu mouillé à un poisson frais, etc. D'où l'inexistence des mises en tension supposées naître de chaque « diptyque » en l'absence de l'espace favorisant l'ascension d'une solide association d'éléments, c'est-à-dire de palpables présences lointaines (Reverdy). En *pensant* avoir fait deux photographies, Maria n'en a fait qu'une seule : celle d'une évocation directe. Chaque « diptyque » dit sa part de douleur due à l'accablante inertie de cette invocation forcée ; forcée car évidente. Ce qui fait cruellement défaut au bout du compte, c'est la fiction manquante, somme toute son prélèvement depuis « un cliché », c'est-à-dire le pur éclatement de celui-ci. D'où ce sentiment de vide, sinon de vertige. Maria ne nous raconte pas d'histoires, elle *pense* nous en raconter. Et c'est bien pour cela que nous ne la croyons pas. L'intention ne fait pas l'art. Portée par son onirisme éculé (un fond, une couleur, une distance, un cadrage, etc. comme des stratagèmes à valeur sûre), Maria a fait de son désir de narration un « fantasme de représentation » et de son approche artistique un « fantasme photographique », c'est-à-dire de son *geste* même un « cliché ». Là où Maria *pense* jouer sur le mystère par l'instantanéité des évocations, Reche l'explose par la singularité des rapports d'échelle qu'il instaure. Car, inversement, la séparation dans *Context-Portrait* intervient pour ainsi dire au sein de la même image (un personnage est extrait de son milieu afin de mieux y être inséré). Ici donc, la séparation entre un contexte et son personnage agit telle une fracture au sein d'un système fermé (le fantasme d'un pays, « The American Dream »), non pas pour en renverser le modèle, mais précisément pour en dégager un espace propice aux interstices narratifs susceptibles de rétablir un cheminement vers une fiction multiple dans le « hors-champ ». Mais à la différence du puissamment entropique *Zapillo, República Independiente*, ce « hors-champ » est un rêve de voyage qui a eu lieu dans la patrie des gestes ; et cette patrie, c'est le cinéma. Une image n'est jamais seule. Et c'est bien pour cette raison que *Context-Portrait* se fraie le passage d'une à deux images par la nette démarcation entre les deux, celle-ci étant le lieu même où se réalise la convulsion du mouvement que ce dispositif (en l'occurrence, le faux « diptyque » et son intelligent faux « rapport d'échelle ») ne rend originellement pas dans sa bipolarité visuelle. Une image n'est jamais seule. Et si nous sommes deux, nous sommes plusieurs ; le « plusieurs » étant la troisième image – elle non plus jamais seule –, hétérogène, « passeuse » d'une fiction protéiforme toujours en élaboration. Ce qui est frappant dans un premier temps, c'est la méticulosité

dans la construction de l'image où le « risque technique » est nul (un cadrage, une frontalité, une perpendicularité, une distance, etc. dignes de la main d'un studieux élève fraîchement sorti du studio). Cela dit, l'intelligence intuitive de Reche est ailleurs. Chaque photographie – prise dans l'ensemble ou isolée – est empreinte à une certaine atmosphère inquiétante, à une certaine menace, et cette menace porte un nom : le *contraste*. Un ouvrier au visage placide à peine éclairé dans l'obscurité par une lampe-torche sur fond d'un chantier troué ; un restaurateur rapide jouxtant une rue déserte à l'étrange lumière verte (Photoshop est passé par là et c'est tant mieux) ; un rideau en lamelles de plastique transparent semblable à ceux des abattoirs renferme un rouge restaurant à l'intérieur duquel vient d'entrer une cliente portant son bébé dans les bras, pendant qu'une tête en gros plan se bâfre de pâtes dans le noir d'une lampe rouge... Un John Woo et un Johnnie To à emporter, s'il vous plaît ! Déjà New-York ! Tout le monde descend ! La conductrice du métro (bonnet et gants noirs, chemise et cravate de service) veille à la fermeture des portes depuis sa cabine éclairée, pendant qu'une nocturne et humide station ouvre la gueule – néon blanc et lanternes vertes – sur une sibylline sentence digne des bas-fonds d'un *Bad Lieutenant* : « It's All About Give And Take ». Ce qui dans un *trip* littéraire se traduirait par : « *Au surplus, nous connaissons l'Amérique, nous sommes chez nous (...)* Nous donnons et nous prenons et nous démenons de tous côtés dans une douceur zigzagante d'une incroyable complication. » (Dean Moriarty). Et que prend-on ? De l'or et du diamant ! Impressionnant personnage vêtu de noir à la mine patibulaire, regard sagace du haut de son Crushable Outback, pipe à grosse moustache et bagoues aux doigts. L'obscur émanation et l'ambigu lustre de la fortune. À mi-chemin entre le blaxploité Huggy « Bear » (Huggy « les bons tuyaux ») et un Django déchaîné. Le registre de l'inconscient populaire sur lequel joue *Context-Portrait* relève d'un patrimoine universel strictement visuel, en ce sens que le cinéma américain – de Hollywood à l'*indie movie* en passant par la série B et le téléfilm – nous a tous fait traverser les États-Unis, en long, en large et en travers, et ce bien avant l'effondrement des Twin Towers et dans le continuum post-Patriot Act. Bien des rêves ont eu lieu dans cette patrie des gestes qu'est le cinéma. Les fictions disséminées par bribes ici – nous songeons par moments à la figuration narrative des sixties – sont ressuscitées, telle une illustration moderne à la Norman Rockwell, au gré d'un « cliché » épousant les moindres reliefs du schème américain de l'*American Way Of Life*, c'est-à-dire d'un mode de vie admis comme un bloc « pas-du-tout-négociable » (George Bush Sr.) et dans lequel chacun, d'où qu'il vienne, peut devenir un krash boursier à lui tout seul. Bien qu'apparaissant toujours sur le Grand sceau des États-Unis, la devise en latin « E Pluribus Unum » (« De plusieurs, un ») s'est définitivement fixée comme « Un Tout ». « Un » c'est « un » ; et One Dollar, c'est Dieu : « In God We Trust ». Sur tous les billets et sur toutes les pièces de monnaie. L'Amérique est une vaste terre où chaque parcelle dit son lambeau de chair à vendre et à acheter, même dans une foire à Coney Island : puissante parabole du mannequin féminin aux gros seins fermes et aux tétons jaillissants qui, d'une cabine aux forts relents « Peep Show », appelle le regard d'un laconique « Watch Her » (« Regardez-la »). La dureté de la vie américaine est un serment qui nous fixe droit dans les yeux : « All Work Done On Promises » (« Tout travail est effectué sur des promesses »). Une parole est une parole ; la rue, elle, a ses rumeurs sur fond de « melting pot » : ici, *L'Année du dragon* pour une souriante *Cleaner-tailor*, de sérieux *Sopranos* en pizzaioli et autres vendeurs de Kebabs asiatiques ; là un marchand de bonbons (pakistanaï ? américain) et un fleuriste (russe ? américain)... Ou encore l'incroyable épopée *He Got Game* d'un champion de basket déchu reconverti en forain du Spalding, plus tard vendeur d'armes dans le stand d'à côté (la ressemblance physique avec le si triste Spike Lee nous ferait presque oublier – l'espace infime d'une fiction attendrissante de candeur – le mauvais cinéaste qu'il est. Mais comme le disait si bien Artaud : « *Nous avons le droit de mentir, mais pas sur l'essence de la chose.* » Spike Lee est mauvais et sa casquette NY ne peut rien pour lui). D'entre l'écho proche des sonorités *Ritmo's 60*, le gangsta rap est bien là. Alliant excellemment *Taxi Driver* à Notorious B.I.G., il toise les spectres derrière ses ténébreuses lunettes. La dernière photographie, quant à elle, est une erreur de casting que nous mettons volontiers sur le compte du réflexe publiciste de l'auteur (son abondant gagne-pain www.gregorioreche.com n'offrant qu'un panel publicitaire à l'imagerie pâle et sans enjeux, gouttes d'eau en gros plans à l'appui : là une bière qui vacille, là un produit de beauté qui vole, là une montre qui plonge, etc.). Cette pièce tend à se détacher totalement de la puissante charge fictionnelle de *Context-Portrait* par un retour inopportun à la meurtrissure de *La serenidad del tiempo*, mais avec l'œil attentionné en moins. Son « cliché » n'est rien qu'une verticalité qui attend son heure les yeux clos et sa frontalité l'assise d'un banc public qui se fissure. Grise peinture à la place du noir et blanc

(tant pis pour les balades granuleuses de *Manhattan*, c'était pourtant bien), cette image est une pure glu, mais sans les maniéristes envolées des grosses gouttes en gros plans. Dommage, car elle brise le cercle nerveux établi le long duquel personnages et légendes urbaines s'interpénètrent sans cesse dans un imaginaire à la mythologie effervescente et constamment sur le point de basculer dans une cavalcade de déflagrations pour quelques billets en rab. Chacun sa pitance. Aux exigües portes d'une épicerie aux allures de bar miteux, on boulotte hagard une barre chocolatée du bout des dents (avant-dernière photographie). Une faible lumière, une légère contre-plongée, un regard perdu, un visage désintéressé, une allure négligée, une posture passive... Flottement... celui d'un corps en suspens, l'espace d'un regard étincelant de désenchantement. Le mythe atteint son point d'inflexion au sein d'un système de représentation devenu trop hermétique (une supercherie d'usine à billets en surchauffe). Le « hors-champ » devient le signal d'un malaise, l'oscillation déchirée d'une brutale cassure dans le tracé des flux en mouvement. Contrairement au gonflage à bloc de l'archétype du « shérif » et du « chasseur », du « biker » et du « vieux coiffeur », etc. dans l'ambigu *Yesterday in America* de Matt Hoyle, l'« éruption » ici se trouve soudainement privée des simulacres d'apparat propres aux contingences sociopolitiques du marché de l'image (et jamais, depuis la catharsis « 11 septembre », l'Américain n'a été aussi conscient de la portée fantasmagorique de sa tragique représentation, c'est-à-dire des multiples forces inhérentes à sa manifeste ruine). Profonde et violente par la trivialité du geste anodin de manger une barre chocolatée aux portes d'une épicerie, cette composition réduit vigoureusement l'emblématique figure fière de l'« être américain » à une effigie fragile et vulnérable en proie à la voracité ambiante (UN personnage, UN dollar). *Context-Portrait* est le renflouement d'une caisse de résonance fictionnelle où les éléments susceptibles d'entrer en confrontation au sein de ce même système sont élevés à leur nombre exponentiel. En cela, il est indéniablement un film dans la mesure où il a été « le rêve d'un geste » (Beckett) ; cette avant-dernière photographie constitue donc « l'élément du réveil » (Agamben).



Point de rupture et échappée narrative...
Context-Portrait, avant-dernière photographie.

Le « cliché » se désagrège sous l'effet de sa propre coercition. Le miroir vole en mille morceaux. Mais une image n'est jamais seule. Des les monceaux de chair pas encore thésaurisés prennent corps les nouvelles configurations du « visible ». Désert de Sonora, 320.000 km². Le plus grand désert des États-Unis. Leur plus grand fantasme aussi. De Hopper à Kerouac, du western au road movie en passant par Lucky Luke et la dobe téléfilmisque, le « cliché » reprend son statut de « carte postale » pour redevenir

« image absolue » : des motels et des cactus, des routes et des postes-frontières désaffectés, des stations-service et des palmiers, des voitures à vendre et des églises scandant fièrement l'autre épithète du schème américain : « One Nation Under God ». *On dépassa un petit gosse qui jetait des pierres aux autos dans la route. « Pense à ça, dit Dean. Un jour il balancera une pierre dans le pare-brise d'un type et le type ira s'emboutir et claquera, tout ça à cause du petit gosse. Tu me suis bien ? Dieu existe sans aucun scrupule. »* Ses enfants aussi. Une seule photographie. La seconde. La plus belle. L'unique. Devant une benne à ordures, deux adolescentes campent souriantes face à l'objectif de l'inconnu pour une surimpression avec la première où des enfants sont à l'entrée d'un taudis. Un reflet : des voitures garées. Une inscription : « Frontier Tires » (« Frontière de pneus »). Ils traverseront. Nous traverserons... Croisement sur Youtube : un internaute passionné filme le vinyle de *Five Easy Pieces* sur son tourne-disque. Une musique : chants ivres, cris et klaxons. Un commentaire en dessous : « *Jack et son ami sont sur la route pour aller au travail, pris dans un lourd embouteillage californien... Jack saute de la voiture et monte à l'arrière d'un pick-up où se trouve un piano. Il l'ouvre, s'assied et se met à jouer du Chopin, merveilleusement bien, au beau milieu du trafic. Le pick-up emprunte l'autre branche de l'autoroute par un soleil couchant, pendant que son pote le regarde s'éloigner depuis la voiture en jouant du piano sans trop y croire... Magnifique scène !!!* » Chef-d'œuvre cinématographique, vidéo d'une B.O. ou série B, un film américain dira toujours une réalité de l'Amérique. Bonne ou mauvaise, une image dira toujours la gueule de celui qui l'a saisie sur son support, c'est-à-dire quelque chose de son *geste*. La seconde, donc. La plus belle. L'unique où « *les surimpressions sont des échanges secrets entre les personnages* » (Labarthe). Rarement l'Amérique n'a été aussi mythologique par la si déficiente présence de ses simagrées...

Vendredi 13 septembre 2013,
Valence (Espagne)



« Dieu existe sans aucun scrupule », ses enfants aussi...
A short trip through Sonora Desert, l'unique photographie.