

jean rené Lorand

dossier artistique

sommaire

page 1:

- poteaulogie
- rotations capitales
- open/close
- eclipse

page2:

- révélation
- ardoises
- parking archeologique
- piscine

page3:

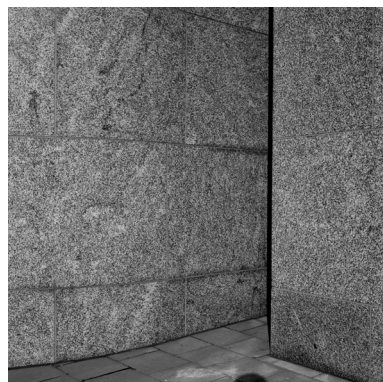
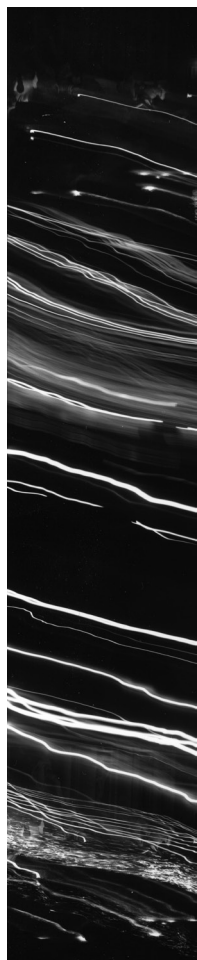
- sans continent
- portraits-codes
- chambres

page4:

- signalétique
- cube

page5:

- texte de Daniel Dobbels à propos du film «open/close»



Ma pratique photographique se place, très souvent, sous le questionnement d'un lien «analogique» entre le sujet et la production de son image. Voir du photographique dans le sujet.

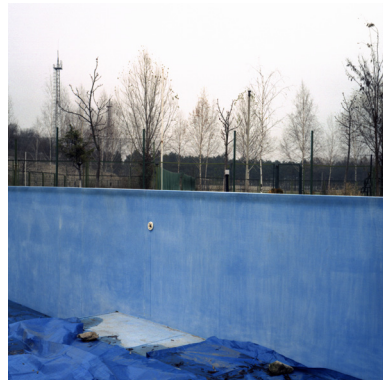
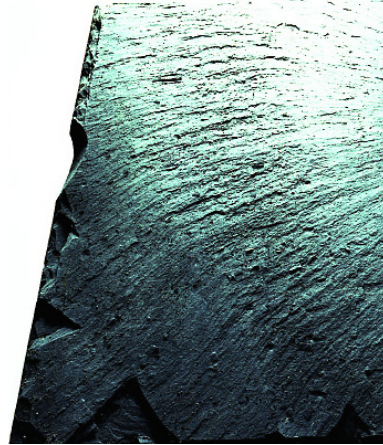
Cette démarche débute avec une série intitulée «poteaologie», l'objet poteau de nos paysages demeure évité, effacé d'une pratique populaire des images, peut être motivé par la recherche vaine d'un objet originel, exempter d'interventions. Relégué au hors cadre, au hors champ de nos images (dans l'intervalle de nos négatifs, et de nos fichiers), ces photographies recadrent, réintègrent au delà de l'objet un champ exclu.

La place du corps, de la caméra, et du sujet interroge toujours mon travail, les «rotations capitales» représentent une première démarche très inspirée des images que produisent les touristes. Cette suite de panoramiques expérimentaux m'a menée dans toute l'Europe, et ces capitales (Rome-la fontaine de Trevi ci-contre) pour y reproduire le dispositif bien connu de tous, l'autportrait réalisé par un tiers dans un site connu.

Ces rituels touristiques, souvent représentés par Martin Parr, ne sont ni des portraits ni des paysages, mais la «preuve» de deux presences. Au sein des «rotations capitales» la présence du corps s'exerce dans la rotation incertaine du film et de la caméra (à la manière des premiers opérateurs cinématographiques Lumière), le paysage quant à lui applique sa présence sur 360° par ces variations lumineuses.

Les obturations des procédés photographiques et cinématographiques traversent mes images dans leur sujet. Le corps opéré, ouvert, modifié, refermé de «open/close» (photographie et film 35 mm*) explore l'étrange similitude que l'on retrouve à la fois dans ce corps et le processus des images, l'obturation, les perforations, la transformation physique.

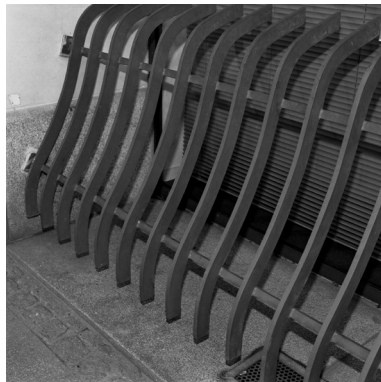
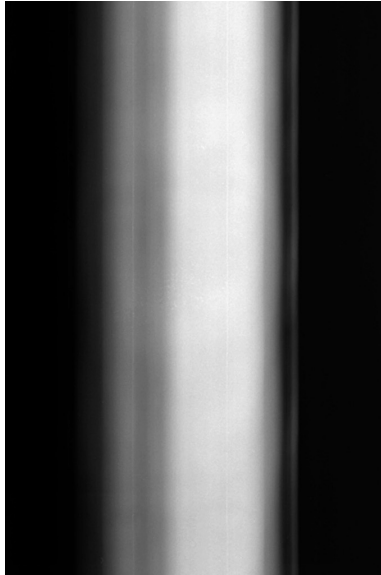
Cette problématique se manifeste également au sein de la série «éclipse» comme la genèse de l'ouverture d'un obturateur, qui ébranle progressivement la fixité des éléments de l'image.



La serie «révélation» récolte une ligne d'apparition du paysage, l'érosion partielle d'une neige éphémère. Ici la mer baltique travaille à l'émergence d'un autre littoral, d'une autre image.

La matière brute nous place, parfois dans une perte de repères, dans une troublante non dimension des éléments. La serie «Ardoises» parcourt l'impossibilité partielle de reproduire le réel. Ces images inspirées des «équivalents» de Stieglitz, cherchent la perte de toutes dimensions, comme si la photographie demeraiit dependante de plusieurs objets presents pour une mise à l'échelle.

En perpetuel regardeur, je recolte des images inattendues de sujets «installatifs». Le «parking archeologique» ou la «piscine» sont le resultat de cette quête . Les propriétaires de ces objets étonnants exercent des interventions qui déplacent ces lieux, de façon involontaire, dans le champ plastique. Les bandes blanches et le numérotage, la bache de couleur bleue en lieu et place de l'eau, provoque un décalage esthétique et poétique que recueille la photographie.

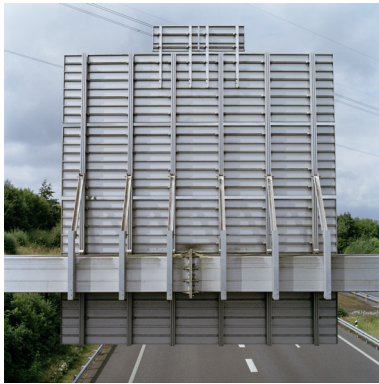


La série «sans continent» situé en Moldavie, s'efforce d'évoquer la situation paradoxale de ce pays, au coeur de l'Europe qui frappe à la porte de l'union européenne et lutte contre l'influence russe. Les qualités du polaroid rendent des espaces imaginaires, paysages sans attaches, sans réalité, presque en apesanteur. La nature de ces images met presque en doute l'existence même de ce pays, à rebours de la quête de la «preuve» photographique.

Les «portraits-codes» eux aussi s'éloignent d'une certaine véracité des visages. Au moment où encoder, numériser sont des actes quotidiens et banaux, ces portraits de face sont «cryptés» par le filage de la pellicule pour aboutir à une forme singulière propre aux traits de la personne. Chaque sujet génère une empreinte unique dans un système d'enregistrements longs (3 à 4 secondes). Nous sommes ici dans une forte individualité sans reconnaissance.

L'absence des corps est à l'oeuvre dans la série «chambres» au même titre que les images de Sophie Calle. Le regard photographique subjectif (dans le sens cinématographique du terme)

nous plonge dans ces lieux de sommeil investit par des sans-abri. Ces images pointent la violence du choix, l'âpreté des matières qui vont accueillir leurs corps au repos. Elles révèlent également les «chambres» condamnés devenues provisoirement ou de façon définitive inaccessibles.



Les hyperstructures dans la série «signalétique» engagent le regard au verso de leur usage premier -porter un message, une information-. Ce point vu soustrait toute la légèreté, la virtualité du signe pour ne laisser qu'un squelette à la puissance phénoménale. Cette face décrit la formidable lutte contre la pesanteur et les éléments naturels afin de maintenir, coûte que coûte, dans l'espace ce signe. Un objet absolu pour une vision éphémère, fugace de quelques instants, objet presque cinématographique où les défilements des images ne sont du qu'au déplacement automobile des spectateurs.

Les images de la série «cube» explorent cet objet, qui tend à la virtualité, par l'évident, l'allègement maximal. Il offre, par le jeu du point vu photographique, un fascinant assemblage de trames, de moirés, de transparence. Nous pourrions y voir une étonnante métaphore de l'univers numérique où les éléments sont émis par trames successives. C'est peut-être pour cette raison que ce cube peut nous sembler improbable dans sa matière mais également dans sa typographie «unexpo».

Du noir, plus sensible qu'un velours, ne demandant en silence qu'à être tiré (rideau d'un théâtre où la seule scène ouverte sera celle d'une parcelle de corps), la lumière cherche l'angle d'où le lent mouvement d'approche se verra approuvé – mouvement d'écorce et du derme des temps, conjuguant le clair-obscur le plus essentiel (Rembrandt – oui, Rembrandt, le moins blessant des peintres, aux gestes inouïs de sauveur), pour non pas couvrir la surface d'une unique et dernière lumière, mais pour être touché par la plus étrange des lumières, celle qu'un corps porte en soi comme un secret, le temps ayant opéré un mal d'atteinte.

Grande et intime veille de ce long mouvement qui frôle la blessure, drape l'espace, ouvre l'espace – de pure indétermination – au travail invisible de la cicatrisation. L'image, dans son essence, retrouve là son existence d'origine : parer à l'autre faute, dessiner cette longitude de léger survol qui voit l'extrême disparaître de tout horizon. Cela ne nomme peut-être l'inespéré ou la patience de l'inespéré.

Daniel Dobbels

