

Jan Svoboda

L'ombre de Jan Svoboda

Dans un entretien à propos de son exposition à Londres en 1982, Jan Svoboda proteste : « Mais puisque je dis que je ne suis pas photographe¹. » En affirmant qu'il utilise la photographie tout en prenant ses distances par rapport à ce que ce médium pourrait fonder, il refuse de se laisser emprisonner dans la discussion théorique qui oppose peinture et photographie ou même art et photographie, et qui remonte au temps à son apparition.

La majeure partie du travail de Jan Svoboda est consacrée aux objets de son environnement domestique : la table ovale de l'appartement, l'étagère étroite près de la fenêtre, le mur, du papier photographique, du papier froissé, le support sur lequel sont collés les tirages, les cadres, quelques fleurs séchées, plus rarement des fruits dans une assiette, des bouteilles, des galets. Loin de devenir les éléments d'un inventaire qui rendrait possible leur identification parmi des milliers d'autres – dans un acte photographique que Svoboda considère comme purement technique –, ces objets sont, à quelques détails près, ceux qui, hors de leur contexte ordinaire, peuvent trouver place dans la composition d'une nature morte. La nature que l'on pourrait qualifier de « vivante » par opposition aux objets de la première est en revanche quasiment absente, ou du moins se limite-t-elle à de rares apparitions : quelques paysages datant de ses débuts en photographie, des vues plus tardives de frondaisons dans l'encadrement d'une fenêtre et quelques plus rares photographies de nu en complètent la liste.

De ces deux catégories d'objets, Svoboda propose un même traitement singulier. Qu'il soit table, tirage ou papier, frondaison ou nu, animé ou inanimé, l'objet est montré dans son unicité. L'attention qui lui est accordée, sa disposition dans l'espace, sa réalité d'ombre et de lumière, autant de paramètres qui entrent en jeu dans la composition et contribuent à cette unicité.

Le temps du regard porté compte. L'objet est mis à part, isolé de ses semblables, afin d'être simplement et longuement regardé – pour un moment qui semble dépasser la durée de la pose nécessaire, comme si le temps de ce regard porté s'allongeait à l'infini dans une sollicitation de l'objet. Si cet exercice de patience – et de jouissance – donne à voir la forme de l'objet, à saisir sa texture et sa transparence, à faire percevoir sa fragilité, son aboutissement ne se résout pas dans une photographie descriptive. Le regard, en effet, s'attache à autre chose qu'aux seules qualités de l'objet : en le mettant en exergue, il révèle comment il compte, c'est-à-dire comment forme, texture, transparence, fragilité agissent dans et sur l'espace où il s'inscrit, comment cet espace se comporte face aux qualités de l'objet, comment à la manière des fils sur lesquels un Stanislav Kolíbal et un Fred Sandback fondent leur travail, l'objet de Svoboda engendre un volume par sa seule présence ténue. Pas un papier n'est semblable à l'autre,

1. « Ale vždyť já nejsem žádný fotograf. » Entretien avec Liba Taylor, in : Antonín Dufek et Jana Teplá, *Jan Svoboda, Fotografie*, catalogue de l'exposition commémorant le 60^e anniversaire de sa naissance, Galerie Morave, Brno, et Musée des arts appliqués, Prague, 1995, p. 8.

les différences ressortent dans les nuances des gris, et leur perception, d'abord visuelle, sollicite d'autres sens : la rigidité de l'un, le soyeux de l'autre, la granulosité du troisième s'éprouvent autant par le toucher ou encore l'ouïe que par la vue. Ces papiers ont beau être superposés en couches, la transparence de l'un réagit sur la relative opacité de l'autre – comme dans un processus de tirage photographique – et laisse chaque feuille se distinguer du tout. L'unicité exclut toute hiérarchie de l'objet par rapport à l'espace, et fait se rejouer leur entre-deux dans une présence sensuelle de l'ensemble.

Galets, murs, nappes – c'est vers quelques-uns de leurs détails que Svoboda dirige le regard. Les objets, au contraire, pourraient même parfois passer presque inaperçus : c'est à peine si on remarque le clou sur le mur ou la trace laissée par le tableau décroché. La rugosité du crépi, les écailles de la peinture, les plis de l'étoffe, les aspérités de la pierre sont autant de sources d'ombres que la lumière oblique ou rasante fait naître. La photographie ne saisit pas l'objet qui reçoit la lumière parce qu'il occupe une position proéminente et qui, comme mis en vedette, se détacherait de l'ombre tel qu'on en apercevrait nettement les contours. Elle s'attache à ce que les imperfections de sa surface laissent en arrière d'elles lorsqu'elles prennent place devant une source lumineuse : cela même qui, au sens propre, constitue leur ombre et n'a ni contour ni existence propre. L'ombre n'est toujours que cette tache sombre déterminée par l'objet qui la provoque, mais c'est cette ombre qui le fait exister, ou le rend orphelin de sa propre existence, tel le Peter Schlemihl du conte. Plutôt que la lumière, c'est elle qui retient l'intérêt du photographe, et celui-ci la suscite pour tenter de cerner la présence de l'objet – cette présence que forme et texture ne suggèrent qu'imparfaitement et qui est pourtant là, comme inhérente à l'espace qui l'entoure. Lorsque l'objet photographié se réduit à sa plus simple expression, comme l'est par exemple l'étagère blanche auprès de la fenêtre, c'est encore l'ombre qui dans son fin dégradé fait que cette simple planche de bois peinte en blanc, bien que toujours la même quel que soit ce qui lui est associé, soit chaque fois autre. Tout se passe comme si cet objet n'était pas ce qui importe, mais la composition qu'il engendre autour de lui : les touches d'ombre², les « taches », comme dit Cézanne, qui viennent s'inscrire sur la surface plane du tableau, et une présence invisible participant de cet espace. La nature morte n'est pas une simple composition d'éléments disparates, mais le jeu, composé, des ombres, résultat d'une longue et lente observation des objets, d'une lecture en creux du monde.

Le regard de Svoboda se concentre sur les objets domestiques. L'espace que tables, nappes, murs délimitent occupe souvent la totalité de la surface de la photographie. Les fenêtres ouvrent sur une nature qui vient s'inscrire frontalement, tel un mur, dans leur encadrement, supprimant toute profondeur de champ et toute perspective, de sorte que, paradoxalement, les frondaisons semblent plus proches que la fenêtre même. La forme des corps nus s'estompe dans le grisé du grain, rien ne subsiste que l'ombre de l'aisselle ou celle de la jambe. Jusqu'aux paysages des débuts qui, déjà, n'attachent guère d'importance au rendu des plans et ne tardent pas à disparaître des préoccupations. Le regard s'imprègne de l'espace clos et, au lieu de s'y plonger pour se perdre dans une ses trouées, le laisse venir à lui, le rapproche même de lui pour en fixer les nuances dans la vaste palette des gris de la photographie. Tout se passe

2. Dans son journal, Svoboda écrit : « Odstín je vesmírem » (« L'ombre est l'univers », cité dans Antonín Dufek et Jana Teplá, *Jan Svoboda, Fotografie, op. cit.*, p. 14). Le mot « odstín » signifie non l'ombre en tant qu'elle est produite par un objet situé en pleine lumière, mais la nuance, l'ombre, le grisé, tel par exemple qu'il est utilisé dans un dessin.

comme si la fréquentation intense de l'espace clos et son expérimentation à travers le médium photographique avaient amené Svoboda à une expérience proche de celle que fit un jour Cézanne devant les paysages inondés du soleil de la Provence : que la forme n'est pas donnée par le dessin d'un contour rehaussé d'ombre, mais se « modèle » par la couleur. Par les fenêtres de Svoboda, il n'y a pas mouvement d'un lieu vers un autre, de la pièce vers la frondaison, ni passage d'un objet à un autre, mais, à travers le jeu des touches d'ombre, par leur contraste plus ou moins fort, se produit un double mouvement d'attraction et de repoussement entre les détails d'un même plan, un mouvement rendu à travers l'équivalence en grisé de l'espace suggéré par l'objet.

Petit cadre (titre tchèque : *Rámeček*, 1968), image dépouillée, représente un cadre ovale accroché à un mur nu. Seulement, le cadre est vide et le crépi du mur fendillé de partout : il n'y est rien d'autre à voir que cette infinie division du plan qui occupe à nouveau la totalité du cliché. Chaque objet remplit sa fonction : tautologiquement, le cadre encadre et le mur porte le cadre. Tout serait-il dit ? Le bois lisse et verni du cadre, le jeu de la lumière sur ses cannelures, les parties sombres, le léger reflet sur le haut et le bas, projetant la ligne immatérielle d'un axe, inscrivant quelque part dans l'espace une source lumineuse : tout matérialise et concentre en cette image l'étude minutieuse et patiente d'un dialogue entre des objets extraits de leur espace domestique, la lumière à chaque instant changeante et l'observateur qui tente de saisir l'ensemble par la photographie. Constatant qu'une minute du monde est en train de s'écouler, Cézanne se donnait pour devoir de la peindre dans sa réalité. Que peut être la réalité d'une minute ? Svoboda propose une autre réponse en fixant, sans la figer, la tension du dialogue des objets comme la résultante des forces singulières qui le traversent. Bien sûr qu'il s'agit pour le photographe de retenir une image. Mais ce ne sera pas la trace nostalgique d'un passé, malgré l'évidente conjonction du cadre rappelant un cher disparu et la lente dégradation du mur, malgré l'absence d'horizon, malgré le heurt d'un regard à la disjonction d'avec ce passé et à la surface hostile d'un mur léproisé, malgré sa *Mélancolie* de 1963. Cette image étire le temps jusqu'à l'en extraire, elle annonce, ou rappelle, l'existence d'un champ de possibles, et que celui-ci se fait jour précisément là où ces possibles croisent les traces du passé.

La table, élément récurrent du travail de Svoboda et dont la surface plane a souvent été photographiée, nue ou recouverte d'une nappe, avec ou sans objet, constitue l'espace où ce croisement a lieu. Dans son entretien avec Petr Balajka à l'occasion de son 55^e anniversaire, il rappelle quelle place tenait la table dans la cuisine de son enfance : malgré sa petite taille, toute la famille se rassemblait autour d'elle pour déjeuner, on y faisait ses devoirs, y écrivait ses lettres, on y lisait, mais c'est aussi à cette même table que sa mère préparait les repas, et sa surface portait toutes sortes de traces, des taches d'encre aux entailles profondes laissées par les ustensiles de cuisine. En résumé, elle était imprégnée des marques de la vie, non seulement de celles du passé, mais aussi de celles qui étaient à venir et s'y imprimaient de manière invisible, comme par anticipation temporelle. Chez Svoboda, la surface de la table dépasse de loin sa simple utilisation quotidienne pour le travail et les repas ou comme pièce de mobilier, elle devient ce lieu inscrit à la fois dans le temps et situé hors du temps autour duquel se posent, en dehors de toute référence chrétienne, les questions fondamentales de l'existence. Montrer une table n'est pas comme pour Claesz ou Stoskopf rappeler à travers la délicatesse des mets et les verres renversés la vanité des choses de ce monde en même temps que la nôtre. C'est rendre perceptible le croisement que l'objet de la vie quotidienne produit entre présent, passé et avenir à travers sa multiple présence et la diversité des agencements auxquels il se prête. Son flottement dans la lumière et l'espace indique sa place hors notre espace et notre temps, la frontalité qu'oppose sa surface à notre regard souligne son caractère intempestif à partir duquel il lui sied de nous interroger.

Comme un foyer, la table condense l'expérience de Svoboda. Cette expérience n'appartient pas en propre qu'à cette pièce du mobilier quotidien, elle est partagée par tout objet, nappe, fleur séchée, règle ou fragment d'une photographie déchirée. Malgré leur frontalité quasi obsédante, malgré l'interrogation qu'ils posent en termes d'éclairage et d'isolement, ces objets portent une marque de contemporanéité avec l'auteur des photographies, de familiarité, d'intimité avec son regard. Leur petit nombre est peut-être la raison d'un attachement aussi fort : on pourrait penser en effet que leur rareté les rendrait d'autant plus précieux. Mais c'est que Svoboda est surtout sensible aux transformations qui affectent le monde : « Chez nous à la campagne, déclare-t-il dans un entretien, la pomme n'était pas seulement un article de consommation, mais avant tout une source de joie et de peine pour le jardinier. C'est dans le travail qu'était le sens de la vie, non dans ce qui se vendait³... » Le rapport de la pomme au jardinier, cette relation quasi personnelle, affective, qui s'est estompée avec la transformation de la pomme en marchandise, devient pour lui la référence d'une relation privilégiée qu'il tente de reconstituer dans son nouveau rapport à l'objet photographié. Sujet et objet entretiennent une relation de contiguïté et de dialogue, qui vaut, en négatif, comme une critique du nombre. L'objet qui se comptait n'a plus besoin de l'être : désormais il est unique et vaut par ses propres qualités.

Tourner le dos au nombre, isoler l'objet, le rendre unique dans un espace où il peut se déployer, où l'espace s'organise autour de lui, telle est la préoccupation qui traverse l'ensemble du travail de Svoboda. Et de fait, jamais le regard du photographe ne domine l'objet, jamais il ne le surplombe de manière autoritaire, comme s'il en connaissait les moindres détails et voulait le saisir dans son intégralité pour le livrer à celui des autres. Au contraire, il s'approche de lui, le respecte, hésite à se poser sur lui, comme pour ne pas le troubler, il cherche des angles différents, invente des situations nouvelles, se tourne vers l'espace qu'il génère, vers son ombre, vers le vide qui l'entoure et l'accompagne. C'est dans ce vide que se reconstitue l'aura perdue de l'objet et par lui que se rétablit le lien perdu au sujet. Svoboda rappelle que, lorsqu'il était jeune, il aimait regarder les portraits de personnes mortes depuis longtemps et qu'il s'intéressait aux lieux dans lesquels elles vivaient : l'histoire suggérée par les objets l'inspirait fortement, dit-il. C'est d'une démarche semblable que procède celle de ses propres photographies : loin de vouloir reconstituer nostalgiquement un passé perdu et d'y reporter chaque instant de sa vie, Svoboda s'efforce au contraire de redonner à l'objet cette existence autonome que l'époque contemporaine a estompée, son caractère singulier et la potentialité des relations au monde qui lui sont inhérentes. Photographier encore et toujours le même objet, c'est affirmer qu'il vaut en soi, qu'il n'est pas un objet quelconque résultant d'une trouvaille fortuite, mais qu'il y a un au-delà de lui, qu'il est inséré, comme la table de son enfance, dans une histoire, dans un tissu complexe de relations, qu'il est accompagné d'une aura. « Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux », écrit Benjamin. Le surgissement de la chose éclaire un instant l'existence entière.

→ Michel MÉTAYER. 10 janvier 2006.

3. « U nás na venkově nebylo jablko jenom spotřebním artiklem, ale především znamenalo pro sadaře zdroj radosti i starosti. V práci byl přece smysl života, ne v tom, zda prodával... » Jan Svoboda, entretien avec Petr Balajka, cité dans Antonín Dufek et Jana Teplá, *Jan Svoboda, Fotografie, op. cit.*, p. 11.