

## L'image oscillante

Que signifie représenter et percevoir *photographiquement* les lieux ? Comment le photographique, avec ses limitations et ses potentialités, a-t-il le privilège de « démonter » l'apparence du territoire et, par conséquence, de faire appel à une expérience plus vaste, plus émotive et plus enchevêtrée de ses significations latentes ? Comment se connectent et se configurent les lieux en fonction des phénomènes sociaux, politiques et écologiques ? Voici des questions pressantes pour beaucoup d'artistes visuels contemporains, pour qui le travail sur le lieu et sur le paysage engage un défi de plus en plus nécessaire, celui de rendre visibles et d'interpeller les moyens d'appropriation et de transformation de l'espace, de racheter les incidences, les dilemmes et les échos de l'histoire sur le territoire. Ainsi, reproduire, construire et représenter l'image du lieu signifie aussi scruter ses significations physiques, sociales et symboliques.

Nous savons qu'un lieu n'est pas seulement un bout d'espace ou un point imaginaire. Un lieu est aussi une manière de voir, de connaître et de comprendre le monde. En effet, regarder et penser le monde comme un agrégat de lieux détermine une perspective très particulière : nous en saisissons alors des aspects singuliers, nous comprenons les connexions et les écarts entre gens, objets et contextes spatiaux, nous assimilons des vécus et des significations particulières. En conséquence, le lieu devient aussi un champ d'images et de langages, où la géographie croise ses résonances et ses implications historiques, fictionnelles et idéologiques.

Le travail du photographe Edgar Martins est lié à cet ensemble de réflexions et de motivations. Avec une trajectoire artistique qui s'est consolidée à partir de 2003, Edgar Martins a développé un parcours d'auteur d'une singularité et d'une cohérence reconnue, à travers une pratique photographique axée sur les formes de la représentation topographique, du paysage à l'architecture. Toutefois, dans la photographie d'Edgar Martins, ces formes sont soumises à une attitude simultanément descriptive, spéculative et *reconfiguratrice* : entre la documentation de lieux suggestifs et paradigmatiques, en termes visuels et symboliques, et l'assomption de l'image en tant que forme privilégiée de réappréciation esthétique et critique.

Cette publication paraît dans le cadre de l'exposition d'Edgar Martins au Centre culturel Calouste Gulbenkian à Paris. Il s'agit de sa plus grande exposition individuelle à ce jour ; elle réunit des images de séries réalisées au cours des cinq dernières années, permettant une compréhension transversale de sa production photographique, de ses traits singuliers, et des lignes prospectives que son travail a adoptées plus récemment. Il s'agit de sept séries au total : *When Light Casts no Shadow* (2008), *A Metaphysical Survey of British Dwellings* (2010), *Dwarf Exoplanets & Other Sophisms* (2007), *The Accidental Theorist* (2006-2008), *This Is not a House* (2008), *Reluctant Monoliths* (2009) et *The Rate of Convergence of Two Opposing System Trajectories* (2008-2009). Le fait de travailler avec des séries nous permet de comprendre immédiatement l'une des caractéristiques structurantes du *modus operandi* d'Edgar Martins : la série est la plateforme conceptuelle, le domaine à l'intérieur duquel sont engendrés la méthode de production, les options techniques et esthétiques. Sur le plan de la réception des images, elle fonctionne comme un système qui procure une cohérence conceptuelle et thématique, mais elle encadre également le jugement sémantique en offrant un contexte de signification qui permet de comprendre et de mettre en rapport les diverses images.

Malgré le caractère énigmatique et métaphorique de leurs titres, ces séries se penchent sur des lieux réels et concrets – des aéroports, un décor urbain destiné aux entraînements de la police britannique, plusieurs plages du Portugal, des quartiers et des maisons abandonnés ou dont la construction fut suspendue à la suite de la crise des *subprime*, les prêts hypothécaires à risque, aux Etats-Unis, et divers lieux et bâtiments qui témoignent de la transformation du paysage industriel dans une région de la France. Ce sont des lieux congruents à ceux d'autres séries plus anciennes (et qui ne font partie de cette exposition), comme les photographies des panneaux acoustiques d'autoroutes, des paysages arctiques et les images de forêts dévastées par des incendies. En faisant le lien entre tous ces lieux, nous sommes confrontés à un monde en transformation, où les antinomies traditionnelles entre territoire construit et territoire naturel, entre l'urbain et ses multiples dérivations (le suburbain, le périurbain, le rurbain), entre espace réel et espace virtuel, se redéfinissent (ou, si l'on préfère, s'actualisent). C'est un abordage topographique qui permet de signaler et de penser quelques uns des paradoxes et quelques unes des inconsistances d'une géographie « émergente » qui, sous l'effet des phénomènes de globalisation économique et politique, est devenue de plus en plus

*abstraite, générique et indifférenciée* et, pour cette même raison, de plus en plus privée d'histoire et d'identité culturelle.

En ce sens, le travail d'Edgar Martins reprend l'une des compétences les plus déterminantes de la photographie tout au long de son histoire : un moyen de représentation qui rend possible un modèle d'intelligibilité des phénomènes spatiaux, sociaux et culturels, un moyen efficace de saisir les changements visibles du monde. Et, pour ce faire, il est important de souligner la manière dont l'acte photographique offre une sorte d'*effet de Méduse*, puisqu'il interrompt et pétrifie la continuité temporelle, il suspend le présent, il pousse la perception de l'histoire vers la sphère de la spéculation, créant ainsi la possibilité d'une autre façon de comprendre l'histoire.

\*\*\*

Edgar Martins photographie avec un appareil grand format, un équipement complexe qui implique du temps de préparation et exige de la pondération et de la compétence dans sa manipulation. C'est un genre de matériel technique qui oblige le photographe à retarder ses mouvements, qui l'oblige à penser et à *idéaler* l'image avant même qu'elle ne soit prise. On pourrait dire que, dans ce cas, il ne s'agit pas tant de *prendre* que de, surtout, *faire* la photographie. Dans cette logique, le photographe délimite, dispose et totalise la réalité comme une image unique, comme un microcosme bizarre où le plan et les éléments de l'image clarifient une intention discursive.

Lorsqu'on voit les images d'Edgar Martins, il est facile de reconnaître qu'elles obéissent à une architecture formelle rigoureuse et calculée. Les plans frontaux et rectilignes y prédominent, et les données de la réalité sont cadrées de manière à faire prévaloir une géométrie attirante (photogénique) du sujet. Ainsi, pour Edgar Martins, représenter un lieu implique investir dans la vraisemblance visuelle, pour que l'image soit « ressemblante » et liée au référent réel ; mais, d'un autre côté, le défi artistique réside précisément dans le fait de supplanter la fonction documentaire stricte, de façon à connecter l'image et une culture picturale, c'est-à-dire qu'il est dans le fait de rajouter une prégnance esthétique significatrice aux valeurs de représentation et de témoignage de l'image. Cet effort d'adéquation de la réalité à l'image – de façon à la rendre attirante, suggestive et délectable – est, nous le savons, au cœur de la photographie topographique depuis de XIX<sup>e</sup> siècle, en tant que genre qui aspire à l'artistique grâce à

l'entrecroisement de principes et de conventions de la peinture et de la science, en tant que pratique qui a permis d'articuler la tradition du « tableau vivant » et les attentes topographiques de la modernité. En conséquence, photographier paysages, décors urbains et architecture d'après le style documentaire, préfigure certains types de *sujets et de motifs*, mais aussi un certain modèle de visualité, une *culture de cadrage* : une vision distancée qui choisit pour règle un caractère fixe, géométrisé, stable et autonome où, dans chaque image, est construite sa propre intégrité unifiée, et où chacune totalise et encadre un microcosme, sans imprévus, obéissant à un sens rigoureux de la composition et de l'organisation interne. En ce sens, représenter correspond à un exercice pratiqué à l'intérieur des paramètres conventionnels de l'harmonie, où les dimensions et les éléments structurants de l'image se respectent dans leur équilibre apparent. La série *When Light Casts no Shadow* en est l'exemple : des images nocturnes d'aéroports, où la composition et le cadrage sont organisés en fonction de la ligne de l'horizon et de la disposition des marquages sur le macadam, en particulier les lignes qui indiquent les règles de circulation des avions et des véhicules de service. Ainsi, le formalisme assume ici la tâche de « dé-fonctionnaliser » le lieu lui-même et d'*ajuster* le réel à la nature factice de l'image.

Il faut néanmoins préciser que, dans la photographie d'Edgar Martins, ces principes de construction de l'image ne cherchent pas uniquement à servir une simple divagation formelle ou poétique ; ils sont soumis et pensés à l'intérieur de son attention topographique et du domaine concret des compétences documentaires et métaphoriques de la photographie. D'où il advient qu'à partir d'un certain moment, ce que nous voyons n'est plus seulement un aéroport ; c'est aussi un décor visuel propice et ouvert à tout type de déambulations fictionnelles, phénoménologiques et plastiques. La même chose se produit dans la série *The Accidental Theorist*, qui montre un ensemble de photographies faites sur des plages la nuit, et dans lesquelles la structure de la composition se maintient inaltérable : une vue horizontale, divisée par la ligne de l'horizon, qui sépare (ou qui unit) le plan du sable et le ciel noir. Les images reproduisent les sujets et les événements les plus divers. Certains sont quelque part prévisibles et logiques, telles les rangées de pieux de bois et de parasols, une cabane, la végétation à l'orée du sable. Mais d'autres introduisent un sentiment de « surnaturel » : un parapluie perdu au milieu du sable, une série de tuyaux noirs disposés de façon spontanée sur le sable et qui dessinent une forme particulière, une estrade en bois qui ressemble à une

scène abandonnée, un ballon en mouvement, et quelques (très peu nombreuses) figures solitaires en mouvement, parmi lesquelles se détache l'image la plus iconique de la série – une femme qui marche vers la mer (ce qui, dans l'image, signifie vers le noir du ciel), et qui porte un nombre significatif de ballons colorés. Qu'est-ce qui unit toutes ces images ? Ont-elles été mises en scène ? Y-a-t-il un fil conducteur ?

Avec des qualités cinématographiques et théâtrales évidentes, *The Accidental Theorist* se construit à partir du potentiel énigmatique de chaque photographie où, de manière symptomatique, le niveau d'indétermination de l'image est ce qui proportionne et éveille son potentiel projectif. Le spectateur est placé dans un jeu d'incertitudes, où il est impossible de détailler les niveaux de spontanéité et de construction impliqués dans l'image. Même s'il y a un réalisme latent dans l'image, il revient au spectateur de dénouer une image suggestive mais irrémédiablement impénétrable.

La façon qu'a Edgar Martins d'investir dans cette rhétorique de l'ambiguïté annonce d'emblée une compréhension concrète de la nature même du photographique, à savoir, un régime visuel lié à un type d'image extraordinairement singulière ; une image avec un grand potentiel de figuration de la réalité, qui réduit (découpe) la perception du temps et de l'espace à une unité fixe, créant un imaginaire d'instantés séparés. Il s'agit, toutefois, d'un mode de représentation qui *oscille* entre une compétence descriptive remarquable et une précarité et une valeur d'incomplétude qui confèrent à l'image une qualité perturbatrice incontournable, où l'expérience du regard se mêle à l'expérience de la pensée pour établir un jeu complexe dans notre quête persistante de mesure du réel.

Parallèlement aux dispositifs analogiques, Edgar Martins a recours aux technologies informatiques de traitement de l'image. Ce sont des procédés qui lui permettent d'intensifier et de rendre plus souples ses élans de construction d'une image, ce qui constitue une manière de travailler la photographie qui, en somme, l'éloigne des circuits photographiques encore obsédés par un certain purisme de la vérité en photographie. De plus, élaborer l'image de cette façon signifie aussi la possibilité de convoquer d'autres types d'expériences visuelles, comme le cinématographique, le théâtral, le pictural et le sculptural, en tant que catégories fortement liées à l'expression poétique, « plastique » et fictionnelle, et à la valeur d'indétermination des œuvres,

l'attrait par la réflexivité, en tant que formes et moyens légitimes et nécessaires de représentation et de reconversion de la réalité, et de renforcement des possibilités de l'image en tant que signe qui véhicule le temps comme une immersion.

On peut donc dire que Martins travaille l'image photographique comme une représentation foncièrement paradoxale, dialectique et hybride, comme quelque chose qui concentre une série de contradictions irrésolubles, et où les deux grands mythes de la photographie – vérité et mensonge – sont mélangés et brouillés pour mettre à nu la fragilité de nos facultés visuelles et notre incapacité à hiérarchiser les formes du visible. Cette frêle, mais dramatiquement imprécise et trompeuse, compétence réaliste est au centre des images de *Dwarf Exoplanets & Other Sophisms* : ce sont des photographies qui apparemment représentent des planètes ; après une brève observation, nous comprenons toutefois que nous sommes devant une expérience illusoire. Nous ne savons pas ce qui a été véritablement photographié, sûrement un quelconque type de surface (du métal, une pierre...) que la représentation photographique, et le recours à un éclairage habile, a eu la capacité de reconvertir en autre chose ou, du moins, de renvoyer à l'idée d'une autre chose. On comprend là jusqu'à quel point la photographie est assumée comme un territoire d'expériences fantastiques, où la réalité est reconfigurée – est réécrite – en tant qu'imaginaire formel, qui potentialise une façon particulière de voir et de penser. *Dwarf Exoplanets & Other Sophisms* joue donc un rôle central et clarificateur dans le contexte de cette exposition, car c'est la série qui explicite le mieux le spectre des possibilités perceptives suscitées par les images d'Edgar Martins : un travail qui articule réalité et fiction de façon à établir un domaine forcément contradictoire, entre la présence d'une représentation et l'illusion d'une reconnaissance.

\*\*\*

Comme cela a été mentionné ci-dessus, cette exposition réunit des œuvres réalisées depuis 2006, ce qui permet de comprendre le rythme de production photographique d'Edgar Martins, mais aussi les nuances conceptuelles, techniques et esthétiques que son travail a graduellement assumé. Dans ce registre, il faut souligner la réalisation de la série *This is not a House* (d'abord intitulée *Ruins of a Gilded Age*), qui signale une subtile inflexion vers un imaginaire plus clairement métaphorique, spéculatif et critique, mais qui garde néanmoins une matrice formaliste. Ce travail est le résultat d'une commande de la revue *The New York Times Magazine*, qui avait pour but

principal d'aborder la crise des prêts hypothécaires à risque (*subprime mortgages*), qui a déclenché aux Etats-Unis la pire crise économique et sociale depuis la Grande Dépression des années 30, mais qui a eu aussi des conséquences dévastatrices pratiquement partout dans le monde. Les images d'Edgar Martins documentent des extérieurs et des intérieurs de maisons, des quartiers, des terrains de golf et des routes dont la construction semble avoir été brusquement interrompue. Certaines images reproduisent des situations déconcertantes, comme les photographies d'intérieurs dont la construction semble avoir été menée à bout, mais où l'on voit des trous au plafond, des feuilles mortes éparpillées sur le parquet, une chaise suspendue à une porte. En ce qui concerne les extérieurs, on voit un *green* de golf au gazon jauni, des façades de maisons avec les vitres cassées, des surfaces couvertes de débris. Ce sont des décors de désolation, dont l'état d'abandon produit une atmosphère étrangement fantomatique.

Dans ces photographies, tout comme dans la plupart de celles d'Edgar Martins, on ne voit ni des gens ni aucune espèce d'action en cours. Ce sont des images qui font allusion à un temps dilaté, c'est-à-dire qu'elles sont les protagonistes d'une temporalité plus proche d'une perception d'une époque que celle qui découle d'instant fugaces. Par ailleurs, ce sont des images où la discrétion conceptuelle et esthétique est prédominante, des images qui cherchent à paraître neutres et impersonnelles, suivant les paramètres du style documentaire. La contention psychologique y prévaut et tout tend à être traité de façon à véhiculer l'objectivité, la clarté et la lisibilité de l'image et du sujet photographié. Il devient évident que le photographe cherche à nous offrir un regard parcellaire et ambigu.

Il convient d'expliquer toutefois que cette ambiguïté n'est pas voulue comme une forme de dédifférenciation, ni comme une forme d'abstention ou de démission critique. Elle signifie, au contraire, une façon de définir un espace ouvert qui appelle le spectateur à ressentir les significations possibles de l'image et du lieu représenté. En d'autres mots, une perception dialectique de l'image est potentialisée en plaçant le spectateur devant la possibilité d'une expérience de confrontation et de doute, qui désinvestit la lecture simplement identificatrice de ce qui est rendu visible dans l'image, puisqu'elle nous pousse à questionner aussi la *résonance imagétique* de la chose représentée. La froideur et la précision du registre photographique, et le soin dans la composition de l'image sont donc des moyens passibles de potentialiser les limitations et les paradoxes

de la photographie elle-même, dans le sens d'une interprétation qui ne s'enferme pas à l'intérieur des limites de l'image. C'est comme un jeu d'incertitudes qui invite le spectateur à tracer, à déclencher et à problématiser d'autres images, d'autres sujets pressants pour notre conscience collective et individuelle. Ces images d'Edgar Martins nous rappellent qu'en tant que spectateurs, nous ne bornons pas à regarder passivement ; au contraire, nous sommes aussi (ou surtout) des producteurs visuels.

Après *This Is not a House*, Edgar Martins a produit trois nouvelles séries. Trois abordages distincts qui laissent transparaître de nouvelles lignes programmatiques, particulièrement en ce qui concerne *The Rate of Convergence of Two Opposing System Trajectories*, un travail qui peut être considéré comme une sorte de version allégorique et « plastique » de la série *This Is not a House*. À l'intérieur d'une pièce dont les surfaces sont en béton apparent, les images nous montrent de petits objets et des matériaux de construction, placés le plus souvent dans des situations d'équilibre/déséquilibre ; c'est un imaginaire qui puise ses références dans les conventions du genre nature-morte, mais aussi dans des pratiques de la sculpture qui privilégient la logique de l'intervention *site-specific*. Cette sensibilité sculpturale est également présente dans la série *Reluctant Monoliths*, avec toutefois un sens et une échelle distinctes : dans ce cas, il s'est surtout agi d'explorer (et, dans certains cas, de monumentaliser) l'autorité physique et esthétique d'objets singuliers – un amoncellement de cageots, un panneau publicitaire ou un objet architectural – de façon à affirmer leur valeur en tant qu'*objet-image*.

La dernière série, *A Metaphysical Survey of British Dwellings*, est un travail inédit qui est toujours en développement. Poursuivant sa réflexion sur les phénomènes et les dérivations de l'espace urbain, Edgar Martins photographie une ville factice, bâtie dans le but de servir de scène aux exercices d'entraînement de la police métropolitaine britannique. L'ambiance est crépusculaire, renforcée par l'éclairage artificiel et les cieux noirs, ce qui lui instille un caractère filmique insaisissable. Ce sont, en même temps, des images qui articulent une cartographie dystopique d'une ville presque déserte (on aperçoit seulement la présence lointaine d'une femme), située dans un temps historique confus et difficile à identifier. Les immeubles sont gris, ce qui accentue le contraste avec la présence inattendue de noms (en couleur) de banques et d'entreprises multinationales.



Entre l'espace réel et l'espace simulé, cette série, tout comme la globalité de cette exposition symptomatiquement intitulée *La ligne volage*, cherche à scruter des images de lieux mais, corrélativement, elle essaye aussi de réfléchir sur la place du photographique. Ce sont donc des images qui reflètent le monde des apparences et ses doutes inextricables, tout en permettant que le lieu, en tant que théâtre de l'action historique, montre sa banalité et son étrangeté, son évidence et sa contre-évidence, sa vérité et sa fiction. Ainsi, on cherche à mobiliser l'une des compétences les plus pertinentes de la création artistique, celle d'interpeller directement le spectateur, dans ses convictions, ses expectatives, et dans la façon dont il se place dans le monde.

Sérgio Mah  
2010

(Edgar Martins, *La ligne volage*, Centre culturel Calouste Gulbenkian, Octobre 2010)

**Sérgio Mah** est né au Mozambique en 1970. Il vit et travaille à Lisbonne. Il a une licence de Sociologie et une maîtrise de Sciences de la communication. Il est actuellement professeur de Photographie et Arts visuels à la Faculté de Sciences sociales et humaines de l'Université Nouvelle de Lisbonne, et à la Faculté des Beaux-arts de l'université de Lisbonne. Il est l'auteur de plusieurs essais sur la photographie et sur les pratiques vidéo dans le contexte artistique. Commissaire, ces dernières années, de plusieurs expositions collectives et individuelles d'artistes comme Thomas Demand, Joel Sternfeld, Roman Signer, Walid Raad et Pedro Costa, il fut le commissaire-général des éditions 2003 et 2005 de LisboaPhoto, et des éditions 2008, 2009 et 2010 de PHotoEspaña.