

Stéphane Spach

PHOTOGRAPHE

Ann Loubert, Daniel Payot, Roland Recht, Jérôme Thélot, Alexis Zimmer

L'Atelier contemporain



Stéphane Spach
PHOTOGRAPHE

L'Atelier contemporain

Voyage en Mélancolie

Le temps et l'intemporel

Dans les choses muettes de Stéphane Spach

Il y a dans les images de Stéphane Spach un parfait silence par lequel celui qui les approche est d'emblée saisi et tenu en respect. Ce silence vient d'abord des choses mêmes que l'artiste a élues et disposées devant son regard exact – feuilles qui sèchent, branches immobilisées dans le vide, impénétrables mottes de terre, couteaux brisés ou encriers de jadis, squelettes sous plastique, oiseaux morts... – dont le rendu on ne peut plus net, comme arrêté, exalte la neutralité objective de l'apparence déshabillée. Aussi ce silence est encore épaissi par le mutisme déclaré de l'image elle-même, dont la composition savante, concertée, exhibe ostensiblement son caractère d'image, son insolite éclat et son écart irréductible d'avec le monde ordinaire. Un art intransigeant se poursuit là, tout astreint à la loi sévère qu'il s'est reconnue, et qui reconduit celle-ci quels que soient ses motifs représentés. Le silence de ces photographies, « choses muettes » comme disait Poussin de ses peintures¹, est une énigme qu'il revient au spectateur d'affronter et de

chercher à comprendre, comme il est revenu au photographe d'en faire son objet profond et son destin propre. Faire silence, faire des images qui soient de part en part assujetties au silence, et faire que ce silence non pas retentisse musicalement dans l'espace déployé, mais stupéfie le regard et sature les objets regardés, au point que ceux-ci semblent se refuser, se retirer dans leur en-soi et se soustraire à la communication – quel est le sens de cette étrange entreprise, et d'où vient qu'elle soit conduite avec tant de rigueur? On peut pour répondre à cette question remarquer d'abord que les motifs auxquels Stéphane Spach consacre son attention sont bien souvent, sinon toujours, des choses qui ont vieilli, qui sont passées ou déjà mortes. Maints tableaux de l'artiste sont des « Vanités », dont plusieurs portent précisément ce titre, et quand ce sont des « paysages » ils font de ceux-ci des natures muettes ou des contrées peu pénétrables. Qu'on regarde, par exemple, la toute première série reproduite ici aux

pages 30 à 35, intitulée *À la limite* : voici dans un verre contenant trop peu d'eau une tige au bout de laquelle se froisse une feuille énorme, et cette tige insuffisamment nourrie s'affaisse, se courbe vers sa mort – voici donc un *memento mori* enregistrant l'asymptote de la finitude, laquelle penche vers sa fin ce fragment esseulé d'un végétal en exil dans un désert uniformément gris. De même, qu'on regarde la série, *Les plateaux*. C'est dans un format carré une sorte de tondo précisément centré, un cercle de corbeille ronde dont, sur un fond intégralement noir, les bords contiennent des fleurs qui sèchent et des tiges mortes, auprès d'un papier froissé et d'un mégot qui traîne. Ici et là tout est retenu, à jamais figé, nul vent ne viendra retirer ces reliques à leur dévitalisation, nul événement ne viendra les soustraire à leur être-là, aucun recommencement ne défera leur inertie. Ces images (mais beaucoup d'autres pareillement : les globes de verre enserrant le vide, les ailes d'oiseaux sans corps, les os abandonnés sur d'immenses nappes,

les chevelures coupées, les fauves empailés...) *silencieusement parlent du temps*: du révolu, et de l'irréparable. Nul doute par conséquent que le silence dont ces œuvres sont à la fois l'écho et le service est celui de ce qui par le temps va à la mort et à l'immobilité. Nul doute que l'œuvre de Stéphane Spach est un reflet juste et pur de l'énigme du temps, une ouverture directe pratiquée sur cette énigme, et c'est pourquoi cette œuvre, à proprement parler, est belle : elle témoigne que l'artiste a eu un contact réel, direct et immédiat, avec le mystère de l'éphémère, ce contact qui lui fut une sorte de sacrement auquel il dut sa vocation et sa manière. On rapporte que Cézanne a dit du peintre, du moins du peintre entièrement requis par sa fatalité, qu'il « doit faire taire en lui toutes les voix des préjugés, oublier, oublier, faire silence, être un écho parfait.² » L'œuvre de Stéphane Spach est un écho parfait de l'irretrouvable, de l'inéluctablement disparu et du déjà mort dans la vie même. Aussi cette œuvre participe-t-elle d'un esprit qu'elle renouvelle singulière-

ment, l'esprit positif du catalogue et de l'herbier. Les séries *Zoologie*, *Musée zoologique*, ou bien *Je t'ai tant attendu*, ou encore *Fougère*, relèvent de la conservation encyclopédique et du classement des apparences, elles font valoir par les aspects objectivés des choses *ce qui reste* de celles-ci quand la vie leur a été retirée. C'est là une vocation essentielle de la pratique photographique : de retenir par l'image l'étrangeté extérieure de l'objet, de collectionner les différences entre les formes analogues et d'accumuler les preuves littérales de leur ruine. Voici encore *Les impermanentes* : des jonquilles qui s'étiolent, dont les bras racornis se défont, et dont les pétales tombés sans bruit sont isolés désormais sur la table déserte. Or *ce qui reste* ainsi de ce qui est passé, c'est la Forme : c'est la gloire paradoxale des apparences pétrifiées, et c'est l'identité à elle-même de chaque chose conservée par sa mise en image. D'où le soin extraordinaire avec lequel les tirages sont accomplis. Le perfectionnisme de Stéphane Spach, le scrupule ex-

trême avec lequel il compose ses tableaux et parachève leur rendu final, sont autant de signes de la double passion qui lui est propre, de la Forme pure et de l'exactitude. *Il faut* – c'est l'injonction interne à ce soin avant tout mental – que la chose soit identique à elle-même ; il faut que la Forme soit saisie comme telle ; il faut que l'impénétrabilité radicale des objets atteste qu'ils ont vécu jadis, qu'ils sont morts aujourd'hui, et qu'ils ont gagné par leur mort d'accéder à leur singularité intemporelle. Photographeur comme le fait ce desservant des apparences, ce fétichiste, presque, des particularités objectives, et ce poursuivant obstiné de la perfection plastique, c'est donc conjuguer à l'expérience du temps, de l'impermanence, l'obsession d'une éternité conquise par la mort. On peut parler à cet égard d'un « platonisme » photographique : d'un désir métaphysique de ressusciter la Forme au ciel immobile de l'Image, par-delà sa décrépitude constatée ici-bas. L'affrontement de l'éphémère est ici le seuil d'une restitution des choses à leur intemporalité supérieure. Tout ce

qui meurt dans le monde empirique que nous connaissons, tout ce qui se corrompt et passe dans le temps vécu de notre existence précaire, retrouve dans l'idéalité de l'Image et dans sa perfection formelle son intemporelle majesté. D'où vient cet art *idéaliste*, au sens philosophique de ce mot? D'où vient cette dialectique qui invente par l'image l'intemporalité des objets les plus évidemment voués à la disparition? On peut devant les *paysages* se risquer à former une hypothèse. Car ces paysages de Stéphane Spach forment sans doute la part la plus étonnante de son œuvre (la lumière y est abstraite, non pas immédiate ni naturelle, mais préconçue par le dispositif photographique, et techniquement apprêtée), la part dans laquelle, du coup, un aveu personnel est sans doute prononcé. Voici exemplairement *La Bruche* : une rivière, c'est-à-dire encore une fois *du temps*, le passage sans retour des eaux froides et la disparition de tout à travers tout – mais voici aussi, dressant les rives qui étreignent cette rivière, et fécondées par celle-ci, la profusion sans

¹ Poussin, Lettre à De Noyers du 20 février 1639, in *Lettres et propos sur l'art*, Hermann, 2014, p. 42.

² *Conversations avec Cézanne*, Textes présentés et annotés par Michael Doran, Macula, 1978, p. 109.

fin des arbres serrés, la surabondance des branches, des feuilles, des nuances innombrables de la couleur, et la germination de tout par-dessus les flots gris. Deux postulations originelles, conjointes, se laissent déchiffrer dans ce superbe paysage : d'une part, certes, la finitude est centrale, dont *La Bruche* est le nom, et dont le cours est inarrêtable, mais, d'autre part, le monde alentour est une présence magnifique, la nature buissonnante une inapaisable donation, et la puissance de la vie végétale n'est certes pas moindre que celle du temps. Ces deux postulations se compénètrent pareillement dans la série des *Clairières*, où les troncs et les branches redisent l'implacable impermanence, mais où leur entrelacs ramifiés, moussus, infinis, disent non moins *silencieusement* – avec non moins d'énigme – la genèse incalculable de la vie. On peut en induire sans trop craindre de surinterpréter que Stéphane Spach est depuis toujours l'otage autant que le responsable d'une contradiction

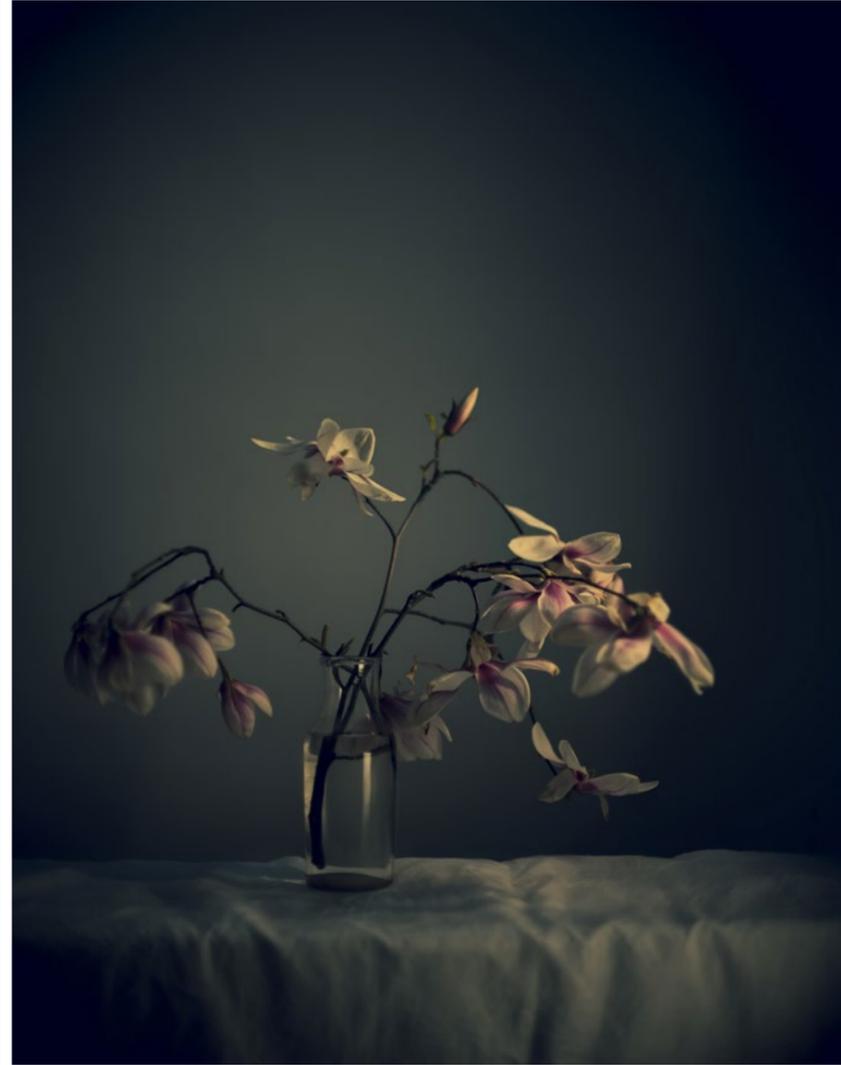
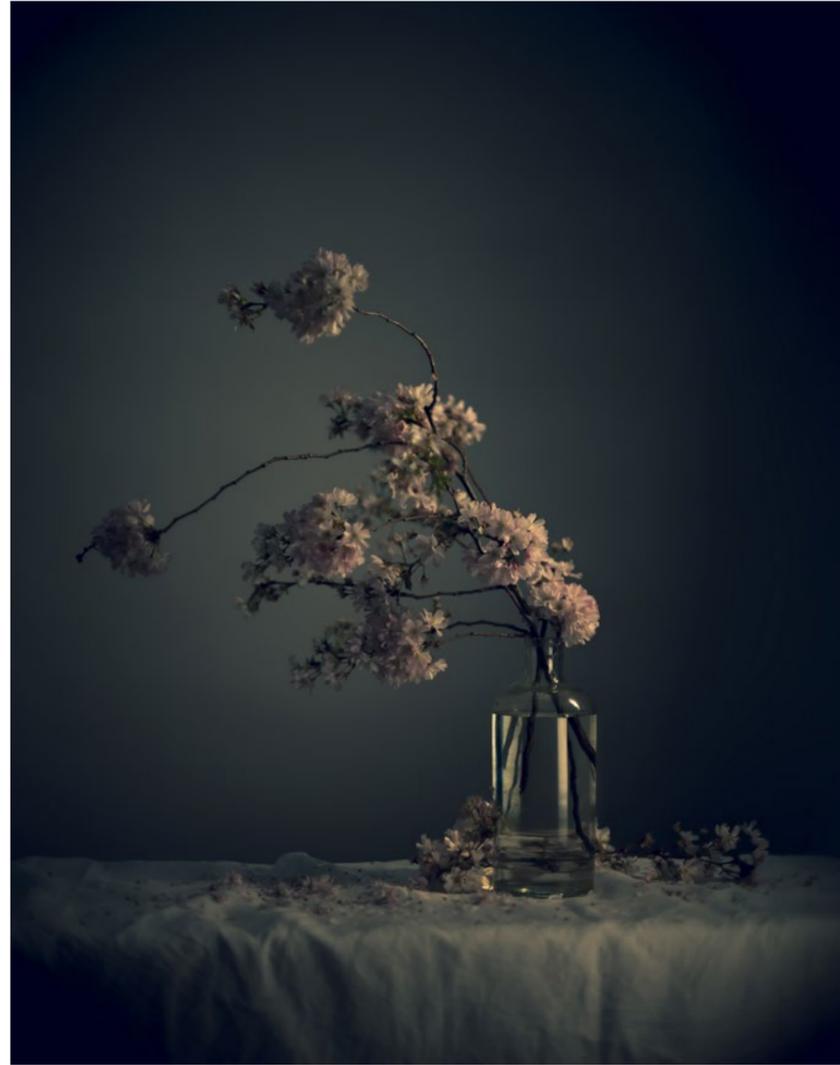
indépassable, vécue au plus intime de son rapport à lui-même et au monde. En effet, ces paysages, notons-le, sont ceux de son enfance, de son *jardin premier* où il habite encore, artiste enraciné, et ce n'est pas par hasard si l'une de ses séries porte ce titre : *Un dernier jardin*, et une autre : *Le jardin de minuit*. C'est qu'il y a certainement au fond de son existence personnelle et de son art volontaire, appliqué, un intemporel premier mais constamment perdu, un souvenir immémorial d'une éternité révolue, où se reprennent et se diversifient tous les aboutissements de son œuvre. *Dans la poétique de celle-ci, c'est l'éternité de l'enfance qui est transposée par l'immobilité de la Forme*.

Le temps est double, sous ce signe, et l'intemporel aussi. La finitude n'est si obsessionnellement questionnée que pour avoir frappé une enfance abolie. Et si la perfection formelle vient contredire la mortalité des données sensibles, si l'idéalisme vient réaffirmer l'absolu de l'Image

au cœur même de la décrépitude des aspects, c'est pour autant qu'est toujours active cette trace immémoriale, toujours revendicatives dans l'existence vécue l'intemporalité du *premier jardin* et la sidération de l'enfance devant les choses muettes. Le diptyque saisissant de *L'herbe* double postulation d'un photographe aussi fidèle à son origine que désireux de Formes pures. La neige, selon ce diptyque, a partout recouvert la totalité du passé, a déposé sur le monde son étouffant manteau : un hiver intraitable a triomphé de l'enfance perdue.

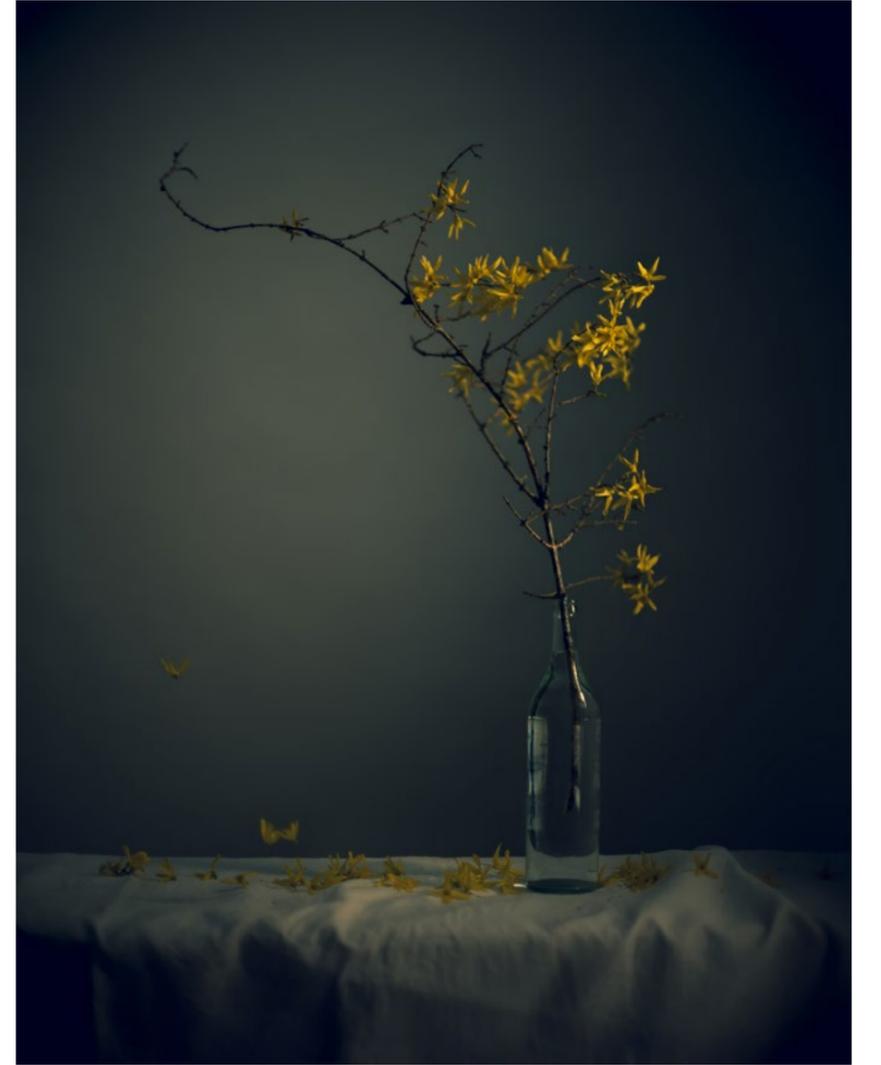
Mais l'origine, par-dessous ce froid, et par le silence du temps, persiste dans les brins d'herbe, et s'obstine, énergiquement patiente : et c'est elle, bientôt, qui va recommencer à jardiner, à réinventer la beauté.

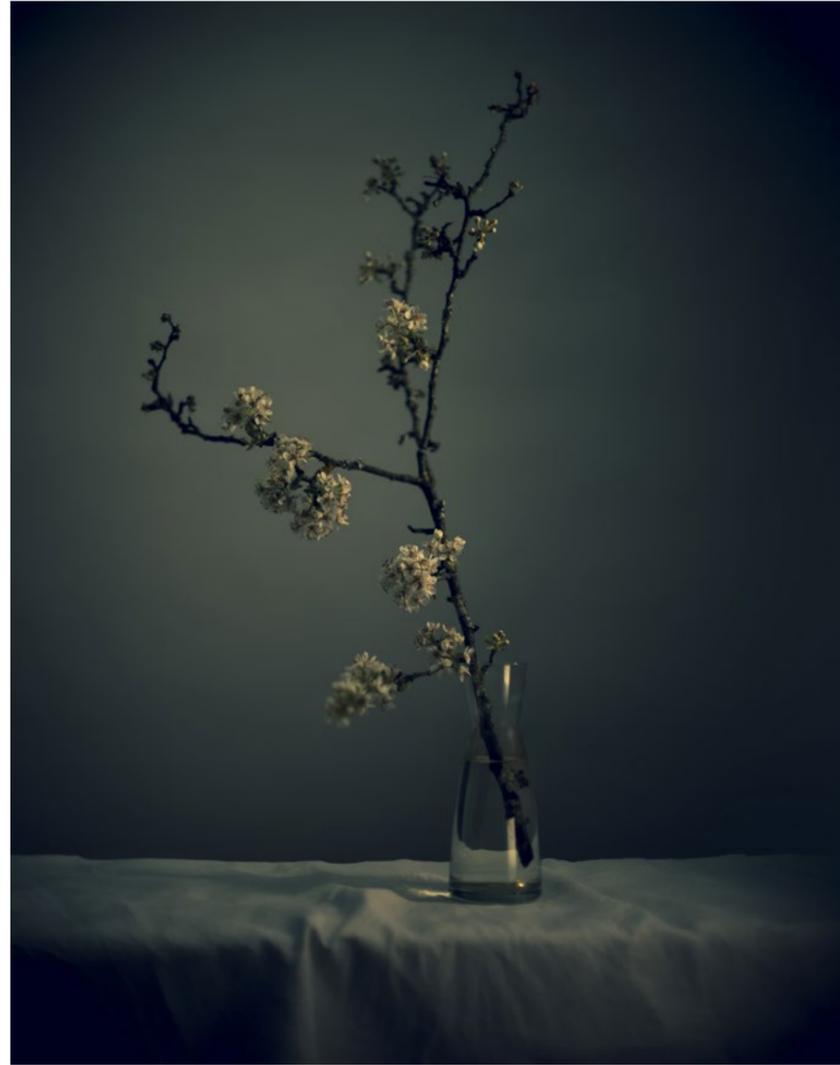
Jérôme **Thélot** ■



Arbres en fleurs

6 photographies

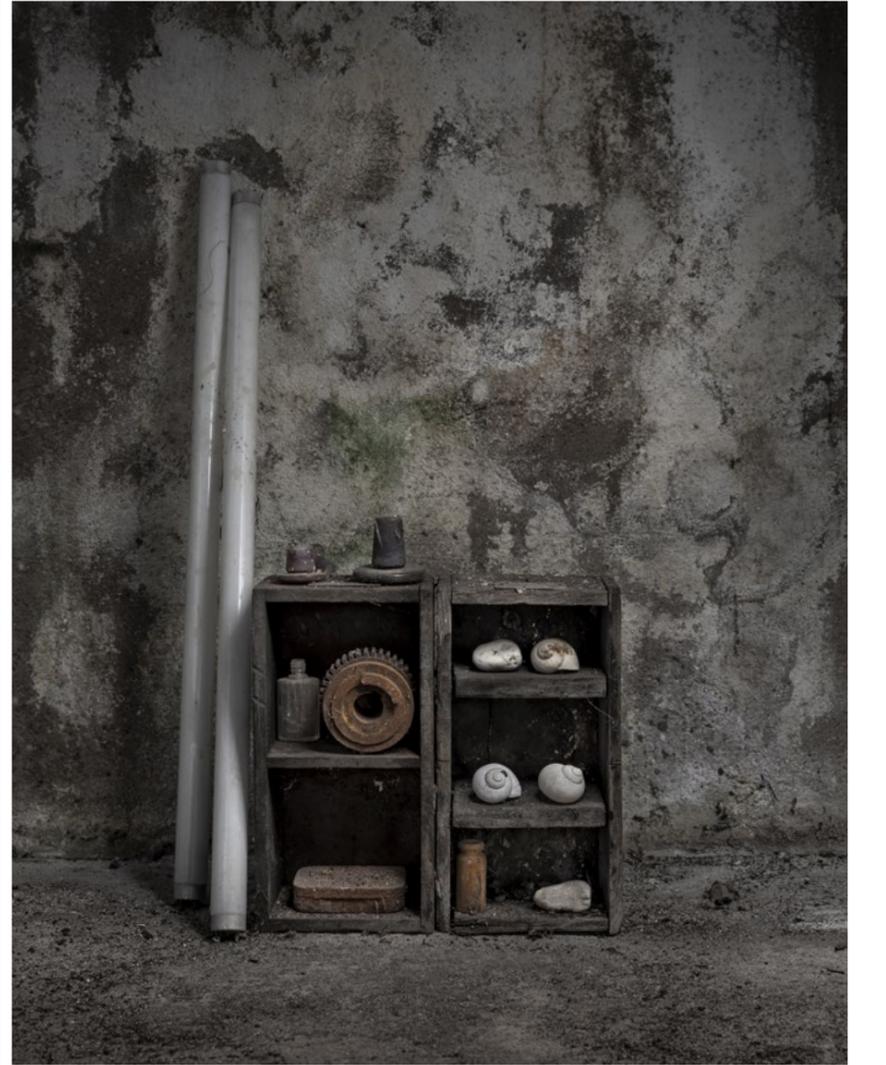






Objets trouvés
11 photographies







Dans la serre
9 photographies









Des restes
4 photographies

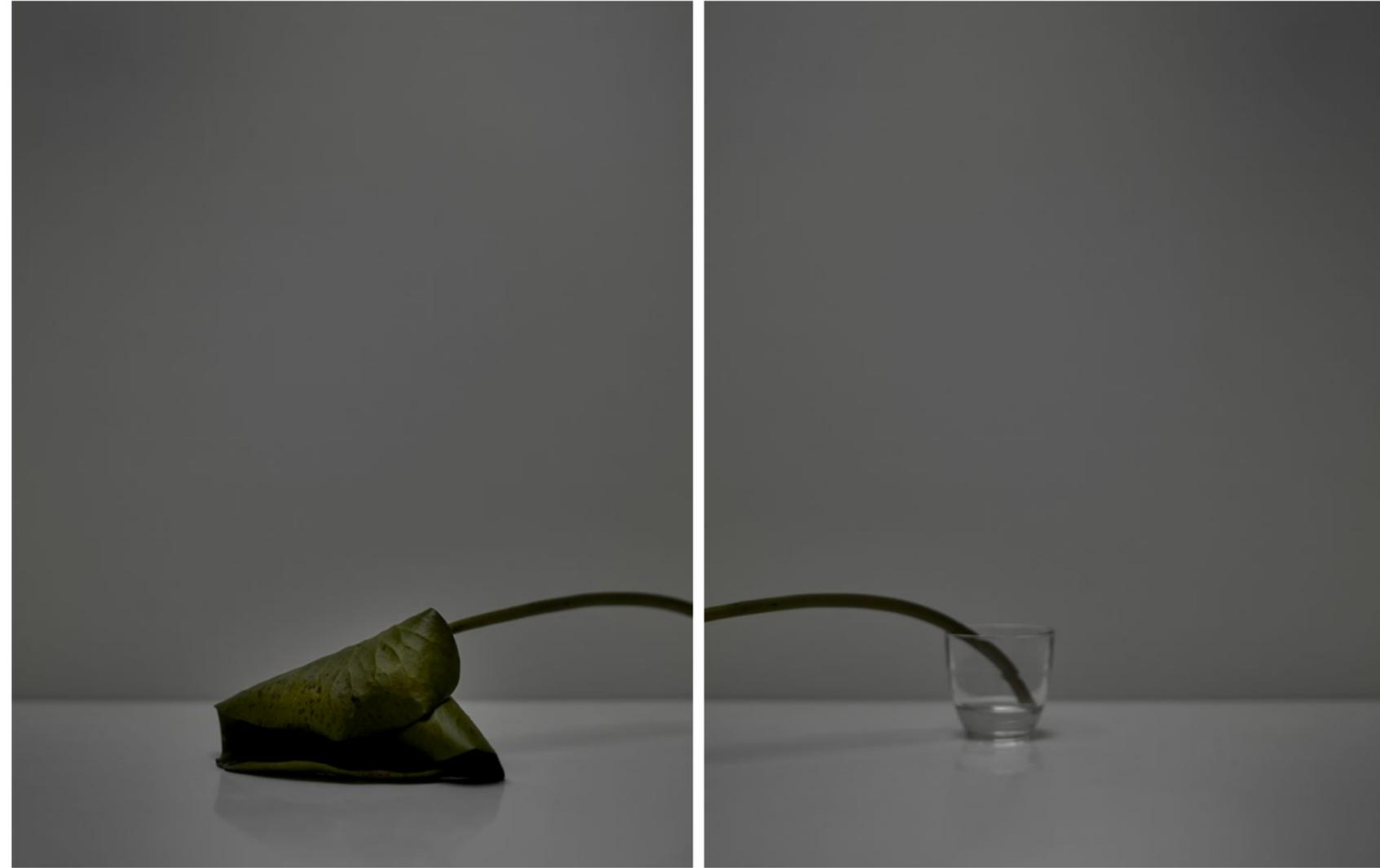


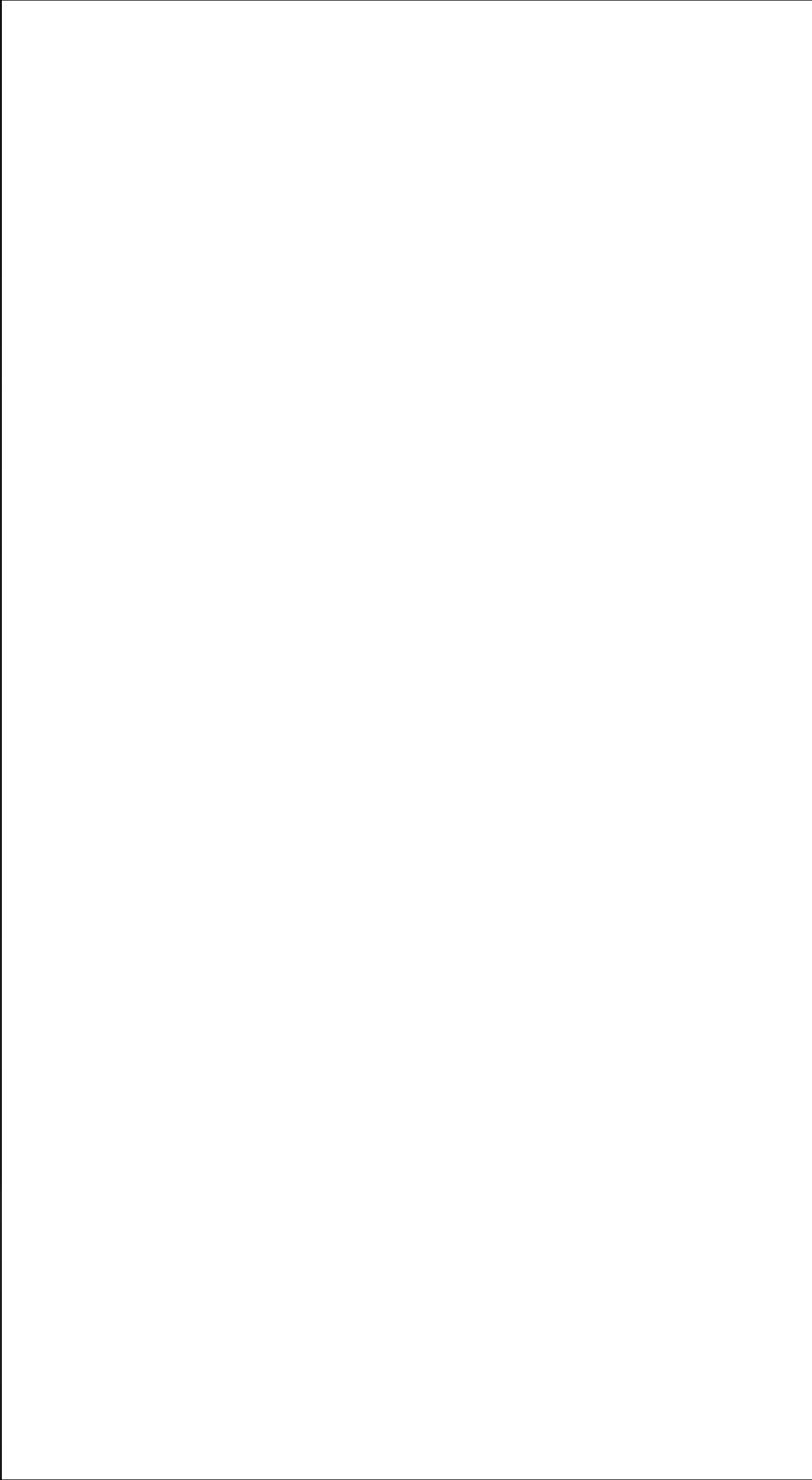




À la limite
7 photographies





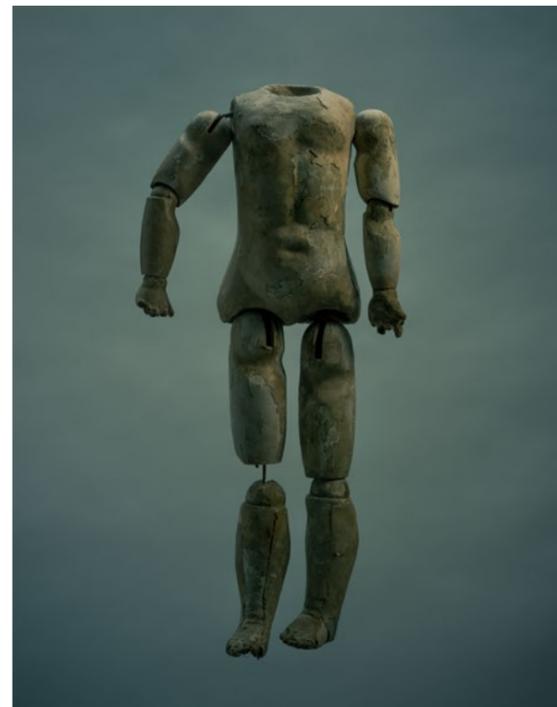




Les plateaux

3 photographies

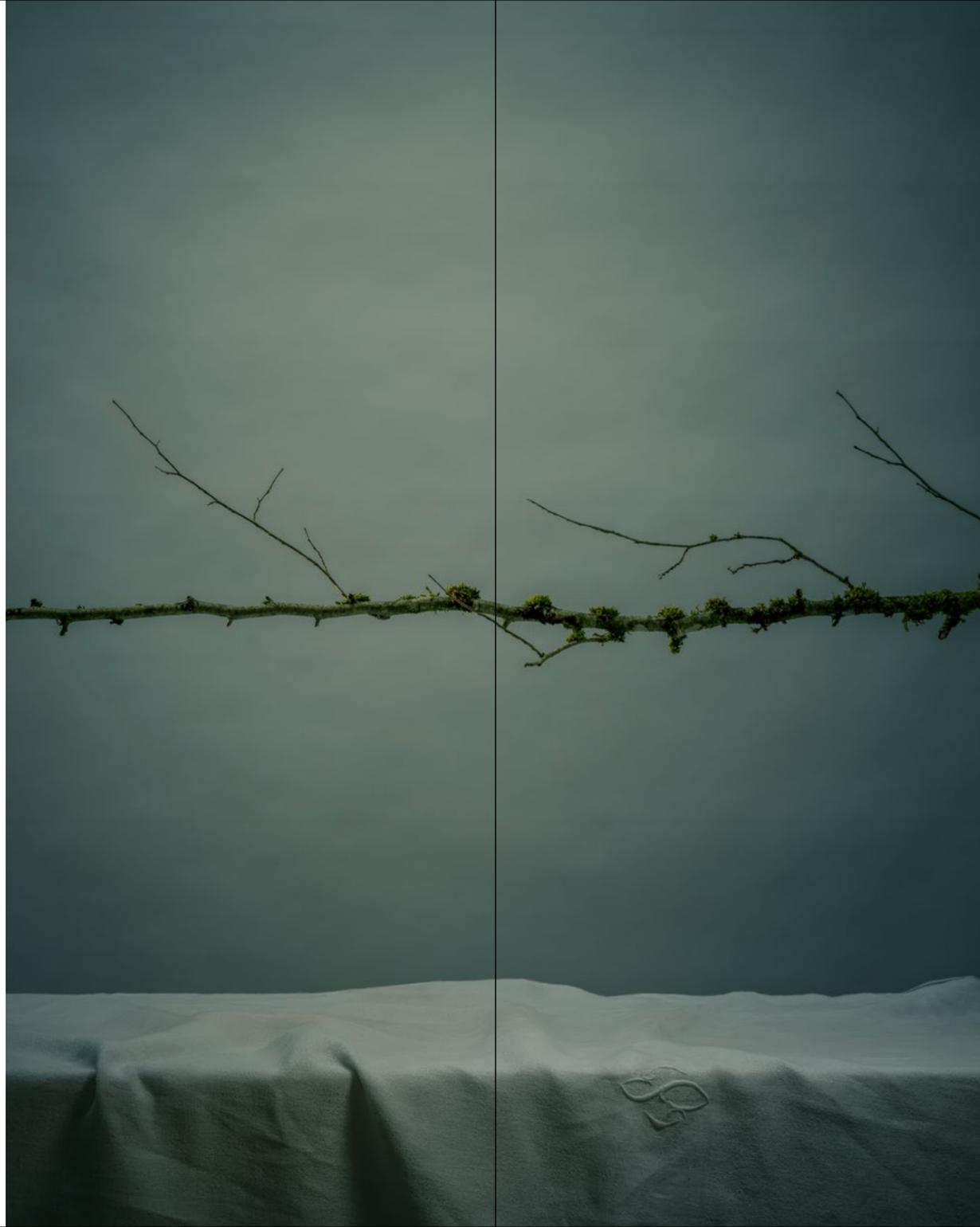




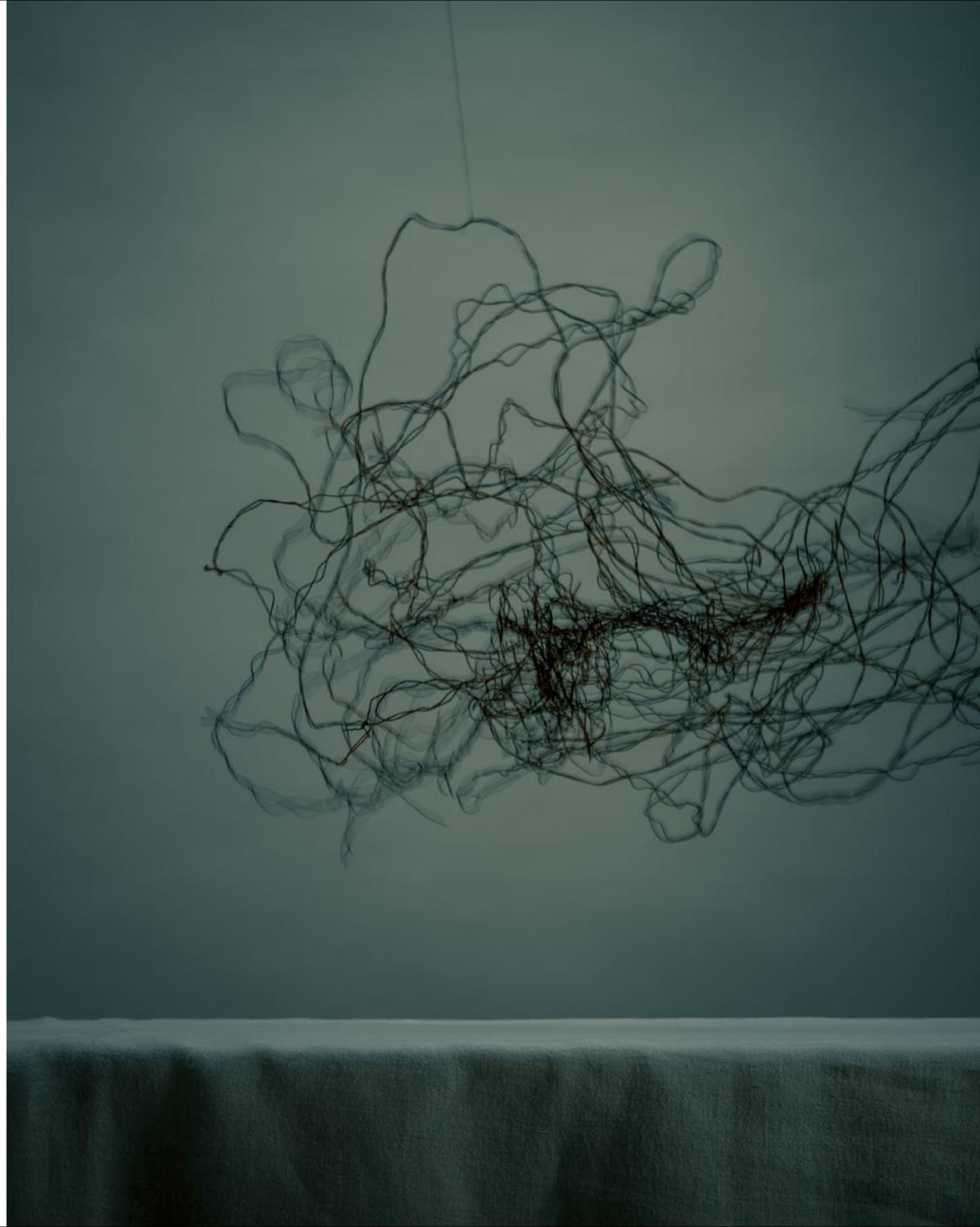
Tu ne voleras point

6 triptyques













Les histoires naturelles de Stéphane Spach

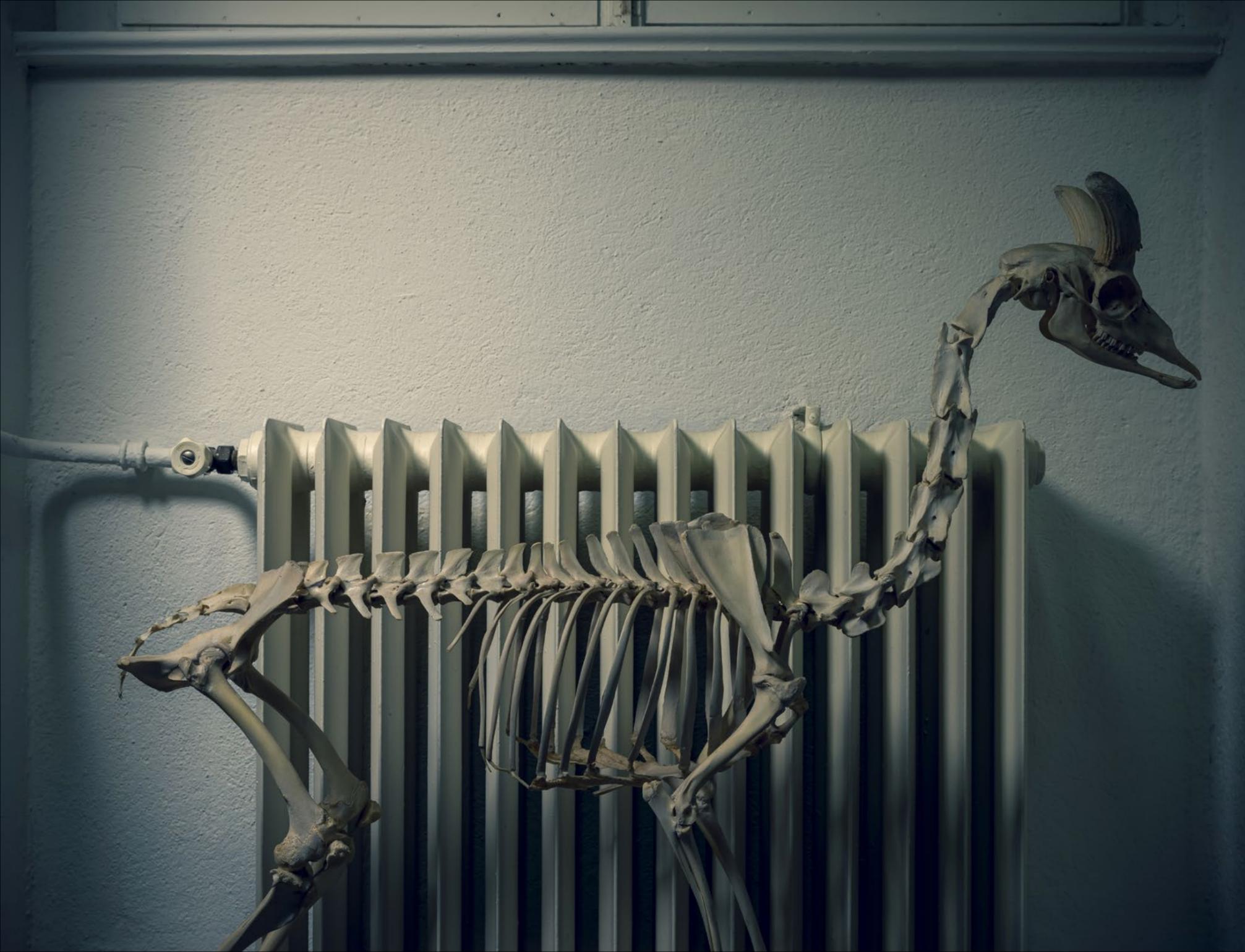
par Daniel Payot

D'avril 2019 à février 2020, Stéphane Spach a méthodiquement arpenté le Musée zoologique de Strasbourg, avant qu'il ne soit longuement fermé pour travaux. La conservatrice du musée, compréhensive et impliquée, lui avait laissé toute latitude pour parcourir non seulement les galeries d'exposition, mais aussi l'ensemble des réserves auxquelles habituellement le public n'accède pas. Les collections, réunies depuis 1818, considérablement développées pendant la période allemande de 1871 à 1918 puis dans l'entre-deux guerres et encore enrichies dans les décennies suivantes, attendaient avec impatience son regard et celui de ses appareils. Stéphane Spach a réuni ses minutieuses et passionnées observations dans une série de photographies qu'il a sobrement intitulée *Zoologie*.

Figures d'entre-mondes

Il est monté à la tribune, a posé la main gauche sur le pupitre. Sa main droite esquisse le geste qui accompagne le début des discours : salutation, confirmation qu'on est bien là et qu'on répond positivement à la demande générale, requête d'attention, présage emphatique de l'importance de ce qui va suivre. Bouche grande ouverte pour articuler le premier cri, la première exhortation. Le photographe l'a saisi à cet instant précis, juste avant la parole, avant que l'air ambiant se trouve empli de vérités ou de mensonges, de saisissantes révélations ou de clichés rebattus (*fig.1*). Résolution déclaratoire surprise entre inertie et éloquence, entre chose muette parmi les choses et expression singulière incomparable, irremplaçable. Intrusion soudaine dans la troublante région d'une non-vie déjà presque-verbale, où la matière brute est traversée par l'imminence d'une adresse. Ils habitent un monde intermédiaire, flottent entre n'être-plus et ne-pas-être-encore, simultanément dépouilles et fœtus, traces et annonces, attestation d'une vie passée et évocation d'un présent possible.

Ils le font de multiples façons, parfois indignés, drapés dans une hautaine résignation, parfois plongés dans de pieuses gratitude, orants tournant vers l'au-delà leur visage mystique (*fig. 3*). Sans l'image, nous ne les aurions pas rencontrés tels qu'en eux-mêmes. Nous ne les aurions pas distingués dans la pléthore des objets du monde, ou nous les aurions dilués dans leur contexte muséal, documents de science ou de curiosité parmi des milliers d'autres. Leur figuration picturale nous aurait parlé, plus que d'eux-mêmes, du peintre et de ses intentions : que diable a-t-il voulu signifier en nous montrant ça ? Seule la photographie, au lieu de représenter ces échantillons d'énigmatiques populations interstitielles, pouvait leur donner la chance d'un paraître impérieux. Elle les extrait furtivement de leurs excentriques milieux, les fige dans leurs allures et leurs puissantes apostrophes, les offre aux regards de ceux qui, sur l'autre rive, espèrent encore que quelque chose se cache dans les replis et les revers du visible.



Sans doute fallait-il d'abord entrer dans leur monde à eux, qui n'est pas le nôtre mais qui n'est pas non plus autre absolument. Leurs rassemblements témoignent de signes qui, depuis des hors-champs insoupçonnables, les sollicitent, et nous ne savons pas comment précisément ils les perçoivent, à quels intérêts ils les rapportent, quelles ébauches de déchiffrement et d'interprétation ils leur inspirent (fig. 4). Ils sont sur le qui-vive, surabondamment éveillés; mais qui pourrait dire si c'est de la peur, de l'agressivité, de la ferveur, une colère qui les prend, une passion qui les transporte (fig. 5)? Les rythmes de leurs célébrations nous demeurent inexplicables: quelles secrètes textures découvrent-ils dans les matériaux qu'ils agrippent? Quelles rituelles dispositions observent-ils quand, depuis leurs confinements opalescents, les plus petits adressent à plus grand qu'eux incantations, aveux de désarroi, aphasiques appels ou balbutiements de fin de partie

(page 65)? Leur façon d'être ensemble, familiarité et indifférence mêlées, suggère qu'une langue tacite les conforte et aussitôt les sépare, organise leurs accointances sans qu'ils aient besoin d'en faire usage explicitement, et nous restons démunis, inaptés à concevoir des silences qui ne sont pas déjà envois ou réponses. Et quand leur œil perce la barrière et nous point sans équivoque, c'est tout le reste de leur monde qui nous devient flou, comme pour signifier que l'acuité de leur regard révèle les déficiences ou les limites de nos propres discernements (fig. 8). À d'autres moments pourtant l'étrangeté de leur monde ne nous est plus supportable. Il faut que des phénomènes identiques puissent être perçus de part et d'autre, chez eux comme chez nous, sinon nous ne nous y retrouvons pas. Le photographe assume alors une importante fonction heuristique, de découvre et exhumation de ces preuves de ressemblance. Il lui faut transformer les

contingences en écritures, rendre lisible ce qui sinon ne serait que prolifération de mystères, suggérer l'effectivité d'une traductibilité universelle. Il démontre par exemple qu'il suffit de reconnaître la forme que prend chez nous la diffusion de la chaleur pour comprendre la logique qui chez eux a présidé au dessin de leurs torsos. La leçon est réversible: leur manière d'enrober pour le protéger leur appareil respiratoire nous parle aussi des origines de nos confort modernes (page 52). Cette vaste entreprise de translittération est loin d'être achevée. L'expérimentation continue, à la recherche de signatures probantes. Leurs façons d'être confinés, par exemple, évoquent-elles les nôtres? Les effets collatéraux d'une plus ou moins grande transparence des couvre-chefs sur l'ampleur de leurs sourires sont-ils comparables aux résultats qu'obtiennent chez nous les designers de mode travaillant dans des champs similaires (fig. 11)?

L'invention des figures

Les photographies de Stéphane Spach ne se contentent pas de prélever et d'enregistrer. Leur organisation en séries, les associations qu'elles suggèrent et les contrastes qu'elles révèlent témoignent aussi d'une fascinante ambivalence: quand les humains se mettent en tête de montrer avec méthode l'infinie diversité des formes animales, ils semblent conjuguer des intentions et des artifices qu'on pourrait au premier abord penser incompatibles. Parfois ils isolent, libèrent l'individu de tout contexte, suspendent son appartenance au milieu naturel dont, vivant, il faisait partie, pour livrer au regard ses propriétés les plus singulières. Parfois au contraire ils évoquent son inscription dans un environnement spécifique plus ou moins naïvement reconstitué, par exemple par des décors peints, ersatz d'environnements qui souvent n'en signalent que les apparences convenues (fig. 12). Et ils créent aussi des contiguïtés systématiques qui jamais n'éurent d'équivalents dans la nature, comme les étagères d'oiseaux et les boîtes d'insectes dont les agencements semblent hésiter entre désir d'évoquer l'expression du vivant et volonté de faire prévaloir un ordre logique, conceptuel, intellectuel exclusivement (fig. 13, 14).

Chacune de ces approches possède sa légitimité, sa pertinence, son intérêt. Ordinairement, leurs différences ne nous sautent pas aux yeux, parce que, visitant les lieux, nous découvrons les collections progressivement, au rythme de nos pas et de notre curiosité, dans l'étirement du temps. La série photographique, elle, les assemble et les juxtapose, et ce faisant elle nous les livre dans un laps écourté.

Mais elle fait davantage: elle joue avec la fascinante diversité des modes d'apparaître, elle montre qu'il est plusieurs façons d'advenir, de sortir de l'obscurité ou de l'indifférence, de se frayer une voie vers la lumière, d'être soudain visible et présent au monde et au regard. Ces images sont à la fois documentaires et poétiques, elles obéissent autant à la rigueur scientifique qu'aux caprices de l'imagination, elles contribuent simultanément à la description précise des phénomènes, à la libération de nos désirs de fiction et parfois à l'audace de nos spéculations philosophiques. Et ce n'est pas seulement parce que le photographe a accompagné les collectionneurs, les chercheurs et les conservateurs, a suggéré leurs procédés, leurs compétences zoologiques,

leurs talents scénographiques. C'est aussi parce que sa propre facture révèle à elle-même le don qu'à la photographie de figurer dans l'instant des façons variées de devenir, d'apparaître, d'être.

Un animal, étrangement familier, nous regarde (page 59). Le reflet sur la vitre qui nous sépare de lui n'est ni un regrettable obstacle, ni une coquetterie esthétisante, il nous parle de l'énigmatique coïncidence de naturel et d'artefact que ce corps fictivement éveillé doit transporter pour venir jusqu'à nous – et pour échouer à y parvenir. Dans l'autre sens, pour côtoyer vraiment ce corps dont la réalité est indissociablement spontanée et fabriquée, il nous faudrait traverser l'antinomique superposition dont il est fait; mais cela ne nous est jamais vraiment possible. D'autres corps sont là, fixés sur des surfaces sur lesquelles ils cohabitent avec des mots, graphies muettes qui les identifient, qu'ils portent attachées, nouées autour de leurs membres, épitaphes étrangères qui signifient d'un même trait leur mort, la vie qui fut la leur, le nom qu'on leur donnait, qu'eux-mêmes jamais ne connurent et qui pourtant les distinguait et continue de signaler leur irréductible différence (page 81).

C'est ainsi qu'aujourd'hui ils apparaissent, réminiscences de vols et de piailllements, de becquées et de migrations, mais aussi éléments de taxinomies savantes et sujets de phrases fantômes esquissées et interrompues, auxquelles la profusion du visible apporte des compléments de forme et de couleur. À certains, parfois, est associé un objet, comme un doudou porté par un enfant en bas âge (page 73). C'est comme s'ils nous signifiaient alors qu'on ne saurait les accueillir, eux, sans agréer aussi, avec leur adjuvant indispensable, le mystère jamais exhaustivement résolu de leur habitation du monde, parmi choses et traces. Stéphane Spach connaît bien ce genre d'énigmes, faites de très étroites proximités creusées en leur centre par l'incongru ou par l' inexplicable: il en a fait l'un des traits de son écriture photographique, constamment à l'affût de l'invention, tendue vers les minuscules ouvertures par lesquelles soudain, au beau milieu des continuités physiques et des évidences ordinaires, quelque chose advient.

Figures parlantes

L'intérêt qu'il porte aux objets et spécimens conservés dans les abysses du Musée zoologique n'est certainement pas le fruit du hasard ou d'un caprice éphémère. Sans doute y découvre-t-il des modalités particulières d'un phénomène inlassablement observé dans la nature et consigné dans de nombreuses séries, antérieures ou parallèles: l'émergence d'innombrables formes de langage qui déchirent l'ordinaire quiétude de surfaces et volumes qu'on pense muets et qui en réalité grouillent d'interjections, de cris, d'appels. La photographie ainsi conçue fouille ce monde apparemment tacite et en exhume des échos vibrants.

Elle fait apparaître l'histoire naturelle comme une science des choses endormies. Ses images ne sont pas des «natures mortes», elles dégagent dans les singularités qu'elles présentent des airs de douces vitalités: assoupies, rêveuses, imaginant des réveils, ne cessant d'agréger autour d'elles des éléments épars, complémentaires ou dissonants, redondants ou hétéroclites. Ces figures ne sont pas mortes, elles n'ont pas fini de tisser des histoires, des récits, des intrigues. Elles puisent pour cela dans les écarts

qui assemblent et séparent à la fois mouvements et inerties, proximités et lointains, évidences et énigmes. La photographie parvient à saisir ces entames narratives, ces jets de sens captés avant qu'ils ne s'organisent, ne se donnent des contenus manifestes, des déterminations explicites. Elle ne fixe ni n'«immortalise», elle surprend l'envol, le commencement, le bougé des choses. Son écriture est celle de la prémonition: cela va parler, et pourtant s'en abstient. Elle fait comme si le mutisme des choses n'était pas leur inaptitude à parler, mais la préférence positive qu'elles manifestent de ne pas succomber à la tentation de dire pesamment ce qu'elles protègent dans la légèreté de leur silence.

La série *Zoologie* s'attaque à une sorte de tension: dans l'expression «histoire naturelle», la conjonction des deux termes semble à la fois évidente et incertaine, comme si un écart, un sillon polémique traversait leur association pourtant inaltérable. Certes, nous savons qu'il n'est pas de processus historique qui n'évoque des scissions naturelles: naissances, croissances, dégénérescences, disparitions; et nous

savons aussi qu'il n'est pas de phénomène naturel qui n'induisse des temps motivés, des séquences constructives et destructives: ponctuation des saisons, floraisons et flétrissements, morts et réapparitions. Mais cela ne suffit pas toujours à instaurer entre nature et histoire un lien indémêlable.

Les photographies de Stéphane Spach, elles, y parviennent, et d'autant mieux qu'elles se gardent de suggérer des progressions, des évolutions, des orientations inéluctables. Elles nous laissent deviner les vérités qui se terrent dans l'apparente profusion chaotique des collections, dans les mélanges et contiguïtés, les associations improbables, les rencontres insolites. L'absence de téléologie traversant, structurant, hiérarchisant la société des animaux résidents n'abolit pas le témoignage que porte chacun d'eux d'une expérience du temps qui lui est propre. Contrairement à ce que pourrait retenir une première perception hâtive, ces figures ne sont pas enfermées dans un présent immobile, dans la sérénité mortifère du perpétuel. Elles nous parlent d'un temps autre, non linéaire, non façonné par des relations de cause à effet: un temps émancipé des contraintes de la nécessité.



(fig. 1)



(fig. 3)



(fig. 4)



(fig. 5)



(fig. 8)



(fig. 11)



(fig. 12)



(fig. 13)



(fig. 14)

Elles adviennent comme des concentrés de sommeils et de promesses messianiques, indissociablement mêlés. L'idée d'une «histoire naturelle» est incompréhensible à qui ne reconnaît qu'aux êtres doués de langage la chance d'accéder à l'histoire. Les choses naturelles n'y parviendraient pas, pas plus que les «barbares» dans l'Antiquité grecque ou les «in-fans» latins, puisqu'elles sont apparemment muettes. Mais cette apparence est trompeuse, et c'est peut-être ce que révèlent les images de Stéphane Spach, qui semblent souvent motivées par une conviction proche de ce que Walter Benjamin, dans un texte à la fois énigmatique et lumineux, résumait ainsi: «l'existence du langage ne s'étend pas seulement à tous les domaines d'expression de l'esprit humain [...]; elle s'étend absolument à tout. Ni dans la nature animées ni dans la nature inanimée, il n'existe événement ni chose qui, d'une certaine façon, n'ait part au langage, car à l'un comme à l'autre il est essentiel de communiquer son contenu spirituel!» L'image photographique est silencieuse; mais en l'occurrence elle s'ordonne à ce que Benjamin nommait «l'impossibilité

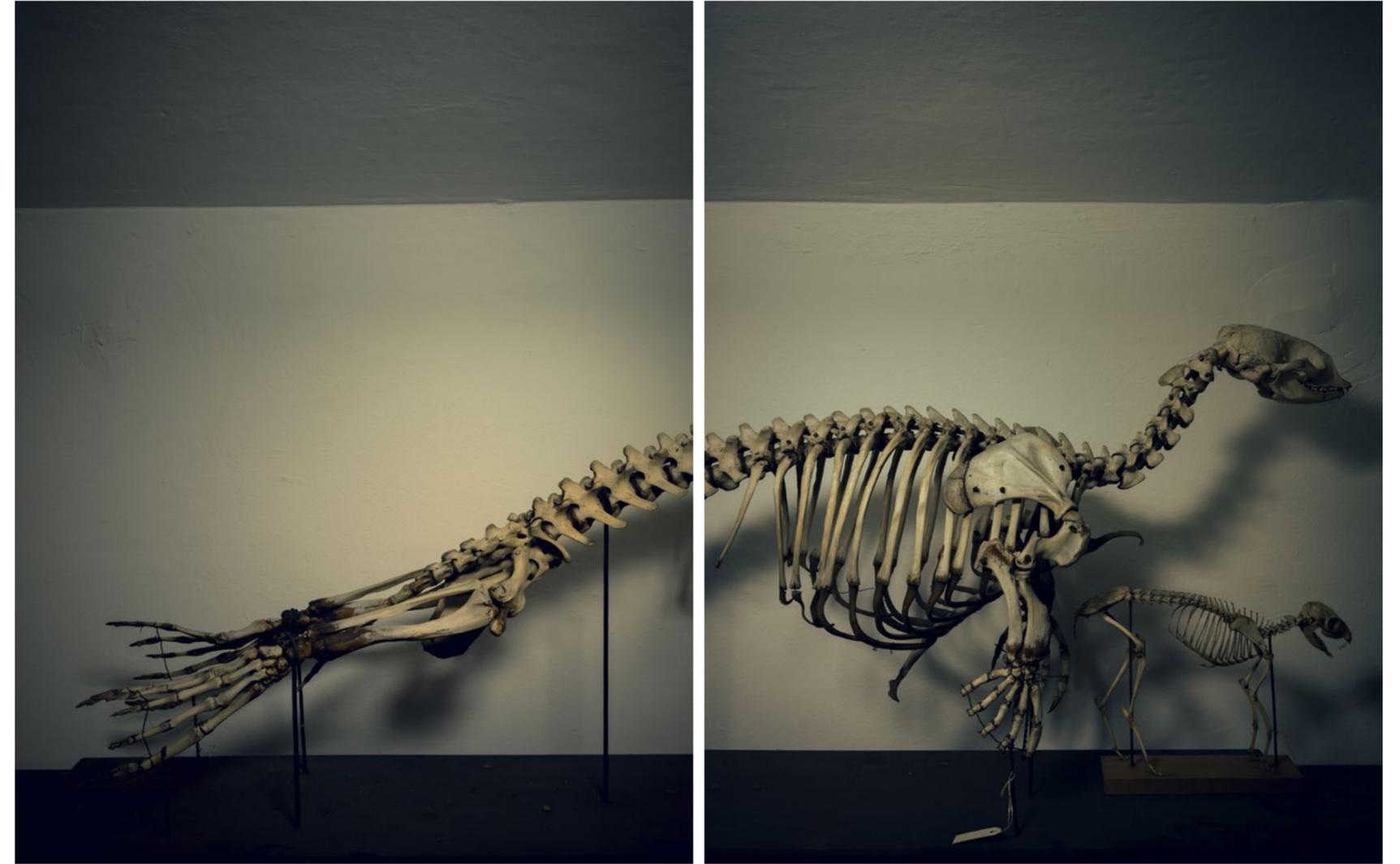
où nous sommes de nous représenter en aucun domaine une totale absence de langage²». C'est pourquoi elle donne la parole aux êtres naturels. En se promenant dans la série *Zoologie* comme Stéphane Spach l'a fait dans le Musée, on se dit que les animaux qu'on y rencontre seraient tout à fait capables de parler, mais que, sagement, ils y renoncent. On leur reconnaît alors le droit de ne pas actualiser cette aptitude qu'ils ont pourtant, de la reléguer dans des strates enfouies de leur être. Ce sont eux qui choisissent de venir, d'advenir, de paraître ainsi, et leur émergence n'épuise pas toutes les possibilités d'expression qu'ils possèdent pourtant, intérieurement. Leur présence visible évoque encore, au-delà ou en deçà d'elle, de silencieux et prometteurs déserts interrompant la prolixité du monde. Stéphane Spach indique ainsi que les profondeurs spatiales et temporelles qui se creusent sous l'apparente planéité des images photographiques conduisent, pour reprendre les mots de Benjamin, à des «contenus spirituels» communiqués par les événements et les choses de la nature, animée ou inanimée. Dans un ultime développement de la série *Zoologie*,

il en fait la démonstration, comme par défaut. Le déménagement a eu lieu, les étagères sont vides, les salles abandonnées (page 50). Le silence règne, et ce silence est manifestement très différent de celui qui auparavant s'imposait quand les êtres et les choses étaient là. C'est qu'alors ces êtres et ces choses «avaient part au langage», ils étaient sur le point de prendre la parole ou ils signifiaient leur renoncement à parler, tandis que maintenant, avec eux, c'est aussi le langage qui est parti. Au désert de la retenue, du choix assumable, s'est substitué un désert d'irréparable absence. Quand elle atteint le degré d'expressivité où la porte Stéphane Spach, la photographie parvient à montrer cela aussi: des qualités différentes de silence, les abîmes qui s'ouvrent entre un mutisme définitif, absolu et, avant et après lui, toutes les nuances d'un mutisme relatif, en attente, empli de signes à venir, riche d'affects et de promesses – de langage.

Daniel Payot ■

1 Walter Benjamin, «Sur le langage en général et sur le langage humain» (1916), traduction Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, *Œuvres*, Gallimard, 2000, tome 1, p. 142-143.
2 *Ibid.*, p. 143.





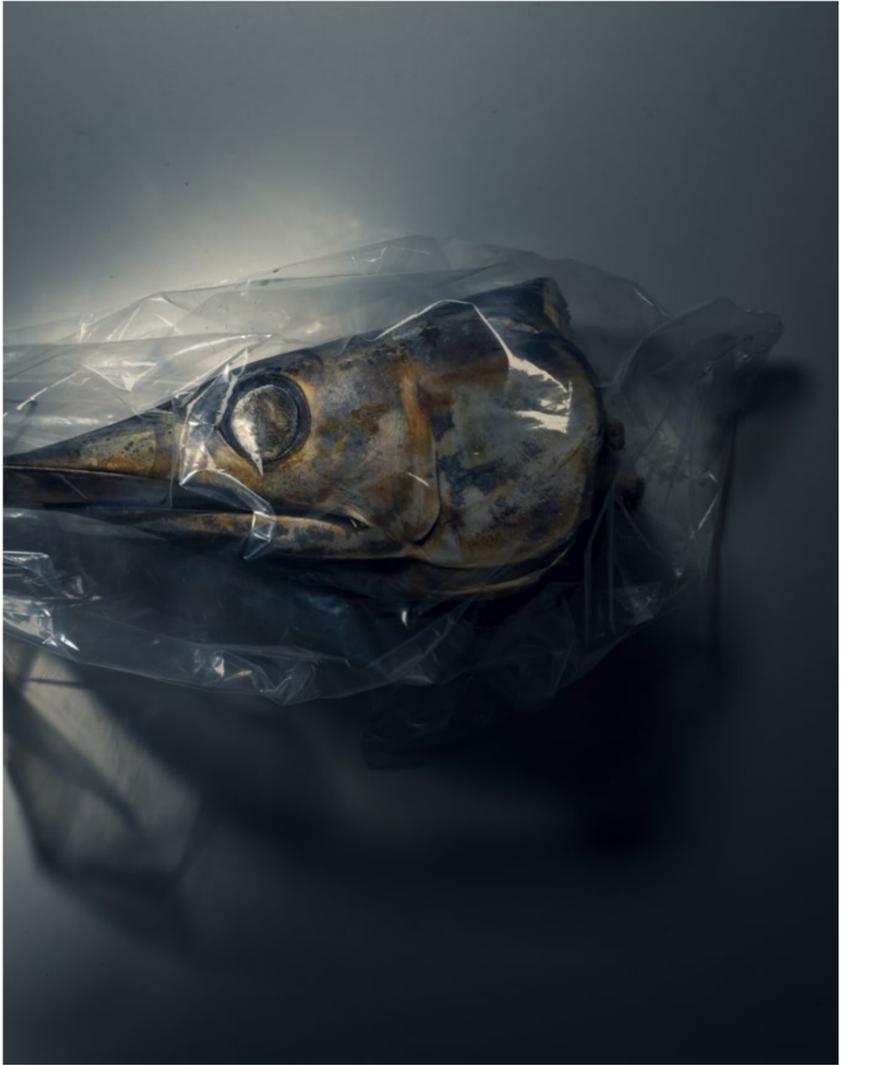
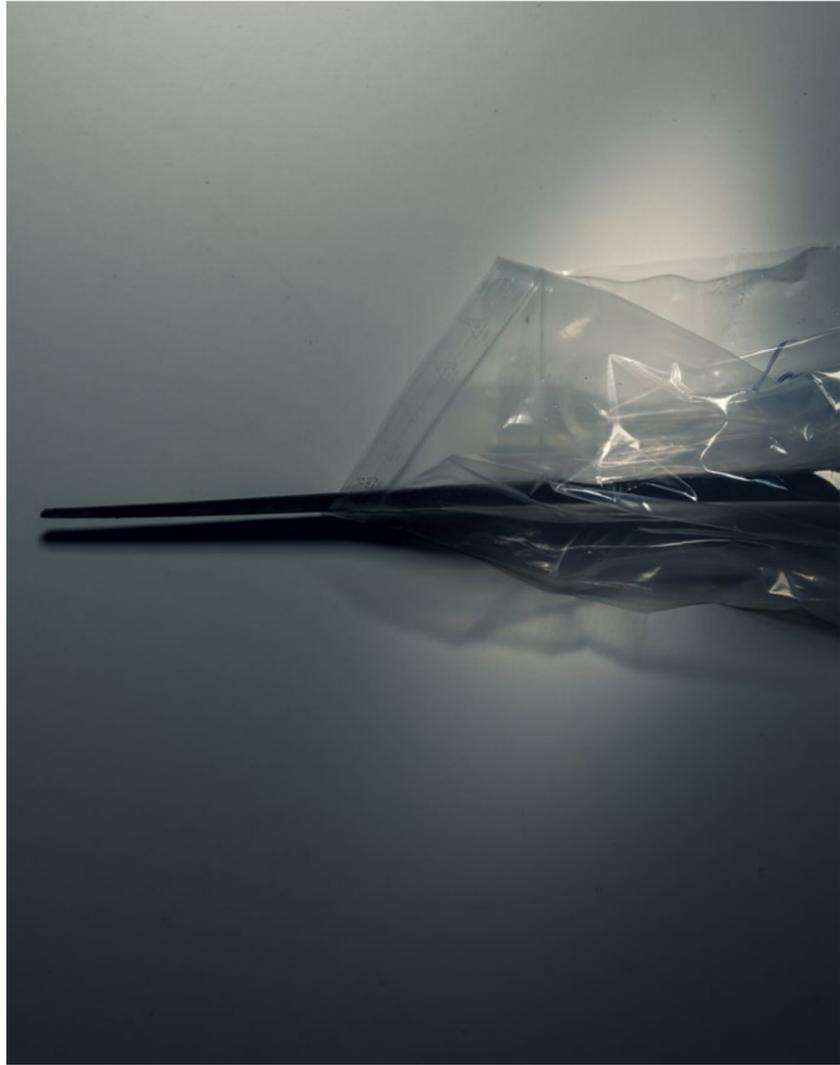




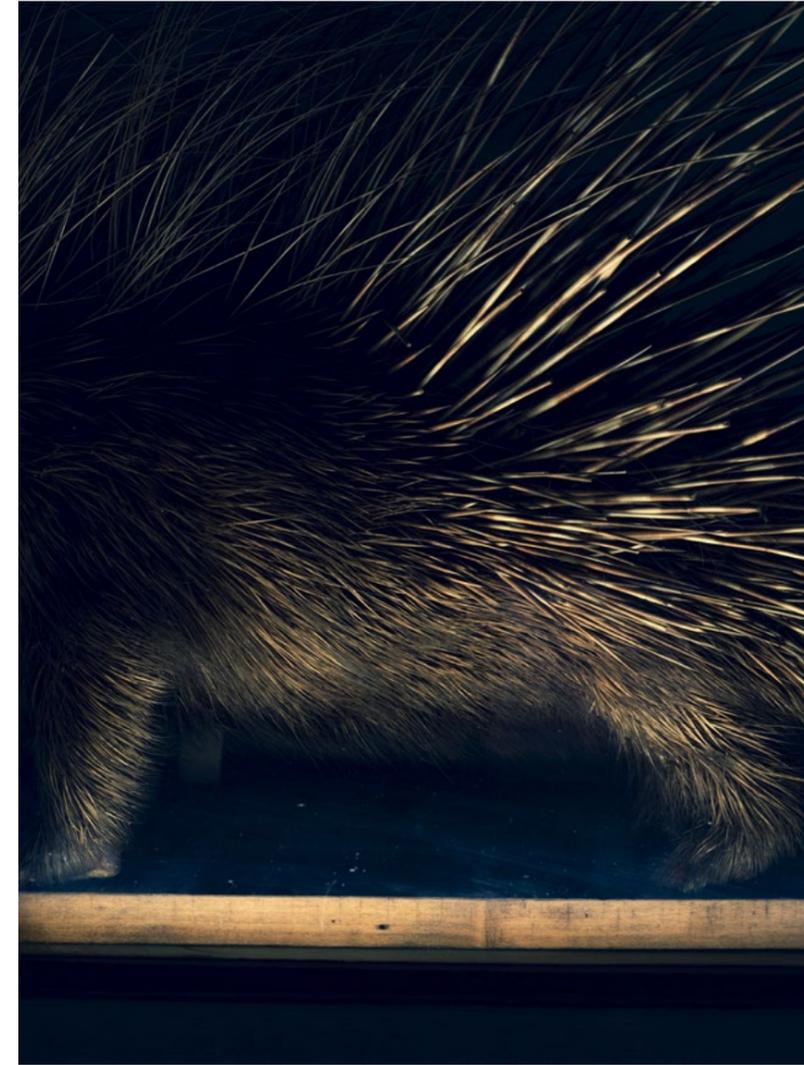


-22°
21 photographies





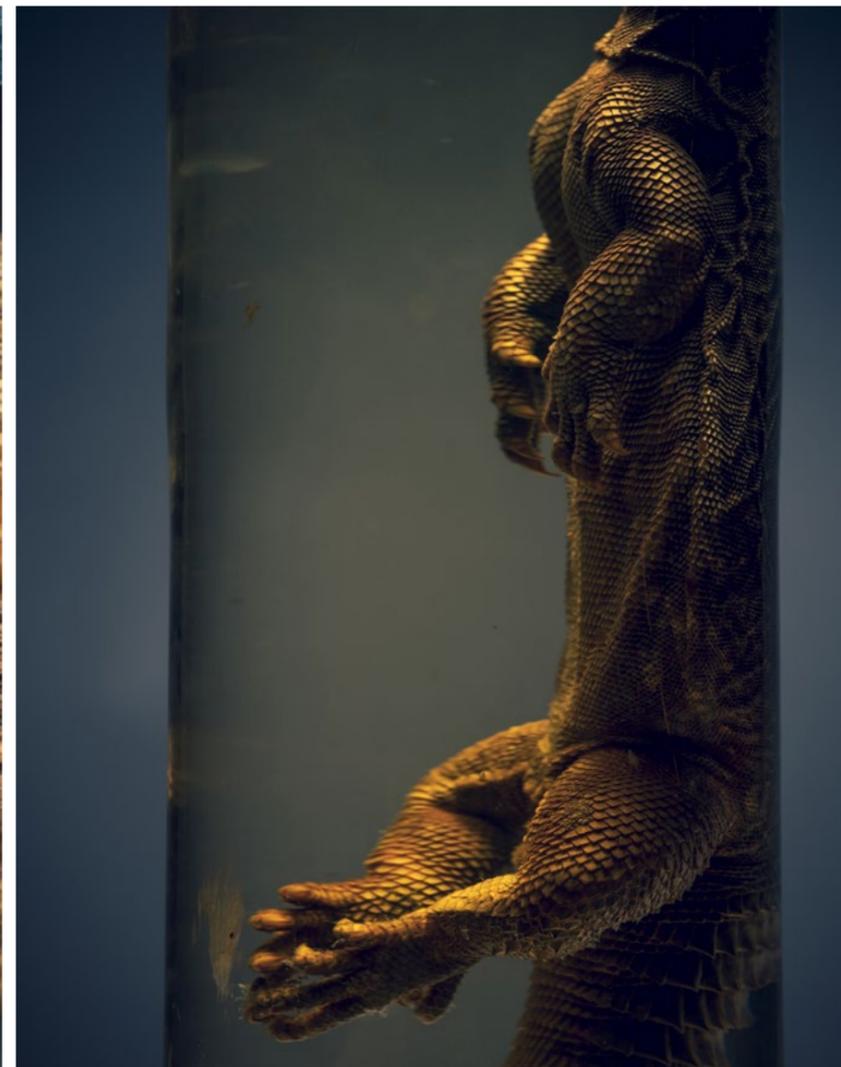
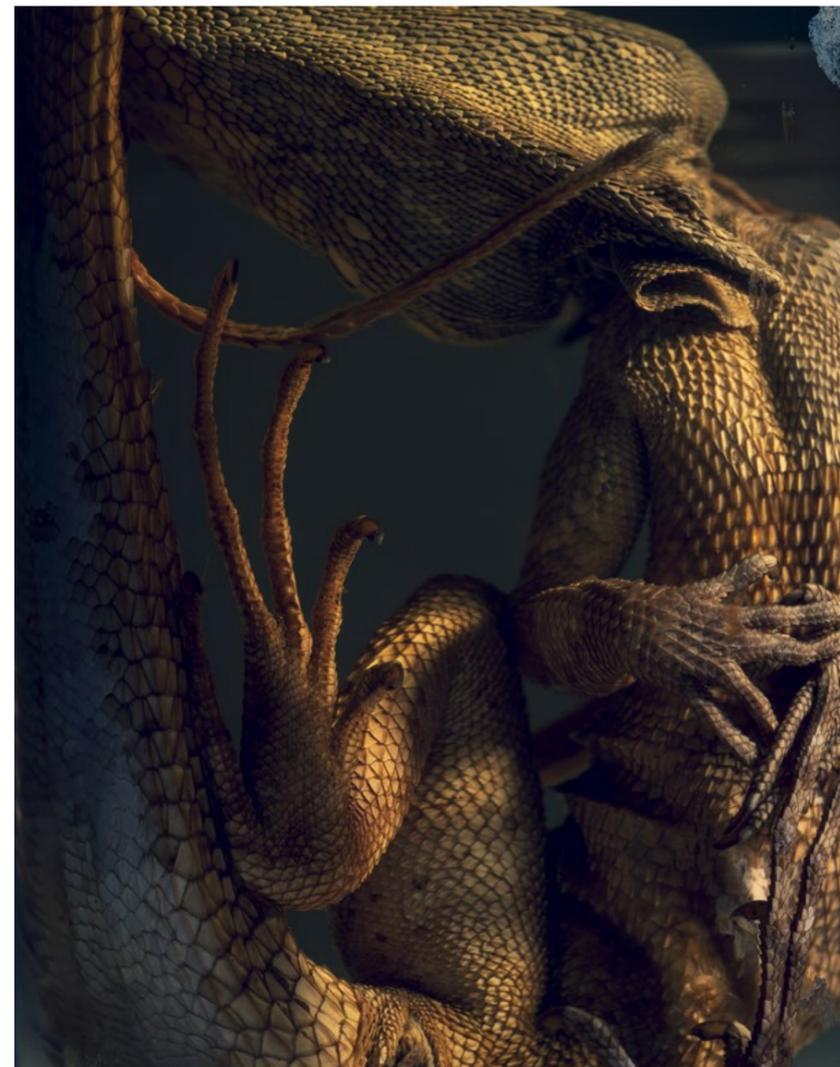








Formol
31 photographs

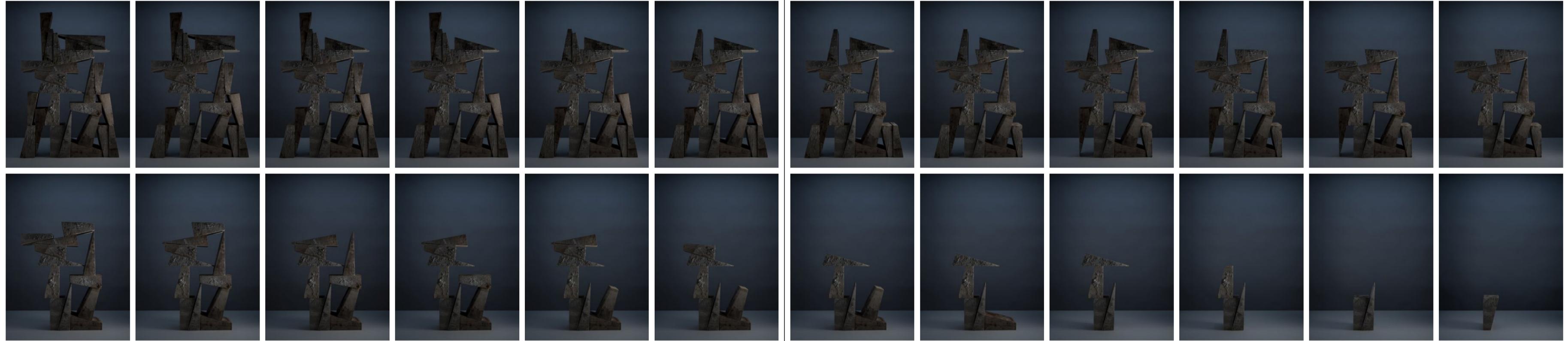


Dépouilles
25 photographies



Déconstruction
25 photographies







Babel
9 photographs



Les mondes flottants

3 photographies





Colonne sans fin
Triptyque



À travers l'heureux brouillard des amandiers,
il n'est plus tout à fait sûr que ce soit la lumière que je vois s'épanouir,

mais un vieux visage angoissé qu'il m'arrive de surprendre sous le mien, dans le miroir, avec étonnement.

Derrière les arbres, dans ce gris confus,
profitant des failles qui se creusent dans un paysage imprécis et brouillé,
c'est peu à peu plein d'ombres qui cherchent leur chemin, quand elles en ont encore la force, le désir.

Même à cette distance, cela fait peur ;
mais parler d'ombres, c'est encore voiler, amadouer l'horreur réelle,
ce qui ferait tache dans les mots si on était contraint de s'approcher.

(Et on y sera bien contraint un jour.)

Philippe **Jaccottet**
À travers un verger
Éditions Fata Morgana





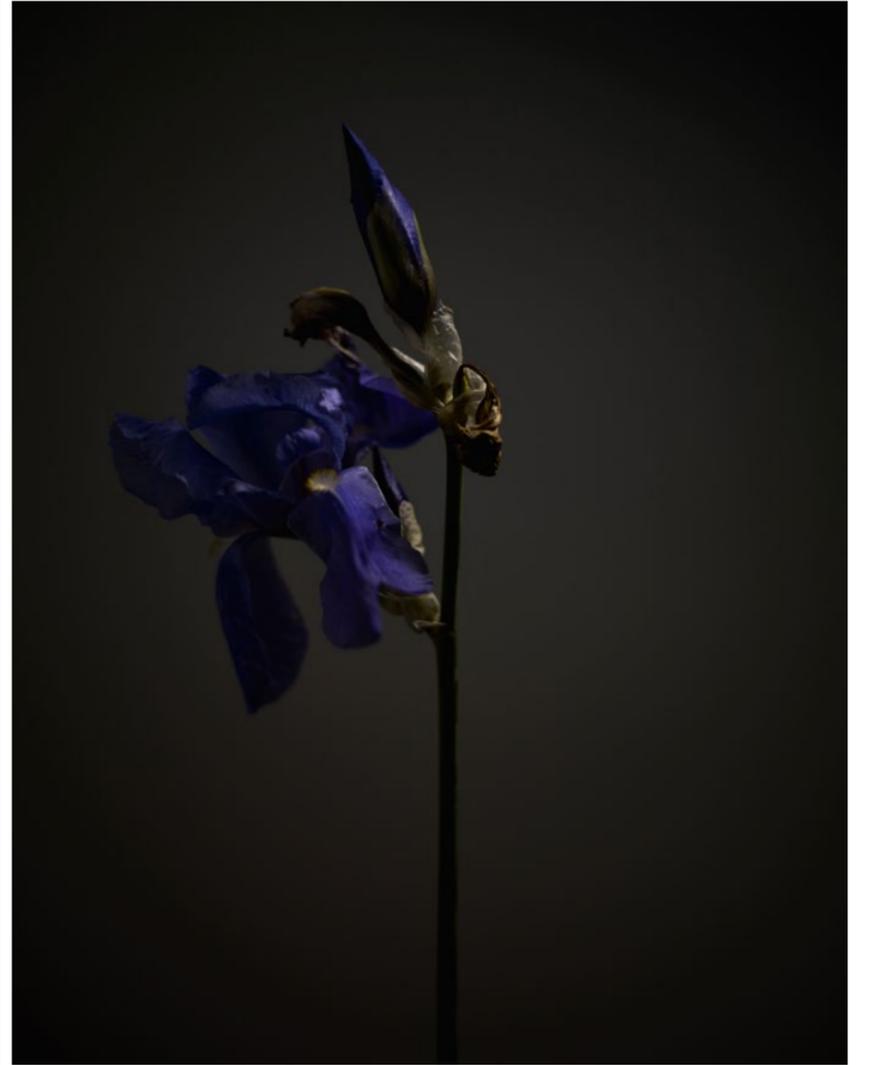
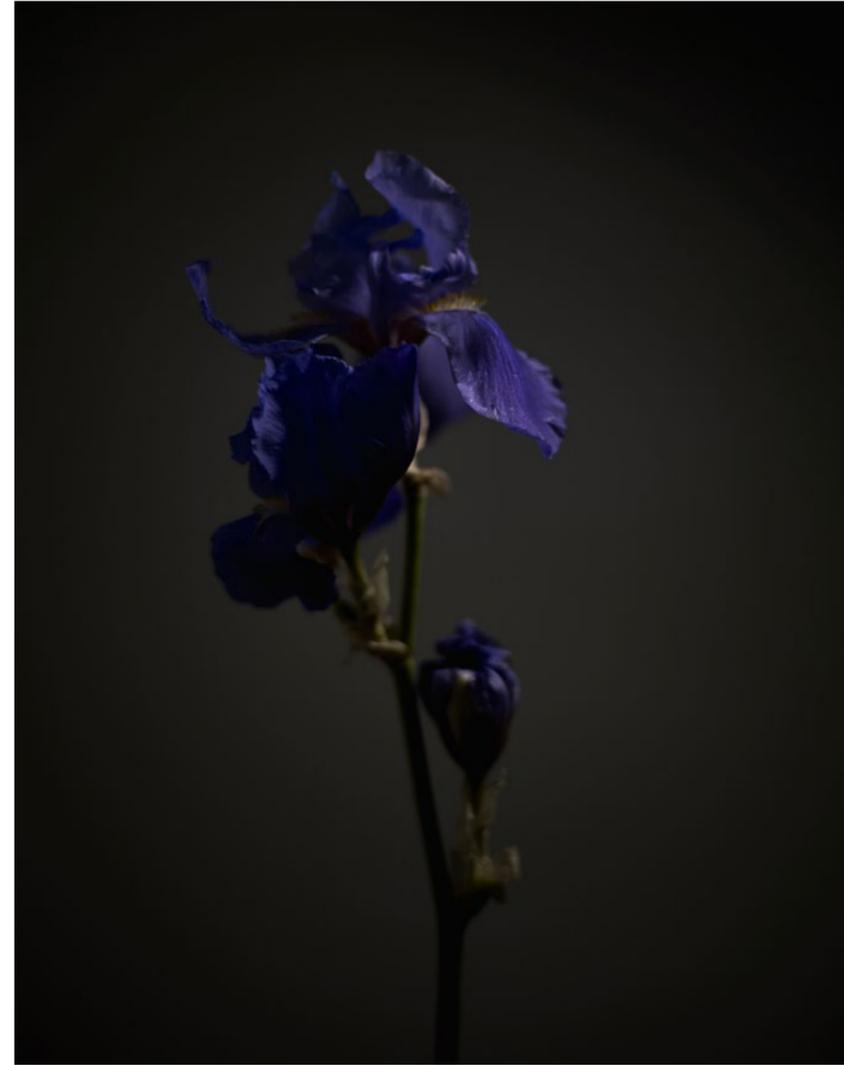
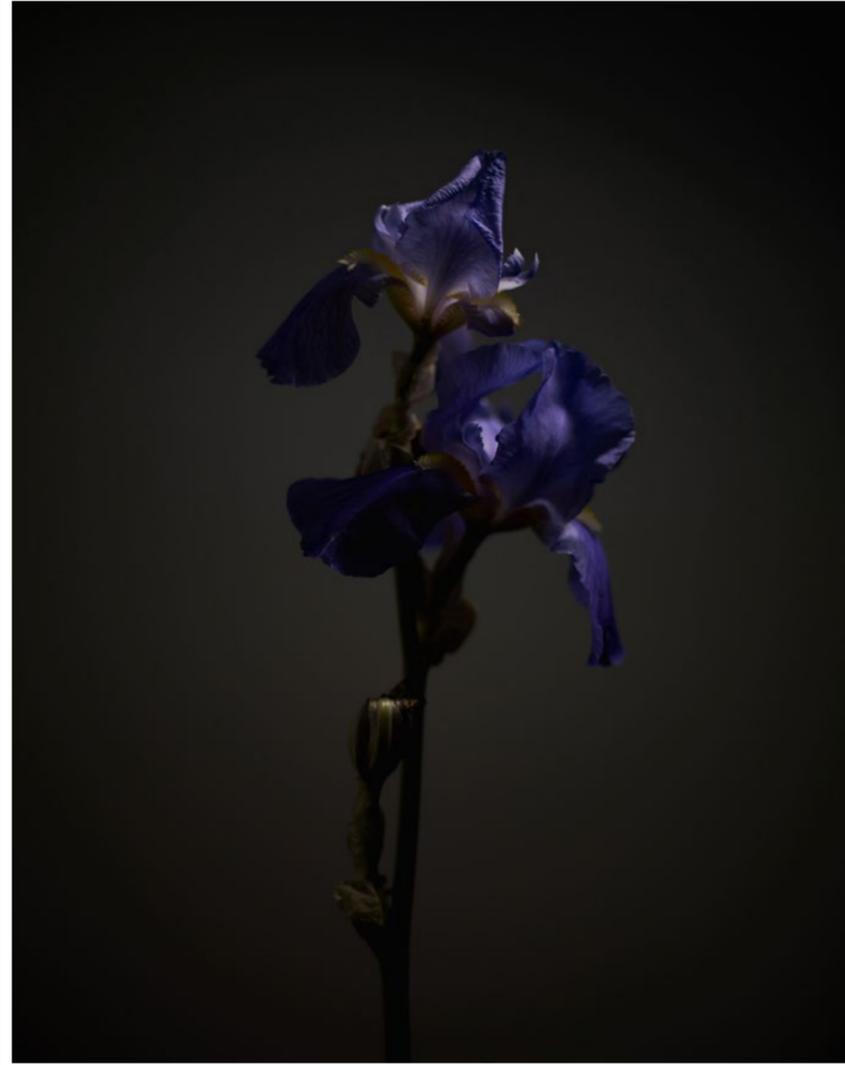
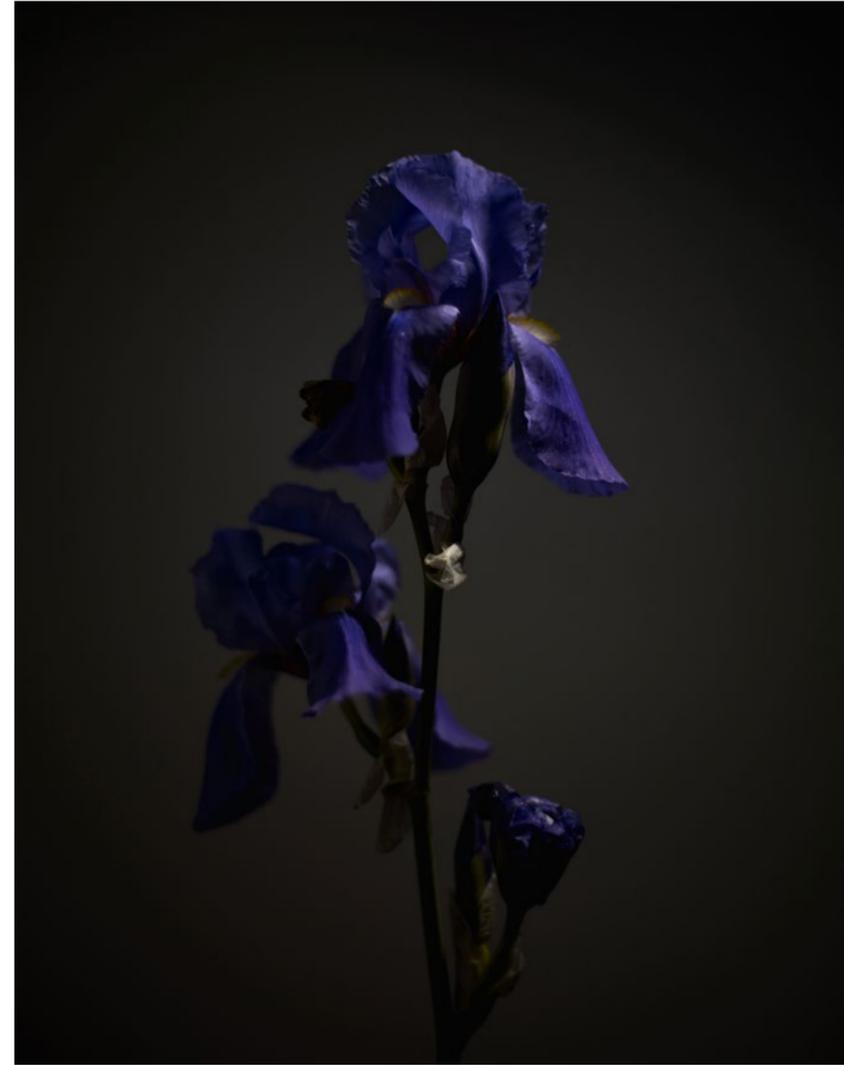


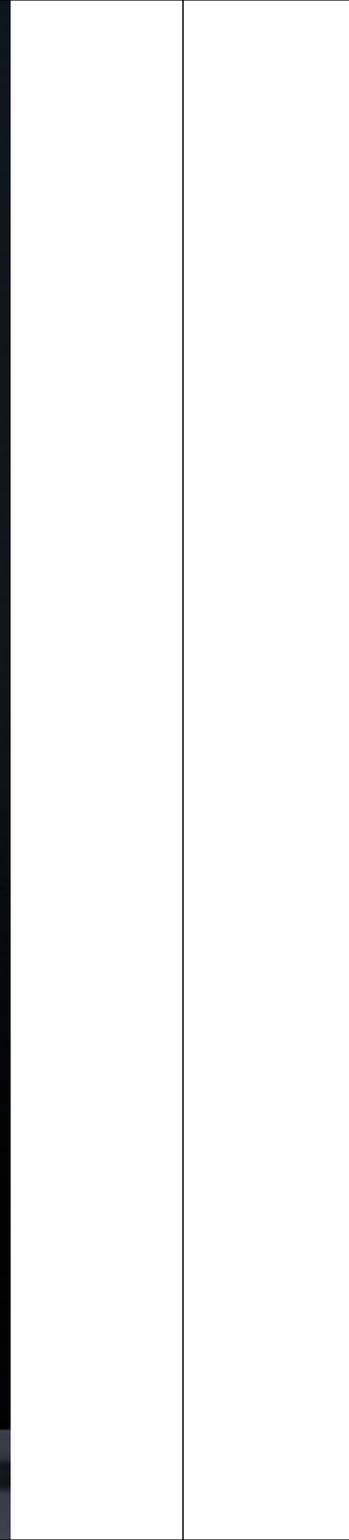




Iris n°1
6 photographies









Quelques remarques à propos des photographies de Stéphane Spach

« Cela vous étonne que ma toile soit noire ! La nature sans le soleil est noire et obscure ; je fais comme la lumière, j'éclaire les points saillants, et le tableau est fait. »

Gustave Courbet

Sur l'absence

À la différence du peintre qui, se saisissant d'un objet ou d'une scène, prend son temps, le photographe est pris par le temps. Car dans un instant, ce ne sera plus la même image, même s'il s'empare du même objet. Et puis il y a une autre raison encore, plus générique, nous interdisant ce parallélisme peinture-photographie qui a produit une si abondante littérature. La photographie est une image accidentelle. Elle bénéficie d'un concours de circonstances : même à partir d'un motif immobile, on ne pourra jamais retrouver exactement la même qualité de l'air, les mêmes couleurs de surface, la même lumière, qu'ici et maintenant.

La certitude que la photographie serait la réalité même, a été réitérée si souvent qu'on en a oublié l'évidence suivante : qu'une image célèbre toujours une absence. C'est ce qui fait de chaque photographie une énigme : tout le visible d'une photographie est une somme d'indices,

pourtant insuffisants pour la résoudre. Une énigme parce que chaque « prise » de vue est une coupe transversale dans le temps, et que ce temps, dans son étendue, nous demeure inaccessible. On ne s'en plaindrait pas si la conscience de cette inaccessibilité ne nous rendait mélancolique. Le désir de savoir est renvoyé à lui-même. Coupe transversale dans le temps, mais aussi cadrage, fragment de l'espace, la prise de vue n'est donc qu'une très brève incursion dans le monde.

Aussi brève qu'elle soit, elle est soigneusement élaborée à l'aide d'une mise en scène minutieuse de la part de Stéphane Spach.

De la peinture, on sait qu'elle n'est pas la réalité, mais de la photographie on oublie qu'il s'agit d'une réalité telle qu'on ne la verra jamais. Pourtant, c'est elle qu'on croit voir ou avoir vu. En face de ce sentiment de grande familiarité il y a cette distance infranchissable qu'établit le temps.

Sur l'immersion

« Personnellement, ce sont les distractions qui me gênent, c'est en prison ou en cellule, seul à la campagne que je m'ennuierais le moins. Partout ailleurs, et quoi que je fasse, j'ai l'impression de perdre mon temps. Même, la richesse de propositions contenues dans le moindre objet est si grande, que je ne conçois pas encore la possibilité de rendre compte d'aucune autre chose que des plus simples : une pierre, une herbe, le feu, un morceau de bois, un morceau de viande. » Voilà bien une parenté entre notre photographe et Francis Ponge. Dans un périmètre d'à peine vingt kilomètres, Stéphane Spach s'étonne de tout, et s'en empare comme l'objet d'une inlassable exploration.

Voir au plus près. Stéphane Spach se dit fasciné par une aquarelle d'Albrecht Dürer représentant des touffes d'herbe, conservée aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Elle est datée par Panofsky autour de 1503 et témoigne d'un changement

de manière qui caractérise alors autant le dessin que la gravure pratiqués par Dürer. Pour la peindre, il semble évident qu'il a dû s'allonger dans l'herbe. Peinte sur le motif, cette végétation a pu être reprise par exemple dans un admirable dessin, une *Vierge à l'Enfant* entourée d'animaux (et de végétaux) également à Vienne. Cependant, l'immersion pratiquée par Dürer pour peindre son aquarelle constitue une attitude très singulière en son temps et, selon toute apparence, pour toute l'histoire de l'art.

Au moment où il étudie les proportions du corps humain ou encore les lois de la perspective géométrique apprises chez les Italiens, Dürer adopte l'attitude d'un observateur de la nature telle qu'elle s'offre à nos sens, sans médiation théorique. En même temps qu'il est en quête de concepts, le peintre s'appuie sur une connaissance empirique de la nature. Le calcul a besoin d'être en harmonie avec le sentiment.

Sur la couleur chez Stéphane Spach

Lorsque nous regardons autour de nous, nous n'avons absolument pas conscience de voir « en couleurs ». Les mille nuances colorées du monde environnant produisent une impression globale, une expérience subjective commandée par le cerveau. Par contre, la conscience de voir ce même motif en couleurs nous saute aux yeux lorsque nous prenons en mains sa photographie.

À la théorie de Newton, qui s'avère être scientifiquement cohérente, selon laquelle, en traversant un prisme, la lumière blanche se décompose en sept couleurs, Goethe oppose une série d'expériences à partir de la fréquentation des peintres et d'observations de la nature. La lumière serait un élément homogène qui ne donnerait naissance à des couleurs que sous l'effet de l'obscurité. Le noir comme le blanc deviennent à ses yeux des pôles entre lesquels se déploient les couleurs. Son amie la peintre Angelika Kauffmann réalise un tableau en recouvrant d'abord la toile

d'un camaïeu de gris auquel elle superpose progressivement des couleurs transparentes. Goethe aboutit à une *Farbenlehre* qui relève moins de l'optique et de la physique, que de la psychologie de la perception. En somme, son œuvre est une poétique, ce qui lui confère une grande fortune auprès des peintres – un juste retour des choses – et des philosophes. Mais aussi bien du côté de Newton que de Goethe (et de ses émules), lumière et couleurs sont indissociables.

Si l'œil humain est en mesure de distinguer une infinité de nuances de couleurs, deux choses distinguent l'appareil photographique de l'œil : d'abord, il est capable de réduire le monde à deux « couleurs », le noir et le blanc, donc de produire une abstraction ; ensuite, lorsqu'il enregistre les couleurs, l'image est le résultat d'un processus non plus physiologique mais chimique qui rend compte d'une réalité que notre œil ne perçoit pas ainsi. Par conséquent, à l'aide de nos yeux, nous ne voyons jamais ce que voit notre appareil photographique.

Stéphane Spach expérimente non pas le passage du noir et blanc à la couleur, mais le chemin inverse. Dans ses *Objets trouvés*, le mur au crépi irrégulièrement maculé permet à peine de distinguer ce qui est sale de ce qui est ombre. C'est presque un retour au noir et blanc à l'aide de la couleur. Il en est de même pour les *Douze couteaux*, *Des restes* ou encore *Babel*. Ces images frôlent le noir et blanc, ou le suggèrent. Le photographe américain Ansel Adams disait pouvoir mieux évaluer la couleur à partir d'une photographie en noir et blanc. Chez Stéphane Spach, ces échappées hors de la couleur sont parfois plus radicales. Dans la série *Je t'ai tant attendu*, de fines racines végétales se détachent sur une surface blanche comme autant de dessins à l'encre noire. Avec *Les Pochoirs*, on a l'impression d'assister au renversement du signe photographique en signe linguistique.

Sur la lumière chez Stéphane Spach

Si le photographe dispose d'un ingrédient qui va distinguer son image d'autres images, c'est à la lumière qu'il le doit, cette lumière dont la photographie tire son étymologie. C'est elle qui, au premier abord, surprend. On pourrait dire qu'elle modèle les objets, qu'elle les sculpte. Surgissant le plus souvent d'une source imprécise, elle s'accroche aux pétales ou aux feuilles. Dans les prises de vue de Stéphane Spach, la lumière semble souvent émaner de l'objet lui-même. La faible profondeur de champ et l'uniformité grise du fond, sans la moindre ombre portée, confèrent alors à chaque objet une sorte d'incandescence. Autant de corps qui émettent de la lumière. Dans Les clairières, les frondaisons sont traitées comme des matrices vertes où se lovent des ectoplasmes lumineux. En tous les cas, elles signalent le passage récent du vivant.

De la série

Je partage avec Stéphane Spach une grande admiration pour le travail de Bernd et Hilla Becher. En prenant comme point de départ des photographies destinées à une sorte d'inventaire monumental ayant comme motifs uniquement des bâtiments industriels. La seconde originalité du corpus constitué au fil des années par les Becher, c'est la sérialité. Aucun autre inventaire monumental n'a été structuré en séries d'images, la série s'appuyant sur la répétition du même.

Cette notion de série n'apparaît clairement qu'en obéissant à des règles : utilisation d'une chambre, prises de vue frontales, éclairagements analogues à l'intérieur d'une même série. Chez Stéphane Spach, l'analogie est poussée beaucoup plus loin, au point que l'on a l'impression de voir le même objet, comme l'encrier de la série *Aura* ou encore la lampe de poche dans *Wonderland*. Archéologie du monde industriel chez les photographes allemands, archéologie du quotidien chez Stéphane Spach.

À la limite

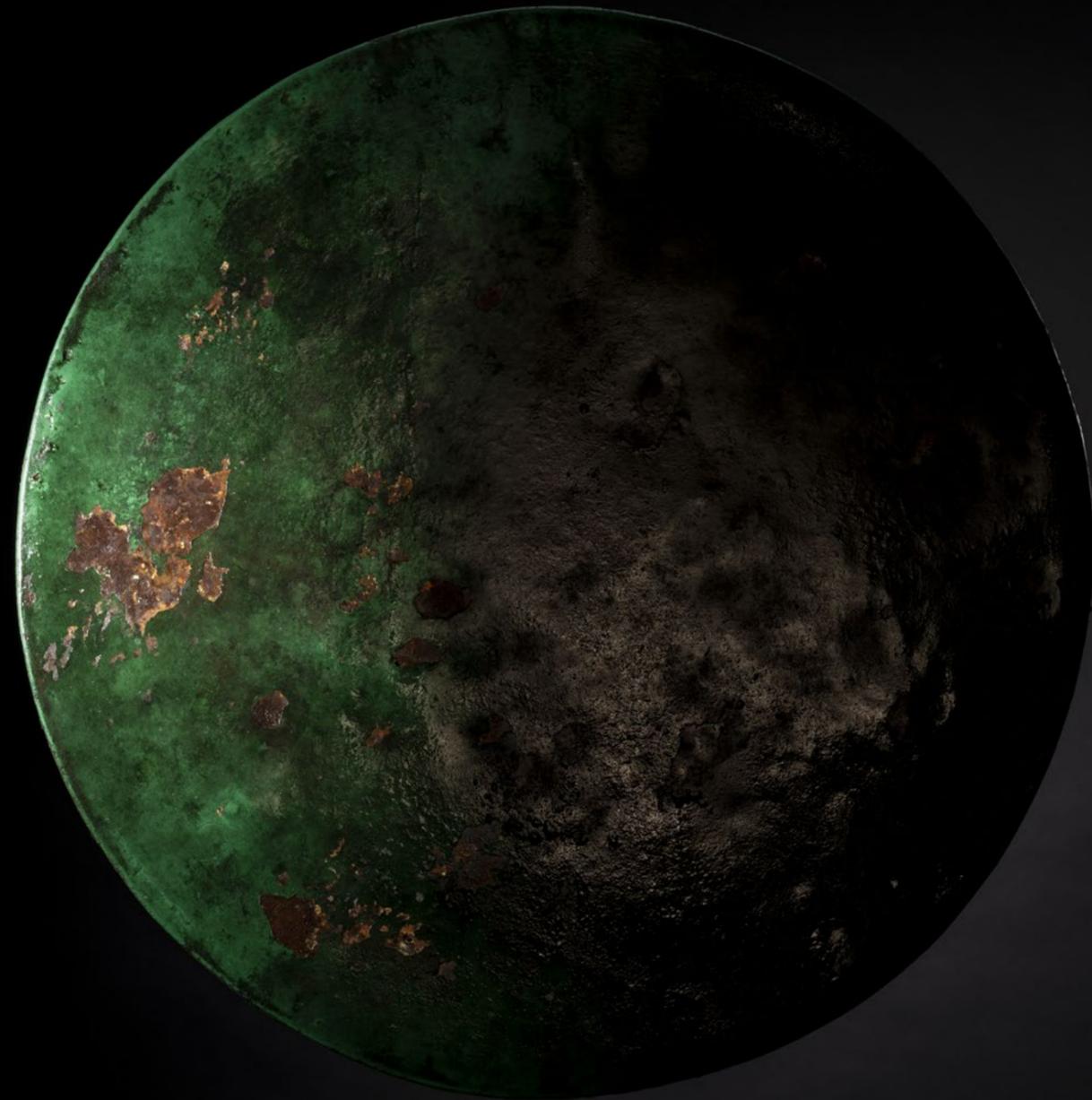
Dans ses photographies, il évoque souvent la décomposition du vivant. La fleur est elle-même une créature accidentelle puisqu'elle naît d'une forme qu'elle ne présente plus et donne naissance à une forme qu'elle n'a pas encore. Cette existence transitoire est le paradigme même de la photographie, elle se prête idéalement à une image accidentelle. Le lotus, tel est le thème de la photographie page 106. L'image n'a rien de paisible. De pédoncules plus ou moins hauts, surgissent des fleurs fanées – sauf une –, les pétales se tordant, flétris, gagnés par la fanaison. Quelques-uns sont tombés dans l'eau du vase, d'autres sur le support gris clair. Une grande feuille de lotus se

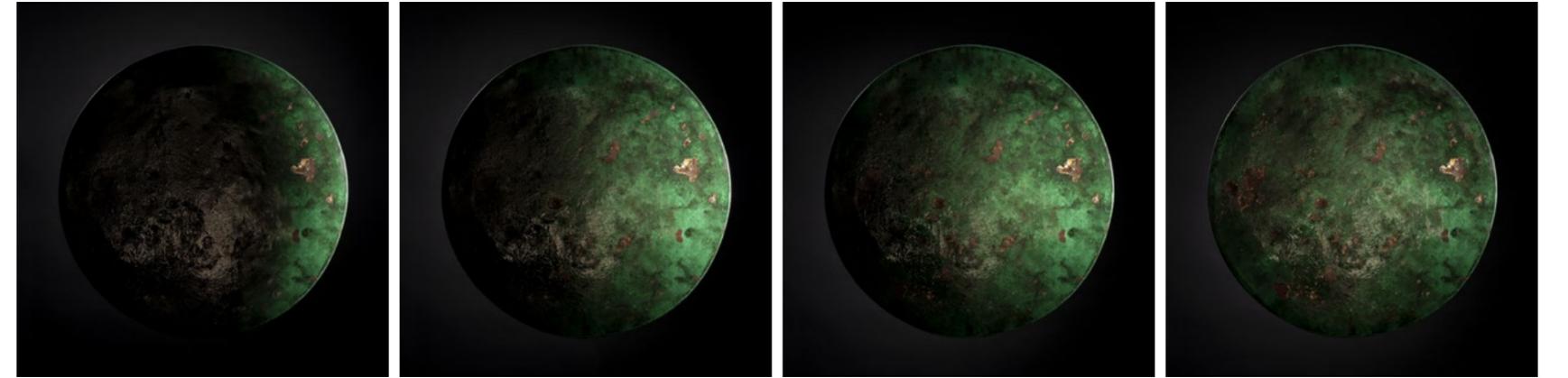
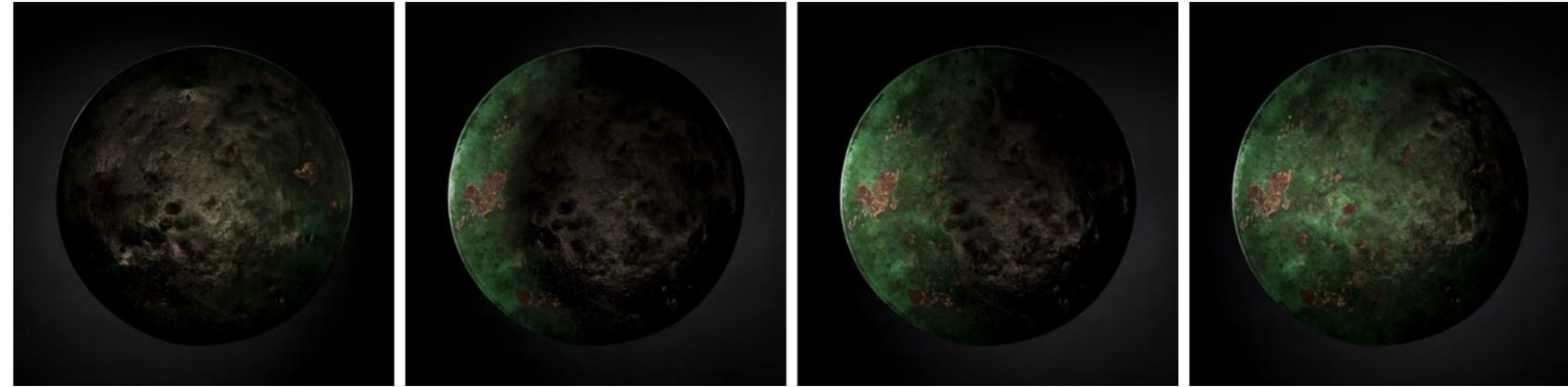
déploie, inclinée vers la gauche, nervée de jaune, de vert et de roux. Je crains de n'avoir jusqu'ici retenu que le paraître des images de Stéphane Spach, en un mot : leur beauté. C'est faire l'impasse sur la charge de tristesse, le sentiment d'abandon qu'elles véhiculent parfois. À l'égal de ces rêves qui, au fur et à mesure que le moment du réveil s'éloigne, passent de quelques maigres repères confus mais encore présents, à leur effacement total. Ce quelque chose qui nous hante tout en s'enfonçant peu à peu dans les sables de l'oubli. C'est ainsi que s'explique à mes yeux ce passage subtil de la couleur à ce noir et blanc qui opère ici à la manière d'un sous-entendu.

Roland **Recht** ■

Méliès

11 photographies





Les clairières
10 photographies









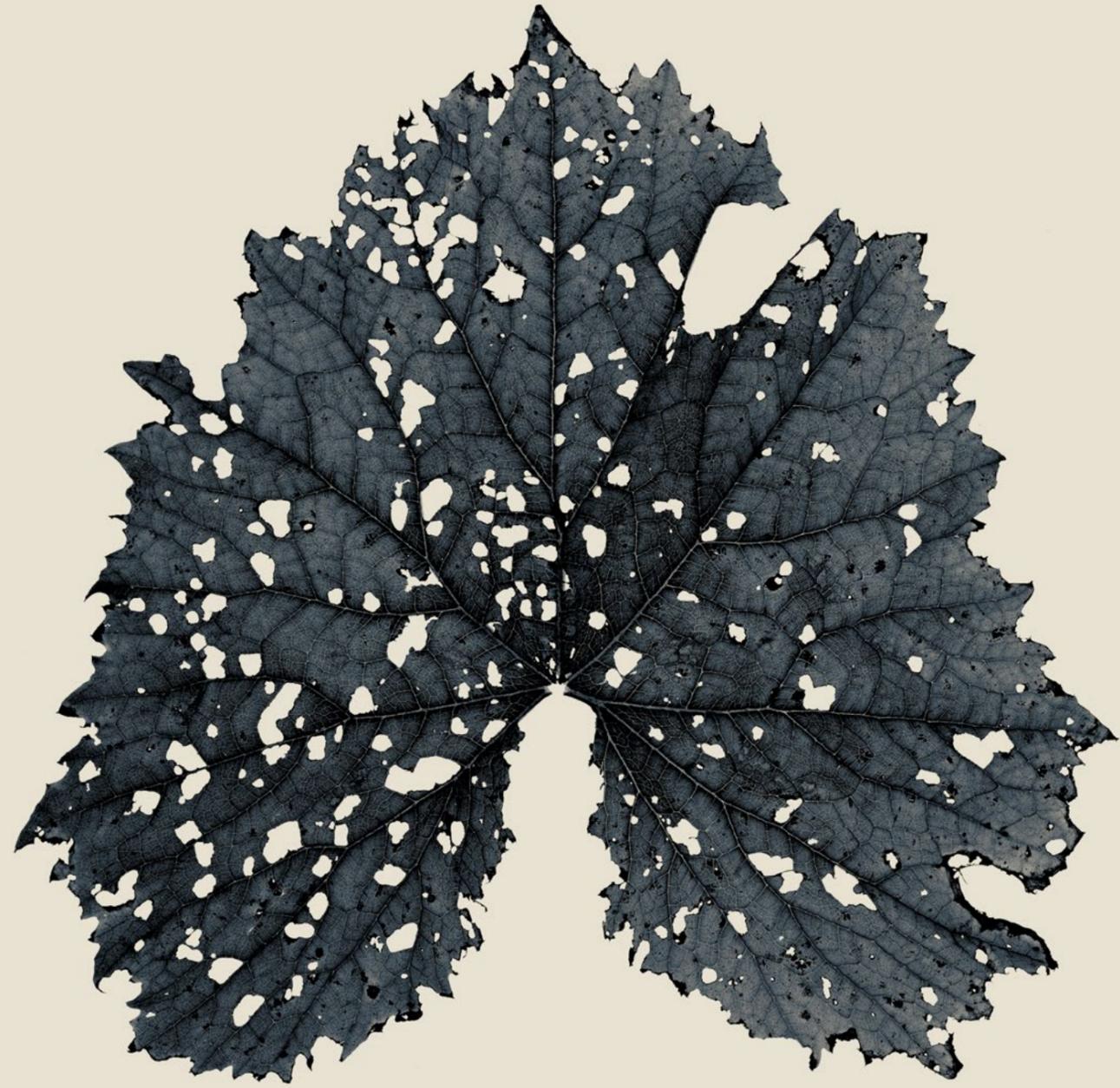




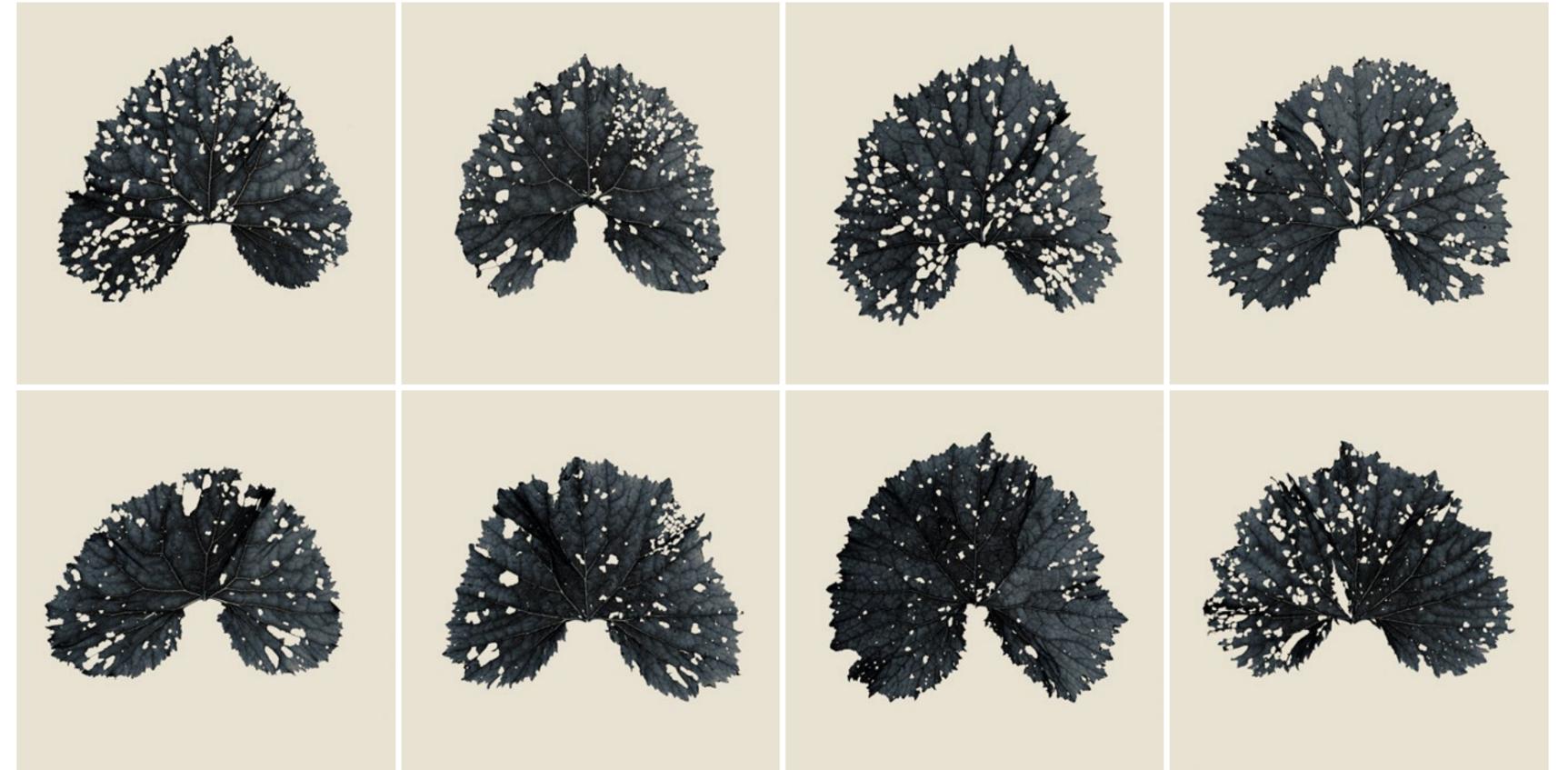


Je t'ai tant attendu
32 photographies





Rorschach / homage n° 1
9 photographies





Écorches
10 photographies



Zoographie
32 photographies

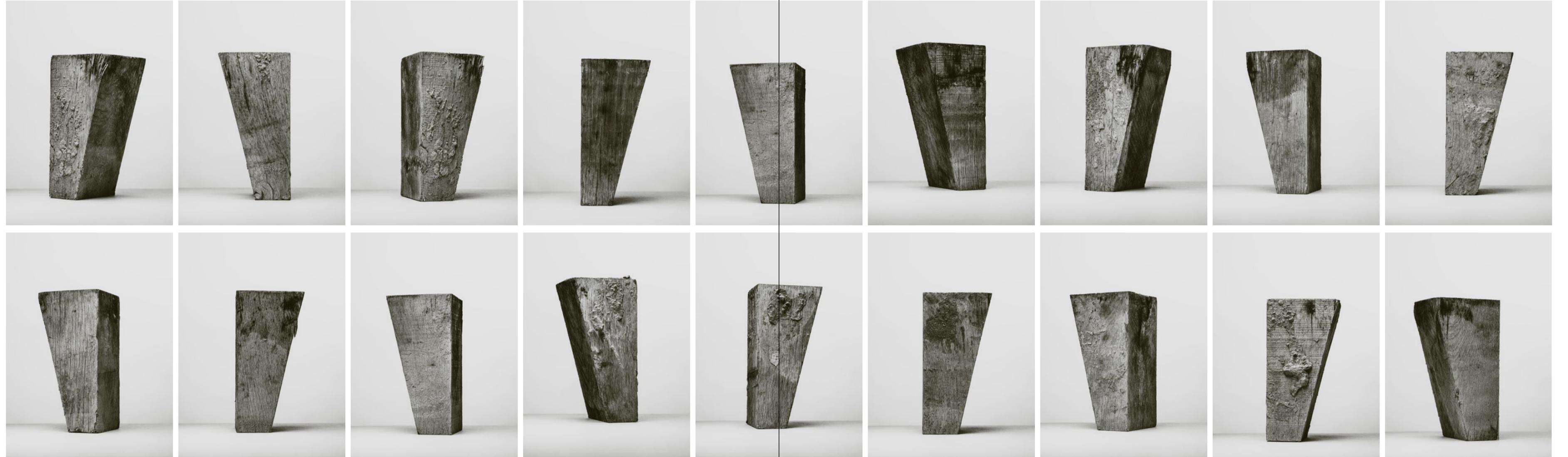




Étude pour un château d'eau

18 photographies

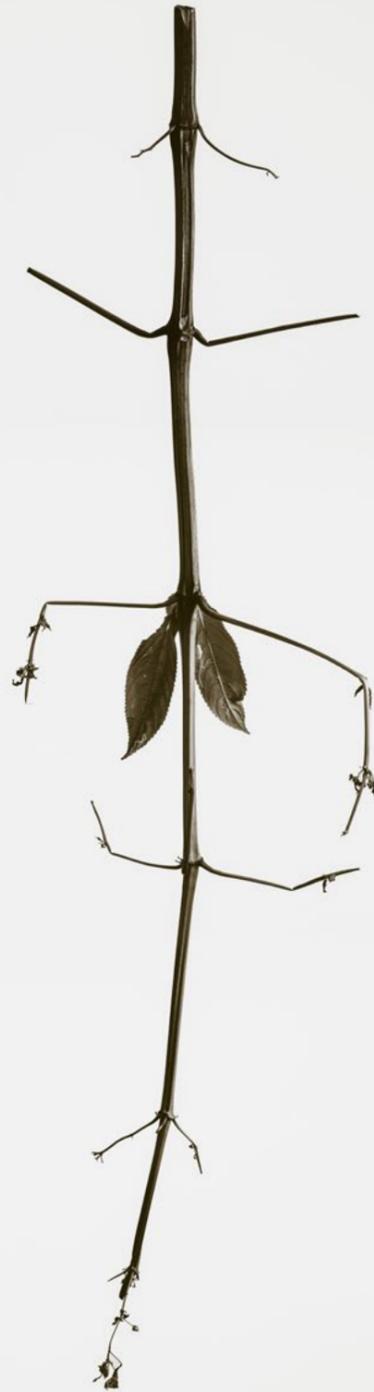




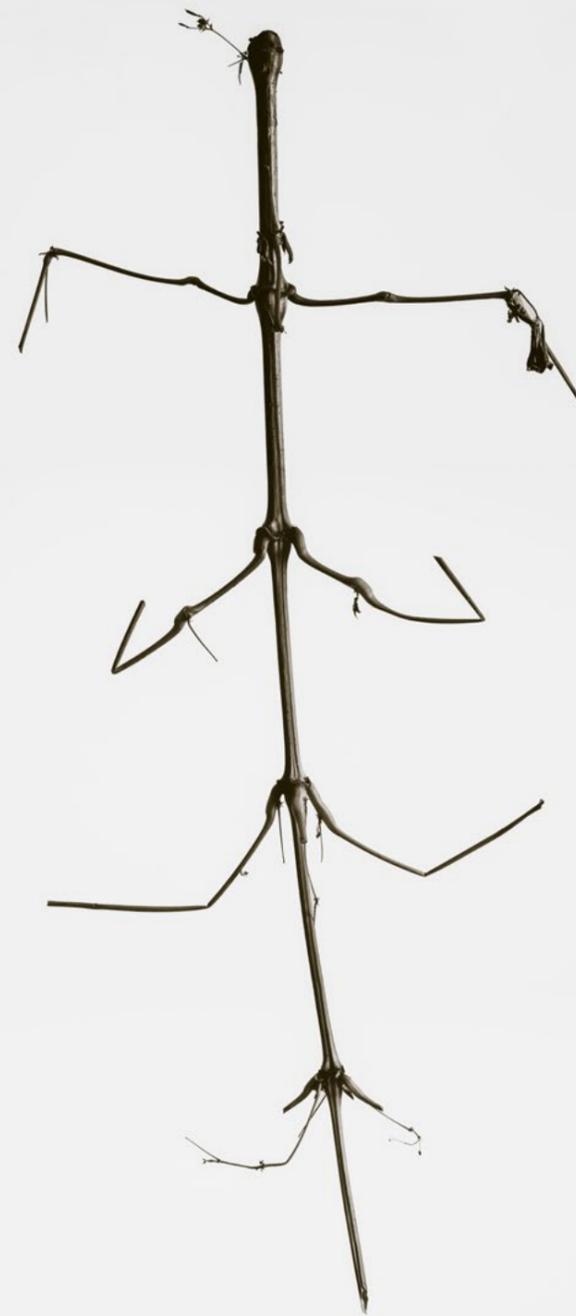


Tulipes
12 photographs





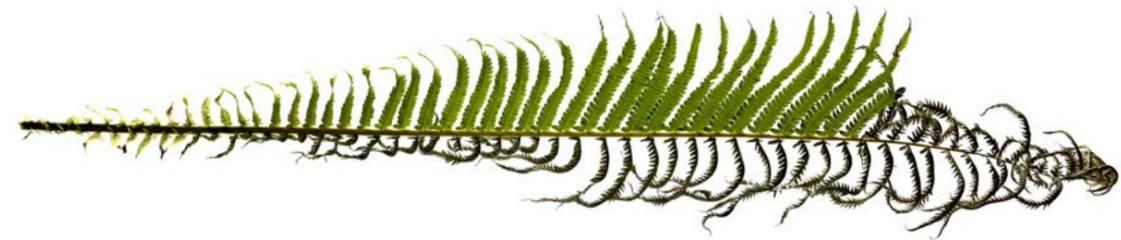
Faux semblant
3 photographies





Iris n° 2
6 photographies





Fougères
6 photographies



Monde I
Dans le creux de la main





Grenades

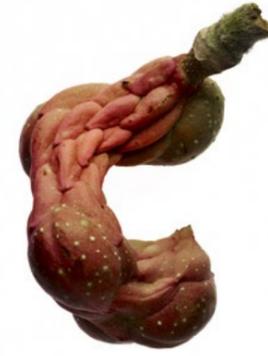
20 photographies

Chair à vif Chrysalide juteuse





Grotesque
10 photographies



La tête à l'envers

Triptyque







Le jardin de minuit

12 photographies

Le jardin de minuit

D'abord il y a l'arbre. C'est ce que l'on voit en premier. Pommier, cerisier, cornouiller, sorbier, noyer, marronnier, pommier du Japon, magnolia, glycine, poirier, acacia et tulipier. Avec leurs odeurs et leurs jeunes pousses gluantes. Des bourgeons pleins de sève qui nous disent le cycle de la vie à la mort, le passage des saisons de l'homme. Nous sommes en pleine Vanité. L'arbre est calme, posé. C'est un sujet zen, sans tourment. À première vue. Puis la photographie infuse, et l'œil dans la pénombre distingue, discerne le relief presque tactile de chaque élément que l'artiste a choisi avec soin. Un chiffon, un œuf cru, une tablette de médicaments écrasée. Une tête de poupée, une araignée suspendue à son fil, une dent. Un merle mort, une coquille d'escargot, un serpent dans un bocal, un têtard... C'est alors que tout prend sens, lentement, et s'organise sous nos yeux émerveillés. Notre regard s'attable à la scène: le *jardin de minuit* de Stéphane Spach perturbe notre vision. Et le glissement qui s'opère est très subtil. Pour le photographe, il s'agit de

partir de rien, de presque rien. Rien ne se passe, et pourtant... nous voilà spectateurs de transformations auxquelles nous n'étions pas préparés: les fleurs éclosent dans la nuit, les saisons retiennent leur souffle, la nuit cède place à des mouvements où vie et mort se côtoient. La table devient grotte, grenier ou cave. Un lieu sombre, qui nous promet quelque chose qui ne va pas forcément arriver. Bien pénétrer la sève de cette série photographique nécessite une concentration, une écoute que seule la nuit semble permettre. Notre instinct de vigilance est requis, comme si nous étions aux aguets, et nos yeux d'êtres diurnes doivent apprendre à percevoir la nuit. À regarder ces photographies de Stéphane Spach, on voit qu'il y a du jour dans la nuit, C'est là une nuit à laquelle nos yeux ne sont pas habitués, une nuit mate et sourde, préservée des halos lumineux et des phares hostiles. Tout est en nuances, comme si les objets exposés (à la caméra, à notre regard) dégageaient leur propre phosphore, leur propre lumière intérieure. Ce serait plutôt la clarté du jour distillée dans la nuit, des images subtiles, intimes presque,

où l'on n'est jamais dans l'halogène. Dans cette série de douze photographies qui composent son *jardin de minuit*, série réalisée en 2016, le photographe Stéphane Spach propose un autre champ de vision, tout en douceur et subtilité. À notre œil habitué à sa perception diurne, claire et ordonnée, s'offre une vision étrange, et pourtant familière, où l'image est habitée d'objets que nous avons l'habitude de déchiffrer de jour: des fleurs de cerisier, une branche de magnolia... Ici *l'ordre du jour* s'absente et cède la place à ces *jardins* où l'insolite a son mot à dire, et nous charme de manière indicible. Pourtant, l'étrange, il ne faut pas s'y tromper, ne tient pas à des questions de langage: là où l'œil flâne et finalement s'arrête, le motif ne se laisse pas saisir si aisément. En tout cas, nous ne sommes pas saisis par la *clarté* d'un sens qui nous serait évident. Éléments de notre quotidien le plus banal, ou motifs plus inattendus, tout concourt à troubler et augmenter notre vision. Il y a du jour dans la nuit, aussi parce que le photographe est un fabuleux technicien de la lumière, laissant la lumière du jour filtrer à travers un dispositif, comme si l'on voyait à travers une paupière

entrouverte. Nous glissons dans une nuit photographique – au cinéma, on évoquerait la nuit américaine – où l'ambiance nocturne n'a rien à envier aux plus grands cinéastes du noir et blanc. L'aurore de Murnau n'est pas loin. Il y a aussi du sublime dans ces choses simples offertes à notre regard. Dans un premier temps on serait tenté de laisser aller notre pensée à toutes les natures mortes qui peuplent les musées. À ce genre pictural tant mis en œuvres, prétexte autrefois à la virtuosité des peintres... On pense à toutes ces natures mortes, et aux vanités que la fragilité de certains éléments des compositions du photographe ne vient pas démentir. Mais non, ce n'est pas une nature morte, c'est un jardin, un morceau de nature, pensé et agencé par l'intelligence de l'homme. Des motifs clairement définis, posés sur cette table, dans cette lumière, en ce lieu, sciemment. On peut dès lors se laisser porter par la mise en scène de notre jardinier photographe, qui se plaît à aménager entre artifice et naturel (l'équilibre est fragile), entre macro et microcosme, cette table dressée devant nous. Le point de vue, le cadrage, l'agencement,

l'éclairage sont précisément choisis, avec soin et rigueur. Rien n'est laissé au hasard, un peu comme ces jardins zen où chaque élément entre en rythme et résonance avec l'espace environnant. Dans ce hiatus jour-nuit, l'artiste joue avec nos peurs. Tout comme lorsque, enfant, il habitait la campagne, et rêvait solitaire au milieu du grand jardin familial, ceint par de hauts murs, ou lorsqu'il arpentaient les bâtiments industriels avoisinants: à l'écouter, le terrain de jeu était alors tout autant un terrain de frayeurs. De l'enfance, on retrouverait peut-être ces jeux innocents et savoureux, comme une expérience de curiosité, un désir d'approcher le monde: décapitations (maquereaux, lapin), démembrements (poupée écartelée), arrangements de nos petits théâtres en huis-clos. Ou encore les plaisirs purs où se mêlent les sens: cueillir, ramasser, goûter, ausculter, scruter... Ce goût de la collecte, l'artiste devenu adulte l'a gardé. Il n'y a qu'à lui rendre visite à l'atelier pour se rendre compte que le jardin est une présence forte dans sa vie, et s'invite à tout moment à travers de larges baies vitrées. Ses étagères

débordent d'objets, d'éléments hétéroclites, qui font immédiatement penser à un cabinet de curiosité: cactus séchés, arêtes et peaux de poissons, os et graines en tous genres, écrous rouillés, coraux... Voilà ce que l'artiste appelle sa «matériauthèque émotionnelle», dont il se sert pour agencer son petit théâtre. Les photos de Stéphane Spach sont belles. De cette évidente beauté, qui échappe au décoratif, la beauté nécessaire et dépouillée des choses simples. Dépouillée mais peut être pas ascétique. Un brin de sensualité, un chromatisme doux habite volontiers l'œuvre du photographe mélancolique, et parfois la beauté est celle d'un organisme en décomposition, qui n'aurait rien à envier à la charogne de Baudelaire! On pense alors à la palette presque suave de peintres tels que Juan Sanchez Cotan. Douze images photographiques, comme les douze coups qui marquent le passage d'un jour qui passe, une journée qui se verse dans une autre, à la mi-nuit. L'ambiguïté se tient là, comme un fil ténu, moment fragile entre deux respirations peut-être...

Ann Loubert



















La Bruche

4 photographies



Une orchestration intuitive du paysage

Réflexions au sujet des Paysages de Stéphane Spach

Voir les *Paysages* de Stéphane Spach, c'est plonger son regard dans des forêts, des clairières et autres jardins, dont on perçoit d'emblée le charme et la diversité d'écritures. Ambiances mouillées, sobres de préférence, tout en demi-teintes, on reconnaît sans hésiter la marque de nos saisons froides, celles où la nature dépouillée est mise à nu. À y regarder de plus près, notre œil s'égratigne, comme on le serait d'une ronce, aux infimes détails de ce que le photographe nomme son « théâtre naturel ». Marcher. Déambuler. Regarder. Équipé du lourd matériel – les appareils photographiques, les lampes, l'escabeau, le parapluie etc. – il explore les forêts voisines, ce qu'autour de soi l'on appelle communément « les environs » : il parcourt des lieux qui lui sont proches, une sorte de territoire photographique. Il choisit le jour en fonction de la météo. Les journées brumeuses ou pluvieuses ont sa préférence. Et lorsqu'il a choisi son point de vue, le lieu où planter son matériel, comme on planterait une tente, c'est que son regard a été retenu, captivé par quelque détail de ce décor naturel dont il va se faire, l'espace d'un instant, le spectateur, l'éclairagiste et le lecteur. La saison de prédilection est ce passage, ce chas d'aiguille entre automne et hiver, hiver et printemps, juste avant que l'hiver n'ait tout recouvert d'une page blanche, ou bien juste avant que le printemps ne vienne tout faire verdier de nouveau. La tonalité posée est souvent plus

mélancolique que bucolique. Les cycles de la vie et de la mort sont là, captés à travers ces prises de vue : chute de feuilles, poussée de lichens et de mousses, montée de sève, lent travail d'une énergie vitale dont notre œil ne perçoit qu'un état, apparemment figé, en réalité extrêmement fugace. La forêt ne se donne jamais deux fois de la même façon. Le photographe le sait, qui travaille dans cette urgence tranquille. Il sait que la temporalité de la forêt est lente, beaucoup plus que les gestes de l'homme, et que c'est dans cette lenteur que tout se passe. C'est un cliché de dire que la forêt a ses mystères. Cependant les *clichés photographiques* de Stéphane Spach n'ont rien d'ordinaire : la forêt qu'il « décrit » préserve sa part d'ombre. Le photographe déchiffre une partition, chaque élément joue son rôle, matières, couleurs, textures. Floue, précise, griffée ou moussue, tendre ou acérée, la partition est riche, dense, graphique, sonore et forte en couleurs sourdes. Nul ne peut prétendre en connaître toutes les clés. C'est pourquoi la position de l'homme ne peut être que celle d'une profonde humilité, afin que puissent s'accorder émotion, intuition et perception. Une perception plurielle, synesthésique. Des verts mousse aux rouges bistre de la terre mouillée, nous sommes pris dans des ambiances. On est surpris de sentir le vent dans la plaine qui balaie les joncs et les herbes, la pluie qui souligne chaque brindille,

des souches luisantes, des feuilles qui ayant connu le gel et le dégel forment des notes bleu violine dans le paysage... Le tronc de cet arbre mort barre en diagonale l'espace de notre champ de vision, à moins qu'il ne se dresse bien vivant sous nos yeux. Les fougères aux crosses brillantes, les baies éparses et discrètes, les lichens argentés, les aiguilles de pins rappellent les pigments des peintres, le rouge *caput mortuum*, le vert de vessie (*sap green* en anglais), les gris-bleutés de Payne... Pour un peu, on sentirait notre peau se frotter à l'épiderme de cette nature enchevêtrée, on entendrait les craquements de nos pas sur les feuilles et les branches mortes. Pour le photographe, il s'agit d'interpréter ce langage paradoxalement muet et théâtral, sans jamais le piller ni tomber dans une logique du spectacle. Toute sa démarche est tenue (ténue) sur ce fil délicat – fin comme toile d'araignée – de ces forces essentielles : la forêt parle en silence, elle se tisse et s'organise, dans un mélange de taches et de signes, de détails et de plans, lointains ou proches, un mélange de clartés et d'obscurités, un ballet de vie, de croissance et de mort. Il ne suffit pas que la nature existe, il faut tenter d'approcher, de déchiffrer, de saisir cette écriture naturelle où la partie, le fragment, entre dans la composition d'une grande symphonie. Précise et complexe orchestration de la forêt, harmonie du chaos, fouillis des notes claires ou fondues, nous tentons de nous désenchevêtrer du chaos, de nous

emparer de tout cela, sans nous laisser engloutir ou séduire par la densité, ou le charme trop évident, de ce qui se vit là. D'ailleurs le photographe évite la « jolie photo » – dont les ingrédients seraient : rayon de soleil élégamment posé sur les mousses vert fluo, teints frais des arbres et des souches, champignons, baies et autres rossignols... –, il évite aussi soigneusement la présence animale, et lorsqu'il y a des traces d'hommes, ce serait plutôt pour compléter une ambiance, à la manière d'un film des frères Coen. Comme pour proposer un fil narratif, étrange et inquiétant, dont nous – spectateurs ne comprenons ni les tenants ni les aboutissants. Alors, d'où provient cette lumière énigmatique que l'on ressent si puissamment ? Souvent l'impression est trouble, et l'on croirait presque que la lumière émane du corps des éléments représentés. C'est que le photographe sait se placer aux bords des choses. Il puise dans des paysages brouillés, aux clartés laiteuses, aux ombres imprécises, et l'absence presque systématique de ciel – de soleil – introduit d'emblée une ambiguïté fondamentale. Confrontés à une sorte d'all-over, comme en peinture, nous sommes invités à regarder les différents plans, dans leurs mouvements et leurs liens étroits, et l'éclairage naturel se trouve sans cesse mis en doute. En témoigne ce jour froid de juillet au Champ du feu, où Stéphane a surpris la forêt dans des halos de brumes bleues, épaisses, enrobantes, qui préservent

l'espace, ou bien empêchaient le regard de pénétrer, et la lumière solaire de filtrer. Cette série s'intitule *Derrière les arbres*, en écho au poème de Philippe Jaccottet : tout est dit, dans l'invitation à regarder derrière, au-delà, par-delà... quitte à scruter les choses jusqu'à ce que se livre, là un passage – quel animal a pu s'y faufiler ? –, ici une trouée dans la forêt, une percée des espaces où le ciel et le soleil tiennent finalement un rôle minime. La série des *Grands paysages* laisse davantage exister le ciel, mais le soleil peine à percer. Il s'agit plutôt d'ambiances humides et froides, au mieux bercées d'une pâleur sourde. Et tout cela se déploie, le plus souvent en diptyques, dans des photographies où le cadre s'efface au profit d'une impression d'embrassement circulaire, qui serait à la fois celui de nos yeux et de notre propre corps en mouvement. Nous parcourons ces lieux qui ne sont pas plans, qui ne font pas surfaces, et notre regard se trouble à vouloir discerner les forces intimes d'un décor qui s'offre et se dérobe à la fois. Et l'ambiguïté se poursuit au fil de séries telles que *Un dernier Jardin* ou *Les clairières*. Là, le photographe amène son propre dispositif lumineux et vient souligner les valeurs et les tons des éléments naturels. Le procédé technique est un accompagnement des choses vues, jamais une intervention féroce. C'est dans cette optique que Stéphane parle d'un léger *forçage des choses* qui tient plutôt à un effort du regard – une prise

de vue à l'aide d'un escabeau, et à l'usage d'un dispositif, une lumière artificielle, un éclairage à 360°, ramenés en plein jour... – que de la mise en scène extravagante, de la reconstitution artificielle en studio. Dans *Un dernier jardin*, Stéphane se penche sur cette nature façonnée par l'homme. Au moment où, dans l'esprit de la plupart d'entre nous, le jardin *n'est plus beau*, s'es-souffle en attendant la main et les outils qui lui redonneront forme et vigueur. Ces scènes sont éclairées par ce procédé de lumière, et tout se joue dans cette nature en suspens, *avant le passage du jardinier qui arrache, avant celle de l'hiver qui recouvre*. Les clairières elles aussi bénéficient de cette clarté étrange, dans des espaces inventés par le regard, comme par jeu. Cet effet de lumière, ce soulignement des choses, on le retrouvera plus tard, dans des séries récentes telles que *Le Jardin de minuit*, ou *Les éclaircies* (une vision fantasmée du paysage, projet à l'état d'ébauche). Révéler sans piller, regarder sans imposer, pour en fin de compte habiter *des lieux pauvres où apparemment rien ne se passe (et où) risque de se produire de temps en temps l'essentiel*, la phrase est de Malinowski, voilà de quoi alimenter pour longtemps un regard profond, respectueux et poétique, posé sur le monde.

Ann Loubert ■





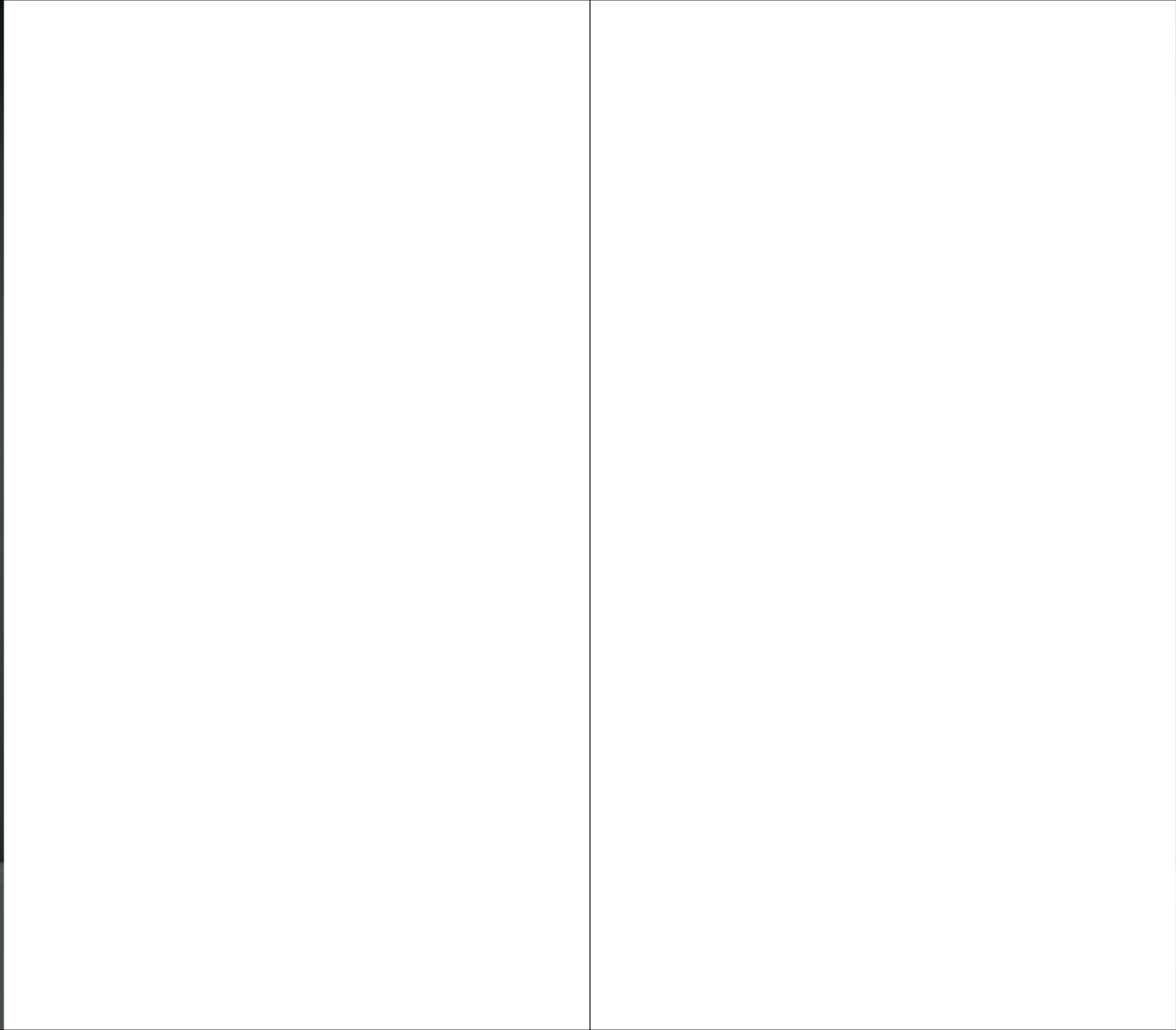


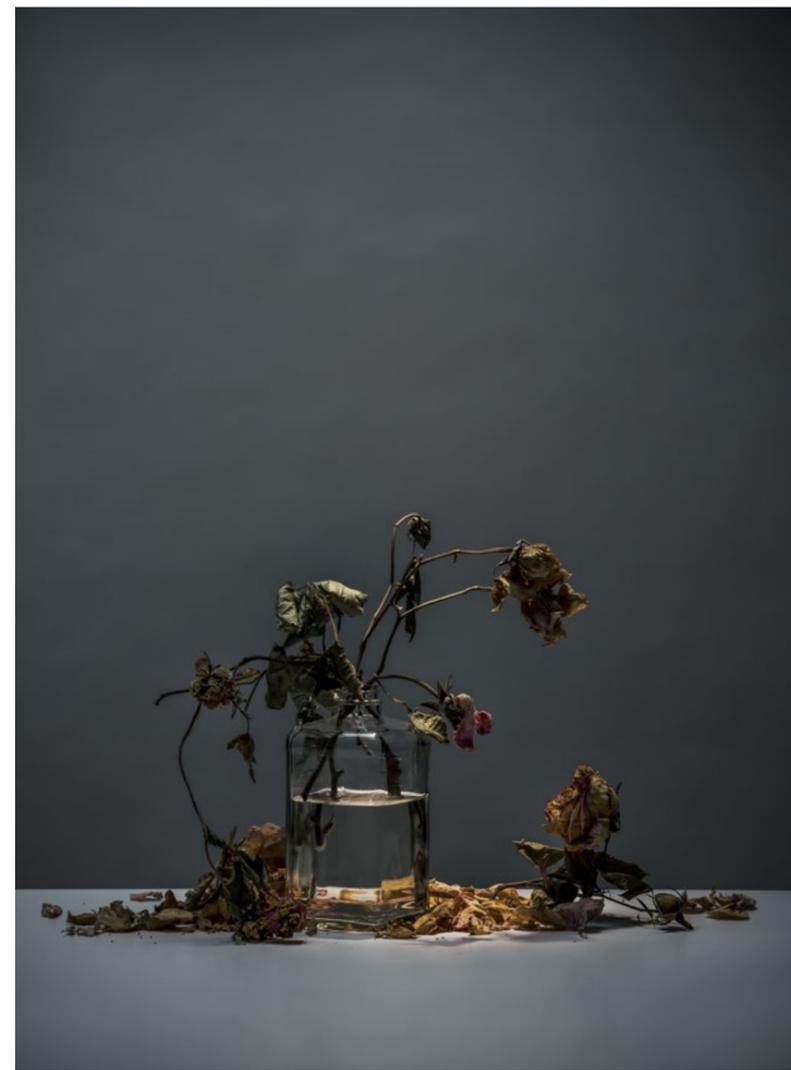
On entendait au loin des chants
mais pas seulement celui des oiseaux

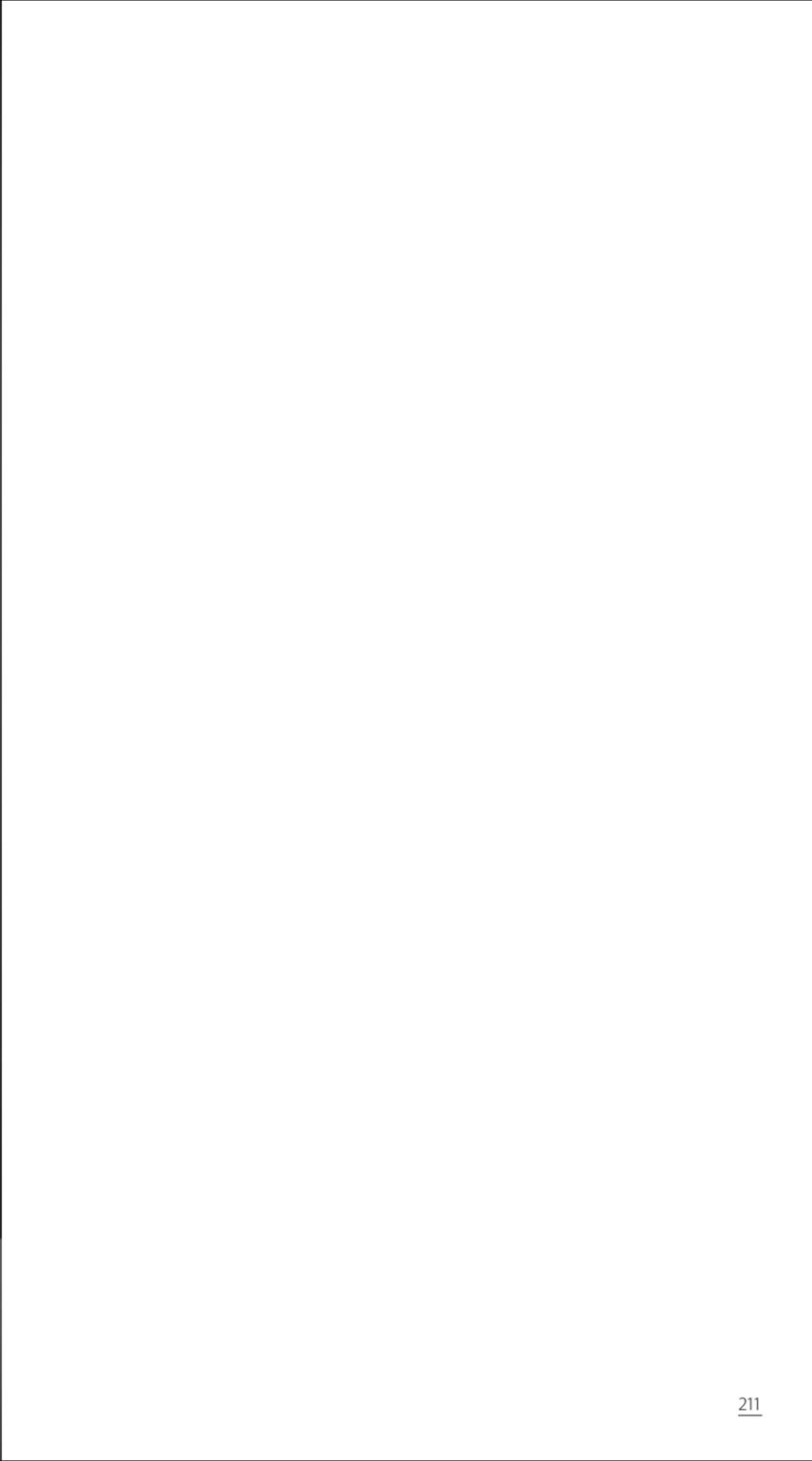


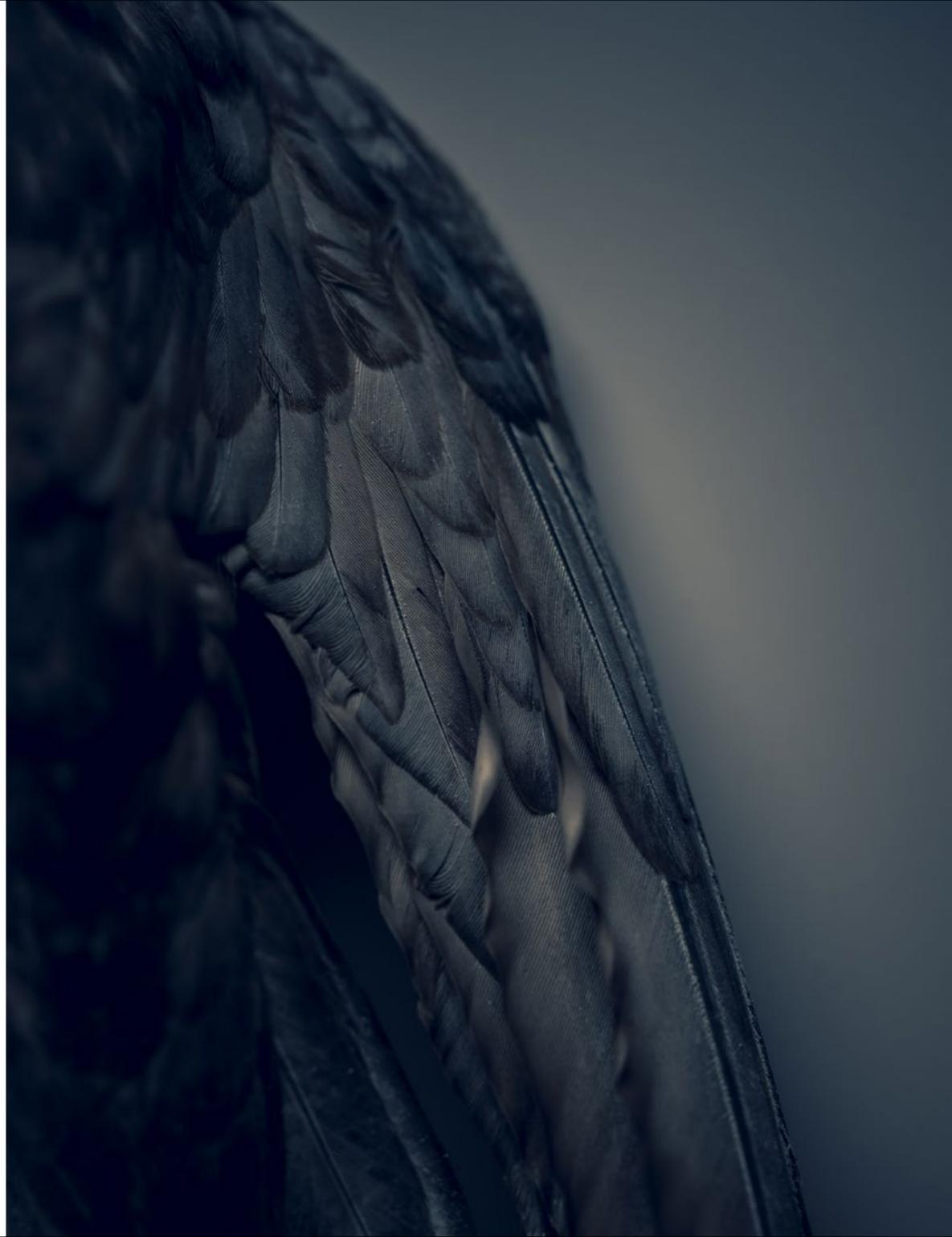
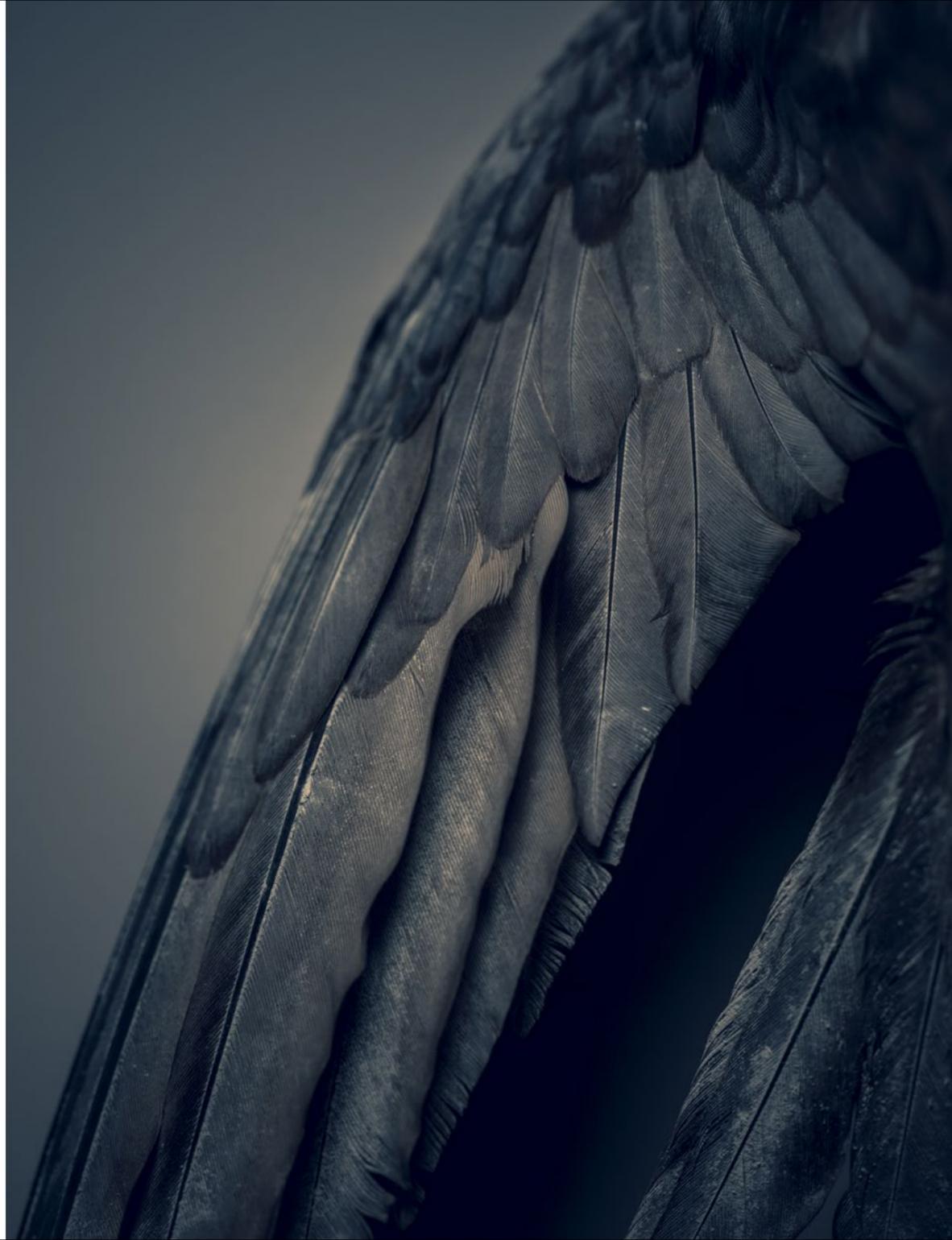
Les impermanentes
8 photographies











Derrière le miroir

6 photographies





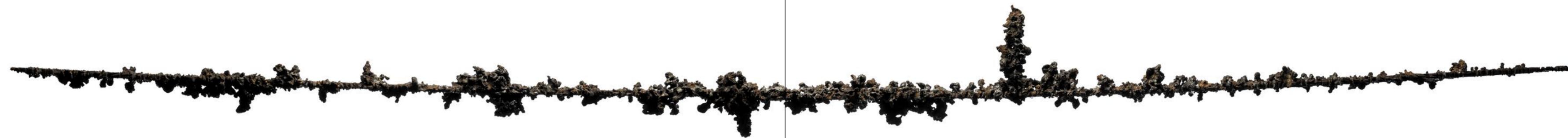
Hortuli

16 photographies

La tentation d'un jardin
et la possibilité d'un drame







Les montagnes martyres

4 photographies

Les douze couteaux

12 photographies

Texte de Philippe Fusaro

Édition La Fosse aux Ours

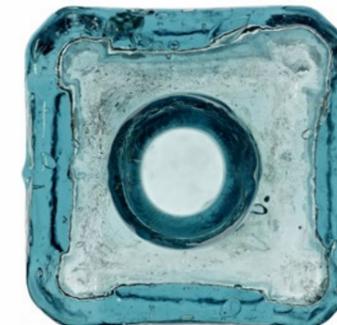




Aura
16 photographies

Creuset d'un monde.
Où l'on s'y trempe
accoucher de quelques étoiles
Encore.

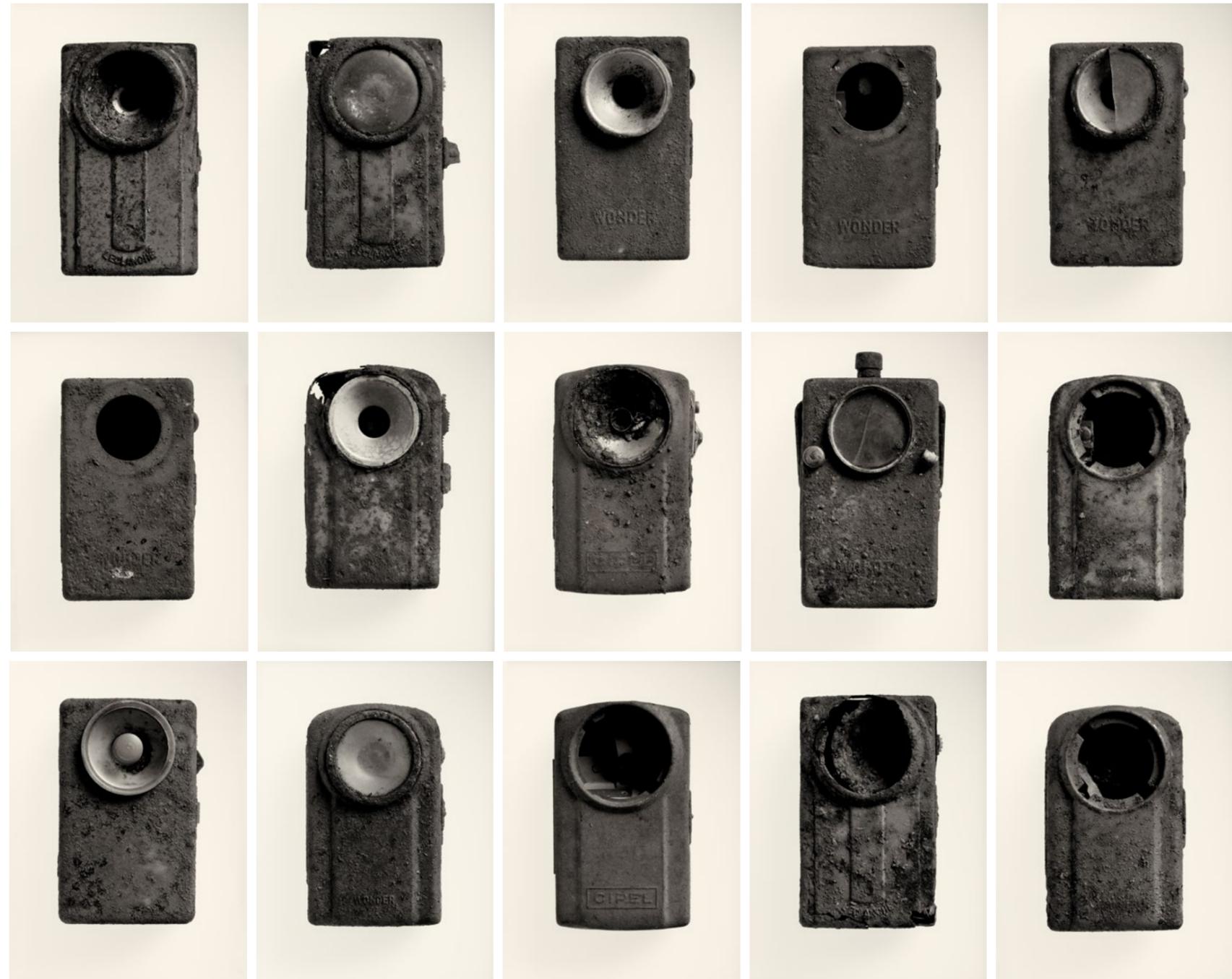
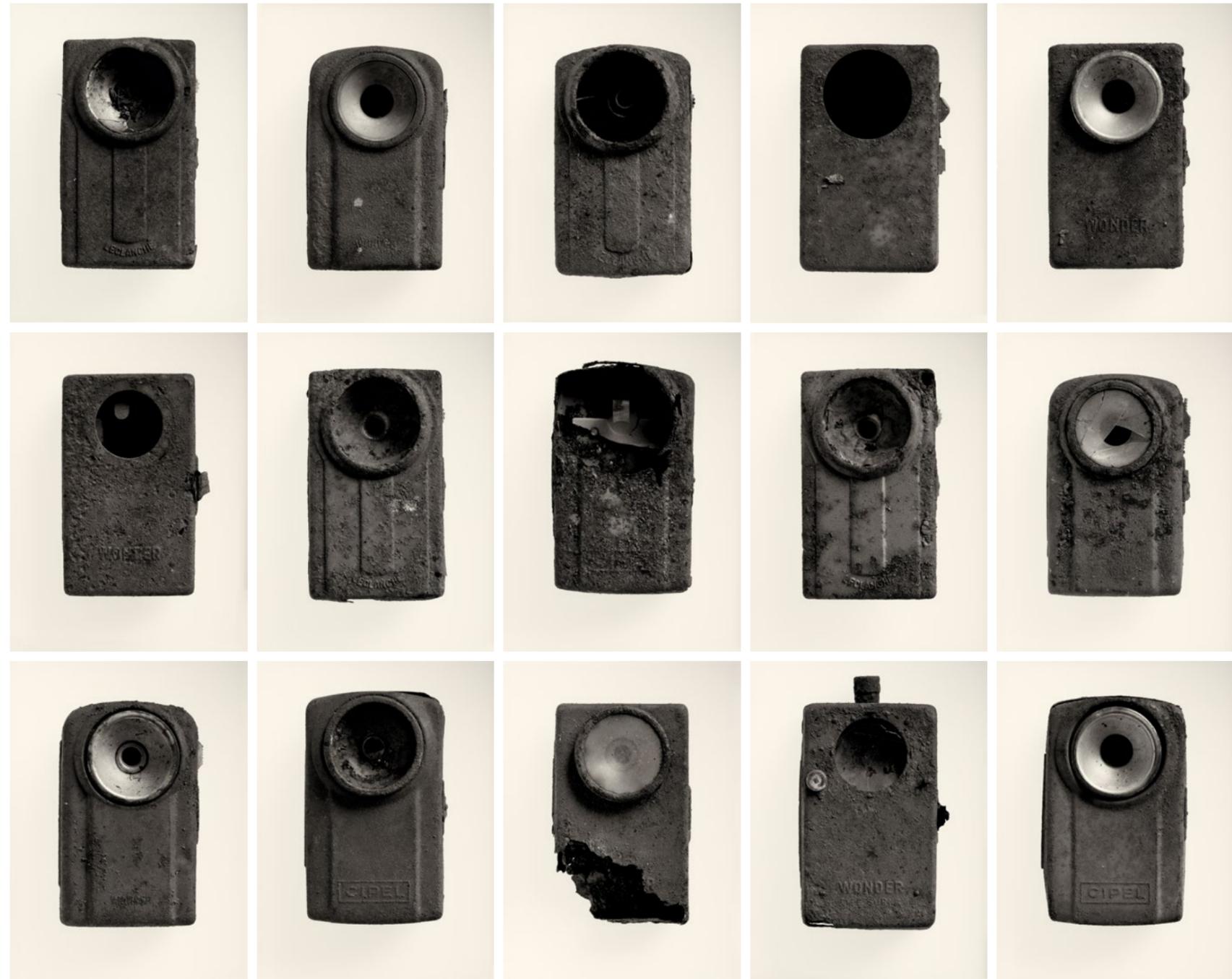




Wonderland
31 photographies

Cyclopes,
L'œil éteint
L'amorce et la lumière







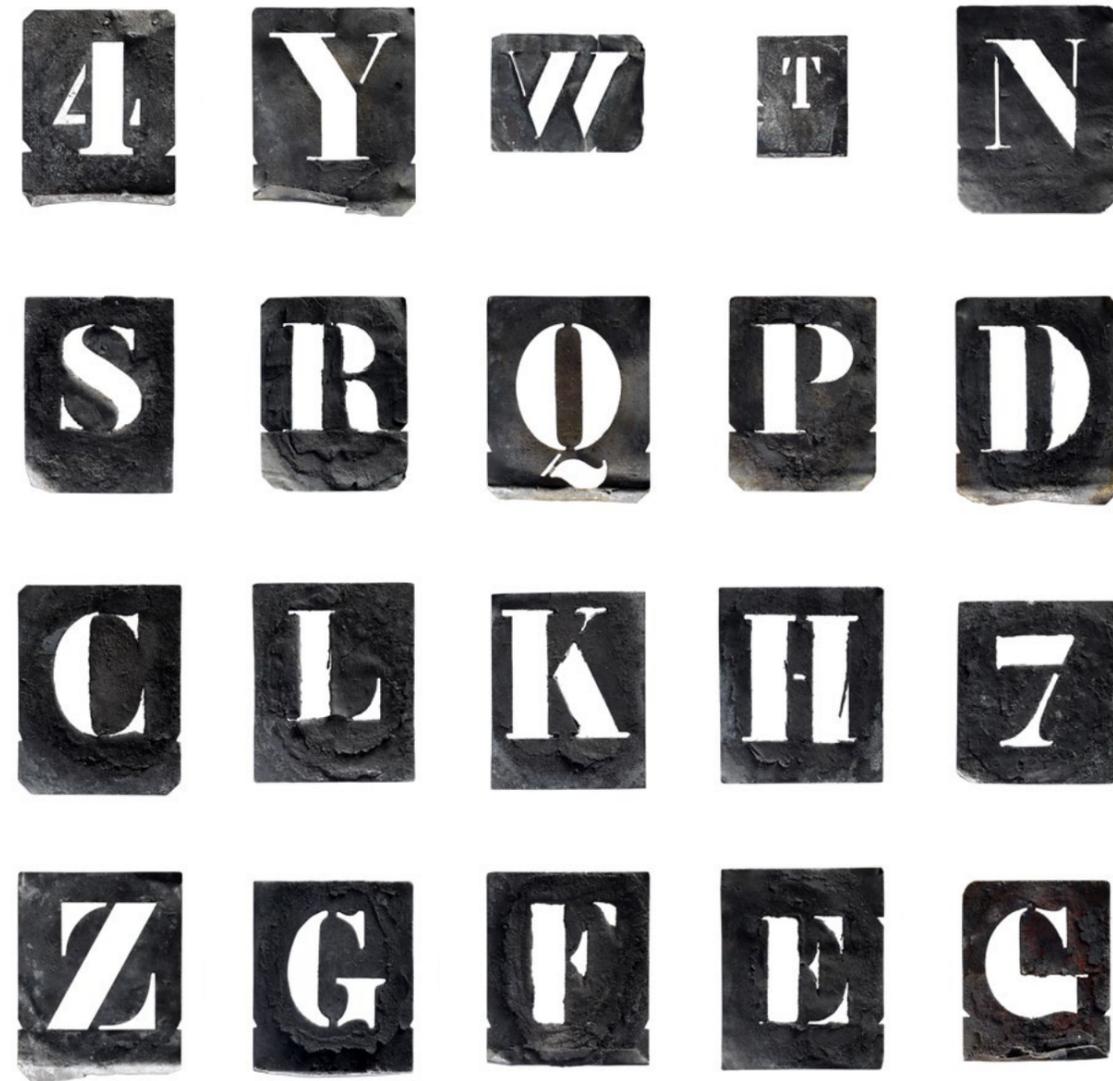
Po(choirs)

La durée de vie de l'encre noire des stylos en plastique est estimée à quatre ans et demi. L'encre bleue des stylos en plastique commence à s'effacer au bout de deux ans. Et le papier journal n'a pas vocation à durer plus d'un jour. (...) Kodak dit qu'une photographie en couleurs tient trente ans. La cassette vidéo quatorze. Les bandes magnétiques, sept. (...) La durée de vie d'un rayon de soleil est de six minutes.

John D'Agata
Yucca Moutain

Et des pochoirs, ça dure combien de temps? Encore faudrait-il préciser le matériau qui les compose, l'environnement dans lequel, immanquablement, ils s'altéreront, se décomposent. Et cela vaut aussi bien pour la langue, le code, le système de signes que pour le matériau qui les soutient. Car une langue, un code, un système de signe aussi s'altèrent et se décomposent. Mais prenons les choses par un autre bout. Celui d'avant, qu'ils ne (re)deviennent des po(choirs). Là, c'est comme si aucun calcul, aucune estimation ne pouvaient venir expliquer l'orientation des attentions qui s'y sont portées. Un appétit paradoxalement ravivé par leur signifiante en suspend. Il y eut des balades, des expéditions et puis des tas de petites attentions, des intérêts nourris, des curiosités entretenues pour tout ce qui traîne aux bords, pour tout ce qui semble déchu. Ce sont des habitudes, des gestes, des postures que l'on soigne. Pourtant et en même temps ce ne sont précisément que des habitudes mises en déroute. Des habitudes en retrait. Comme des regards qui tenteraient d'échapper à ce qu'ils voient trop et qu'à force de voir, ils ne discernent plus. C'est déjà beaucoup que de se préparer à accueillir ce à quoi on ne s'attend pas. Un don pour l'hospitalité aux choses qui ne trouvent plus à s'insérer dans le jeu des places et des fonctions attribuées. Des attentions sans attente. On accueille ce à quoi toute attente fait défaut. On cueille

ce qui ne nous attendait plus. Un peu à la manière de ces trois princes de Serendip, qui ne cessaient de découvrir des choses qu'ils ne cherchaient pas. Des balades. Là, c'est une friche, une friche industrielle. Les carreaux des vitres ont explosé, les objets déplacés, renversés. Le début d'un chaos. La végétation lentement s'y glisse. Qu'y cherche-t-on? Rien. Rien et tout. Et c'est là que ce don de faire par hasard des découvertes merveilleuses se déploie: le monde scintille. C'est tout un art aussi que de reconnaître ce que nous trouvons est plus important que ce que nous pensions chercher. L'objet fascinant est trouvé, là, suspendu. Des lettres. Des lettres trouées: des pochoirs. Ces pochoirs sont inscriptions en même temps qu'outil ou moyen d'inscriptions. Des inscriptions que l'on peut répéter ou reproduire et faire varier selon de multiples combinaisons. Il est probable que ces pochoirs aient servi à marquer des caisses. À leur conférer par exemple, le pouvoir de voyager selon le code déployé par l'ordre des lettres: une adresse. À moins que le code, qui déterminait leur agencement, ne consistât davantage à attribuer une nature, un usage à leur contenu. Autre supposition, le code d'une consigne: «Fragile», «Haut», «Bas», etc. Quoi qu'il en soit et très certainement à chaque fois, ces lettres s'associèrent à la désignation d'une manière de prendre place dans le commerce des hommes et des choses: un ordre. La taille de ces pochoirs varie.

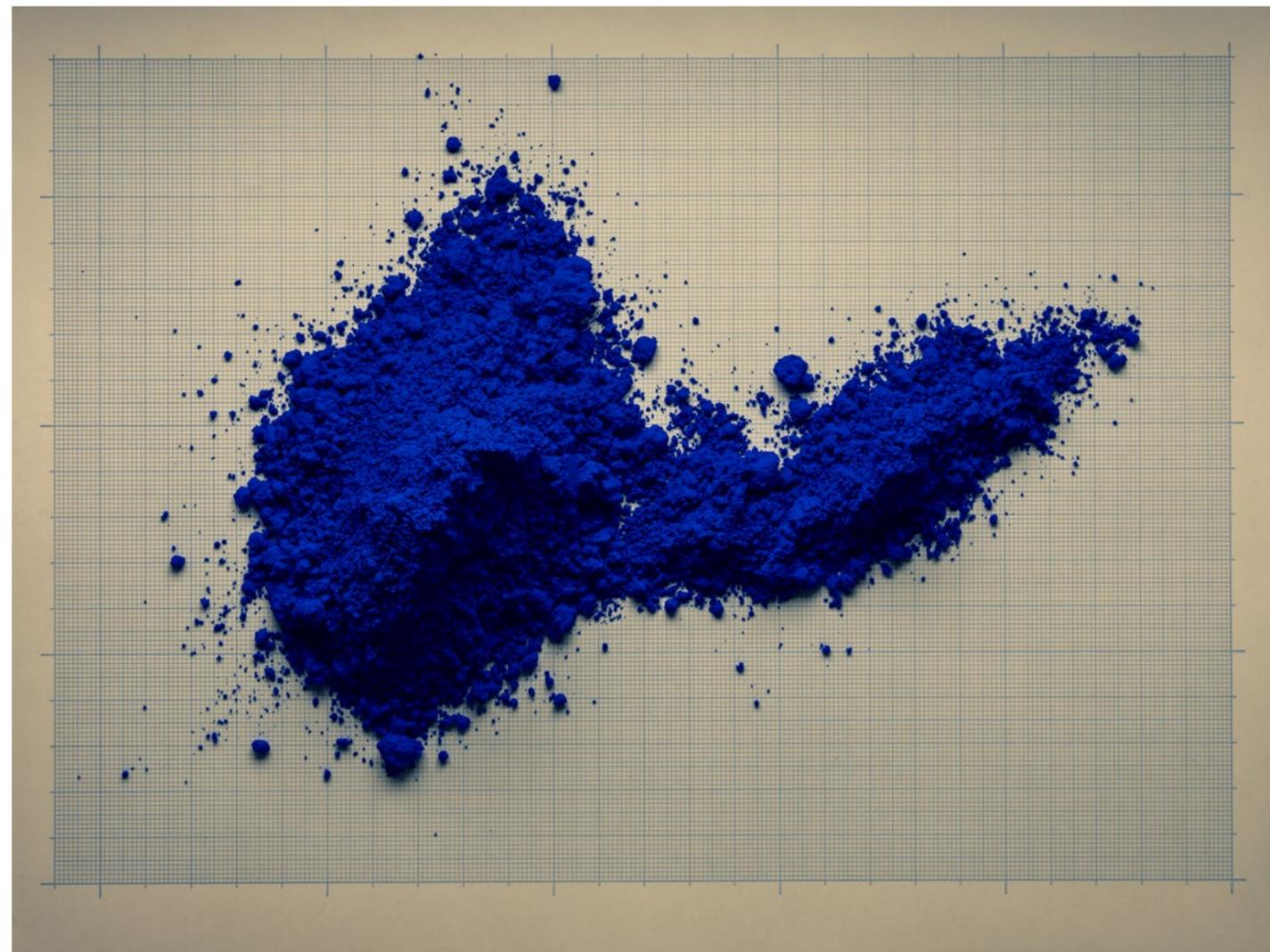


Quatre, cinq ou davantage huit à dix centimètres. Leur matière du zinc ou un alliage de la composition duquel il appartient. Leur surface semble comme embrasée. De feu et de cendres : alphabet incandescent. Alors, on s'en empare ou non. On décide, ou non de les (ré)investir, tout du moins de leur laisser cette chance qu'un jour ils regagnent une combinaison nouvelle. Finalement, on les décroche. On les emballe, on les transporte, on les réserve. À nouveau, ils sommeillent, mais on ne les oublie pas ou alors jamais entièrement. Ils ne dorment que d'un œil. C'est ici encore une attente sans intention, une attente en suspend, d'une autre suspension : une confiance. Ces choses, ces objets, ces lettres sont pleins d'hommes. D'un alphabet (certes amputé), d'une grammaire, de langues multiples et pourtant toutes ordonnées à l'alphabet latin et dont la variation repose sur le jeu qu'elles leur font subir, ou dans lequel elles se coulent. D'une texture, d'un matériau, d'une matière métallique, laquelle suppose à son tour toute une série de relations, avec des minerais, du charbon, des airs et des températures, mais aussi, autre ramification, celle de leur

usage et de leur agencement dernier : tout prêt à expédier. Ces objets sont donc paradoxaux : en même temps qu'ils sont déjà pleins d'hommes et de relations, ils portent cette consistance comme à l'arrêt, ces relations pour un moment en suspend. Un jour, la confiance qu'on leur a accordée vibre d'une autre intensité. Ces pochoirs se réveillent. Ils palpitent du magnétisme d'une constellation encore virtuelle. Une intensité sourde. Une pléiade, une multitude en gésine s'apprête à les convoquer, à leur proposer de participer à la composition d'un autre monde. C'est comme si on les découvrait à nouveau. Deux fois nés : moment proprement dionysiaque. Avant cela, avant leur (re)découverte, ces objets étaient orphelins des relations qui auparavant les soutenaient. Seules régnaient alors deux alternatives : l'oubli, en dehors de tout regard, de toute prise, de toute machinerie à même de s'en saisir. En d'autres mots l'invisibilité. Soit la poubelle, l'anéantissement, leur nécessaire transformation en déchet, en rebut. Relation ultime. Ici, par les photos de Stéphane Spach, par cette visibilité nouvelle à laquelle ils accèdent, c'est

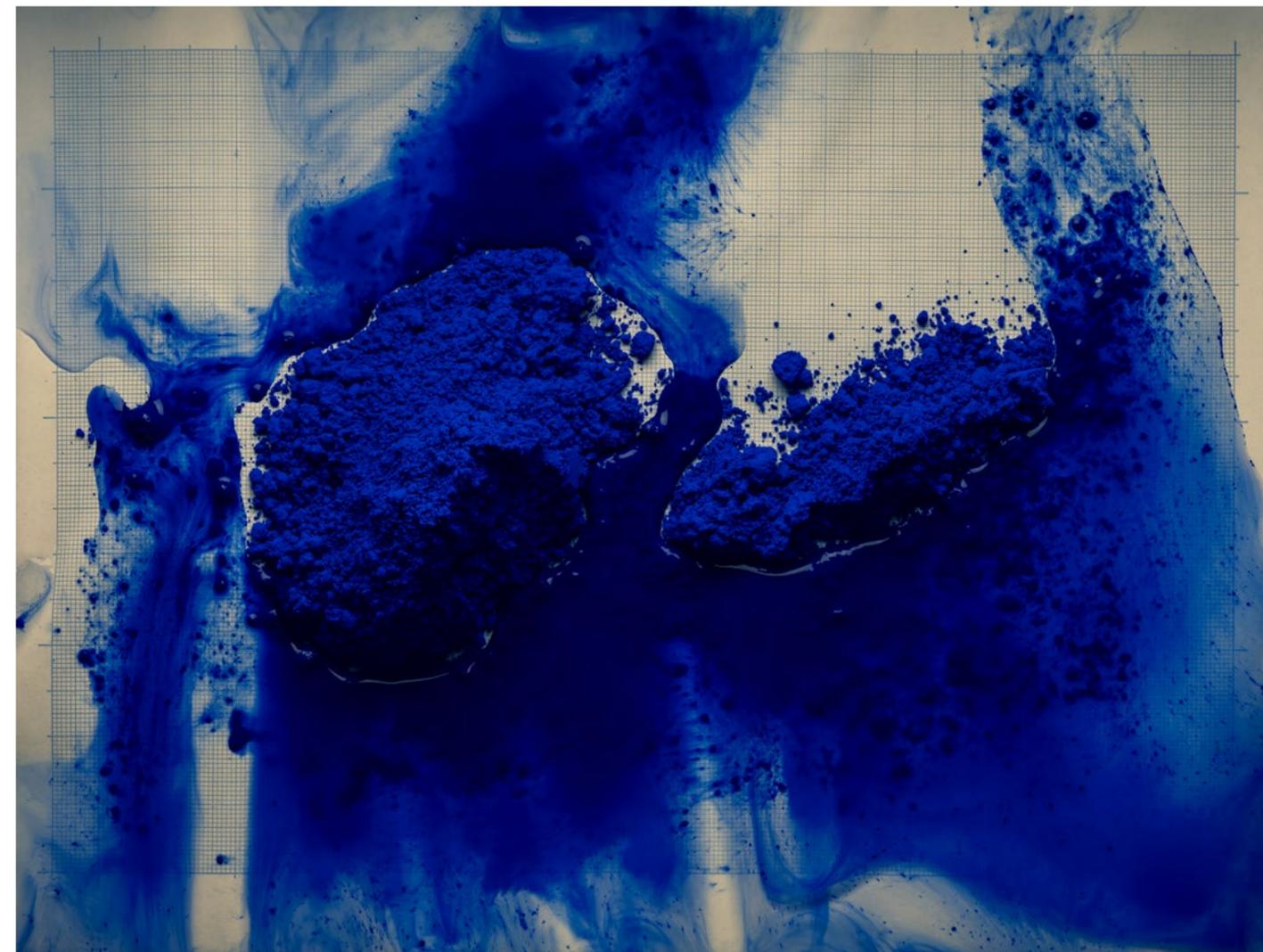
aussi et paradoxalement, cette invisibilité qui devient visible. Cette invisibilité nue. C'est aussi l'ultime de la relation du rebut qui est déjouée. Des pièces métalliques perforées, un alphabet troué, des objets abandonnés... Et on comprend alors qu'il s'agit là, non pas d'un manque pensé et vécu sous le signe de la négativité, dans l'attente d'une relève ou d'être comblé, mais davantage d'un manque qui ouvre et qui fait couler, d'un manque qui demande à être investi, non pas pour être comblé, mais pour relancer la multiplicité des prises et déprises possibles. Ces objets se transforment, se déplacent en même temps que celui, celle-s ou ceux qui s'y trouvent nouvellement attachés. Ces objets deviennent sujets photographiques, système de contrainte pour texte à fabriquer, matrice éditoriale en même temps que nous devenons glaneurs, disposés à de nouvelles attentions, écrivains et photographes : littérateurs sous-contraintes. Écrire à partir de l'oubli (et non contre ou alors tout contre).

Alexis Zimmer
Une nouvelle adresse. Célébration. ■

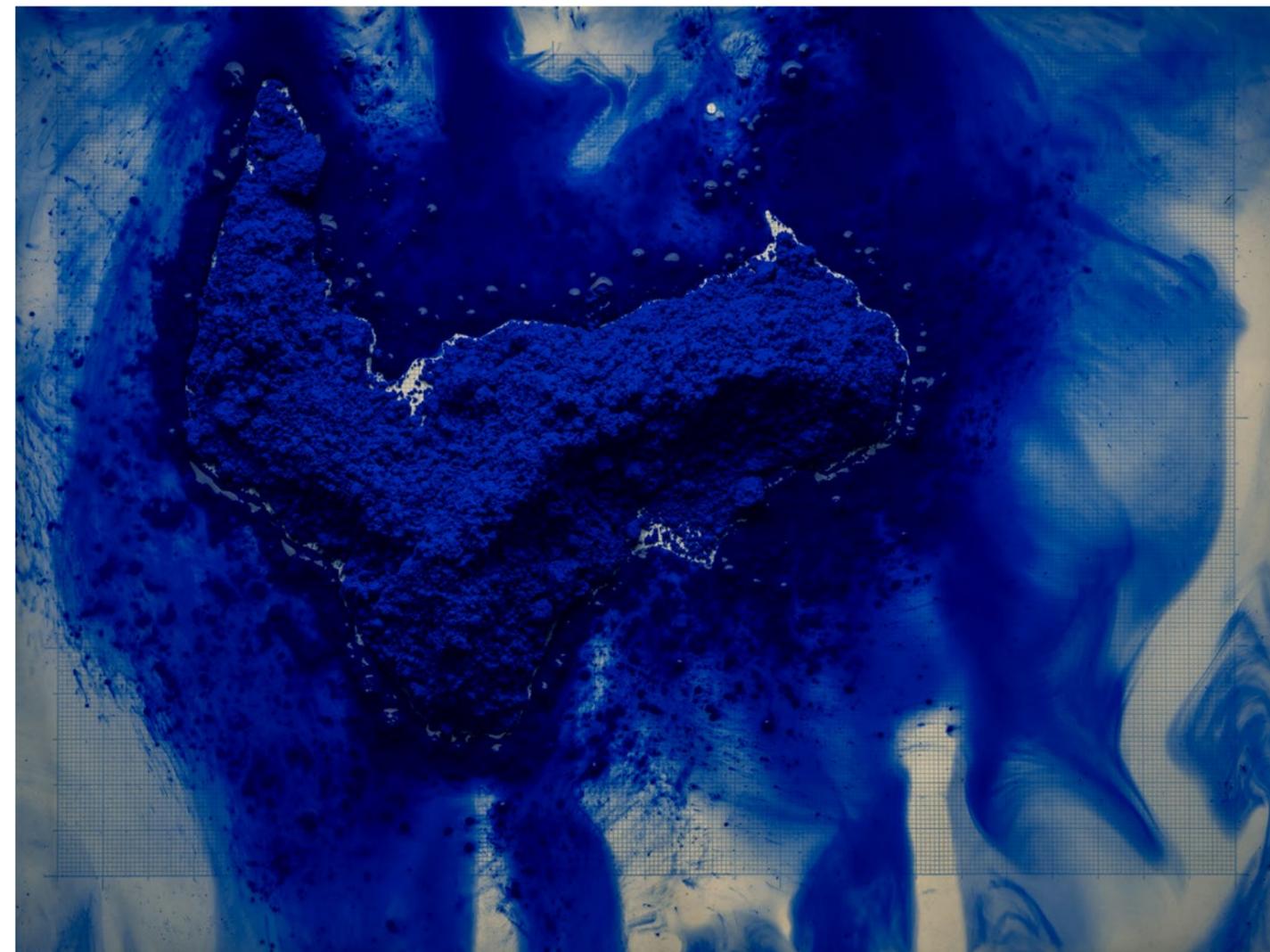
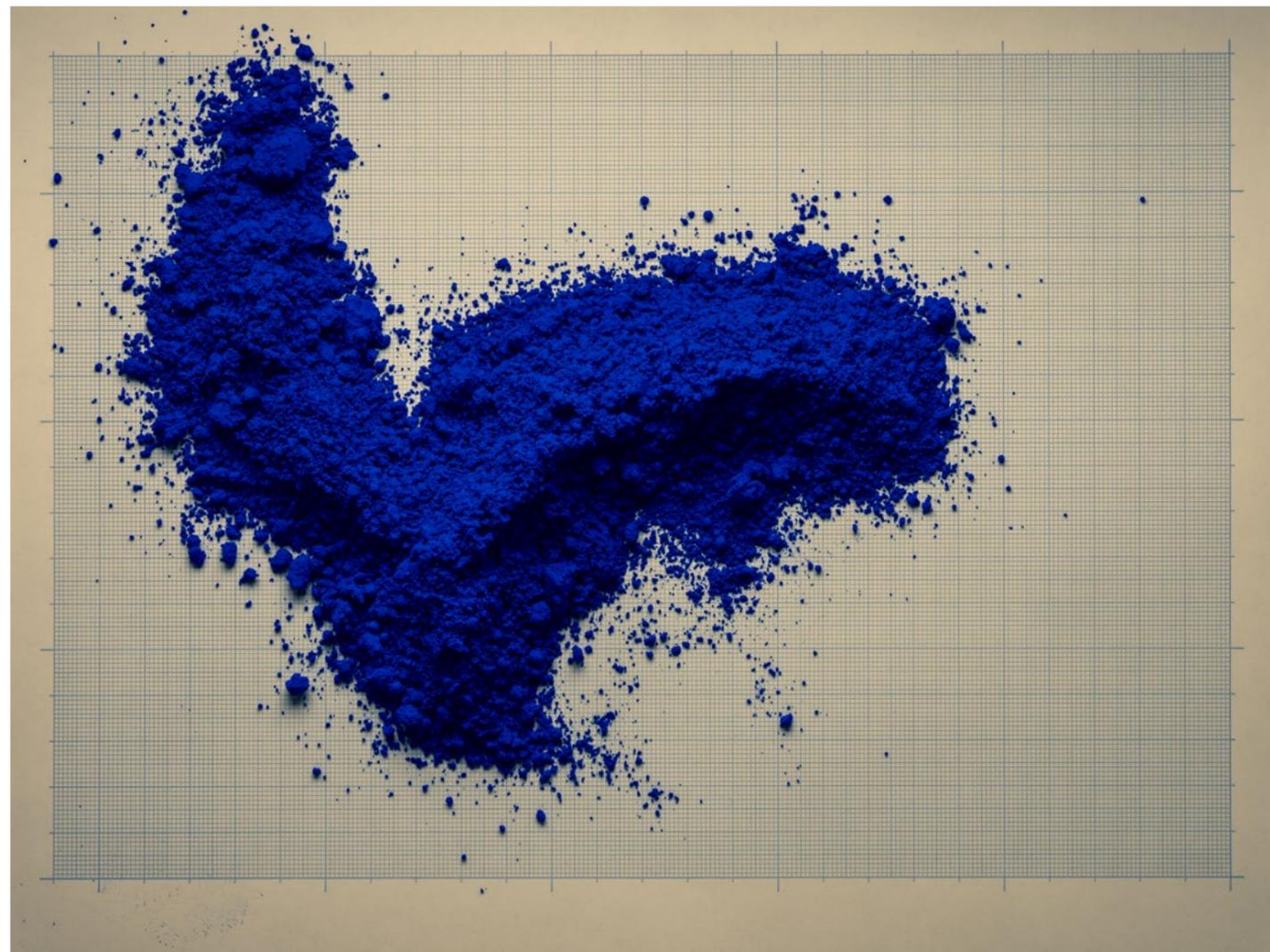


De la disparition des îles

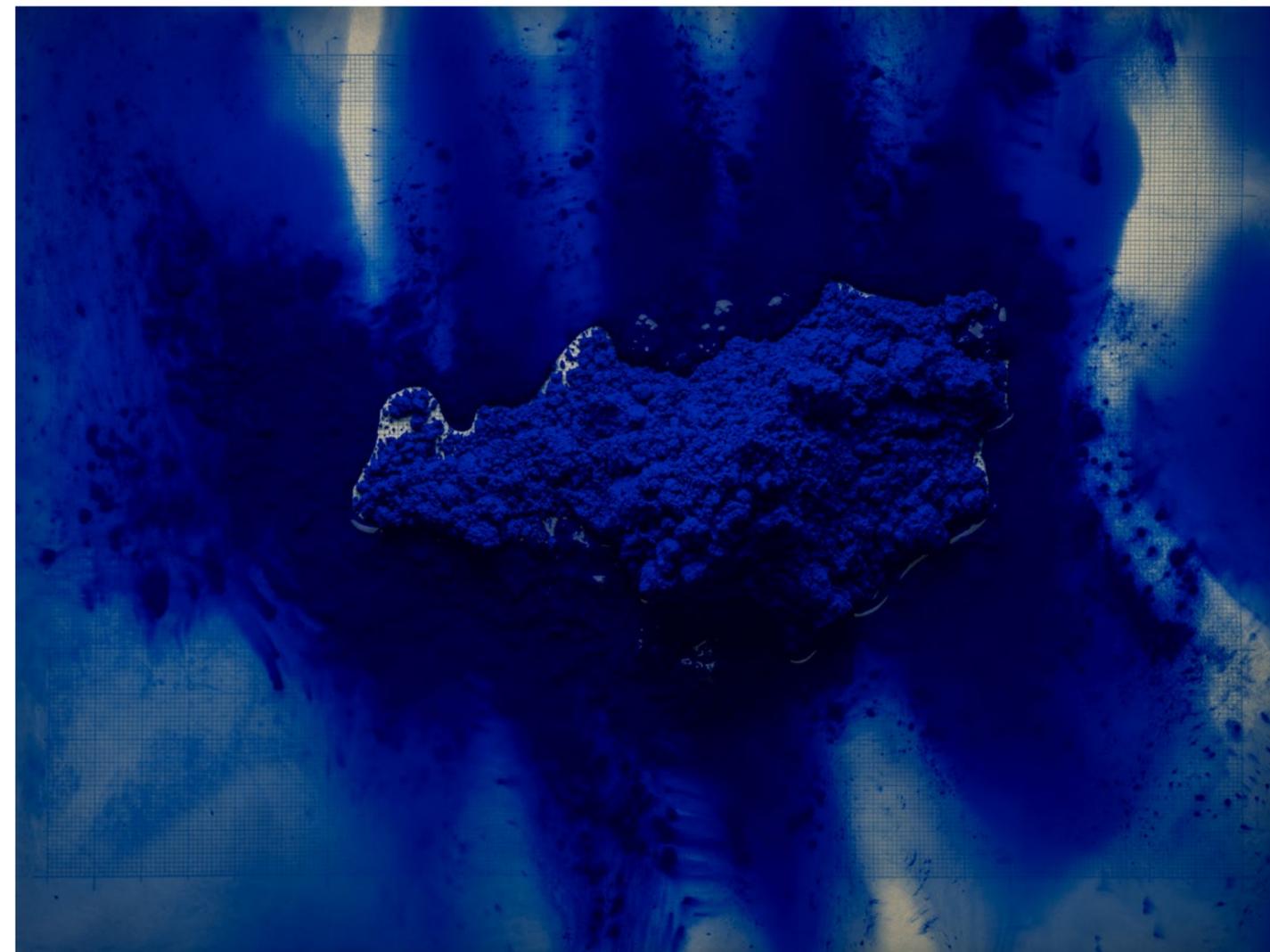
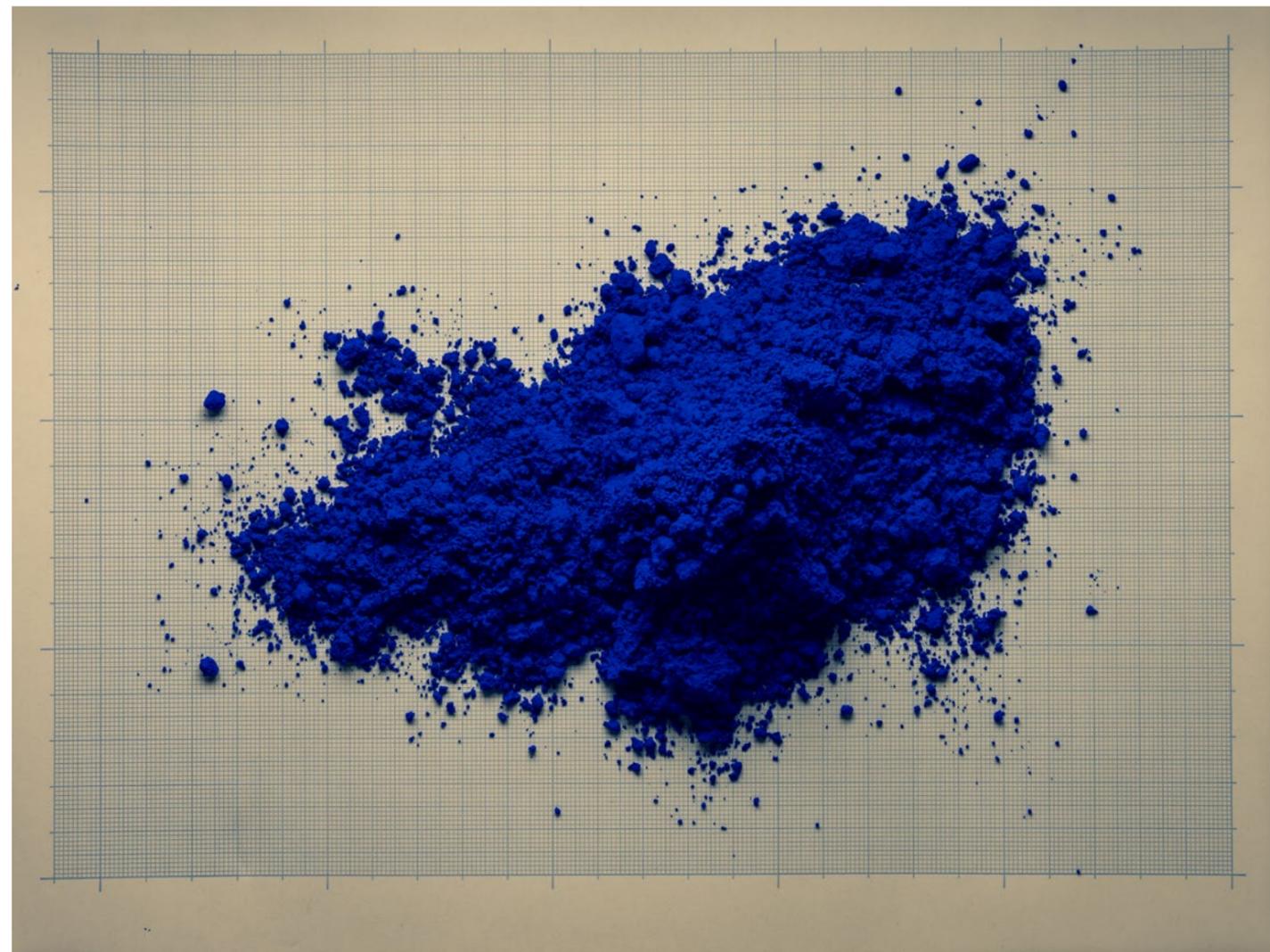
3 diptyques



6° 51' N, 158° 13' E



45° 40' N, 142° 10' E

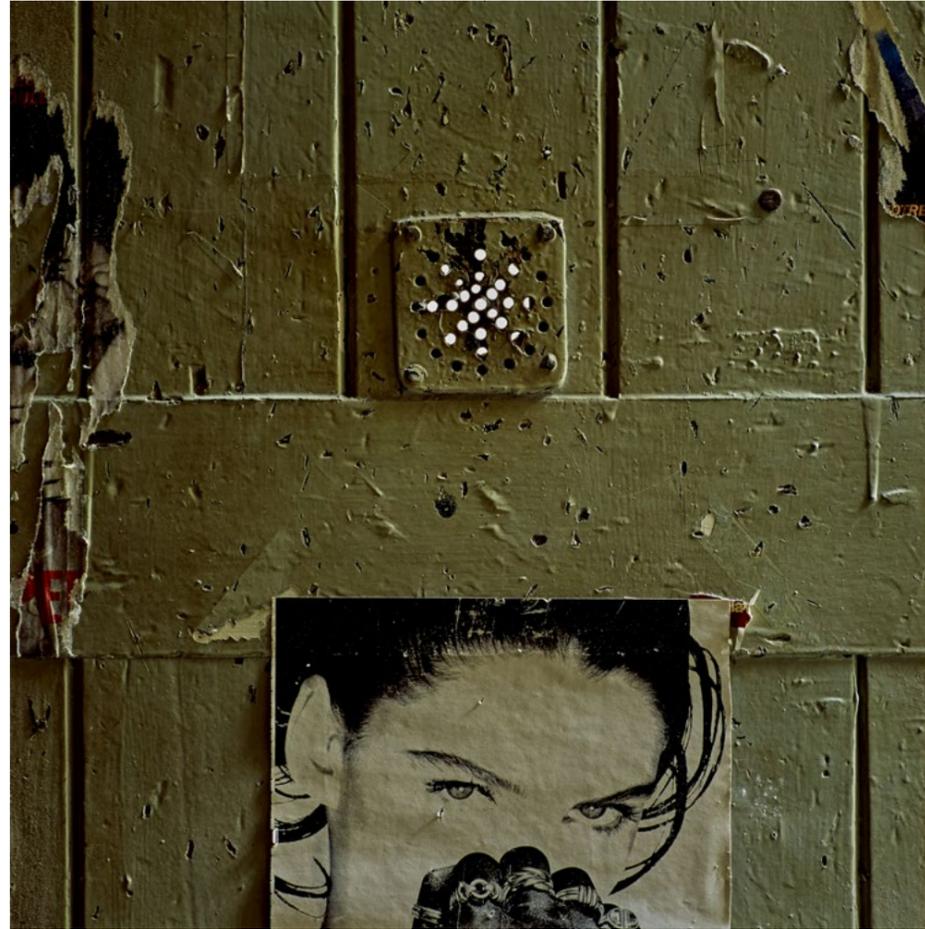


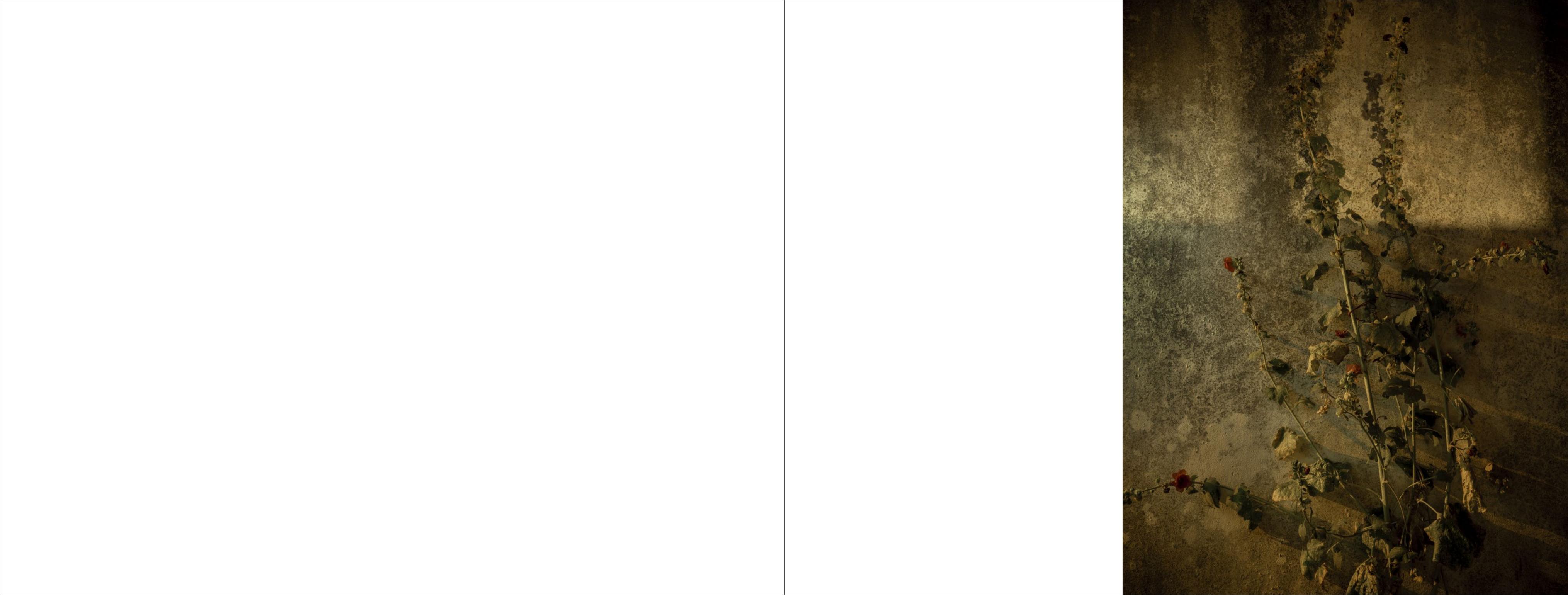
63° 18' 19" N, 20° 34' 36" O

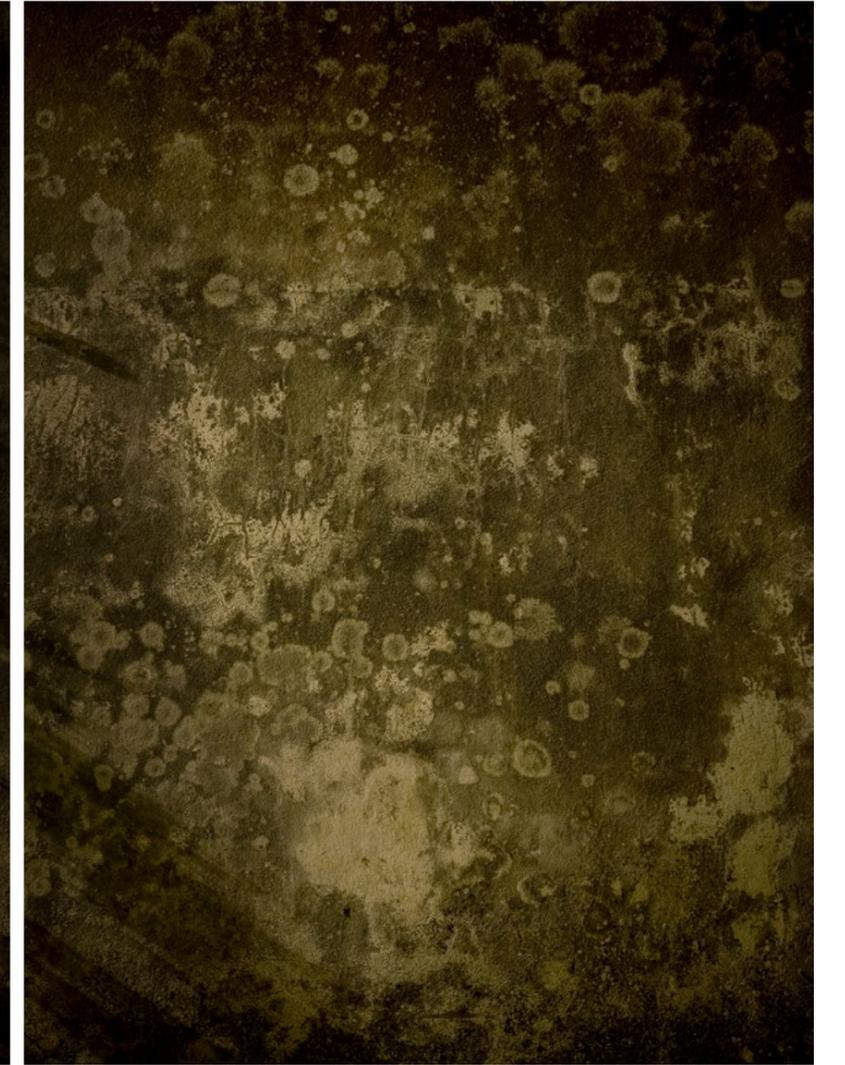
Alarnes
29 photographies

















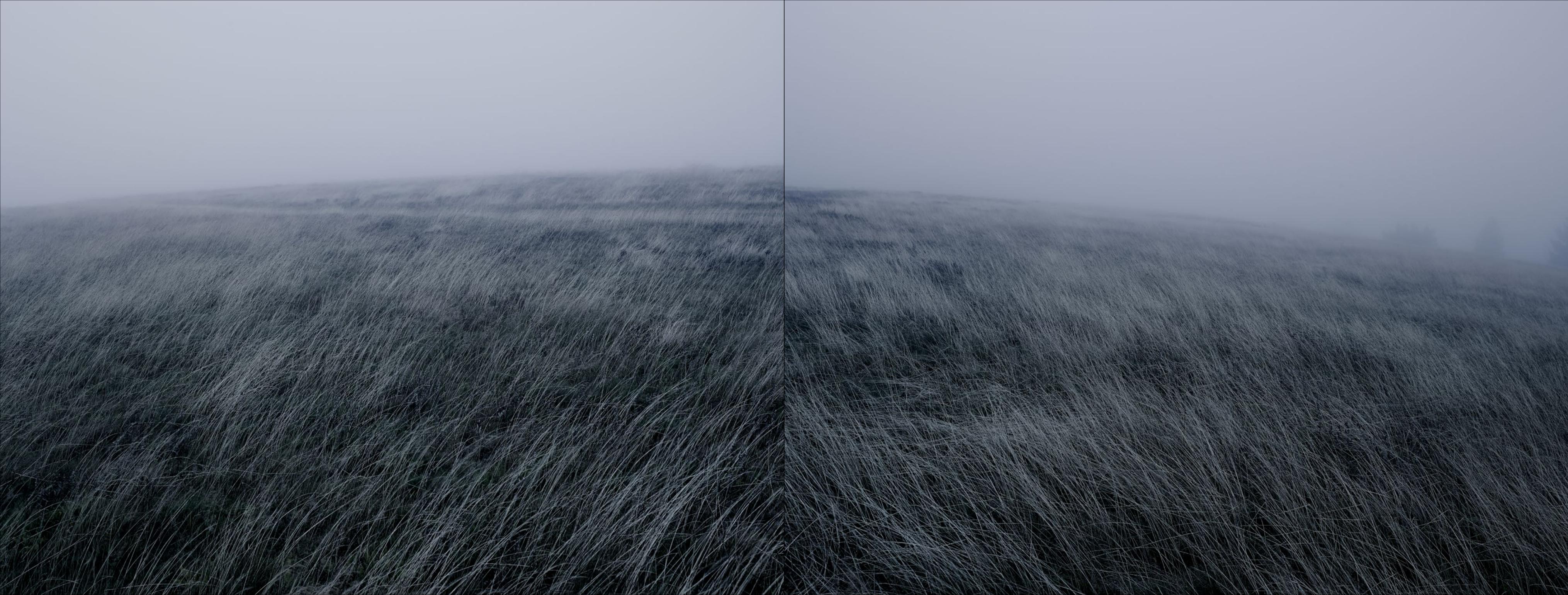








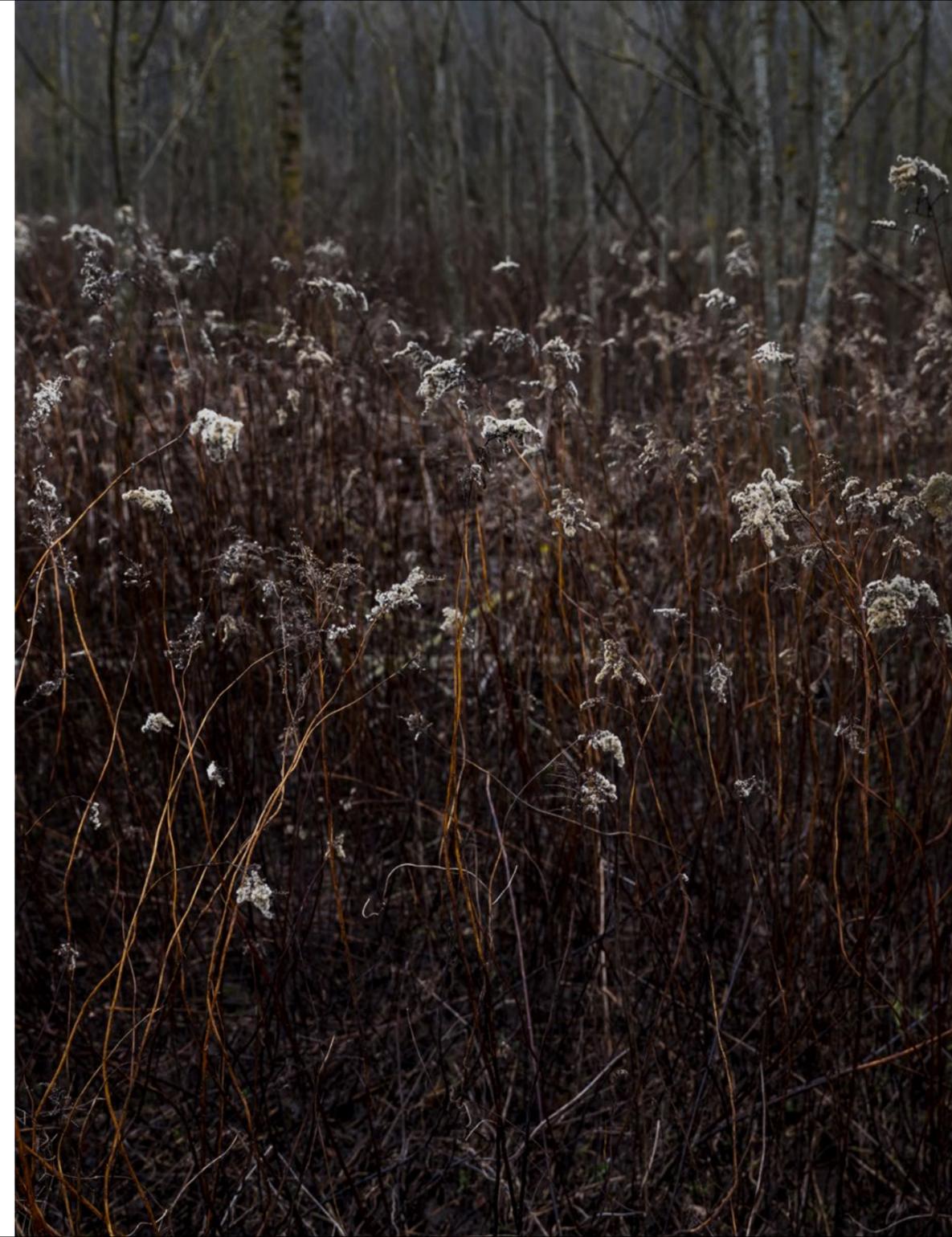
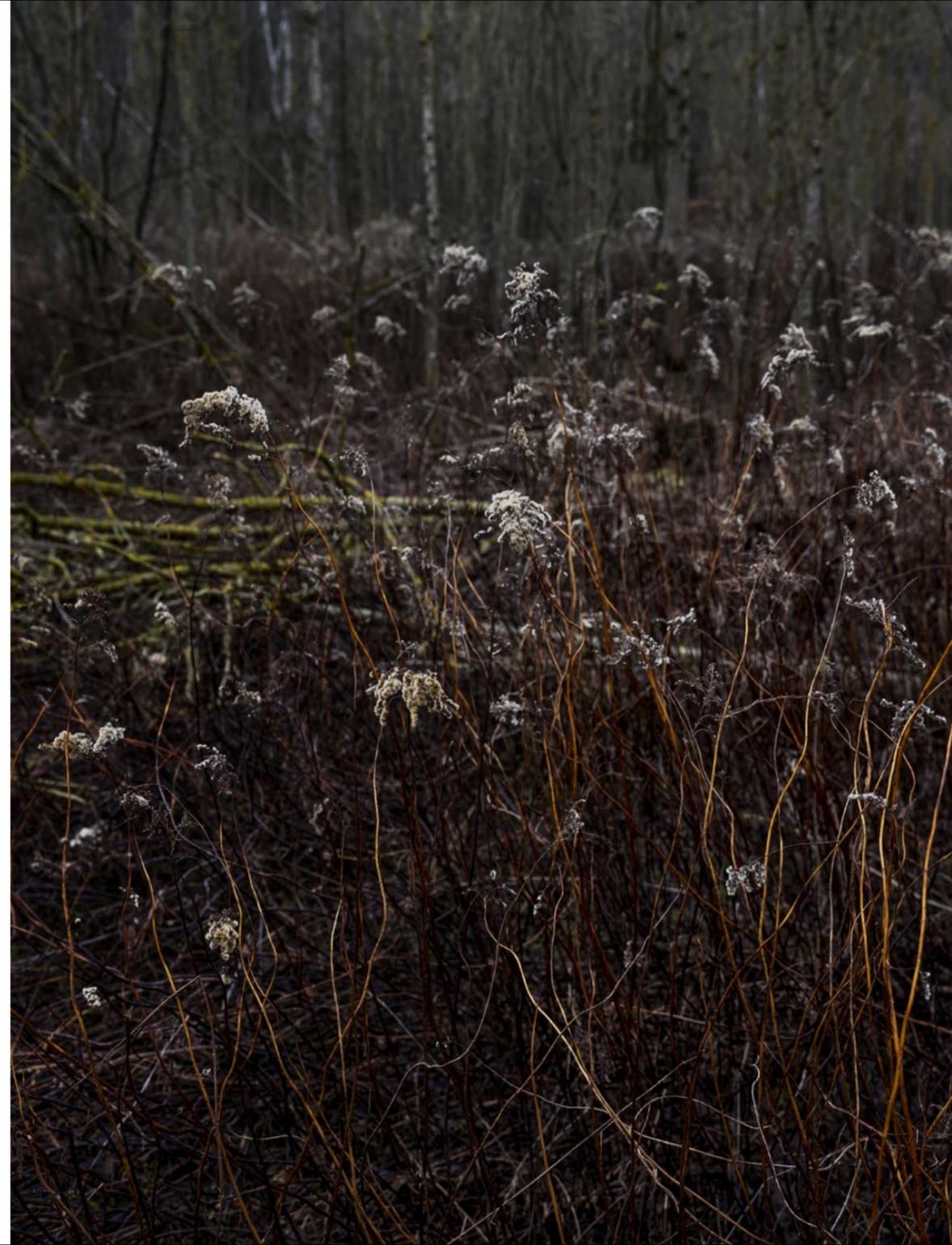




















Un dernier jardin



Un dernier jardin Série en cours







L'herbe sous la neige

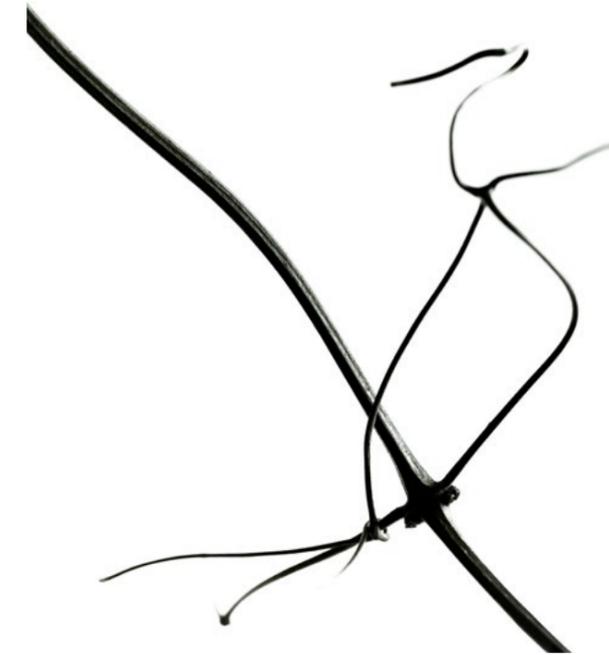
Diptyque

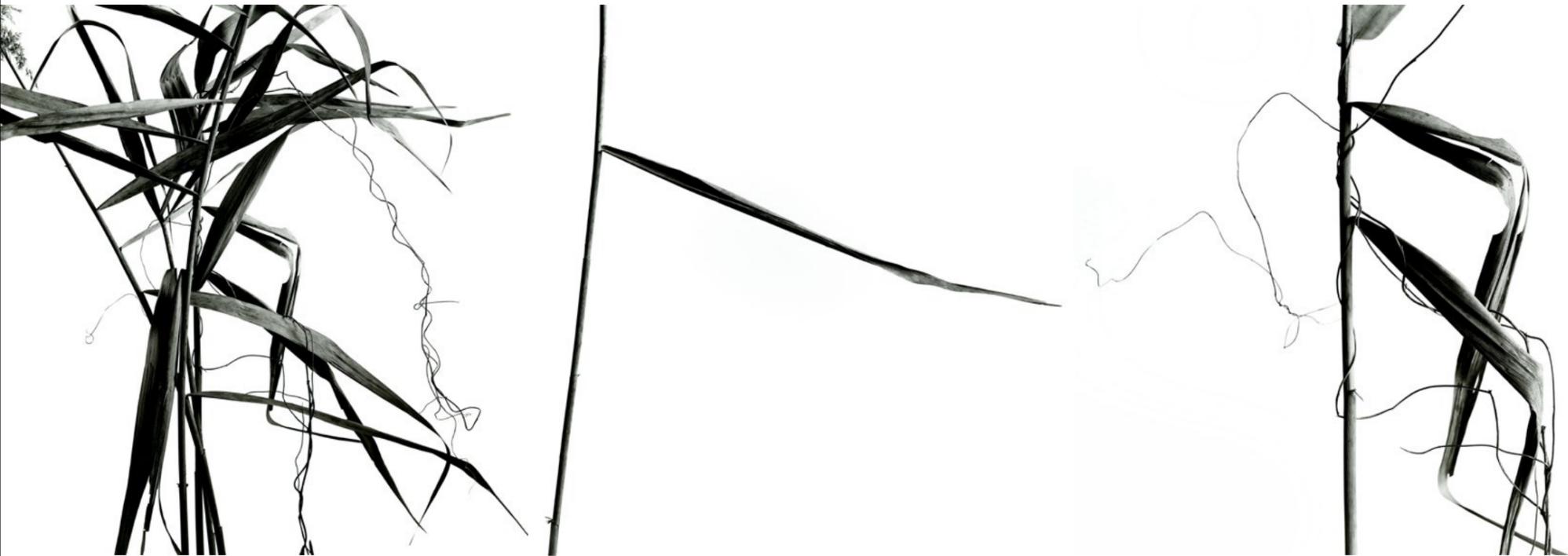


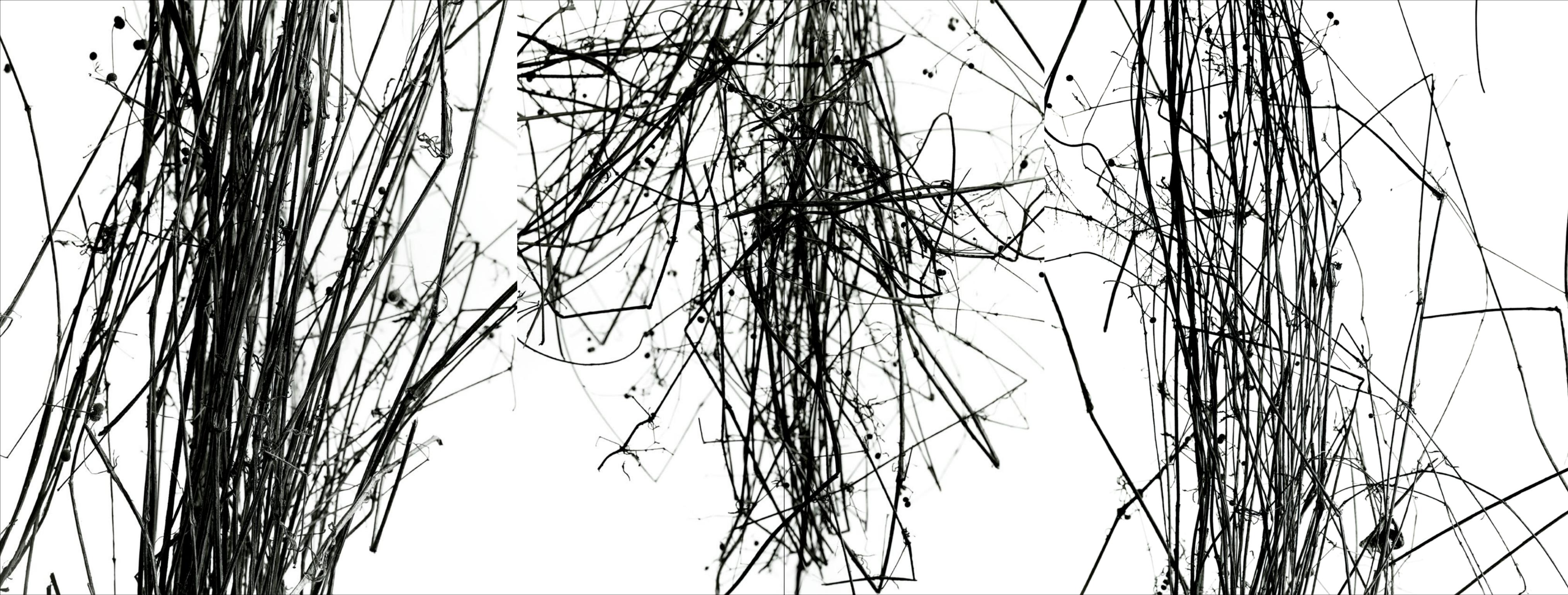
Les oubliées
10 triptyques

Constructions éphémères destinées à durer le temps d'une saison.
Les oubliées, chaque fois renaissantes, assurent leur pérennité par le jeu des semences.
Impondérables discrètes emportées par le vent.

Gilles **Clément**,
extrait de *Les oubliées*
(à paraître, avec des photographies de Stéphane Spach).







Acacia
12 photographs





Les ombellifères

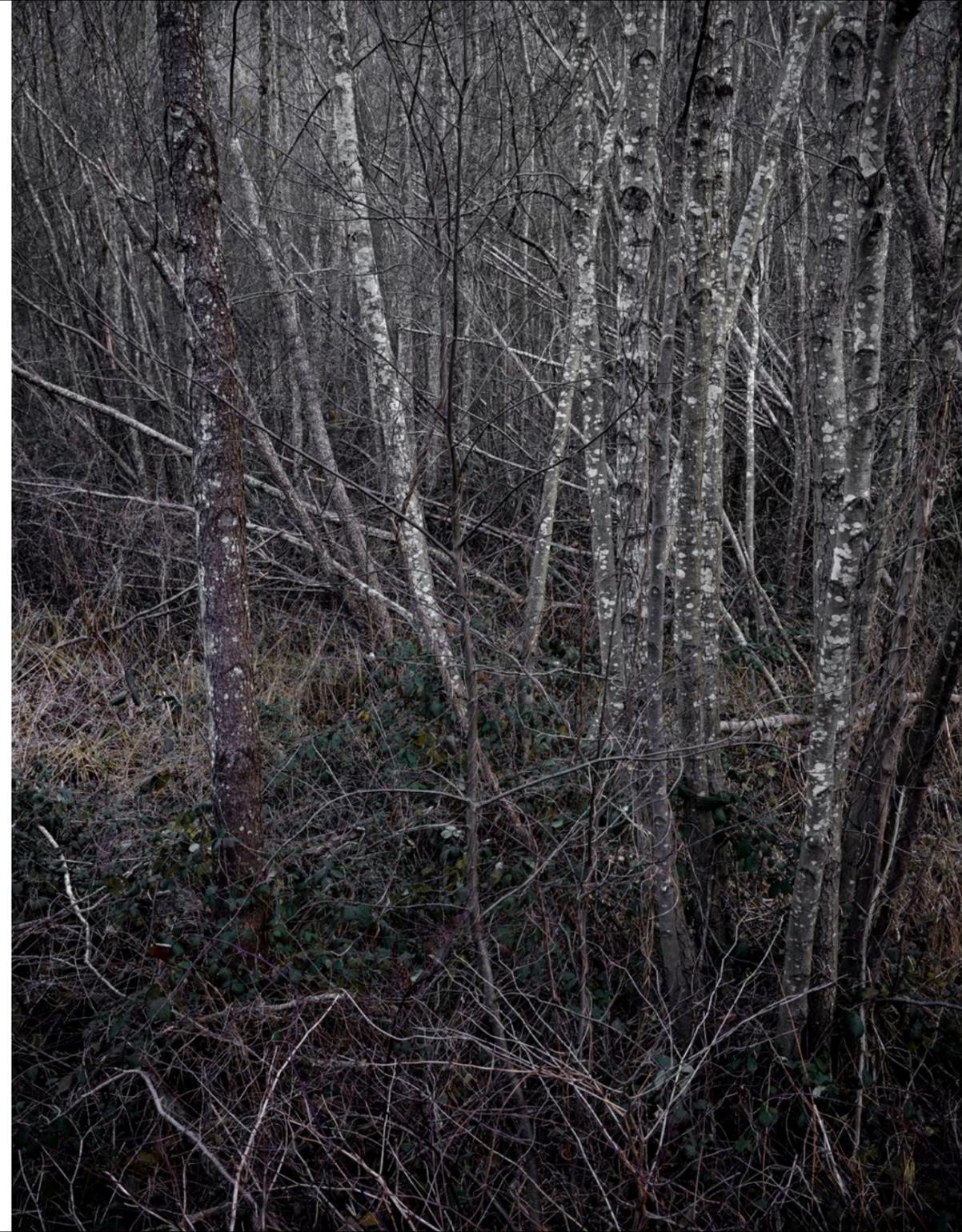


Aristoloches et autre chose
3 diptyques

















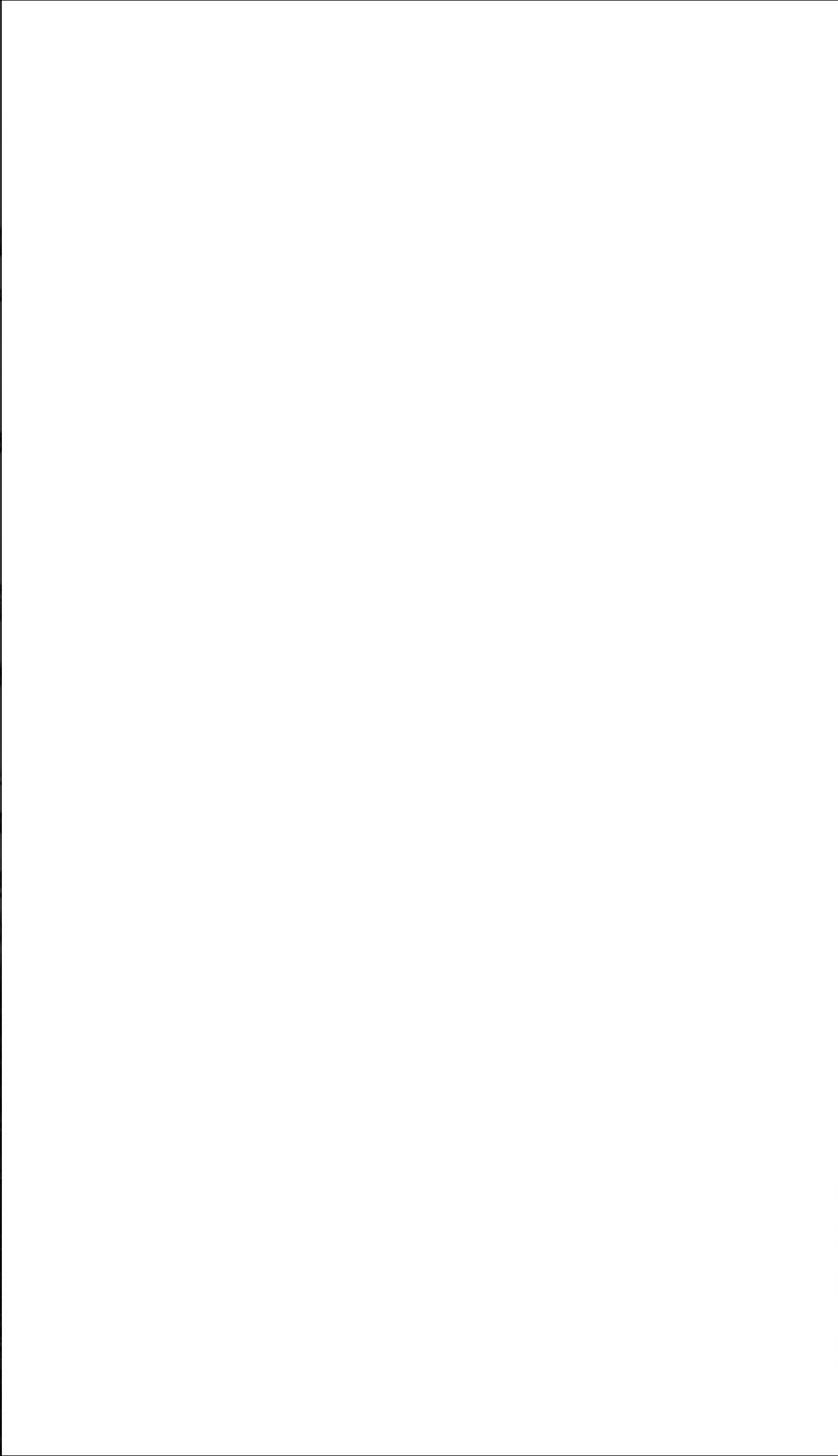


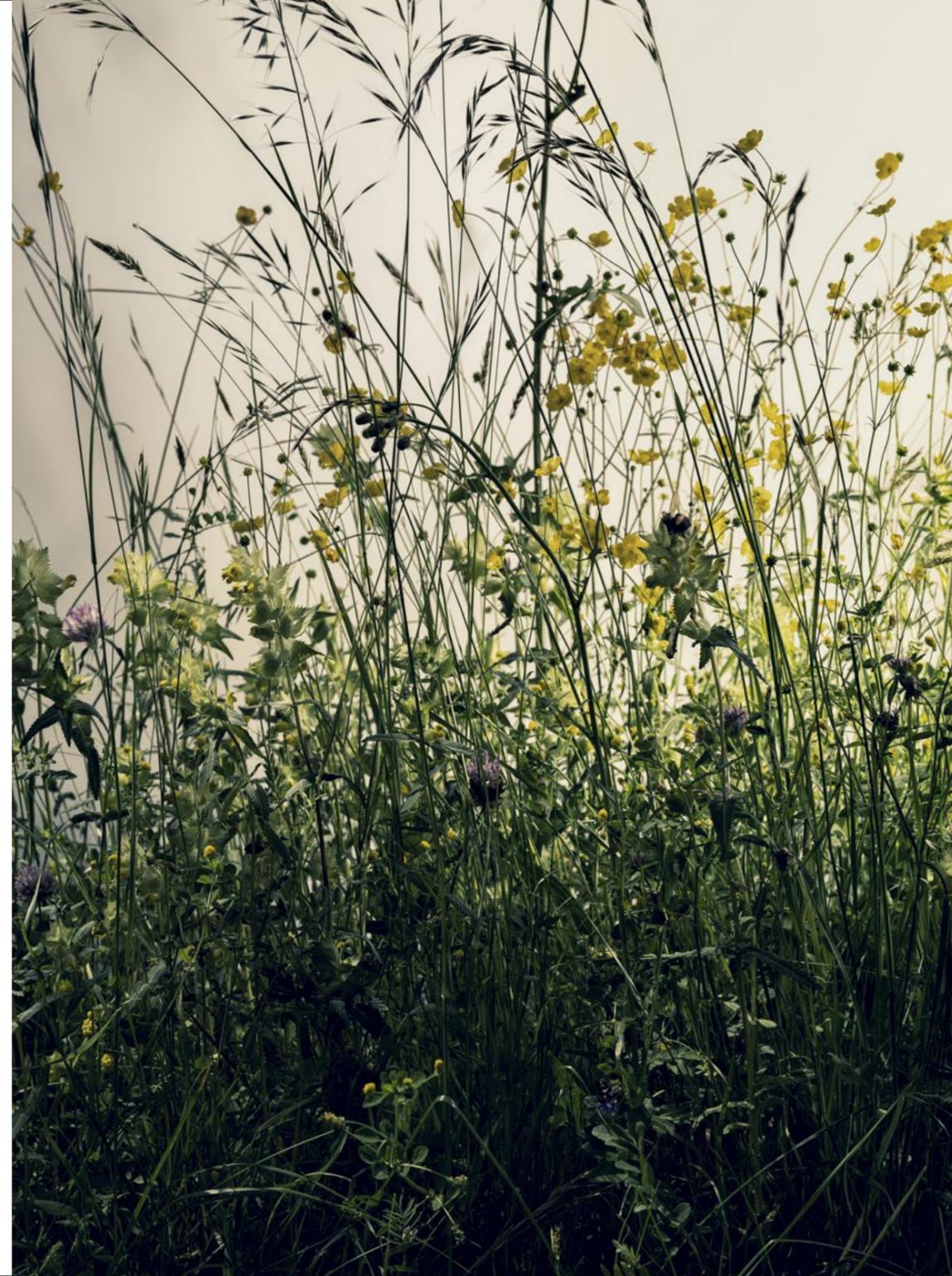
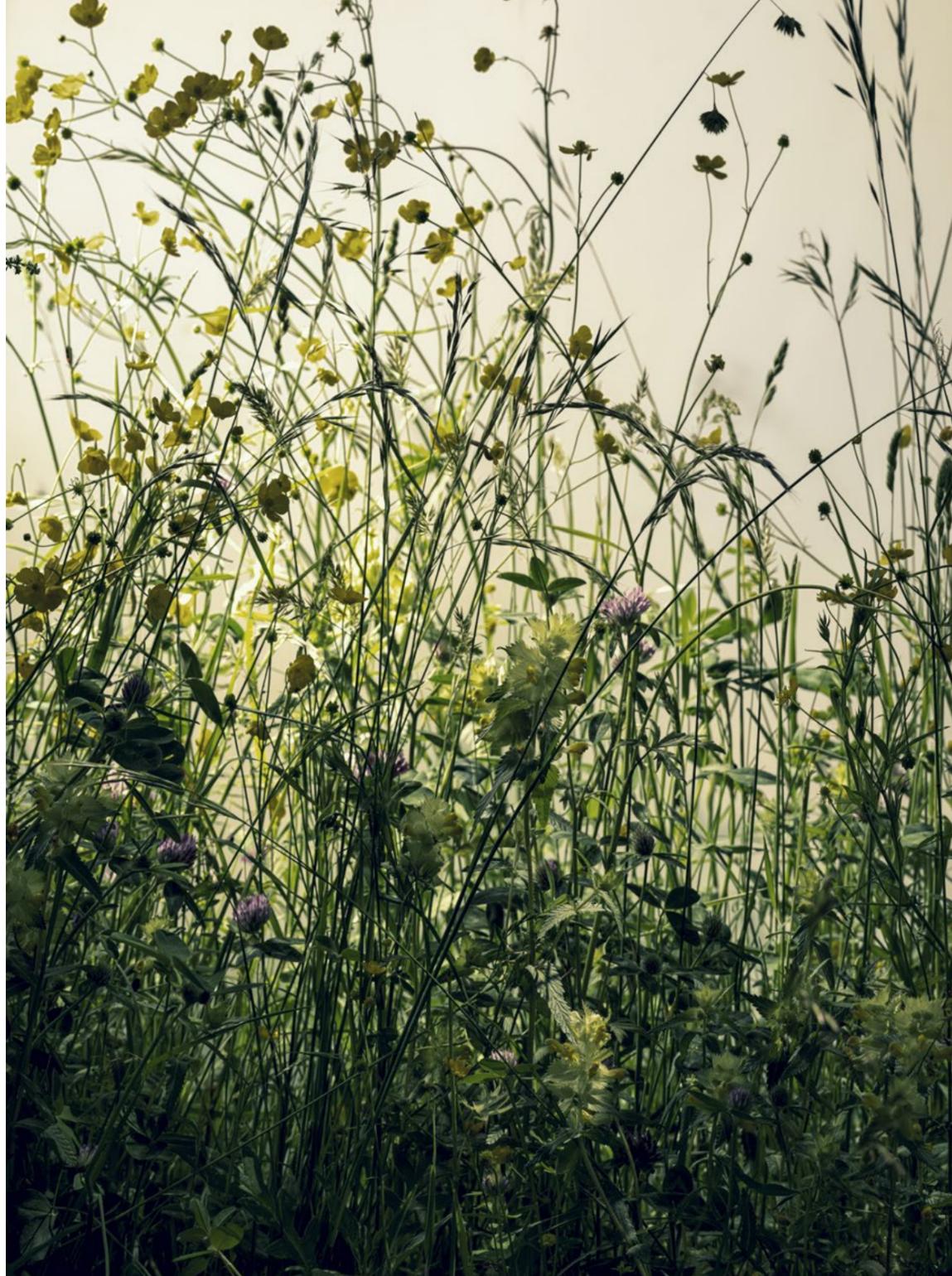
Hubert Voignier,
extrait de *Les Hautes Herbes*,
Cheyne éditeur, 2004

Et pourtant, l'on rêve d'être confronté à son tour à cette portion de verdure idéale, représentative de toutes les autres et de la globalité du monde; à cet espace fini au sein duquel délimiter un territoire végétal essentiel, avec son centre insaisissable et ses zones périphériques, de cadrer le foyer des hautes herbes, comme dans *La Grande Touffe d'herbe* d'Albrecht Dürer où les yeux errent et s'absorbent – bus par la variété infinie des verts et l'enchevêtrement des tiges herbacées bien différenciées dans l'harmonie générale. Bien qu'il ne soit pas facile de déterminer exactement ce qui frappe d'abord et attire le regard, ce qui littéralement le happe et le tient durablement sous la coupe de l'image peinte, dans cette aquarelle dont la visée semble non pas de décrire un seul objet remarquable – ainsi que dans la plupart de ses autres études d'animaux ou de plantes – mais bien un ensemble d'objets distincts formant un tout indissociable, comme pour marquer par là le fait que les hautes herbes sont un corps entier et complexe, une unité multiple à déchiffrer dans la continuité du visible.

Il s'agit là non pas de reproduire, à la manière d'une planche de botanique, une image fidèle de plantes graminées, tenant compte de leurs traits singuliers ainsi que de leur structure commune, afin d'en illustrer la description scientifique, mais de considérer une motte de terre à un instant donné dans le monde réel, de faire la mise au point sur une touffe d'herbe prise au hasard dans un champ et de la restituer telle quelle – *en situation* – à l'aide d'un peu d'eau chargée de substances colorées, sur de la toile ou du papier, de la rendre au monde des sens et de l'esprit, dans toute sa plantureuse vigueur et son avènement brut. Déterrer une portion de verdure suffisamment importante et s'empresser de la dépeindre sur le vif, comme une pluralité vivante implantée dans le sol, avec sa masse hirsute de feuilles et de tiges entremêlées autour du cœur obscur des racines et des radicelles que l'on découvre au premier plan parmi la terre arrachée – avant qu'elle ne s'étiolle et ne meure au regard qui l'a convoitée des heures durant sans en saisir la secrète formule. ■









**À mes enfants
Tom, Lola et Ugo**

Ouvrage publié avec le concours de la DRAC et de la Région Grand Est.

© L'Atelier contemporain, novembre 2022
ISBN 978-2-85035-102-0

www.editionslateliercontemporain.net

Essais de:

Ann Loubert (172 et 194)

Daniel Payot (51)

Roland Recht (110)

Jérôme Thélot (4)

Alexis Zimmer (237)

Citations de:

Gilles Clément (300)

Philippe Jaccottet (94)

Hubert Voignier (329)

Éditeur: **François-Marie Deyrolle**

Design graphique: **Jean-Marc Nigon**

Impression: **Jelgavas Tipografija**



PRÉFET
DE LA RÉGION
GRAND EST

La Région
Grand Est



Nul doute que l'œuvre de **Stéphane Spach** est un reflet juste et pur de l'énigme du temps, une ouverture directe pratiquée sur cette énigme, et c'est pourquoi cette œuvre, à proprement parler, est belle: elle témoigne que l'artiste a eu un contact réel, direct et immédiat, avec le mystère de l'éphémère.

35 €

ISBN 978-2-85035-102-0



9 782850 351020