



Fig. 1 Nadja et Win Labudda, 2006

Nadja Labudda

**Avec le temps....**

*Nadja Labudda - Entretiens avec mon  
père*

2006

*Nadja Labuda est une des filles de Win Labuda, photographe, graveur et sculpteur. Elle a étudié l'histoire de l'art et du théâtre et l'économie publique. Très tôt, elle s'est intéressée à l'œuvre photographique de son père sur le plan théorique. Elle a écrit une série d'articles auxquels est venu s'ajouter l'interview suivant ( 26 juin 2006).*

**Nadja Labudda - Tu as écrit une fois à propos de la série de photos Menschen heute ( L'homme d'aujourd'hui) que tu y montrais l'homme et son unicité, au contraire d'Andreas Gursky, qui traite dans ses œuvres de l'homme qui a perdu son individualité. Est-ce que ton approche du thème de L'homme repose sur une perception de l'individualité de l'homme particulière à une génération, ou bien est-ce qu'il y a au delà de l'emphase du regard, une conviction qui, pour ainsi dire indépendamment des générations, est présente dans toute ton œuvre ?**



**Fig. 2** Horizon 26, 2008, FH 092 de la série « Origine du temps »

Win Labuda - Pour répondre à cette question, il faut d'abord situer ma génération dans le mouvement artistique de son époque. Je suis un enfant de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Comme ceux de ma génération, je fais encore partie des derniers représentants d'une culture dominée par la notion de génie. Pendant ma vie, l'évolution de l'art, est allée de pair avec un changement des rapports de force dans la politique. Du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours, le monde industrialisé est passé d'une culture marquée par le génie de l'artiste à une culture de la démocratie. Le génie en tant que personne unique domine de moins en moins dans la production artistique mais bien plus à présent, l'œuvre commune ayant une large acceptation. C'est ainsi, que depuis le 19<sup>e</sup> siècle, l'importance croissante d'artistes travaillant en association, - comme aujourd'hui Bernd et Hilla Becher, Christo et Jeanne-Claude, Fischli -Weiss ou Gilbert et George - est un phénomène qui n'a pu s'établir que sur la base d'une démocratisation croissante.

Au cours des sept dernières décades de ma vie, la démocratisation du monde a conduit dans de nombreux domaines de l'art à l'intervention et la participation de couches sociales qui n'ont pas de conscience élitiste établie depuis plusieurs générations, et chez lesquelles le goût se forme en ce moment, et qui, pour l'essentiel, se définissent par des positions anti-esthétiques. Un nivellement de la valeur artistique allant jusqu'à la banalité en est une des premières conséquences. Ainsi on n'attend plus de l'art, ni découvertes, ni leçons. On craint plutôt, que chaque théorie nouvelle n'abuse une fois de plus de la foi de ses adeptes. C'est en quelque sorte, la peur primitive de l'homo artis.

Au cours des 50 dernières années, l'art a peut être perdu quelque chose, - à savoir la performance qui résulte d'une

aspiration élitaire vers le génie. Il faut encore y ajouter ceci, appelons-le le souvenir de la forme primitive, au sens d'une victoire sur le banal. Il est même possible, que ce que l'art gagne à ce retour à la forme primitive, soit plus important que ce qu'il perd en esthétique. Des artistes comme Antes, Kriester, Moore, et si on veut, et d'une autre manière, les minimalistes comme Andre, Mangold, Rückriem et Stella, ou bien, pour quelques parties importantes de leur œuvre, les photographes, Callahan, Fontana, Giacomelli, Hervé, et Siskind ont travaillé dans ce sens. En font partie également les photos de murs de Brassai. Et peut être faut-il encore, dans un sens différent, ajouter à ces dernières l'œuvre de Andreas Gursky. (Pour tous les artistes cités ici, voir aussi les crédits photographiques)

Pour répondre sans équivoque à la question posée, les racines inhérentes à ma génération et la foi dans l'unicité de l'individu sont à parts égales les racines de ma Certains y verront une limitation, bien sûr. On doit bien reconnaître que les phénomènes de masse comme la coupe du monde de Football en 2006, jouent un rôle de plus en plus important dans notre vie grâce aux performances croissantes de la télévision et de l'informatique. Mener ce sentiment nouveau de mondialité sur la voie de l'art est l'affaire des artistes de la génération d'aujourd'hui et je pense que Andreas Gurski en est une des personnalités dominantes.

**NL - La démocratisation de l'art dont tu viens de parler ne conduit pas seulement à une banalisation des motifs dans l'art comme par exemple dans le Pop - Art ou dans la Street Photography. Simultanément, la mise au point de matériel et de processus photographiques de plus en plus simples a entraîné une démocratisation des technologies. Face au torrent photographies qui nous inonde, comment peut-on faire la distinction entre la photo d'art et la photo de vacances ou de famille ?**



Fig. 3 *Lumière irlandaise*, 2005, FH 037

WL - Ce que l'on appelle art dans les médias est en fin de compte formé par l'opinion des directeurs de galeries, des historiens d'art et des théoriciens. Leur jugement s'appuie sur des connaissances profondes en histoire de l'art et sur une sensibilité visuelle aigüe. Celles-ci sont bien loin des connaissances et de la compréhension du spectateur occasionnel. L'art est, en substance, ce que l'on tient pour de l'art. L'art est de plus soumis à l'acceptation de la majorité des spectateurs et à l'esprit du siècle. En ce sens, l'art, c'est aussi ce qui attire les foules dans un musée. Qui s'intéresse aujourd'hui encore au « Pouce » de César ?

Mais il existe un bon filtre pour savoir ce qui, pour moi, est de l'art. C'est le filtre du temps. Dans ma vie, j'ai observé plusieurs milliers de photos. Quand, loin de mes livres, je veux me rappeler certaines d'entre elles, une cinquantaine seulement me viennent à l'esprit. Et quelles sont-elles ? C'est



**Fig. 4** *Photo sculpture 1*, d'après « Le Cri » de Auguste Rodin, 2003, FS 001



**Fig. 5** *Photo sculpture 2*, d'après « La tempête » de Auguste Rodin, 1985, FS 002

une expérience intéressante pour soi-même de voir quelles sont les photos qui sont restées dans notre mémoire visuelle. Je dirais que « l'art, ce sont les images que, dans une large mesure, on n'oublie pas ». Avec cette formule simple, on peut différencier assez facilement la photo d'art de la photo de vacances. Il suffit de regarder un bon nombre de photos, et les photos dont on se souvient encore 15 jours après, c'est de l'art. L'art, c'est ce qui fait naître des émotions durables ou des réflexions fondamentales

**NL - Si l'on regarde ta série photo Heimat der Götter ( Patrie des Dieux ) et les photos sculpture de la collection Photo Varia, il semble que, au sens le plus large, c'est la dimension sculpturale qui te fascine. Dans quelle mesure faut-il voir dans certaines parties de ton œuvre une quête de la sculpture, ou bien, autrement dit : Ton intérêt ne porte-t-il pas moins sur la sculpture que plutôt sur les contenus qu'elle peut transporter?**

WL - Le genre de sculpture qui m'intéresse le plus, est l'architecture figurative du sentiment noble, qui n'a d'autre but que de donner forme à l'esprit qu'on lui a insufflé et ainsi d'agir sur nous de façon durable. Des témoins de ce genre de sculpture sont par exemple les œuvres de Rodin, Despiau, et quelques autres artistes comme Bourdelle et Lehmbruck et parmi les « modernes », Moore, Chillida et Caro. Cependant je ne crois pas que les idées que la sculpture peut transporter,

soient fondamentalement différentes de celles d'une toile ou d'un dessin. Elle l'est sur un point cependant: au contraire du dessin, de la peinture, ou de la photographie, la sculpture exige de l'espace, demande souvent à être placée bien en vue, ceci lui confère une présence plus grande que d'autres formes d'expression artistique.

Dans la mesure où la sculpture m'apporte un maximum de présence tridimensionnelle, elle empêche de faire entrer le courant léger de ses contenus artistiques dans le monde de mes idées. Elle me montre ainsi des limites qui ont principalement leur origine dans l'absence occasionnelle de couleur et de mouvement. C'est pourquoi j'essaie avec les moyens de la photographie, de transmettre au spectateur l'illusion de mobilité. J'obtiens cet effet par un mouvement de l'appareil photo au moment de la prise de vue. Cela donne un « flou de mouvement » comme si j'avais déplacé l'objet lui-même. Quelquefois, j'utilise aussi la possibilité d'unir dans une composition une sculpture, son environnement et la lumière incidente de telle façon que cette composition laisse percevoir un message nouveau.

La photographie et la sculpture sont bizarrement des arts parents. L'une est forme, l'autre est reproduction. La reproduction reste toujours un enfant de la forme. Grâce à la technique photographique du « flou de la forme », la sculpture, structure rigide, se transforme soudain en illusion de la forme d'origine, ressuscitée en quelque sorte du monde pétrifié de la sculpture figée. En tant que photographe, je m'attache à la sublimation de la sculpture, dans le sens de la délivrer de la pétrification et à faire apparaître un être où coule la vie. C'est ce que je cherche à faire avec cette technique. Le résultat cependant, et arrivé à ce stade, ma démarche semble tourner à l'absurde, n'est plus une sculpture. De fait, je me suis servi de la sculpture pour arriver à mon but final, elle est devenu pour moi un produit intermédiaire, un produit intermédiaire dans ma recherche d'une forme libérée des forces de la gravitation.



Fig. 6 Horizon 9, 2008, FH 083 de la série « Origine du temps »

**NL - Presque toutes tes séries traitent de formes et de structures, que l'homme a créé dans un contexte ou un environnement déterminés. La seule exception est la série Anfang der Zeit ( Origine du temps). Comment doit-on classer cette série ayant presque une dimension abstraite dans l'ensemble de ton œuvre.**

WL - Dans l'ordre de mes séries, il faut remarquer que la série Anfang der Zeit (Origine du temps) se trouve tout à la fin, en sixième position. On doit donc la comprendre comme masse originaire, comme le début de l'histoire de l'humanité, l'instant où tout a commencé. C'est son essence propre et donc elle ne doit pas encore être structure à ce moment là. C'est la masse sans formes, sans traces de vie en quelque sorte, l'état premier de la matière avant son appropriation par l'homme. Les séries qui suivent ont donc valeur d'exemple

pour l'intervention humaine dans certains domaines précis de l'histoire de l'humanité. La série Menschen heute ( L'homme d'aujourd'hui) en est l'aboutissement, et pour l'observateur, elle est la première série du cycle.

**NL - Les associations qui s'imposent quand on regarde la série Anfang der Zeit ( Origine du temps) sont les notions d'infini, d'instant zéro, d'éternité. Dans quelle mesure ta photographie traite-t-elle de la dimension temps, et si elle joue vraiment un rôle, comment se reflète cette dimension dans les autres parties de ton œuvre ?**



Fig. 7 Horizon 13, 2008, FH 087 de la série « Origine du temps »

WL - Le temps est la dimension qui est à la base de tous mes travaux. Il est possible qu'ici le lecteur me reproche que ce soit trivial, parce que dans l'ordre de la nature, tout acte sur cette terre est soumis à la marche du temps. Mon cycle Reise zum Anfang der Zeit ( Voyage aux origines du temps) doit cependant être interprété dans un sens historique. Avec mon appareil photo, je retiens ce que je pense être emblématique pour les traces de l'histoire de l'humanité et de la terre, sans avoir la prétention de vouloir tout documenter. Au début de ce voyage des origines de l'histoire de l'humanité ( Anfang der Zeit) jusqu'à nos jours, seuls existent le temps et la matière, et à la fin, il y a l'homme d'aujourd'hui ( Menschen heute). Entre ces deux pôles, je trouve, au sens narratif et imagé, des traces de l'évolution et de l'existence de l'homme à savoir dans les domaines de l'évolution ( Urformen des Lebens- Premières formes de vie) de l'adoration des Dieux ( Heimat der Götter Patrie des Dieux), de la communication ( Bilder und Zeichen Signes et images), et des inventions et découvertes ( Segen der Technik). J'aurais pu prendre d'autres exemples comme par exemple le cosmos, l'évolution de la vie ou bien la Naissance et la Mort. Mais je me suis décidé pour les six séries décrites précédemment, lesquelles forment à présent un cycle.

Je n'avais pas décidé dès le départ de l'ordre de mes séries dans mon cycle telles qu'elles sont présentées, après coup, bien ordonnées. Elles se sont organiquement développées, ont pris forme à des époques différentes, pendant des périodes plus ou moins longues. Cela m'attire quelquefois les reproches de la critique qui aimerait voir un déroulement chronologique séquentiel dans la production de mes séries. Cependant, j'ai commencé avec les photos d'êtres humains, puis la série Bilder und Zeichnen ( Signes et images) en travaillant simultanément à la collection Photo Varia. C'est seulement depuis l'an 2000 que j'ai commencé la série Heimat der Götter ( Patrie des dieux) et que j'y ai rajouté ensuite les autres séries. La composante historique de mon cycle est, dans une certaine mesure, venue tardivement et de façon éruptive. Quoi qu'il en soit: je pense que tout ce qui, paraît séquentiel, n'a pas toujours été créé de façon séquentielle.

**NL - Nombre de tes séries de tes oeuvres sont en liaison avec des voyages. Tu as donné le titre révélateur de Reise am Anfang der Zeit ( Voyage aux origines du temps) à un de tes cycles. Dans quelle mesure un voyage sur les lieux d'un de tes sujets est-il partie de la photographie réalisée ?**

WL - Le voyage est une partie importante de ma vie et de notre travail photographique. Il est à la fois, un temps pour vivre et pour découvrir. Pendant un voyage, je quitte les structures immuables de mon environnement familial et accepte que quelque chose de nouveau s'élabore ou se voit en moi. Je peux m'y consacrer, sans être empêché par les contraintes du quotidien de la maison. Je prépare mes voyages de telle sorte qu'ils me conduisent sur des lieux pour lesquels je me suis mentalement préparé auparavant. Arrivé sur place, je sais à peu près ce qui m'attend, et le reste ensuite, c'est la routine du photographe et avec l'âge, vient naturellement aussi la performance physique.



**Fig. 8** Yuko et Win Labuda, 2004

Je ne voyage presque jamais seul. Yuko, mon épouse, prépare notre voyage sur le plan technique. Elle a le génie de l'organisation, et je peux ainsi me concentrer totalement sur mon travail photographique. Celui-ci comporte souvent de longues phases d'attente pour pouvoir fixer sur la pellicule le juste équilibre entre le ciel et le paysage. Mis à part les soirées souvent très longues passées à table, je ne me repose jamais pendant mes voyages, et je fais, en vérité beaucoup moins de pauses qu'à la maison. Il est important pour moi de trouver le contact avec les gens du pays dans lequel nous nous trouvons. Je cherche à discuter avec le chauffeur de taxi, le garçon de café ou le coiffeur et je m'imagine que mes photos sont meilleures si, pour le temps de notre séjour, je fais du lieu où nous sommes, ma nouvelle patrie. En même temps, la présence de mon épouse, personne emblématique dans ce lieu nouvellement découvert est très importante. Partout où je vais, je lis les annonces immobilières, parce qu'il me vient toujours à l'esprit qu'éventuellement, nous pourrions y acquérir une résidence secondaire. Cela fait partie du rituel dont j'ai besoin pour me sentir proche du pays où nous nous trouvons et de ses habitants et pour m'imposer sur le plan de la photo. Le sentiment d'être étranger m'entrave dans mon travail et mes photos perdent en vitalité.

**NL - Est-ce que pour toi, le voyage est aussi toujours une recherche, ou bien est-ce que au début du voyage, tu connais déjà les sujets et les séries auxquels que tu vas te consacrer? Est-ce que ta façon de travailler est plutôt dynamique ou plutôt conceptuelle ?**

WL - En voyage, je range mon travail photo en deux catégories: Mon intérêt premier va aux prises de vue qui font partie du concept du voyage. Par exemple, ce serait, photographier

les monuments mégalithes de Callanish sur l'île Lewis en Ecosse. Le concept est en place à peu près six mois avant le début de nos voyages. En plus, je photographie encore une série d'objets intéressants qui n'entrent dans aucun des sujets sur lesquels je travaille à ce moment-là et qui pourtant me fascinent. Alors, je les photographie quand même, juste pour le plaisir de la forme. Ils se retrouvent dans mes archives, traînant une existence végétative nourrissant l'espérance d'être redécouverts. Ma façon de travailler est donc conceptuelle et en même temps dynamique.

**NL - Tu as commencé ton travail sur la photo à une époque où cette forme d'art n'était pas, et de loin, estimée, reconnue comme elle l'est depuis les cinq ou dix dernières années . Pourquoi as-tu, quand même, choisi la photographie comme moyen d'expression artistique personnel?**

WL - A l'âge de 16 ans, j'ai voulu pour la première fois m'exprimer par l'image; mais je n'en ai pas eu la possibilité. J'ai appris le dessin à main levée avec mon père, un passionné du dessin d'animaux. Mais je n'étais pas très doué pour cette discipline. Par contre, le dessin de constructions me plaisait beaucoup. Mais à cette époque là, ce n'était pas suffisant pour pouvoir choisir la voie artistique. Ce n'est que beaucoup plus tard que j'ai appris l'existence d'un Max Bill, Karl Pfahler, Jean Dewannes, Victor Vasarely ou autres constructivistes. Mon père m'a offert un jour un appareil photo et j'ai commencé à faire de la photo. Ma première photo d'«art» date de 1956.

Autrefois comme aujourd'hui, je n'ai jamais eu l'impression de réaliser une œuvre d'art en prenant une photo. Pour moi, photographier, c'est comme respirer, je ne m'en rends presque pas compte. Que la photo soit « le moyen d'expression artistique qui m'est propre », je ne peux pas affirmer ceci sans réserves.

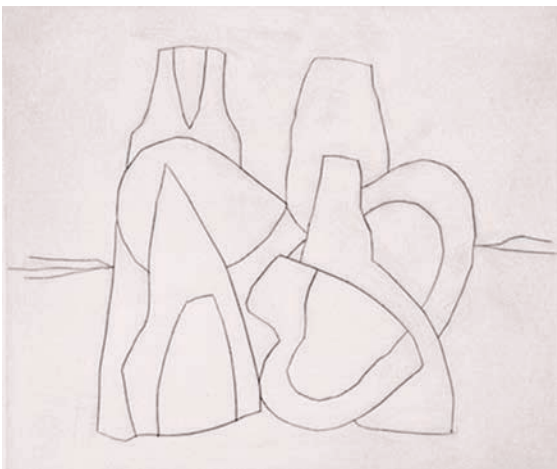


Fig. 9 Freynar, Pointe sèche, 1990

J'ai travaillé aussi pendant des années à la gravure. Le classement de mes œuvres en catégories « Art » ou « non Art » m'est étranger. Je fais avec un appareil technique c. a. dire mon appareil photo un cliché reproductible et je le reproduis de façon mécanique. Le produit de mon travail est-il une œuvre d'art? C'est au spectateur seul de décider. Personne d'autre que l'ensemble des spectateurs n'a le pouvoir de décider de ce qui est art ou pas. Je crois qu'aucune technique de l'image n'est, par principe, une forme d'art et donc la photographie non plus.

C'est volontairement que je ne limite pas le nombre d'épreuves parce que je trouve improductif de limiter artificiellement le tirage d'une image facilement reproductible pour que quelqu'un mette un prix plus élevé dans le but de partager



le plaisir de la contemplation de mes photos avec un nombre si possible restreint d'autres personnes. Ce n'est pas dans la nature des processus de production moderne de l'image, et ne correspond pas non plus à l'esprit démocratique de la photographie. En fait, je ne veux pas limiter le cercle de ceux qui apprécient mes photos, mais je veux plutôt l'élargir. Je suis un enfant enthousiaste de l'âge de la reproduction. Sans la reproduction, nous tous ne serions pas ce que nous sommes aujourd'hui. S'il n'y avait que moi, je supprimerais toute limitation de tirage. Des photographes comme Ansel Adams, Caponigro, Cartier-Bresson ou Pentti Sammallahti se sont opposés parfois à cette exigence du marché et ont quand même réalisé de bonnes ventes. Souvent l'acquéreur d'une épreuve à tirage limité s'abuse lui-même. A savoir quand le nombre d'épreuves vendues reste bien en dessous de la limite de tirage. Ceci n'est pas rare et prête à réfléchir. J'aime travailler avec les moyens techniques les plus modernes disponibles sur le marché. La photographie numérique a ouvert des possibilités impensables auparavant. De plus elle est non-polluante, tout comme le processus d'impression à pigments que j'utilise.

**NL - Dans ta série Bilder und Zeichen ( Images et signes), tu joues de façon évidente avec les citations. Dans quelle mesure les courants artistiques, les artistes, les musiciens, les écrivains ou même les scientifiques ont-ils eu une influence sur ton travail photo ?**

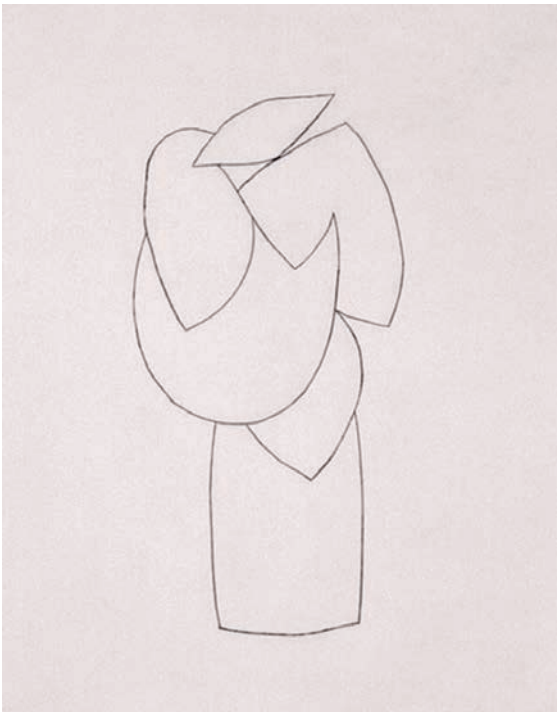


Fig. 10 Waribari, Pointe sèche, 1990

WL - Sur le moment, je ne sais souvent pas moi-même si l'œuvre d'un artiste connu m'a influencé mais cependant, il m'arrive de le remarquer parfois beaucoup plus tard : Quand j'ai fait mes premiers pas en photographie, j'étais très influencé par Cartier-Bresson, et je pense que ça se voit dans la série Menschen heute ( L'homme d'aujourd'hui). Cela ne veut pas dire que je voulais photographier exactement comme Cartier-Bresson le faisait. Il cherchait dans une certaine mesure à fixer l'homme à l'instant crucial dans le déroulement de l'action. Quelqu'un a dit une fois que Cartier-Bresson avait la mentalité d'un tireur à l'arc. Je pense que c'est une bonne description du phénomène Cartier-Bresson. Ma conception de la photographie de l'homme, c'est que je ne veux, pour une action, ni la faire passer au premier plan, ni l'esquiver, mais je veux photographier l'homme dans « la dignité de l'instant », c.a.d. dans une pose naturelle tout en étant composée comme un tableau. Et en même temps, je veux absolument éviter de fixer sur l'image comme tout hasard, toute forme irréfléchie ou momentanée qui deviendrait alors forme durable. C'est pourquoi j'ai une grande aversion envers ce l'on connaît sous le nom de « close-to-life-photography ».

Ernst Haas, le génial photographe autrichien, m'a appris comment on pouvait travailler en grands cycles. Son livre,



**Fig. 11** *Cercle de pierres de Callanish II*, 2004, FM 041 de la série « Patrie des Dieux »

die Schöpfung ( La création) est le deuxième livre de photos que j'ai possédé, et je l'ai toujours conservé. Haas était en quelque sorte un virtuose de la photographie couleur prise avec un appareil à petit format. Il savait tout faire et il le faisait un peu mieux que d'autres. C'est une bonne base pour de grandes réalisations – surtout en photographie.

Une affinité particulière me lie depuis les années 70 à l'œuvre de Herbert List. Je suis fasciné avant tout par le courant émotionnel qui passe dans ses photos. Ceci est particulièrement sensible dans *Plaster masks I*, *Santorin 1937* ou encore dans *Felice Caseratis Studio, Turin 1949*. La fluidité présente dans ses photos, pour moi non évidente, a une origine profondément ancrée dans son monde intérieur, et aboutit toujours dans l'espace transcendant. Ses personnages et ses objets baignent toujours dans un inexplicable flux d'existence, lequel n'est pas, au sens propre, « la parole de Dieu », comme dans la série *La Création* de Ernst Haas, mais ils ont cependant une expression éloquent, oui, inoubliable.

Sur le plan de l'éthique, Eugène Smith et Sebastiao Salgado m'ont profondément impressionné et le font de nos jours encore, la série de Smith *Minamata* et le destin personnel qui l'a amené à entreprendre ce travail, est, pour moi, aujourd'hui encore, un modèle d'héroïsme pour tout journaliste qui s'honore. Salgado nous a fait connaître dans ses livres, la misère des vagues d'émigrants de notre époque et dans ce contexte, a réalisé des photos, les plus belles qui soient empreintes d'humanité fondamentale.

Pendant trente ans, j'ai travaillé intensivement à la photographie de paysages et pendant toutes ces années, mon maître incontesté a été Paul Caponigro, le grand photographe américain. Il était capable à partir d'un paysage au premier abord absolument inintéressant de le photographier de telle façon qu'il en naisse l'envoûtement de la création, savoir le percevoir et le traduire sur l'image n'est réservé qu'aux artistes les plus grands.

La photo sculpture présentée dans la collection *Photo Varia* est dans sa genèse certainement influencée par une des premières photos d'Edward Steichen « *Monument à Balzac par Rodin* ». Cette photo au caractère impressionniste a été pour moi, inconsciemment une source d'idées pour beaucoup de travaux dans le cadre de ce genre de photos. Il est vrai que Steichen n'a pas utilisé de technique de flou mais c'est lui qui, indirectement, m'a donné l'idée d'essayer de cette manière.

Ce n'est que tard dans ma vie que j'ai découvert l'œuvre du grand photographe américain Harry Callahan, qui pour moi, dans certaines parties, est exemplaire dans sa réduction à quelques contenus dans une image et qui agit ainsi de façon presque minimaliste.



**Fig. 12** *Stonehenge III*, 2002, FM 023 de la série « Patrie des Dieux »

Je me sens à l'aise dans le monde spirituel des photographes que je viens de présenter, qui m'ont appris beaucoup, et qui sont devenus mes racines. C'est pourquoi j'ai répondu de façon si détaillée à cette question, aussi pour leur exprimer ici mes remerciements.

**NL - On rencontre aujourd'hui dans l'art, une supériorité numérique de photos à grands formats. D'après toi, dans quelle mesure le format apporte-t-il un sens et même un contenu à la photo et dans quelle mesure le format joue-t-il un rôle dans ta photographie ?**

WL - Toute ma vie, dans mon subconscient, j'ai aspiré à montrer des photos si possible de grands formats mais j'étais rarement prêt à supporter le supplément de travail que représente le transport d'un équipement si lourd. C'est pourquoi la plupart du temps, j'ai utilisé mon Canon ou mon Hasselblad. Et enfin j'ai trouvé un compromis acceptable, avec l'équipement complet Mamiya 7.2-(6x7) que je possède. Les positifs que je peux obtenir à partir des diapositives de cet appareil, atteignent les dimensions de 130x111cm, quand on les reproduit par procédé hybride et qu'on tire des épreuves de qualité exceptionnelle avec une imprimante couleur moderne, à 8 pigments. Je considère ce format suffisamment grand pour pouvoir représenter dignement, même aujourd'hui, à l'époque des grands formats.



**Fig. 13** *Menhirs de Stennes III*, 2004, FM 031 de la série « Patrie des Dieux »

Puis, il y a cinq ans, j'ai découvert l'œuvre du photographe anglais Michael Kenna. Ses photos sont toutes de format 20 x 20cm environ et sont placées dans un passe-partout de 40 x 50cm environ. J'ai fait quelques essais et présenté mes clichés dans ce format et j'ai constaté que le grand comme le petit format ont un effet différent selon la pièce ou le mur auquel il est accroché. La pièce la plus petite réclame le format plus petit, et si l'encadrement est bon, le format le plus petit acquiert un aspect précieux, plus encore que le grand format. Il en est de même pour les bijoux d'une belle femme : un diamant même petit peut souvent produire un grand effet. Les photos de Kenna sont comparables à des diamants de petits formats.

Le choix du format dépend en premier du caractère du photographe, de sa philosophie et surtout aussi du sujet qu'il a choisi. Bien évidemment, les foules de Andreas Gurski et les bibliothèques de Candida Hofer rendent plutôt mieux sur un grand format que sur 20 x 20cm, et pour les radiolaires de Manfred Kage, le format 4 x 3cm a un effet peut-être déplacé dans une pièce de dimensions normales. Au MOMA par contre, il faudrait pas être voir si un format plus grand ne serait pas plus judicieux même dans le cas de la microphotographie. Le petit format a de plus l'avantage qu'on peut tenir facilement les photos à la main, au moment du choix d'un cliché, par exemple et l'observer à la bonne distance et à bout de bras.



**Fig. 14** Photo sculpture 10, d'après A. Giacometti, « la Forêt », 2003, FS 010



**Fig. 15** Photo sculpture 14, d'après G. Kolbe « la fontaine aux danseuses », 1981, FS 015

C'est un avantage qu'il ne faut pas sous-estimer face aux grands formats qui, eux, doivent faire l'objet d'une installation parfois compliquée avant de pouvoir être présentés. La plupart des collectionneurs photo recherche des formats plutôt petits, et ceci explique que Michael Kenna participe au moins à deux expositions par mois.

Pour terminer, j'aimerais préciser que, plus la qualité inhérente à la photo est grande, plus son effet est grand, indépendamment du format choisi. Une photographie de premier ordre, dans un petit format et encadré avec sensibilité, est d'une noblesse inégalable. Le grand format nous plonge dans l'action de l'image, et nous sentons presque littéralement le rayonnement qui en émane. Il trouve son sens dans le démonstratif. Une bonne collection rassemble tous les formats, dans la qualité la meilleure, et, quand le collectionneur a l'étoffe d'un grand, avec des photographes encore inconnus du grand public.

**NL - Dans ton œuvre photographique, on trouve également des photos qui sont volontairement floues. Dans quelle mesure vois-tu dans la précision de l'image un moyen artistique, et comment influence-t-elle le message de l'image ?**

WL - L'intention unique de mon travail photographique, c'est de transmettre au spectateur le monde de mes pensées et de mes émotions. Mon but est donc le même que celui d'un poète, mais dans le domaine visuel. Si la précision de la photo est la condition sine qua non pour la compréhension d'une photo, alors j'utilise les moyens techniques connus

pour obtenir des photos nettes. Normalement, je fais cependant en sorte de doser la précision de mes photos pour qu'elle ne devienne pas l'attrait principal pour le spectateur. A l'instar où un spectateur s'approche de mes photos, et ajuste la distance avec la précision d'un diamantaire, je sais que les idées contenues dans mes photos ne l'ont pas touché. Une netteté particulièrement grande de l'image est tout d'abord un critère technique qui est nécessaire pour le transfert de certains contenus, par contre, pour d'autres, elle n'en influence pas l'efficacité.

Pourtant, quand on fait ressortir la structure fine d'un objet ou d'un visage, quelque chose devient perceptible qui resterait invisible au spectateur lors d'une observation normale. Il semble qu'il y ait un rapport avec une «authenticité plus grande de l'objet », ou bien encore des traces visibles du vieillissement, choses que nous percevons inconsciemment, comme un complément d'information. Pour obtenir cette structure fine, il ne suffit pas seulement de chercher à faire une photo de netteté plus grande mais aussi de faire passer les variations de teintes les plus subtiles et les ombres les plus nuancées. J'ai surtout observé cet effet sur les photos de Jean Baptiste Huyn qui fait ses portraits avec l'objectif macro de son Hasselblad. Cependant, comme je l'ai précisé au début, plus que la texture fine c'est l'emploi du flou de l'image qui m'a autrefois intéressé. Dans la collection Photo Varia et la photo sculpture je travaille souvent un manque de netteté pour obtenir une image aux contours flous. J'essaie ainsi, de donner l'impression d'un mouvement. Pour d'autres photos par contre, j'utilise le manque de netteté pour guider le regard du spectateur vers les contenus de l'image qui me semblent essentiels.

Dans ce contexte, j'aimerais insister avec force sur la classification dont tu as parlé auparavant, quand tu distingues entre une analyse de l'observateur dans un sens poétique ou bien au sens de reconnaître. Une contemplation poétique de l'observateur sous-entend une sensibilité visuelle marquée. S'il ne la possède pas, il portera un intérêt amical sur la reconnaissance de l'objet photographié, le lieu de la prise de vue et la netteté des détails. Ce ne sont pas des composantes artistiques mais techniques. Feininger partageait les photographes amateurs en deux groupes, les photographes et les techniciens photo. Ces derniers ne sont pas un bon public pour le photographe. Le photographe veut transmettre un message. Le technicien trouve satisfaction dans une exploitation optimum des techniques de l'image mises en jeu. Ces deux façons de voir différentes sont toujours malheureusement la source de malentendus et de déceptions.