

I. Chez Jean-Louis Garnell, tout commence avec les *Désordres* de la fin des années 1980. Ces images montrent, en l'état, les intérieurs contemporains d'hommes et de femmes ordinaires, tels qu'ils y vivent, dans un chaos d'objets d'usage, de mobilier et vêtements, nourriture, produits de consommation, avant tout rangement. Anarchie familière dont on sait l'envahissement, spectacle que nous connaissons tous, mais d'habitude gardons pour nous, cachons aux yeux d'autrui, n'exposons pas, qui nous regarde seuls. Ces *Désordres*, apocalypses domestiques jour après jour résorbées, secrètes, nous rattrapaient. Quelle en était l'intention ? Je ne sais. Montrer cela, qui ne l'avait pas encore été. Choisir de ne pas offrir du quotidien une image policée, mais plutôt le contraire de l'idéal *luxe, calme et volupté*. Pourtant, sans mise en scène, chaque photographie révélait une composition magistrale, et avec elle une beauté nouvelle. Les *Désordres* contenaient tout en réserve.

II. À l'exception de commandes institutionnelles de paysages, pour la Mission photographique de la DATAR (1985-1986) ou la Mission Transmanche (1988), puis pour les villes de Fos-sur-Mer, en Italie de Porto Marghera, ou Bordeaux, pendant les années 1990, la plupart des images de Jean-Louis Garnell ont été prises chez lui ou dans son environnement proche. Je le sais pour y être venue, des années durant, plus ou moins régulièrement, il le dit lui-même d'ailleurs : tout vient de là. Ayant fréquenté l'appartement-atelier qu'il partage avec sa compagne et leurs enfants, je l'ai vu évoluer avec le temps, l'arrivée du second fils, tous deux grandissent, le développement du travail, l'encombrement croissant d'une superficie qui reste la même, les solutions d'aménagement, les œuvres au mur, qui changent, les plantes, la bibliothèque s'est remplie, le bureau organisé, qui donne autrement sur l'arbre, en contrebas, et sur le ciel. L'entrée, le séjour, la cuisine ; une table, un fauteuil, des lampes ; le stockage des pièces dans un bout de couloir. Chaque détail participe de cet univers personnel d'un artiste qui l'utilise dans son processus de création. Sans vouloir qu'on s'y arrête, qu'on s'y trompe.

III. C'est que la manière change. Jean-Louis Garnell alterne prises de vue traditionnelles et numérique, images retravaillées sur ordinateur (*Les Jours, Images et Modules*, 1997) et C-Print. Il procède tour à tour du plus élémentaire (les *Simple*s, 1998) au plus complexe (les combinaisons multiples des *Pages*, 1999, ou celles, plus étudiées, des *Découpes*, 2000-2001) ; de l'unique (les *Images*, 1989-1991, parmi lesquelles figure une *Mer*, une *Montagne*, un *Intérieur*, 1990) comme

de l'accumulation, jusqu'à saturation (le *Mur*, 1999). Manifeste diversement son amour de la couleur, jusqu'au chatoiement des *Apple Peels* (1999) ou jusqu'à la monochromie des *Roses jaunes* (2000). Il allie une tendance à l'abstraction, au dépouillement (les *Nuits*, 1989) et au contraire à la surcharge, pour voir.

IV. Ce qui le guide : une grande circonspection, de l'opiniâtreté. Il faudrait, pour être à la hauteur de ses images, en parler avec une extrême rigueur et une audace tranquille. Celles qu'il a montrées dès ses débuts, avec des *Paysages* austères, signalant dans une nature altérée, parfois bouleversée même, un ordre que nul sans lui n'aurait décelé. Après des *Portraits* bougés (1988), directs, étonnamment émouvants, les *Nuits* marquaient la limite au-delà de laquelle il n'y a plus rien. Il fallait en revenir, par tous les moyens. Depuis ses images, à rebours d'une séduction facile, gardent leur épaisseur et leur pouvoir intacts. On peut constater leur virtuosité effective (certainement pas revendiquée), à partir notamment des *Désordres*. Il n'y a là aucune prétention, sinon à produire des images qui aient une justesse. Avec cette idée d'un choix : à la fois au sens d'exclusion de ce qui ne serait pas exactement indispensable, ou d'une certaine façon profitable, et au sens de construction, progressivement, d'une œuvre.

V. Car il a le souci de composer un discours qui rende son univers perceptible, tout en lui conférant les plus grandes qualités formelles. Parmi les courts textes publiés dans le catalogue de sa rétrospective au Württembergischer Kunstverein Stuttgart, en 2001, l'un, daté 18 décembre 1995, concerne ses *Pièces multiples* : *Je m'appuie sur une situation donnée de ma vie, un moment qui peut être plus ou moins étendu dans le temps, que finalement j'écris en quelques images*. Écrire en images – ce n'est pas une métaphore.

On pourrait évoquer pour son travail d'autres domaines, musique ou peinture, cinéma, utiliser une sorte de parallèle éclairant. Lui-même, sur son site Internet, renvoie aux œuvres d'autres artistes, à lire, voir ou écouter, Cage aussi bien que Josquin des Prés. Mais il ne s'agit pas de cela. Au cours d'un long entretien, autrefois, nous parlions littérature, c'est Blanchot qu'il avait cité, me suggérant de le lire (*L'Espace littéraire*). Pourtant c'est à Ponge et Perec que j'aurai recouru, le second pour *Les Choses* et ce qu'elles disent de la vie matérielle, de l'époque, pour l'importance aussi du procédé littéraire, dans le propos tenu, et pour l'aspect fécond d'une contrainte intelligemment vécue. Perec parle du bonheur contemporain comme d'un *rapport*

*presque technique avec le milieu, avec le monde. Ailleurs il qualifie son premier roman de tentative de description critique. (...) Il y a une tension entre la poussée lyrique et la volonté d'analyse, mais je crois que cette tension est créatrice. Quant à Ponge, j'y songe pour la méthode, et pas seulement : pour ce feu sourd qu'on ne lui attribue pas forcément d'emblée, qui brûlait si vif dans le film de Pollet, Dieu sait quoi. Hélion dit que chez Ponge, la poésie est optimum de réalité. Comme dans une solution chimique apparaissent des architectures cristallines, Ponge conduit la vérité à ce point où les structures transparentes sous-entendent le chant des choses. Cela est mental et formidablement sensuel.*

VI. Dès l'*Intérieur* (1990, C-Print, 80 x 100 cm), s'imposent la fermeté de la composition, l'éclat de la couleur, la présence des objets. Cette image réunit les éléments d'une histoire qu'elle ne raconte pas. Un coin de cuisine : une table, une chaise, un couteau à côté d'une assiette, quelques miettes de pain coupé ; le mur obscur, l'orange et le bleu, le bois peint, la lame posée. La réalité même. Nous avons beau n'en connaître ni les tenants ni les aboutissants, tout est là, est bien là.

Avec les suites *Ici-même* (1993-1994), Jean-Louis Garnell énonçait des phrases mesurées, limpides. Il y avait là quelque chose de très précis, une économie ample et sévère à la fois, dans la sélection de chaque photographie, leur taille, leur succession, les relations entre elles, l'harmonie qui ne tenait pas seulement à une couleur dominante. *Ici-même V* (1994, C-Print, 120 x 700 cm) se lit ainsi : matière froissée du papier devant un mur moucheté, mauvaise herbe fleurie se dressant sur fond de taillis, clavier d'ordinateur muet sur un bout de bureau, autoportrait au pull rouge et regard inquiet, théière japonaise avec ses bols de terre cuite. C'est à propos de ces pièces qu'il écrit que pour *achever l'œuvre, la réaliser, pour la mettre sur un mur, pour la montrer (...) il faut décider des formats définitifs, de leurs variations, leurs écarts, agencer le vide entre les cadres, les images,* significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer que les vers (Mallarmé), *donner la sensation exacte d'un ensemble, d'un tout. Bien que presque tout nous échappe, bien que ce qui est montré soit si fragile ou dérisoire face à ce qui n'est pas montré, le monde autour, le passé, le présent, le futur. Il suffit de l'accepter et de faire rentrer ces sensations dans l'œuvre elle-même, c'est notre condition d'être humain, notre condition de photographe.*

Après, les *Simplex* (1998) ont constitué le répertoire où puiser encore, un stock d'éléments pour une combinatoire infinie. On touche à l'organique, à ce que l'on n'identifie plus, fasciné par une

couleur, troublé par une texture, égaré par une matière ou son rapprochement avec d'autres – quoi que ce soit. Les *Phénomènes* au même moment associaient le pareil et l'autre, subtilement, en adoptant pour le même sujet deux points de vue légèrement différents, et l'on pouvait se demander... Les *Pages* ensuite (1999) fonctionnent doublement, à droite par l'accumulation au sein d'un cadre strict d'images de mêmes dimensions, en une mosaïque sans motif discernable, tantôt c'est l'une, tantôt l'autre qui attire l'œil – ou bien c'est leur contrepartie, la plage qui s'étend à gauche, plus ou moins grise ou blanche ou noire, le revers d'une autre *Page* ? Elles atteignent à leur tour une limite, avec le *Mur*, dans le plein, la richesse d'informations qui toutes, chacune, ont leur rôle.

Dernièrement, il est question d'élaborer encore, d'articuler plus souplesment, avec une fluidité sans précédent, celle des *Découpes* (2001-2003). Elles font désormais une autre tentative inattendue, complexe, mais cette fois lumineuse, solaire même (*Découpe #6*, 2001, C-Print, 114 x 186 cm), exprimant non seulement un défi de plus, mais une plénitude. Chaque *Découpe* juxtapose et superpose, agence un petit nombre d'images, une dizaine au plus, en un ensemble aux contours irréguliers. Doté d'une tonalité spécifique, il garde quelque chose d'éclaté, prend aussi une dynamique, une force y circule, centrifuge (*Découpe #20*, 2002, C-Print, 125 x 172,5 cm) ou va d'un bout à l'autre (*Découpe #6*, 2001), ou bien encore il apparaît suspendu dans le temps, *étant donné* (*Découpe #15*, 2002, C-Print, 84 x 263 cm). La phrase impeccable d'*Ici-même* a gagné en souplesse, en fantaisie. Quelque chose y court, qui échappe au cadre préétabli, et vit.

VII. Sans doute, le travail du photographe est de l'ordre de l'intime, et en même temps il ne s'agit pas de cela. Tout est affaire de distance établie entre l'objet et celui qui le photographie, distance dont l'image témoigne, quand le spectateur la considère. Passion froide, signe de cette tension qui garantit la force d'œuvres très existantes, sensibles, et mieux que cela.

S'il se trouve que je sais ou sens combien ces images tiennent de l'intime, au sens de l'essentiel de cet homme, de cet artiste, de son rapport au monde, en même temps je sais quel effacement est à l'œuvre. Il a raison d'être hostile à toute orientation d'ordre biographique, même s'il y a là clairement là quelque chose qui fonde sa pratique – il est justement en train d'en sortir. Ce qui est privé doit le rester. La question est de faire autre chose de ces données personnelles, familières, quel que soit le mot qu'on emploie. Autre chose, qui n'évacue pas complètement cette origine première, mais la tempère, la désamorce presque, la relativise.

C'est le même regard porté depuis quinze ans sur l'intérieur et sur l'extérieur, les pièces d'une habitation, les proches, les matériaux ou matières, des corps, la lumière, ce qui fait chaque jour, pour quiconque, et ce que nul parfois ne voit, tout occupé, préoccupé qu'il est par des pensées contraires (ou par son bonheur). Le photographe discerne, isole et prend, nous restitue sa prise, rafraîchie, neuve, étincelante. Pourtant il détesterait que l'on parle d'enchantement. Ses jours sont tissés de la même étoffe que les nôtres, les vôtres. Rien qui les rende singuliers, si ce n'est l'image qu'il en donne. Il y a ce qu'il choisit de montrer, et comment il le montre. Les séries qu'il constitue et la forme qu'elles prennent, leurs titres, l'œuvre enfin qu'elles édifient.

Ce travail n'est pas de l'ordre de la fiction, du tout. L'artiste n'est pas dans l'autofiction, ni dans l'autobiographie. Pas plus dans le documentaire. Alors quoi ? Un diariste ? Faire autre chose des jours qui passent, construire un autre objet, sans artifice : juste une structure, un projet minimum à chaque fois. Faire avec ce que l'on a, ce que l'on est. Pas d'esbrouffe. Il y a pourtant un souffle, c'est animé, profond – pas si simple, et pourtant si. Il peut aussi bien être là où on ne l'attend pas. La fabrique des jours : bâtir à partir du quotidien, travailler le temps qu'il faudra, avec constance, patience, puis un jour se lancer, parce que c'est possible. Vers quoi, on ne sait pas, et c'est tant mieux. *C'est toujours ce qui arrive qui est le mieux.*

Ce qui me surprend : cette témérité qui emporte le mouvement premier, balaie la réserve, et permet d'autres avancées, sur d'autres terrains, autorise en partie la plénitude que je ressens dans les derniers travaux.

VIII. C'est un moment particulier, décisif, dans l'évolution de ce travail : celui qui fait dire à l'artiste qu'il aimerait partir, qu'il se sent capable de travailler ailleurs, il en est à ce point dans la maîtrise de son art qu'il pourrait l'exercer dans un tout autre environnement, il y est prêt, même, le désire.

À l'Artothèque d'Angers, les œuvres ont été sélectionnées avec le souhait qu'elles se répondent, qu'elles retracent un parcours et qu'avec chacune le propos varie, s'enrichisse, qu'un jeu d'échos s'établisse, avec ses décalages. Au fond noir de l'*Intérieur* initial répond en partie la *Page #18* choisie (1999, C-Print, 100 x 254 cm) – l'un et l'autre rappelant une des *Nuits* absentes –, mais moins comme un abîme : comme un champ alternatif et vibrant où sont inscrites des informations cryptées, dont le caractère bavard est atténué, quasi neutralisé. Une lumière blanche s'accroche au tronc des arbres du *Phénomène 12* (1998, C-Print, 2 x (104 x 84 cm)) et baigne, un peu plus tard, l'été, la première des trois *Découpes* réunies. Certains des objets figurant dans la suite *Ici-même V* pourraient se retrouver à droite de la même *Page*, ou scander les éléments d'une autre *Découpe*. La matière même des *Simple* #2 (1998, C-Print, 3 x (66 x 82 cm)) se trouve à l'opposé de l'élaboration par encombrement maximum de la *Page*, à droite, quand le redoublement du *Phénomène* correspond à un rythme tout différent de celui qui régit, imprévisible, chaque *Découpe*.

La dimension aléatoire : il arrive à Jean-Louis Garnell de s'en remettre au choix incontrôlable opéré par l'ordinateur, il laisse alors défiler le programme, apparaissent l'une après l'autre quantité de possibilités, il choisit celle qui lui semble la plus probante, qui l'intéresse. C'est le cas pour *Soft Sofa*.

IX. Voici donc la dernière pièce, aux effets encore indécis. *Soft Sofa* (2003, projection de deux photographies côte à côte, 86 x 260 cm) doit certes beaucoup à l'objet de design qui lui donne son titre, siège constitué de trois gros coussins bombés, argent et gris, où se poser, s'enfouir, se lover, se tenir, trôner, s'alanguir, d'où surgir... Mais compte aussi, presque autant, le mur qui donne aux portraits leur fond. D'un rouge foncé, dense, descendu d'un peu de terre de Sienne, un rouge uni, qui vient équilibrer les reflets métalliques, étayer le dispositif. Celui de la projection juxtapose ainsi, de façon aléatoire, deux des modèles photographiés, dans les plis et volumes argentés qui les enveloppent. Qu'ils soient homme ou femme, jeune fille ou petit garçon, tous

sont gens proches de l'artiste. Il peut arriver qu'un couple se recompose, nous l'ignorons, qui ne connaissons pas les personnes ni ne pouvons deviner les liens entre elles – peut-être, peut-être pas.

Frappe leur tranquillité, une confiance et leur aisance vis-à-vis du photographe et de leur environnement. On n'y sent pas d'apprêt, mais une fraîcheur, et le respect de ce qu'ils sont, chacun – c'est presque aussi flagrant que s'ils se présentaient, nous disaient ce qui les anime. Tous ont accepté la proposition qui leur était faite, de participer à quelque chose qui les fait apparaître tels qu'ils sont. Bien sûr cela dit quelque chose aussi de celui qui les photographie, cela poursuit encore le processus engagé. On verra comment.

Anne Bertrand