



JEAN-JACQUES  
GONZALES

CAMILLE  
SAINT-JACQUES

STÉPHANE SPACH

DU 14  
DÉCEMBRE  
2023  
AU 27  
JANVIER  
2024



OMBRES  
BLANCHES  
GALERIES  
RUE  
MIREPOIX

L'Atelier contemporain est devenu en dix ans le lieu incontournable de découvertes artistiques, peintures, dessins, gravures, photographies, et de l'expression écrite des artistes modernes et contemporains. Afin de célébrer cet anniversaire, la librairie Ombres blanches ouvre à la maison d'édition de Strasbourg les portes des galeries de la rue Mirepoix (et l'espace des livres du secteur Beaux-arts!). Nous accueillerons les œuvres de trois des amis du catalogue, le peintre Camille Saint-Jacques et les photographes Stéphane Spach et Jean-Jacques Gonzales.

**Les trois artistes, Jean-Jacques Gonzales, Camille Saint-Jacques et Stéphane Spach, seront présents le jeudi 14 décembre à 17 h 30 pour une rencontre, en compagnie de leur éditeur François-Marie Deyrolle et de l'écrivain Jérôme Thélot. La rencontre sera suivie du vernissage de l'exposition (14 décembre – 28 janvier).**



## 2013 - 2023 • DIX ANS

### L'Atelier contemporain

Les éditions L'Atelier contemporain sont nées d'une attention vive pour ce qui se passe dans ces replis du temps présent que sont les ateliers d'artistes: dans les ateliers, c'est-à-dire aussi dans les musées imaginaires et les bibliothèques fantômes, de celles et ceux qui vouent leurs existences à créer, à peindre, à écrire... Pour approcher de ce qui fait écrire ou peindre, il a fallu, nécessairement, multiplier les directions éditoriales. Essais sur l'art et écrits d'artistes côtoient ainsi littérature et poésie actuelles, le jeu d'échos qui se noue entre les différentes collections tendant à brouiller la frontière entre discours sur les œuvres, et discours des œuvres elles-mêmes.

Chaque collection, des « Essais sur l'art » et « Écrits d'artistes » aux formats de poche « Studiolo » et « Phalènes », témoigne d'une volonté de rester au plus proche de ce qui trame chaque œuvre et chaque expérience dont elle résulte, dans sa dimension quotidienne et matérielle aussi bien qu'historique et esthétique. De cela, de ce qui se passe finalement dans l'atelier contemporain, Yannick Haenel donne une idée dans son introduction aux Conversations du peintre Francis Bacon: « Les matins, les soirs, les nuits s'enchaînent sans répit, écriture ou peinture, concentration, épuisement, montées de parole, vertiges, éblouissements de la matière qui se donne et des mots qui s'ajustent. »



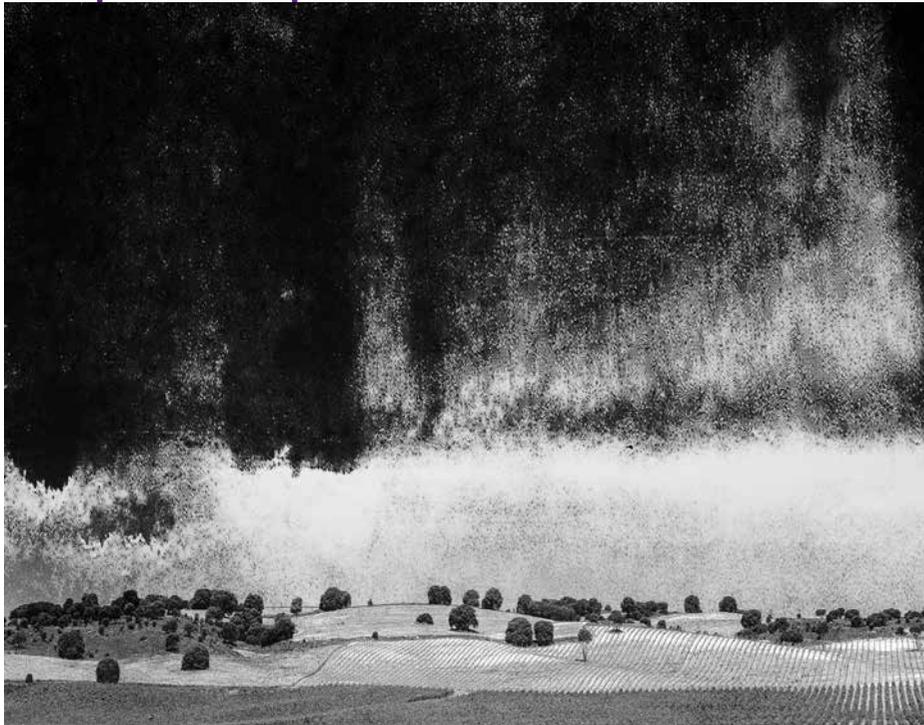
Pour creuser patiemment la vérité de ces éblouissements, pour retrouver «le battement de l'apparition», il faut «beaucoup d'efforts de mémoire et d'attention» laisse entendre Laurent Jenny, dans *La folie du regard*. Étrangement, cela demande de consentir avant tout à ce qui ne peut être autrement que hasardeux, obscur, incomplet dans toute manière de « voir », mais aussi, par suite, dans toute manière de travailler avec les images ou avec les mots :

« Voir » est un acte hasardeux, rare et toujours incomplet, bien que souvent nourri de savoirs destinés à l'orienter, l'aiguiser – et parfois parce qu'il l'est et que cela lui dérobe l'opacité et la stupeur du sensible. Quelque chose apparaît : le cru d'une fleur de cerisier sur fond de ciel, la sinuosité d'une couleuvre vipérine qui traverse une rivière, le surgissement d'un visage qu'on n'attendait pas dans l'ouverture d'une porte. Ou alors c'est un tableau : le chien de Goya comme noyé dans une marée montante d'ocre, l'espace flottant d'une table mise où rien ne tient chez Bonnard, le groin tordu d'un visage éclairé par une ampoule électrique chez Francis Bacon. Le champ visuel en est comme déchiré. Plutôt qu'une chose, c'est l'effet de cette déchirure, qu'on voit, qu'on sent. On a vu, ou plutôt entrevu. En un éclair la surprise s'est retirée. [...] Il faudra beaucoup d'efforts de mémoire et d'attention, beaucoup de tâtonnements dans les mots pour retrouver, retracer, le battement de l'apparition. » En un sens, c'est à donner forme, forme de livres, à cette mémoire et à cette attention que se consacre L'Atelier contemporain.

FRANÇOIS-MARIE DEYROLLE

## JEAN-JACQUES GONZALES

### Le « grand dehors »



Un bois moussu monte et prend en écharpe la nuque d'une falaise chauve sous un grand ciel de papier fendu.

Un gigantesque échafaudage d'une finesse arachnéenne, fait dirait-on pour l'édification d'une Babel onirique, coiffe un obscur clocheton venu d'un âge très ancien. Mais où se situent ces bourrelets de lumière qui semblent à la fois flotter devant en traînées de nuage et plisser par derrière une toile de fond d'un blanc sale? Et d'où tombent ces traînées de suie qui ne semblent provenir d'aucun ciel?

Une casemate de briques noirâtres oppose sa butée à l'immense champ de pierres qui s'étend autour d'elle, comme pour borner toute échappée du regard vers l'horizon par sa sombre affirmation.

Des filets métalliques, pendent d'une falaise pour tenter de prévenir l'écroulement de sa masse friable mais eux-mêmes semblent participer de son effondrement en y apposant leurs treillis déjà en loques...

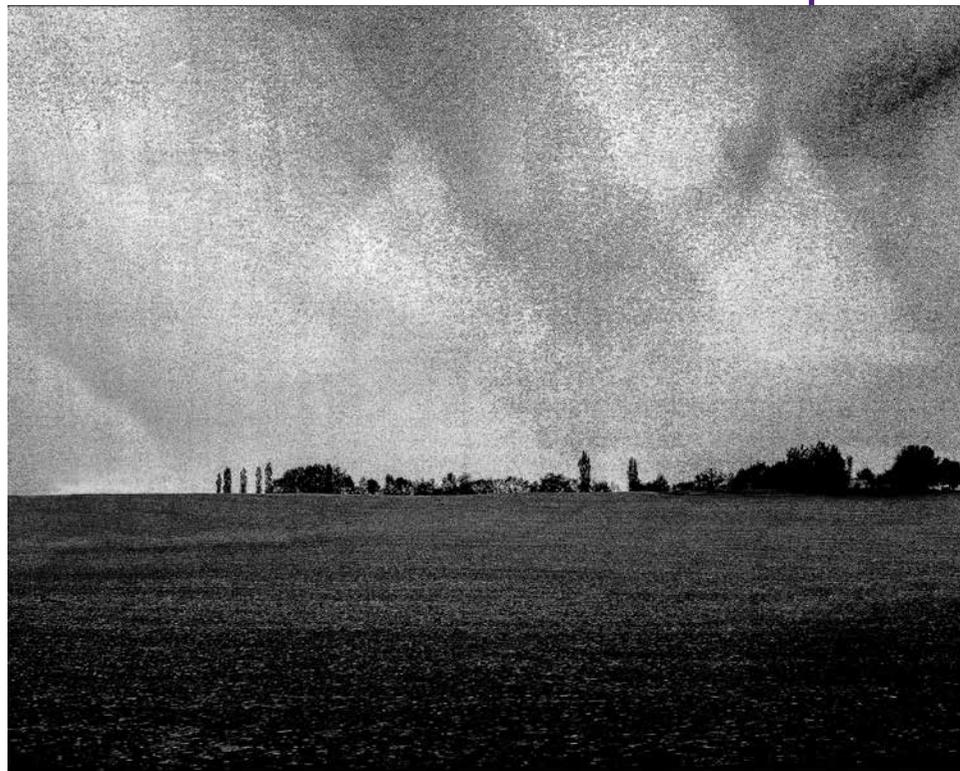
Dans les photos de Gonzales, on assiste à un arasement de la terre qui est tout autant celui de l'« image ». On a perdu les repères de l'horizon, la certitude du ciel, les échelles de la profondeur. Nous voici ramenés à l'ossature graphique de champs striés de labours, de lignes de crêtes et de silhouettes maigres d'arbrisseaux plantés au-dessus de gouffres

de noirceur. Nous voici reconduits à une texture âpre dont nous ne savons pas à quelle strate de l'image ou du réel elle appartient. Cependant, ce qui semble une « fin », une *tabula rasa* (de l'harmonie, de la composition, du pittoresque) est aussi un recommencement de l'apparition.

On le comprend mieux encore à relire certaines notes de son « journal photographique <sup>1</sup> ». Il s'y donnait pour tâche de « photographe des choses qui ne sont pas encore des objets », ou, peut-on ajouter, que leur abandon a désidentifiées comme objets. Pourtant, il s'agit bien de recréer les conditions d'une apparition « première ». Le paradoxe est que cette nouvelle virginité de l'apparition passe par un voilement. Comment distinguer l'un de l'autre ? se demandait Gonzales dans son journal. Il a trouvé une réponse à cette question, et elle est d'ordre purement photographique. Défaire le photographique par le photographique, c'est ce qu'il a mis en œuvre et c'est ce qui est aujourd'hui la tâche de tout véritable photographe. Même si le résultat évoque parfois le lavis, l'estampe et le travail de l'encre, cela le distingue fondamentalement de l'esprit du pictorialisme. Ce mouvement, effrayé par la domination du positivisme photographique cherchait aussi à le défaire, mais c'était par des moyens étrangers à la photographie : le brossage, le grattage, le délayage, en somme le retour à l'artisanat de la main propre aux arts graphiques. Et l'on se souvient que sur cette voie il s'est discrédité par une complaisance pour

---

1. Cf. « La fiction d'un éblouissant rail continu », journal photographique de Jean-Jacques Gonzales, in Jérôme Thélot, *Le travail photographique de Jean-Jacques Gonzales*, l'Atelier contemporain, 2020.





l'« artistisation » du réel et la jolie kitsch. Gonzales a pris une tout autre voie.

Si ses photographies ont l'air de ressembler à des souvenirs, c'est que chacune d'elles, en dépit de son apparente nudité, est le produit de couches qui appartiennent à des âges différents de la photographie. Au lieu de se rebeller contre l'hyperréalisme numérique, comme il a pu être tenté de le faire antérieurement, il a choisi de le *voiler* par des écrans analogiques, en sorte que dans chacune de ses photographies, on reparcourt mentalement le trajet qui conduit du bitume de Judée de Nicéphore Niepce à la technologie des pixels. Il en ressort un « grain » très particulier, semblant parfois proche de celui du « Point de vue du Gras », mais d'une autre nature, parce qu'il intègre et brouille la distinction entre pixels et halogénure d'argent, se servant de l'un pour filtrer autres. Cela confère son cachet « originel » à ce qui est pourtant un aboutissement et une récapitulation de la photographie.

Entre ce projet esthétique et l'état actuel de la planète, il y a une rencontre d'une troublante vérité, car qui cherche aujourd'hui une virginité du visible ne la trouve ni dans les clichés sensationnels de « la terre vue du ciel » ni dans ceux mettant en scène les dernières tribus amazoniennes mythiquement présentées comme sauvages, il la trouve dans le spectacle de ce « grand dehors » (dit Gonzales) que constituent les sites bruts, abandonnés, et couturés de traces, de l'écorce terrestre.

LAURENT JENNY

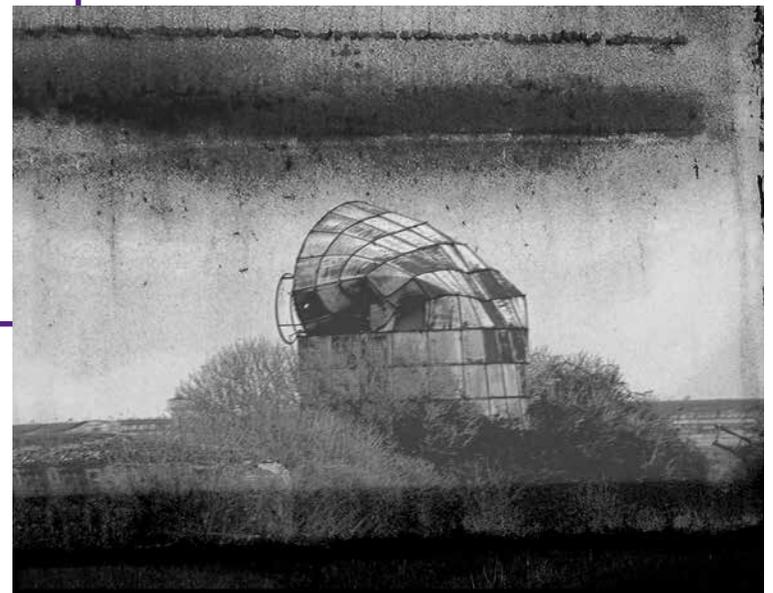
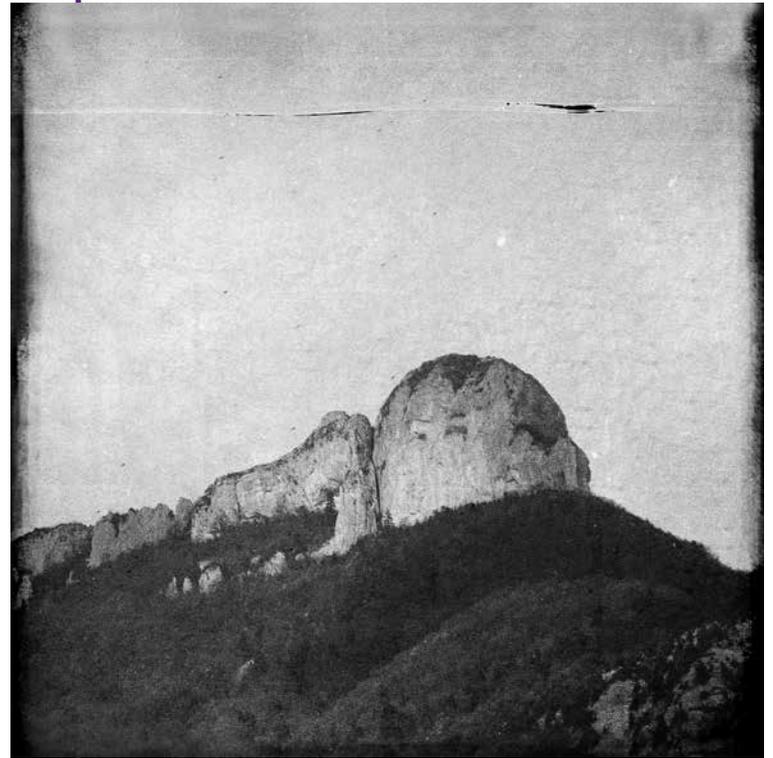
---

## Un photographe de notre temps

---

Jadis, le photographe s'en souvient bien, la terre était habitable, le monde et la maison s'en-trappartenaient, l'un à l'autre approprié. Le monde donnait à la maison ses substances fondatrices et la maison donnait au monde un sens évident; le patient travail avait dressé autour de la maison le long muret servant à protéger la différence humaine et avait transformé la terre en un champ arable et utile à la vie. Alors chacun pouvait des fenêtres de la maison regarder l'arbre comme un ami fidèle dont les frondaisons bougeaient selon les variations des vents et des saisons. Alors la maison ancienne était aussi belle que celles qu'on voyait autrefois dans les tableaux des grands peintres, aussi endurante qu'un bon souvenir et qu'une promesse sous la douceur foisonnante du ciel.

Puis un désastre a eu lieu qui maintenant s'étend: un retournement absurde des évidences passées. Échafaudages insensés, édifices disloqués et inhabitables, filets de rétention pour rien, câbles de nulle part, murs hostiles de béton implacable... L'amoncellement des incongruités prolifère sous un ciel désormais saturé de suie dont la toxicité s'em-pare de la terre ravagée dans un silence de catastrophe. Le même photographe qui témoigne de la respiration tellurique, qui sait s'ajuster à l'abondance



sans mesure des montagnes généreuses, et qui aime à parcourir en esprit les routes aventureuses dont le courage humain a tracé les fragiles signes aux flancs des pentes, ce même zélateur de la splendeur naturelle, ami des collines et des prairies, complice aussi des hautes roches et des bois secrets, a vu la clarté de ses photos s'enténébrer d'un maléfice, et soudain s'éteindre la lumière du monde.

Jean-Jacques Gonzales aussi nativement disposé soit-il à recueillir la profusion des phénomènes sensibles, à parler en faveur de leur beauté simple qui d'emblée le saisit, est aussi ce photographe traumatisé, doté d'une tache noire dans le regard – du coup lucide – qui revoit dans les violences dont aujourd'hui est frappée la terre une épouvante ancienne toujours recommencée. Aussi est-il un photographe de notre temps, un témoin de notre pénurie que scandalise autant que fascine le retour du désastre dans l'état présent du lieu humain.

Voici la pierre déserte d'un sommet nu surplombant le néant; voici l'ombre effrayante d'un oiseau de la mort qui s'abat sur le sol; voici le vide qui n'a pas de fin et l'horizon qui bascule; et voici l'indéchiffrable qui vient saturer d'un surcroît d'énigme la neutralité butée de l'inhabitable: est-ce une mer, ce mur? est-ce une digue, ce tuyau du non-sens? Qu'est-ce enfin que ce château abandonné aux dévorations du feuillage noir? Ces choses arrachées à la grâce, grevées de déréliction et condamnées à leur indifférence, nul effort humain ne saura les réintégrer à quelque civilisation, elles sont échouées là pour toujours comme les ruines d'un désastre – ce désastre de notre temps dont les photographies intransigeantes transmettent l'effroi. Car un artiste

qui prend sérieusement en charge la responsabilité de l'histoire ne publie ni tracts ni manifestes censément artistiques et se refuse à multiplier didactiquement d'ostentatoires figurations de nos impasses. Sa probité, qui a pour devoir de rompre avec le harcèlement de l'imagerie photographique dont nous sommes assiégés, est de s'entendre aux choses mêmes telle qu'elles lui reviennent de son expérience singulière, de son deuil personnel et de sa hantise, ainsi qu'à sa décision de ne pas fermer les yeux devant l'immonde.

De la catastrophe Jean-Jacques Gonzales ne raconte donc pas les causes aisément dénonçables ni ne catalogue avantageusement les accablantes déprédations, simplement il en exhume l'événement dans l'esseulement des ruines particulières qui correspondent à son souvenir, et il s'emploie, sobre autant que loyal, à la viser droitement dans les rapports plastiques de ses noirs et de ses gris, du velours des objets tristes et du grain des lueurs sourdes. Il s'ensuit un art parfaitement indemne de toute idéologie, le plus incisif qui soit à émouvoir nos alarmes et à donner sa dignité paradoxale à la détresse de notre temps.

JÉRÔME THÉLOT

**JEAN-JACQUES GONZALES** est né en 1950 à Oran.

Il a notamment publié :

*Albert Camus, L'exil absolu*, Paris, Manucius, 2007.

*Ébauche de Mallarmé*, Paris, Manucius, 2013

*L'invasion du désert* (avec Éric Marty), Paris, Manucius, 2017.

J. Thélot, *Le travail photographique de J.-J. Gonzales* suivi de *La fiction d'un éblouissant rail continu*, journal photographique de J.-J. Gonzales, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2020

*Conversation tardive*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2022

*L'amnésie des derniers jours* (avec Éric Marty), Paris, Manucius, (à paraître au printemps 2024.)





## CAMILLE SAINT-JACQUES

---

### Journal

---

Je regrette de n'être pas poète. Question transport, la poésie c'est ce qu'il y a de mieux! Le cadre - la fenêtre albertienne - a toujours été pour moi un sujet de réflexion et d'inspiration. Comment faire: avec ou sans? C'est la servitude de notre tradition picturale. Le châssis et le cadre réifient la peinture et tendent à appesantir la pratique, à faire du peintre un sculpteur, voire un décorateur. Cela fait bien longtemps que je n'ai plus d'atelier. Je peins à la maison, là-même où je passe mes journées d'homme d'intérieur à rêvasser, cuisiner, à m'occuper des obligations de la vie familiale.

J'aspire à être léger, pourtant, sans intention précise de ma part, mes peintures sont de plus en plus encombrantes. La vigne vierge qui enserrait la maison étant morte il y a deux ans, j'en arrache aujourd'hui le bois mort pour en faire le support de mes toiles. J'aime l'idée que châssis et cadre ne fassent qu'un, et l'anarchie de la nature souligne qu'il s'agit bien de bois mort plutôt que d'une science de l'angle droit.

La toile est tendue, clouée, collée... sur du bois mort comme le corps du Christ l'est sur la croix. Toute l'histoire de la peinture depuis la Renaissance est fondée sur cette analogie de la croix et du châssis, de la toile clouée comme le corps du Supplicié sur ce bois. Croyants ou non, notre pensée, notre

architecture, notre esthétique... émanent de cette droiture de la croix. Les rameaux morts de vigne vierge me permettent de prendre du recul avec cette histoire sans rompre tout à fait avec elle. Les idées modernistes de rupture et d'avant-garde me sont insupportables. Bâtard, je suis très attaché à la continuité et je préfère infléchir, plier, tordre... que rompre quoi que ce soit.

LXVII 41



Un jour...

La peinture advient. C'est le rôle du peintre de faire en sorte qu'elle advienne, mais elle advient de toute façon. Parfois, elle est déjà là : une rencontre fortuite, un peu comme on tombe sur un tapis de champignons alors qu'on est parti en promenade sans emporter de panier avec soi. D'autres fois, il faut chercher, arpenter de longues distances avant de la trouver cachée, précisément là où on ne pensait pas qu'elle pût être. L'essentiel est d'avoir confiance, savoir attendre et être disponible, sans *a priori*. Mais lorsque la peinture est là, l'aventure n'est pas terminée. Il faut encore qu'elle fasse image, c'est-à-dire qu'elle parvienne à tisser un ou des liens avec le monde qui l'entoure.

Cela fait des mois que je peins sans trouver d'images, de liens. Pratiquement cela signifie que je ne signe pas d'œuvre. C'est comme ça, j'attends en confiance. Et si demain cela ne vient plus, ce sera pareil. Je serai un peintre sans œuvre comme il y a des révolutionnaires sans révolution. Pas de quoi en faire un drame ; d'autres - et ils sont nombreux - font des œuvres à tour de bras !

Je ne saurais pas dire comment une peinture devient une image. C'est un pari que l'on fait qui se manifeste souvent par le désir de montrer. On peint pour soi, mais on crée des images pour les autres, dans l'espoir qu'ils y reconnaissent un sens commun. Même si j'ai tendance à penser que la peinture fait toujours image, il y a des moments où je ne vois pas cette image. Je suis alors comme ébloui par le reflet, j'ai la berlué, con comme un peintre, incapable de créer.

Les reflets que nous offre une œuvre ne ressemblent pas à ceux des miroirs, ils sont comme ceux

qui dansent à la surface de l'eau, ils changent sans cesse, disent une chose et son contraire : l'ombre puis la lumière. L'œil qui perçoit l'image projette autant qu'il reçoit. Aussi, notre aptitude à goûter le sens d'une œuvre dépend beaucoup de notre disposition d'esprit et de notre attention. Lorsqu'on peint, l'essentiel est de ne pas vouloir voir des images partout.

...un peu plus tard

Mary m'envoie des photos de *Mount Riga* : dernière visite avant que l'automne et les intempéries rendent l'accès plus aléatoire. D'une année à l'autre ces images de nature peuvent paraître interchangeables : mêmes points de vue, même lumière... Il s'agit de saisir une forme de permanence du lieu, un peu comme Cézanne ou Constable aimaient le faire. On se rassure en pensant que la nature demeure alors que nous passons. C'est le propre des photos de famille ou de vacances : la répétition compulsive d'un petit nombre de mises en scène et de cadres qui visent à mettre de l'ordre dans notre monde, à le faire, autant que possible, à notre main.

Répétons-nous les images ou bien certaines d'entre elles s'imposent-elles? Je ne sais pas vraiment, car il me semble souvent que même lorsque des images paraissent différentes, il est possible qu'elles soient plus identiques qu'on ne le croit. Deux photos distinctes, deux peintures formellement éloignées, peuvent porter la même image, un message identique, une forme de permanence justement. C'est particulièrement visible dans les dessins de presse. Ils sont toujours en rapport avec une actualité singulière et pourtant notre plaisir à les regarder tient à ce qu'on y retrouve toujours le même regard propre à un auteur, une manière, un style qui ne varie pas.

Nous sommes sensibles à la répétition même lorsque nous déclarons qu'elle nous lasse, car elle nous permet de nous repérer et d'avoir l'impression de maîtriser l'environnement. Nous prétendons aspirer au changement mais à condition qu'il se conforme à notre attente et nous dispense d'une confrontation avec l'inconnu. Plus nous vieillissons plus la routine rassure. Mieux vaut la répétition du pire qu'un hétérogène sans gêne!

À travers une multitude de tentatives singulières on cherche ce que les lettrés chinois appellent la « Grande Image ». De ce point de vue tous les écarts peuvent être perçus comme des répétitions. Les comédiens connaissent bien le double sens du mot. On « répète » toujours mais jamais deux fois la même réplique. Le même est toujours différent.

LXVII 46



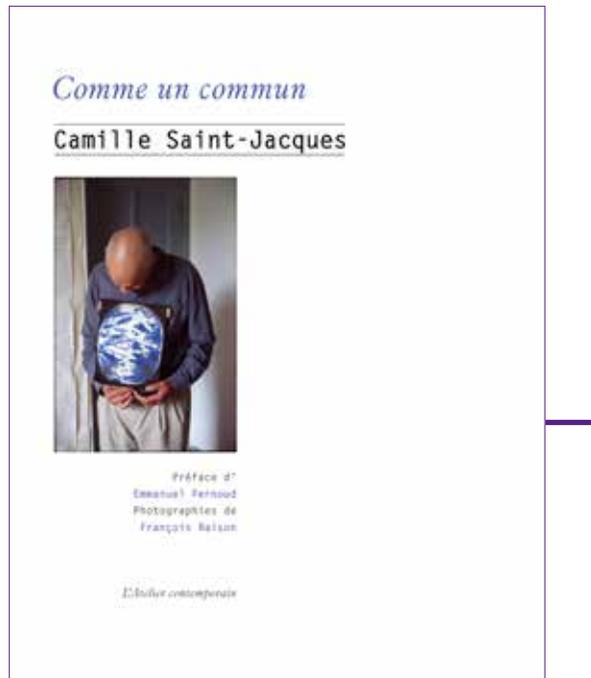
Il y a le geste du peintre la même gravité que dans la chute des feuilles. Il ne s'agit pas seulement de poser de la couleur sur un support, il faut accompagner le geste de celui ou celle dont la main viendra prolonger le regard sur l'œuvre accomplie, tout comme il faut sentir en soi le geste fantôme de cette œuvre qui nourrit à l'instant notre désir de peindre. Gravité aimante de la feuille qui s'éloigne de l'arbre pour tendre vers la terre et devenir arbre à son tour.

Une fois le dessin tracé à l'aide de la gomme je peins et j'oublie le dessin. Je l'oublie vraiment, j'oublie qu'il est là. C'est comme si je m'en débarrassais, m'en libérais. Je plonge dans la couleur, m'y laisse aller. Techniquement, je procède par couches successives. Leur nombre est limité parce que je ne dois tout de même pas oublier que j'ai un rendez-vous avec le moment où il me faudra gratter la gomme à dessiner avec les ongles de mes pouces. Si je tarde trop l'épreuve sera douloureuse! Pour un coloriste, la jouissance de la couleur n'a d'égale que la surprise toujours renouvelée qu'elle procure. Le temps et l'expérience n'y font rien, je suis toujours ravi comme un enfant devant les nuances d'une gamme de tons. Il y aurait tant à dire sur le coloris! On ne le choisit pas, chacun en est à la fois esclave et dépendant. Il est impossible d'en sortir, nous en sommes prisonniers. Mais, en même temps, une fois cette condition colorée acceptée, les possibles à explorer au sein de cette identité colorée sont infinis et suffisent largement à nourrir une vie.

LXIV 131 / CAMILLE SAINT-JACQUES  
Extrait de *Comme un commun*



**CAMILLE SAINT-JACQUES**, né en 1956, est l'auteur d'une série d'essais (*Retrouvez le plaisir de créer, l'art vous appartient!*, Ateliers Henry Dougier, 2016; *Le mouvement ouvrier. Une histoire des gestes créateurs des travailleurs*, Max Milo, 2008; *Une brève histoire de l'Art contemporain*, Œil neuf, 2007...) et de journaux de création parus à L'Atelier contemporain : *Talus et Fossés* (2019), *Comme un commun* (2023). Après le Journal des Expositions (1992-2000) et Post (2000-2001), il dirige aujourd'hui, aux côtés d'Éric Suchère, aux éditions L'Atelier contemporain, la collection Beautés, consacrée à l'art contemporain. Ses peintures sont présentées par la galerie Bernard Jordan.



## STÉPHANE SPACH

---

### Célébration

---

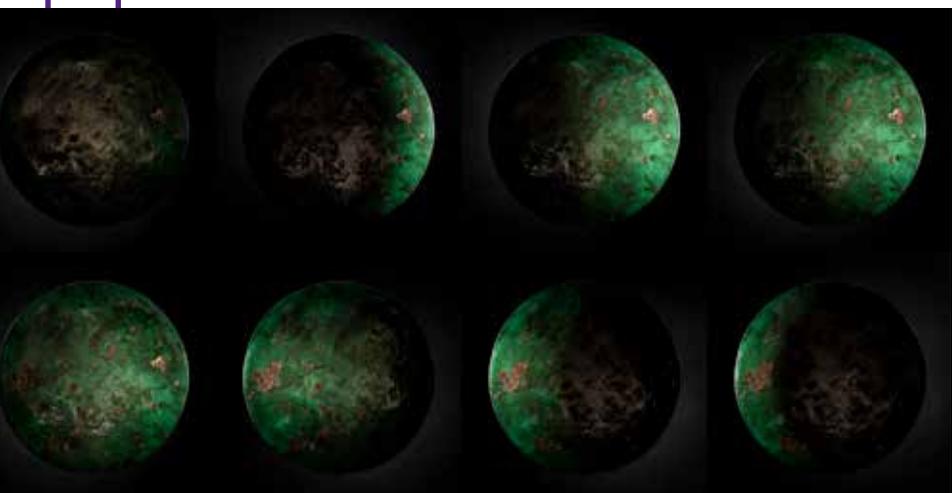


Stéphane Spach glane et collecte. Il soustrait le décor, fixe, et répète. Si la répétition fait voir la nécessité de la soustraction, elle a cependant pour autre vocation de ne pas confondre la singularité de l'objet avec l'idéalité de sa forme. Ces gestes relèvent d'une poétique du taxon. Paradoxalement, ce n'est jamais le même qui se répète. Plutôt, l'insistance de la variation. Stéphane Spach soustrait le décor ou alors n'en plante un que pour mieux révéler les contours et la matérialité nue de l'objet. Il s'agit presque toujours de délier l'objet, de le dégager de ses liens, afin de (le) faire voir autrement (de faire sentir, toucher autrement, car ces objets ainsi saisis sont pleins d'entailles, de plis et d'éraflures). Alors, la familiarité – ou l'absence – des relations qu'avec lui nous entretenions se met subrepticement à vaciller. Unheimlichkeit : le familier inquiète, et c'est par là qu'il suscite, qu'il oblige presque, l'attention. L'attention particulière qu'il déploie lorsqu'il saisit (capture) des paysages n'est qu'un autre versant de ce travail qui s'attache à produire le cadre d'une célébration de l'ordinaire. Une banalité – des lieux, des éléments qui les composent –, qui se situe au seuil de nos regards familiers, de leur absence ou de leur effacement.

ALEXIS ZIMMER

On est saisi, tout d'abord, par la beauté étrange de ces clichés, leur force, leur mystère et leur étrangeté. C'est une invitation à une contemplation silencieuse que nous conduit Stéphane Spach. Savoir regarder ces choses anodines ou ces rebuts, ou encore ces objets étonnants qui disent la beauté profonde de l'être et du monde. On pourrait se croire dans un cabinet de curiosités où l'œil est invité à l'étonnement. Le réel cesse alors d'être ordinaire même dans sa banalité. Le regard du photographe apporte une distance qui interroge le réel. Il incite à la concentration et à la condensation du regard, poursuivant une quête ou encore un parti-pris des choses. Il est question, en même temps, de percevoir et d'imaginer. Deux activités traditionnellement opposées mais ici réconciliées; percevoir, en se faisant proche du réel, en absorbant le monde, mais aussi imaginer, en mettant le réel entre parenthèses, en choisissant de s'en absenter, en laissant libre cours à une rêverie active.

CHARLES DUTTINE



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 peintures, 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.

[...]

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.

JÉRÔME THÉLOT



---

## Sur la couleur

---

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 crépis 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.

Sur la lumière

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.

À la limite

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.

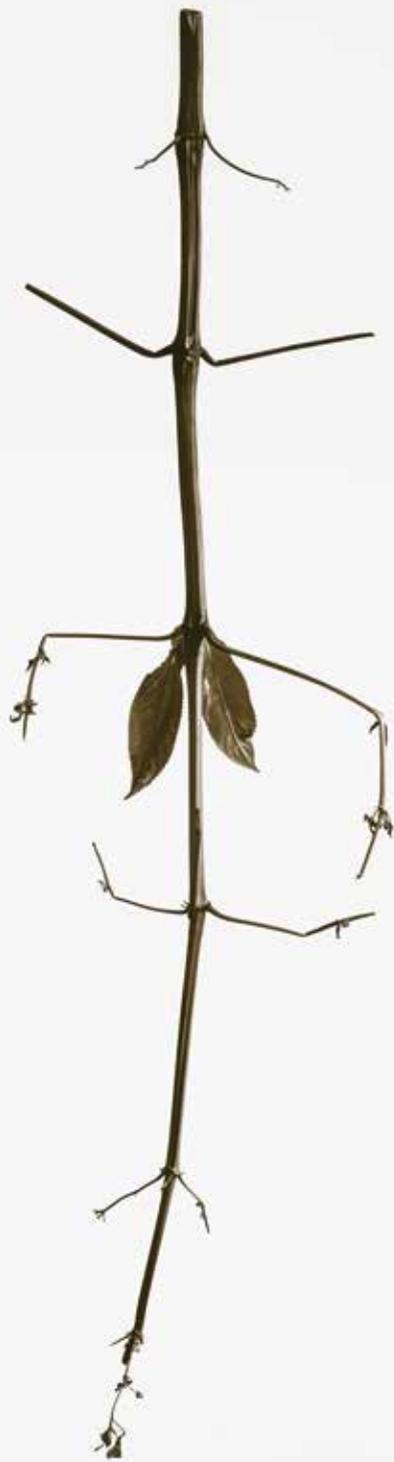
ROLAND RECHT

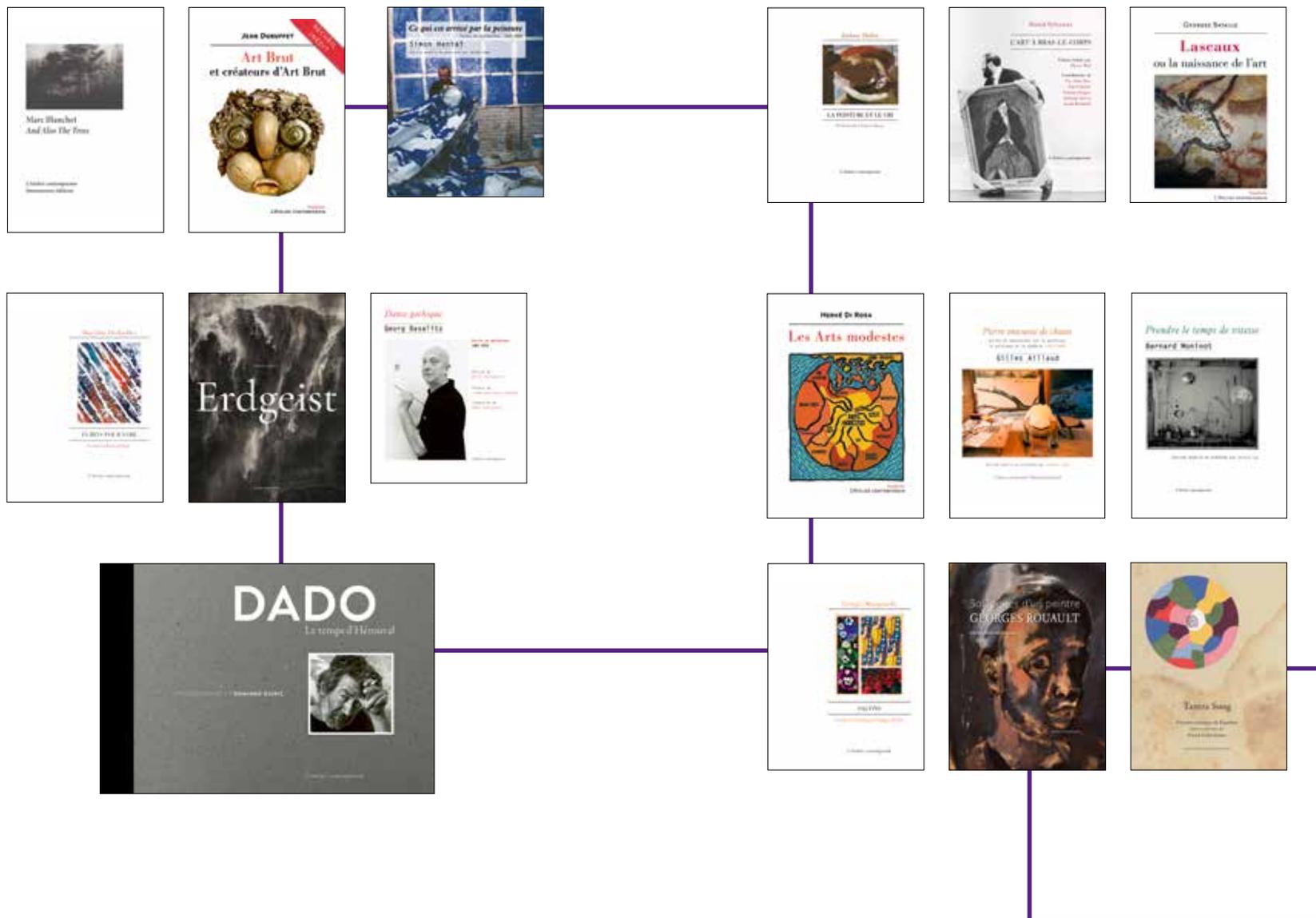
**STÉPHANE SPACH**, né en 1962, vit en Alsace. Photographe professionnel dès les années 80, il a travaillé pour des entreprises dans le domaine automobile ou les arts culinaires ou encore l'architecture. Il commence à exposer son travail personnel en 2015.

Une importante monographie le concernant a été publiée par les éditions L'Atelier contemporain, en 2022, avec des textes de Ann Loubert, Daniel Payot, Roland Recht, Jérôme Thélot, Alexis Zimmer. Il a aussi publié trois livres d'artiste : *Terre fertile* (texte de Gilles Clément, éditions de l'Imprimeur, 1999), *12 couteaux* (texte de Philippe Fusaro, La Fosse aux ours, 2001), *Parcelle 475/593* (texte de Jérôme Thélot, L'Atelier contemporain, 2023).

<https://spach-fine-art.com/>







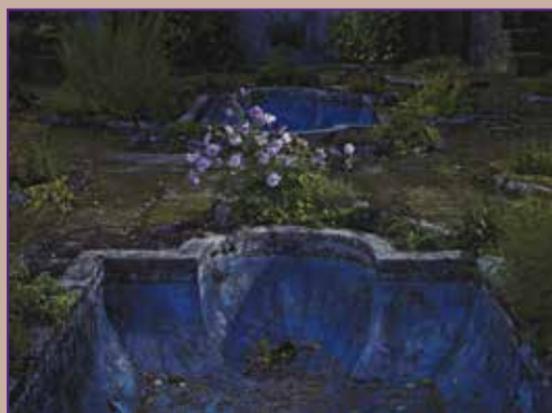
L'Atelier Contemporain.  
Parmi les dernières publications.



DIX ANS DE L'ATELIER  
CONTEMPORAIN  
ET DE SES ARTISTES  
DU 14 DÉCEMBRE 2023  
AU 27 JANVIER 2024

RENCONTRE  
VERNISSAGE

JEUDI 14  
DÉCEMBRE  
À 17 H 30



OMBRES  
BLANCHES  
galerie  
et librairie étrangère  
rue mirepoix  
du mardi au vendredi  
de 14 h à 19 h  
le samedi de 10 h à 13 h  
et de 14 h à 19 h