

*Festival
d'automne
à Paris*



BURK
UZZLE

DUANE
MICHALS

LES
KRIMS

BURK UZZLE

DUANE MICHALS

LES KRIMS

"La photographie, nous dit-on encore, n'est pas seulement perçue, elle est lue, rattachée plus ou moins consciemment par le public qui la consomme à une réserve traditionnelle de signes : or tout signe suppose un code, et c'est ce code (de connotations) qu'il faudrait essayer d'établir."

ROLAND BARTHES
Le Message photographique, in "COMMUNICATIONS" n° 1, Paris 1961.

"Aucun autre art, aucune autre science, n'est exposé à ce suprême degré de mépris que chacun croit qu'il les possède d'un coup."

HEGEL
Principes de la philosophie du droit, préface.

Cité par Pierre BOURDIEU dans UN ART MOYEN, essai sur les usages sociaux de la photographie, Editions de Minuit, 1961.

Musée Galliera
21 septembre-24 octobre
1976

cette exposition a été réalisée
par Pierre de Fenoyl
co-production :
Festival d'Automne à Paris
Fondation Nationale
de la Photographie

mise en page :
Roman Cieslewicz

les textes et les photographies
de ce catalogue
ne peuvent être reproduits
sans l'autorisation
de la Fondation Nationale
de la Photographie.

Pourquoi cet intérêt pour la
photographie?

C'est que la photographie est le lieu d'un paradoxe : partout chez elle, elle n'a pas de chez soi; partout présente, elle reste inconnue. Qui connaît l'histoire de la photographie? Depuis 150 ans, elle a bouleversé l'histoire, et on n'a pas encore vraiment conscience de sa valeur irremplaçable, ne serait-ce que comme document. Nous avons des photographies de l'assassinat de Kennedy, si nous avions celles de Ravaillac tuant Henri IV, avec quelle attention nous les conserverions!

Le besoin de photographie serait
donc celui d'une mémoire collective
pour le futur?

Entre autres besoins, il est certain que la photographie est un phénomène de mémorisation. Nous perdons sans cesse des traces, qu'elles soient ethnologiques, historiques ou affectives. Nous avons le sentiment de notre fragilité, du fait que nous sommes menacés. Nous devons prendre conscience qu'il faut conserver précieusement toute photographie.

Quelles sont pourtant les
ambiguïtés de ce "document"
photographique?

On admet aujourd'hui qu'elle n'est pas objective - ambiguïté qui intervient dès la prise de vue, puis au sous-titrage et à la lecture : Richard KALVAR dit : "Une photographie est ce qu'elle a l'air d'être". "On utilise nos photographies de bivouac en disant que c'est la guerre" disent, indignés, les photographes de Magnum.

Même deux photos successives du même photographe peuvent montrer deux visions différentes d'une situation.

LA FONDATION NATIONALE DE
LA PHOTOGRAPHIE.

Quelles seront les actions
de la Fondation?

Le "fer de lance" en sera l'aide à la création. Il faut permettre aux photographes qui ont un "œil", qui sont inspirés, de travailler dans des conditions idéales, c'est-à-dire pour une recherche personnelle; le résultat de leurs travaux circulera le plus possible, sous forme d'expositions. Nous attendons avec impatience le résultat d'une commande donnée à cinq photographes sur le thème "les Français en vacances" : nous exposerons ces photographies en novembre à Lyon, ensuite à Paris.

Quelle sera votre politique?

Il faut pratiquer une ouverture tout en restant exigeant, sinon vigilant, sur la qualité photographique. Dans

l'ordre, nous organiserons d'abord des soirées où les photographes débutants, mais prometteurs pourront projeter leurs photos, ensuite des expositions de groupe, puis de groupes restreints, quatre ou cinq photographes; enfin, le "one man show" sera réservé à des photographes dont la vision est d'un intérêt et d'une qualité particuliers. Il y aura également des expositions historiques.

Viennent ensuite les collections. Elles seront surtout axées sur les meilleures photographies résultant de nos commandes. Nous aurons ainsi une collection vivante et particulière.

Pas d'exposition à thème?

Si bien sûr, mais pour être parfaite, une exposition de ce type demande beaucoup de temps. Il y en aura, je pense, une par an. Dès l'année prochaine, nous allons préparer pour 1978-79 une grande exposition sur "la photographie de guerre", des origines de la photographie à nos jours : de FENTON en Crimée à MAC CULLIN au Liban.

Les manifestations seront-elles
éclatées?

La Fondation est à Lyon. A partir de cette ville, où demeureront les collections, la documentation, et tout ce qui pourra servir à l'étude de la photographie, les expositions devront circuler le plus possible, dans les écoles, les comités d'entreprise, les Maisons de la Culture, les Musées.

Pensez-vous contribuer à briser
l'esprit élitiste, à élargir le public?

Ce serait fantastique si 20 000 personnes en France connaissaient Diane Arbus ou Eugène Bellocq (par exemple) au lieu des 3 000 actuels. Car il y a, en photographie, d'étranges phénomènes de désinformation. Certains pionniers importants sont complètement ignorés. Les photographes sont dans la situation d'un musicien à qui l'on cacherait l'existence de Mozart ou de Satie. Le photographe amateur n'a pas d'épreuve de référence, c'est pourquoi il est aussi satisfait de ses couchers de soleil. Et puis j'ai assez entendu à propos d'une photo : "c'est beau, on dirait un tableau"! La photographie est un art autonome, qui n'a pas à se comparer à autre chose. On pourrait cependant dire ironiquement que l'hyperréalisme a contribué à faire apprécier la photographie!

L'AMÉRIQUE ET TROIS
PHOTOGRAPHES

Pourquoi, pour cette première
exposition, avoir choisi des
photographes américains?

L'exposition est coproduite avec le Festival d'Automne, qui cette année

est axé sur les Etats-Unis. En exposant KRIMS, MICHALS, UZZLE, je crois montrer ce qui est le plus significatif d'une nouvelle écriture visuelle, existant surtout aux Etats-Unis.

Qu'entendez-vous par nouvelle écriture visuelle?

Après Gene SMITH, CARTIER-BRESSON, KERTESZ, il se produit en photographie une charnière. Certains, comme FRIEDLANDER, Robert FRANCK, Bill KLEIN, se mettent à utiliser la photo autrement, sans références au passé, sans se plier à des canons esthétiques. C'était déjà en route chez KERTESZ. Et à partir de là, on ne peut plus parler de "style", mais il y a naissance d'une pluralité d'écritures visuelles.

Est-ce spécifique à l'Amérique?

Montrer des photographes américains, n'est-ce pas colporter un mythe?

Si on ne montrait que des photographes américains, oui. Mais nous montrerons d'autres photographes, d'autres photographies. Il n'y a pas d'"école" américaine, hongroise ou française, mais des individus; pas de "jeunes" ou "vieux" photographes, mais des photographies.

Ne court-on pas le risque, surtout avec Les KRIMS, de voir fleurir cinquante petits imitateurs?

Ils imiteront la forme, pas le fond. Chez lui, chaque photographie a une maturation assez longue, met à jour des phantasmes profonds. S'il en était de même chez ses imitateurs, leurs formes seraient forcément plus personnelles, différentes des siennes.

Pourriez-vous dire quelques mots de Burk UZZLE, peu connu en France?

Ses images sont construites à partir de l'environnement. Ce sont des topographies, des constats d'une Amérique sous cellophane rappelant l'atmosphère du "Cauchemar Climatisé". L'imagination est froide, très forte. Quand l'homme est présent, il renforce paradoxalement le sentiment de dépersonnalisation.

Lieux vidés plutôt que vides, scènes juste quittées, on pourrait les appeler des "vues indirectes" Et les deux autres?

Alors qu'UZZLE est photographe, on peut dire que MICHALS et KRIMS utilisent la photographie. KRIMS aurait pu être peintre, et MICHALS est avant tout poète.

LA PHOTOGRAPHIE, ACTE CULTUREL

En conclusion?

La photo doit être faite par tous. Je veux dire qu'elle doit pouvoir donner un plaisir de création à beaucoup. Car c'est un des actes culturels les plus partagés qui soient, ce le plus souvent inconsciemment. Le clic-clac ne cesse pas. A chaque seconde du jour et de la nuit, une photo est prise au monde. Dans quelques années, ne faudra-t-il pas réécrire toute l'histoire de l'art moderne en fonction de l'apport souterrain de la photographie?

Propos recueillis et transcrits par CAROLE NAGGAR LYON, le 18.06.76.

BURK UZZLE

LA PHOTOGRAPHIE ET L'ART DU MOTO-CROSS
ENTRETIEN AVEC BURK UZZLE

Depuis la publication de votre livre "Landscapes" en 1974, quelle direction pensez-vous que votre travail a pris?

"Landscapes" était le résultat de mon contact avec le travail d'hommes tels que Henri Cartier-Bresson et Elliott Erwitt. La photo était toujours centrée sur un sujet, sans rien avoir de journalistique. Mais à présent, je trouve trop simpliste le fait que l'humeur et le contenu des photographies se rapportent toujours au sujet : j'ai décidé de contrôler le sujet, au lieu de me laisser contrôler par lui. Mon idée, c'était d'apprendre à voir d'une manière différente, apprendre à faire une réelle synthèse des choses, à mettre les objets ensemble. Apprendre à créer le fantôme d'un objet. Essayer de fixer la qualité spirituelle d'objets qui n'avaient pas été perçus de cette manière jusque-là. J'ai alors réalisé que je pouvais redescendre dans la rue, et faire mes photographies là, que j'étais capable de réaliser visuellement le type de combinaisons que je voyais : c'était plus que suffisant pour me permettre de continuer. L'acte de voir est sans limites. Bien que je n'aie rien en commun avec Cartier-Bresson, j'ai pourtant appris de lui à limiter mes possibilités techniques et à me discipliner en fonction de ce que je transporte et de mon centre d'intérêt. Cela ouvre énormément de portes. On sait beaucoup mieux où on devrait en être. Comme ça, on se promène simplement avec un Leica et un objectif normal, parfois un 35 mm et c'est tout.

Lorsque vous parlez de préjugés photographiques, à quoi faites-vous allusion?

C'est lié à ma formation journalistique. Vues sous cet angle, mes photos ne se rapportent maintenant à rien : si je les apportais à mon ancien patron de LIFE, il me dirait : "Eh bien elles sont très belles, mais ne se passe-t-il rien dans ces photographies?" Quant à moi, la première fois que j'ai vu les nus de Bill Brandt, j'ai été choqué par le fait qu'il déformait d'aussi belles formes. Mais c'était il y a longtemps et j'ai grandi depuis... Alors j'ai rentré mes préjugés, je sors et je m'amuse. Comme je n'ai pas besoin de vivre de ce genre de photographies, cela me laisse libre.

Duane Michals essaie de photographier l'invisible. Est-ce aussi votre préoccupation lorsque vous dites que votre travail est spirituel?

Oui, sauf qu'il le fait de manière beaucoup plus littérale. Il représente les manifestations invisibles. Je n'ai avec l'image aucune relation intellectuelle avant ou pendant le processus de prise de vue. Comme Duane se consacre aux séquences, le processus intellectuel est nécessaire. Mais dans la rue, je vois du spirituel dans la relation entre un arbre et du béton. Cette relation a une auréole, une qualité indéfinissable qui ne peut se formuler verbalement : et c'est précisément cela que j'essaie de traiter dans ces photographies.

Pouvez-vous prendre des photos pour vous et vos clients en même temps?

J'essaie de ne pas le faire. Mais après avoir travaillé pour quelqu'un pendant une journée, il m'arrive d'utiliser des perceptions qui proviennent de mon contact avec, par exemple, un certain type d'usine. Cela me permet de travailler très rapidement : toutes ces photos ont été prises très vite, mais je n'en prends pas beaucoup : en travaillant tous les après-midi de la semaine dernière à Seattle, je n'ai fait que neuf bobines de film, dont seulement quinze photos seront tirées. J'ai l'impression de travailler dans un domaine - les sites industriels et la rue - auquel personne ne s'intéresse en ce moment : ce qui plaît aux gens actuellement, c'est l'instantané ou le graphisme. Pour moi, l'instantané est un cul-de-sac; quant au graphisme, ce n'est pas en photographiant un immeuble blanc au clair de lune que cela marchera.

Ressentez-vous une affinité avec d'autres photographes actuels?

Les gens me comparent à Charles Harbutt, mais il se rattacherait plutôt à Lee Friedlander : tout est symbole pour lui. Mon travail est plus plastique, c'est davantage une appréciation sur le comportement des choses. Quand j'arrive sur un site industriel, j'observe ses caractéristiques formelles avec l'intention de faire une belle photo. Le résultat peut être affreux, mais c'est en tous cas une confrontation directe avec le site. J'essaie de travailler de manière différente d'Eggelston : pour paraphraser le critique du New York Times, Hilton Kramer, les photographies d'Eggelston me semblent beaucoup trop neutres en

termes de goût et d'approche, aussi bien émotionnellement qu'intellectuellement.

Comment est né votre intérêt pour la moto?

En 1967, peu après que j'aie quitté Life et sois entré chez Magnum, mon fils a commencé à s'intéresser à la moto. Après un certain temps, je me suis mis à en faire aussi, et à les photographier.

Pour une course de cross country, il faut passer beaucoup de temps seul, 5 à 6 heures par jour pendant 2 ou 3 jours. La réussite est fonction du courage, de la détermination, de la capacité à comprendre le terrain, de l'interprétation des vicissitudes de la piste. Il faut apprendre à réagir, à improviser selon les circonstances de manière positive et créative : ceci s'applique également à la photographie.

Avez-vous lu "Zen and the art of motor cycle maintenance" (Le Zen et l'art de la moto)?

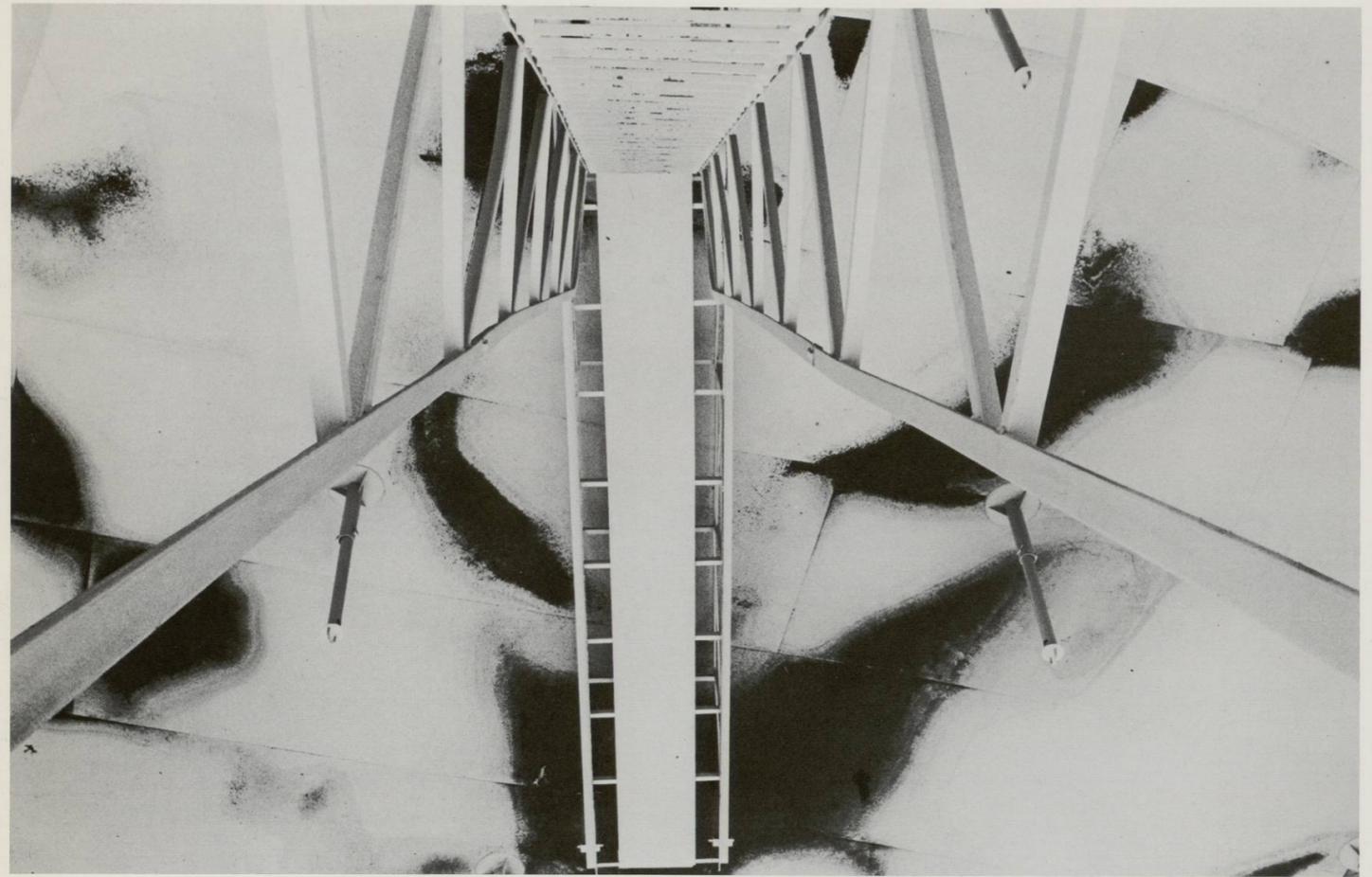
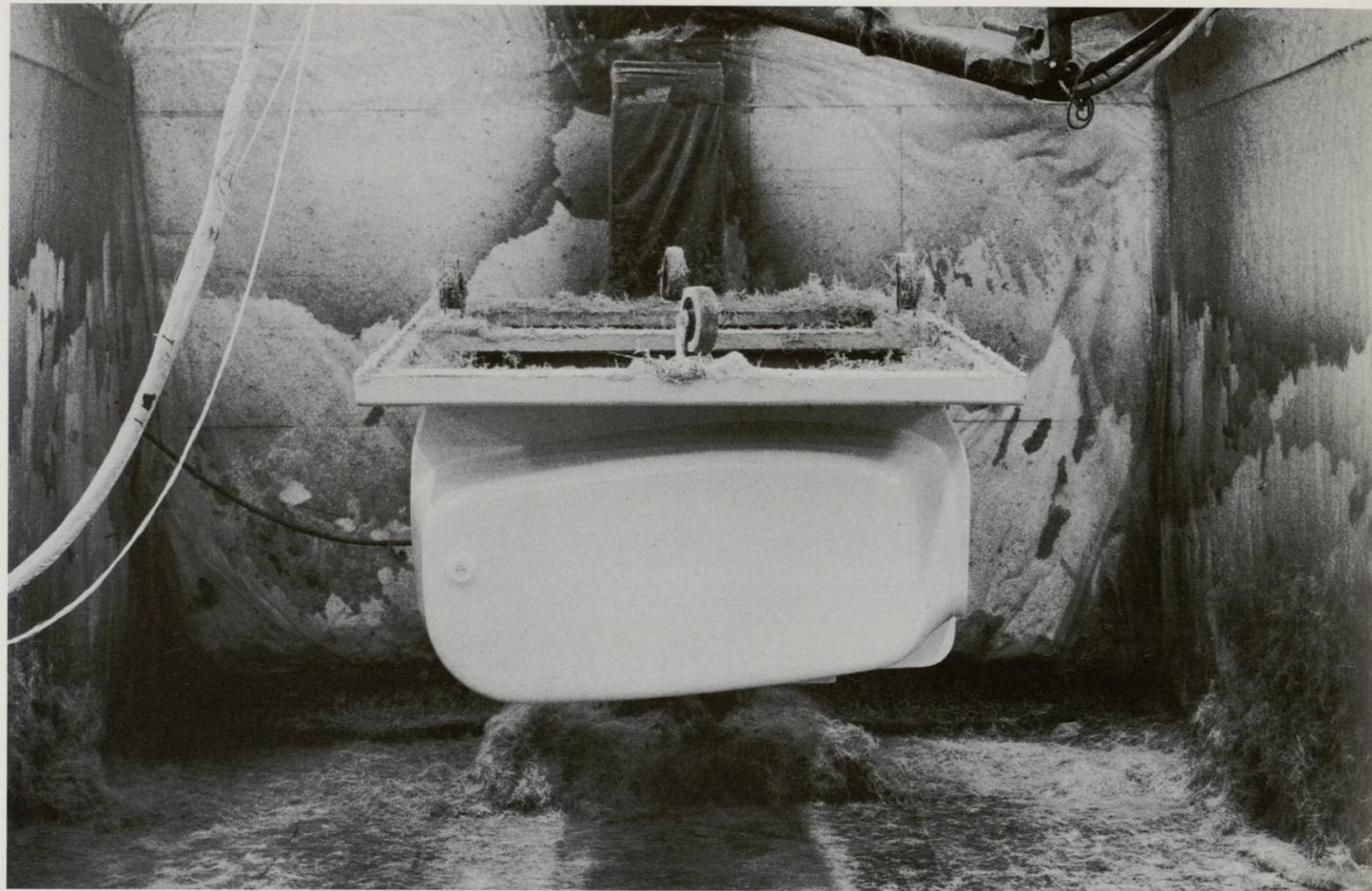
Oui. Dans les dernières pages, cela devient un peu lourd. Je ne ressens pas le besoin de tous ces mots : je pense que l'on peut faire ça tout simplement en faisant de la moto. La moto m'a donné une sorte d'humilité. Cela apprend, par exemple, les moments où la volonté ne peut vous conduire plus loin, mais où l'inspiration le peut; ceux où le savoir et l'expérience peuvent vous faire surmonter les obstacles beaucoup mieux que la seule audace. On travaille avec des équilibres, des sentiments, des réactions quand on fait de la moto. C'est, comme la photographie, une expérience sensuelle.

Quels sont les gens qui vous ont le plus influencé?

Les gens qui ont le plus d'influence sur moi ne sont pas tous photographes. Parmi les photographes, il y a Cartier-Bresson et Harry Callahan. Parmi les autres, Edward Hopper, Giacometti et Matisse.

Propos recueillis par
NANCY STEVENS
le 15 août 1976.
Traduction Rachel Weil.







ENTRETIEN AVEC
DUANE MICHALS.

VOIR : qu'est-ce que cela signifie pour vous?

"Nous sommes dans une situation inextricable. Les choses les plus importantes : le temps, la mémoire, la mort... nous ne pouvons pas les "voir". Ce n'est donc pas "regarder" qui est la clé, mais "être conscient". Je "suis" moi-même l'événement. Je "suis" l'expérience : chaque chose que je regarde change en fonction de moi. Si je prends de l'alcool, une drogue, si je suis fatigué, ou aveugle, ce sera une autre expérience. C'est pourquoi je ne photographie pas la vie des autres, je ne cherche pas à l'extérieur ce qui est en moi.

Photographier l'invisible?

L'image doit aller au-delà de l'aspect extérieur, superficiel, au-delà des apparences; elle doit interroger, réveiller au lieu de rassurer, d'endormir. Et c'est très difficile parce que la photo nous est familière : on photographie des gens et on est content quand ils sont ressemblants mais on ne sait pas ce qu'ils pensent de la vie, de la religion, du sexe, des choses essentielles...

La photo ne "dit" rien...

Elle ne "dit" rien, elle n'apporte rien : c'est nous qui lui attribuons ce que nous voulons, ce que nous nous rappelons, ce que nous avons en nous. Comme la "madeleine" de Proust. C'est pourquoi elle dit tout et rien à la fois. La photographie d'un enfant qui pleure est bouleversante, mais nous ne saurons pas "pourquoi" il pleure. De même, lorsqu'on photographie une femme, la guerre, un événement, cela ne prend aucun effort de reconnaître la beauté, la souffrance, la peur, le bizarre : cela va de soi et on ne peut pas le manquer. Mais il est plus dur de se demander ce que l'on ressent devant l'événement, pourquoi il nous émeut, et cela on ne peut pas le photographier.

L'incapacité de l'image à traduire l'émotion de celui qui regarde : est-ce là la limite de la photographie?

Absolument. On peut photographier sa mère mais pas les sentiments que l'on a pour elle. On peut photographier le fait d'une mort, (et il est probable que l'image nous bouleversera), mais cela ne renseigne pas sur l'émotion que l'on

a d'un deuil. Une image peut montrer la surface d'une émotion que l'on a d'un deuil. Une image peut montrer la surface d'une émotion mais pas ce qui est à l'intérieur. Je ne crois pas aux portraits, enfin très peu, car les gens ne sont pas aussi simples qu'une image, ils ne peuvent pas être saisis entièrement en un instant, ils peuvent pleurer à un moment, puis rire, être en colère ou mentir à un autre moment : on ne capture pas si facilement l'âme de quelqu'un.

On peut photographier ce qui se passe mais pas ce qui se passe au fond de soi. Et c'est là le plus important. Les yeux ne sont qu'une infime partie de notre expérience, et en photographie je ne peux qu'essayer de suggérer, sans préciser la vérité de l'expérience.

Est-ce pour cette raison que vous organisez maintenant vos photos en séquences ou que vous les encadrez d'un texte écrit?

J'ai commencé à faire des séquences car ce qui m'émouvait ne pouvait pas être dit en une image. Tout est continuité, rien n'est isolé. Je ne suis pas intéressé par un instant mais par toute l'expérience. Je pense qu'il faut toujours aller plus loin, s'affranchir, se libérer soi-même : avec les séquences, j'ai pu étendre le moment. Puis j'ai voulu aller encore plus loin, saisir des émotions plus subtiles et j'ai commencé à ajouter une phrase puis à écrire tout un texte. C'est constamment un procédé de m'affranchir pour être moi-même. Et c'est aussi rencontrer d'autres possibilités d'échecs, ce qui est très important car l'échec réveille, force à réagir.

Ces textes changent la fonction de la photo, ils n'ont rien à voir avec des légendes...

La photo devient partie de l'expérience avec l'écrit. Elle n'est plus un événement isolé. Ordinairement les photos sont toujours en relation avec des textes mais une légende a pour rôle de définir le contenu de l'image alors que moi j'écris ce qui ne peut pas être vu par la photo. D'ailleurs le fait de prendre la photo est la partie la plus simple. La composition est instinctive, et je ne me préoccupe ni du style ni de la technique qu'il faut oublier quand on la possède. Le plus dur est "avant" la photo : arriver à ce que je sens, l'approfondir.

Vos photos sont mises en scène : est-ce un désir de contrôler, d'être responsable?

Je veux tout contrôler, je veux communiquer quelque chose, je veux que l'on sache exactement ce dont je parle : mes photos sont des inventions de mon expérience, elles n'auraient jamais existé sans que je les conçoive. J'emploie les personnages comme des acteurs et je regarde à l'intérieur ce que le reporter regarde à l'extérieur. Le reportage repose sur le hasard, et l'événement existe, que le reporter soit là ou pas. Moi, j'invente l'événement : c'est la même différence qu'entre un reporter et un romancier. Mais je ne veux pas dire que l'un ait raison sur l'autre, je veux dire simplement qu'il y a d'autres possibilités. Les reporters ont dominé la photographie pendant longtemps, ils devraient être contents que le champ de la photo s'élargisse.

Ce refus d'un engagement par rapport à la réalité extérieure, que l'on retrouve chez beaucoup de photographes américains, le concevez-vous comme une fuite hors d'une situation politique et sociale inextricable?

Je ne crois pas que les photographes aient abandonné la politique mais ils se sont engagés dans des questions plus larges, métaphysiques, éternelles alors que les événements historiques ne le sont pas : ils passent et rien ne change vraiment quoi que l'on fasse. Les photographes sont toujours "concernés" mais par autre chose, et il semble plus sain de retourner à des questions essentielles.

Faites-vous de la politique?

Oui, je m'efforce d'être "à gauche", socialiste. Mais je ne crois pas que l'appareil photo change quelque chose parce que le pouvoir de l'image n'a rien à voir avec le pouvoir réel. Si vous êtes vraiment engagé, je crois que vous laissez tomber l'appareil et vous prenez un fusil, une pierre, vous "faites" quelque chose mais vous ne prenez pas une photo. Certains reporters n'ont qu'une idée : prendre une photo dramatique, et ils utilisent des gens, ils ne sont pas responsables de ce qu'ils font d'eux. Ils sont spectateurs des tragédies. Moi je crois que si vous voulez changer le monde, vous devez vous changer vous-même.

Cela renvoie à une sorte d'individualisme où tout tourne autour de soi. Vos photos sont-elles une recherche des autres ou de vous?

Je ne suis pas d'une autre planète : quand je parle de moi, je parle de

nous. Les questions dont je parle intéressent d'autres gens aussi car elles sont essentielles. Simplement, je crois à la recherche individuelle. Vous voyez, je ne sais pas ce qu'est la photo, je ne sais pas ce qu'est ma vie, mais je tente de le définir. Ce que je veux, c'est faire connaître de plus en plus précisément une émotion spécifique qui m'intéresse. Je veux que la communication s'établisse entre vous et moi, que vous sachiez ce que je pense. Je veux devenir transparent. Je crois que c'est le seul don qu'on puisse faire.

Vous parlez de la photo de façon très affective, et l'émotion semble l'emporter sur la part visuelle...

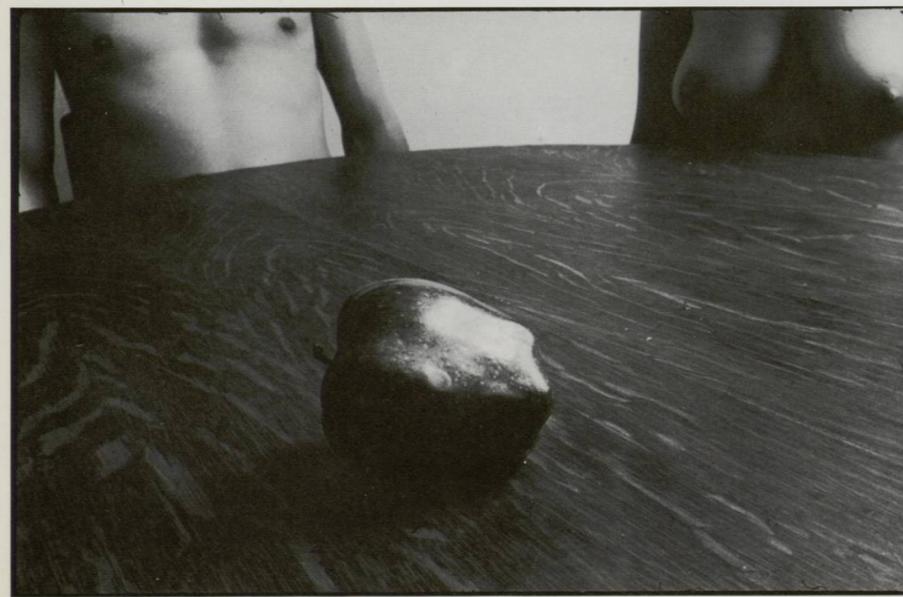
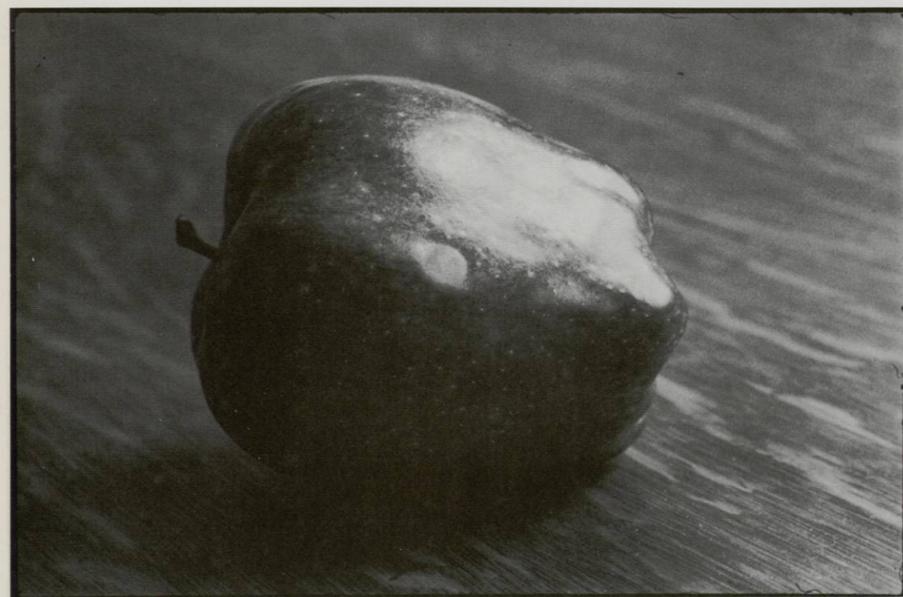
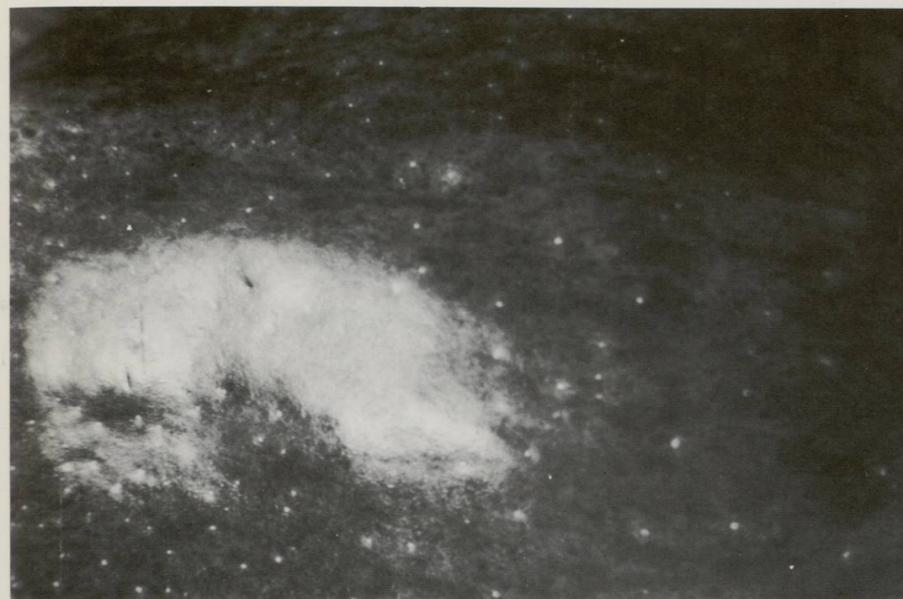
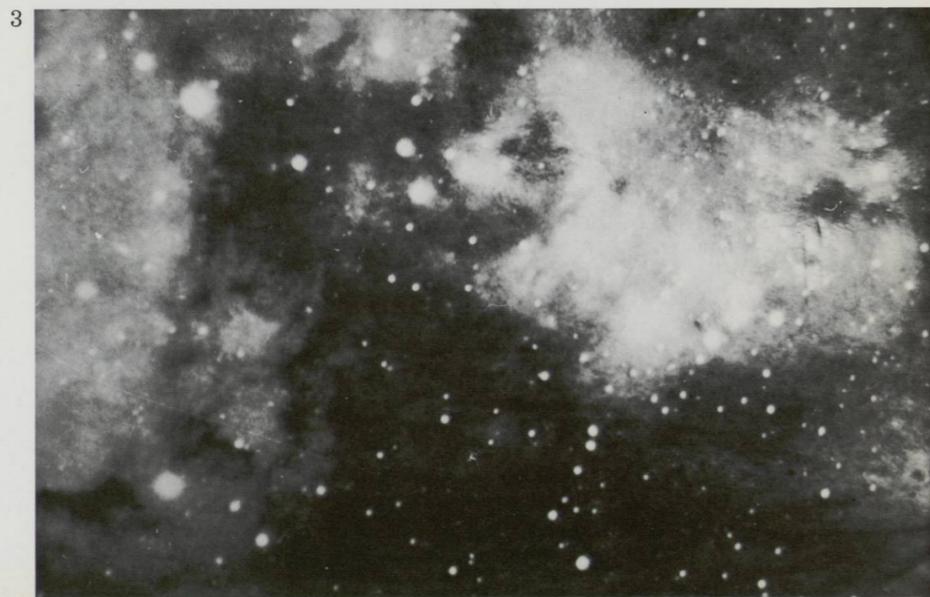
Je préfère encore toucher les gens par l'émotion. La photo n'est qu'un véhicule pour une idée, un sentiment et elle ne m'intéresse pas en tant qu'objet, ou matière. La plupart des photos sont très ennuyeuses car elles ne touchent que vos yeux, pas votre esprit. Pas vos sentiments.

Vous êtes concerné par les questions métaphysiques. Vous intéressez-vous aux philosophies orientales?

Oui, beaucoup. Au Zen et au Bouddhisme en particulier. Je pense que c'est la vérité. Tout est distraction : gagner de l'argent, faire l'amour, photographier, sont distractions des questions essentielles qui sont de savoir ce qu'est la vie.

Mais la photo peut aider à pénétrer ces questions?

Oui, en tout cas je l'utilise pour moi-même dans ce sens. Alors que la plupart des gens l'utilisent pour renforcer la distraction : ils ne questionnent pas la distraction, ils la photographient. Ils ne vont jamais au but. Avec mes photos je m'explique à moi-même mes expériences. C'est comme dire quelque chose à voix haute.





C E R T A I N W O R D S M U S T B E S A I D

Things had become impossible between them and nothing could be salvaged. Certain words must be said. And although each one had said the words a hundred times to herself, they had never said them to each other out loud. So they began to hope someone would say the words for them. Perhaps a letter might arrive, or



a telegram ~~never~~ delivers that would say what needed to be said. They now spent their days waiting. What else could they do?

LESLIE KRIMS
PRÉLIMINAIRES D'USAGE.

Décor : la ville de Buffalo, dans l'état de New York. Une ville terne. Les Krims vit de son enseignement à la State University.

J'ai commencé à faire du dessin et de la gravure puis j'ai découvert la photo et cela m'a semblé bien plus intéressant : c'était beaucoup plus direct, plus rapide, dit Les Krims.

Il est né en 1943 d'une famille juive très modeste et il a suivi les cours de la Cooper Union de New York. En 1964 il obtient le grade de bachelier, disent les biographies... Une histoire enregistrée, une vie épinglée. Mais le doute s'installe dans une photographie : Les Krims revêtu d'une toge, étudiant sage et brillant.

En réalité nous ne portons pas ce vêtement. Le photographe l'avait apporté "pour la photo". La photo-preuve, la photo-témoin, celle qui a le pouvoir de faire croire alors qu'elle ne dit rien ou trop, alors qu'elle peut-être construite ou détournée. Les photos de Les Krims en sont la preuve. Contre-preuve. Mimétisme qui utilise, démontre, dénonce la manipulation de l'image.

UNE INTRIGUE A TIROIRS.

Le travail de Krims procède d'une évolution rigoureuse à travers des "séries" d'images qui sont des idées reliées entre elles sans pour autant réaliser d'histoire finie. Le chemin parcouru est celui de l'enregistrement direct d'une réalité à la mise en scène d'une situation.

"Les petites gens d'Amérique" : un "document" sur les nains, comme l'entendent les reporters, ou un jeu de mot, comme le sous-entend l'"ultime minorité"...

"Les tueurs de daim" : un meurtre ou un bienfait écologique? la photo ne dit rien, nous interprétons.

L'incroyable affaire des meurtres-aux-gâteaux-de-froment : une construction de scènes imaginaires à partir de l'observation de photos de police.

Pendant ces projets, je continuais à faire des images seules mais à l'époque il semblait plus intéressant de publier mon travail, c'est pourquoi j'ai choisi ces séries qui s'adaptaient plus à l'édition. J'ai tout contrôlé moi-même, sans éditeur car j'avais été trompé auparavant, et cela me permettait de diffuser ces photos à bon marché.

Beaucoup de gens sont choqués par le contenu violent, agressif, de la plupart de vos images...

Oui, on me dit sexiste ou on m'accuse de cruauté, mais je ne comprends pas pourquoi. Je n'ai jamais fait de mal à personne. La photo n'est pas la réalité, elle n'est qu'une image et ne nous informe que sur elle-même : elle n'est qu'une information visuelle. Le sens que chacun peut lui donner, je ne veux pas m'en occuper. Je ne m'occupe que de faire l'image.

PHOTO-TRANSFORMATION.

Maintenant Les Krims construit des scènes imaginaires. Il utilise un appareil à développement instantané qui permet de travailler l'image après son développement, comme une peinture. On peut modifier les contours, l'espace, dessiner dans la photo, créer des illusions.

J'ai décidé d'appeler mon procédé FICTION car c'est un mot employé dans d'autres domaines de l'art comme la littérature et cela me semblait approprié pour décrire la relation entre mes images et le monde réel comme pour les différencier d'autres images qui proposent de montrer le fait plutôt que l'imaginaire.

Comment travaillez-vous?

J'ai une idée précise que j'écris dans un carnet. Puis je dessine un petit sketch pour indication visuelle et cela peut rester ainsi pendant des mois ou des années jusqu'à ce que je décide de le faire. Je dois alors chercher les éléments, les construire, réunir les personnes dont j'ai besoin.

Souvent c'est votre mère qui pose : comment a-t-elle accepté d'être nue? La première fois, j'avais besoin d'un modèle et je n'avais pas d'argent. Je ne sais pas vraiment si elle comprend ce que je fais, mais elle a un tempérament d'artiste.

IMAGE.

Le fait que la photo nécessite la présence d'une réalité extérieure, même si celle-ci est composée, alors que la peinture peut traduire directement une idée et un univers imaginaire, cela change l'expérience...

Le peintre peut lui aussi travailler sur la réalité extérieure; et j'ai vu des lithographies du XIX^e siècle, avec une grande variété de couleurs, si réalistes qu'elles ressemblaient à des photos : elles avaient le même pouvoir d'illusion.

En fait en photo comme en peinture on crée des objets d'illusion par deux méthodes différentes, mais le procédé est mineur.

Ce que les gens ne comprennent pas, c'est que l'image photographique fonctionne exactement de la même façon qu'une peinture : toutes deux sont des objets, elles sont abstraites,

elles sont vues par les yeux et l'intelligence sensible. La seule différence est la vitesse de l'exécution. Et de même qu'il serait absurde de refuser l'aide d'un ordinateur qui résout en quelques secondes des problèmes mathématiques qui prendraient normalement des années, sous prétexte que "ce n'est pas fait à la main", pas "naturel", il serait aussi stupide de rejeter l'appareil photo.

Dans ce cas, comment réagissez-vous devant des photos de reportage?

Je peux être ému dans un certain sens si c'est une bonne photo. Mais j'ai déjà vu ce genre de travail avant, je ne vois rien de nouveau, rien que je n'ai pensé avant. Ces photos ne traduisent qu'une infinie petite dose de réalité, une illusion de réalité. Elles auraient pu être construites. Aussi, elles ont un langage codé que je connais. Or le langage de l'image est infini et il serait absurde de le limiter à un vocabulaire de cinquante mots. Je veux l'élargir.

Je n'ai rien contre ces photos et je peux aimer beaucoup certaines mais on a fait trop de déclarations didactiques à leur propos. On a enfermé la photo dans ces définitions.

C'est pourquoi je tiens à faire des images qui n'ont jamais été vues avant. Pour le spectateur, ce doit être une nouvelle information, une nouvelle vision. Alors les gens sont embarrassés, ils ne savent pas quoi en faire, ils ne savent pas de quoi ces images parlent. Car elles ne parlent que d'elles-mêmes.

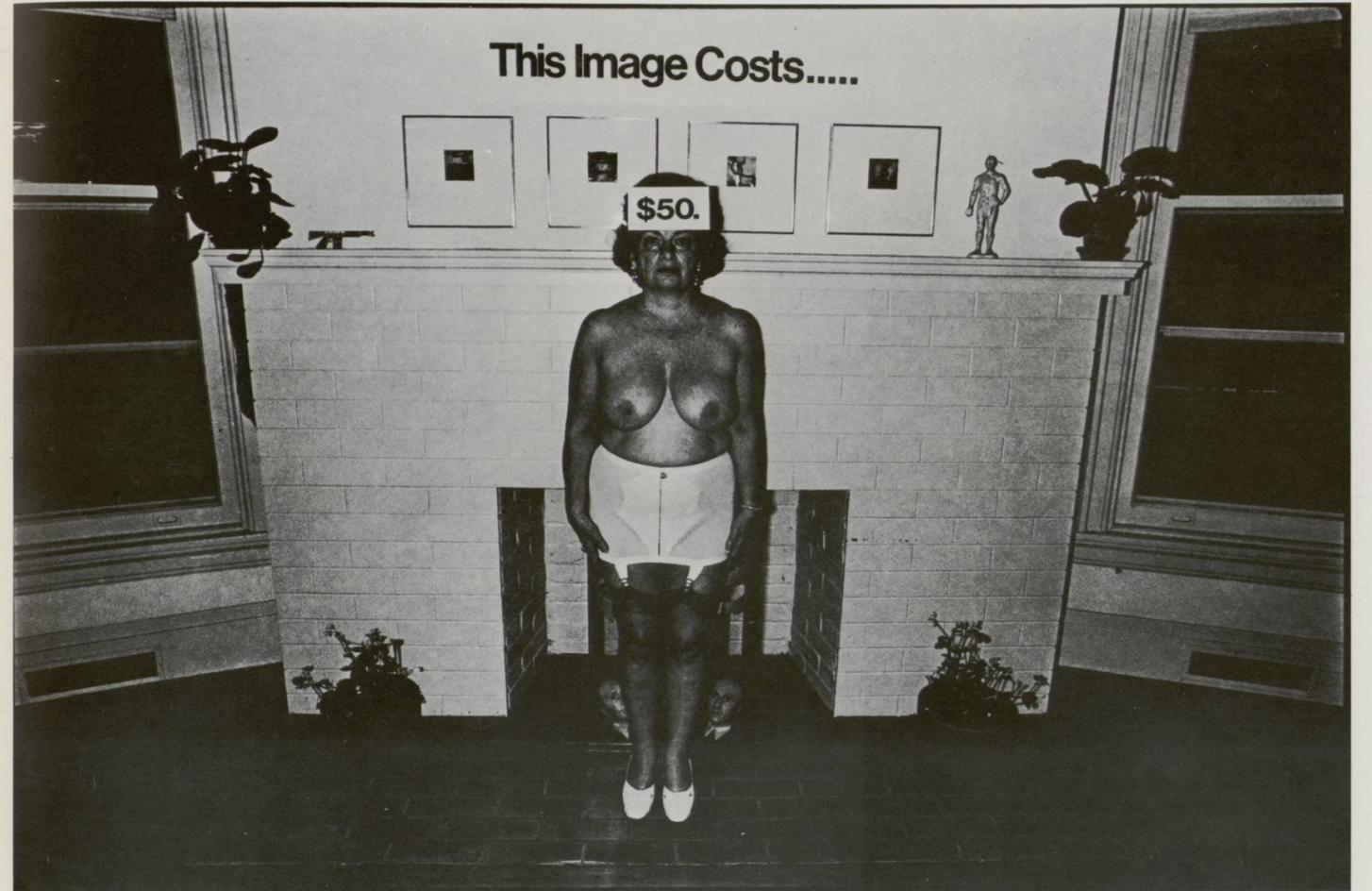
CONTRE-ENQUÊTE : UN ATELIER DE TRAVAIL.

Je deviendrai millionnaire : Marie Madeleine m'est apparue, un Nikon dans une main et l'autre tendue...

Le plus sérieusement du monde Les Krims commence ainsi son "workshop". Il se tient derrière une table, pas de compromission, ne pas faire croire que... Il réunit les signes du travail et de la sainteté : le blue jean est irréprochable, la barbe et les lunettes sont celles d'un étudiant trop sage, mais la tête porte l'auréole d'une chevelure dense et frisée. Silence, il parle. La voix est posée, calculée, maniaque.

La parole d'un gourou. Il propose de "guérir" les élèves par opposition de ses propres photos de famille sur "l'endroit du corps où ils ont le plus mal". Silence, ils posent et lui prend la photo. Rite. Il exorcise.

Interview :
MARTINE VOYEUX.



LESLIE KRIMS
LISTE DE PHOTOGRAPHIES :

1. This Image Costs \$ 50. 1975. (From Photo-Currency Series: "This Image Costs \$ 1., \$ 5., \$ 10., \$ 20., \$ 50., \$ 100., \$ 500., \$ 1000., \$ 5000., \$ 10,000.".)
2. String Breast Displacement. 1970/71.
3. Magnified Heat Sources. 1974.
4. Banana Monkeyland. 1974.
5. Floured Piece Outlines. 1971.
6. Plane Traversing Photographic Landscape. 1971.
7. Aerosol Fiction. 1969.
8. G.I. Joe Wounded And In Flames Fleeing The Giant Nude Monster. 1975.

9. Tokyo Fiction No. 2
(With Flexible Hoses). 1975.
10. Tokyo Fiction No. 3
(With Skyline). 1975.
11. Tokyo Fiction No. 4
(Bondage With Monsters). 1975.
12. Columbia Kansas Primitives
Ready To Vacation. 1975.
13. A Painting Within A
Photograph. 1070/71.
14. Tokyo Fiction No. 1.
(With Draped Paper). 1975.
15. Pretending To Whisper The
Word "Death". 1971.
16. On Point Pussy Leap. 1971.
17. Mom's Snaps. 1972.
18. New False Teeth Profile. 1971.
19. Mother With Head Being
Measured By Giant Calipers.
1971.
20. Hook-er. 1974.
21. The Nostalgia Miracle Shirt.
1970/71.
22. The Result Of Living
In A Dark Basement While Not
Looking For Work. 1971.
23. Self Operation Fiction.
1970/71.
24. Human Being As
A Piece Of Sculpture. 1969.
25. Nude With Stuffed Owl
Being Photographed By Woman
With Bag Over Her Head. 1974.
26. Comix. 1974.
27. Study For Meatgrinder
Triangle Fiction. 1974.
31. You Can Do It With A Lewyt.
1970/71.
32. Nude Airflow Test Area. 1971.
33. From Series: Balancing
Unusual Objects On The Back Of
A Nude, No. 1. 1971.
34. Untitled. 1968.
35. Making An Impression.
1970/71.
36. Jew Woman. 1970/71.
37. Broom Optical Illusion. 1974.
38. Leaf Piece With Stuffed Cat.
1970.
39. From Series: Piss Portraits
(Les Krims). 1973.
40. Decoy Piece For Duck
Hunters. 1974.
41. Untitled. 1970/71.
42. The Static Electric Effect
Of Minnie Mouse On Mickey
Mouse Balloons. 1968.
43. Illusion Designed
To Ridicule Minor Mystics. 1970.

