

Perception tronquée : arrangements prémédités de moments de hasard

À propos des photographies d'Arnold Odermatt

« Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. »¹

Stansstad, 1964. L'eau frissonne légèrement. Quelques rochers délimitent la rive. Le regard glisse sur la surface de l'eau, suit les ondulations des vagues avant de se fixer sur un objet aux formes carrées qui émerge de l'eau, ballotté par les flots. Une énigme.

Arnold Odermatt était photographe de police. Depuis les années 50, il utilisait un Rolleiflex à double objectif pour effectuer les relevés des accidents de la circulation – une innovation pour la police suisse². Les images devaient être efficaces. Les angles hasardeux et les perspectives floues n'étaient pas tolérés. En complément de ces images, la plupart du temps après les prises de vue officielles sur le lieu de l'incident, naquirent les « images des tripes » (« Bauchbilder ») ou le « Journal-photo » (« Tagebuch-Fotos ») : les moments après le départ de la police, des minutes de complet silence, sans événement particulier. Parallèlement, Odermatt tournait son regard vers les défilés, les activités de loisirs, les formes de la nature, les paysages. C'est ainsi que naquit une collection privée de quelques mille négatifs³. Les photographies dévoilent ce que Friedrich Kappeler et Pio Corradi appelèrent « le bel instant⁴ » : des documents révélateurs de la vie sociale, culturelle et même politique, attestant des changements qui s'opéraient dans l'esthétique des idées et des exigences, une partie du quotidien de la Suisse dans la seconde moitié du XX^e siècle.

À propos des photographies d'Odermatt, on pourrait parler de l'œuvre de toute une vie si, dans l'environnement de la photographie documentaire, ce terme ne paraissait pas étrangement prétentieux⁵. Les archives peuvent-elles, au complet, être considérées comme constitutives de l'œuvre ? Y a-t-il une cohérence entre toutes les prises de vue ? Considérant les nombreuses images d'Eugène Atget, on peut oser un parallèle. Atget photographia pendant 30 ans, de 1895 à 1927, Paris et la région parisienne : rues désertes, maisons, vitrines et paysages. D'un point de vue formel, ces prises de vue manquent de cohérence, un phénomène que l'on retrouve dans l'œuvre d'Odermatt. L'incohérence dans l'œuvre d'Atget et la codification de ses photographies – les combinaisons numériques provenaient du système de classification de la bibliothèque qui l'employait – ont donné lieu à des explications diverses. Dans son analyse, Rosalind E. Krauss parvient à la conclusion que l'œuvre d'Atget présente « la fonction d'un catalogue [...] qu'il n'aurait pas inventé et qui, rapporté au rôle des auteurs, serait d'une catégorie insignifiante⁶ ». Tant les sujets courants que les prises de vue de scènes bien précises, et répétées des années plus tard, trouvent une explication dans cet ordonnancement générique, résultat d'un facteur extérieur.

Il en va de même de la chronique photographique d'Odermatt qui, dans une certaine mesure, suit un système qui s'impose à lui et qui, avant tout, est le fruit du hasard – le catalogue des accidents, des collisions et avaries sur les routes de Nidwalden. L'état de la circulation, le calendrier festif, les événements quotidiens, ainsi que les rituels et pratiques du métier de policier sont des éléments récurrents d'une forme d'organisation de la société. Les inégalités révélées par les photographies, les divergences formelles entre les prises de vue quasi surréalistes d'automobiles imbriquées les unes dans les autres adhèrent au principe du catalogue. Il en va de même pour les portraits de ses collègues, dans la droite ligne du projet *Menschen des 20. Jahrhunderts* d'Auguste Sander, ainsi que les observations méticuleuses dans les changements de paysages de la Suisse centrale. Un tel système rejoint celui des valeurs implicites propres à une classe ou à une catégorie professionnelle. Ces valeurs sont régies par des critères selon lesquels l'appropriation du monde s'organise autour de l'opposition du photographiable et du non photographiable⁷. Ce code de règles implicites et explicites mis en évidence à travers les photographies d'Odermatt « issues du quotidien », renvoie à cette structure d'un système générique.

De ce corpus photographique sont extraits des ensembles comme *Karambolage* exposé pour la première fois en 1998. Les tirages réalisés d'après les négatifs sélectionnés sont ainsi regroupés et présentés dans un contexte nouveau⁸. De même que les photographies d'Eugène Atget, « découvertes » par les surréalistes vers la fin des années 20 s'écartèrent de leur fonction encyclopédique, les photographies d'Arnold Odermatt trouvent aujourd'hui le chemin des galeries, des musées et du marché de l'art. De même qu'alors, c'est un mélange d'intentions formalistes et esthétiques qui président à ce choix. Le fait de sortir l'image de son contexte en souligne les forces et les faiblesses, de même que notre réceptivité et notre manière d'appréhender le monde. Le transfert des images dans un contexte ennoblissant élargit la promesse de durée et de reconnaissance⁹. Les photographies admises dans la communauté des œuvres artistiques deviennent source de débat et de discussions dans les musées. Elles sont, au regard du connaisseur, une vision qui permet la comparaison et la confrontation.

Revenons à notre point de départ, l'observation des photographies en noir et blanc des accidents de la circulation réalisées par Arnold Odermatt. Le canton de Nidwalden dans les années 60. Plus précisément, *Stansstad*, 1964 : Surface de l'eau légèrement frissonnante, un pare-chocs qui émerge. Dans quelques minutes, une voiture va peut-être disparaître dans les flots, échappant à notre regard. On pourrait voir dans les photographies d'Odermatt l'expression d'un regrettable accident ou d'un arrangement esthétique de courbes et de lignes. Mais on peut également saisir, à travers cette image ou d'autres du même ensemble, ce que Roland Barthes a nommé le *punctum*, « [...] ce hasard qui, en elle [la photographie], me point (mais aussi me meurtrit, me poigne)¹⁰ ». C'est de voir jaillir l'immatriculation CH qui émeut. Un sentiment de pure impuissance s'installe. Un mini-bus VW s'encastre dans un camion (*Beckenried*, 1967). On y voit les flocons de neige qui renvoient la prise de vue soigneusement structurée d'Odermatt au moment du « ça s'est réellement passé comme ça ». Le temps est mis en

veilleuse, le cours des événements, arrêté – ce qui est pris en photo, pétrifié. L'observation sans complaisance, la documentation sans fard de la violence et de ses victimes propre à la photographie de reportage, tout cela dans les photographies d'Odermatt devient tranquillité et solitude. Au lieu de scènes choquantes, on s'arrête sur des images de hasard présumé et d'harmonie. Mais les apparences sont trompeuses. Sitôt l'image de la catastrophe saisie, les traces de l'accident fixées sur le film, sitôt « l'incident » enregistré, la vie reprend : les voitures ont été évacuées, les décombres enlevés, la scène arrangée. Le hasard apparent s'avère être le fruit d'un calcul, d'une mise en scène des éléments constitutifs de l'image. Les rues sont nettoyées, pas un débris de verre ne vient perturber la scène (Beckenried, 1967), sur les lieux de l'erreur humaine tout est rentré dans l'ordre, propre, rangé, presque aseptisé. Les véhicules endommagés s'ajoutent aux images sculpturales s'y mêlant pour ne plus faire qu'un (*Ennetbürgen*, 1956). Ils apparaissent, insignifiants, presque invisibles, à la marge de l'euphorique mouvement humain (*Standstad*, 1967), corps étrangers dans le paysage (*Buochs*, 1965), dans un décor de carte postale.

Dans les photographies d'Arnold Odermatt qui touchent à la mémoire collective de l'image, nous retrouvons les mythes du quotidien : mobilité et progrès, ordre et communauté. Cependant, cette observation est régulièrement pénétrée, forcée. D'un détail, d'un instant, de ces petits « facteurs de désordre » qui nous touchent, naissent les images de l'immense univers photographique¹¹. Pour ses prises de vue, le photographe trompe son appareil, cet « appareil rusé, crachant un effroyable déluge d'images¹² ». Qu'il s'agisse des aspects de la vie quotidienne, des accidents de la circulation, de l'environnement au sens large du photographe, les images d'Odermatt, « s'opposent au déluge d'images ». Ce sont des « images qui obligent les appareils à fonctionner à l'encontre de leur capacité¹³ ». On y voit quelque chose : la beauté du hasard et la banalité apparente, les supposées propreté et harmonie. La Suisse sous ses meilleurs côtés. Mais l'idylle est fragile. Les bureaux des collaborateurs du commissariat de police semblent trop bien rangés, les personnes observées trop occupées (*Stans*, 1965). Tableaux vivants ? Dans ces poses figées se manifeste comme un malaise latent. Les petites catastrophes à venir se dessinent et se lisent déjà derrière l'insignifiance d'un quotidien bien ordonné. Trois policiers debout, fusil en joue, tels des statues au musée Tussaud's, raides de leur importance militaire (*Oberdorf*, 1983). Le sourire de la secrétaire scintille sous l'effet d'une couronne en or (*La Secrétaire*, 1964). Embarras, surprise, joie ? Était-ce vraiment ainsi ? Nous faisons confiance au principe qui veut que tout ce qui a été photographié a dû exister un jour, au fait que seule la réalité peut laisser une trace sur la rétine photographique. Nous croyons au caractère constituant de ce medium. Les photographies d'Odermatt mettent cette croyance à l'épreuve. Elles sont les témoignages d'une critique immanente de ce medium.

Irene Müller

notes

1. Roland Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris : Gallimard, 1980. pp. 48 – 49.
2. Les informations sur la genèse de l'œuvre reposent sur une série d'entretiens avec le fils d'Arnold Odermatt, Urs Odermatt. Se réf. à la biographie d'Odermatt : Arnold Odermatt. *Meine Welt. Photographien 1939-1993*, éd. par Urs Odermatt, Bern : Benteli, 2001, Thomas Wolff, « Der Scharfschütze », dans : *Frankfurter Rundschau. Magazin*, 13 mai 2000, pp. 4-5, ainsi que *Nidwalden im Bild*, Gesellschaft Nidwaldner Volksblatt (éd.), Stans 1991.
3. Pour toutes ses prises, Arnold Odermatt a utilisé le format 6x6 cm. Étant donné que l'appareil à double objectif ne dispose pas d'optique de rechange, le choix et le découpage d'une partie bien précise de l'image lors de l'agrandissement des négatifs de format carré, sont inhérents à l'appareil.
4. Cf. Friedrich Kappeler / Pio Corradi, *Der schöne Augenblick*, Film documentaire, 1985, produit par la Société suisse d'ethnologie, Bâle, Hans-Ulrich Schlumpf (prod.), Filmcooperative, Zurich (éd.). 16mm/couleur-noir et blanc/82 min. Paul Huggler, « *Der Schöne Augenblick* » *Schweizer Photographen des Alltags*, Zurich : Offizin, s.d. Curieusement, cette anthologie ne présente pas Odermatt.
5. Je reprends ici l'argumentaire de Rosalind E. Krauss, « Die diskursiven Räume der Fotografie », dans : *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, éd. par Herta Wolff, (Geschichte und Theorie der Fotografie ; Bd. 2), Amsterdam / Dresden : Verlag der Kunst, 2000, p. 187 et suivantes. Parallèlement à « l'œuvre », le travail d'Odermatt se prêterait bien à l'analyse de la terminologie « d'auteur ».
6. Rosalind E. Krauss, op. cit. note 5, p. 194.
7. Pierre Bourdieu, Luc Boltanski et al., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris : Les Editions de Minuit, 1965, p. 22 et suivantes.
8. Le choix du négatif, ainsi que le choix du sujet, concerne Urs Odermatt.
9. Cf. Boris Groys, « Das Versprechen der Fotografie », dans : *Das Versprechen der Fotografie. Die Sammlung der DG BANK*, éd. par Luminita Sabau, Munique / Londres / Vienne : Prestel, 1998, p. 28 et suivantes.
10. Roland Barthes, op. cit. note 1, p. 49.
11. Vilém Flusser, Pour une philosophie de la photographie, Strasbourg : Circé, 1996, p. 65 et suivantes.
12. Vilém Flusser, « Bilderstatus », dans : Vilém Flusser, *Die Revolution der Bilder*, Mannheim : Bollmann, 1995, p. 89.
13. Vilém Flusser, op. cit. note 12, p. 90.

Aus :

Arnold Odermatt : Karambolage. mehr Licht ! Centre rhénan de la photographie, Strasbourg 2002.