

James Welling: D'un monde à l'autre

Alain Cueff

James Welling a inclus dans sa récente rétrospective (Columbus, Baltimore, Los Angeles, 2000-2001), une vidéo de 1974, *Ashes*, qui présente en trois plans séquences un tas de cendres à peine animées par un léger courant d'air. Bien qu'il ait rarement utilisé ce médium et ait très tôt privilégié la photographie, cette singulière nature-morte préfigure à bien des égards des aspects essentiels de son œuvre. On est d'abord frappé par l'étrange temporalité de cette image : rien ou presque ne bouge ni ne se modifie dans ce plan resserré, rien ne « progresse » et le regard reste suspendu à un temps qui ne passe pas, auquel en tout cas nous avons peut-être l'impression de ne pas participer puisque aucun événement, plastique ou narratif, n'en scande l'écoulement. Mais ce à quoi nous sommes en réalité confrontés est le temps même de l'image, un temps indéfini selon nos habitudes, mais par lequel l'image vient à exister et à perdurer, continuant et ne cessant de se produire – une image et un temps achevés mais cependant toujours à venir. En contrariant les règles d'un instrument d'abord destiné à capter et restituer immédiatement le mouvement, en projetant et en développant la vidéo comme une photographie, en transformant finalement l'une en l'autre, *Ashes* révèle que, pour James Welling, l'art n'a pas pour but de fixer sans autre forme de procès l'image de ce qui a été, comme tel à jamais révolu et qui nous parviendrait comme une relique, mais ouvre dans une image qui n'a littéralement ni début ni fin une mémoire où le passé et l'histoire restent actuels.

Certaines séries de photographies sont particulièrement exemplaires de cette conception de l'image inscrite dans une mémoire qui se prolonge. La première, *Diary of Elizabeth C. Dixon, 1840-1841/Connecticut Landscapes* (1977-1986), associe les détails d'un journal intime du dix-neuvième siècle avec des paysages photographiés à plus d'un siècle de distance. L'histoire, ici, n'est ni suspendue ni démontrée : elle est vécue dans sa continuité avec empathie, et ne nous est pas représentée comme un document, mais délivrée dans ses dimensions à la fois personnelle et conceptuelle. Des pages du cahier à l'écriture indéchiffrable, où sont parfois collées des feuilles ou des fleurs, aux vues de forêts de Nouvelle Angleterre, les rapports sont à la fois formels et sensibles, explicites et implicites. Il va de soi qu'ils n'appellent ni conclusion ni résolution : ils construisent un espace poétique que ne délimite aucune frontière. La série d'architectures *Buildings by H. H. Richardson-1838-1886* (1988-1994) procède de façon plus évidente, puisque presque

toutes les photographies qui la composent présentent des détails de différents bâtiments, comme autant de pièces d'un puzzle qui formeraient une seule construction au sein du regard que l'art suscite. La partie et le tout, aussi bien que le présent et l'histoire sont dans un rapport qui, allusif et métaphorique, est cependant très étroit.

Comme le style de Richardson précède de peu l'architecture moderne, les séries des chemins de fer (1987-1994) et des usines de dentelles (1993) ou les sites industriels de Wolfsburg (1994) s'inscrivent aussi dans la perspective de la transition d'un monde à un autre. Loin d'être désaffectés, ces lieux restent contemporains, vivants, habités, et c'est ainsi que les photographies de Welling, qui sont à l'opposé de toute vision nostalgique, les comprennent: ces chemins de fer, ces locomotives, ces espaces consacrés à la production, ces métiers à tisser ne relèvent pas d'un quelconque musée des traditions obsolètes mais demeurent les instruments d'une économie et les acteurs de paysages qu'ils ont profondément façonnés au cours des années. Ce qui a été demeure, ce qui a vécu vit d'une autre vie, et c'est très exactement ce que la photographie de James Welling assume. De telle sorte que le sujet de ces œuvres n'est pas seulement ce que l'on voit (dans leur trivialité: un pont métallique, un poste de contrôle qualité, des fumées de cheminée...), mais ce que l'on reconnaît intuitivement comme expérience actuelle d'une histoire qui est à la fois celle du monde et du regard porté sur lui.

Contrairement à ce que son usage massif et répétitif laisse croire, la photographie n'est pas une simple et fidèle reproduction du réel (un réel achevé une fois pour toutes selon les lois en vigueur et destiné à une consommation sans lendemain), elle est la construction d'un regard qui ne se satisfait pas des seules apparences mais les interroge pour les élaborer comme formes. Alors l'art de James Welling ne consiste pas seulement à prendre des clichés, à multiplier les représentations: il consiste surtout à reconsidérer encore et toujours le regard, c'est-à-dire non seulement à choisir parmi ces clichés ceux qui peuvent en effet devenir des images, mais aussi à les interpréter au sein d'un ensemble, comme c'est le cas avec les œuvres précédemment citées, ou encore avec les *Lights Sources* (1992-1998). Cette dernière série a pu prendre la lumière pour commun dénominateur de photographies de paysages, d'éléments architecturaux, d'objets ou d'animaux, au terme d'une relecture des *Architectures de Los Angeles* (1976-1978), où la lumière l'emporte souvent sur le «motif». Principe de base de la photosensibilité, la lumière confère une dimension sculpturale au visible, et gagne dans le même temps une autonomie plastique. Brutalement énoncé: la lumière participe à la création du monde des formes beaucoup plus essentiellement que n'importe quel matériau concret. «Ce que vous voyez n'est pas vraiment ce que vous obtenez. Il y a autre chose – l'effet de la photographie» a pu dire James Welling: c'est à la faveur de cet écart entre reconnaître et sentir, voir et comprendre, appréhender et imaginer, que l'art s'immisce dans la photographie.

Celle-ci ne prescrit pas ce qu'il y a à voir, elle pose les conditions d'une image possible, y compris quand les schémas de la reconnaissance et de l'identification

font défaut. On peut envisager de cette façon les différentes séries d'œuvres abstraites, des *Velvet* et *Tile Photographs* (1985) aux *New Abstractions* (2000) en passant par les *Gelatin Photographs* (1984) et la série *Untitled, 1980-1981 (aluminium foil)*. Cette dernière, qui présente plusieurs états de papier aluminium froissé dont la lumière module les aspérités, entretient des rapports évidents avec *Ashes*, comme les *New Abstractions* avec les *Rail-roads*. Mais on ferait fausse route à chercher des liens directs et démonstratifs entre les œuvres «figuratives» et «abstraites». L'abstraction pour James Welling n'est pas le résultat d'une décision théorique ou d'un a priori historique, elle est une descendance, si l'on préfère: un héritage de la lumière.

Publié dans *Watershed*,
The Hudson Valley
Art Project, New York,
Minetta Brook Foundation,
2002, pp. 145-148.