

FAIRE IMAGE (DANS MOI-PEAU)

*« Il n'aurait pas pu indiquer pourquoi il choisissait
cet instant fugitif, à peine saisissable,
au lieu d'un moment plus important et mieux délimité. »
Hermann Broch in "Les irresponsables"*

*« C'est cela l'enchantement spécial des images,
ce qu'elles sont seules à pouvoir donner, cette illusion de participer
à des malheurs et à des joies, à des tensions et à des abandons,
à des effleurements sensuels, sans son et sans mouvement,
par le simple relais de l'œil posé sur un aplat qui soudain
veut bien s'ouvrir pour qu'il s'y engloutisse. »*

Hervé Guibert

Entre le plan du projet créatif, celui où opère un artiste, et celui de la réception de l'œuvre, il y a une faille dont plus personne ne semble se soucier. Les photographies de Charles Fréger sont comme les peintures des Primitifs italiens, pleines d'audace et de courage : d'audace à représenter la personne humaine ; de courage à en incarner le visage. Pourtant, quand ils peignaient un tableau, ces derniers ne cherchaient seulement qu'à peindre un tableau. Charles Fréger est profondément photographe, juste photographe. Dans les portraits qu'il réalise depuis plusieurs années déjà, les personnes se tiennent là, debout, presque hiératiques, avec une présence qui échappe au cadre propre à la photographie, comme si, au-delà de la commande ou du rendez-vous que leur avait donné l'artiste, elles s'étaient convoquées elles-mêmes à faire image, à faire l'image.

« Part risquée d'une exposition et partage d'une conscience. » (René Denizot) Mais, devant ces mêmes portraits, que voulons-nous voir ?, ou que devons-nous lire ?... Rien ou presque ; et tout, à la fois. Rien, parce qu'à la surface de l'image, il n'y a que cette répétition, cette succession, cette logique de groupe dans laquelle Charles Fréger inscrit toutes ses séries de photographies, et cela selon un protocole immuable. Tout, parce que dans cette mise en (uni)forme s'affirment immédiatement les regards qui nous font face, les visages avec leur géographie ou leur territoire d'inscription, les corps avec leurs marques ou leurs blessures incarnées, les contextes en arrière-plan à la fois prosaïques et familiers. Mais ce qui excède surtout l'image — avec un trouble certain dans Bleus de travail —, c'est cette façon dont chacun "vit et travaille" l'uniforme, "leur" uniforme : neuf, repassé ou usé, déchiré, maculé, fermé, ouvert ou roulé, recouvert ou découvert, serré ou flottant, trop court ou trop long ; cette façon dont ils s'en démarquent ou s'en distinguent ; cette façon dont le temps (même s'il est à la fois, pour chacun d'entre eux, trop long et trop court) et l'usage viennent le dé/former et presque le dé/coller de leur propre peau. Entre, d'un côté l'attitude de leur regard et de leur visage, que ceux-ci soient fiers et frondeurs, butés et résignés, ou au contraire relâchés et presque abandonnés d'eux-mêmes ; de l'autre, cet état d'uniforme détourné, retourné, contourné ; de l'autre encore, ce corps ou plutôt ces excroissances de corps qui débordent aux extrémités — des mains enfoncées, serrées ou ballantes, des avant-bras plus ou moins découverts, des jambes et des chevilles parfois (bandées, pansées comme dans la série des patineuses finlandaises, et qui constituent à elles seules le vrai sujet des photographies), et des torsos, des gorges ou des cous d'où s'échappent parfois un accessoire, un signe, un sigle qui rattrapent le personnel, l'intime, l'affectif, l'amoureux, ou l'appartenance à un autre groupe, souvent identitaire, générationnel, religieux, géographique ou ludique —, il y a plus qu'une dialectique, il y a une épaisseur de vie et de projets, de choix ou d'erreurs, de succès ou d'échecs. Mais si Charles Fréger nous propose toujours des photographies situées dans les plis du monde, c'est parce qu'il se veut, avec beaucoup de soin, d'attention, de scrupule et d'acharnement, au cœur des rumeurs de ce même monde. Et plus une série est maîtrisée, contrôlée, ordonnée, affirmée dans sa structure et dans sa forme, plus ce qu'elle révèle ou ce qu'elle éclaire sera brut, palpitant, impur et fragile. Et plus Charles Fréger utilise les conventions de la représentation photographique : cadrage, lumière, geste et pose, plus l'image produite fera apparaître les dynamiques et les tensions qui relient ces sujets photographiés à ce qui les entoure : leur environnement, leur quotidien, leur monde ; ce monde instable, fluctuant, transitoire de la formation pour Bleus de travail où ils jouent à être ce qu'ils seront plus tard dans une récréation d'un réel extérieur déplacé/replacé à l'intérieur d'un lycée. Plus enfant, pas encore adulte ; et la vie est creuse qui ne se soutient du destin qui l'habite !

Rosalind Kraus, dans son ouvrage sur Nadar, rapporte cette position de Balzac vis-à-vis de la photographie qui considérait l'être humain, dans sa forme comme dans sa nature, comme étant constitué d'une succession de peaux à l'instar d'un oignon, et qu'à chaque prise de vue une de ces infimes "pellicules" se détachait du corps pour venir se fixer sur la plaque photographique ; à trop se faire photographier donc, on deviendrait tous des spectres diaphanes exténués par le développement anarchique de la prise de vue, donc de l'image. Charles Fréger nous démontre, au contraire, que ce n'est pas dans le réel que les êtres et les corps s'effeuillent mais bel et bien dans la photographie, ou dans la littérature. Dans le réel, les êtres et les corps ne sont qu'icônes ou figures isolées, qu'apparences adhérentes ou rattachées à l'unicité d'une fonction, d'un statut, d'un état, d'un genre ; on y est espèce : élève, apprenti, engagé, sportif, fille ou garçon, blanc ou immigré, ado ou adulte, beau ou laid, riche ou pauvre, reconnu ou laissé pour compte. Dans l'image, comme dans le texte, la vie s'épaissit de la sensation, de la fiction ou de la narration ; on y est espace : les couches du visible — et du lisible ?... — se multiplient, se différencient et se déplacent selon des lignes complexes de significations. Comme l'a souligné en effet Roland Barthes, c'est à travers la qualité, la densité et la substance de l'image, ou du texte, que peut se manifester le "grain du réel", ou, après Marcel Proust, à travers l'incident, l'accident, la rupture dans le continuum ou la mémoire d'un événement. La photographie procède de l'un et l'autre. D'un côté, lors de la prise de vue, le face à face avec le photographe fait épreuve et avènement, il livre et délivre quelque chose de déterminant quoique infime et inquantifiable, qui n'existait pas avant et qui n'existera plus après : le moment ténu et étonnant d'une présence au monde, d'un "faire image". Et les fêlures, les ratages, les lapsus, les accidents, les contradictions de cette présence deviennent autant de "punctums" où l'image s'ouvre et le regard s'enfouit. De l'autre, il nous faut donc plonger dans la photographie comme dans un tissu conjonctif de vie scarié de fins réseaux entremêlés et entrelacés de faits et de hasards survenus, d'émotions et de sensations acceptées, de rêves et de désenchantements entretenus. Il nous faut donc nous immerger entre ces différentes couches pour mieux en décoller les surfaces, en dévoiler les épaisseurs et les complexités, en révéler les étranges profondeurs et les devenirs imparfaits, et pour que s'éclaire, au fond, la promesse d'une épiphanie par l'image.

Ce changement de point de vue, ce déplacement, inaugure un changement de perspectives sur ce que nous croyons voir et savoir. Il y a ce qu'on montre et ce qu'on ne montre pas, ou ce qui n'est pas montré, jamais montré ; il y a ce qu'on touche et ce que l'on touche pas, ou ce par quoi l'on est touché ou pas. Le portrait photographique n'est pas plus le fait d'un contrat que d'une transaction, ni même une action (la prise de vue) ou un objet (l'image) symbolique à la fois réel et abstrait, réel dans sa capacité à figurer le vivant, abstrait dans sa capacité à représenter une cartographie des archétypes individuels. Non, il est, en substance, l'événement fugace d'une rencontre, d'un report, d'un partage. Dans le portrait photographique, le sujet se met en "suspens" en un lieu hors limite où il ne sait plus ce qu'il est en lui-même, ce qui l'en est de lui-même. Il se dérobe ainsi à son réel, à sa figuration, à son identification, à sa représentation presque. Il se met hors de soi pour se présenter, pour se projeter vers ce qu'il n'est pas mais qu'il pourrait ou qu'il voudrait être : d'un manque-à-être à un devenir-étant. « Un sujet, d'une certaine façon, n'existe qu'au défaut de lui-même. » (Régis Durand) Et la prise de vue, c'est sans nul doute ce que le regard de l'autre [le photographe] donne « à (sa) voir de ce que "je suis" ». (Françoise Hurstel) Ce regard de l'autre sera alors, au-delà de toute reconnaissance, une adresse, un appel, une nomination singulière à un pouvoir-être : « Dis-moi ce que tu veux que je vois ?, Dis-moi ce que tu veux que je sache ? » Pour reprendre les concepts de Marie-José Mondzain sur l'image : accordé, incorporé à la série, à l'uniforme, au groupe dans le réel, le sujet se désaccorde et se réincarne dans la photographie à l'intérieur d'une nouvelle visibilité réparée, ré/articulée, re/liée, fût-elle celle d'une communauté choisie, une communauté de vie, de travail, d'actions, de passions, de croyances, de désirs ou de genres. Exister avec sa propre image, à l'instar d'exister avec sa propre langue. Venir à l'image et s'affirmer à l'autre — comme venir à soi et se réaffirmer à soi — en se défaisant, en retenant ou en retrouvant une part de soi par l'autre, pour l'autre, vers l'autre. À l'interface de l'intérieur et de l'extérieur, du différent et du semblable, de la mêmeté et de l'altérité, de l'appartenance et de la reconnaissance, le sujet photographié devient alors conscient de lui-même dans l'ensemble de sa propre complexité et de ses propres contradictions, l'objet élaboré et retenu de sa propre fiction, l'expression d'un moi-autrui dé/plié, extirpé, jaillissant, bondissant qui n'existe que par et dans l'épiderme, la béance ou la cicatrice du moi-peau de l'image. Quelque chose sans doute de cette "image androgyne" dont parlait Michel Foucault.

CHARLES-ARTHUR BOYER

(Sich) EIN BILD MACHEN (im Haut-ich)

*« Er hätte nicht sagen können warum er gerade diesen fliehenden, mit Mühe erfassbaren, Augenblick wählte anstatt einem wichtigeren und besser abgegrenzten. »
Hermann Broch in "Die Schuldlosen"*

« Dies ist der ganz spezielle Zauber der Bilder, sie alleine können Illusion geben um an Glück und Unglück teilzunehmen, an Spannung und Hingabe, sinnlicher Berührung, ohne Ton und ohne Bewegung, durch einfache Übertragung auf das Auge, das auf einer Fläche ruht die sich öffnen möchte, um es zu verschlingen. »

Hervé Guibert

Zwischen dem Plan des kreativen Projektes in welchem ein Künstler wirkt und der Abnahme des Werkes besteht eine Kluft, um die sich niemand mehr zu sorgen scheint. Die Fotografien von Charles Fréger sind wie die Gemälde der italienischen Primitiven : Kühn und mutig. Kühn, weil sie die menschliche Person darstellen und mutig, indem sie deren Gesichtern Ausdruck verleihen. Als jedoch die Letzteren ein Bild malten, strebten sie nicht nur danach ein Bild zu malen. Charles Fréger ist in seinem tiefstinneren Fotograf, wahrer Fotograf. In seinen Porträts, die er nun schon seit mehreren Jahren aufnimmt, stehen die Personen aufrecht da, fast steif, mit einer Präsenz die dem der Fotografie eigenen Rahmen entgeht, so als hätten sie über die vom Künstler gegebene Beauftragung oder Begegnung hinaus, sich selbst den Auftrag gegeben um Bild zu machen, um sich ein Bild zu machen. « Ein gewagtes Unternehmen für eine Ausstellung und ein gemeinsam getragenes Bewußtsein » (René Denizot). Aber, was wollen wir von diesen Porträts in Wirklichkeit sehen ? Oder was sollen wir in ihnen entdecken ? Nichts oder fast nichts und zu gleicher Zeit alles. Nichts, weil auf den ersten oberflächlichen Blick, die Bilder sich wiederholen, aufeinander folgen. Mit dieser Gruppenlogik gestaltet Charles Fréger seine sämtlichen Fotoserien, nach einem stets gleichbleibenden Konzept. Alles, weil bei dieser (Uni)formierung die Blicke, die uns anschauen, sich unmittelbar bestätigen : Die Gesichter mit ihrer Geographie und ihrer Prägung, die Körper mit ihren versteckten Marken oder Blessuren, vor einem Hintergrund der in diesem Zusammenhang gleichzeitig prosaisch und vertraut wirkt. Aber das, was insbesondere über das Bild hinausgeht — mit einem gewissen Erstaunen wird man dies in Bleus de travail feststellen — ist diese Art und Weise wie ein jeder, eine jede seine/ihre Uniform « lebt und arbeitet », « seine/ihre » Uniform : Neu, gebügelt oder abgenützt, zerrissen, befleckt, geöffnet, geschlossen oder gerollt, bedeckt oder unbedeckt, zu eng oder zu weit, zu kurz oder zu lang ; diese Art mit der sie durch sie auffallen oder sich unterscheiden, ihrer Art sie mit der Zeit (selbst wenn sie für jede(n) unter ihnen zu lang und zu kurz ist) und dem Gebrauch zu formen und zu verformen und sie fast an ihrer eigenen Haut haften zu lassen oder sich von ihr lösen. Da ist einerseits das Verhalten ihres Blicks und ihres Gesichts, ob nun stolz oder aufsässig, eigensinnig und resigniert oder, im Gegenteil, lax und fast sich gehenlassend und andererseits der versteckte, umgekehrte und verdrehte Zustand der Uniform und wiederum einerseits dieser Körper oder vielmehr die Auswüchse des Körpers die auf die Extremitäten übergehen — Hände, tief in die Taschen gesteckt, geballt oder baumelnd ; Unterarme, mehr oder weniger bedeckt, Beine und Knöchel (manchmal bandagiert, wie in der Serie der finnischen Eisläuferinnen, die in sich selbst ein wahres Thema der Fotos beinhalten) sowie die Oberkörper, die Büsten oder die Hälsen auf denen sich manchmal ein Accessoire zeigt, ein Abzeichen, ein Sigel, die das Persönliche, das Intime, das Gemüt, das Verliebte oder die Zugehörigkeit zu einer anderen Gruppe, oft identisch, einer Generation eigen, religiös, geographisch oder spielerisch — es gibt mehr als nur eine Dialektik, es gibt eine Dichtigkeit von Leben und Projekten, von Entscheidungen oder Fehlentscheidungen, von Erfolgen oder Misserfolgen. Warum uns jedoch Charles Fréger immer Fotos unterbreitet die sich in den Falten der Welt situieren ist, dass er mit viel Sorgfalt, Aufmerksamkeit, Skrupel und Ausdauer im Mittelpunkt dieser selben Welt sein will. Je besser eine Serie gemeistert, kontrolliert, angeordnet und in ihrer Struktur und Form bestätigt ist, um so mehr wird das, was sie offenbart oder das, was sie beleuchtet, grob, ergreifend, unrein und gebrechlich sein. Und, je mehr Charles Fréger die Prinzipien der fotografischen Darstellung benützt : Bildeinstellung, Beleuchtung, Geste und Pose, je mehr wird das so produzierte Bild die Dynamik und die Spannungen erscheinen lassen, die diese fotografierten Motive mit ihrem Umfeld, ihrem täglichen Leben, ihrer Welt verbindet. Diese unbeständige, fluktuierende, sich im

Übergang befindliche Welt des Werdens der Bleus de travail in der sie spielen das zu sein, was sie später in einer Pause in einer wirklichen Außenwelt deplaziert/wieder plaziert ins Interieur eines Gymnasiums sein werden. Nicht mehr Kind, noch nicht erwachsen, und das Leben ist leer, es hat nur Bestand durch das Schicksal, das ihm innewohnt !

In ihrem Werk über Nadar berichtet Rosalind Krauss von der Haltung Balzacs in Bezug auf die Fotografie. Er betrachtete das menschliche Wesen in seiner Form wie auch in seiner Natur, als bestände es aus einer Folge von Häuten, so wie eine Zwiebel. Bei jeder Belichtung würde sich eines der winzig kleinen « Pellikulae » vom Körper lösen um sich auf der Fotoplatte zu fixieren. Durch allzu oft fotografieren würde man zu einer transparenten Erscheinung, erschöpft vom anarchischen Entwickeln der Belichtung, also des Bildes. Charles Fréger zeigt uns im Gegenteil, dass die Wesen und Körper sich nicht in der Wirklichkeit enthäuten, sondern vielmehr in der Fotografie und in der Literatur. In der Realität sind die Wesen und die Körper nichts als Ikonen oder isolierte Figuren, als anhaftende oder fesselnde Hülle an die Einmaligkeit einer Funktion, eines Statuts, eines Zustandes, eines Stils in der man Schüler, Lehrling, Freiwilliger, Sportler, Mädchen oder Junge, Weißer oder Eingewanderter, Jugendlicher oder Erwachsener, schön oder häßlich, reich oder arm, anerkannt oder unbeachtet ist.

Im Bild wie im Text, gewinnt das Leben durch die Empfindung, die Fiktion oder die Erzählung an Weite. Man ist darin Raum : Im Sehbaren der Schichten — und im Deutbaren ?... — Die Schichten vermehren sich, sie differenzieren sich und verlagern sich, gemäß den verwickelten Bahnen ihrer Bedeutung. Roland Barthes hat dies auch hervorgehoben : Durch die Qualität, die Dichte und den Inhalt des Bildes oder des Textes kann sich das « wahre Korn » zeigen ; oder, nach Marcel Proust, durch das Vorkommnis, den Unfall, die Unterbrechung des Fortdauernden, die Erinnerung an einen Vorfall. Die Fotografie vollzieht das eine und das andere. Zum einen, erzeugt das Gegenüber mit dem Fotografen bei der Ablichtung den Bildabzug und das Erscheinen und löst etwas Maßgebliches aus, wenn es auch unendlich geringfügig und unquantifizierbar ist, das nicht zuvor da war und danach nicht mehr dasein wird : Der subtile und erstaunliche Augenblick einer Gegenwart in dieser Welt, eines « (sich) ein Bild zu machens ». So werden die Risse, das Scheitern, der Lapsus, der Zufall, die Widersprüchlichkeiten dieser Gegenwart zum « Punctum », wo sich das Bild öffnet und sich der Blick in ihm vertieft. Zum anderen müssen wir in die Fotografie eintauchen, wie in ein vom Leben aufgerissenes Bindegewebe mit seinen feinen Netzen, verflochten und vermischt mit stattgefundenen Vorfällen und Zufällen, Gemütsbewegungen und akzeptierten Empfindungen, mit gehegten Träumen und Ernüchterungen. Wir müssen also zwischen diese unterschiedlichen Schichten eintauchen um die Oberfläche einfacher ablösen zu können, die Verdichtungen und die Vielfalt besser zu entschleiern, die befremdlichen Tiefen und das unvollkommene Werden aufzudecken und um den Grund zu erleuchten, das Versprechen einer Epiphanie durch das Bild. Diese Änderung des Blickpunktes, diese Verschiebung, leitet eine Änderung der Perspektiven ein von dem was wir glauben zu sehen und zu wissen. Es gibt das, was man zeigt und das, was man nicht zeigt oder was nicht gezeigt, niemals gezeigt wird. Es gibt das, was man berührt und das, was man nicht berührt oder wiederum das, weswegen man berührt oder nicht berührt ist. Das fotografierte Porträt ist weder eine Vertragssache noch eine Transaktion, und nicht einmal eine Handlung (die Aufnahme) oder ein symbolisches Objekt (das Bild), gleichzeitig konkret und abstrakt, konkret in seiner Kapazität das Lebende, abstrakt in seiner Kapazität eine Kartografie des individuellen Archetypus wiederzugeben. So ist es in seiner Substanz eher die flüchtige Begebenheit einer Begegnung, einer Übertragung, einer Teilnahme, einer Beziehung. Im fotografierten Porträt hält sich das Motiv in der « Schwebe », außerhalb der örtlichen Grenzen, wo es nicht mehr weiß, was es in sich selbst ist, was mit ihm geschieht. Es entzieht sich so seiner Wirklichkeit, seiner Darstellung, seiner Identifizierung, fast gar seiner Vorstellung. Es stellt sich außer sich um sich darzustellen, um sich nach dem zu projizieren was es nicht ist, aber was es sein könnte oder werden wollte : Von einer Sein-Losigkeit zu einem Sein-Werden. « Auf eine gewisse Art und Weise existiert das Motiv nur in Ermangelung seiner selbst. » (Régis Durand) Und die Aufnahme, das ist ohne Zweifel das, was der Blick des Anderen (des Fotografen) von sich gibt, das heißt, das zu sehen was « ich bin. » (Françoise Hurstel). Dieser Blick auf den Anderen wird alsdann, über alles Erkennen hinaus, eine Aufschrift, ein Aufruf eine einzigartige Ernennung zu einem Sein-Können : « Sag mir was du möchtest, dass ich sehe ? Sag mir was du willst, dass ich weiß ? So kann man auch die Bildbegriffe von Marie-José Mondzain aufnehmen : In Harmonie innerhalb einer Serie, einer Gleichartigkeit, einer Gruppenrealität, disharmonisiert das Motiv und verkörpert sich wiederum in der Fotografie innerhalb einer neuen Sichtbarkeit, (wieder)hergestellt, (wieder)gegliedert, gebunden/verbunden von einer Gemeinschaft erwählt, einer Lebens-, Arbeits-, Handlungs-, Leidens-, Glaubens-, Wunsch-, oder einer Art-Gemeinschaft. Mit seinem eigenen Bild

existieren, ist wie mit seiner eigenen Sprache existieren. Im Bild erscheinen und sich dem Anderen gegenüber bejahen — ist so wie zu sich selbst kommen und sich selbst neu bejahen — als in sich auf-lösend, als zurückhaltend oder wiederfindend ein Teil von sich durch den Anderen, für den Anderen, zu dem Anderen. An der Schnittstelle von Drinnen und Draußen, Ungleichheit und Gleichartigkeit, dem Gleichsein und dem Anderssein, der Zugehörigkeit und der Anerkennung, wird sich das fotografierte Motiv seiner selbst bewußt, in der Gesamtheit seiner eigenen Vielseitigkeit und seinen eigenen Widersprüchlichkeiten ; das vollendete Objekt und in seiner eigenen Fiktion zurückgehalten, dem Ausdruck eines entfalteten/gefalteten, extirpierten, hervorsprudelnden springenden andere-ichs, das nur durch und innerhalb des Haut-ichs existiert, die Öffnung oder die Narbe des Haut-ich im Bild. Ohne Zweifel etwas dieses « androgynen Bildes » von dem Michel Foucault sprach.

CHARLES-ARTHUR BOYER

IMAGE BECOMING (IN MY EGO-SKIN)

*“He could not have shown why he chose
this fleeting moment, barely perceptible,
instead of a more important and more defined moment.”
Hermann Broch in “Les irresponsables”*

*“That is the special enchantment of images,
that which they alone can give, the illusion of sharing
misfortunes and pleasures, stresses and moments of abandon,
the sensuousness of a light touch, without sound and without movement,
through the simple relay of an eye as it meets an uniform surface which suddenly
wishes to open itself up so that the eye may be swallowed within.”*

Hervé Guibert

Between the creative level, upon which the artist works, and the level of the reception of the work, lies a gap which seems to no longer concern anyone. Charles Fréger's photographs are like the paintings of the Italian Primitives, full of audacity and courage: audacious in representing the human being; courageous in embodying their faces. However, when they painted, these artists sought only to produce a painting. Charles Fréger is utterly a photographer, just a photographer. In the portraits that he has taken over the past few years, the subjects are present, standing upright, almost hieratic, with a presence that escapes the frame of the photograph, as if, beyond the order or appointment that the artist gave them, they convened themselves to become an image, to beget an image. “Risky measure of an exposure and division of a consciousness.” (René Denizot) But, before these same portraits, what do we wish to see? or what should we interpret?... Nothing almost; and everything, at the same time. Nothing, because on the surface of the image, there is no more than the repetition, the succession, the group logic within which Charles Fréger inscribes all of his photographs, and all according to an unchanging convention. Everything, because within this structuring, we are immediately greeted by the looks which assert themselves, the faces with their geography or their territory of inscription, the bodies with their marks or their embodied wounds, the context of the background at the same time prosaic and familiar. But that which above all exceeds the image – with a confirmed disorder in *Bleus de travail* –, is the way in which the individual “lives and works” the uniform, “their” uniform: new, ironed or used, torn, stained, closed, opened or rolled up, covered up or uncovered, tight or loose, too short or too long; the manner by which they differentiate or distinguish themselves from it; the way in which time (even when it is at the same time, for each of them, too long and too short) and usage come to de/form and almost un/stick it from their own skin. Between, in one respect, the attitude of their look and their face, whether they are proud and defiant, stubborn and reconciled, or on the contrary relaxed and almost self-abandoned; and in the other respect, this state of a distorted, rolled up, contorted uniform; and in a further respect, this body, or rather these outgrowths of bodies that protrude from the extremities – hands deep in pockets, held tight or dangling, forearms more or less uncovered, sometimes legs and ankles too (bound, bandaged as in the series of Finnish skaters, and which constitute on their own the true subject of the photographs), and torsos, throats or necks from where an accessory sometimes escapes, a sign, an initial, which recovers the personal, the intimate, the emotional, the enamoured, or the belonging to another group, often identificatory, generational, religious, geographical or ludic –, there is more than a dialectic, there is a layer of life and projects, choices or errors, successes or failures. But, if Charles Fréger always presents us with photographs situated within the creases of this world, it is because he wants to be, with an abundance of care, of attention, of scrupule and persistence, at the heart of the rumours of this same world. The more the structure and form of a series is mastered, controlled, ordered, attested, the more that which it reveals or clarifies shall be raw, beating, impure and fragile. And, the more Charles Fréger uses the conventions of photographic representation: framing, lighting, gesture and stance, the more the image produced will show the dynamics and tensions which bind these photographic subjects to their surroundings: their environment, their daily life, their world; this unstable, fluctuating and transitory world of training for “*Bleus de travail*”[1] where they play at being what they will later become in a recreation of an

exterior real, displaced/replaced within a college. No longer a child, not yet an adult; and hollow is the life which is not sustained by the destiny within it!

Rosalind Kraus, in her work about Nadar, relates the following opinion, according to Balzac, vis-à-vis photographs which considered the human being, in its form as in its nature, as being constituted by a succession of skins similar to that of an onion, and that at each exposure one of these infinitely small "pellicle" detaches itself from the body to attach itself to the photographic plate; to be photographed too often therefore, would result in us all becoming transparent spectres worn out by the anarchic development of the taking of a picture and therefore an image. Charles Fréger, on the contrary, shows us that it is not in the real that beings and bodies shed their skin, but well and truly in photography or in literature. In the real, both beings and bodies are nothing more than icons or isolated figures, no more than appearances adhering or fastened to the uniqueness of a function, a status, a state, a genre; one is present as a type: pupil, apprentice, volunteer, sports person, girl or boy, caucasian or immigrant, adolescent or adult, handsome or ugly, rich or poor, acknowledged or ignored. Within an image, as in a text, life is expanded by sensation, by fiction or by narration; one is present as a space: the layers of the visible – and the interpretable?... – multiply, differentiate themselves and displace themselves according to complex lines of signification. As Roland Barthes defined, it is through the quality, the density and the substance of an image or a text, that the "grain of the real" manifests itself, or, according to Marcel Proust, through the incidental, the accidental, the rupture within the continuum or the memory of an event. Photography proceeds from one and the other. On the one side, during the taking of the photograph, the face to face with the photographer is both assessment and accession, it offers and liberates something conclusive, although infinitesimal and unquantifiable, which did not exist before and which will no longer exist afterwards: the tenuous and surprising moment of a presence in the world, of an "image becoming". And the flaws, the failures, the slippages, the accidents, the contradictions of this presence become so many "punctums" where the image opens itself up and the look tucks itself inside. On the other hand, we must, therefore, delve into the photograph as if in a conjunctive tissue of life, scarified with a fine interlaced and interwoven network of unexpected acts and accidents, of emotions and accepted sensations, of dreams and of harboured disenchantments. We must, therefore, immerse ourselves between these different layers as a means of better loosening the surfaces, to unveil the layers and complexities, to reveal the strange depths and the imperfect becomings, and so to illuminate, underneath it all, the promise of an epiphany through the image. This change of point of view, this displacement, inaugurates a change of perspective according to what we believe we see and know. There is that which we show, that which we do not show, or that which is not shown, never shown; there is that which we touch and that which we do not touch, or that by which we are touched, or not. The photographic portrait is no more the act of a contract than a transaction, not even an action (the taking of) or a symbolic object (the image) at the same time real and abstract, real in its capacity to portray the living, abstract in its capacity to represent a mapping of individual archetypes. Rather, it is, in substance, the fleeting occurrence of a meeting, a carrying forward, a sharing. In the photographic portrait, the subject places him/herself in "suspension" in a place without limits, where he/she no longer knows who he/she is within him/herself, what has become of him/herself. In this way the subject eludes his/her real, his/her figuration, his/her identification, his/her representation almost. The subject places him/herself outside of him/herself as a means of presenting his/her self, to project him/herself towards what he/she is not, but what he/she could or would like to be: from a lack of being to a future-becoming. "A subject, in a way, exists only in despite of him/her self." (Régis Durand) And the taking of a photograph, is without a doubt that which the look of the other [the photographer] gives "to know and see of that which "I am"." (Françoise Hurstel) This look of the other will be, therefore, beyond all recognition, an address, a calling, a singular naming of an ability to be: "Tell me what you want me to see? Tell me what you want me to know?" To return to Marie-José Mondzain's notions of the image: in harmony, incorporated within a series, a uniformity, a group within the real, the subject un-harmonises itself and is reincarnated in the photograph, within a new visibility repaired, re/articulated, re/connected, whether it is that of a chosen community, a social community, work community, community of actions, hobbies, beliefs, desires or genres. To exist with one's own image, as we exist with language. To come towards the image and to establish oneself for another – as coming to oneself and re-establishing oneself – in undoing oneself, in re-grasping or re-finding a part of oneself, according to an other, for an other, towards an other. At the interface between the interior and the exterior, the different and the similar, sameness and otherness, of belonging and recognition, the photographed subject becomes conscious of itself within the ensemble of its own complexity

and its own contradictions, the object elaborated and retained within its own fiction, the expression of an other-me un/folded, extracted, rearing, leaping, which exists only through and within my own skin, the hole or the scar of the ego-skin of the image. Something, without a doubt, akin to the “androgynous image” about which Michel Foucault spoke.

CHARLES-ARTHUR BOYER