

Trois filles dans un bar: l'une est de dos, elle a gardé sa veste en fourrure et elle nous cache la fille qui est en face d'elle, dont on ne voit que l'oeil droit, surmonté d'une frange brune. Elle penche légèrement la tête pour voir le photographe qui pourrait bien occuper la quatrième chaise, restée vide, quand il aura fini de cadrer dans le dépoli du Rolleiflex le visage de la seule personne vraiment visible: Leila, cheveux courts, yeux maquillés qui nous regardent avec malice (il y a de la séduction dans ces yeux-là!), cigarette aux lèvres dont elle tire une bouffée (la main très graphique cache le bas du visage). Un verre de bière est posé devant elle; on distingue un peu de mousse sur ses parois; c'est probablement la fin d'un moment agréable; tenu à la hauteur du ventre, l'appareil 6 x 6 cadre la scène en légère contre-plongée, pour mieux s'incliner devant la belle. Il ne reste aujourd'hui que le beau visage de Leila, en souvenir, pris dans un café marseillais, un jour d'hiver de 1978, quatre ans avant que ne commence vraiment pour Gabriel Ramon l'aventure de la photographie de studio.

Tout était déjà là, cependant, dans ce portrait de groupe au Rolleiflex, avec son format carré aussi contraignant que l'est la forme du sonnet pour un poète, mais pris comme un instantané que l'on aurait saisi au vol avec un simple appareil automatique. Une image en vers libres, en quelque sorte, pour filer la métaphore; une écriture visuelle qui laisse sa part au hasard, tout en l'associant à la grande maîtrise du cadre et à l'intuition de l'instant. Car un photographe sait quand il faut appuyer sur le déclencheur. Quelques dixièmes de seconde de plus, et c'est trop tard: on fera bien une photo, comme font des millions de gens, mais on ne sera pas photographe. La différence? Dans ce portrait, elle est dans la disposition des masses qui mettent en valeur le visage (l'arrière des chaises dans la partie basse et la fourrure floue dans la moitié droite), dans la convergence des lignes de fuite vers le regard de Leila, la tête inclinée dans le prolongement de la main qui cache des lèvres que l'on se plaît à imaginer sensuelles. Un court récit; davantage qu'un sonnet, une nouvelle en deux pages, avec son épilogue, triste, photographié un ou deux jours plus tard. Leila, Vénus en fourrure (il fait froid en hiver, dans les villes du sud), appuyé contre un parapet, pose mélancoliquement. Ses grands yeux sombres sont légèrement baissés; elle ne nous regarde plus. L'aventure est terminée.

Je n'ai jamais rencontré Leila, je n'ai pas rencontré Gabriel Ramon à Marseille, en 1978, alors qu'il étudiait la photographie dans un département de l'université où je rédigeais alors ma thèse. Le destin a voulu que je le connaisse, quelques années plus tard, en hiver toujours, dans une autre ville méditerranéenne. De Leila, je ne sais rien, si ce n'est son prénom, une date et un lieu. Et quelques photographies qui ouvrent un long cycle d'histoires, toutes aussi intéressantes. Les portraits de Gabriel Ramon sont des micro-récits; ils racontent l'histoire d'une relation entre un narrateur invisible et un ou deux personnages (voire plusieurs dans les photos de groupe). Peut-on quand même parler de portrait, dans la mesure où ses corrélats –la pose et l'artifice– semblent ici absents?.

“Dans la durée de la pose, la facticité de la contrainte, en dépit des consignes du photographe et de la docilité du modèle, à cause d'elles, se donne à voir, comme dans l'acte manqué, tout le refoulement du réel”,¹ explique Anne-Marie Garat à propos du portrait traditionnel. Gabriel Ramon semble prendre à contre pied ces affirmations; l'immobilité, les longues poses nécessaires au portrait d'autrefois sont remplacées chez lui par la recherche d'un mouvement, d'une gestuelle presque chorégraphique, bien que la pose (brève et peu contraignante) soit encore nécessaire pour des raisons techniques. Mouvement et narrativité nous rapprochent, à l'évidence, du cinéma –une influence plus déterminante dans le cas présent que celle du portrait de studio tel qu'on l'a pratiqué jusqu'aux années 1950. Des portraits nouvelle vague? Probablement, car “nul doute que notre perception de la photographie comme récit visuel a été aiguisée par les conventions du cinéma, où la proximité est renforcée par le gros plan”. Gabriel Ramon voulait être chef opérateur et le référent cinématographique est d'ailleurs l'un des critères permettant de mieux comprendre son travail sur le portrait. Quand on a participé à l'une des séances de prise de vue, dans son studio du carrer Sant Jaume, à Palma de Majorque, on connaît ces moments où, après avoir soigneusement réglé le positionnement du corps, du cadre et de la lumière, il déclenche des salves d'éclairs tandis que l'acteur que nous devenons alors lui livre son jeu minimaliste. Sur les brèves séquences d'une douzaine d'images que l'on retrouve ensuite sur les planches-contacts, la photographie nous fait son cinéma.

Car pour certaines séries, la prise de vue par rafales donne l'impression d'un film dont on ferait se succéder les photogrammes. On touche là –selon Philippe Dubois– à quelques chose d'essentiel à l'acte photographique, qu'il désigne comme "une compulsion à la répétition: on ne prend pas une photo, sinon par frustration; on en prend toujours une série –mitrillons d'abord, sélectionnons après–; il n'y a de satisfaction à photographier qu'à ce prix: répéter non pas tel ou tel sujet, mais répéter la prise de ce sujet, répéter l'acte lui-même, recommencer toujours, remettre ça, comme dans la passion du jeu justement, ou comme dans l'acte sexuel...".

Gabriel Ramon, fotógrafo.

Je n'ai fait la connaissance de Gabriel Ramon qu'au mois de décembre 1983. Je déambulais dans les vieilles rues du centre de Palma de Majorque; une vitrine avec quelques photographies en noir et blanc attire mon attention; je m'arrête devant des visages magnifiquement éclairés, surpris par la présence d'images qui me rappellent davantage ce que je voyais à l'époque aux Rencontres internationales de la Photographie d'Arles, plutôt que dans quelque échoppe d'un photographe majorquin. Pourtant, la simple enseigne Gabriel Ramon fotógrafo et la modestie du lieu, auraient dû me mettre la puce à l'oreille.

Il ne s'agissait pas d'une de ces nouvelles galeries spécialisées dans la photographie, où le support argentique devenait un objet de collection à des prix encore abordables, mais du studio d'un simple artisan qui, depuis un an environ, proposait ses services de portraitiste à une public surtout habitué jusqu'alors à ces photographies de communiants ou de jeunes mariés qui étalent leur bonheur éphémère dans de grands tirages en couleur. La maîtrise des gris et l'austérité des visages ne pouvaient que surprendre une population que le développement touristique et sa culture de masse avaient habituée à d'autres modèles esthétiques. Nous étions loin du temps où, dans chaque petite ville, les photographes professionnels gagnaient déceimment leur vie en immortalisant les moments marquants de la vie sociale ou familiale, selon un protocole défini une fois pour toutes. Aussi, le jeune Gabriel Ramon vivait des années difficiles, occupé à redonner ses lettres de noblesse à une pratique obsolète, tandis que les Majorquins tuaient le Veau gras, profitant sans état d'âme de la manne touristique.

C'est ainsi, à la fin de l'année 1983, que je commettais une double méprise. D'abord, je demandais à ce jeune insulaire (Ramon était pour moi, de toute évidence, un patronyme majorquin) quel était le prix de ses photographies. "Elles ne sont pas à vendre", me répondit-il avec un léger accent étranger. Je compris alors que j'avais affaire, non pas à un autochtone, mais au fils d'un émigré majorquin –Gabriel Ramon est né en France, dans la ville de Troyes, en 1948, d'un père originaire de Lloseta et d'une mère venue d'Italie–, parti s'installer au pays de ses ancêtres. Et que la seule façon d'acheter une de ses photographies était de se soumettre au rituel du portrait –ce que nous fimes avec mon épouse, presque contraints, durant l'été 1984.

"Ce que nous ressentons profondément les uns pour les autres –écrit Ben Maddow dans son histoire du portrait photographique–, que nous le voulions ou non, réapparaît dans nos portraits". Nous ne voulions pas à l'époque qu'un inconnu, aussi sympathique soit-il, exprime noir sur blanc ce que nous ressentions l'un pour l'autre. Mais conscients malgré tout du fait qu'un visage appartient, que nous le voulions ou non, à la sphère publique, nous avons accepté de figer pour longtemps le reflet que notre existence offre durant quelques centièmes de seconde.

Carrer Sant Jaume

C'est en 1978 que Gabriel Ramon utilise pour la première fois un appareil de moyen format, un Rolleiflex qui lui permet de travailler avec les images de 6 x 6 cm –non recadrées– qui constituent aujourd'hui l'essentiel de son oeuvre.6 Ainsi, le carré devient son format de prédilection, point de départ des milliers de planches-contacts où il sélectionne les poses qui correspondent le mieux au regard qu'il porte sur son sujet, même s'il ne s'agit pas forcément de celles qui séduisent le plus une clientèle peu familiarisée avec le choix des contacts. Il interprète ensuite le cliché par le travail des contrastes, l'équilibre des gris, l'obscurcissement de telle zone au profit de quelque détail significatif,avant le repiquage final.

Il ne s'agit pas de caricaturer ici l'alchimie du tirage; si la séance de pose et, dans une moindre mesure, le choix des contacts requiert la présence des deux parties (le photographe et son modèle), le travail en laboratoire relève de l'intime. Ce lieu obscur, éclairé seulement à la lumière inactinique, est celui de la révélation. Seul devant la feuille de papier baryté, Gabriel Ramon voit surgir depuis trente ans l'image argentique à laquelle il est resté fidèle, même si la suppression à la fin des années 1990 du papier Agfa Rapid qu'il a longtemps utilisé, l'a conduit à rechercher d'autres supports barytés, fabriqués aux quatre coins du monde, d'une texture et une chimie variable selon les marques, qu'il lui a bien fallu apprivoiser –comme on apprend à connaître une peau inconnue–, afin d'en obtenir à chaque fois le meilleur résultat.

La sensualité est l'une des caractéristiques importantes du travail de Gabriel Ramon. Il y a d'abord celle des visages et des corps caressés par le regard et par la lumière; ensuite celle qui émane du support lui-même. Laissons pour l'instant de côté le corps et le visage, et occupons-nous du support. Dès ses débuts, la photographie a eu un rapport privilégié avec celui-ci, qu'il soit unique, comme l'était le daguerréotype, ou multiple, avec l'invention du calotype en 1841. Cette matérialité du support, cette continuité analogique depuis l'empreinte jusqu'au tirage final, ont disparu à la fin du XXe siècle avec le traitement numérique de l'image. Devenues immatérielles, les photographies d'aujourd'hui peuvent s'actualiser sur n'importe quel support –écran d'ordinateur, mur blanc où l'on projette le signal vidéo, feuille A4 d'imprimante, voire un archaïque papier photosensible. Même si le résultat peut être identique à celui obtenu par le traditionnel procédé physico-chimique, les nouvelles images sont cependant ontologiquement différentes, car la numérisation a créé une rupture dans le processus de prise d'empreinte à l'origine de l'émotion souvent mélancolique que produisait la photographie –ce rapport ambigu au réel dont le support argentique conserve la trace. Cette dernière, réinterprétée aujourd'hui digitalement à coups de megabytes, a perdu toute odeur. De la transpiration des corps sous les sunlights aux vapeurs d'hyposulfite du laboratoire, c'est bien toute la continuité sensuelle du procédé argentique qui a disparu.

Il en est du portrait photographique comme du portrait pictural. La justesse d'une touche, la densité d'une ombre, la transparence d'un glacis donnent au tableau ses lettres de noblesse; pour la photographie de studio, il en va de même: chaque détail compte, jusqu'au tirage final, où l'image exhale enfin toutes les nuances que possède le négatif, grâce à l'interprétation qu'en donne le tireur, comme un musicien le ferait avec sa partition. Pour contrôler de bout en bout l'élaboration de ses portraits, Gabriel Ramon a créé en 1982 une petite structure, indépendante des laboratoires industriels auxquels il aura cependant recours pour les autres travaux de commande, généralement en couleur.

Même si l'on sait qu'un photographe se forme surtout sur le terrain, en l'occurrence par la pratique quotidienne du travail de studio et de laboratoire, il est évident –au vu des portraits réalisés un ou deux ans après qu'il se soit installé à Majorque, en 1982– que Gabriel Ramon possédait dès le départ un talent certain, et il aurait pu se tourner vers la photographie de mode et publicitaire, s'il avait su en accepter les codes. N'était-ce pas là la voie choisie par l'un des photographes qu'il admire le plus, Richard Avedon? Au contraire, il a choisi d'aller s'enfermer au bas d'une petite rue obscure d'une ville de province, avec comme seule publicité pour conquérir le monde, une mince plaque de cuivre suivi du mot magique: *Fotógrafo*. C'était comme gravir une montagne par sa face la plus abrupte, au risque d'abandonner bien vite l'ascension. C'était sans compter aussi sur la patience et l'opiniâtreté de quelqu'un qui a su faire du temps son meilleur allié. Il y a de l'orgueil dans cette démarche. Et une dimension indéniablement conceptuelle. À y regarder de plus près, le dispositif mis en place est ingénieux. D'abord, le carrer Sant Jaume est une rue peu commerçante, mais extrêmement passante, car elle permet aux piétons d'atteindre rapidement le passeig del Born, au coeur de la ville. On y passe forcément, à un moment ou à un autre. Et la petite vitrine bien éclairée, avec son choix restreint de photographies, attire le regard de toute personne aux inquiétudes artistiques. Ensuite, le moment historique, à la fin de la Transition, était propice au recyclage de l'une des formes les plus traditionnelles de la pratique photographique: le petit studio de prise de vue, ouvert à tous grâce à une politique de prix modestes. Et en même temps, Gabriel Ramon importait à Majorque ce qu'Avedon avait inventé quelques années plus tôt, à savoir, la combinaison de la tradition statique du studio avec le mouvement et la vie de la photographie instantanée. En ces années de movida et de postmodernité, cette manière de bousculer les codes du portrait, de déséquilibrer des compositions figées depuis un siècle et demi dans le respect de ce que les premiers photographes concevaient comme une simple évolution du portrait pictural (il fallait éгалer, voire dépasser la peinture), cet irrespect souvent ironique ne pouvaient que plaire à une nouvelle génération d'artistes qui voyaient derrière le paravent de cette modeste échoppe un créateur soucieux comme eux de bousculer les formes convenues. Le fait que tous les membres de l'un des

groupes emblématiques de l'époque, Peor impossible, soient passés devant l'objectif de Gabriel Ramon est bien l'indice que cette nouvelle approche du portrait séduisait peut-être davantage les jeunes artistes, que les communiantes ou les vieux messieurs voulant offrir un souvenir visuel à leur épouse.

Enfin, pourquoi Palma? Pourquoi cette petite ville éloignée des grands centres urbains à la mode –Madrid, Barcelone, Valence...–, où la clientèle potentielle eut été plus importante? La capitale des Baléares est surtout une ville moyenne, comme celles où Gabriel Ramon a toujours vécu (Troyes, Nancy, Aix-en-Provence, Toulon...), un territoire familier dont il connaît les deux langues, les coutumes et la topographie depuis son enfance. En s'installant dans l'île, il coupe les amarres par rapport à la France, où il retournera très peu, même s'il maintient envers son pays de naissance de fortes attaches culturelles. Son statut initial évolue vite, dans sa vie quotidienne, vers une acceptation plus grande de sa nouvelle identité espagnole. Le fils d'émigré refait en sens inverse le chemin qu'avait parcouru son père; il (ré) apprend les codes d'une société insulaire (fermée), qui l'accepte avec cette indulgence que les Majorquins ont toujours eu envers les enfants issus de sa petite diaspora. Mais Palma, grâce au tourisme, est devenu une ville cosmopolite où de nombreux artistes choisissent s'installer. Certains formeront le petit noyau d'amis que Gabriel et son épouse Michèle vont se constituer; mais surtout, une partie non négligeable des clients du studio de photographie proviennent de cette communauté étrangère, résidents ou simples voyageurs, mais souvent liés au monde de l'art ou possédant tout simplement une culture visuelle qui les conduit naturellement, comme une rivière suit son lit, au bas du carrer Sant Jaume.

Une analyse sociologique des personnes dont Gabriel Ramon a fait le portrait durant une trentaine d'années mériterait une recherche approfondie. Mais celle-ci dépasse le cadre de cette étude, et surtout, va à l'encontre de l'une des règles que s'est donné le photographe: respecter l'intimité des personnes qui lui demandent un portrait.

Les ombres vivantes

Qui sont ces hommes, ces femmes, ces enfants que l'on découvre, et que l'on retrouve souvent dans d'autres clichés, plus grands, plus vieux, plus avant dans leur vie? Qui est Miquel, que l'on découvre vingt-trois fois, de 1987 à 2009, durant vingt-trois années de son existence –et de l'existence du photographe, qui a vieilli aussi, dans le contrechamp de l'image? Qui sont Luis et Rafa, que l'on a vus enfants en 1988, et que l'on retrouve adultes, vingt ans plus tard? Nombreux sont ceux qui peuvent répondre à ces questions: les intéressés, leurs proches, mais aussi beaucoup d'amis, de voisins, de connaissances, dans une ville que l'on parcourt selon des itinéraires qui évoluent peu au fil des ans, où l'on croise les mêmes visages à des heures et dans des lieux inchangés... Aussi, montrer des portraits photographiques réalisés dans un même studio et durant une même (longue) période pose le problème de leur réception. Sous quelle forme, accompagné de quels écrits, dans quel endroit, quand et pour quel public?

Chaque photographie existe en soi, comme oeuvre singulière et autonome; mais elle existe aussi par rapport à un tout, dans le cas présent un ensemble de plus de quatre cents clichés, composé de séries organisées selon le choix des personnes ou des thèmes transversaux. En réalité, ce n'est là que la pointe d'un iceberg formé de milliers de portraits réalisés –si l'on fait exception des quelques photographies antérieures à l'installation à Majorque et de celles, en très petit nombre, prises hors du studio–, entre 1982 et 2009, dans les locaux du carrer Sant Jaume, ou ceux, à quelques dizaines de mètres de là, du carrer de Can Armengol, où Gabriel Ramon durant trois ans a transféré son studio de prise de vue. Quand on sait que chaque portrait est le résultat d'une sélection effectuée sur les planches-contacts d'une session, selon des critères parfois différents de ceux qui ont prévalu il y a dix ou vingt ans, on comprendra qu'une année entière ait été nécessaire pour composer un ensemble sensiblement différent des images exposées en leur temps dans la vitrine du studio ou ensuite sur le site internet du photographe.

Même si certaines personnes apparaissent plusieurs fois dans l'exposition, parfois dans différentes poses mais surtout à différents moments de leur vie, c'est toute une foule virtuelle de centaines d'individus différents qui s'est déplacée, sous la forme d'images en noir et blanc, du carrer Sant Jaume au Casal Solleric, 13 situé sur le passeig del Born, distant d'une centaine de mètres à peine. C'est toute une petite armée de spectres qui a effectué, à l'automne 2009, la courte translation du lieu de prise de vue au lieu d'exposition; une petite partie des habitants de Palma qui s'est dirigée vers les cimaises du vieux

palais majorquin, mais une foule, répétons-le, fantomatique, qui semble nous dire, à nous, êtres vivants qui en scrutons les corps et les visages: “je suis vu donc je ne suis plus –je cesse d’être en devenant image. C’est le devenir–fantôme des corps photographiés”. Nous les observons, nous les dévisageons, nous cherchons même à les identifier, sans gêne apparente puisque ce sont bien des leurres: “Il y avait (et c’est encore le cas) une différence fondamentale entre l’action de regarder directement le visage de quelqu’un et celle de l’observer sur une photographie. En effet, nous avons rarement l’occasion d’examiner attentivement des visages en chair et en os (à l’exception des visages de notre famille ou ceux des êtres aimés) mais nous pouvons scruter à volonté les visages photographiés, certains que nous sommes de ne pas être, à notre tour, “regardé” par le sujet”. Mais dans le cas présent, nous réalisons d’un coup, comme dans un conte de Borges ou de Bioy Casares, que la personne qui, près de nous, est en train de nous observer dans notre examen indiscret du visage photographié, n’est autre que ce même visage en chair et en os, peut-être vieilli d’une vingtaine d’années, peut-être plus spectral que l’image elle-même. Car si une chose est évidente quand on a regardé les portraits de Gabriel Ramon, c’est que les ombres qui peuplent ses photographies sont bien vivantes: durant la fraction de seconde où il les a saisies sur la fine pellicule d’argent, elles exprimaient précisément cette quintessence –la beauté d’un visage qui s’éclaire quand il rencontre un autre visage, la grâce d’un corps libre dans l’espace, le léger déséquilibre qui fait que l’on se sent encore en vie.

Une partie de cache-cache

Il me voit, je sors du cadre, il incline son boîtier pour me voir à nouveau; il manque un bras, le sommet du crâne, la courbe d’un sein... Est-ce que j’entre ou je sors? Suis-je dans l’image ou en dehors d’elle? Lui seul le sait; il s’en amuse; il est passé maître de ce petit jeu dialectique du champ et du hors-champ. Cela peut surprendre si l’on se représente encore le portrait photographique comme l’image d’une personne posant, bien centrée et immobile, sans même pouvoir cligner des yeux, durant un temps toujours trop long pour le modèle qui subit ce rituel. Gabriel Ramon a choisi de se situer à l’opposé – de déconstruire avec élégance l’approche traditionnelle du portrait–, ses photographies naissent d’un ballet dynamique, qui laisse dans l’ombre, dans le flou, derrière un voile ou un autre corps, un modèle surpris par cette manière de bousculer les conventions. On a l’impression, en regardant les contacts, que le modèle, qui vient à peine d’entrer dans le cadre, commence déjà à en sortir. Il n’est que de passage: quelques minutes de pause (pose) dynamique avant de retrouver un monde extérieur bien plus tranquille et rassurant. On quitte le studio et ce photographe qui a joué avec son viseur comme avec un filet à papillons. Il nous a nous attrapé, il nous a épinglé, il nous laisse partir... Mais on reviendra, dans un an, dans vingt ans peut-être. Finalement, se faire tirer le portrait est un jeu d’enfants; le rendez-vous solennel au studio n’était en fait qu’une partie de cache-cache.

Les photographies de 1982-83 montrent comment Gabriel Ramon se familiarise avec son studio et son matériel. Observons le portrait en pied de María (1982): on y voit le dispositif de prise de vue en studio, avec le rouleau de papier gris que l’on déroule vers l’avant pour neutraliser l’espace, un flash avec ses lourds condensateurs... et au milieu, en pied, le modèle qui toise le jeune photographe, si occupé à régler ses appareils au lieu de s’occuper d’elle, qui est si belle!

Autrefois, avec le travail sur plaques, on faisait disparaître le dispositif en question en recadrant lors du tirage; ici, c’est avec une pointe d’humour qu’il l’exhibe, une façon de se mettre à distance, de ne pas trop se prendre au sérieux. Une façon de dire aussi: “Ce sont les marges qui m’intéressent”.

Les rouleaux gris disparaîtront assez vite, remplacés par un mur qu’il repeint des dizaines de fois durant la deuxième moitié des années 1980, à la recherche de taches abstraites du plus bel effet au tirage, lorsque la texture du mur devient texture argentique. Il ira même jusqu’à gratter le négatif (Yolanda, 1989), à la recherche d’effets. Mais ce maniérisme ne dure qu’un temps, et le photographe revient au matériau premier –le visage et le corps–, dont il peut s’approcher davantage grâce à l’acquisition d’un nouvel appareil, un Rollei mono-objectif. Paradoxalement, il est plus proche et plus lointain à la fois. Plus proche, physiquement tout au moins, à travers le viseur de son appareil; plus lointain, car son professionnalisme l’amène à s’en détacher chaque jour davantage, afin d’observer son sujet d’un oeil neutre. “Pour un photographe, un modèle est, en plus d’une personne, un ensemble de surfaces, de volumes, de traits et de formes. [...] Pendant une séance, le modèle est souvent traité comme du mobilier que l’on organise dans un rectangle pour le restituer en deux dimensions. On le contemple, on s’adapte

à sa présence dans l'espace, aux fluctuations et à la direction de la lumière incidente, comme on le ferait avec un meuble. Il faut se représenter cet instant comme une analyse neutre des formes et des tons pour eux-mêmes. Mais cet instant ne dure pas”.

Effectivement, il ne dure pas car observateur et observé prennent conscience du risque qu'ils courent ensemble. Le contrat est clair: la qualité du portrait dépendra du degré d'implication de l'un et de l'autre, du talent du photographe et de la coopération active du modèle. Comme pour une cordée en montagne, ils doivent être solidaires pour atteindre le sommet. Cette confiance réciproque, cette volonté de construire ensemble une série de photographies, Gabriel Ramon l'a découverte dès 1984, lorsque chacun des membres du groupe Peor Imposible est passé devant son objectif: portrait d'un groupe rock à la mode, à base de portraits individuels de chacun de ses musiciens. Fernando, Gonzalo, Rosa, Baltasar, Lina, Sara, Angelines, Toni, José et Fernando passent successivement devant un même fond en plastique noir aux brillances très graphiques, et avec une grande liberté créative de part et d'autre. Le photographe y fait davantage preuve d'audace que dans ses premiers travaux, où on le sentait trop soucieux de bien faire; ici, il se laisse aller à son inspiration: cadrages serrés, avant-plans flous, torsions du corps, déhanchements, mains devant le visage, présence d'objets-fétiches au goût du jour, en cette époque de movida (boucles d'oreille, chapelet, éventail au graphisme abstrait, bracelet en coquillage). Mais surtout, plusieurs membres du groupe posent torse nu, révélant ainsi ce corps qui dialogue avec le visage, comme c'est le cas dans ses meilleurs portraits. “Dans les vingt dernières années du XXe siècle, le corps a été un thème dominant chez les photographes – nous dit William E. Ewing–, [...] un ‘corps’ affichant sa chair, sa rugosité et sa fragilité”. Le photographe adore en explorer la surface, surtout lorsque celle-ci est érotisée par les poils. En voyant Rosa qui montre fièrement ses aisselles velues, on pense à Picasso demandant à son ami Braque, à propos d'un nu pictural: “Est-ce que ça sent sous les bras?”. Car comme pour une bonne peinture de nu, le corps photographié n'a rien à voir avec les peaux glacées des filles de magazine; il “affiche sa chair”: il sent sous les bras.

Ce qui nous intéresse davantage, dans une des photographies de Rosa, c'est l'art de la coupe, que commence à pratiquer ici Gabriel Ramon. Entendons-nous: toute photographie apparaît “comme une tranche, une tranche unique et singulière d'espace-temps, littéralement taillée dans le vif”. En général, dans les photos de famille, on ne se pose pas la question; le sujet est centré et saisi au moment opportun, entouré d'un espace qui l'éloigne du cadre et évite de sectionner ainsi un élément important qui aurait pu rester hors-champ. Dans l'oeuvre de Gabriel Ramon, il en va autrement. Le cadre photographique, matérialisé au tirage par la frange noire et irrégulière que laisse le négatif, est presque toujours actif. Il joue avec le corps, dont il s'approche quelquefois avec impudence. C'est le cas de la photographie de Rosa qui nous intéresse: la ligne noire inférieure du cadre vient lui titiller le téton gauche, relevé à cause du mouvement du bras montrant l'aisselle. Quelques millimètres auraient suffi pour que tout rentre dans l'ordre: redresser légèrement l'appareil ou bien abaisser le bras. On aurait eu une bonne photo de famille, celle d'une jeune femme bien décolletée. Mais la coupe impertinente est venue caresser le sein, dévoiler le téton, révéler le désir. L'essentiel est dans le cadre!

Franchissons une étape, en observant Carolina (2002), une jeune brune vue en plongée, enveloppée dans un grand châle noir qui lui donne des allures de chauvesouris alanguie dans un fauteuil. Les seules parties du corps visibles sont le visage et le pubis. Le cut de l'appareil a laissé hors-champ, à chaque extrémité d'une élégante diagonale, une partie de la chevelure et les jambes de la jeune femme, probablement croisées. Un bel exemple de minimalisme, chez ce photographe qui n'a de cesse de vider le cadre pour aller à l'essentiel. Les équivalences surréalistes du sexe et du visage nous sont familières: relisons Georges Bataille! Ce sont deux zones du corps que tout oppose (sur les plages, le sexe est la seule partie du corps que l'on cache; dans certaines religions, le visage est la seule partie du corps que l'on montre), ce sont aussi deux zones que tout rapproche (présence de lèvres promptes à nous happer; présence d'une toison protectrice objet de soins et de fantasmes; forte présence de la pulsion scopique). Car au milieu de tout ça, en effet, le regard de Carolina nous poursuit – impossible d'y échapper, malgré notre désir de baisser les yeux vers l'autre bout de la diagonale, vers le fascinant triangle. On objectera qu'il s'agit là d'une lecture masculine. En effet, mais le désir n'est-il pas sexué, dans son essence même? Revenons sagement pour finir à des problèmes de composition: l'observateur attiré par le centre constatera que l'essentiel de l'image est vide, ou plutôt, caché sous le voile noir. On n'y voit rien. Cela n'est pas surprenant: on a compris maintenant que le désir se réfugie dans les marges.

Carolina, c'est aussi une autre histoire, qui commence en 2001, le jour où la jeune femme est venue au studio avec une reproduction de la Vénus au miroir de Velázquez. Elle voulait que Gabriel Ramon la

photographie dans cette situation –ce qui n’était pas pour lui déplaire! Mais une image peut en cacher une autre, et le simple portrait de Carolina nue, assise devant le miroir entre deux poses, est aussi intéressant que la citation explicite du Velázquez. Quelques mois plus tard, le photographe, dégagé de toute obligation “artistique”, allait réaliser la très belle série sur Carolina commentée ci-dessus.

Mais le référent pictural n’en disparaît pas pour autant de l’oeuvre de Gabriel Ramon, même s’il n’intervient que de manière allusive. La ressemblance de certains visages avec des portraits du Quattrocento italien ou de la peinture flamande, ou bien la pointe d’un téton pincée à la manière de l’École de Fontainebleau, font partie des surprises que réserve une séance de pose. Comme dans l’oeuvre de Marcel Proust, où le narrateur évoque pour certains personnages leur ressemblance avec quelques portraits célèbres, le photographe retrouve, dans la savante lumière du studio, une pose ou une physionomie particulière, déjà rencontrée un jour dans quelque musée. La connivence esthétique qui peut ainsi s’établir avec quelque spectateur féru de peinture s’ajoute alors au plaisir premier que procure la contemplation des visages baignés de lumière; elle nous rappelle, à l’occasion, que le portrait photographique s’est inscrit dès les débuts dans la tradition codifiée du portrait pictural.

“Solamente lo fugitivo ...”

C’est la partie du corps que l’on montre et par laquelle on nous identifie. Tout visage est singulier; tout visage est d’une beauté fragile. Il est présent dans quasiment toutes les photographies de studio de Gabriel Ramon; il est le lieu sur lequel il s’interroge inlassablement, portrait après portrait. “Le visage est le lieu à la fois le plus intime et le plus extérieur au sujet: celui qui traduit le plus directement et de la façon la plus complexe l’intériorité psychologique et celui sur lequel pèsent les plus fortes contraintes publiques”. Que cherche donc le photographe du carrer Sant Jaume dans ce lieu intime et extérieur à la fois? L’essence de l’être qui lui fait face? Non. Le visage n’est plus le miroir de l’âme, comme dans les premiers temps de la photographie. Une quelconque identité sociale? Non. Nous avons déjà signalé qu’il ne cherche pas à savoir qui sont, d’un point de vue sociologique, les personnes qui viennent lui demander un portrait. L’emblème de notre humaine condition? Peut être, mais dans une double direction.

D’abord, par son altérité. Cet Autre, qui ne cesse d’interroger notre propre identité, nous impose la relation; il est “toujours en attente d’un autre visage qui le tire vers une forme plus vive d’existence”. Cette relation n’est toutefois pas de l’ordre du savoir, mais –selon Daniel Bounoux– du désir: “Sans cesse animé d’un cinéma de signes, un visage refuse d’endosser la vie bornée des choses; il n’existe que projeté au-dehors de lui, sous la sanction ou la ratification des autres visages. [...] Les visages s’invitent, se repoussent, s’excitent, se réveillent... On ne circonscrit pas un visage, on l’interprète au sens musical du verbe, on le déplie progressivement –et l’on s’éprouve déplié par lui”. C’est dans les portraits masculins que l’on ressent le mieux ce “déploiement” de soi comme un autre, cette “interprétation” des traits d’un être qui nous ressemble tout en étant différent. Gabriel Ramon aime surprendre; il évite les traits de style qui font que l’on puisse identifier (voire parodier) les oeuvres de tel ou tel photographe à partir de procédés facilement repérables, qui deviennent pour le créateur une véritable prison. Il y a néanmoins dans ses portraits –ceux d’hommes en particulier–, un cut singulier au niveau du front. Que ce soit dans les années 1980 (par exemple Karstein, en 1988) ou plus récemment (Alvaro, 2000; Daisuke, 2003; Ismael, 2004...), le fait de couper la partie supérieure du visage ne sert pas à cacher une calvitie disgracieuse ou seulement mettre en évidence le regard; c’est d’abord un décadage qui dynamise l’image et nous rappelle que la coupe photographique agit comme un scalpel qui sectionne le vivant. Car la vie est restée ailleurs, dans la relation, dans l’instant partagé de la prise de vue, qu’il serait vain de vouloir enfermer dans un cadre.

Le dédoublement est aussi une manière de prolonger la réflexion sur l’altérité. On trouve bien dans une série sur la gémellité une photographie de doubles génétiques (Jumeaux, 1995), deux charmants bébés que la vie commence à peine à différencier. Est-ce que ce sont eux que l’on retrouve en 2001, dans un portrait d’enfants que seule une petite variation dans l’implantation des cheveux permet de distinguer? Et qu’en est-il des autres? Miguel et Luigi (1991), Gabriel et Nadal (1995), Damia et Toni (2006), Aina et Lucia (2009) sont-ils frères ou soeurs de sang, jumeaux hétérozygotes, jumeaux homozygotes, ou simplement amis? Ou s’agit-il d’une simple lien de ressemblance? Dans l’intérêt de Gabriel Ramon pour

la gémellité, il y a probablement un hommage (conscient?) à la photographe américaine Diane Arbus et son célèbre portrait Jumelles (1967). Il partage avec elle l'intérêt pour les jumeaux et les sosies, et la confusion, voire le trouble, que ceux-ci produisent chez le spectateur. Si l'image n'est qu'un double de la réalité –et à ce titre, le simulacre d'un réel forcément unique–, la mise en abyme que propose la gémellité ne fait qu'accroître notre vertige face à notre propre sentiment d'identité. Il y a peut-être aussi dans l'admiration que le photographe majorquin a depuis toujours pour Diane Arbus (une adepte comme lui du Rolleiflex!), un attrait pour son "évidente révolte contre le ton dévot de la photographie de famille".

Les familles, c'est pourtant le pain quotidien du photographe de quartier (dans une certaine mesure, Gabriel Ramon revendique cette dimension, à contrecourant des effets de mode d'une société du spectacle). Elles envahissent le studio, avec les enfants qui touchent à tout et les parents qui essaient de rester stoïques; elles remplissent son agenda, clientèle incontournable au fil des ans. Elles viennent avec des attentes souvent aussi nombreuses que les membres du groupe (Famille G., 2007, où même le chien est venu poser!). La famille est en germe dans le couple probablement sans enfant, qui reviendra peut-être, plus tard, avec sa descendance (Pep et Aina, 1991); elle n'est qu'un souvenir pour le couple d'âge mûr qui a su conserver sa fragilité heureuse malgré le travail d'érosion des vies de famille (Hannelore et Ulrich, 2004) ou bien résister jusqu'au dernier souffle à l'usure du temps, pour un ultime portrait (cf. la magnifique série de quatre portraits d'un couple très âgé, qui grâce à l'empreinte photographique survit dans nos mémoires). Mais plus traditionnellement, les familles, ce sont de (petits) groupes, des sortes de maternités, comme Xisca et Nuria (1997), une mère et sa fille, l'un des plus beaux portraits de la série, ou comme Ana, Pilar, Ma de Lluc, Pepe (2005), l'un des plus dignes et des plus émouvants.

L'autre direction empruntée par Gabriel Ramon dans le cadre de ses réflexions photographiques sur l'humaine condition concerne les effets du temps sur les visages, ces "visages-temps" qui deviennent de véritables memento mori: "dans le progressif et inéluctable affaissement des chairs, dans la perte insidieuse du dessin de l'ovale et dans la biffure des rides se lit le travail de sape de la mort". Ne croyez pas qu'il s'agisse de photographies morbides; c'est la vie qui est célébrée ici, à travers la beauté de visages et la grâce des corps. Et cela quel que soit l'âge des modèles. Cette prise de conscience s'est faite progressivement, comme pour tout homme –dans le cas présent, sur une trentaine d'années, des débuts de l'âge adulte à la fin de l'âge mûr–, d'autant plus que le travail du photographe est précisément de scruter les visages, et parfois les mêmes visages à vingt ans d'écart. Aussi, cette "vérité du visage dans le tremblement de sa fragilité et dans son propre effacement en devenir-poussière",²⁵ s'est glissée dans la brèche qui sépare deux photographies, comme elle se glisse, au cinéma, non pas dans les plans, mais dans le travail de montage. Déjà, on sait que la photographie en elle-même contient cette charge mortifère que Roland Barthes a baptisée le "ça a été". La vie est bien présente au moment de la prise de vue, dans l'effervescence éventuelle du travail en studio, dans le côté éphémère de la rencontre. Mais très vite, dès la fin de la séance, cette rencontre réelle entre le photographe et son modèle s'éloigne de nous, devient un événement passé dont la photographie conserve le souvenir mais dont on sait qu'il ne se reproduira jamais plus; ainsi, "en déportant ce réel vers le passé ("ça a été"), elle suggère qu'il est déjà mort". À cela, Gabriel Ramon ajoute, à intervalles plus ou moins réguliers, le retour du modèle dans le studio. Nous avons déjà signalé les vingt-trois portraits de Miquel (1987-2009), série non terminée où le photographe et celui qui avec le temps est devenu son ami ne vont pouvoir défier le temps que jusqu'à la mort inévitable de l'un d'eux. Avec un léger sourire de circonstance, une belle chevelure brune où l'on repère une calvitie précoce, le jeune Miquel de 1987 regarde le photographe sans savoir que celui-ci est le miroir où sa vie va se refléter. Son corps musclé apparaît nu en 1989, puis en 1998 et 2000 –déjà on remarque l'empâtement de l'âge. Sa vie défile: une jeune femme, souriante, en soutien-gorge, apparaît à côté de lui en 1996; trois ans plus tard, une jeune enfant envahit l'espace au premier plan, floue, tandis qu'au centre de l'image, minuscule et parfaitement net dans un beau clair-obscur, on aperçoit Miquel. À deux reprises (1994 et 2009), on devine le visage du photographe, qui est venu poser, dans la pénombre de l'arrière-plan. En 2007 et 2008, Miquel a mis la même chemise blanche; bien repassée, identique à un an d'intervalle. Mais sur le visage –sur le territoire labouré par le temps que devient lentement le visage–, les rides sont nettement plus présentes. Toutes les années n'ont pas le même poids.

Plus anecdotique et joyeux est le projet d'une famille (un couple et ses deux enfants) de se faire photographier, à deux reprises (habillés sur le premier cliché, nus sur le second), et tous les dix ans. La première expérience date de 1993; la deuxième de 2003. Cela fait beaucoup de monde dans le cadre, surtout lorsque la famille est nue: de la chair vivante, qui fait désordre, mais que l'on imagine en 2013, en 2023... Seront-ils toujours là? Lequel d'entre eux disparaîtra le premier? La chair va s'approcher de son devenir-poussière; inévitablement, l'anecdote deviendra pathétique et le spectacle obscène.

Mais c'est lorsque Gabriel Ramon observe un visage de femme, que le montage temporel devient conceptuellement insupportable. Le temps qui se glisse dans chaque ellipse, entre chaque plan du film de notre vie, met davantage en évidence "cette fragilité ontologique du visage, dont la beauté se voit minée par la mort". Le beau visage de Carmen (2009) est resté presque identique à celui que la jeune femme avait sur son portrait de 1994. Quinze ans séparent pourtant les deux visages, cadrés de la même façon. Le temps ne fait-il rien à l'affaire? Si, car un léger pli d'amertume au coin des lèvres, toujours magnifiquement pulpeuses, et un voile de tristesse sur le regard témoignent du passage des ans. Carmen est toujours très belle, et l'on ne saura jamais si la tristesse n'était pas surtout, ce jour de 2009, dans le regard de Gabriel Ramon, conscient d'être devenu le complice de Chronos.

D'autres modèles ont gardé dans les yeux l'éclat de leurs vingt ans. La très belle série de portraits de Cata (1991 et 2009) montre que le temps n'a rien enlevé, dix-huit ans plus tard, à la fierté de la pose et à la malice du regard. Mais la femme d'aujourd'hui se prêterait-elle encore à l'insolente séance de photographies érotiques qu'elle avait acceptée en 1991? Cependant, on sent que le souvenir de ce corps, qui dévoilait alors sa beauté avec impudence, est toujours présent en 2009, lorsqu'elle se retrouve devant l'objectif de Gabriel Ramon. Roland Barthes ne voyait dans le "ça a été" photographique que mort et mélancolie; c'est ignorer la présence d'Éros. Les corps et les visages ne se livrent vraiment que dans la plénitude de l'instant. Carpe diem.