

Paul Graham : au présent **In the Present**

Alexis Desgagnés

Numéro 92, automne 2012

Plein Nord
True North

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67421ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)
1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Desgagnés, A. (2012). Paul Graham : au présent / In the Present. *Ciel variable*, (92), 60–66.

Paul Graham : au présent

ALEXIS DESGAGNÉS

La galerie new-yorkaise The Pace, un des temples de la photographie depuis le début des années 1980, accueillait ce printemps le travail récent du photographe anglais Paul Graham dans une de ses succursales du quartier Chelsea. *The Present*, dont le corpus est également l'objet d'une publication chez l'éditeur anglais MACK, constitue le troisième volet d'une trilogie photographique amorcée au tournant du siècle avec *American Night* (1998-2002) et l'ambitieuse série intitulée *A Shimmer of Possibility* (2004-2006)¹. C'est par un remarquable effort de synthèse des préoccupations récentes de l'artiste que *The Present* clôt ce cycle.

Moins d'un an après la rétrospective de mi-carrière présentée par la galerie londonienne Whitechapel et simultanément à l'attribution du prestigieux Hasselblad Award 2012, l'exposition *The Present* témoigne de la maturité d'un artiste depuis longtemps incontournable. Actif dès le début des années 1980, Graham fait partie de cette génération de photographes anglais qui, à la manière des coloristes américains William Eggleston et Stephen Shore dans les années 1970, ont contribué à la légitimation artistique de la photographie couleur. En corollaire au regard corrosif que portent sur la société anglaise sous le règne de M. Thatcher ses contemporains Martin Parr et Richard Billingham, le travail plus conceptuel de Graham s'envisage plutôt, au fil de ses séries, comme une longue conversation avec les différentes traditions du médium photographique.

Après avoir lorgné au début de sa carrière du côté de l'esthétique austère des Becher et des nouveaux topographes américains (*House Portraits*, 1979), Graham entreprend une lente déconstruction du genre documentaire, qu'il semble vouloir libérer de sa dépendance à l'actualité. D'abord timidement (*A1 – The Great North Road*, 1981-1982) puis plus explicitement (*Beyond Caring*, 1984-1985 et *Troubled Land*, 1984-1986), il met en place les bases d'une démarche abordant la problématique de la représentation photographique du monde en donnant à ses séries des cadres conceptuels de moins en moins restrictifs. Au fil de ses projets, les préoccupations du photographe sont de plus en plus proches de celles d'un philosophe de l'histoire, qui tire de l'analyse d'un fait isolé la possibilité d'une réflexion plus universelle sur les conditions de possibilité de l'histoire en tant que

In the Present

This spring, the Pace Gallery in New York, a temple to photography since the early 1980s, had a show of recent works by English photographer Paul Graham in one of its locations in the Chelsea neighbourhood. *The Present*, the works which have also been published in a book by the English publisher MACK, is the third part of a photographic trilogy begun at the turn of the century with *American Night* (1998-2002), followed by the ambitious series *A Shimmer of Possibility* (2004-06).¹ The cycle closes with a remarkable synthesis of the artist's concerns in *The Present*.

Less than one year after the mid-career retrospective presented by the Whitechapel Gallery in London and simultaneous with Graham receiving the prestigious 2012 Hasselblad Award 2012, the exhibition "The Present" testifies to the maturity of an artist who has long been eminent. Active since the early 1980s, Graham is a member of the



De la série / from the series *The Present*, 2012, vue de l'installation / installation view, impressions jet d'encre / pigment prints, permission de / courtesy of The Pace Gallery and MacGill Gallery





Sans titres / *Untitled*, 2000-2002, de la série / from the series *American Night*, épreuves chromogéniques / c-prints, 189 x 238 cm chacune / each, permission de / courtesy of The Pace Gallery and MacGill Gallery

récit articulé dans la longue durée. Ainsi, la photographie prend chez Graham l'apparence d'une activité spéculant sur ses propres modalités, mais également, puisque cette activité est inextricablement liée au monde où elle se pratique, sur l'historicité de celui-ci.

Au moment où, à la fin des années 1980 et au début des années 1990, il assiste à l'effondrement du bloc de l'Est, Graham semble s'interroger sur un certain fardeau historique porté par l'Europe (*New Europe*, 1988-1992), le Japon (*Empty Heaven*, 1989-1995) et l'Irlande (*Ceasefire*, 1994). Dans ce contexte de transition, il figure souvent l'individu comme suspendu dans un présent sur lequel il semble avoir peu de prise. La psyché impénétrable de ces êtres, captifs de l'hypnose d'un téléviseur ou de la transe d'une discothèque (*Television Portraits*, 1986 et *End of an Age*, 1996-1998), ne semble alors accessible à Graham que dans les graffitis pornographiques et les crachats souillant les murs des toilettes publiques (*Paintings*, 1997-1999).

À la fin des années 1990, Graham, qui s'installera éventuellement à New York, tourne son regard de l'Europe vers les États-Unis et entreprend une trilogie photographique américaine, s'intéressant dans un même geste à cette société et à l'enjeu de la narration en photographie. Premier chapitre de cette trilogie, *American Night* aborde la problématique de l'inégalité sociale et économique divisant l'Amérique et perpétuant les clivages entre citoyens afro-américains et anglo-saxons². Plutôt que de mettre en lumière cette problématique à travers un effort de contextualisation documentaire, Graham fait dialoguer trois stratégies photographiques distinctes³. Condensant le propos de sa série en un cadre conceptuel schématique qui, simultanément, exprime la structure socio-économique de l'inégalité et excave les fondations de la narration photographique, l'artiste semble se livrer à une critique de certaines mythologies

generation of English photographers who, with American colourists William Eggleston and Stephen Shore in the 1970s, contributed to the artistic legitimization of colour photography. As a counterweight to the corrosive gaze cast upon English society under the reign of Margaret Thatcher by his contemporaries Martin Parr and Richard Billingham, Graham's more conceptual work was envisaged, rather, as a long conversation with the different traditions of the photographic medium.

Having cast an eye in his early career to the austere aesthetic of Becher and new American topographic photographers (*House Portraits*, 1979), Graham undertook a gradual deconstruction of the documentary genre, which he seemed to want to free from its dependence on current events. At first timidly (*A1 – The Great North Road*, 1981–82), then more explicitly (*Beyond Caring*, 1984–85; *Troubled Land*, 1984–86), he established the bases for an approach addressing the problematics of photographic representation of the world by giving his series conceptual frameworks that were less and less restrictive. As his projects progressed, his concerns came more to resemble those of a philosopher of history, who draws from the analysis of an isolated fact the possibility of a more universal reflection on the conditions for the possibilities of history as a story articulated over the long term. Thus, for Graham photography takes on the appearance of an activity speculating on its own terms, but also, since this activity is inextricably linked to the world in which it is practised, on that world's historicity.

In the late 1980s and early 1990s, when Graham was witnessing the crumbling of the Eastern Bloc, he seemed to wonder about a certain historical burden borne by Europe (*New Europe*, 1988–92), Japan (*Empty Heaven*, 1989–95), and Ireland (*Ceasefire*, 1994). In this transitional context, he often figured individuals as if suspended in a present on which they seem to have little grasp. The impenetrable psyches of



Après avoir lorgné au début de sa carrière du côté de l'esthétique austère des Becher et des nouveaux topographes américains, Graham entreprend une lente déconstruction du genre documentaire, qu'il semble vouloir libérer de sa dépendance à l'actualité.

sociales américaines, comme dirait Barthes⁴. Le voile diaphane entravant la lecture de ces représentations de l'errance d'une société doit-il être compris comme une métaphore de l'aveuglement de ses nombreux citoyens souscrivant sans réserve au rêve américain? Chose certaine, avec *American Night*, Graham parvient à désigner une sorte de degré zéro de la narration, à partir duquel il pourra désormais œuvrer.

Avec *A Shimmer of Possibility*, corpus volumineux comportant environ 170 images qui détaillent la banalité de l'existence au pays des Robert Frank, Lee Friedlander et autres photographes ayant forgé la tradition mythique du paysage social (*social landscape*), Graham entreprend de reconstruire l'édifice de la narration photographique sur le socle conceptuel mis en place dans *American Night*. Dans le second volet de sa trilogie, Graham dérive d'une ville américaine à l'autre, s'attardant à des situations souvent anecdotiques. Le photographe est ce flâneur décrivant soigneusement les lieux qu'il visite, prenant en filature les gens qu'il croise sur son chemin. Au sein de ce corpus considérablement hétérogène, les séries s'entrecroisent,

these people, captive to the hypnosis of a television set or the trance of a discotheque (*Television Portraits*, 1986; *End of an Age*, 1996–98), seemed accessible to Graham only in the pornographic graffiti and spittle soiling the walls of public toilets (*Paintings*, 1997–99).

In the late 1990s, Graham, who eventually moved to New York, turned his eye from Europe to the United States and undertook a photographic trilogy focusing both on American society and on the issue of narration in photography. The first chapter in the trilogy, *American Night*, addressed social and economic inequalities dividing the United States and perpetuating cleavages between black and white citizens.² Rather than highlight this problem through documentary contextualization, Graham brings three distinct photographic strategies into dialogue.³ Condensing the premise of his series into a schematic conceptual framework that simultaneously expresses the socio-economic structure of inequality and excavates the foundations of photographic narration, he seems to engage in a critique of certain American social mythologies, as Barthes would say.⁴ Should the diaphanous veil impeding the reading of these portrayals of a society's wanderings be understood as a metaphor for the blindness of the many citizens who subscribe wholeheartedly to the American dream? One thing is certain: in *American Night*, Graham is able to designate narration as a sort of zero-level, from which he may now work.

With *A Shimmer of Possibility*, a large body of work of about 170 images detailing the banality of existence in the homeland of Robert Frank, Lee Friedlander, and other photographers who had forged the mythic tradition of the social landscape, Graham began to reconstruct the edifice of photographic narration on the conceptual foundation laid in *American Night*. In the second part of his trilogy, Graham drifted from one American city to another, dwelling on often-anecdotal situations. As a *flâneur*, he carefully described the places that he visited and



Sans titre / Untitled, Pittsburgh, 2004, de la série / from the series *A Shimmer of Possibility*, impressions jet d'encre / pigment prints, 142 x 189 cm chacune / each, permission de / courtesy of The Pace Gallery and MacGill Gallery

s'enchevêtrent, Graham construisant des historiettes dépourvues de dénouements, mais dont le fil conducteur est lentement révélé par l'attention minutieuse que l'artiste porte à la séquence, au format et à l'accrochage des images, sur les murs de la galerie ou dans les pages de la publication⁵. Ici, il fait se côtoyer un itinérant faisant l'inventaire de ses quelques possessions et une fillette jouant à la poupée sur un trottoir; là, il traque un couple rapportant chez lui ses emplettes, accordant une attention presque obsessionnelle aux caisses de boissons gazeuses que l'homme porte sur son épaule. Tout se passe comme si le chatolement suggéré par le titre de la série était celui des infinies possibilités narratives réfléchies par chaque image, infinies comme les marchandises offertes aux visiteurs des grandes surfaces et que Graham photographie.

Ayant, de la sorte, démonté et remonté la mécanique de la narration, Graham conclut sa trilogie avec *The Present*, corpus qui, dans sa version en galerie, comporte un peu plus d'une trentaine d'images de moyen et grand formats⁶. Après avoir passé près d'une décennie à arpenter le territoire américain afin de comprendre les rouages du *social landscape*, le photographe choisit de limiter son champ d'action à New York, ville mythique de l'histoire de la photographie s'il en est une. Assurément réfléchi, ce choix rend difficilement possible l'équivoque quant à l'intention de l'artiste. Vraisemblablement, il n'aspire à rien de moins que de confronter sa conception de la narration au genre non moins mythique de la photographie de rue (*street photography*), afin de remettre en question le dogme de l'instant décisif. On peut s'en douter, cette notion, dont la fortune critique n'est plus à faire depuis Henri Cartier-Bresson, ne saurait satisfaire les ambitions narratives de Graham en ce qu'elle condamne la narration à n'être que l'aplatissement d'un récit concentré dans une seule image.

As a counterweight to the corrosive gaze cast upon English society under the reign of Margaret Thatcher by his contemporaries Martin Parr and Richard Billingham, Graham's more conceptual work was envisaged, rather, as a long conversation with the different traditions of the photographic medium.

shadowed people whom he met on his way. Within this heterogeneous corpus, the series intertwine with and straddle each other as Graham builds little stories with no denouements, the plots of which are slowly revealed by his careful attention to the sequence, format, and display of the images on the walls of the gallery or in the pages of the book.⁵ Here, he aligns himself with a homeless person taking stock of his few possessions and a girl playing with a doll on the sidewalk; there, he tracks a couple bringing home their shopping, paying almost obsessive attention to the cases of soft drinks that the man is carrying on his shoulder. It is as if the shimmering suggested by the series title were that of the infinite narrative possibilities reflected in each image, as infinite as the variety of goods offered to shoppers in the big-box stores where Graham photographs.

Having, in this way, deconstructed and reconstructed the mechanics of narration, Graham concludes his trilogy with *The Present*, a body of work that, in its gallery version, comprises just over thirty medium- and large-format photographs.⁶ After spending almost a decade surveying the American territory to gain a comprehension of the workings



Cette remise en question, Graham l'opère dans un ensemble de diptyques et de triptyques horizontaux et verticaux décrivant, comme dans *A Shimmer of Possibility*, des situations anecdotiques. Mais plutôt que de déployer le récit de ces situations sur un grand nombre d'images, le photographe le décline rapidement en seulement deux ou trois clichés. Pour ce faire, Graham s'en remet à deux stratégies narratives. Dans les séquences horizontales, il utilise de courtes profondeurs de champ. Celles-ci lui permettent d'isoler un élément autour duquel il organise la composition d'une première image, avant d'opérer, dans une seconde image puis, le cas échéant, dans une troisième, un transfert de la zone au foyer sur d'autres éléments de la scène, vers lesquels l'attention du regardeur est aussitôt dirigée. L'efficacité de cette stratégie est renforcée par l'accrochage des images à quelques centimètres du sol de la galerie. Dans les ensembles verticaux, qui sont toujours des diptyques, l'organisation des images n'est pas séquentielle mais procède plutôt par la mise en coïncidence d'éléments se substituant d'une image à l'autre. Graham propose ainsi des micro-récits recréant l'expérience d'une déambulation sur le bitume new-yorkais, qui peuvent également se lire comme autant de mises en abyme de la pratique de la photographie de rue.

Étant donné leur caractère anecdotique, les situations décrites dans *The Present* peuvent sembler avoir été arbitrairement glanées par le photographe. Si on n'y retrouve aucun des instants décisifs si chers à un Joel Meyerowitz ou à un Nick Turpin, on reconnaît pourtant, pour peu qu'on soit familier avec les séries précédentes de Graham, des motifs récurrents dans son travail. Déjà présents dans *American Night*, les motifs intrigants du borgne et de l'aveugle témoignent non seulement de la cohérence de la trilogie de Graham ; ils permettent de prendre conscience de la profondeur de son

of the social landscape, Graham decided to confine his field of action to New York, a mythic city of the history of photography if ever there was one. This well-considered choice makes it difficult to think of the artist's intention as ambiguous. Probably, he aspires to nothing less than bringing his concept of narration into contact with the no-less-mythic genre of street photography in order to question the dogma of the decisive moment. One might have suspected that this notion, whose critical fortunes have not been in doubt since Henri Cartier-Bresson, would not satisfy Graham's narrative ambitions in that they condemn narration to being no more than the flattening of a story through its concentration in a single image.

Graham raises this question in a series of horizontal and vertical diptychs and triptychs describing, as in *A Shimmer of Possibility*, anecdotal situations. But rather than deploying the story of these situations in a large number of images, he inflects it quickly in just two or three shots. To do this, he employs two narrative strategies. In the horizontal sequences he uses shallow depth of field. This allows him to isolate an element around which he organizes the composition of a first image; then, in a second – and sometimes a third – image, he transfers the focus to other elements of the scene, to which the viewer's attention is also directed. The effectiveness of this strategy is strengthened by the hanging of images just a few centimetres above the gallery floor. In the vertical groupings, which are all diptychs, the images are not organized sequentially but proceed through the coincidental placement of elements that are substituted from one image to the other. Graham thus proposes micro-stories re-creating the experience of a stroll on New York asphalt, which may also be read as *mises en abyme* of the practice of street photography.

Given their anecdotal nature, the situations described in *The Present* may seem to have been arbitrarily gleaned by the photographer.

questionnement sur la narration photographique. Éminemment actuel en ce qu'il contribue à renouveler considérablement le langage de la photographie documentaire, ce questionnement justifie la place privilégiée que l'artiste anglais occupe dans le paysage photographique américain, aux côtés de photographes de premier plan tels Alec Soth ou John Gossage. Ceci expliquant cela, on peut comprendre l'engouement actuel que suscitent les œuvres et les publications de ces artistes, qui sont l'objet de spéculations agressives. À l'exemple de la publication *Films* de Graham⁷, dont les tirages étaient presque épuisés un an à peine après leur parution, on peut parier que la version papier très attendue de la série *The Present* subira le même sort.

1 Paul Graham, *The Present*, Londres, MACK, 2012. 2 Paul Graham, *American Night*, Göttingen, SteidlMACK, 2003. 3 La discussion de ces stratégies à la fois évidentes et complexes est malheureusement impossible dans le cadre alloué à cet article. Pour se faire une idée de celles-ci, le lecteur est invité à se référer à la publication de l'artiste ou à son site : www.paulgrahamarchive.com/american-night.html (consulté le 7 mai 2012). 4 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957. 5 Paul Graham, *A Shimmer of Possibility*, Göttingen, SteidlMACK, 2009 (2007). 6 Le corpus de la publication que l'éditeur MACK consacre à cette série est plus volumineux. 7 Paul Graham, *Films*, Londres, MACK, 2011.

Historien de l'art, **Alexis Desgagnés** vit et travaille à Québec, où il partage son temps entre l'écriture, le commissariat d'expositions et la pratique de la photographie. Auteur d'une thèse de doctorat portant sur la propagande visuelle révolutionnaire russe, ses recherches actuelles concernent principalement l'histoire de la photographie d'hier et d'aujourd'hui. Il est également coordonnateur des communications à VU, centre de diffusion et de production de la photographie.

Although none of them have the decisive moments so dear to Joel Meyerowitz or Nick Turpin, we nevertheless recognize, if we are familiar with Graham's preceding series, recurrent themes in his work. Already present in *American Night*, the intriguing themes of the one-eyed and the blind not only testify to the coherence of his trilogy but bring out the depth of his questioning of photographic narration. This questioning, eminently current because it contributes to an updating of the language of documentary photography, justifies the privileged place that the English Graham holds in the American photographic landscape, alongside such major photographers as Alec Soth and John Gossage and accounts for the passion aroused by these artists' works and books, which are the object of aggressive speculation. Graham's book *Films*⁷ sold out barely a year after it was published, and we can wager that the highly anticipated paper version of *The Present* will have the same fate.

Translated by Käthe Roth

1 Paul Graham, *The Present* (London: MACK, 2012). 2 Paul Graham, *American Night* (Göttingen: SteidlMACK, 2003). 3 Discussion of these strategies, which are both obvious and complex, is, unfortunately, not possible in the space allowed for this article. For an idea of these see Graham's publication or his Web site, www.paulgrahamarchive.com/american-night.html (consulted 7 May 2012). 4 Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Éditions du Seuil, 1957). 5 Paul Graham, *A Shimmer of Possibility* (Göttingen: SteidlMACK, 2009 [2007]). 6 The book includes more images. 7 Paul Graham, *Films* (London: MACK, 2011).

Art historian **Alexis Desgagnés** lives and works in Quebec City, where he divides his time among writing, curating, and photography. Author of a doctoral dissertation on Russian revolutionary visual propaganda, his current research concerns mainly the history of past and present photography. He is also communications coordinator at VU, centre de diffusion et de production de la photographie.
