

P124

In February 1978 he photographed Christine Gossler for the first time, and he took pictures of her almost every day from then on. In 1979 the first exhibition of these portraits took place, and at that time, Seiichi Furuya was already aware of the inexorability of this project: «I saw in her a woman who passes me by, sometimes a model, sometimes the woman I love, sometimes the woman who belongs to me. I feel obliged continuously to take pictures of the woman who has different meanings for me. This is what the text published with the photographs said, and it closed as follows: «If I consider photography to be a way of fixing time and space, this work, documenting the life of a person, is very exciting for me. As I see her, take photographs of her, look at her in the pictures, I find myself.»

En février 1978, il photographia Christine Gossler pour la première fois, puis il la prit en photo presque tous les jours par la suite. En 1979 eut lieu la première exposition de ces portraits, et Seiichi Furuya était déjà conscient de l'inéluctabilité de ce projet : « En elle, je vois une femme qui me croise, tantôt un modèle, tantôt la femme que j'aime, tantôt celle qui m'appartient. Je me sens obligé de photographier sans cesse cette femme qui revêt pour moi tant de significations. » Voici ce qu'affirmait le texte publié avec les photographies, qui se concluait ainsi : « Si je considère la photographie comme un moyen de figer le temps et l'espace, ce travail, qui documente la vie d'une personne, m'est particulièrement captivant. À mesure que je la regarde, que je la photographie, que je l'observe dans les images, je me retrouve moi-même. »

Christine Furuya-Gossler committed suicide after a long illness in 1985. However, neither did Seiichi Furuya's feeling of an «obligation» end there, nor was the possibility to find himself through this dialogue over for him. «Time and space» were fixed in thousands of pictures which he had taken over those seven years. And since then Furuya's new task was to make these documents and through them, Christine - talk to himself and others so as to prevent the vis-a-vis from disappearing.» The other is absent as a person to relate to but present as someone who is addressed.» Roland Barthes wrote about the «distortion» of the role played by a partner who cannot be reached in space or time. And Seiichi Furuya says: «While I re-arrange the document once more, I encounter her every day.

Christine Furuya-Gossler se suicida après une longue maladie en 1985. Pourtant, ni le sentiment d'une « obligation » chez Seiichi Furuya ne prit fin, ni ne s'éteignit pour lui la possibilité de se retrouver à travers ce dialogue. « Le temps et l'espace » furent figés dans des milliers de photographies prises durant ces sept années. Dès lors, la nouvelle tâche de Furuya devint de faire parler ces documents – et, à travers eux, Christine – pour s'adresser à lui-même et aux autres, « afin que le vis-à-vis ne disparaisse pas ». « L'autre est absent en tant que personne à qui parler, mais présent en tant que destinataire », écrivait Roland Barthes à propos de la « distorsion » du rôle joué par un partenaire inaccessible dans le temps ou l'espace. Et Seiichi Furuya déclare : « Chaque fois que je réorganise ces documents, je la rencontre à nouveau, chaque jour. »

There is a famous example from the history of photography showing how the relationship of two people went with the constant taking of photographs and the awareness of being photographed: Alfred Stieglitz portrayed his partner in life Georgia O'Keeffe for years - like Furuya, he made «classic» pictures, nudes, small details or full views etc. However, in their case the model survived the photo-

grapher and it was her who selected the photographs for the first publication. It was the person looked at, not the person looking who found her vis-a-vis in years or decades of old pictures: «When I look over the photographs Stieglitz took of me - some of them more than sixty years ago - I wonder who that person is. It is as if in my one life I have lived many lives.» O'Keeffe wrote in 1978. Due to the long time that passed, there is a gap between the experience she made herself and the outward impression; her idea of her own state of being at a certain moment that is long past, and the evidence provided by the picture do not correspond to each other. The absent creator of the photographs, Alfred Stieglitz, cannot be asked about these pictures as a life partner, he remains first and foremost an artist: «If this person in the photographs lived in our days, she would be different - but it does not matter: Stieglitz took the pictures of her back then.» And O'Keeffe even goes one step further in her doubts about her own importance as a model: «I never knew him to make a trip anywhere to photograph. His eye was in him, and he used it on anything that was nearby. Maybe that way he was always photographing himself.»

Un exemple célèbre dans l'histoire de la photographie illustre comment une relation à deux peut s'articuler autour de la prise de photos constante et de la conscience d'être photographié : Alfred Stieglitz a portraituré sa compagne Georgia O'Keeffe pendant des années – comme Furuya, il a réalisé des images « classiques », des nus, des détails ou des vues d'ensemble, etc. Pourtant, dans leur cas, c'est le modèle qui survécut au photographe, et ce fut elle qui sélectionna les clichés pour la première publication. Ici, c'est la personne regardée, et non celle qui regardait, qui retrouva son vis-à-vis des années, voire des décennies plus tard dans les vieilles photographies : « Quand je parcours les photos que Stieglitz a prises de moi – certaines remontent à plus de soixante ans » « Je me demande qui est cette personne. On dirait que j'ai vécu plusieurs vies en une seule », écrivait O'Keeffe en 1978. À cause du temps écoulé, un décalage se creuse entre son vécu et l'image qu'en donne la photographie : sa perception de son propre état à un moment lointain ne correspond plus à ce que montre le cliché. Le créateur absent de ces images, Alfred Stieglitz, ne peut plus être interrogé en tant que compagnon de vie – il reste avant tout un artiste : « Si cette personne sur les photos vivait aujourd'hui, elle serait différente... mais peu importe : Stieglitz l'a photographiée à cette époque-là. » Et O'Keeffe va jusqu'à douter de son propre rôle de modèle : « Je ne l'ai jamais connu faire un voyage quelque part pour photographier. Son œil était en lui, et il l'utilisait sur tout ce qui se trouvait à portée. Peut-être qu'à sa manière, il se photographiait toujours lui-même. »

Perhaps we can actually compare Furuya's approach with this, even though he does not so much create a picture of himself: rather, he is in search of himself: «As I see her, take photographs of her, look at her in the pictures, I find myself.» This process of finding himself becomes the predominant theme after his life-partner's death: The pictures that can no longer be taken to this end are found, and thus caused to talk, in the inventory of photographs which was created more or less accidentally - or at least not with this purpose in mind.

Peut-être peut-on effectivement rapprocher la démarche de Furuya de celle de Stieglitz, bien qu'il ne s'agisse pas tant pour lui de se représenter que de se chercher : « À mesure que je la regarde, que je la photographie, que je l'observe dans les images, je me retrouve. » Après la mort de sa compagne, ce processus de quête de soi devient le thème central : les photos qu'il ne peut plus prendre pour cela, il les trouve, et leur donne ainsi la parole, dans cet inventaire d'images constitué plus ou moins par hasard – ou du moins sans cette intention première.

P125

In 1989 and 1995 Furuya presented his attempts at arranging the pictures in a certain order when, in both years he made a book and exhibition, each titled «Memoires». They were a collection of pictures which had been taken during those years spent together, as well as of photographs which were linked with the events and emotions of those years in retrospect but had actually been taken later. The early untroubled days in which they lived together, the birth of their son Komyo Klaus, his spouse's illness and suicide were inseparably linked with Furuya's attempts to grasp the alien European culture and life-style visually and thus intellectually. Pictures from the project «Staatsgrenzen» («State Border», 1981-83, photographs of the «Iron Curtain» in Austria), «Soweit das Auge Reicht» («As far as the eye can see», 1982-84, views of closed windows from inside the rooms) or «Limes» (1985-87, the Berlin Wall

seen from East Berlin, where Furuya lived at the time) combined with the portraits to form a flow of pictures that had a dynamism of its own, transcending any kind of chronology or topography.

En 1989 et 1995, Furuya présenta ses tentatives d'organiser les images selon un certain ordre à travers deux livres et expositions, tous deux intitulés « Mémoires ». Ces ensembles rassemblaient des photographies prises durant les années passées ensemble, mais aussi des clichés liés rétrospectivement aux événements et aux émotions de cette période, bien que réalisés plus tard. Les premiers jours insoucients de leur vie commune, la naissance de leur fils Komyo Klaus, la maladie et le suicide de son épouse s'entremêlaient indissociablement aux efforts de Furuya pour saisir visuellement – et donc intellectuellement – la culture et le mode de vie européens qui lui étaient étrangers. Des images issues de projets comme « Staatsgrenze » (1981-83, photographies du « rideau de fer » en Autriche), « Soweit das Auge Reicht » (1982-84, vues de fenêtres closes depuis l'intérieur des pièces) ou « Limes » (1985-87, le mur de Berlin vu de Berlin-Est, où il vivait alors) se mêlaient aux portraits pour former un flux visuel doté d'une dynamique propre, au-delà de toute chronologie ou topographie.

Even though both collections of pictures were based on the same, more or less associative system - a sequence taking the viewer from picture to picture while at the same time living on what is not said between the photographs - they are fundamentally different in certain respects.

Bien que les deux ensembles s'appuient sur un même système, plus ou moins associatif – une séquence guidant le spectateur d'une image à l'autre tout en jouant de ce qui reste non dit entre elles –, ils diffèrent fondamentalement sur certains points.

One can hardly describe the «Memoires» shown in 1989 in other terms than that of a requiem, a lament for dead. Melancholic from the start, the mournful and solemn mood is even intensified towards the end: the last pair of pictures comprises, in the order in which they were taken, the first and last photographs of the arrangement: on the left a bunch of flowers brought to a photograph of Christine when she was already ill, dating from 1985, and on the right, the radiant woman in love on the occasion of her first visit to Japan, a few weeks after they first met from 1978. «That which one cannot speak about must incessantly be put down,» the photographer wrote many years later. At that time he would not have been ready to phrase it like this even though this compulsion to put it down» on paper, to banish death and invoke the living by constantly working with the photographic material may well have started then. None of the texts in the related publication took the work for what it has partner which was experienced as incomprehensible and recognised as ever more inexorable in retrospect. However, it was not an ending, no conclusion in the process of coming to terms with a stage in the artist's life, it as the beginning of an entirely new way of dealing with a medium used in engaging with one's surroundings that he had been accustomed to for years, a new way of looking at the photographs and hence his own past, his own share in the disaster which he was only able to address directly in the totality of the «journey», the strip of contact prints of the last pictures taken before and after Christine's death.

On ne peut guères décrire les « Mémoires » de 1989 autrement que comme un requiem, une plainte pour les morts. D'emblée mélancolique, l'atmosphère funèbre et solennelle s'intensifie jusqu'à la fin : la dernière paire d'images, présentées dans l'ordre de leur prise de vue, juxtapose à gauche un bouquet déposé devant une photo de Christine déjà malade en 1985, et à droite la femme épanouie et amoureuse lors de son premier voyage au Japon, quelques semaines après leur rencontre en 1978. « Ce dont on ne peut parler, il faut sans cesse le coucher par écrit », écrira le photographe bien des années plus tard. À l'époque, il n'aurait su le formuler ainsi, pourtant cette « compulsion à le fixer », ce besoin d'exorciser la mort et d'invoquer la vie en travaillant sans relâche la matière photographique, était peut-être déjà à l'œuvre. Aucun des textes publiés alors ne saisisait l'œuvre pour ce qu'elle était : le témoignage d'une relation vécue comme incompréhensible et reconnue, a posteriori, comme une fatalité toujours plus implacable. Pourtant, il ne s'agissait pas d'une fin, ni d'une conclusion dans le processus de deuil d'une période de sa vie. C'était le début d'une manière entièrement nouvelle d'aborder un médium qu'il utilisait depuis des années pour appréhender son environnement – une nouvelle façon de regarder les photographies, et donc son propre

passé, sa part dans le drame qu'il ne put affronter directement qu'à travers l'intégralité du « voyage », cette bande de tirages-contact des dernières images prises avant et après la mort de Christine.

In 1995 Furuya gave a different ring to the «Memoires», colour seeped in, more space was dedicated to their child, pictures from more recent projects were added to the series composed of already known and many hitherto unpublished photographs from the past, an outlook on the future beyond the act of remembering seemed possible. once again, the artist looking back took the liberty of arranging the pictures in an associative sequence, interpreting them in his own way in pairs and arbitrary combinations.

En 1995, Furuya donna aux « Mémoires » une autre résonance : la couleur s'y immiscia, plus d'espace fut accordé à leur enfant, et des images de projets récents vinrent s'ajouter à la série, composée de clichés déjà connus et de nombreux inédits du passé. Une ouverture vers l'avenir, au-delà de l'acte de remémoration, semblait désormais possible. Une fois encore, l'artiste, en se retournant sur son histoire, se permit d'organiser les photographies en une séquence associative, les interprétant à sa manière par des appariements et des combinaisons arbitraires.

However, after this second attempt at circling around the subject who was absent and present at the same time followed an entirely new way of presenting the material he had stored: on the occasion of his exhibitions in Tokyo in 1997, he showed the first chronological sequences of the pictures of Christine. What was revealed there was even more touching and shocking than the photographer's visual way of mourning in the previous volumes. The photographs, accompanied only by dates and places, bring out before the eyes of the viewer the change in the personality of the model, the woman looked at, the person to talk to, a transformation that was obviously caused by her illness; however, the only reason why it could have turned into such intense pictures must have been the unsettling effect it had on the photographer. And at that point, in 1997, eighteen years after the first exhibition of Christine's portraits, the artist also started to engage with his view of her role in writing, trying to describe the part of the person looked at in her relation to the act of being photographed and the photographs. What the pictures show also comes out in the text - an interaction had taken place. Christine was aware of her role as a mediator in surroundings experienced as alien, as a window on the world for Furuya - maybe she was even the first to confront him with that insight. She phrased the words quoted above for the first publication of pictures: his knowledge of German would not have allowed for that. Here, it becomes clear that the pictures of the life-partner were not only a way for the viewer to find himself but also that they served the woman looked at as a mirror helping her to define her own role - or her changing roles. At some point in the sequence, and it is hard to pin it down on a certain date, her drive to present herself fades away, increasingly giving in to the growing despair of depression that stares at us from the pictures in a threatening way.

Pourtant, après cette seconde tentative de cerner un sujet à la fois absent et présent, Furuya adopta une approche radicalement nouvelle pour présenter ses archives : lors de ses expositions à Tokyo en 1997, il révéla pour la première fois des séquences chronologiques des photographies de Christine. Ce qui s'y dévoilait était encore plus poignant et bouleversant que sa démarche visuelle de deuil dans les précédents ouvrages. Les images, simplement accompagnées de dates et de lieux, mettent sous les yeux du spectateur la métamorphose de la personnalité du modèle – cette femme regardée, cette interlocutrice –, transformation manifestement induite par sa maladie. Mais c'est sans doute l'effet déstabilisant qu'elle exerça sur le photographe qui permit à ces clichés d'atteindre une telle intensité. Et c'est en 1997, dix-huit ans après la première exposition des portraits de Christine, que l'artiste commença aussi à explorer par l'écrit sa perception de son rôle, tentant de décrire la part de la personne regardée dans son rapport à l'acte d'être photographiée et aux images qui en résultent. Ce que montrent les photographies apparaît aussi dans le texte : une interaction avait eu lieu. Christine avait conscience de son rôle de médiatrice dans un environnement vécu comme étranger, de fenêtre sur le monde pour Furuya – peut-être fut-elle même la première à lui en faire prendre conscience. C'est elle qui formula les mots cités plus haut pour la première publication des images : son niveau d'allemand à lui ne le lui aurait pas permis. Il apparaît alors clairement que ces portraits de sa compagne n'étaient pas seulement un moyen pour le photographe de se retrouver lui-même, mais servaient aussi à la femme regardée de miroir pour définir son propre rôle –

ou ses rôles changeants. À un moment donné dans la séquence, difficile à dater précisément, son élan à se mettre en scène s'estompe, cédant peu à peu à la désespérance grandissante de la dépression, qui nous fixe depuis les images avec une menace silencieuse.

P126

Now, three years later, Seiichi Furuya, re-arranges his «document» once more - and again, he confronts us with the fact that we have by far not seen and heard everything about his memories: all the narratives found in the publication for Tokyo which seemed to make it a detailed description of life with its family ramifications, travels, re-locations, excursions and every-day events, have disappeared from the new project: It is only Christine herself whom we see in 62 portraits.

Trois ans plus tard, Seiichi Furuya réorganise une fois encore son « document » – et nous confronte à nouveau à cette évidence : nous sommes loin d'avoir tout vu, tout entendu de ses souvenirs. Tous les récits qui structuraient la publication de Tokyo, semblant offrir un compte rendu détaillé d'une vie avec ses ramifications familiales, ses voyages, ses déménagements, ses escapades et ses événements quotidiens, ont disparu du nouveau projet. Il ne reste plus que Christine elle-même, saisie en 62 portraits.

Again, he has re-defined his current position with the help of the visual memory he draws on: after the series of associations and the chronology of biographical events, his gaze is fully concentrated on Christine's face. «The journey to seeing Christine again has just begun,» he said in 1997. (7) Today Furuya seems closer to his partner than ever.

Une fois encore, il a redéfini sa position actuelle à l'aide de cette mémoire visuelle qu'il puise : après les séquences associatives et la chronologie des événements biographiques, son regard se concentre désormais entièrement sur le visage de Christine. « Le voyage pour revoir Christine ne fait que commencer », disait-il en 1997. Aujourd'hui, Furuya semble plus proche de sa compagne que jamais.

