

Le photographe hanté

2/2

Constantin Dubois Choulik, 2015

**B/ Dépasser le jugement sur l'image ? Comment parvenir à voir l'image ?
Eggleston et Shore : la photographie démocratique.**

I/ Sortir du jugement

La question à présent serait donc : "*Comment voir l'image, si celle-ci n'est pas de l'ordre de la reconnaissance ?*"

A/ Réconnaissance platoniste

Cela paraît, a premier abord, une impossibilité pratique. Lorsque nous regardons l'image, et lorsque nous trions les images, il faut bien que quelque chose, dans certaines d'entre elles, nous fasse signe, nous arrête, pour que nous puissions discriminer les bonnes images des mauvaises. Il faut qu'une communication possible ait lieu entre l'image et moi car, si l'image est tout entière étrangère, rien ne me permettra de saisir ce qui s'adresse à moi en elle, et je passerai dessus littéralement sans la voir. Comme l'extra-terrestre qui me parle, il faut bien qu'il y ait au moins un point commun entre son langage et le mien – une certaine conception de son articulation, par exemple – pour qu'un début d'échange s'opère. Sans cela, nous serons à l'un et l'autre autant de *barbares*. Conception platonicienne de la reconnaissance et du savoir : en réalité, cette intuition de justesse qui accompagne toujours la vérité, c'est la marque de la reconnaissance individuelle que je fais d'une idée universelle que je connaissais déjà inconsciemment et de manière innée. De ce point de vue, discriminer les images entre elles n'est pas vraiment problématique. C'est une intuition que développe le photographe au fur et à mesure de sa pratique et du développement de sa culture iconographique.

Cette conception est certainement valable pour une grande partie de l'image photographique. C'est, par exemple, grâce à cette reconnaissance, cette acculturation du "photon trouvé" que l'électricien foudroyé de Metinides peut faire image, et dépasser le statut de trace macabre d'un fait divers, pour résonner avec l'histoire d'une crucifixion qui aura obnubilé l'iconographie occidentale depuis deux mille ans. C'est-à-dire que l'image-reconnaissance marie à la fois le "ready-made" photographique (simple agencement de lumière équivalent à n'importe quel autre) avec une image mentale, intellectuelle (dotée de signification car codée, et susceptible d'être reconnue). En retour, la photo de Metinides est désormais intégrée, sélectionnée parmi cette famille iconographique préexistante, et résonnera de concert, sera rappelée à mon souvenir à chaque fois que je verrai un électricien au travail sur un poteau électrique et / ou une crucifixion¹.

B/ Kitsch, l'image morte

Mais dans ces conditions, comment une culture visuelle ne tombe-t-elle pas dans le conservatisme, la répétition fermée de ce qu'elle était déjà ? Si le kitsch est l'étape intermédiaire entre la mort et l'oubli, il semble bien que la photographie de Metinides corresponde à cette définition, certes avec une acuité et un sens du tragique qui lui donne toute sa force.

Mais revenons un peu en arrière, prenons plus de largeur de vue. Que la version platonicienne de la sélection des images paraisse naturellement correspondre à notre intuition heuristique ne doit pas nous faire perdre de vue qu'elle n'est pas forcément la

1 "*There's always two things : a sense of recognition, and a peculiarity*", dit Diane Arbus à propos de ses images.

seule valable. Au contraire, la satisfaction intellectuelle que cette histoire de tri nous procure devrait plutôt éveiller notre soupçon. C'est que la problématique platonicienne n'est pas vraiment la même que la nôtre ; il s'agit pour elle de trier les bonnes images des mauvaises, trier les images qui vont faire culture de celles qui vont sombrer dans l'oubli². Mais quel intérêt aurait le faiseur d'image à alimenter un océan iconographique déjà infini ? Ce que le photographe veut, n'est-ce pas au contraire faire "vision", c'est-à-dire une image qui s'extrait violemment, presque inexplicablement de la culture où elle est apparue, culture ne lui donne pas toutes ses raisons d'existence ni de subsistance ? Une telle image est, en fait, vouée à être triée négativement par le platonicien. Elle lui paraîtra accidentelle, mal cadrée, insensée, absurde, inutile, inintéressante... une image due à un chimpanzé à qui l'on aura mis un appareil dans les mains. Les réactions à la première exposition d'Eggleston illustrent bien l'incapacité générale de comprendre de telles images.

Si l'image est aujourd'hui en péril d'extinction, c'est bien par la généralisation de sa production mécanisée, automatisée, et sa tendance à remplacer le réel perçu par les yeux par un réel perçu par un dispositif optique lui-même perçu par nos yeux. L'image est ainsi en danger d'effondrement, comme une étoile s'effondre lorsque sa masse devient trop importante et dépasse un certain seuil. Pris que nous sommes à l'intérieur du maëlstrom d'images, il n'est pas impossible que l'image telle que nous la définissons ait déjà disparu sans que nous nous en rendions compte, et que nous soyons inconsciemment pris au piège d'un monde-image plus grand, plus enveloppant que le monde lui-même, mais clos et bouclé. En résumé, si tout est devenu image, alors l'image n'est plus. De ce point de vue, l'image-récognition ne peut plus nous être d'aucun secours ; devenue purement kitsch, sans forcément le paraître, elle ne fait que balbutier sans fin les mêmes images, sans possibilité de s'extraire de ce qui est déjà vu. L'image peut parfaitement tourner "à vide" ou remâcher éternellement sa propre histoire, puisque la demande de reconnaissance est garantie d'être satisfaite et apparemment renouvelée par de petites différences. Certainement, cette menace est tout entière comprise en principe dans le processus photographique lui-même (remplacement de la perception phénoménale par un ensemble de principes optiques fixés arbitrairement lors de l'invention de la perspective ; facilité de reproduction infinie de l'image-objet).

Il semble donc que le tri platonicien ne consiste en rien d'autre qu'en un rétablissement perpétuel du même, d'un status quo auto-renouvelé. On ne saurait rien reconnaître que ce que l'on connaît déjà. Y a-t-il une échappatoire possible ? Voir ce qui n'est pas reconnaissable, voilà qui est peut-être, pour le platonicien, impossible – voire dangereux... Mais libre au photographe de se moquer de cette impossibilité, et d'essayer, et de réussir, quand même.

C/ Voir l'image hors de la reconnaissance

Comment cela a-t-il seulement été possible ? Il faut essayer de réactiver le paradoxe d'une image-vision, fuyant hors de la reconnaissance. Car il est fort probable que l'image-vision ne déclenche pas le même signal que l'image-récognition. Rien ne

2 Voir le texte de Deleuze dans *Logique du Sens* au sujet de la sélection platonicienne des « prétendants ».

me fait signe dans une telle image, dans un coin de mur photographié à Memphis par Eggleston, ou dans une intersection de Tokyo photographiée par Moriyama. Comment pourrais-je alors les "discriminer" des autres ? Ce n'est peut-être pas un hasard si ces deux photographes, parmi d'autres, ont professé chacun une posture égalitariste vis-à-vis des objets du monde comme source de leur photographie. Tout et rien est susceptible d'être photographié par eux. On pourra tant bien que mal cerner et énumérer les "sujets" qui apparaissent dans leur image, on n'aura pas avancé d'un pas dans la compréhension du processus de sélection de photographes qui semblent avoir rarement fait deux fois la même image tout en étant, depuis des dizaines d'années, apparemment en train de faire la même chose au même endroit. Inversement, qu'on ne soit pas surpris pas la tendance généralisée de la promotion de la photographie dans l'art contemporain comme un art de la série, du projet, du reportage, de la thématique, de la déclinaison, autant de modalités de la verbalisation possible du "contenu" de l'image pour la rendre exploitable – façon de contourner le problème de la vision, de verbaliser l'oeil. Façon, aussi, de passer sous silence une photographie tout entière étrangère au jugement et à la reconnaissance, et de refermer la boucle de l'image-recognition sur elle-même. Qu'y a-t-il de "thématique" chez un Plossu, vraiment ?

Une telle pratique photographique, de principe hors d'une reconnaissance possible, invite à se repencher sur ce qui pousse l'artiste ou le photographe à capturer optiquement le monde autour de lui. La logique du désir est inscrite dans le médium lui-même : entre lumière incidente, reçue, et lumière réfléchie, renvoyée, le désir est installé dans le monde visuel par un médium tout entier occupé à resserrer la boucle entre ce que nous voyons et ce qui nous regarde (cf. Jeff Wall, *Picture for Women*). Mais c'est d'une autre sorte de bouclage dont il est question ; c'est un bouclage éminemment débordant, toujours spiralé, ne repassant jamais deux fois au même endroit, là où l'image-recognition boucle un cercle parfait. Ainsi, ce que semble nous dire l'image, à nous spectateurs d'une relation désirante ayant eu lieu ailleurs, à un autre moment, entre quelqu'un et quelque chose d'autre, c'est la possibilité d'un éclair de sens ayant lieu hors d'une reconnaissance par nous possible. C'est-à-dire qu'il n'est pas question de nous dire *ce* qu'a vu Eggleston en-dessous du lit, ou par terre à côté du téléphone. Il en serait certainement incapable. Mais l'image fait trace d'une vision hors de la reconnaissance. Elle dit : là, le photographe a vu quelque chose qui n'a jamais été vu et ne sera plus jamais vu, et cet instant-là a été voulu tout entier par lui, dans une plénitude concrète qui s'est passé d'une référence à une instance intellectuelle extérieure. Et cette plénitude, bien que simplement témoignée indirectement par l'image, *pointe* sous elle, comme une vibration souterraine qui la rend vivant aux yeux du tiers qui contemple les images.

Dès lors, l'acuité de la question de la sélection des images a posteriori de leur prise de vue, ce second moment de filtre, se fait pressentir dans toute sa force et son indécision. Le jugement ne semble plus opérant pour discriminer les images-vision entre elles, puisqu'il n'existe plus de troisième terme externe pour servir de "levier", de critère à cette sélection. Pour les raisons déjà citées, le photographe semble mal placé pour réaliser cette seconde sélection ; ses images et les images "publiques" sont

deux affaires différentes.

D/ La photographie, originellement insuffisante

La trivialité spécifique de la matière première photographique aura valu au médium de se voir dénigrer sa potentialité créative (Baudelaire), ou, revers de la même médaille, d'être instrumentalisé. Parce qu'il trouve sa matière première dans ce qui est livré à tout un chacun et qu'il enregistre celle-ci mécaniquement, le photographe serait doublement étranger à la création : imaginativement et techniquement. Dès lors, il ne lui reste plus qu'à aller "trouver" un sujet suffisamment pittoresque, suffisamment dense ou intense, exotique ou dangereux, pour rattrapper ce manque originel. N'est-ce pas ce que tout un chacun demande au photographe pour se faire une idée de son travail ? "*Que prenez-vous en photo ?*" "*Vous êtes photographe, très bien mais, quel genre de photos prenez-vous ?*" Le mépris propre à de telles manières de comprendre l'acte photographique n'est finalement pas si différent d'un climat qui, dans l'art contemporain (contrôlé, après tout, par des personnages souvent de peu de finesse critique), a tendance à mettre en lumière des photographes ayant une "patte" visuelle aisément reconnaissable, l'obsession de certains "sujet", ou des revendications extra-photographiques manifestes (politiques, sociales, écologiques etc.), en somme toutes les oeuvres qui sont facilement descriptives et verbalisables. Autant de manières de tourner autour du pot, et d'éviter de faire face à la question fondamentale, à la fois simpliste et obscure, de la vision.

Mais l'on n'est pas encore là dans un domaine propre à l'art photographique, simplement dans l'usage de la technique photographique comme un mode d'enregistrement du réel. Au photographe, le sujet *vient*. C'est le sujet qui trouve le photographe, et non l'inverse (cf. Cartier-Bresson, Kertesz, Sam Abell, Lartigue etc.). Le photographe s'expose d'abord au monde, en tant que réceptacle possible, avant de lui-même exposer le film à l'image, et celle-ci au monde. Le "street photographer" doit se livrer lui-même à la rue, et laisser venir à lui ce qui fera matière à image. De ce point de vue, l'idée d'aller chercher un sujet paraît contre-productive. Le choix "a priori" d'un sujet participe d'une hypocrisie ou de préoccupations extra-photographiques. Reste à savoir en quoi consiste l'"ouverture" du photographe au monde.

E/ Représentation des visionnaires

Pour *représenter*, quand même, ceux dont le travail est ouvertement en-deçà de toute attention à un sujet (Plossu, Eggleston), on fabriquera un discours externe dont la pauvreté est inversement proportionnelle à l'intensité proprement photographique de l'oeuvre. Eggleston se rangera donc dans la case "banalité/trivialité". Et en effet, pour qui est incapable, comme le dit Eggleston lui-même dans son *afterword* à "The Democratic Forest", de voir la photographie comme autre chose qu'un rectangle au milieu duquel se trouve un objet, les images du photographe américain peuvent sembler indiscernables d'une obsession du détail insignifiant et trivial, du déchet, du dérisoire, de l'indécis même, du rien.

Honnêtement, quel intérêt aurait un tel travail photographique ? C'est de toute

façon une représentation fort partielle du travail d'Eggleston qui comporte autant d'images ouvertement élégantes que d'images ouvertement basses. Qu'a donc vu Eggleston lorsqu'il déclenche l'obturateur de son appareil ? Il en va de même pour beaucoup de photographes majeurs, mais il me semble qu'Eggleston fait ici un bon sujet d'étude. Il est particulièrement frappant de le voir travailler dans la rue. Eggleston semble naviguer à vue, attiré tantôt à droite, tantôt à gauche, comme un animal guidé par une sorte d'intuition ou de sensibilité à un signal invisible à l'oeil du commun des mortels. Il décrit ses images avec une nonchalance étonnante. Sa célèbre photographie de plafond rouge sang aurait été prise sans bouger, allongé sur le lit situé sous ce plafond. On image : l'appareil, à portée de main, est ramassé, un cadre immédiatement sélectionné sans tâtonnement dans le prolongement du regard, l'obturateur déclenché, et c'est fini. Eggleston alors se tourne ailleurs ; il ne fera pas de seconde image.

Il est totalement illusoire de considérer que le lieu géographique ou le moment choisi pour faire la photo soit responsable de la qualité de l'image résultante d'une telle pratique photographique. Juergen Teller aura fait les frais d'une telle illusion, ayant cru que la ville de résidence d'Eggleston détenait le secret de ses photographies, comme s'il y avait là-bas quelque chose que tout un chacun saurait voir, au simple coût du déplacement³. Evidemment, il aura été accueilli par une ville banale et sans intérêt, un lieu où il ne trouvera désespérément rien à photographier, et aura même pu aller jusqu'à tenter d'imiter Eggleston en faisant la même image au même moment, sans succès. Il semble presque que ce qui se trouve sous l'objectif d'Eggleston au moment du déclenchement n'a plus aucune importance. Que se passe-t-il, alors ? De quoi, exactement, une photographie a-t-elle été réalisée, s'il ne s'agit pas d'y voir le réel qui était objectivement présent à ce moment-là ? Qu'a vu Eggleston, ou que fait-il au monde avec son appareil, lorsqu'il se tourne vers une partie de son champ de vision pour l'enregistrer sur la pellicule ?

On touche là à la *double pointe du paradoxe* : il semble que ces photographes fassent un usage apparemment totalement abstrait, et comme le dit Eggleston "démocratique" (non-sélectif), d'un médium qui semble bien pourtant se définir, d'une part, par sa concrétude (attachement irrémédiable à la présence d'un "réel" en face de la surface photosensible) et, d'autre part, par des outils "créatifs" particulièrement limités et concentrés autour de l'idée de "sélection" (discriminer, dans le réel, entre ce qui sera enregistré et ce qui ne le sera pas).

Que des pratiques paradoxales existent, après tout, voilà qui en soi n'a rien de bien surprenant si l'on pouvait considérer Plossu ou Eggleston comme des artistes photographes excentriques, à la lisière de la pratique photographique et de jeux conceptuels sur le médium. Mais c'est bien le contraire dont il semble s'agir ici. Beaucoup de tels photographes (on pourrait rajouter à la liste des gens comme Winogrand, Shore, Meyerowitz, Sternfeld, Frank, Trivier) sont exclusivement photographes, passionément photographes. Ils battent leur plein créatif et intellectuel

³ cf. *The Colourful M.Eggleston*. Voir aussi comment, de la même situation qu'ils ont partagée dans la rue, Winogrand et Papageorge auront tiré deux images totalement différentes du couple New-Yorkais portant dans leur bras deux chimpanzés.

au sein même du médium et de la spécificité d'une image en acte. Nous ne sommes pas en train de parler d'artistes pluridisciplinaires comme, par exemple, Michael Snow, qui aura souvent réalisé des oeuvres photographiques qui sont à la fois pleinement photographiques, en cela même qu'elles jouent avec les limites du médium et qu'elles tentent de lui inventer une manière objectale d'exister qui soit fonction de ses spécificités (l'image en acte pour *Authorization*, la dialectique entre surface et espace pour *Powers of Two*). On parlera donc là plutôt d'installation photographique que du corpus d'un photographe. Nous ne sommes pas là non plus en train de parler d'artistes qui auront été tout autant archéologues ou historiens (Bernd & Hilla Becher), qui auront été autant témoins engagés (W.Eugene Smith, Don McCullin) que photographes, ni d'ailleurs de nier l'importance du rôle joué par ces artistes dans l'histoire de la photographie.

J'aimerais plutôt examiner l'hypothèse suivante : c'est qu'il se déroulerait quelque chose de tout à fait différent chez des photographes "sans sujet" comme ceux que nous avons cités plus haut. Les photographes qui m'intéressent ici sont de ceux chez qui il semble presque impossible de sérieusement discerner un autre réel intérêt que celui pour l'acte photographique lui-même. En ce sens, Winogrand, Roche sont en bonne place. Tous deux auront répété tout au long de leur vie leur attachement à l'acte photographique lui-même et une indifférence généralisée, une absence de discrimination et un refus de la responsabilité vis-à-vis non seulement de ce qui est photographié, mais aussi de ce qui *n'est pas* photographié c'est-à-dire, encore une fois, une forme d'attitude photographique située en-deçà de la sélection et du jugement.

II/ Photographier démocratiquement : le double paradoxe

“I was in Oxford, Mississippi for a few days and I was driving out to Holly Springs on a back road, stopping here and there. It was the time of year when the landscape wasn't yet green. I left the car and walked into the dead leaves off the road. It was one of those occasions when there was no picture there. It seemed like nothing, but of course there was something for someone out there. I started forcing myself to take pictures of the earth, where it had been eroded thirty or forty feet from the road. There were a few weeds. I began to realize that soon I was taking some pretty good pictures, so I went further into the woods and up a little hill, and got well into an entire roll of film.

Later, when I was having dinner with some friends, writers from around Oxford, or maybe at the bar of the Holiday Inn, someone said, ‘What have you been photographing here today, Eggleston?’

‘Well, I’ve been photographing democratically,’ I replied.

‘But what have you been taking pictures of?’

‘I’ve been outdoors, nowhere, in nothing.’

‘What do you mean?’

‘Well, just woods and dirt, a little asphalt here and there.’

I was treating things democratically, which of course didn't mean a thing to the people I was talking to. I already had different, massive series. I had been to Berlin and to Pittsburgh and completed huge bodies of work. From that moment everything from the boxes of thousands of prints made cohesive sense for the first time. All the work from this period from 1983 to 1986 was unified by the democracy. Friends would ask what I was doing and I would tell them that I was working on a project with several thousand prints. They would laugh but I would be dead serious. At least I had found a friend in that title, The Democratic Forest, that would look over me. It was not much different from Cartier-Bresson bringing the whole world from America to China to The Decisive Moment. [...]

I am afraid that there are more people than I can imagine who can go no further than appreciating a picture that is a rectangle with an object in the middle of it, which they can identify. They don't care what is around the object as long as nothing interferes with the object itself, right in the centre. Even after the lessons of Winogrand and Friedlander, they don't get it. They respect their work because they are told by respectable institutions that they are important artists, but what they really want to see is a picture with a figure or an object in the middle of it. They want something obvious. The blindness is apparent when someone lets slip the word ‘snapshot’. Ignorance can always be covered by ‘snapshot’. The word has never had any meaning. I am at war with the obvious.”⁴

Précieux texte, à peu près aussi concis et élégant que les photographies elles-mêmes. Négativement, Eggleston y manifeste bien une volonté de se dégager des modes de "lecture" habituels de l'image photographique. Il débusque, sans violence ni acidité, mais clairement, l'infantilisme propre à ces lectures habituelles de l'image (jeu

4 Afterword à *The Democratic Forest* : « From a conversation with Mark Holborn, Greenwood, Mississippi, February 1988. »

de la reconnaissance, qu'il soit direct ou nourri d'un symbolisme érudit) et leur volonté de se rassurer entre les recouvrant de la pudeur du langage (le mot de passe "snapshot").

L'insipidité d'une telle conception de la photographie est également mise au jour – car qui voudrait réellement défendre une photographie de l'évidence banale ? Or, encore une fois, qu'y a-t-il à photographier, à faire matière photographique, que la banalité du monde ? On voit bien comme l'autre faiseur d'images, le peintre, est immédiatement au-delà de cette question de par son médium : rien n'y existe sauf à une intervention arbitraire de son imagination (création *ex-nihilo*), et rien n'y existe sauf à la manipulation de techniques et d'outils propres au médium et donc chargés d'une spécificité qui fait d'emblée leur valeur (la préciosité du lapis lazuli, la finesse du trait...).

Il faut donc essayer de comprendre ce qui fait la matière réelle, positive, du travail de ces photographes. Dans le texte pré-cité, positivement, Eggleston manifeste une volonté double, et qui peut paraître à première vue paradoxale :

_premièrement, traiter le réel comme une matière première photographique au sein de laquelle la sélection est inopérante, voire même néfaste. Photographier démocratiquement c'est-à-dire, considérer avec une égale intensité tout ce qui se présente à mes yeux, sans installer, avant de déclencher, de hiérarchie "photogénique" entre les différents moments/lieux de ma vision ;

_secondement, traiter cette matière universellement accessible comme *a priori non visible*, comme existant en deçà d'une couche opaque d'évidence qui la rend en réalité invisible à celui qui regarde. L'évidence est en réalité ce qui rend la vision difficile.

Examinons donc ces deux paradoxes.

A/ Pas de sélection : démocratiquement

Comment Eggleston pourrait-il prétendre échapper à la sélection ? Celle-ci n'est-elle pas ontologiquement inhérente à l'acte photographique ? Photographier, n'est-ce pas, sans arrêt et encore, dire "oui, ceci peut faire image, non, ceci ne peut pas faire image", c'est-à-dire sans cesse *trier* dans le réel ? Trier les points de vues, les angles de vue, la profondeur de champ et la position du plan de netteté, les modalités d'exposition, la quantité de durée incluse dans l'image, etc... L'acte inverse, qui refuserait totalement et en bloc la sélection, sans arrêter de photographier, ne pourrait être que celui d'un fou ou d'un enfant, d'un anarchiste ou d'un cinéaste inarrêtable, et ce n'est clairement pas ce que fait Eggleston, qui n'est pas en train de déclencher au hasard. Il regarde, il cadre, il déclenche. Certes.

Inversement, n'omettons pas de remarquer que si Eggleston était en train de sélectionner, il ne ferait pas ces photos dont il ne daigne même pas donner une description précise dans son texte. Le "sujet" de ces images semble bien peu lui importer. Une demi-douzaine de mots très banals semblent suffire à les décrire, laconiquement. Lorsque des amis et écrivains lui demandent ce qu'il a photographié, sa réponse manifeste une volonté d'éviter la question : "*I was outdoors, nowhere, in nothing.*" Manifestement, cela n'a pas une grande importance à ses yeux. Et certes, si ce qu'il photographiait pouvait être décrit verbalement, quel intérêt cela aurait-il à être

photographié ? On voit donc que l'évidence de la nécessité de la nature "sélective" de la photographie peut tout à fait être remise en question. Winogrand n'affirmait-il pas photographier pour voir à quoi ressemblait la réalité, une fois transformée, photographiée ? Quelle importance alors que l'on photographie une chose plutôt qu'une autre ? Parlant de son intérêt pour un image de Frank dans laquelle figure une station service, Winogrand précise néanmoins : "*I don't give a rap about gasoline stations.*"

Mais revenons au texte, car il y a bien un moment où Eggleston semble porter un jugement. "*I began to realize that soon I was taking some pretty good pictures, so I went further into the woods and up a little hill, and got well into an entire roll of film.*" Comment cette sensation de justesse lui parvient-elle, alors même qu'il n'a pas encore vu les images, rien ne semble le décrire. Comment est-il passé de la première affirmation "Je faisais des photos de riens" à "Je faisais d'excellentes photos" ? Remontons plus haut, considérons l'ensemble du processus.

"I was in Oxford, Mississippi for a few days and I was driving out to Holly Springs on a back road, stopping here and there. It was the time of year when the landscape wasn't yet green. I left the car and walked into the dead leaves off the road. It was one of those occasions when there was no picture there. It seemed like nothing, but of course there was something for someone out there. I started forcing myself to take pictures of the earth, where it had been eroded thirty or forty feet from the road. There were a few weeds."

On serait presque bernés par l'envie d'avoir, comme dans le rectangle de l'image, une dénomination précise de ce que le photographe est en train de photographier. Cette envie a priori prend le pas sur une lecture fidèle du texte, à mon sens ; elle nous convainc d'emblée que ce que dit Eggleston est un compte-rendu verbal du *sujet* de ses photos. Or, ce n'est pas là ce qui est décrit. Ce qu'Eggleston est en train de décrire n'est pas son "sujet" (y en a-t-il seulement un ?), mais lui-même. Les éléments du récit – le contexte de la route, d'un arrêt fortuit, d'une saison incertaine, d'un homme qui soudain abandonne la voiture, n'y voit pas d'images d'abord, et puis finalement se met à photographier – concourent plutôt à donner une impression du ressenti propre à celui qui était là. Bien malin qui saura avoir une image mentale précise du lieu avec une description aussi laconique. Par contre, on est, grâce à la même description, un peu plus à même de sentir *l'état d'esprit* dans lequel se trouvait Eggleston à ce moment. Le sentiment d'un accès à la matérialité brute des choses, à une sorte de concrétude phénoménale semble se dégager.

Premièrement, "être là", to be "someone out there", comme l'écrit Eggleston, qu'est-ce que cela veut dire ? Il n'y avait, à première vue, pas d'images, mais finalement si, pour celui qui voudra bien se mettre là, lui-même, dehors, s'exposer, en somme, au lieu dans son moment. Qu'importe que celui-ci soit d'apparence sans intérêt ; de quelle autorité le photographe pourrait-il décréter que cette bordure de route a moins d'intérêt qu'un meeting politique, qu'une rue de New York, que le Vietnam ? C'est la plénitude de la présence du photographe dans cet espace-temps, souvent aidée par la solitude, qui va lui permettre de voir les images qui sont là, "*of course*", car, Eggleston semble le sous-entendre, des images photographiques potentielles, il y en a partout et tout le temps ; il faut cependant atteindre à cet "être-

là" pour déchirer le voile gris du regard, et parvenir à atteindre les contrastes du monde directement par la vision. Eggleston met presque en scène ce moment comme une sorte d'épiphanie silencieuse au cours de laquelle il va réussir à comprendre ce qui fait lien entre des images séparées par le monde entier et par des dizaines d'années de distance. Il fait la réalisation que l'idée de sélection, de tri au sein du monde est totalement idiote lorsqu'il s'agit de faire des photographies, puisque n'importe quel lieu-moment peut se révéler comme source d'images, comme vision. Il devient donc absurde de prétendre que le photographe doit se rendre dans un lieu précis (spécifiquement "intéressant" ou "pertinent") ou s'attacher à des objets particuliers (son "sujet"), alors qu'il lui suffirait de "faire un effort", de se forcer un peu, pour trouver des images sous ses yeux mêmes, sans bouger de sa chaise, ou presque. Ralph Gibson, dans *"Contemporary 20th century photographers"*, un film de Michael Engler, tient les propos suivants : *"I should be able to make a photograph of anything. If you really see what you're looking at [...] as long as you're pushing film in the camera, the possibility of something happening is there. So I'm not gonna wait until something great happens on the street. I wanna be able to take a picture of this right here, this corner, anything."*

B/ Combattre l'aveuglement : dégager l'évidence

Etre en guerre contre l'évidence ? Se forcer à faire des photographies ? Où Eggleston veut-il en venir, avec ce second point ? Il cherche, à mon sens, à donner une approximation de ce que cet "être-là", susceptible de déchirer le regard, susceptible de laisser remonter la vision, peut être.

L'idée de "se forcer" indique d'abord que l'être-là du photographe n'est pas acquis, mais doit être reconvoqué. Le photographe ne peut pas se contenter d'être là dans un état de conscience normal et attendre que la photographie s'offre à lui par chance ou par magie. Quand bien même l'image défilerait sous les yeux du photographe, celui-ci serait incapable de la voir, car le réel est sans arrêt en train d'être de nouveau recouvert par la couche de grisaille du regard, effaçant contrastes, richesses de tonalités, ombres et lumières, et ramenant la vision sous la surface étouffante de l'usage et du signe, lissé par l'adaptation permanente de l'oeil.

Il n'est pas anodin que Eggleston parle d'aveuglement en corrélation avec l'évidence : *"The blindness is apparent when someone lets slip the word 'snapshot'. Ignorance can always be covered by 'snapshot'. The word has never had any meaning. I am at war with the obvious."*⁵ C'est que la sorte de "voir" que cherche le photographe est autant un aveuglement pour le commun, ou pour qui veut fonctionner

⁵ L'usage du terme "snapshot" dénote d'un malentendu fondamental sur le travail photographique. Il désigne un type d'image qui, selon Winogrand, n'aurait jamais existé ; Eggleston sous-entend également que le terme n'a jamais réellement de signification. Winogrand voit dans la photographie vernaculaire une image très méticuleusement composée, et soumise à de nombreux codes, située donc, de ce point de vue, aux antipodes d'une image sans cerveau, sans intention. Même si l'intention n'est pas fomentée consciemment dans le cerveau de celui qui déclenche, mais à un niveau culturel plus global, elle n'en est pas moins prégnante sur le résultat final de l'image. Bref, la photographie vernaculaire est bien différente du fameux snapshot, innocent et maladroit, spontané et défectueux (en témoigne l'existence des "Manuels de photos ratées"). Mais il ne peut pas non plus être le fait du photographe qui, puisqu'il fait profession de (ou en tous cas, passe beaucoup de temps à) faire des images, ne peut plus prétendre atteindre ni l'innocence, ni la spontanéité. L'esthétique "snapshot" ne peut qu'être fabriquée par le photographe, et semble donc une impossibilité conceptuelle. Philippe Dubois a suffisamment montré comment, en photographie, le cadrage est "un effet de la découpe" et que la distinction entre des images bien / mal ou non cadrées n'est pas tellement pertinente.

dans et avec le réel.

La culture est une machine : elle vous enserme doucement, vous fait glisser le long de ses rouages bien huilés. Tout est fonctionnement. Le photographe doit s'extraire, se tirer lui-même hors de cette usine de sens, pour voir. Voir sans adjectif, voir tout court, implique en effet de réussir à rester à un niveau phénoménal primaire, sans cerveau, réussir à voir les photons et les atomes frapper la rétine comme tels, et non, une fois interprétés par le cerveau, comme manifestations ou représentations d'objets et partant, de fonctions, d'usages possibles. Le voir du photographe doit se calquer sur le voir de l'appareil photo : c'est le voir d'une machine sans esprit, qui ne traduit du réel que deux variables simples : contrastes et luminosité. Ces deux variables décrivent tout ce que l'image photographique contient, après avoir "fait", au sens d'une opération presque traître, au réel, ces opérations qui servaient à Winogrand pour souligner la valeur de "mensonge", ou dirons-nous de simulacre de l'image photographique : le passage de l'espace tridimensionnel à l'aplatissement sur une surface, et l'extraction d'un instant infiniment court hors du flot phénoménal. C'est le "coup" que fait la photographie au réel, qui la rend tout à fait inintéressante au regard de notre rapport commun à lui. Le réel machinal y perd son sens. La photographie nous oblige donc à *voir* une réalité trouvée dans un flux phénoménal où le "regarder" n'est en général qu'une fonction parmi d'autres, pas tant associée à la vue qu'à la continuation permanente d'un processus de fonctionnement dans le monde, dans le quotidien, dans le sens. La photographie telle qu'ici décrite n'a aucun sens ni aucun intérêt pour la réalisation de cette fonction habituellement remplie par la vue ; autant qu'une page remplie de calligraphes d'une langue inconnue n'a aucun sens, ni aucun intérêt du point de vue de la fonction de la lecture.

A mon sens, l'on pourrait peut-être éclairer les propos d'Eggleston en se débarrassant de la référence au "snapshot". Tronquons le texte : "*The blindness is apparent [...] I am at war with the obvious.*" L'aveuglement est "apparent", "patent" faudrait-il peut-être traduire, et cela se passe de complément d'objet, puisque nous sommes, par défaut, en permanence, "aveugles", c'est-à-dire a priori incapables de voir les images dans un monde qui en est absolument plein ; tout moment, tout angle de vue, toute lumière sur tout objet ou lieu ou individu dans le monde est à même de faire "image", au sens fort du terme ; ce qui fait effectivement le tri dans cette potentialité infinie, *c'est notre capacité à voir elle-même* – capacité à voir qui elle est effectivement limitée à certains moments, certains états de conscience, et qui limite donc le nombre de photographies susceptibles d'être prises et appréciées. Eggleston aurait traité le monde entier comme Stieglitz aura traité les nuages : un tout au sein duquel la photographie peut à loisirs découper une image n'importe où et n'importe quand.

C/ Parenthèse : Stephen Shore

Au détour d'une interview filmée, Stephen Shore parle du processus de création de *American Surfaces*. Premièrement, il l'explique par la présence d'un principe de travail fondamental (qui ferait faussement passer les photographies de cette série pour un travail conceptuel) : l'idée de se forcer à prendre en photo ce qui est là, ce qui se trouve sous ses yeux au moment où surgit l'idée de faire une photographie. Sans donc

poser de question préalable quant à la validité photographique de ce qui est là. Tout simplement, accepter cette fenêtre visuelle vécue comme recelant potentiellement d'une image, au moment où l'esprit convoque l'idée de photographier, au moment où se manifeste une possibilité nue de photographier - éviter consciemment la question de la validité du geste, et effectivement photographier, sans trier au moment de la prise de vue. Il s'agit donc d'une sorte de "truc" qui semble, de prime abord, lui permettre de refabriquer l'esthétique d'une photographie vernaculaire. Mais est-ce bien là le but recherché ? Ou simplement une coïncidence esthétique ? Notons que Shore affirme bien se situer volontairement, consciemment en-deçà du jugement, mais à aucun moment, il n'affirme chercher à reproduire une fausse esthétique "snapshot". Qui d'ailleurs, trouvera dans les albums de famille ou amateurs, des photographies de cuvettes de toilettes, de frigos ou de TV Dinner, hormis justement au moment où le quidam aura cherché à "faire une photo d'art" ? Par cette sorte de contournement conscient de la sélection⁶, Shore parvient à se mettre de côté lui-même comme humain fonctionnant dans la culture, et, paradoxalement, à la montrer d'une manière d'autant plus hallucinante. Il me semble que l'on peut se rapprocher de la manière de Shore pour ces photographies en se retournant soudainement sur soi-même ; alors, parfois, l'image surgit *avant* le codage intellectuel des sensations visuelles.

Secondement, de manière assez mystérieuse, il évoque une autre photographie, prise probablement dans une chambre de motel, dans laquelle on distingue le bord inférieur d'une fenêtre, une tablette, une lampe et son abat-jour, le sol de la chambre. Rien ne s'y détache précisément que l'on pourrait désigner comme étant le sujet principal de l'image. Shore semble vaguement indiquer un rapport entre la lumière provenant de la fenêtre et la texture du matériau de l'abat-jour. Par comparaison avec sa célèbre image du panneau publicitaire recouvrant le paysage réel par un paysage peint à peu près similaire - objet et situation qui s'imposent d'eux-mêmes comme étant particulièrement photogéniques - l'abat-jour et son recoin de motel nécessiteraient un état de conscience spécifique afin d'être vus comme susceptibles de faire image. Il ressemblent, certes, à une photographie prise par erreur par quelqu'un ayant manipulé l'appareil un peu trop vite, glissé sur le bouton du déclencheur, ou simplement lors d'un moment d'ennui ou de désœuvrement. Mais dans ce cas, d'autres éléments trahiraient la dimension involontaire ou inassumée d'une telle image : flou de bougé, cadrage mal équilibré... l'image de Shore est manifestement consciemment construite, pensée et posée comme telle. Son intention de photographier cet angle de sa vision est manifeste. *Something sparked his interest*, dirait-on en anglais. In extremis, Shore rajoute : *"If i'm the right state of mind... i can take this picture."* Quid donc, de ce "right state of mind" ?

D/ Dévoilement : le "bon" état d'esprit

Dès lors que les mots *"a right state of mind"* sont lâchés, la question de l'équilibre mental est vouée tôt ou tard à être posée. Où se situe la frontière entre le "juste état d'esprit" et un autre ? N'est-ce pas là une entreprise folle, du moins

6 Ce que mentionne également Gibson, qui dit ne jamais s'empêcher de faire une photographie.

dangereusement située à la frontière entre l'entendement et l'absurde⁷ ? Qu'ais-je à gagner à essayer de *voir le réel sans cerveau* ? Est-ce que je ne peux pas risquer de ne plus savoir en revenir, et me retrouver bloqué dans une sensibilité pure, faite de pures intensités, autant dire, devenir autiste, fou, incapable de ne plus jamais communiquer ? Qu'on m'arrête si la description commence à ressembler à celle d'un photographe... L'on peut explorer cette direction, mais elle semble fort trouble tant que nous n'avons pas dégagé un peu plus les modalités de cet "être-là" photographique. Il faudra également, voir à quel point cette "juste disposition" a à voir avec une forme d'aveuglement, tout autre que celui vis-à-vis duquel Eggleston prenait ses distances.

L'idée que l'image *dévoile* la réalité, plus qu'elle ne la représente ou ne l'enregistre, nous renvoie au concept antique, et repris par Heidegger, de *l'aletheia*, c'est-à-dire de la vérité comme dévoilement (à la différence d'une conception de la vérité comme proposition descriptive que l'on considèrera comme plus ou moins exacte suivant sa capacité à épouser le réel, à coller à lui sans manque ni débord⁸). Il est clair déjà à quel point la photographie, malgré l'intuition, est fondamentalement incapable de prétendre à une conception de la vérité comme adéquation : l'opération photographique est d'abord une simplification du donné⁹. Le photographe ou le chef opérateur n'a-t-il pas d'ailleurs pour habitude de *plisser les paupières* afin d'appréhender à l'oeil nu (de "prévisualiser") le rendu photographique final ? En tant que représentation, la photographie est d'une quasi-nullité patente. Le voir s'y trouve extrêmement tronqué – d'autant plus qu'elle s'accompagne d'une fausse impression de transparence et de véracité. Cette tronquature engendre la sensation d'une accentuation, d'une exagération de ce qui reste (la vision), c'est-à-dire d'un double effet : d'une part de simplification effective (moins d'informations, donc potentiellement plus de pertinence), et d'autre part de renforcement illusoire (ne serait-ce que par la force du contraste). Cette "sensation de dévoilement" propre à l'image photographique n'est-elle donc pas un simple "effet" du "coup", une sorte de tour de passe-passe technique au cours duquel le regardeur est pris en otage d'un dispositif dont les manques même concourent à la création d'une sensation hallucinatoire ? C'est qu'il faut prêter attention à ne pas déplacer les points de vue : notre interrogation porte bien sur le photographe lui-même et son rapport au réel au moment du déclenchement, et non pas de ce que l'image montrée à autrui (avec laquelle il faudrait d'ailleurs considérer tout le cortège lié à l'objet-support) peut

7 Avec l'humour qui lui est propre, Rosset dit bien, alors même qu'il parle d'autre chose, la folie douce qu'il y a à vouloir, en photographie, dépasser le regard pour atteindre la vision : "*Cette illumination du monde par l'outre-monde est naturellement une vision d'illuminés dont la crédulité ne consiste pas, on le sait, à projeter sur le monde réel les fantaisies de leur imagination, mais tout au contraire à prétendre recevoir de ce monde réel les images appelées à conforter leur vision, voire à la constituer de toutes pièces. Ce n'est pas moi qui délire, c'est le monde qui est bizarre : si je me suis mis "ces idées dans la tête", qui vous paraissent folles, c'est parce que, et seulement parce que, j'en ai perçu (à ma grande surprise, d'ailleurs) les images dans ce monde-ci que vous pourrez observer tout comme moi.*" CR, Le philosophe et les sortilèges, Propos d'outre-monde, p43.

8 Voir la célèbre fable de Borgès : la carte la plus exacte et la plus vraie est en réalité le territoire lui-même : la représentation parfaite, c'est le réel recréé sur le réel.

9 Pour résumer :

1/ suppression de tous les sens sauf la vue ;

2/ suppression d'une dimension de l'espace : passage de 3 à 2 dimensions ;

3/ accentuation, par fixation, des valeurs de contraste et de luminosité (pas d'adaptation synthétique dans la durée et moins de dynamique que l'oeil) ;

4/ arrêt définitif du flux continu du temps en une instance discrète.

engendrer comme "sensation de vérité". Notre question, c'est bien de savoir ce qui, dans le rapport sensible au réel, pousse le photographe à capturer l'image à tel instant et endroit, depuis tel point de vue, plutôt qu'à tel autre.

Faire défiler les choses (ou les gens, comme Meyerowitz sur son passage clouté à New York) aide à rester alerte, mais la diversité la curiosité est minoritaire dans le fait de trouver une photo, c'est avant tout l'intensité du regard qui fait une différence. Cette intensité ne peut être maintenue en permanence. C'est-à-dire, il est impossible au voyant de toujours voir comme l'aveugle, avec l'intensité d'une vision entièrement libérée de l'expectation. Cette intensité est réservée à des moments aussi courts que les vitesses auxquelles se déclenche un obturateur et le photographe ne peut que limiter le laps de temps entre le moment où il voit et le moment où il déclenche. Il ne s'agit pas là de quelque chose à regretter comme un manque de travail ou de capacité. La grisaille est la toile de fond d'une vision intense, l'arrière-plan sur le fond duquel la vision peut se dégager, se rendre visible. *L'aveuglement est la toile de fond sur laquelle se dégage un instant de vision possible.* C'est sur et entre les tonalités générales que la différence vient se poser et s'éclairer. Il faut combattre l'aveuglement de l'évidence, et atteindre l'aveuglement de la vision.

N'est-ce pas ce que décrit Eggleston, qui, lorsqu'il commence à photographier, vient de descendre de sa voiture après une longue route ? Il vient donc en quelque sorte de se désensibiliser en faisant défiler le réel autour de lui, nivelant la matière visuelle en un flux globalement indifférent (tout est semblable et nul sur la route, tant que tout se passe bien), soudainement interrompu par et pour la vision – processus essentiellement photographique que ce "flux interrompu". C'est parce qu'il n'a rien vu et rien regardé pendant le temps passé au volant, avec cette hébétude d'aveugle aux yeux ouverts, ce regard posé au-delà des choses, typique du chauffeur sur une highway déserte, et qui le rend d'ailleurs sensible aux hallucinations¹⁰, que le "rien" sur le bas-côté peut lui apparaître comme pertinemment photographique. Et cette sensation de pertinence se transfère effectivement à l'appareil puisqu'Eggleston alors n'essaie plus de faire une photo, il voit mécaniquement au-delà des choses pour quelques minutes ; la photo est déjà dans son regard ; c'est un processus en quelque sorte similaire à celui du derviche tourneur qui va s'imposer un trop-plein de mouvement afin d'atteindre à une perception lavée de l'usage, plus claire et plus proche, perçante jusqu'à la matière visuelle elle-même.

¹⁰ Voir le phénomène du prisonnier, ou cette sensation, lorsque l'on conduit, de soudain ne plus être capable de reconnaître la voiture qui nous précède – comme si nous la voyions pour la première fois.