

Le photographe hanté

1/2

Constantin Dubois Choulik, 2015

*« The class that I teach is called “The Life of a Photograph.”
It takes up the question, of the billion photographs that were taken
today, how many will have a life, and why? So the new reality has
made the question more pertinent, not less pertinent. »*

Sam Abell, 2013

I/ Introduction

A/ Préambule

Pourquoi donner naissance à une photographie ? Il n'en manque pas, il y en a même, a priori, beaucoup trop. Il manque peut-être des images, dans le sens fort du mot. Introduisons immédiatement une distinction entre *photographie* (objet résultant du processus technique d'enregistrement de la lumière) et *image* (oeuvre picturale sélectionnée par un artiste au sein de ce corpus de photographies).

Qu'il s'agisse de photographies ou d'images, reconnaissons qu'elles sont inutiles à celui qui les crée. Une photographie de plus ou de moins, voilà qui ne change strictement rien à la face du monde et encore moins à celle de son géniteur. Avoir procédé à cette sélection, à ce raffinement des photographies en images, et en être reconnu comme l'"auteur" laisse celui-ci dans un état singulièrement identique à celui de départ. Dans ces conditions, sommes-nous bien sûrs de vouloir ajouter une image photographique au monde, et de prendre au passage le risque de l'avorton ? Le peu d'*images* en proportion des photographies moyennes vaut-il le coup ?

Le projet ici consiste donc à se poser la question de savoir comment les photographes assument la part obscure de leur travail, le trop-plein d'images non désirées, et par la suite, comment ils s'y prennent pour dégager dans le réel des images qui valent le coup.

B/ Question de quantité

Comment la nécessité de capturer/fabriquer des images dans le réel se maintient-elle dans le temps, alors que le poids des photographies sans intérêt, des "zombies" qui n'ont pas passé le moment de sélection, se fait de plus en plus lourd dans le corpus passé du photographe ? Celui-ci accumule un certain nombre d'images privées, qui lui sont réservées, et constituent sa banque personnelle, source cachée et souvent nauséabonde des images publiques qui elles, de leur côté, paradent élégamment en société et font sa réputation.

La quantité d'« originaux », d'images matrices créée par un photographe est souvent beaucoup plus importante que celle de ses confrères peintres ou autre iconographe. On parle de 150 000 négatifs pour Vivian Maier. 350 000 pour Norman Parkinson. L'oeuvre énorme de Picasso : 50 000. C'est un véritable océan qui menace autant son créateur que le reste de l'humanité. Le photographe shoote, irresponsable, seulement pour se retourner un jour et se rendre compte qu'il est désormais le père indigne de milliers de photographies ratées, abandonnées ou même pire, jamais regardées, perdues dans des limbes. Il doit faire alors appel à des organismes professionnels d'archivistes et de muséographes pour organiser le chaos d'images qu'il a laissé derrière lui.

C/ Nécessité du ratage

C'est apparemment inévitable. Martin Parr l'affirme, et même le conseille, comme beaucoup d'autres : il faut faire beaucoup de clichés pour pouvoir en assumer un seul publiquement. Ce n'est, a priori, pas une alternative laissée au photographe. Au sein d'une situation donnée, face à un sujet, ou dans l'océan de possibles de la rue, il faut déclencher l'obturateur sans trop réfléchir, à l'envi. Igor Kostine, sur le toit du réacteur 5 de Chernobyl, ou ce qu'il en reste quelques jours après l'explosion en avril 1986, « *actionne frénétiquement son déclencheur*¹ » alors même qu'il affirme ne plus bien savoir qui il est ni où il est. On n'a pas le temps à la fois d'être là, de photographier, et de sélectionner. Certes, Kostine dans le cas présent avait une bonne raison de se presser. Mais d'une manière générale, la sélection attend, reléguée à un second temps a posteriori. Cette nécessaire division est bien sûr d'autant plus incontournable pour le photographe qui travaille en argentique, puisque cette technique ne se départ pas, même en chimie instantanée, d'un moment de latence aveugle entre l'instant de la prise de vue et celui du dévoilement de l'image².

1 Igor Kostine, *Profession Reporter*.

2 cf. Philippe Dubois, p.12 : « *Le Polaroid ne change rien à ce retard inéluctable de la photo : au contraire, il ne fait qu'exacerber son impossibilité effective à jamais rattrapper le temps.* »

D/ Eviter la quantité inutile : méthode 1

Cela signifie aussi que le photographe doit se départir d'une peur de trop en faire, d'une peur de trop gâcher de film. Il doit faire son deuil d'un idéal ascétique perfectionniste et accepter d'être plongé dans l'instant de la prise de vue sans arrière-pensée, accepter de faire face ensuite aux avortons. Martin Parr va au bout de cette idée en adoptant l'outil numérique, et en affirmant même faire un premier "dérushage" sur l'écran de son appareil, quelques instants après les prises de vue. Il pousse l'idée jusqu'au bout, tirant parti de la facilité qu'il y a à détruire une image numérique. Ce qui n'est pas suffisant est rejeté à jamais. Manière d'éviter le problème à la source. Le photographe est une sorte de limiteur, au sens où l'entendrait un ingénieur du son : un portail filtrant que l'image photographiée ne traverse qu'une fois ; celles qui échouent cette fois-là sont mises à la corbeille et recyclées en octets libres sans possibilité de résurrection. Procédé qui a le mérite de couper court à toute confrontation future avec les avortons. Parr n'aura pas à faire face à une vision tordue de son oeuvre passée. Mais il se supprime aussi cette possibilité propre au photographe de se « revisiter soi-même » a posteriori, et de se repentir sur son choix originel. Possibilité assez rare, après tout. Il semblerait que la malédiction propre au médium vienne avec une sorte de revers, de surplus de possible, d'offre de repentir, que nous explorerons plus bas.

E/ Méthode 2

Mais d'autres méthodes existent pour tenter de limiter la "casse". Eggleston par exemple affirme limiter le nombre des prises de vues à un seul déclenchement pour un seul sujet. C'est frappant à le voir faire. Etranger à ce monde, Eggleston flotte d'un objet d'intérêt à un autre bien plus rapidement que ses petits pas et son dos courbé ne le laisseraient présager au premier abord. Comme concentré sur sa proie, il la capture une fois d'un coup d'obturateur, et passe à la suivante sans arrière-pensée. Il l'affirme clairement et consciemment³ : prendre plusieurs clichés ne ferait que se piéger soi-même a posteriori face à la nécessité du choix. N'avoir fait qu'une seule prise de vue de chaque sujet simplifie énormément le problème : la photo est réussie, ou non. Pas d'arguties de supermarché entre deux images quasi-identiques et donc quasi-impossibles à départager.

Le problème n'est pas supprimé, mais grandement simplifié. Car une fois penché sur la planche contact, le travail doit-il vraiment recommencer ? Faut-il s'imposer une série d'alternatives, alors que le choix entre celles-ci ne pourra, ultimement, qu'être arbitraire ? On peut certes argumenter sur le cadrage au millimètre près, ou au pli de visage plus ou moins bien placé. N'est-ce pas encore une manière de repousser le problème, cette vie propre de l'image, cet aveuglement propre au photographe qui transfère sa vision à l'appareil le temps d'une fraction de seconde, et est donc incapable de jamais voir exactement ce qu'il photographie au moment où il le photographie ? Si les paupières du sujet sont closes, le visage déformé sur l'image, l'image n'est-elle pas pour autant présente ? La photographie n'est-elle pas d'autant plus elle-même que l'on lui laisse vivre sa vie indépendante d'image technico-physiquement générée sans lui appliquer des critères de sélection qui ne font qu'entériner ce que l'on a envie de voir, ce que l'on reconnaît déjà, annulant ce qui peut justement faire image au sens fort, *vision* ?

F/ Méthode 3

Paradoxalement, Ansel Adams est peut-être celui qui aura poussé le plus loin possible dans cette direction, avec l'idée de « visualisation. » Autre mystique, peut-être. Mais cette économie est aussi imposée par l'outil : la chambre impose une lenteur maximale, et donne la possibilité d'un contrôle processuel sur l'image à peu près complet, contrairement aux autres outils photographiques. L'utilisateur de la chambre photographique aurait tort de se priver de réfléchir et maîtriser l'image point par point. Il limitera donc son action sur le déclencheur à des

3 cf. Eggleston, In The Real World et autres vidéos

moments préparés, pensés, conçus, voulus et donc voués a priori à la réussite. Il y a quelque chose du réalisateur de cinéma hollywoodien ou du peintre dans l'idée de visualisation (Jeff Wall, bien sûr). L'artiste est celui qui fait exister au réel une image mentale préexistante, et dont le travail consiste justement à construire patiemment ses conditions de possibilités dans le réel. Adams ne déclenche pas s'il n'a pas une idée préconçue de l'image terminale qu'il désire obtenir ; et la photographie sera considérée réussie si le résultat final sur papier vient se superposer exactement à la prévisualisation mentale initiale.

Quand bien même ces photographes ont certainement aussi leurs ratés, leurs plan-films insatisfaisant, trop différents de ce qui a été prévisualisé, ils ne peuvent pas connaître de doute quand à leur statut. Ce sont de purs rebuts et leur échec n'est qu'un aléas possible – le doute quand à leur potentielle validité dans un autre référentiel ne peut pas se lever. Le sang-froid avec lequel Baltz affirme avoir détruit son propre travail effraie autant qu'il soulage : « [...] *This wasn't the first photographic work I made, by any means. I had bodies and bodies and bodies of work, which I destroyed, because they weren't really mine. They were influenced by one or another of my idols – influenced by Bill Current a lot. Influenced by a lot of people, a lot of things. So it really wasn't my work, and I destroyed it.*⁴ » Rien n'était-il donc du moindre intérêt dans ces corpus de travail ? Comment l'artiste parvient-il à reconnaître son propre travail ?

4 cf. interview, ASX.

A/ Postures face à l'image :
Denis Roche, Vivian Maier, Garry Winogrand

II/ Éprouver l'image : Denis Roche

A/ Désœuvrement et consternation

Parr, Eggleston ou Adams, et d'autres, ont chacun leur manière de contourner le problème de la responsabilité de la photographie ratée. Mais que se passe-t-il pour celui qui fait face, de plein fouet, au problème ? Ce n'est peut-être pas un hasard si c'est un photographe qui est aussi un poète – c'est-à-dire non seulement quelqu'un qui s'échappe parfois de l'unique référentiel photographique, mais qui, de plus, s'en échappe pour s'immiscer dans le pur domaine de la genèse flottante et du « toujours en danger » d'(in)existence qu'on appelle poésie – cette même poésie qu'on espère insuffler aux images photographiques pour qu'elles “valent le coup” – ce n'est pas un hasard, si c'est un photographe-poète qui semble le mieux exprimer l'angoisse propre aux débiles ou zombies photographiques. Denis Roche dit avec une grande clarté et une grande acuité ce qu'il y a de tragi-comique dans le fait de donner naissance à de mauvaises photos :

“Je fais les photos, quand le rouleau est fini je le porte à développer. Puis je regarde les contacts et la photo que je croyais géniale est sans le moindre intérêt. C'est horrible. Et quand je cherche une photo à faire développer dans mes planches de contacts, je remue, je remue, parce que ce n'est pas classé, je me trimbale des quantités de planches bourrées de photos merdiques, des souvenirs atroces de trucs ratés, chaque fois je brasse tout cela pour tomber sur le malheureux négatif que je cherchais. Je brasse des années entières de ratages irrattrapables. Une photo ratée ne peut ni se corriger, ni s'améliorer. Remuer les négatifs, c'est remuer le temps, remuer la mort. C'est le contraire de la littérature. Quand j'écris, je ne garde pas les ratages. Je ne garde que ce qui a été publié. Je n'ai aucun brouillon. Rien. Il n'y a que les livres. Aucun inédit. Au contraire avec les photos il faut se coltiner toute cette masse de ratages. C'est consternant.”

Il faut vivre ce moment de *désœuvrement* pour en ressentir à plein la dite consternation. Désœuvrement : l'arrachement de l'oeuvre à l'artiste. L'auto-contemplation iconographique de la vie du photographe se solde par une déception généralisée. Les bandes d'images argentiques prennent littéralement, dans ces moments-là, le statut de bandelettes de momies : purs lambeaux de mort⁵. L'archive pelliculaire du photographe, traces de moments à la fois nombreux et toujours infiniment courts⁶ de sa vie passée, se donne là à voir dans tout son tâtonnement. On sait gré à la vie de nous mener à travers les déceptions et les échecs vers de nouvelles réussites possibles, avec l'aide miséricordieuse de l'oubli et la distance du temps ; et le commun des mortels se passe fort bien de revoir, figés dans leur laideur, ces moments d'échecs qui ne peuvent qu'être dépassés – et dont la conservation équivaldrait à un traumatisme. Il n'est donné qu'à celui qui photographie cette possibilité dickensienne de se retourner sur sa propre vie révolue à travers l'encadrement de quelques chiches fenêtres iconiques. Malheureusement, l'expérience est rarement plaisante⁷. Nietzsche a suffisamment dit à quel point la mémoire sert aussi à oublier.

C'est pourtant bien cela à quoi Roche fait face. *Consternant* – le mot est bien sûr soigneusement choisi : étymologiquement, du latin « *consternare* « épouvanter, bouleverser, effaroucher » composé de *sternare*, forme intensive de *sternere* « abattre, terrasser » d'où *consterner*. » Deux ennemis se portant à chacun le regard fatal simultanément. Car qui bouleverse ou effarouche, comme la Bête, porte en lui-même la trace d'une mauvaise naissance

5 « C'est en effet la paradoxale réalité du cadavre que d'être indiscernablement absence et présence, effacement et persistance : l'homme y manque mais le corps y est. » Clément Rosset, *Le philosophe est les sortilèges, Visions de l'absence*, p108. Rosset ne parle pas de photographie, mais la définition est étonnamment applicable telle quelle à la matrice photographique.

6 Roche : « La plupart sont prises au 1/125e de seconde. Si l'on considère comme Henri Cartier-Bresson que dans toute une vie cent clichés tiennent vraiment le coup, c'est-à-dire peuvent rester accrochés tout seuls aux cimaises d'un musée, cela signifie que le photographe n'aura retenu qu'une seconde de tout ce qui sera passé sous ses yeux. Rien de comparable n'existe dans un autre domaine de la création. Cela provoque la peur – une vie de créateur ramassée en une seconde et, en même temps, ne suscite aucun sentiment de frustration. *Photographier, c'est traquer, obstinément.* »

7 « Possibly it would be too shattering to recall everything exactly, not because it was necessarily bad, but because it could reveal opportunities missed and errors made. » Ansel Adams, *An Autobiography*, p7.

qui le rend pathétique (raté) autant qu'effrayant. La masse des zombies regarde le photographe, fasciné et interdit par la laideur de sa création. Il les entendrait presque l'implorer de savoir pourquoi il leur a donné naissance, ou, du moins, pourquoi il ne leur fait pas grâce de les détruire. Car il est le lieu de leur naissance, et la responsabilité lui en échoue donc. Car enfin, faire exister une image là où il n'y en avait pas, ce n'est pas rien. Justement, ce n'est plus rien. La responsabilité n'est-elle pas plus crue encore si l'image est sans intérêt ?

Car les images *manquées* sont les seules qui sont propres au photographe en tant qu'individu. L'image réussie, celle qui sort du lot, le fait justement parce qu'elle atteint à cette rare constellation d'émotions et de significations qui font signe à quiconque la regarde. Elle est donc une sorte d'activateur creux d'émotion, dont les effets sont variables avec l'observateur. L'auteur lui-même en est le premier surpris. Il ne *reconnait* pas ce qu'il a photographié et très souvent, l'inverse du phénomène que rapporte Roche est valable : l'image réussie est celle que l'on avait oubliée avoir prise⁸. L'image apparaît devant lui dans toute sa sur-prise, car elle n'est plus vraiment la trace enregistrée de la scène dont il était le témoin, mais elle est devenue la présentation d'un ailleurs, un regard autonomisé qui lui rend son regard. *L'image* se dépossède du *photographe*. Il se retrouve à devoir la *prendre* une seconde fois. Et il peut ainsi, on peut du moins l'espérer, s'en délecter avec le même plaisir désintéressé que n'importe qui.

Les images ratées au contraire sont restées involuées au simple stade d'enregistrement insipide du réel et constituent donc, en fin de compte, le seul et unique témoignage photographique de la vie vécue du photographe, qui se trouve, à tort probablement, à faire le constat d'une vie passée à s'enregistrer elle-même dans ses pires moments de désœuvrement : inintéressant, regrettable, défiguré, en retard de quelques fractions de seconde... tout au hasard, en quelque sorte, de la photographie de famille ; c'est une iconographie de solitaire, de taré. Il se promène seul, se penche sur des riens. Si on lui demande d'expliquer ce qu'il prend en photo, il s'embrouille et se retrouve incapable de parler... Ainsi, s'il existait un moyen, pour celui qui est photographe, de persister dans cet être, sans avoir à s'infliger une telle introspection catastrophique, cela serait certainement un grand soulagement. Pour lui et pour ses héritiers d'ailleurs, qui se retrouveront tôt ou tard à faire face à cette "masse de ratages" à sa place. Plusieurs interrogations se lèvent donc face à la consternation rochienne.

A/ Eviter

Le photographe n'est-il donc pas assez bon pour éviter la création même de ces déchets ? La même réponse, déjà donnée par Parr, revient chez Roche, mais sans être vraiment très convaincante, cette fois :

"Je perds énormément dans mes photos. Il faut que je fasse cent photos pour une présentant un intérêt. Il faut cependant tout garder parce que sur une planche, il y a un tirage qui est intéressant, chaque planche sert de repère, il y a les dates dessus. Elles sont des preuves du temps. Si une photo n'est pas datée, je ne suis pas sûr de l'avoir prise, elle n'est pas vraie et je ne la publie pas."

On est loin de l'économie adamsienne ou egglestonienne. C'est que chez Roche la photographie est une danse avec l'inconscient. Et quel meilleur moyen d'inviter l'inconscient à prendre une part essentielle à la création que d'utiliser un médium visuel au sein duquel une partie essentielle la création est concentrée dans un moment très court durant lequel le « créateur » est nécessairement *aveuglé* ? C'est donc que Roche ne saurait véritablement faire de la photographie autrement. Il déplore certes la laideur des scories, mais ne les appelle pour autant pas inessentiels. Au contraire elles sont, pour le meilleur ou pour le pire, inévitables et c'est le lot du photographe de les supporter, de les trier, de naviguer en elles comme en un marécage.

B/ Détruire

Seconde interrogation : une fois la sélection faite, pourquoi ne pas simplement détruire les

⁸ "Je n'ai jamais pris la photo que j'avais l'intention de prendre. Elles sont toujours meilleures ou pires." Diane Arbus, citée par Philippe Dubois dans L'Acte Photographique.

avortons ? Le problème serait réglé, l'héritage allégé. Mais c'est que, pour être un objet particulièrement fragile, le négatif photographique résiste étonnamment bien à la destruction.

Premièrement, sa fragilité est habituellement compensée par le nombre. Une matrice photographique seule, isolée, est un objet manquant trop cruellement de corps pour subsister isolément. Imaginons que, pour trier définitivement les bonnes images des mauvaises, nous coupions la photographie unique qui nous satisfait, hors de la bande de trente-six dont elle fait (en général) originellement partie. Nous aurons de très grandes chances de perdre cette toute petite image intéressante et de nous retrouver seuls avec les déchets survivants et inutiles sur les bras. Sortez un plan-film de sa boîte pour le trier et gare à ce qu'il ne glisse derrière l'oubli d'un meuble, sous un tapis, dans les nombreux replis du monde aptes à enserrer un objet presque sans épaisseur. A la limite, les mauvais négatifs font office de protection rapprochée pour la bonne image. Leur sauvegarde passe donc par une forme de macro-organisation de l'ensemble des photographies qui implique aussi, au passage, la survie des déchets.

Deuxièmement, l'original photographique, qu'il soit analogique ou digital, jouit, par le principe même de sa génération, d'une exclusivité ontologique absolue qui le protège comme un talisman. A partir du moment où la lumière a écrit l'image, toute occasion de recommencer est perdue à jamais. La photographie résultante est donc la seule et unique chance d'enregistrement de ce moment-là qui aura jamais lieu. Toute photographie est, en ce sens, absolue, sans concurrente ni comparaison possible. Bien ou mal enregistré, la question, à la limite, ne se pose donc même pas. Quiconque envisagerait de détruire une de ses photographies aurait à assumer l'idée de détruire quelque chose d'absolument personnel et inaliénable – autrement dit, s'autodétruire. *“Détruire les négatifs, ce serait s’amputer de ses propres ratages. Ils font partie du marquage du temps. Ce serait s’amputer aussi d’une très grande partie du temps qui s’est déroulé dans cette activité. J’aurais l’impression de détruire des pans entiers de ma propre vie.”*

Le négatif photographique argentique a ceci de plus auratique encore que, à la différence d'un fichier digital, il est ontologiquement constitué de traces indexicales de la "scène" enregistrée. Une image argentique, c'est à la fois quelque chose de représenté *et* de présent, en un seul objet. Statut quasi-reliquaire du négatif, qui rend sacrilège l'idée même de le détruire⁹. Détruire un infime morceau de quelqu'un, n'est-ce pas commettre un infime meurtre ? On m'a un jour demandé de détruire des portraits que le modèle et moi-même considérions comme ratés... j'ai préféré mentir et prétendre l'avoir fait, ne pouvant me résoudre à l'exécution, sans pour autant espérer rien d'autre de ces négatifs que de les conserver cachés au fond d'un meuble. Pensée magique ? Si l'on veut. La sémiologie s'y retrouve pourtant, et le photographe du XXIème siècle n'est pas plus armé que "l'homme sauvage" vis-à-vis de l'aura de l'image. La seule arme qu'il aura inventé contre cette aura est une forme de contournement : enregistrer la lumière dans un support en perpétuelle évanescence, le capteur digital, qui brise ce lien de double présence du présent et du représenté dans l'image. Ainsi, le fichier "image" digital peut être supprimé sans arrière-pensée ; il n'est plus qu'une illusion de présence. On pourra argumenter sur le "progrès" que ce rapport "décapité" à la photographie pourrait constituer dans la perspective d'une esthétique nietzschéenne du simulacre... mais là n'est pas la question ici. Qu'il suffise de remarquer que le malaise convoqué par la destruction d'un négatif argentique a presque entièrement disparu lorsqu'il s'agit de mettre un JPEG ou un RAW à la "Corbeille".

C/ Repentir

Troisième et, non des moindres, la dernière manière pour la matrice photographique de survivre est la chance de repentir qu'elle offre. Le merdier qui constitue la masse silencieuse des archives d'un photographe vaut tout autant comme une seconde chance, sorte de vie en mémoire externalisée libre d'être relue, revécue, ré-appréciée post-mortem. Le photographe comme

⁹ Ansel Adams, An Autobiography, p7 : *« It is sometimes a desolate moment when one sees old photographs and realizes that all the humanity represented is dead and forgotten. Painting or sculpture of deceased persons, famous or not, does not evoke the same response in me as do photographs ; there is a reality in the camera remembrances that compels respectful consideration. »*

Voir aussi P. Dubois, p121 : *« Au regard du désir, la représentation ne vaut pas tant comme ressemblance que comme trace. »*

Scrooge.

Le choix en effet n'est jamais suffisamment assuré pour justifier la destruction des photographies qui sont écartées. Si choix il doit y avoir après la prise de vue, sur quels critères celui-ci peut-il avoir lieu ? Roche nous dit séparer les bonnes images des mauvaises, mais il ne nous dévoile pas sur quelles bases. Et d'ailleurs, comment le saurait-il ? S'il s'agissait juste de « reconnaître » les bonnes photos, intuitivement sur la base d'une culture visuelle, ou d'une habitude de lecture de l'image, alors le photographe devrait peut-être se demander si ce qu'il fait a un sens. Nous ne sommes plus à l'heure où l'image-récognition peut avoir une valeur quelconque, quand une partie de l'humanité est en mesure de capturer photographiquement la réalité à volonté. Non, *l'image* qui sort du lot photographique est plus que ça – mais justement, si ce « plus » se fait reconnaître par son étrangeté... il est par-là même tout à fait indiscernable, invisible. Comment reconnaître ce qui justement vaut par son étrangeté même à ce qui est connu ? On touche là à l'une des raisons les plus cruciales de notre questionnement. Si l'image cherchée photographiquement n'est pas une image-récognition, alors le photographe ne peut pas se fier à son instinct pour juger de ce qui fait image ou non. Il serait sûr de piocher des images qui ne sont *que* de l'ordre de la récognition, car elles lui font, à première vue, à peu près le même effet que les images les plus fortes, les plus viables. Si le photographe pouvait éviter a priori ce nécessaire choix, il éviterait ce problème qui semble insoluble.

Encore une fois, la photographie Rochienne est une danse, un flirt conscient, amusé avec l'inconscient dangereux, le convoquant volontairement dans des mises en scènes qui conjurent, circonscrivent sa présence, la rendant détectable sur le négatif. Même ainsi Roche sera pris à son propre piège, même s'il n'y voit là, à raison, qu'une nouvelle matière ou manière photographique intéressante (voir son triptyque du cimetière). Manière d'enrichir l'oeuvre de l'intérieur, et ainsi de conjurer ce fameux risque de désœuvrement propre. Roche montre là la dernière manière qu'a la *matière* photographique de se rendre indestructible : en prouvant qu'elle peut toujours, a posteriori et par surprise, se révéler être le réceptacle d'une valeur qui n'a été d'abord que latente, à venir, même après la révélation chimique de l'image. Telle photographie, qui pourra à première lecture de la planche contact paraître être l'exemple même du déchet, se proclame aussitôt comme protégée, immunisée par cette possibilité imprévisible qu'elle a de s'installer dans le futur au sein d'une image. On ne sait jamais – c'est la formule. Guerre froide ou optimisme, c'est comme on veut. Et puis avec le temps, le photographe oublie et parvient à prendre de la distance avec l'affectivité qui le lie avec le moment de la prise de vue.

D/ Souvenir

A un niveau plus individuel, mais dans le même ordre d'idée, et comme nous l'avons déjà abordé, les archives iconographiques du photographe ont un lien particulier avec sa propre psyché, car elles sont sa mémoire externalisée. Elles lui apparaissent comme une sorte de double venant brandir à ses yeux certains moments passés, moments particulièrement non choisis, autres que ceux que la mémoire a conservés. Le photographe ne déclenche pas pour enregistrer sa vie, mais pour créer des images ; les instants lors desquels il déclenche son appareil sont rarement identiques à ceux qu'il aura voulu mémoriser personnellement. Sur le moment, et quelques temps ensuite encore lors de la sélection dans le laboratoire, les images ont perdu à ses yeux leur valeur de trace de sa propre vie. Ce n'est que longtemps après, lorsqu'il y revient, compulsant ses archives, qu'elles peuvent de nouveau lui sauter au visage comme les fantômes de moments abandonnés par sa mémoire, errants dans des limbes que seules les images photographiques peuvent nous permettre d'apercevoir. Cette archive lui permet d'agrandir sa mémoire, pour le meilleur ou pour le pire, et il n'est peut-être pas si avantageux de contourner le travail de l'inconscient. En cela, l'archive photographique est pour le photographe qui l'a constituée comme une image de rêve.

E/ Assumer

Assez de justifications : il semble en effet que détruire l'image est beaucoup moins facile

que d'apparence. Roche doit donc vivre avec. Il faut que ça vaille le coup.

« Les choses s'apaisent-elles lorsque le choix des photos est fait? »

D.R. : Oui, parce qu'il existe dans ce vrac des photos qui s'approchent du chef-d'œuvre. Il faut bien appeler les choses ainsi puisque la création obéit à cette recherche obstinée : atteindre une seule fois ce dont on s'approche sans arrêt, cette beauté où se rejoindraient idéalement l'harmonie, l'équilibre, la géométrie, la grâce, l'éphémère et le permanent... J'aime beaucoup cet aphorisme de Nietzsche: « La beauté est une flèche lente. » Si l'on considère ce livre, Les preuves du temps, cela veut dire qu'il a fallu trente ans pour que la flèche accomplisse son parcours. »

Patience donc. Le photographe ne doit pas s'inquiéter trop des ratages. Le temps lui donnera raison, en faisant surgir l'œuvre du brouillon primitif. Et l'œuvre, par sa beauté, rachètera les scories du travail. L'idée de rédemption est certainement au cœur de cette manière photographique. La bonne image pour Denis Roche, c'est celle qui aura déniché, parmi l'infinité de points de vues possibles pendant une infinité d'instant, l'un de ceux en qui s'était posé la grâce et l'harmonie.

III/ Ignorer l'image : Vivian Maier

A/ Ignorer l'image

Vivian Maier se pose bien sûr au sein de cette population variée avec un silence qui ne manque pas de créer la fascination. Dans le rapport quantitatif à l'image photographique chez Maier, il y a plusieurs éléments uniques. Tout part de l'acceptance quasi-originelle, du moins d'après ce que l'on en sait, constante dans sa vie entière, du destin *d'invisibilité* de ses images. Maier n'était manifestement pas suffisamment inquiétée par l'idée que ses images ne soient pas vues pour les montrer à ses proches, et encore moins pour stopper son activité de prise de vues.

Leçon d'humilité et de dédication qui n'est probablement pas pour rien dans le malaise que la « photographe-trésor » inspire au monde de la photographie contemporaine. Oui, les images de Maier sont d'une qualité exceptionnelle. Suffisamment pour la catapulter immédiatement au Panthéon, dans une fulgurance absolue dès sa découverte. Mais elle ne réécrit pour autant pas l'histoire de la photographie. Maier explorait une pratique de genre, probablement aussi bien que la majorité des autres grands photographes, mais sans exploser nos codes historiques a posteriori (d'après ce que nous connaissons de son oeuvre pour l'heure). Ainsi, ce n'est probablement pas tellement la profusion *d'images dans ses photographies* qui gêne, que cette totale ignorance volontaire du monde de l'art et de la reconnaissance d'autrui qui sonne comme une marque de mépris suprême. Maier était consciente de la qualité de ses images, comme on peut le lire dans certains de ses courriers¹⁰. Elle n'a simplement jamais ressenti le besoin d'une validation externe. Cette indifférence à la validation, au jugement porté sur l'image (vécu comme un fardeau nécessaire par Roche), sera portée à sa plus haute puissance par Maier, qui à force ne daignera même plus développer ses films exposés (des problèmes financiers et d'accumulation y ont probablement également joué un rôle important, mais pas suffisamment pour la stopper). Une manière on ne peut plus efficace de saper les fondations mêmes du problème de la schizophrénie du photographe, en l'évitant a priori.

Meyerowitz dit au sujet de Maier : « *It's great if you can make prints out of it, and share this, but at a certain point if you've done it long enough you don't really have to. It's just for you* ». Elle n'était apparemment concernée que par la prise de vue. De là à dire que l'image résultante lui était indifférente, il y a un pas que l'on ne peut franchir dans l'état actuel de ce que nous savons. Même si elle ne les montrait pas voire ne les regardait même pas, les images résultantes, les « photographies » elles-mêmes sont bien ce vers quoi tendait Maier. Sans cela, si le pur acte technique lui suffisait, cette satisfaction sonore du claquement de l'obturateur, elle aurait tout autant pu déclencher son Rolleiflex au pur hasard, face au ciel, face au trottoir, sans viser. Si le pur lien social avec ses sujets lui suffisait, elle aurait pu omettre de placer un film dans l'appareil, et continuer à jouer le même rôle paradoxal d'observateur distant plongé dans les scènes qui la fascinaient (cela lui eût coûté moins cher en développement de films). Non, quand bien même elle refusait en bloc cette part maudite de la vie du photographe – ce revers de la médaille du moment joyeux, du moment de liberté de la prise de vue, qui a pris désormais le terme lugubrement cinématographique de « post-production » – elle n'arrêtait pas pour autant de faire des images. C'est presque comme si un Ansel Adams aveugle, sorte de monstre conceptuel parfait, s'acharnait à faire et faire encore des images, tout entier porté par une force de « visualisation » portée à l'absolu, tellement puissante qu'elle se dégagerait de la nécessité de vérifier la conformité du résultat aux projections mentales.

B/ Pas de déchets

Le plus terrifiant, le plus inconcevable chez Maier – quoiqu'il faudrait pouvoir le confirmer en face à face avec les bobines entières – c'est qu'il semble que cette liberté totale vis-à-vis du moment du jugement face à l'image prenne source dans une absence de déchets. Un passage du film documentaire de Jill Nichols *Who took Nanny's pictures ?* nous montre une série d'images présentée dans une exposition, série exhaustive produite par une bobine de film.

10 cf. *Who took nanny's pictures ?*

Douze images 6x6 prises au Rolleiflex, faisant presque fonction de journal iconographique, déroulant la journée de déambulation de Maier dans l'espace urbain, présentant presque autant de sujet différents que de photographies (pas de deuxième chance – comme Eggleston), et surtout, présentant presque autant *d'images* que de photographies. C'est-à-dire qu'il semble qu'il n'y ait aucun déchet sur la bobine de Maier. Chaque photographie s'élève à l'état d'image : il y a quelque chose, dans chacun de ces moments enregistrés sur émulsion argentique, qui nous regarde à travers le temps, droit dans les yeux. La fascination muette et sublime, médusante, propre à toute *image* photographique. Elle est là, semble-t-il, dans *toutes* les photographies de la bobine. Impensable, terrible découverte. Pas du tout une bonne nouvelle, en réalité, à part pour Maier elle-même. Et peu importe, après tout, qu'il s'agisse là de la vérité à propos du travail de la photographe américaine ; poussons l'idée jusqu'au bout. Que cela soit possible est un coup violent porté à l'universelle paresse et irresponsabilité des photographes « faiseurs d'images » vis-à-vis de l'océan monstrueux d'avortons dont ils sont les auteurs *aussi*. Peut-être n'est-ce pas si inévitable : peut-être peut-on être photographe sans produire de déchets. Peut-être que le photographe embêté par ses déchets n'est pas si bon que ça.

Comment, alors ? Viviane Maier était-elle si exceptionnellement douée ? Isolée, elle n'était pour autant pas une artiste brute, mais une autodidacte. Elle allait au cinéma, à des expositions photographiques. Elle maîtrisait parfaitement plusieurs outils photographiques et cinématographiques différents, elle avait manifestement une culture visuelle, technique, sociale, politique. Elle avait une conscience modeste mais réaliste de sa capacité à donner naissance à des images. Et elle s'est arrêtée là, en quelque sorte. Du point de vue du monde de l'art, c'est une insuffisance à regretter. Le groupe s'apitoie parfois inutilement sur le sort de l' « outcast » ; certes, cela vaut mieux que le lynchage. Mais le solitaire de son côté voit probablement les choses autrement. Il y trouve une liberté dont il ne pense pas être à plaindre. Paradoxalement peut-être, le refus inconditionnel de la part de Maier de quitter le moment premier de la prise de vue n'aura fait qu'augmenter le nombre absolu *et* le nombre proportionnel d'images réussies. C'est bien parce qu'elle est *a priori en dehors du jugement* sur l'image qu'elle aura donné naissance à tant *d'images* (moins de doute, plus d'action) et tant d'images *réussies* (plus d'action, moins de ratages?). En fin de compte, c'est peut-être dans l'"obscurité" que le photographe produit les meilleures images ; une disparition sociale, un refus de poser le regard sur sa production.

C/ Vanité

Maier imaginait-elle une possible postérité posthume ? Probablement pas. Elle a bien dû pressentir, à la fin de sa vie, l'incertitude du sort de ces milliers de matrices photographiques stockées dans des garde-meubles qui ne tarderaient pas à être vidés, dispersés, leur contenu détruits ou vendus. On a souvent l'occasion, sur les marchés aux puces, de fouiller vaguement un carton humide, à moitié vide de quelques négatifs et tirages anonymes, résidus de ce qui fut la possession et le travail d'un autre. Miroir vieillissant et de peu d'intérêt, dans lequel le photographe s'observe lui-même « en vanité. » La probabilité pour que les images bientôt orphelines de Maier ne soient pas détruites, mais consacrées, était évidemment très faible. Peut-être est-ce là l'angoisse à laquelle doit faire face tout géniteur (ou peut-être pas, si c'est une simple question d'ego, mais les photographies sont des enfants un peu débiles, à jamais incapables de subsister par eux-mêmes), mais elle prend dans son cas une acuité qu'on imagine facilement comme étant particulièrement douloureuse. On touche là peut-être au noeud de l'énigme. Où l'image trouve-t-elle encore sa place, son pourquoi, lorsqu'elle est invisible, et vouée à l'oubli et à la destruction ? Lorsqu'elle n'est même pas contemplée *une seule fois* ? Dans cette configuration, l'image prend la plus haute valeur de tension, écartelée entre son évanescence quasi-absolue (objet bi-dimensionnel, ultra-courant, même pas recyclable, grossièrement transparent : un quasi-rien) et son pouvoir de fascination le plus fort (trou de vert hallucinatoire ouvert sur un autre espace-temps, unique et absolu : un presque-tout).

Que l'oeuvre de Maier ait finalement été découverte, au bord du gouffre qui allait

l'anéantir ou du moins la disperser, importe peu ici. Ce qui m'intéresse, c'est de savoir où se place la motivation du photographe, face à cette tension. Où Maier trouvait-elle raison de continuer ? La solution simple est évidemment de dire que le photographe s'abandonne à l'absurdité de cette tension absolue, cette invisibilité de l'image. Que c'est là justement qu'elle trouve le soulagement, dans cette impossibilité de vraiment être responsable des images qu'elle a enfantées. La tension, arrivée à son comble, retombe alors, et s'évanouit.

IV/ Produire l'image : Garry Winogrand

A/ Quantité absolue

La figure de Winogrand est évidemment incontournable lorsque l'on s'intéresse à la question quantitative en photographie. Il s'agit certainement de l'un des plus prolifiques de l'histoire, avec plusieurs centaines de milliers de négatifs laissés derrière lui malgré une vie écourtée par la maladie. Comme Maier, il ira jusqu'à se concentrer de plus en plus sur le seul moment de la prise de vue, exposant des milliers de bobines de films sans jamais les développer. Difficile de dire s'il est effrayant ou amusant de le voir, après une journée dans la rue, rentrer dans son atelier et fourrer films et Leica dans un casier métallique déjà plein à craquer de bobines, avec la nonchalance de celui qui lance son chapeau sur le porte-manteau.

Il ne semble pas que Winogrand ait vécu cette manière paradoxale, apparemment incomplète de produire l'image comme une souffrance. Il affirme avoir conscience d'être devenu une sorte de blague ou de père fouettard de la photographie, sans pour autant reconnaître être à ses propres yeux "en retard" sur son propre travail, ni détester le travail en labo. Qu'est-ce à dire ? Qu'aux yeux de Winogrand, le travail photographique s'arrête lorsque le rouleau est exposé ? Pourtant, une sélection a bien lieu, elle n'est simplement pas réalisée par Winogrand lui-même ou lui seul. Il validait les sélections réalisées par d'autres, délégués par lui : il y avait donc bien édition, sélection au sein de cette matière immense d'images. On ne trouverait pas tellement surprenant de voir aujourd'hui un photographe jouer d'une absence de sélection, et exposer l'ensemble complet des images produites, en présentant ce non-choix comme un concept artistique. Mais ce n'est pas ce que fait Winogrand. Celui-ci continue bel et bien à discriminer les images entre elles. Quelle est sa position vis-à-vis du jugement sur l'image ?

Cette discrimination semble cependant, il faut le reconnaître, avoir une importance bien moins centrale que chez Roche, par exemple. Il est amusant de noter que là où Roche n'hésite pas à parler de chef-d'oeuvre pour désigner ses meilleures images, Winogrand lui rejette le terme, présentant son travail comme un flux exploratoire et expérimental, et allant parfois jusqu'à sous-entendre une sorte d'équivalence généralisée entre ses images ou en tous cas, une sorte d'indifférence principielle vis-à-vis de ce qu'il photographie – façon déjà de se démarquer d'une photographie du "rapportage", de la représentation.

B/ L'acte photographique

Il faut s'entendre, en réalité, sur ce qui semble faire le coeur de la recherche winograndienne, ce en quoi, malgré les apparences, il n'est pas tant l'ultime photographe de rue, documenteur, glaneur d'images dans le réel, qu'un photographe proto-conceptuel chez qui l'onto-technologie photographique elle-même, et son effet sur le réel, plus que le sujet photographié, constitue la motivation de Winogrand. La phrase est bien connue : si Winogrand photographie la réalité, c'est pour voir à quoi celle-ci ressemble une fois photographiée. C'est-à-dire que ce qui fait l'objet du regard de Winogrand, ce que celui-ci cherche réellement à voir à travers sa pratique, c'est la *transformation*, la *différence* opérée par le médium sur son "sujet". De ce point de vue, il importe donc finalement assez peu de savoir quel était effectivement le "sujet" photographié ; d'autant plus qu'il semble que ce qui amuse systématiquement Winogrand, c'est de remonter encore et encore, avec chaque image, la valeur paradoxale de *mensonge* ("It's a lie !") propre au processus de production photographique de l'image. D'une réalité mouvante, temporalisée, colorisée, spatiale, sonore, olfactive, la photographie fait une image plate, statique, noir et blanc, muette, incapable du moindre embryon de narration. Si le taureau est en l'air à l'image, bien malin qui saura dire s'il était en train de monter ou de descendre, piètre information que l'image n'est même pas capable de nous donner. La photographie, à la limite, dans sa bêtise technique, réduit une réalité richement pétrie de significations et de sensations à un aplats graphique absurde. Si l'on pouvait voir l'image photographiée tout en regardant à travers elle, sans être arrêté par sa prétendue valeur de représentation, voilà ce que nous y verrions : des aplats de contrastes graphiques, comme un test

de Rorschach. Il suffit par exemple de l'agrandir ou de la réduire énormément pour avoir cette intuition face à l'image.

Mais pourquoi, alors, ne pas regarder les photographies finales ? N'est-ce pas s'arrêter à mi-chemin ? Ne faut-il pas voir l'avant et l'après pour voir cette transformation ? Premièrement, ayons l'honnêteté simple de reconnaître que cela est impossible : ce qui a touché la rétine de Winogrand au moment où il déclenche est un moment unique, impossible à reconvoquer à nouveau pour le comparer à l'image finale. Réalité photographiée et image photographique existent dans deux plans temporels à jamais irréconciliables.

Mais de toute façon, Winogrand n'a pas besoin de voir l'image, de jouer au jeu des différences entre la réalité qu'il a expérimentée dans la rue et l'image finale. Il sait bien quelle va être la transformation opérée. Non, ce qui maintient Winogrand dans la rue, Leica chargée à la main, c'est de *produire* la transformation. C'est *l'opération* elle-même qui importe à ses yeux – réaliser ce pouvoir – qu'il faut réussir à ressentir à nouveau dans tout ce qu'il a d'incroyablement magique, ou peut-être alchimique : faire rentrer toute la réalité dans une cornue de lumière, trou noir ponctuel par laquelle elle va ressortir métamorphosée en image, amputée d'une dimension spatiale. On ne serait pas tellement surpris de voir un chasseur de papillons être plus préoccupé par la chasse elle-même que par la contemplation de sa collection. Pourquoi en serait-il différent pour un photographe ? En l'occurrence, il n'a que faire de l'image finie, figée, de l'image comme lambeau de mort.

C/ Le regard d'autrui sur l'image

Pourtant, l'expérience de la photographie "vue", de l'image finalement produite est bien différente pour le regardeur, le spectateur, le visiteur. Les images de Winogrand ont justement un pouvoir de fascination. Beaucoup d'entre elles ont la grâce. A tout le moins, elles constituent souvent un support facile à la rêverie, la réflexion, la projection sémiologique. Leur état de "papillon gelé en vol" les rend proche de l'hallucination, de l'incrédulité, de l'impossible ; un miracle semble s'opérer, car le "talent", déjà une notion à valeur de joker dans l'argumentaire, ne semble plus ici pouvoir réussir à cacher l'improbabilité quasi-absolue recouverte et niée par certaines de ces images. Chacun trouvera, dans le corpus Winograndien, ses favoris. Celle qui me vient souvent à l'esprit est cette photographie prise dans un salon d'agriculture, montrant vache et vacher côte à côte et unis dans une sorte de coïncidence graphique hautement improbable entre la virgule latérale du Stetson et la tension de la langue tendue le temps d'un éclair. La difficulté qu'il y a à attribuer une image photographique au seul talent ou au seul travail n'a jamais été aussi grande.

Il est évident que l'accumulation contribue à rendre possible ce genre d'images ; mais il serait trop facile de s'arrêter là pour expliquer les photographies de Winogrand qui dénotent tout autant de la chance que de la ténacité et du style. Et puis, à vrai dire, nous n'avons pas encore vraiment dépassé des considérations qui intéressent surtout Winogrand lui-même, son M4 à la main ; car qu'il trouve un intérêt primordial au geste de la prise de vue, voilà qui ne sert pas à grand chose pour expliquer comment nous pouvons aujourd'hui comprendre et nous positionner face à la masse d'images qu'il a léguées. Car nous sommes, il semble, réduits à assumer le rôle qu'il avait sans cesse refusé de prendre : celui du juge, du trieur, de l'éditeur. Ce rôle a-t-il simplement été transféré, comme une responsabilité refusée par l'un peut retomber sur le suivant ? Pas nécessairement. A vrai dire, l'acceptation d'une telle responsabilité dépend d'une certaine conception de ce qu'est une "bonne image", et donc de la manière dont le tri entre les bonnes et les mauvaises images va être opéré. *Il s'agit de savoir si l'image est révélabl par jugement.*

Ce moment du "tri" est essentiel à la pratique photographique, dont l'outil quasi unique, au moment de la prise de vue, est celui d'une sélection dans le réel. Le photographe est, encore une fois, un peu comme le filet du chasseur de papillon, qui ne s'abat pas au hasard ; son geste est sélectif. Mais il y a une différence essentielle de valence entre le tri opéré lors de la prise de vue

et le tri opéré sur les images figées. Le photographe est effectivement à sa place, sans équivoque, lors de la prise de vue. C'est à lui de voir et d'être vu, c'est son rôle d'intermédiaire que de "parier" sur un moment vécu, parier sur le fait que ce moment sera transfiguré dans l'image et deviendra autre chose qu'une simple trace insipide du réel. C'est-à-dire, que la "vision" propre au photographe, cet instant où le réel, habituellement indifférent, soudainement regarde le regardeur, est transférée, si l'image est réussie, aux yeux du spectateur qui regarde le tirage. Ainsi, il n'est plus vraiment du ressort du photographe de juger de l'image une fois qu'elle est "faite" sur papier. C'est à autrui qui la regarde qu'il appartient de ressentir la présence d'un regard dans l'image, d'un regard tourné vers lui (au propre ou au figuré). A la limite, le photographe n'est plus concerné ; et l'on comprend qu'il se désintéresse de cet autre phase, qui ne peut pour lui que relever du jugement, alors qu'elle doit être de l'ordre de la vision.

Le photographe est même, peut-être, le pire "juge" de ses propres images. De peur d'être pris au piège du désœuvrement, il va privilégier une mauvaise image qu'il avait espérée meilleure, ou ignorer une meilleure image en laquelle il ne plaçait aucun espoir. L'affectif qui le lie au moment de la prise de vue, ce moment si pétri de désir où le réel l'a enfin, peut-être, regardé – cet affectif est trop cher au photographe pour qu'il puisse voir une seconde fois l'image, lorsqu'elle est transférée sur le papier. Winogrand plaisante à ce sujet en affirmant que ses images de femmes lui posent un problème tout particulier, puisqu'il se trouve incapable de décider s'il est pris par l'image, parce que celle-ci vaut le coup en tant qu'image, ou parce que la femme photographiée est séduisante¹¹. Difficile de dire plus clairement le noeud désirant qui se joue dans cette question du "tri" de l'image. Ce serait rester très en surface du travail de Winogrand que de considérer cette délégation du travail du tri des images comme une forme de paresse ou d'inconséquence ; c'est bel et bien, au contraire, la marque d'une compréhension pointue des limites de ce que peut accomplir le photographe sans saboter son propre travail. De ce point de vue, le meilleur moyen de réaliser un maximum de bonnes images est donc de réaliser un maximum de prises de vues et un minimum de sélection.

D/ Affirmation

L'attitude du photographe américain semble déjouer à la fois la peur des zombies, et la responsabilité face à ceux-ci, via une posture qui rappelle l'affirmation nietzschéenne : prenant à bras-le-corps, avec une joyeuse irresponsabilité, le tout du travail photographique. Il ne s'agit même plus ici d'assumer sans peur la grande part d'incertitude et de risque propre à cette pratique (c'est l'affirmation de l'âne, qui assume le poids), mais plutôt de la redoubler par un débordement imprévisible de la pratique elle-même. Le découpage du travail photographique chez par Winogrand, extrêmement partial en faveur de la prise de vue, le libère directement de la responsabilité sur l'image¹², et lui permet de faire une photographie aussi injugeable que le réel lui-même. Dès lors, la posture du jugement ne peut plus s'appliquer aux images résultantes, qui s'adressent toutes potentiellement à tous. Chacun y fait son propre tri ; le photographe a filtré dans le réel des moments de vision qu'il appartient à chacun de contempler pour s'y voir regardé.

Seul celui qui reste du côté du jugement y verra là un relativisme. Il ne s'agit pas de dire que toutes les images se valent. C'est que toutes les images produites avec une posture affirmative face au réel sont susceptibles de s'adresser à chacun. Mais chacun ne se verra pas regardé dans toutes ces images. C'est, encore une fois, un transfert de vision qui a lieu, entre le photographe lors de la prise de vue, et le regardeur face aux images résultantes.

On pourrait douter a priori du rôle joué par la joie chez un personnage qui semble plutôt avoir été mu par l'angoisse. A ce titre, ses dossiers de candidatures aux bourses Guggenheim font froid dans le dos. Mais le sarcasme ne doit pas cacher la légèreté et le caractère ludique de l'oeuvre Winogrand. Le rire de l'affirmateur, le rire winograndien devient le nôtre lorsque nous sommes, au détour d'une page ou d'une cimaise, surpris par la vision dans l'image, comme par

11 Voir l'émission de télévision avec Barbaralee Diamondstein « Visions and images ».

12 "I do not have pictures in my head [...] I do not have responsibility to what I'm photographing." Interview avec Bill Moyers pour « The Photographer's Eye » Nous sommes loins de la visualisation.

exemple, lorsque le sourire innocent d'une passante se transforme, par le jeu tout aussi innocent de la captation photographique, en un rictus de vampire. L'irresponsabilité de la manière dont le sens est produit chez Winogrand est certainement une grande source de joie.