

Des photographies aux textes

**Quelques remarques sur la graphie, la
plastique et l'esthétique.**

Il y a quelques années, j'ai été invité par l'espace Mendès France et l'Université de Poitiers, pour une conférence devant des étudiants concernés par le rapport texte/image. Il s'agissait plus précisément de parler d'une certaine faculté de tromper qui caractériserait les photographies.

Cette conférence comportait deux temps : en guise de prolégomènes je montrais que, bien qu'orale, mon intervention relevait de l'écriture, et donc de la graphie tout comme les photographies. Avant de parler de tromperie à leur propos ou de les qualifier de signes vides, il convenait donc de vérifier que nous ne projetions sur elles la vanité déçue d'un prétendu pouvoir de parler de ce qui est déjà dit, que ce soit en graphies écrites ou en photographies.

La seconde partie, largement plus développée, était consacrée à l'étude de deux corpus photographiques de photographes rencontrés à Séoul. Cette étude mettait alors en évidence deux strates du sens des photographies : leur plastique et leur esthétique, ainsi qu'une ébauche de l'éthique du don et du contre-don que j'ai approfondie ultérieurement dans La valeur des photographies.

Marc TAMISIER

Je vous remercie de m'avoir invité à parler avec vous des rapports entre écriture et photographie. Notre tâche sera d'ordre archéologique, mais d'une archéologie de terrain, de celle qui repère les ruines, les débroussaille, écarte les dépôts avant de broser les gravures au pinceau de poils fins. Il nous faudra allier la force, qui brisera les préjugés qui encombrant notre problème, et la délicatesse, car les sillons que tracent les photographies ou l'écriture ne sont pas monumentaux. Ils parlent en silence et ne permettent pas les grands discours. Ils ne font pas signe d'eux-mêmes vers quelque leçon aussi universelle qu'infondée tant et si bien, qu'en matière de graphie, il est facile de perdre le cap. Ainsi, si le premier sens de "délirer" est né de l'agriculture, pour "sortir du sillon" et si "lire" vient du grec *legein* : "rassembler, cueillir", alors nous allons essayer d'écartier quelques délires pour pouvoir cueillir et accueillir dans nos mots ce qui se joue entre les photographies.

"Je vous remercie de m'avoir invité à parler des rapports entre écriture et photographie", disais-je à l'instant. Nous voici donc en présence non pas de deux, mais de trois termes : "écriture", "photographie", mais aussi "parler". Car nous ne pouvons pas taire le préjugé à

l'œuvre dans cette conférence d'une sorte de transparence de la parole, comme si en parlant nous disions ce que l'écriture et les photographies taisent d'elles-mêmes. Il se pourrait en effet, que ma voix, là maintenant, introduise en fait une fausse clarté, trop évidente pour être décelée, éblouissante à la manière du soleil dont on dit qu'il rend les idées lumineuses alors qu'il aveugle nos rétines et crame les blancs photographiques.

Commençons donc par écouter deux petits extraits de Là-bas si j'y suis, l'émission de Daniel Mermet jadis diffusée sur France Inter.

Le premier est extrait d'une série intitulée *Les 4000 et Paris* plus précisément de l'émission du mardi 30 décembre 2003

(de 27' 37" à 28' 24" ou de 28' 28" à 29' 16")

http://www.la-bas.org/article.php3?id_article=134

Le second est extrait de l'émission du 18 février 2010, dans la série *Mangez la terre, mangez les riches*

(extrait 5/12 de 2' 40" à 3' 33")

http://www.la-bas.org/article.php3?id_article=1863

Si nous sommes d'accord pour dire que les deux personnes que nous venons d'entendre parlent, que Daniel Mermet leur a donné la parole, alors il nous faut reconnaître qu'ici, dans cette conférence avec vous, je ne parle pas. Certes, dans les deux situations, il y a émission d'ondes sonores et modulation de ces ondes par des cordes vocales, et aussi reproduction de ces ondes sonores, puisque l'équipe de Daniel Mermet a enregistré ces personnes et que cette conférence à Poitiers est elle aussi enregistrée. Mais ce n'est pas de la parole que vous entendez, ou, du moins, pas de cette parole-là. Les voix de ces personnes étaient modulées, leur temporalité était séquencée d'une manière tout autre que ne l'est ma voix ici et je serai absolument incapable de parler avec vous à leur manière. À tel point que nous sommes obligés de dire que, si elles parlaient au micro de Daniel Mermet, alors moi, ici, je ne parle pas.

Se pose donc la question : que suis-je en train de faire, avec vous, puisque je ne parle pas ? Dans une première approximation, nous pourrions dire que je parle comme un livre, ou plutôt comme un texte puisque le livre n'est plus, depuis longtemps déjà, le seul format d'écriture. D'ailleurs, vous voyez sur l'écran le texte écrit de

ce début de conférence, mis en ligne sur ce site web depuis quelques jours.

D'une certaine façon, donc, je suis en train de lire ce texte. Mais aussi, je ne le suis pas à la lettre et, même, je l'abandonne souvent pour pouvoir vous regarder. Tout se passe alors comme si je continuais la lecture d'un texte que je réécris pour vous, là, maintenant. Ce que nous sommes en train de faire ensemble, c'est de la réécriture vocale. Et dans cet exercice, l'écriture, toujours, est première.

Je voudrais maintenant vous montrer un petit film. Une dame, qui s'appelle Cathy, est paralysée depuis quinze ans, tétraplégique. Des neurochirurgiens du Massachusetts General Hospital en collaboration avec des chercheurs de la Brown University ont posé deux petites électrodes à la surface de son cerveau, sur l'hémisphère gauche, plus précisément sur la zone la plus impliquée la coordination des mouvements.

<http://www.bbc.co.uk/news/health-20785638>

(ici vous entendrez plus d'explications, en anglais <http://live.wsj.com/video/paralyzed-woman-controls-robotic-arm-with-thoughts/C1D7BD2F-15EA-4D27-812C-446DD510EE0F.html#!C1D7BD2F-15EA-4D27-812C-446DD510EE0F>)

Ce petit film est intéressant, non seulement parce qu'il enregistre un exploit technologique, mais parce qu'il témoigne d'un travail d'équipe, et notamment du travail de cette dame nommée Cathy. Car il n'y a rien d'automatique dans son geste, même si c'est un bras robotique qu'elle fait fonctionner. Elle doit se concentrer, énormément, pour parvenir à coordonner l'ensemble des articulations du bras électromécanique. De telle manière que ce que nous voyons est le résultat de bien des efforts pour arriver à détourner et à métamorphoser l'impulsion nerveuse qui ne parvient plus à faire bouger les bras de son corps.

Cette vidéo vaut d'être montrée pour elle-même et la joie qu'elle diffuse, mais elle nous permet aussi de comprendre que nous pouvons détourner des impulsions nerveuses, celles qui font écrire nos mains, par exemple. Et je peux donc dire maintenant que ces ondes sonores que je vous fais entendre par ma voix résultent d'un entraînement au détournement d'écriture. Je suis

en train d'écrire, en somme, de la même façon que Cathy était en train de boire ; même si ma situation, bien évidemment, est bien différente de la sienne.

Nous pouvons donc en venir à une première conclusion : l'acte d'écrire ne dépend pas de la parole.

Certainement, pour être oralisable la graphie doit subir des détournements, de la même façon que l'impulsion nerveuse que produit le cerveau de la dame nommée Cathy suit des chemins détournés pour coordonner les articulations du bras robotique. Et l'on peut faire l'histoire de ces apprentissages tout au long de l'alphabétisation de l'écriture et aussi des réformes plus ou moins officialisées qui mettent les systèmes graphiques sous la tutelle du Verbe. De telle manière que cette écriture que je prononce avec vous est, en quelque sorte, préverbalisée. Pour autant, sa graphie reste radicalement étrangère à la parole, de sorte que je suis maintenant autorisé à vous dire qu'il existe une écriture silencieuse qui n'a pas vocation à être oralisée et qui est ce que nous pouvons appeler l'écriture à proprement parler.

Nous pourrions prolonger cette remarque dans bien des directions. Nous pourrions nous demander, par exemple, comment nous passons la frontière entre ces deux cultures qui ont pour principes l'une, la parole, l'autre la graphie. Ou encore, revenir sur la pédagogie de l'écriture et les rapports à l'oral qu'elle met en œuvre. Nous pourrions aussi nous étonner de ce que l'oralisation paraît finalement plus importante que l'écriture elle-même, à tel point que l'on a pu croire et faire croire que sa graphie n'était qu'un succédané de la parole. Comme si le détournement de l'écriture vers la voix devait être renversé pour laisser croire qu'il existe une autre parole, quelque chose comme un Verbe qui aurait été là avant d'être écrit. Cet étonnement nous amènerait alors à considérer d'autres graphies qui sont dans la même situation et notamment la photo-graphie. Car les photographies ne sont-elles pas, elles aussi, victimes d'une sorte de parole qui n'en est pas vraiment une, mais qui prétend avoir pouvoir sur elles ? dire leur sens ? Exactement de la même manière que le Verbe prétend détenir le sens de la graphie écrite parce qu'il prétend la précéder. Et si les photographies arrivent à tromper cette pseudo parole, comme lorsque l'on dit qu'elles mentent, ne faut-il pas voir leur rapport à l'écriture comme un rapport

d'alliance dans l'insoumission plutôt que d'opposition ?

Je vous invite maintenant à regarder quatre photographies :



Il semble que le sens des deux premières photographies, en rose et en bleu, est plus évident que celui des deux suivantes, en noir et blanc. Ou plutôt, il semble que le message des unes soit de l'ordre de l'affirmation, de la thèse ou de la position, alors que le message des autres serait de l'ordre de la narration, de l'étrangeté qui demande une histoire pour être expliquée.

Les photographies de JeongMee Yoon diraient tout simplement que "le rose est pour les filles, le bleu pour les garçons". Ce que nous pourrions dire de plus serait de l'ordre du développement de cette simple et brève proposition. Il faudrait, par exemple, attribuer à la photographe une intention : elle témoigne du poids de la société de consommation, dirait-on ; ou bien, elle projette dans ces mises en scène un ordre clair où les deux sexes enfantins se développent harmonieusement chacun pour lui-même ; ou bien encore, elle remet en cause les genres en exprimant par l'outrance leur artifice ; à moins qu'elle ne les encense, au contraire, comme une nécessité évidente.

À vrai dire, les photographies elles-mêmes ne nous apprendraient que peu de choses. Elles signifieraient simplement un état de fait et elles devraient leur valeur non pas au sens photogra-

phique qu'elles déploient, mais aux débats actuellement en cours autour des questions du genre. Elles serviraient, en somme, de prétexte pour nos discours, alors que nous ne pourrions jamais nous référer à elles pour témoigner que nous disons juste ou que nos contradicteurs disent faux. Le sens se jouerait ailleurs, non pas dans les photographies, mais dans nos mots. Sans doute faudra-t-il alors écouter ce que la photographe en dit, puisqu'il semble évident, ici, que l'image est insuffisante et qu'elle n'a pour fonction que d'illustrer une question de société.

Si nous passons, maintenant, aux deux photographies en noir et blanc, la question de société semble disparaître pour laisser place à une sorte de mystère, d'invitation à une imagination poétique, ou, du moins, narrative, plus ou moins sombre. On dira alors que le photographe, Noh Suntag, n'avance pas de thèse, ni ne témoigne d'une réalité partagée, mais lance plutôt une sorte d'invitation à la subjectivité de l'interprétation. Les images sont silencieuses, encore une fois, mais ce que nous pourrions en dire est d'un tout autre ordre que les discours que nous pourrions tenir avec les photographies de JeongMee Yoon. Le débat a disparu avec sa recherche d'une vérité publique, et il a été remplacé par une sorte de roman pour lequel

l'expression individuelle compte beaucoup plus que l'accord commun.

Le rapport entre écriture et photographie s'en trouve rassuré. Certes, ce que les mots diront n'est pas davantage étayé par les images, mais, précisément, ce n'est pas là la fonction des photographies. Leur allure suggère la liberté de parler bien davantage que la nécessité d'affirmer une thèse. Et bon nombre de rencontres entre images et écrits déclinent cette liberté comme un rapport entre deux créateurs d'un même imaginaire : le photographe et l'écrivain, tous deux alliés dans une même signification poétique.

Nous pourrions dire, dans ce sens, que nos propos entretiendront avec l'image un rapport d'ancrage ou un rapport de relais, en reprenant la distinction de Roland Barthes. Relais lorsque nous reprenons avec nos mots le peu de sens que nous avons perçu dans la photographie rose ou bleue ; ancrage lorsqu'il s'agit de fixer dans les mots un sens tout à fait erratique, à propos d'une "strange ball".

À vrai dire, je préférerais que nos propos aient plutôt un sens critique, non pas vis-à-vis des images, comme lorsque nous disons qu'elles sont

muettes, mais bien un sens critique du discours lui-même, par lui-même. Car si nous devons continuer à discourir sur le rose du genre fille et le bleu du genre garçon, nous passerions tout simplement à côté des photographies de JeongMee Yoon.

Prenons maintenant le temps de regarder l'ensemble du *Pink and Blue Project* sur le site de JeongMee Yoon

http://www.jeongmeeyoon.com/aw_pinkblue.htm

Nous nous apercevons rapidement qu'il convient d'être très prudent. Les fillettes et les garçonnets photographiés ici ne sont pas; en effet, le genre féminin d'un côté et le genre masculin de l'autre. Certainement, les unes sont habillées et entourées de rose, alors que les autres portent du bleu, les filles ont des cheveux plus longs que les garçons. Mais hormis cela, la plupart des filles posent dans des postures qui auraient pu être celles d'un garçon, et inversement. Pour les unes comme pour les autres, les sourires sont plus ou moins francs, les dents plus ou moins visibles, les

lèvres boudeuses ou intimidées, les regards tendres ou plus ou moins inquiets. Fille ou garçon ils se tiennent assis en tailleur, les jambes plus ou moins tendues en avant, ou appuyés sur un bord de lit ou un mur, assis sur une chaise ou un fauteuil recouvert de tissu plus ou moins rose ou plus ou moins bleu. Ce n'est pas que les genres se rassemblent finalement en une sorte de genre plus général, que l'on appellerait l'enfance, comme si finalement il n'y avait aucune différence entre les filles et les garçons, mais plutôt que ces distinctions, de couleur et de chevelure aussi, ne sont que des dimensions d'une diversité bien plus étonnante : tous ces enfants sont différents, ils sont des personnalités singulières.

Les objets qui les entourent sont très variés eux aussi, alors même qu'ils sont issus de l'industrie de masse. Il faut se contenter de grandes catégories comme "robe" ou "pantalon", "poupée" ou "mécanique" pour trouver des ressemblances d'une photographie à l'autre et des oppositions entre les deux genres. Car aucune robe n'est identique à une autre, les pantalons n'ont pas les mêmes formes, les poupées semblent aussi singulières que les enfants et les jeux mécaniques ne sont finalement pas très nombreux. Il y a bien Hello Kitty, le chat à grosse tête blanche et nœud rose d'un côté, les superhéros de l'autre, mais il y

a aussi beaucoup de crayons de couleur, beaucoup de livres, de chaussures et de pantoufles chez les filles et chez les garçons. De telle sorte qu'il faut concéder que, si nous pouvons effectivement distinguer les genres par les objets, c'est que nous cherchons à le faire à partir de quelques indices très minoritaires parmi l'avalanche de signes que nous apportent ces photographies.

Il en va d'ailleurs de même pour les couleurs. Le rose des fillettes s'étend, en fait, depuis le rouge jusqu'au violet en passant par toutes les teintes et toutes les saturations ; et le bleu des garçons s'étend du ciel pâle jusqu'au noir en passant par toutes les nuances de bleu roi, d'outremer et de cyan. Il n'y a pas Le rose et Le bleu, mais des roses et des bleus arrangés ici de telle manière qu'ils mettent en évidence notre conception des couleurs somme toute extrêmement rustique.

Les photographies de JeongMee Yoon, pour le moins, nous obligent à mesurer notre langage, à avancer nos mots avec prudence. Car le sens des mots "genre", "objet industriel", ou même "couleur", n'est plus évident. Si bien qu'il nous semble très aventureux de dire que la photographe a voulu dire ceci ou cela en pensant qu'ainsi nos mots remplacent avec évidence le sens de ses photos. Et il nous faut reconnaître, à

l'inverse, que le message et ses concepts : le rose, le bleu, les filles, les garçons, le genre, les genres, voire la consommation, l'industrialisation ou le capitalisme, ne proviennent pas des photographies, mais du discours que nous nous croyons autorisés à tenir à leur place. Peut-être avons-nous raison d'une certaine manière, en partie, ou selon un point de vue, quant aux idées que nous avançons, mais certainement pas quant à cette arrogante autorité que nous nous attribuons lorsque nous substituons nos mots au sens photographique des photographies. De telle manière que nous devons en passer par un discours critique de lui-même, qui, au moins, nous retienne d'ensevelir les images sous des propos qui ne sont pas les leurs. Et à l'issue de cette critique du discours, *The Pink and Blue Project* semble finalement très étrange, comme si les photographies disaient quelque chose, mais selon un mode seulement photographique. Cette manière qu'elles ont de parler, c'est précisément ce que nous pouvons appeler leur plastique.

Regardons maintenant quelques images parmi la centaine qui composent *The strAnge Ball 1.0* de Noh Suntag

<http://geonhi.com/korean/%eb%85%b8%ec%88%9c%ed%83%9d-%ec%96%84%ec%9d%8f%ed%95%9c-%ea%b3%b5-the-strangeball-2006/>

Peut-être serons-nous moins contraints à cette critique avec les photographies de Noh Suntag, et leur étrange boule blanche. Car, si ces images ont une structure narrative, elles se prêtent sans doute davantage à la fiction et aux fantaisies de nos discours. De fait, les photographies de *The strAnge Ball 1.0* plantent le décor. Nous sommes dans une campagne, une plaine sans relief, à part, précisément, cette boule blanche sur son pied. Les hommes se croisent et côtoient les animaux sans se presser, dans de larges espaces, avec d'amples mouvements. Les travaux sont agricoles et les paysans semblent totalement indifférents à cette boule, pourtant omniprésente. C'est ainsi qu'elle apporte quelque chose comme un mystère, une énigme, un motif d'enquête et de narration. Il y a aussi des photographies humoristiques, comme l'éclairage bien rond de l'œil d'une vache qui fait écho à la boule blanche, une pelleteuse qui semble la soulever ou encore une prise de vue en contre-plongée qui donne l'impression qu'un paysan joue au golf. Mais des choses graves aussi se passent, la venue des forces de l'ordre : police ou armée, des

manifestants qui les affrontent, de la violence, du feu, des visages tirés, inquiets.

Avec tout cela, il est possible de raconter une histoire, même si elle devra être sérieuse, au moins pour un temps. Mais notre discours pourra toujours s'arranger pour trouver une fin heureuse qui rassure les enfants, lorsque le village retrouve le droit de garder sa balle par exemple, pour jouer au golf, ou lorsque, au contraire, après avoir affronté les policiers en vain, ses habitants la chassent subrepticement avec leur pelleteuse. Et si ces histoires ne nous conviennent pas, si nous peinons à les raconter, ce sera encore parce que les photographies ne nous disent pas assez. Ce que nous voyons devra être complété par ce que nous lirons comme à voix haute.

De fait, cette écriture narrative est très fréquente. Elle hante bon nombre de salles de cours où le professeur demande aux élèves "à quoi vous font penser ces images ?", et, plus souvent encore, "à quoi vous fait penser cette image ?", alors qu'il sait, lui, de quoi il s'agit, parce qu'il l'a lu, et non pas vu, en préparant son cours. Et il n'y a rien à reprocher au professeur, parce qu'il ne fait que reproduire un usage permanent que l'on peut appeler l'illustration : les articles de journaux illustrés par un cliché qui résume l'action, la

personne ou le lieu sans avoir précisément de sens, les soi-disant reportages qui accompagnent d'images mouvantes une voix off qui se réserve toute l'information. Comme si les images, et les photographies en particulier, étaient incapables de dire ce qu'elles ont à dire.

Mais, même si nous parvenions à écrire une histoire, une belle histoire ou au moins une histoire intéressante, pour donner un sens qui semble parfaitement coller aux photographies de *The strAnge Ball 1.0*, il resterait quelque chose dans ces images que les mots n'auraient pas dit. Même si nous savions où et quand elles ont été prises, même si nous connaissions ces gens, ces paysans, ces manifestants, ces policiers, même si nous étions persuadés d'avoir percé le mystère de la boule blanche, nous aurions parlé seulement des choses que nous voyons et non pas des photographies que nous voyons. Et, précisément, c'est ce qui fait ces photographies-là qui subsisterait comme reste et comme possibilité de recommencer notre écriture pour dire les choses autrement. Ce reste est ce que nous pouvons appeler la "plastique" de *The strAnge Ball 1.0*.

La plastique de *The Pink and Blue Project* produit le sens photographique de ses photographies.

Nous l'avons seulement entraperçu lorsque nous disions que les enfants étaient tous uniques, les lieux et choses tous différents, les roses et les bleus aussi, qu'en aucune façon ces photographies ne se répétaient les unes les autres, alors même qu'elles déployaient un même sens que l'on cherchait à énoncer dans le message "le rose pour les filles, le bleu pour les garçons". Ces photographies sont donc singulières alors même qu'elles font corps ensemble, elles font corps pourrait-on dire. Aussi devons-nous reconnaître que cette plastique par laquelle elles s'appellent les unes les autres se joue entre elles plutôt qu'en chacune d'elles. Et nous commençons à voir apparaître le travail de leur auteur. Car il n'y a qu'un auteur qui peut non pas créer une photographie unique, mais bien re-produire les fragments d'un corpus.

Avec *The strAnge Ball 1.0*, bien évidemment, la plastique change. Nous passons des roses et des bleus aux gris plus ou moins noirs et plus ou moins blancs, des gris très saturés en fait. Nous voyons des paysans, des policiers, des animaux, de la terre et du ciel, et puis cette boule blanche, mais tout est pris dans une sorte de double indifférence, entre trois plans. En arrière-plan se trouve la boule blanche, en plan médian les acteurs de chaque photographie : paysans,

animaux, policiers, mais il reste un avant-plan, celui du photographe qui semble, seul, se préoccuper de la cohérence d'ensemble des scènes. Car, les acteurs au second plan sont indifférents à la boule blanche du troisième plan et ils sont tout autant indifférents à la présence du photographe au premier plan. Ils ne connaissent pas l'étrangeté de la balle et, de ce fait, ils redoublent son mystère. N'est-ce pas alors, la seule présence de l'auteur qui produit cette étrangeté par sa plastique photographique ? Cette strange ball serait-elle encore mystérieuse sans le photographe, alors que les gens qui la côtoient ne la voient pas, ou ne la voient plus ? Ici encore nous commençons à voir apparaître le travail du photographe, le sillon de sens qu'il a tracé entre les plans de ses photographies.

Ainsi, selon des arts très différents, mais tout aussi essentiels à notre regard, JeongMee Yoon et Noh Suntag produisent du sens plastique photographique. Et si nous ne voyons pas ce sens, si nos mots cherchent ou bien à dévoiler l'intention de l'artiste ou bien à inventer l'histoire des scènes photographiées, ils passent à côté de la photographie. Nous pouvons même dire qu'ils délirent, qu'ils quittent le sens photographique que le photographe a tracé à même ses photographies. Inversement, ce que nous pouvons dire

de juste avec *The Pink and Blue Project* ou avec *The strAnge Ball 1.0* se tiendra nécessairement dans les limites fixées par ce sens photographique des photographies.

Les plastiques photographiques se donnent entre les photographies. Le sens photographique de *The Pink and Blue Project* par exemple passe inaperçu si nous ne voyons qu'une seule image. Ce sont notamment les singularités des enfants et aussi les diversités des objets, des roses et des bleus, qui produisent le sens de la série de photographies. Et l'on peut dire qu'elles constituent entre elles un corpus photographique, et aussi que chacune est un fragment de ce corpus.

The strAnge Ball 1.0 aussi est un corpus, sans doute moins sériel que *The Pink and Blue Project*. C'est-à-dire que les photographies qui le constituent sont elles aussi des fragments, mais d'une manière différente. Alors qu'une série comme *The Pink and Blue Project* re-produit chaque image dans la suivante, *The strAnge Ball 1.0* re-produit une dimension plastique d'image en image : la composition en trois plans, et reconduit d'autres dimensions plastiques sur certaines images seulement : la contre-plongée se retrouve sur certaines, les gris de la terre sur

d'autres ou les mêmes, l'éclairage au flash aussi, par exemple. De cette manière, la cohérence du corpus *The strAnge Ball 1.0* est plutôt celle d'un labyrinthe, ou d'un réseau, que celle d'une série.

Cette cohérence réticulaire est très importante. D'une part, elle est la logique la plus fréquente des corpus photographiques, de telle manière que la cohérence sérielle, celle de *The Pink and Blue Project* par exemple, peut être considérée comme l'une des possibilités qu'elle permet : la série est un réseau particulier en ce que toutes les dimensions d'un fragment sont re-produites dans chacun des autres fragments. Elle est, en somme, un cas limite parmi toutes les cohérences plastiques possibles.

D'autre part, cette logique réticulaire est certainement l'une des causes du problème que nous étudions : le difficile rapport entre photographie et parole, car la graphie réticulaire n'est pas linéaire comme le Verbe. Une image peut dériver vers une autre par la contre-plongée et vers une autre par l'éclairage au flash. Mais la dérive selon la contre-plongée n'efface pas la dérive vers l'éclairage au flash qui reste toujours possible. Les photographies restent ainsi co-présentes et une image oubliée parce qu'elle ne présentait pas une dimension plastique, la contre-

plongée par exemple, peut rejaillir à l'occasion d'une dérive qui suit maintenant une autre dimension plastique, l'éclairage au flash. L'image oubliée n'a pas disparu, elle peut toujours revenir et se redire. La dynamique plastique du corpus peut ainsi être qualifiée de stationnaire, ou de redondante, si l'on veut bien reconnaître qu'une station n'est pas une immobilité et qu'une redondance n'est pas une répétition.

Cette redondance, la parole ne parvient pas à la suivre parce qu'elle obéit à un temps linéaire. Mais l'écriture, elle, est-elle nécessairement linéaire ? Est-elle nécessairement faite de passages qui ont connu un commencement et se succèdent en vue d'une fin ? Et que dire alors des silences qui séparent deux commencements ou encore la fin d'un passage et le commencement d'un autre ? Et, finalement, plutôt que de dire que la parole s'est faite écriture, ne faudrait-il pas admettre que sa linéarité n'est qu'une des manières de faire corpus, entre prise de parole et reprise, tout comme la sérialité est une manière de faire sens ? Car tout texte linéaire ne peut lui-même être qu'un fragment, puisqu'il lui reste encore à produire une qualité de silences qui seront cohérents avec ceux qui travaillent d'autres textes, qui les ouvrent, les ferment, les fragmentent ? Il se pourrait, en somme, non

seulement que la photographie et l'écriture participent d'ores et déjà d'une même logique du sens faite de fragments et de corpus, mais même que la parole soit elle aussi partie prenante de ce grand réseau de sens que nous pourrions appeler le "dire".

Une plastique est une redondance, labyrinthique et plus ou moins sérielle, et c'est cette redondance qui produit la cohérence d'un corpus, non pas son unité totale, mais plutôt le principe de ses dérives et de leur re-production. Car, ici, la re-production n'est jamais une copie, mais un recommencement, de telle manière que chaque fragment d'un corpus reste définitivement unique et singulier.

Pour parvenir à cette plastique où la redondance naît des singularités et l'unique de sa re-production, le photographe règle son appareil et le règle à nouveau, et à nouveau encore. Certains réglages peuvent rester identiques, comme lorsque JeongMee Yoon fixe l'ouverture du diaphragme afin d'obtenir une netteté parfaite

dans toute la profondeur de la photographie. Ou encore, lorsqu'elle choisit un mode d'éclairage homogène. C'est ainsi que les enfants deviennent aussi objectifs que les choses qui les entourent et que les photographies disent des usages genrés anonymes en même temps qu'une série de subjectivités par laquelle chaque enfant reste unique. Le principe de redondance relève donc nécessairement d'une sorte de volonté créatrice qui se re-produit plastiquement, de fragment en fragment. Ou encore, pour le dire autrement, une plastique est toujours le produit d'une esthétique qui la trace et la retrace.

Dans *The strAnge Ball 1.0* ce sera plutôt une constante de visée qui revient d'une photographie à l'autre, et qui produit cette composition en trois plans que nous avons remarquée. De telle manière que l'on doit appeler appareil photographique, non seulement l'objet que le photographe a acheté en magasin, mais, aussi les positions de son corps et les plans des choses qu'il photographie, tout ceci constituant autant de dimensions plastiques du corpus photographique qu'il produit et re-produit.

La redondance plastique est donc le résultat d'une constance au travers des singularités, d'un commencement qui se renouvelle avec chaque

photographie. Ce commencement, cette constance, ce principe de re-production, c'est ce que nous pouvons appeler une esthétique photographique et nous admettrons volontiers que c'est le photographe qui en est l'auteur. C'est lui qui règle et re-règle l'appareil et produit et reproduit le sens photographique, de telle manière que cette esthétique est, en quelque sorte, la raison qui motive sa production. Elle est ce qu'il dit en photographies.

Cependant, nous devons bien prendre garde de ne pas sortir du sillon que nous trace la plastique. Car c'est elle et elle seule qui rend nécessaire l'hypothèse d'une esthétique, et donc d'un auteur. Et d'ailleurs, nous devons reconnaître que nous voyons quantité de photographies entre lesquelles nous ne trouvons pas de plastique. Peut-être, si nous les arrangions, les dérangions, les réarrangions d'une autre façon découvririons-nous, effectivement, qu'elles font sens, même si elles étaient a priori dispersées. Et nous avons des exemples de tels corpus produits par un auteur anonyme : celui que Martin Paar et d'autres rassemblent sous l'intitulé photographie vernaculaire, par exemple, ou les photographies d'identité avec lesquelles travaille Christian

Boltanski, ou encore ce que Éric de Chassey appelle la photographie plate. Mais aussi, nous ne pouvons pas postuler par principe que chaque photographie que nous voyons est un fragment de corpus. Il est fort possible que bon nombre d'entre elles soient tout simplement sans esthétique, même lorsqu'elles sont signées.

De fait, ce n'est que le regard qui peut voir ou ne pas voir le sens plastique des photographies et ce n'est qu'à partir de la re-productibilité de cette plastique, de sa dispersion au travers du corpus, que nous devons faire l'hypothèse d'une esthétique et d'un auteur qui la met en œuvre. Pour le dire autrement, cette plastique que nous voyons est une trace, et non pas un signe ; elle indique une absence qui doit être recherchée et non pas une présence attestée. L'auteur s'est absenté de sa trace, définitivement. Mais en même temps, c'est cette trace que nous voyons et qui est, elle, bel et bien présente. Si bien que nous pouvons dire qu'elle est un présent de l'auteur et nous pouvons placer au principe de toutes les plastiques quelque chose comme un don d'auteur.

C'est ce don qui nous advient avec la redondance des photographies de *The Pink and Blue Project*

alors même qu'elles sont toutes singulières et c'est encore ce don qui nous advient avec les trois plans de *The strAnge Ball 1.0*. Et il faut bien reconnaître alors que ce don n'est pas gratuit, qu'il n'est pas marchand non plus, mais qu'il nous demande quelque chose comme un contre-don.

Nous pouvons très bien ignorer ce devoir de contre-don. Il n'est en rien un impératif moral et, de fait, les manières de s'en exempter sont nombreuses, au premier rang desquelles figurent sans aucun doute l'isolement des photographies en images solitaires et, conjointement, leur disqualification comme indice muet ou signe vide, plat et bête. De telle manière qu'au lieu de rendre notre devoir pour l'auteur d'un corpus, nous nous satisfaisons d'ensevelir ses images une à une sous la logorrhée de nos mots. Nous délirons en racontant "ce qu'elles nous font penser" sans même avoir vu ce qu'elles disent d'elles-mêmes. Mais, dès lors que nous recevons la trace plastique du travail d'un auteur, alors, nous éprouvons le besoin de dire à notre tour, de faire don de nos dires.

Concluons que le retrait de l'auteur et, conjointement, le présent de sa trace sont des principes éthiques, des mœurs, avec leurs règles et leurs satisfactions. Personne ne nous oblige, en somme, à écrire à propos des photographies de *The Pink and Blue Project* ou de *The strAnge Ball 1.0*, mais si nous écrivons il nous faudra respecter ces règles. La première, nous l'avons vu, nous commande d'écrire en corpus, de ne pas croire que notre graphie est portée par une parole nécessairement dirigée vers un avenir qui efface le passé, même dans sa version actualisée que l'on appelle le flux, mais d'écrire à partir des silences qui fragmentent, qui tiennent à distance et donc, ensemble, les mots, les phrases, les alinéas, les pages et les livres de notre texte. Nous inscrirons alors ce texte dans une plastique réticulaire qui le rendra compatible avec les corpus photographiques. Mais aussi, cette règle ne concerne pas seulement notre écriture ; elle vaut pour tout ce qui se dit, pour toutes les graphies, depuis le dessin jusqu'au corps en passant par l'archipel des arts numériques.

Cette règle ne suffit pas, bien sûr, pour assurer un lien entre notre écriture et ces photographies-là, celles de *The Pink and Blue Project* ou celles de *The strAnge Ball 1.0*. Mais si c'est à propos de ces photographies-là que nous écrivons, alors c'est

que ce lien est déjà-là. Il advient avec leur plastique photographique comme une demande de contre don. Ou encore, pour le dire autrement, cette plastique est déjà le motif de notre écriture; à nous, dès lors, de savoir le dire.

Écrire avec *The Pink and Blue Project* - contre, tout contre, pourrait dire Derrida - ou bien écrire avec *The strAnge Ball 1.0* cela revient en somme à suivre deux voies en même temps. D'une part, il convient de suivre le sillon qu'a tracé l'auteur et, pour cela, il faut le reconnaître, le voir. Son esthétique a laissé des traces, ou plutôt, a donné des traces ; elle nous les a léguées comme un ami pourrait nous léguer une boîte photographique. Notre écriture doit alors les recevoir, s'ouvrir à elles pour leur assurer notre hospitalité. Car lorsqu'un hôte nous fait le plaisir de nous rendre visite, nous ne lui volons ni ses habits ni son histoire. Nous nous occupons de lui, même si nous ne sommes pas lui et, précisément, parce que nous ne sommes pas lui. Sinon, pourquoi nous aurait-il fait le don de sa présence ? Aussi devons-nous manifester notre attention en parlant de lui et s'il nous advient habillé en projet rose et bleu nous aurons à parler de toute la richesse de cet appareil qui a fait *The Pink and Blue Project*.

Nous aurons à reconnaître la préciosité et la richesse de ce travail, ou du travail qui a produit *The strAnge Ball 1.0*.

Ce travail du photographe n'est pas le nôtre, mais simplement un don que nous acceptons. Tout ce que nous pourrions en dire ne sera donc jamais ce que l'auteur a dit. Il s'est effacé et ce que notre regard reconstruit, ce n'est pas son esthétique elle-même, mais toujours, quoi qu'il en soit, cette esthétique pour nous et seulement pour nous. Notre dire sera nécessairement hypothétique et éthiquement hypothétique. Car il ne nous revient pas de parler à la place d'un auteur qui a déjà parlé en photographies. Aussi, si nous suivons le sillon de sa plastique, ce sera à distance, en traçant notre sillon en parallèle, en produisant et re-produisant notre propre plastique selon notre propre esthétique. À son don, il nous faudra alors répondre par notre contre-don, en nous tenant à l'écart, en réglant notre machine à écrire sur ses photographies comme il a réglé son appareil photographique sur ces enfants très singuliers. La plastique photographique sera ainsi devenue le guide de notre texte, le motif qui l'autorise, qui lui confère un auteur sous condition de sens.

Annexe

Dans la dynamique de la conférence, l'étude du sens des deux corpus photographique ne devait pas être développée sous peine d'abuser de la patience de l'auditoire. Cependant, puisqu'il s'agit maintenant d'un texte laissé au loisir des lecteurs, voici ce qu'un approfondissement de ces études — à jamais inachevées par essence — aurait pu donner.

Concernant *The Pink and Blue Project*

La plastique de *The Pink and Blue Project* se caractérise notamment par une netteté égale sur toute la profondeur des images. Aucun plan de ces photographies n'est flou ou, pour le dire autrement, la profondeur de champ de l'image égale ou dépasse la profondeur de la pièce photographiée. Pour couvrir cette profondeur, l'auteur a dû régler le diaphragme de son appareil sur une petite ouverture. Mais cette ouverture très petite laissant passer peu de lumière, ou bien la vitesse d'obturation devait être très lente pour impressionner la surface photosensible ou bien la lumière devait être très intense de telle manière qu'une courte exposition assure cependant une photographie totalement nette. Or, si la vitesse

d'obturation avait été lente, ou bien les enfants auraient été flous parce qu'ils auraient bougé ou bien ils auraient été obligés de tenir des poses figées. Mais ils sont nets et le plus souvent en situation instable, à l'arrêt sans doute, mais non pas immobiles. C'est donc que l'auteur a fait le choix d'une vitesse d'obturation rapide et, par conséquent, d'une lumière abondante, bien plus abondante que celle que produisent les simples ampoules d'une chambre d'enfant.

Pour produire et re-produire la plastique de *The Pink and Blue Project* son auteur a donc apporté une ou des sources de lumière supplémentaires, des sources puissantes. Cependant, malgré cela, nous ne voyons pas d'ombre sur ces photographies ou très peu, sans jamais avoir d'obscurité. Tout est visible et aucun objet ne fait d'ombre à un autre, et les enfants non plus ne produisent pas d'ombre. Ce résultat plastique résulte, encore une fois, d'un choix de l'auteur. Elle a installé sans doute deux ou trois sources de lumière pour démasquer toutes les obscurités, chaque source étant munie d'un diffuseur, de telle manière que l'ensemble de la scène photographiée se trouvait plongée dans une lumière vive, mais ni directionnelle ni aveuglante cependant.

C'est par le truchement de ces réglages de diaphragme, d'obturateur et de sources lumineuses que la plastique de ces photographies pose, en somme, chaque chose dans sa figure propre, y compris les enfants qui semblent acquérir, par ce biais, une sorte d'objectivité au même titre que les objets industriels qui les entourent. Cependant, il serait faux de conclure que l'auteur a voulu dire que la consommation industrielle uniformise l'enfance comme si elle avait voulu faire passer un message sur la globalisation normative. Car les objets eux-mêmes ne sont pas identiques et les enfants encore moins. Chacun est objectivé par les réglages de la lumière de l'appareil, mais chacun aussi est objectivé dans sa singularité. Si, donc, JeongMee Yoon dit quelque chose par ces photographies, ce qu'elle dit ne peut pas se réduire à un message convenu autour du conditionnement des enfants par l'industrie de masse. Et le regardeur doit continuer l'étude de son appareil s'il veut construire une hypothèse pertinente quant au sens photographique de ces photographies.

Au contexte lumineux que nous venons de décrire succinctement, il faut ajouter une description du lieu photographié. Car les réglages du diaph-

ragme, de l'obturateur et des sources lumineuses dépendaient aussi, nécessairement, du volume et de la disposition des locaux qui ont servi de scènes pour ces photographies. Il est clair, en effet, que l'auteur n'a pas fait le choix du studio. Chaque photographie a été réalisée dans un local particulier et, compte tenu du mobilier et des ouvertures, des fenêtres à rideaux par exemple, il semble bien que chaque enfant ait été photographié dans sa chambre, dans une chambre unique et singulière comme lui. De telle manière que l'auteur a dû, nécessairement, modifier la mise au point de son objectif pour obtenir une plastique qui apparaît redondante d'une photographie à l'autre malgré, précisément, ces différentes configurations locales. Ici encore, elle a fait un choix esthétique, en l'occurrence celui de produire dans chaque photographie un effet de repliement de l'espace, comme une sorte d'ancre. Elle a disposé en fond et sur les côtés les objets qui offraient la plus grande surface visible, notamment les vêtements et les jouets volumineux, pour laisser l'avant-scène aux petites choses. C'est alors cette construction, cette sorte de concavité spatiale qu'elle a visée et pour laquelle elle a réglé la focale de son objectif.

Tous ces réglages de luminosité, de vitesse, d'objectif, de disposition des objets sont dépen-

dants les uns des autres, et l'on ne peut plus croire que l'appareil photographique de *The Pink and Blue Project* s'arrête au format 6x6 avec un grand angle. Il faut aller à l'inverse. C'est parce qu'elle produit un appareil complexe au sein duquel il faut compter les locaux, les enfants et leurs choses roses ou bleues, que l'auteur éprouve la nécessité de photographier avec ce moyen format carré, parce qu'il est le mieux à même de rendre visible les détails et la neutralité topologique qui assurent à ces photographies une sorte d'objectivité.

Mais il faut encore prendre garde de ne pas confondre cette objectivité avec un message que nous aurions envie d'énoncer et que ces photographies auraient pour fonction de confirmer. Objectif ne signifie pas évident, loin de là, ni même vrai. L'objectivité photographique est un mode esthétique des images, une construction plastique qu'il faut étudier précisément, dans chacune de ses manifestations singulières avant de prétendre avancer une hypothèse quant à son sens.

Ici, l'auteur de *The Pink and Blue Project* a passé un temps considérable à arranger des choses roses pour les filles ou bleues pour les garçons de telle manière qu'elles façonnent un véritable petit

monde. Les enfants, dans leur monde, ne sont pas particulièrement au centre et n'occupent pas la même place à chaque fois. Ils semblent posés autant qu'ils posent eux-mêmes, non pas comme des centres d'attention, des foyers de convergence ou de rayonnement, des victimes ou des rois, mais plutôt comme des éléments d'un tissu de relations teintées de pigments roses ou de pigments bleus. Car sous les couleurs se trament des sortes d'économies personnelles, des liens plus ou moins privilégiés avec certaines choses plus ou moins nombreuses, plus ou moins importantes, qui indiquent, pour chaque enfant, des tendances particulières de caractère ou de préoccupation. Les filles comme les garçons sont, en fait, les organisateurs d'un microcosme que la photographe est venue révéler, précisément, en lui superposant un rangement explicitement photographique. Tout se passe alors comme si les enfants se vivaient eux-mêmes en deçà de ce rangement bien qu'ils l'acceptent et, même, l'assument. Il y a, en somme, comme un jeu entre chacun pour lui-même et chacun tel qu'il se range dans son monde de choses. De telle manière que les couleurs n'apparaissent pas tant comme des codifications des personnes que comme des conventions qu'elles adoptent sciemment, même lorsqu'elles sont enfants.

Loin d'illustrer un message convenu autour du rose et du bleu qui formatent les filles et les garçons, *The Pink and Blue Project* affirme donc une position forte et pose aussi une question non moins puissante. Ces photographies affirment que chacun, au-delà de sa singularité, se range dans un monde de conventions sans s'y perdre cependant ; mais la question se pose alors de savoir comment ces mondes de conventions se forment et jouent entre eux.

L'auteur n'a pas photographié ces enfants à la sauvette et elle ne leur a pas, non plus, fait jouer un rôle dans une comédie qui ne leur appartiendrait pas. Elle a désorganisé leur économie, inventorié leurs choses, réarrangé leur chambre très méticuleusement, et cela a pris des heures. Elle leur a ensuite fait prendre la pose, et certainement plus d'une fois pour que chaque enfant paraisse en rapport d'arrangement avec ces choses tout autant qu'elles le sont entre elles. Elle a investi l'univers domestique et elle n'a pu le faire sans accord des parents. Elle a donc dû chercher ces enfants, ces véritables modèles au sens artistique du terme et elle a dû leur expliquer, à eux et à leurs parents, le sens de sa démarche. Pourrait-on croire qu'elle les a

photographiés pour les caricaturer en figures d'oppression industrielle ? Auraient-ils accepté de jouer les objets de consommation ? Alors même que tout, dans leur posture comme sur leur visage, montre des caractères bien singuliers ? Non. L'auteur les a photographiés dans une sorte d'estime sans grandiloquence. Elle n'a pas dessiné un portrait des genres, mais, en revanche, elle a produit leur identité photographique comme une question ou un problème. Pouvons-nous, en somme, n'être que ceux que nous sommes sans jouer avec des conventions de reconnaissance ? Et si nous jouons de telles conventions, pouvons-nous adopter le rose ou le bleu ? Ou encore, que peut-on reprocher à ces conventions-là ? Quelle autre convention mettrions-nous à leur place ? Pourquoi ? Les enfants photographiés et leurs parents ont fait ce choix du rose ou du bleu, et c'est parce qu'ils ont fait ce choix qu'ils nous renvoient à nous-mêmes, aux questions des choix de nos propres identités, et aussi qu'ils nous invitent à dire ces choix.

La plastique de *The Pink and Blue Project* pose un problème dérangent plutôt qu'elle ne délivre un message. D'une part, elle donne à voir ce qui semble être une hypothèse d'auteur : l'économie instaure un rangement conventionnel par lequel chacun occupe sa place et joue sa fonction. En

cela, les conventions sont posées par ces photographies comme des faits nécessaires. Mais en même temps, dans la mesure où, même enfant, chacun se produit lui-même selon sa propre singularité, la plastique de *The Pink and Blue Project* pose aussi la question du choix de ces conventions, ou plutôt de l'origine de leur forme : pourquoi rose, pourquoi bleu, pourquoi fille, pourquoi garçon ? Et cette question n'est pas abstraite, car, précisément, elle est celle dont le regardeur porte les réponses en lui-même devant ces photographies, non pas des réponses verbeuses, mais des actes et des faits.

Les dimensions plastiques de *The Pink and Blue Project* indiquent ou signalent une esthétique d'ordre philosophique, une sorte de questionnement anthropologique, sociologique, psychologique autant que photographique. Mais en même temps, depuis le réglage du diaphragme jusqu'aux autorisations parentales, tout cet appareil est voué à l'effacement de son auteur. Le regardeur reconstruit son esthétique à partir des traces que sont les photographies de ce corpus. Or une trace est toujours produite dans un mouvement de disparition : l'auteur s'absente au moment même où il donne à voir ses images. Ou

encore, pour le dire autrement, elles sont un don. Se tracer est de l'ordre du présent, du don.

Aussi, tout ce qui peut être dit et écrit à propos de l'esthétique de *The Pink and Blue Project* est, dès le départ, marqué par cette absence de l'auteur. Il s'est toujours déjà retiré en ne laissant que la trace plastique de son appareil, et nous ne pouvons ni ne devons combler ce retrait. Quoiqu'il en soit, nous arrivons en retard.

Pour autant, je ne peux pas me taire, je n'en ai pas le droit ; et je n'ai pas davantage le droit de délirer, de prendre ces photographies comme prétexte à mes fantaisies. Car, si le retrait de l'auteur est un don, il est nécessairement une demande. L'auteur n'abandonne pas ses images, il les donne et il revient à celui qui les reçoit de prendre en compte ce don, de rentrer avec lui dans une éthique du contre-don.

Je peux, c'est un fait évident, ne pas respecter ce don, ne rien dire ou raconter toute sorte de choses. En cela, l'éthique du don n'est pas une morale impérative et il n'y a pas de gendarme du regard photographique. Il n'y a d'ailleurs pas davantage de rétorsion en matière littéraire ou musicale et je pourrais aussi bien m'extasier bouche bée devant un vers d'Hugo ou libérer ma logorrhée en écoutant un air de Verdi. Il n'y aura

jamais d'œil dans la tombe qui me condamnera. Mais toutes les règles humaines ne se soumettent pas à la condition de la contrainte et à la punition, bien heureusement. Et l'esthétique fait partie, précisément, de ces lois qui se partagent et se transmettent en dehors de toute police. Selon cette loi, si je reçois la plastique de *The Pink and Blue Project*, si elle m'advient, alors je dois rendre à mon tour une sorte de plastique, que je l'écrive, la danse, la photographie ou la porte en habits roses ou verts.

Concernant *The strAnge Ball 1.0*, Noh Suntag a fait en 2019 un montage de sept photographies (sur cent) et d'un texte en 9 paragraphes et une introduction.

Si vous voulez découvrir sa valeur éminemment politique, c'est par ici :

<https://www.so-far.online/the-strange-ball/>