« Plus de quatre mille photos du même endroit. »

Par Guillaume Ertaud



Qu'il nous soit permis ici un écart : plutôt que de puiser dans une photographie le ressort du propos de ce texte, prenons un chemin détourné, celui de la fiction cinématographique, pour aborder le *comment* plutôt que le *pourquoi* de cet exercice qu'est la « Photo du mois ».

Le film *Smoke*, réalisé en 1995 par Wayne Wang sur un scénario de l'écrivain Paul Auster, a pour décor principal, et comme ressort récitatif, un bureau de tabac de Brooklyn. Le buraliste, Auggie Wren, est l'un des personnages principaux de ce film qui, en cédant au raccourci, pourrait être désigné de conte du quotidien. Rien en effet dans ce film que du quotidien mis en scène pour ce qu'il est quand on s'y attarde un peu : de micro histoires, infimes, quasi invisibles mais qui, une fois révélées par le prisme de la fiction, se métamorphosent en destinées remarquables.

L'extrait du film sur lequel nous souhaitons nous arrêter ici est composé de trois scènes situées entre la dixième et la dix-septième minute du film, au cours desquelles A. Wren est amené à évoquer son activité de photographe. En voici une brève description :

- Première scène : alors qu'il ferme son bureau de tabac, A. Wren l'ouvre de nouveau pour un de ses fidèles clients du quartier, Paul Benjamin, écrivain, en quête de ses cigarillos préférés. L'échange entre les deux hommes porte alors sur un appareil photo qu'A. Wren a laissé sur le comptoir. P. Benjamin apprend alors que son buraliste se double d'un photographe.

- Deuxième scène : dans l'appartement d'A. Wren, P. Benjamin feuillette les albums de photos qu'A. a composé. Il dit son incompréhension devant toutes ces photographies, identiques, toutes montrant le bureau de tabac d'A. Wren photographié depuis le trottoir opposé. Et Wren de préciser sa méthode : tous les jours, à la même heure, il photographie son coin de rue. La rigueur de son projet ne lui accorde pas même un jour de congé. Benjamin n'en est pas plus avancé. Wren avance alors que ce petit bout de monde, si petit soit-il, est le lieu d'infimes variations. Il s'y passe toujours quelque chose à bien y regarder : l'allure des passants est marquée par les saisons, la lumière change… rien que de l'identique rejoué en permanence. Benjamin poursuit le feuilletage des albums, l'incompréhension ne le quitte pas. Wren lui conseille alors de ralentir s'il veut voir quelque chose. Suivant son conseil, il reprend le feuilletage et s'arrête sur une photographie. Il y reconnaît son épouse, morte depuis, tuée en pleine rue par une balle tirée lors d'un cambriolage de banque. Touché par le manque que lui fait ressentir cette photographie, il est saisi par les sanglots.

- Troisième scène : à un premier plan cadrant les abords du bureau de tabac, à l'identique des photographies, succède un second montrant Wren se livrant à la prise de vue, son appareil photo placé sur un trépied. Cette action se décompose ainsi : Wren regarde sa montre, tient un déclencheur

de sa main droite ; il l'actionne ; il prend une note sur un calepin ; il regarde dans le viseur.



Seules ces trois scènes évoquent l'activité photographique d'A. Wren. Cette brièveté n'empêche cependant pas de s'arrêter sur cet extrait d'autant qu'il contribue à asseoir le personnage dans un rapport particulier avec son environnement. Wren est un homme « du coin ». Son bureau de tabac est un poste d'observation comme le sont souvent les commerces (il n'est qu'à penser à *Daguerréotypes* d'Agnès Varda). Sa relative immobilité lui permet d'accéder à une observation fine de son quartier. Afin de garder trace des lents mouvements de son coin de rue, il charge le dispositif photographique de mettre en image ce paysage urbain. Le projet photographique qu'il conçoit ? photographier tous les jours, qu'il pleuve ou qu'il vente, et à la même heure ? repose tout autant sur la durée que sur l'accumulation, sur la série. Celle-ci recompose en discontinu la continuité de la perception que l'on suppose être celle de Wren. L'assemblage de photographies en série est une manière bien particulière de structurer les images photographiques.

Cette structuration des images est un des caractères déterminant de la photographie de *style documentaire* (Lugon, 2001). Ce style est par ailleurs fortement marqué par le choix de sujets *pauvres*, d'apparences désuètes, ou tout au moins sans forces expressives intrinsèques. Accentuant ces principes (quatre mille photographies d'un même lieu), la série d'images photographiques de Wren relève à coup sûr de ce type d'exercice. Sa proximité avec le discours est d'ailleurs un autre indice de cette probable origine. Les ensembles majeurs de photographies documentaires ont, dans la plupart des cas, été conçus dans un rapport, sinon au discours à proprement parlé, tout au moins au texte. La

seconde scène de notre extrait met en évidence la nécessité pour A. Wren d'accompagner P. Benjamin dans sa lecture des images. Le retour sur images passe par la parole afin d'accéder au sens (le film de Boris Lehman, *Histoires de ma vie par mes photographies*, va aussi dans ce sens ; Lehman va même jusqu'à assister à toutes les projections de ses films, garantissant ainsi le retour sur images). La présence du photographe, cantonnée dans le hors champ de ses images, est ramenée sur le devant non seulement par sa présence à l'image mais surtout par le discours qui accompagne les images.

Pourquoi recourir au discours ? La photographie, technologie de l'enregistrement du visible, est dotée d'une certaine *autonomie visuelle*. Les paramètres optiques des appareils photos sont, dans leurs usages les plus fréquents, ajustés sur le champ de perception moyen de l'œil humain. Dans ses applications les plus courantes, on charge le dispositif photographique de *voir*. Cette capacité de perception ajustée sur les attendus de la perception visuelle humaine contribue à attribuer au dispositif photographique la capacité à reporter un certain état du visible. Ce report, entendu dans le sens d'une transition, est générateur de discours. En confiant à son appareil photo le soin d'enregistrer ce qu'il voit, A. Wren, quel que soit le degré d'intentionnalité de son intervention, reste extérieur au dispositif. L'enregistrement de cette quantité de visible est une coupe, une image physique, concrète, hors du corps et hors du temps. Voir à partir d'elle revient à voir à partir d'un objet fini et clos dont la fonction est d'assurer la transition entre le regardeur et le passé qui a été en contact avec elle : voir un sujet depuis le point de vue d'un objet et non plus depuis un corps. Le discours qui naît de l'image photographique n'est pas tout à fait identique à celui qui naît de l'observation directe. Le visible, fixé, s'y donne à l'arrêt. Sur les conseils d'A. Wren, P. Benjamin accède au sens des images en ralentissant. La clé de lecture est donnée par le photographe lui-même, doublement présent, à la fois dans la transparence des photographies (toute photographie pose la présence du photographe sur les lieux de la prise de vue comme principe indispensable, exception faite des appareils commandés à distance), et lors de la lecture des images. Ces allers-retours dans l'espace et le temps (rien de moins !), que met en évidence cet extrait, sont le lot de toutes les soirées diapos avec commentaire du photographe. Sa parole, si limitée soit elle, appuyée sur une image, lui donne un rôle d'*opérateur du visible* dans le sens où il *fait produire*

quelque chose par le visible que transmettent ici les photographies. Dans ce sens A. Wren contribue à faire naître ? il *fait produire* ? chez P. Benjamin une émotion.

Permettons-nous l'espace d'un instant de repousser ce que nous savons de ce film, de sa nature fictionnelle et de sa capacité à sublimer le quotidien, pour le prendre à ras de ce que cet extrait documente. Nous y voyons un homme qui, en se saisissant d'un outil d'enregistrement du visible, acquiert le statut d'observateur du quotidien. Présentée comme « son grand projet », la collecte quotidienne et persévérante de photographies du même coin de rue donne au personnage une ampleur singulière. Dissimulé derrière l'apparence socialement admise du buraliste du coin, le personnage photographe agit dans un espace et une durée faibles mais en étant néanmoins conscient de ce que son projet contribue à élaborer. Son point de vue, entendu comme lieu d'exercice de son individualité, se matérialise par le recours au processus photographique. Saisi dans son intégralité, de la prise de vue et à la restitution des images en présence d'un tiers, il devient un moyen d'*opérer* dans et par l'espace public.

Résumé

Qu'il nous soit permis ici un écart : plutôt que de puiser dans une photographie le ressort du propos de ce texte, prenons un chemin détourné, celui de la fiction cinématographique, pour aborder le comment plutôt que le pourquoi de cet exercice qu'est la « Photo du mois ».Le film Smoke, réalisé en 1995 par ...

Bibliographie

Olivier. Lugon, Le Style documentaire, 1919 à 1945, d'August Sander à Walker Evans, Paris, Macula, 2001.