

DE VUE

PERDRE

3

DE VUE

PARDRE

L'événement **Perdre de vue**, exposition et publication, a été organisé par Claire Paquet, Suzanne Paquet et Martine Meilleur.

Perdre de vue est le troisième ouvrage à paraître dans la collection **Vedute** dirigée par Alain Laframboise.

La publication de ce livre a été rendue possible grâce au Ministère des Affaires culturelles du Québec.

© **Editions Trois**
2033 avenue Jessop,
Laval, Québec
H7S 1X3

Contaminations
4109 Coloniale,
Montréal, Québec
H2W 2C2

Galerie Skol
4060 St-Laurent,
107,
Montréal, Québec
H2W 1Y9

Couverture: Folio et Garetti

Données de catalogage avant publication (Canada)

Vedette principale au titre :
Perdre de vue: album

(Collection Vedute; n° 3)

L'événement Perdre de vue, exposition et publication, a été organisé par Claire Paquet, Suzanne Paquet et Martine Meilleur.

Publié en collab. avec: Galerie Skol et Contaminations.

ISBN 2-920887-14-9

1. Photographie artistique. 2. Photographie — Philosophie. 3. Photographie artistique — Expositions.
I. Paquet, Claire, 1957- . II. Paquet, Suzanne, 1960- . III. Meilleur, Martine, 1958-
IV. Galerie Skol. V. Contaminations (Société d'art contemporain). VI. Collection.

TR642.P47 1990

770'.1

C90-090074-1

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec,
Bibliothèque nationale du Canada,
1^{er} trimestre 1990.

DE VUE

PERDRE

ALBUM

3

— Perdre de vue sans pour autant qu'il n'y ait plus rien à y saisir. Les objets seront là, visibles assurément puisqu'on les propose à la vue.

— *Mais qu'avez-vous à y perdre au juste? Que perdrons-nous enfin? Sera-ce une forme, un contour, une signification, une histoire? Sera-ce une esquisse blafarde ou une thèse blindée? Une armure, une immunité ou un sauf-conduit? Un trop-plein ou du vent?*

— On perdrait de vue l'objet d'une présence précisée en un point fixe. La commande initiale visait à explorer les périphéries photographiques, ses marges et bordures, plutôt que la focalisation sur la photographie. Les œuvres jouent donc les entours, les disséminations du sens, les errances de la vue et leurs glissements promettent peut-être la réponse.

— *Nos questions valent donc pour ce qu'elles sont ... Vos réponses rôderont entre l'imposture et la prise à vif. Quant aux regards ils se perdront, possiblement, à vouloir distinguer le photographié du photographique.*

Martine Meilleur
Claire Paquet
Suzanne Paquet

Préambule

Perdre de vue. Il s'agirait en ce cas d'oublier, de laisser fuir certains repères devenus questionnables, voire douteux, d'adopter la position mobile et risquée du vagabondage. Dans son plus simple appareil, l'idée de départ correspond à une exposition de groupe qui rassemble des individus d'horizons divers et de pratiques dispersées. Leur motif pour une éventuelle (hypothétique) confluence? C'est là que ça se complique, en fait c'est là plutôt que ça commence à se disséminer. Il serait possible de répondre que le motif est la photographie. Mais suggérer pareille concision thématique ne réussirait qu'à miner davantage le terrain, qu'à confondre un peu plus les balises et les frontières.

Réajustons le tir. Car ce qui est visé ici n'est pas, n'est plus, une cible assurée, attestée. S'il est effectivement question de photographie dans cette exposition, les points de vue, les pratiques, les postures autour d'elle sont si variés que la véritable question échoue là: autour, en périphérie. Alors, direz-vous, tout s'éclaire; il s'agit dans cette exposition de prendre la photographie par la bande. Ce n'est pas encore cela tout à fait. Parce que si cela était, on supposerait donc la photographie comme enjeu central, la photographie au cœur de propositions mixtes, la photographie comme véhicule visible, incontournable, la photographie au centre tout court, bien cadrée. Or cette exposition ne mise pas sur un centre, ni sur une centralité d'ailleurs. À la limite, elle insinue qu'il n'y en a pas – ou plus.

Changeons de registre. La photographie, le médium photographique pourrait être (aussi) un virus, dans le sens où il lui est possible de parasiter ou de contaminer d'autres disciplines que celle qu'on s'entend à désigner, de manière stricte, comme une discipline photographique. Autant elle pourrait être (aussi) une discipline parasitée, infiltrée. Le substantif se met alors à côtoyer le qualificatif: on serait parfois dans le lieu de la photographie, parfois dans celui du photographique. Le fil conducteur dans l'ensemble des démarches mises en scène par l'exposition relève au fond surtout d'une commune aptitude à perdre de vue les définitions, du moins certaines définitions.

Il faut bien dire que les règles du jeu proposées aux artistes sont particulières. D'abord en raison du motif, redoublé, de leur cohabitation. Dans la diversité des regards portés sur la photographie, chacun, à sa manière, déborde le médium ou le rejoint, échappe à son discours ou le rapporte, ailleurs, autrement. Or à la problématique du cadre photographique soumise à chacun, au sens où ce qu'on questionne concerne la perte du champ clos, de la limite franche, se greffe en sus la problématique plus littérale des proximités territoriales, des interpellations et des résonances que provoque la mise en lieu commun. Ainsi, d'une part, les artistes sont conviés pour alimenter une réflexion sur l'émergence de pratiques photographiques se tenant à la périphérie du genre et éprouvant de ce fait les limites de la définition de ce genre. D'autre part, l'exposition leur lance le défi de l'accommodation avec la bande. À cet égard, l'accrochage, loin d'être hasardeux ou opportuniste, s'énonce comme un dispositif double, à lire dans ses composantes distinctives comme dans leur somme, à visiter en pièces détachées comme en additionnant les sens.

La publication, préparée conjointement avec l'exposition, adopte de semblables principes d'organisation dialogique. Lieu de dépôt de réflexions, de fictions et d'analyses, d'excursions et de rencontres fortuites, on y prend en compte les différents territoires de l'écriture et leurs interactions possibles. En supplément, s'y trame l'entrevue du texte et de la figure. Non pas l'entrevue économique, faisant coïncider un discours et le document éloquent, approprié. Mais aussi, surtout, l'entrevue dissipatrice, qui ne craint pas la dépense, quelques pertes et le parcours non planifié. Pour favoriser ces mises en présence, qui sont en d'autres termes mises en page, les arènes sont vastes et les gradins des sièges interchangeables. Les artistes n'infiltrèrent pas la publication qu'avec de l'« illustration », prête à consommer: la docu-

mentation outrepassa la bordure de l'exposition, du lieu public, pour projeter des vues privées, indiscretes, sur des manieres de travailler. Les ecrivains ne se positionnent pas en marge ou a la remorque d'un noyau qui s'appellerait une exposition, une installation, une conversation entre des oeuvres. Leur participation a l'exposition, car ils y participent, s'installe dans le sous-texte de la mise en espace, se montre dans et par le texte de la publication. Encore la, les prises sont multiples et decentrees. Les enjeux qui percent risquent le recouplement sans necessairement l'inscrire en tant qu'aboutissement ou finalite. Ecrire, reflechir, ne serait pas qu'un exercice de franc-tireur. Le coup d'oeil critique ne servirait pas qu'a pointer les cibles et declencher le tir.

Perdre de vue. Dans la negation ou l'ecart implicite que fait entendre la locution, il faut flairer le plaisir, clandestin, qu'elle reclame. S'eloigner de berges connues, ecrites et retranscrites sur la carte du geographe, n'est pas en soi un acte qui tranquillise, d'autant qu'il implique le deplacement, la perte de toutes les coordonnees, y compris les siennes propres. Mais en pressentir de nouvelles, peut-etre imaginaires, c'est aussi tenter l'experience de latitudes que le regard ne connait pas encore, de reliefs dont les sens n'ont pas encore joui. Et de cela, le cacher serait mentir, on est au fond toujours avide. Les rives tres connues de la photographie sont ici le pretexte du depart, du decollement ou du desaisissement. Ironiquement pourtant, le plus grand risque encouru, c'est de retrouver les memes bordures, l'aire peripherique du pretexte a partir. Sous un angle different, dans une lumiere autre.

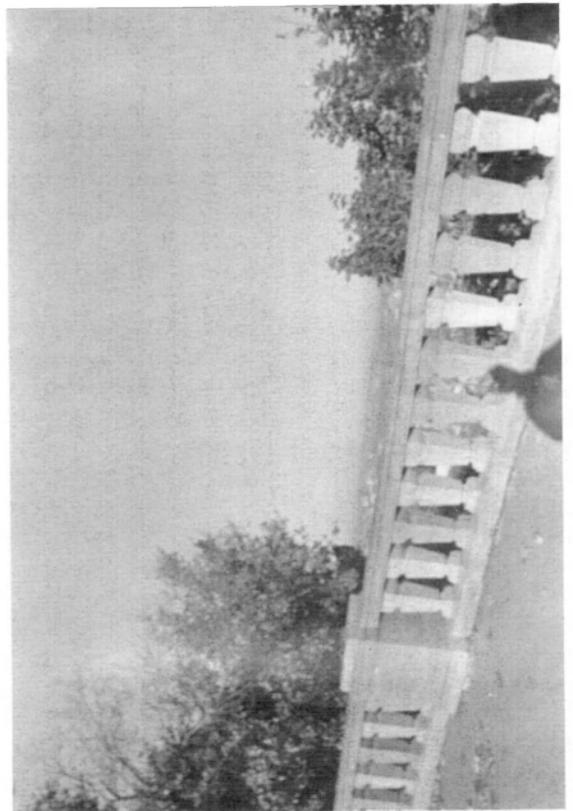
Martine Meilleur

Amorces

Suzanne Girard









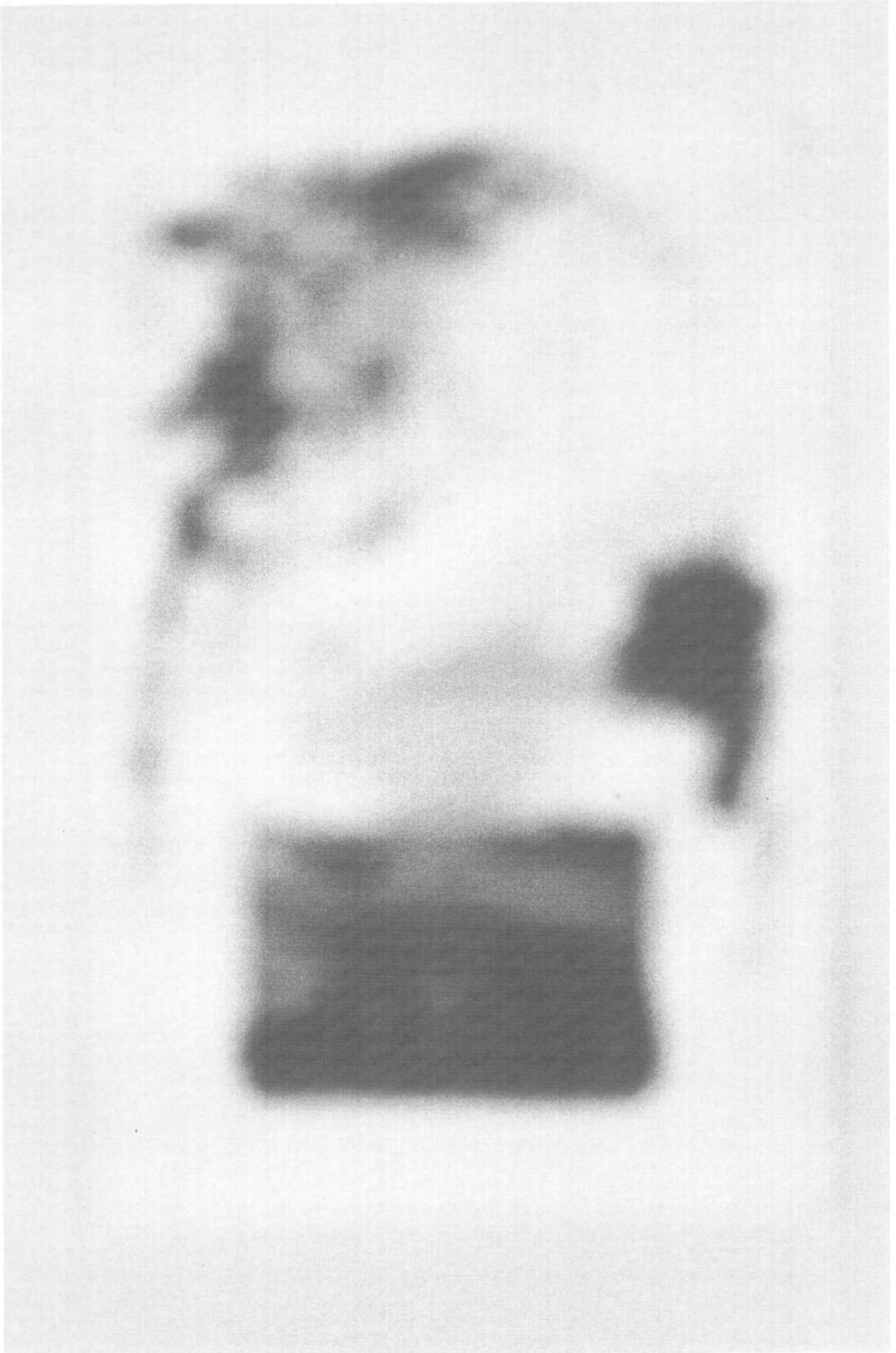


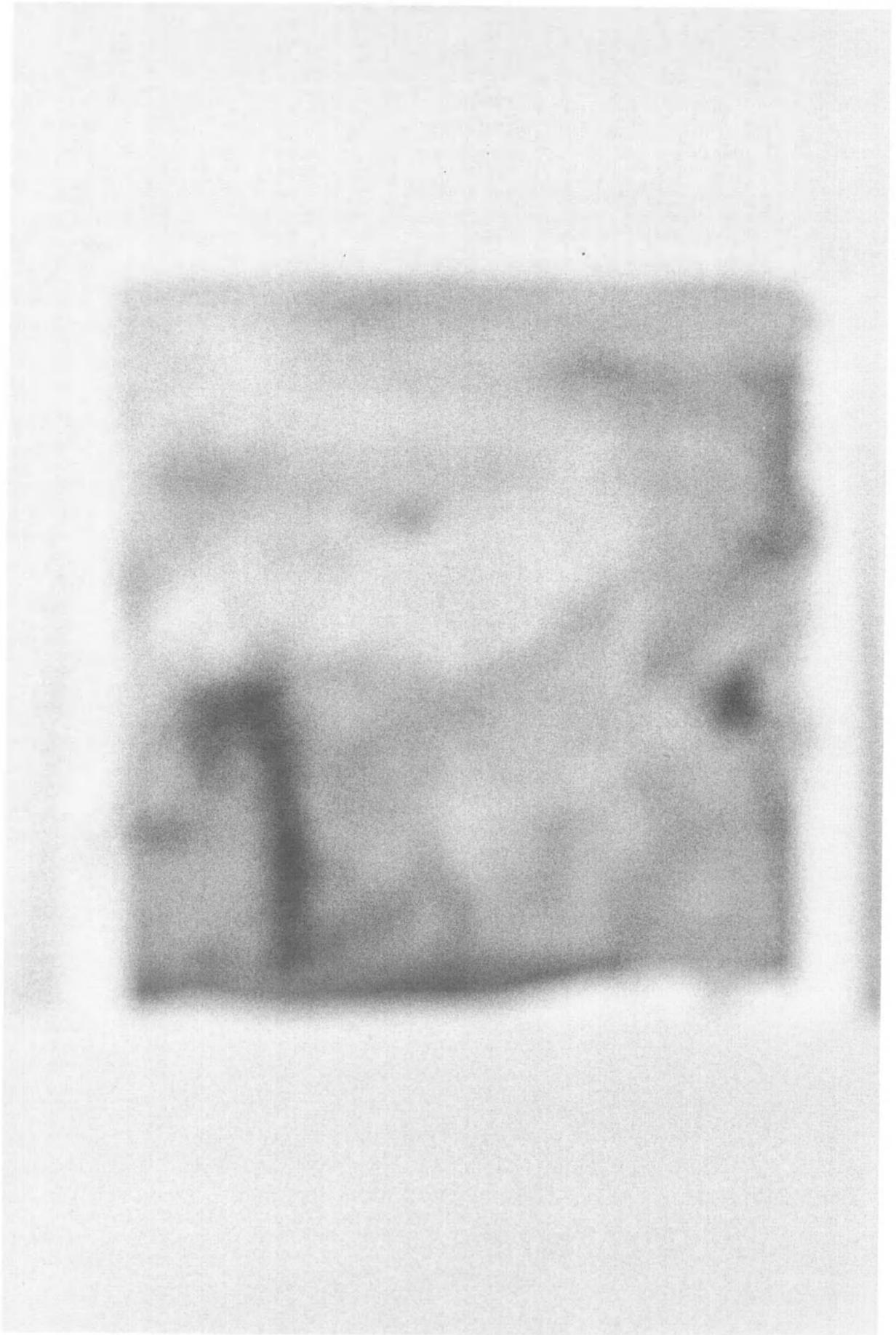




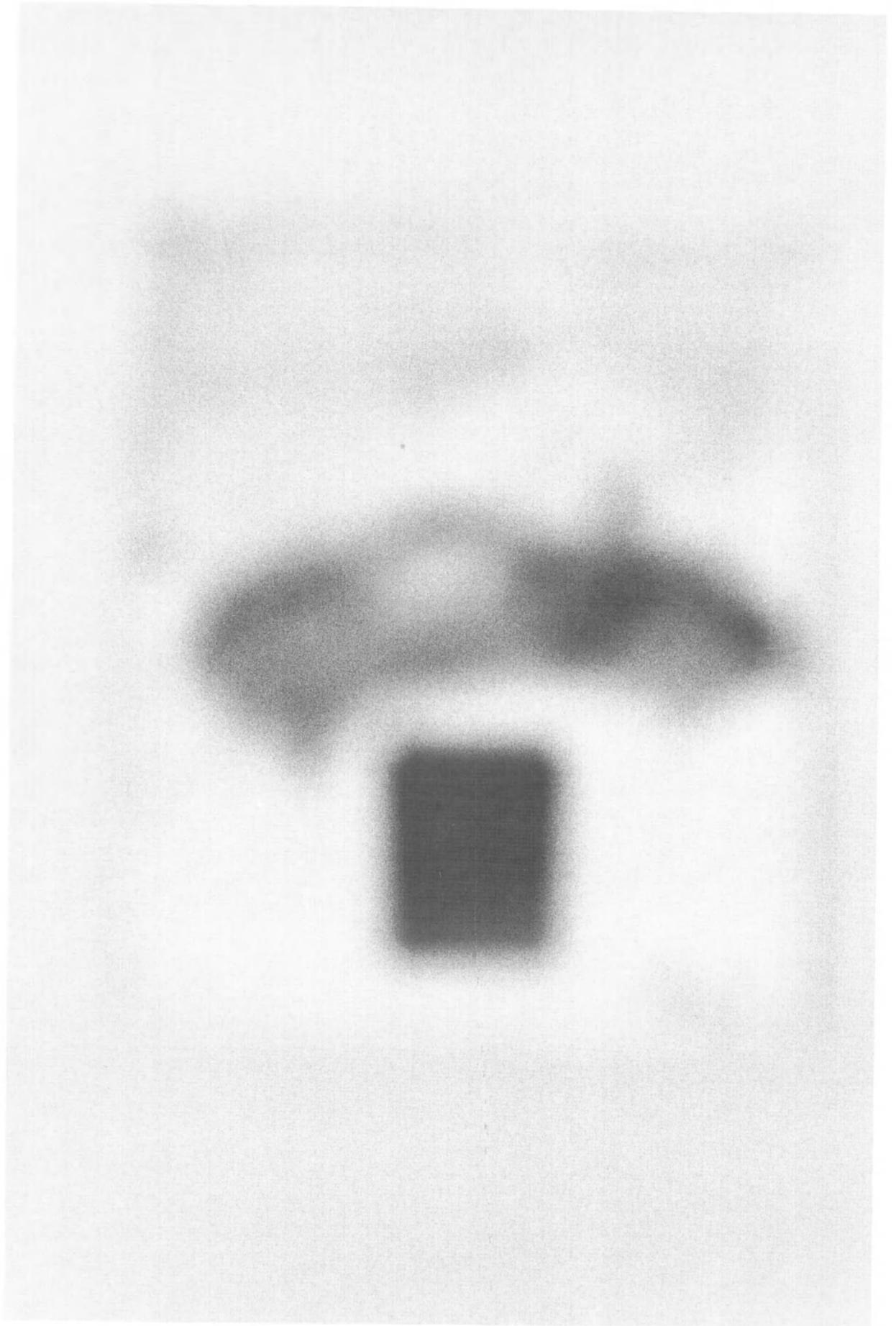


Louise Robert





à garder Tois alors j'ai pensé
à GAMES non PHANTASIA
j'ai essayé de me souvenir aussi que
tu aimas le vent les trains la plage
tout le matin qui t'appartient
se souvenir aussi que les amis doivent venir
aujourd'hui on ne voit pas d'oiseaux et
j'ai oublié mon imperméable
ne pas oublier de fumer plus
le dire que je ne fume plus
le hic - a - di - di - di
que le chuchuté un endroit pour les yeux
la tête un cri milieu dans l'allée
un cri milieu dans l'allée
à la prochaine souvent miss Amicale



TOUR DE GARDE

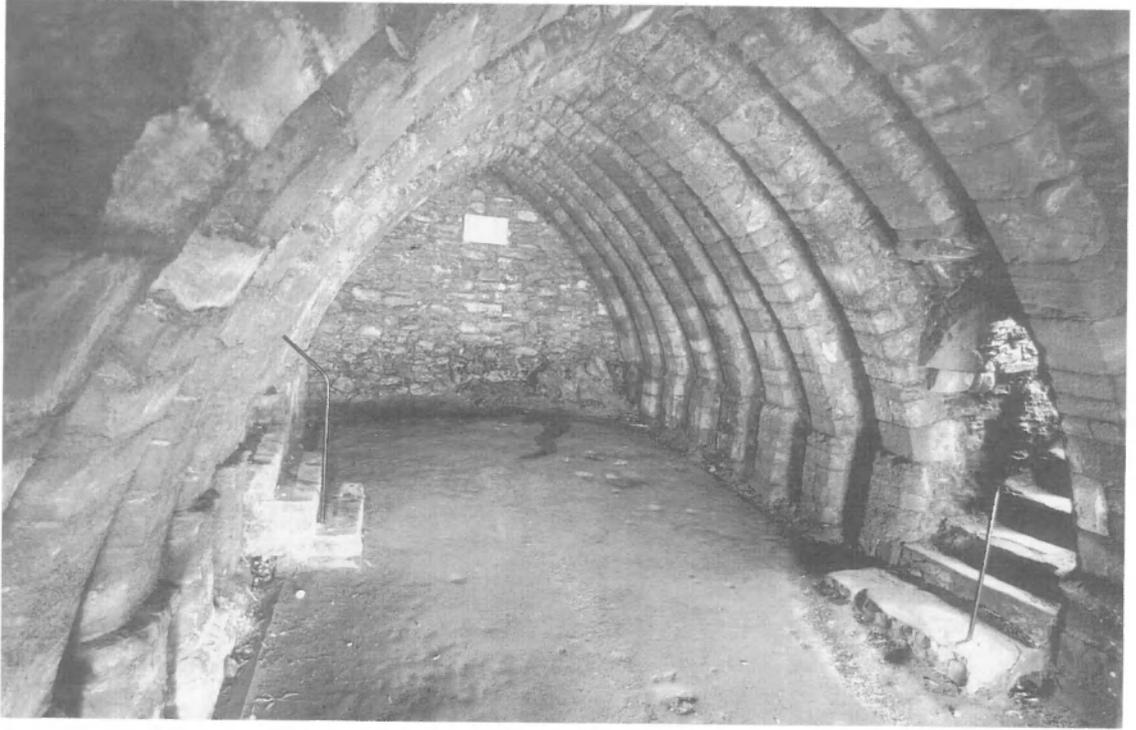
DENIS FARLEY



LE VILLAGE



LA CHAMBRE



LA CELLULE

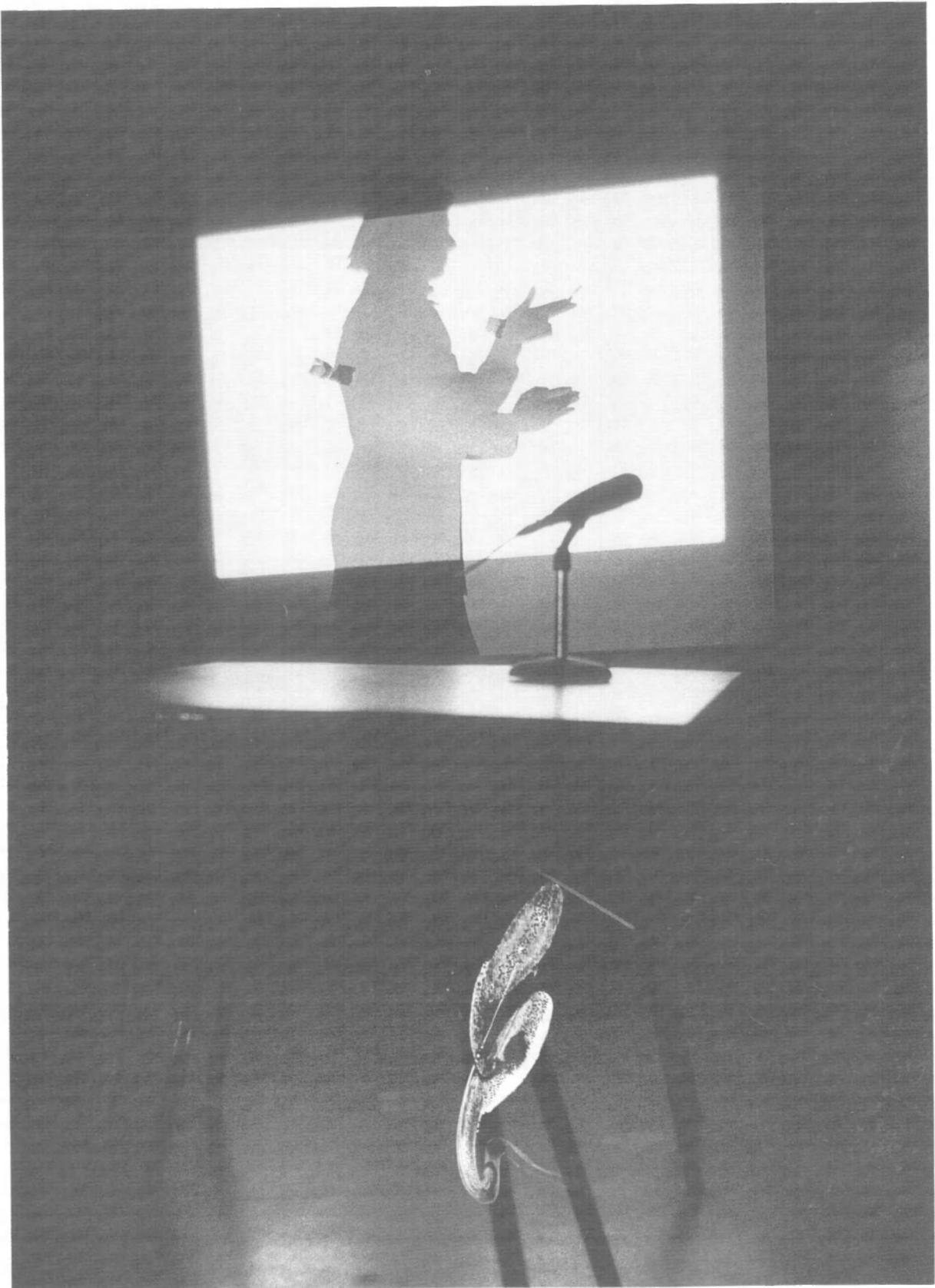




LA SURVEILLANCE
(HERCULE)

Polaroid

Louis Haché



ORMSBY K. FORD

Écrire sur ta peau
quand j'écris : j'écris
de peau à peau malgré
compensation, obsession,
idéal, mythique, étranger
même si j'écrirais sur
car (me) caresses est aussi

Certains paroles font sur
qui parfois chatouillent



C'est comme toujours
Toujours sur la peau,
Tout intermédiaire ou
Tendre vers l'autre,
ou peu et cela
mon propre corps
un appel...

ma peau des mots
piquant ou brûlant

«proLa&id»
100989
ONT

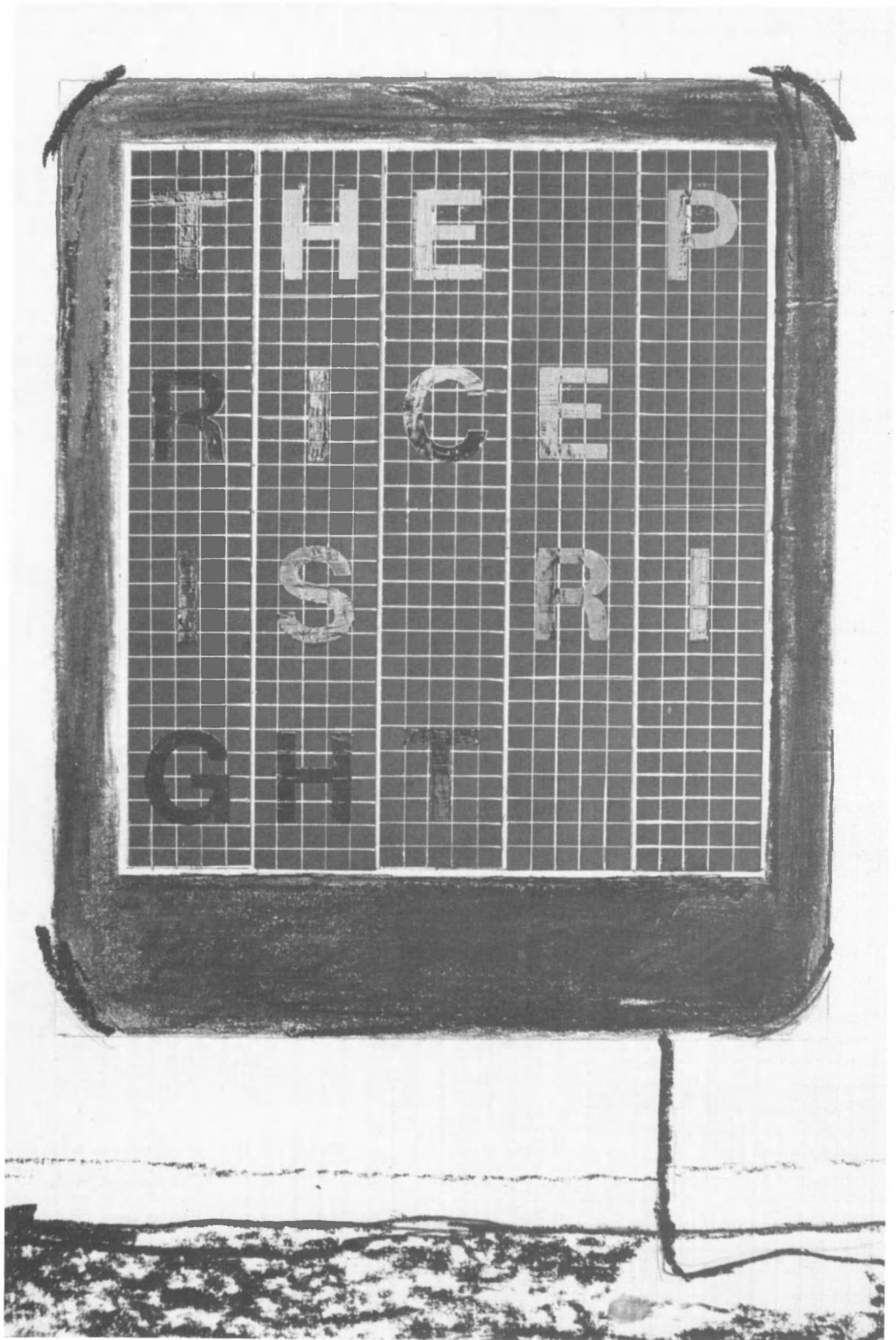


Tracer des mots comme silhouettes
indicibles au regard.

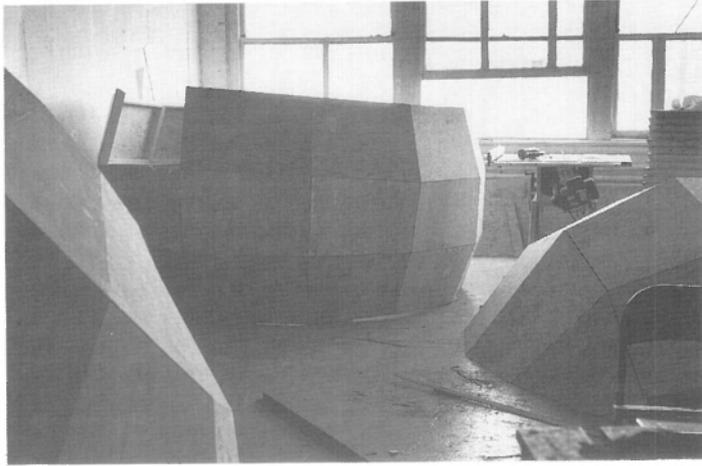
The Price Is Right
Indices du coût de la vie

Diane Gougeon



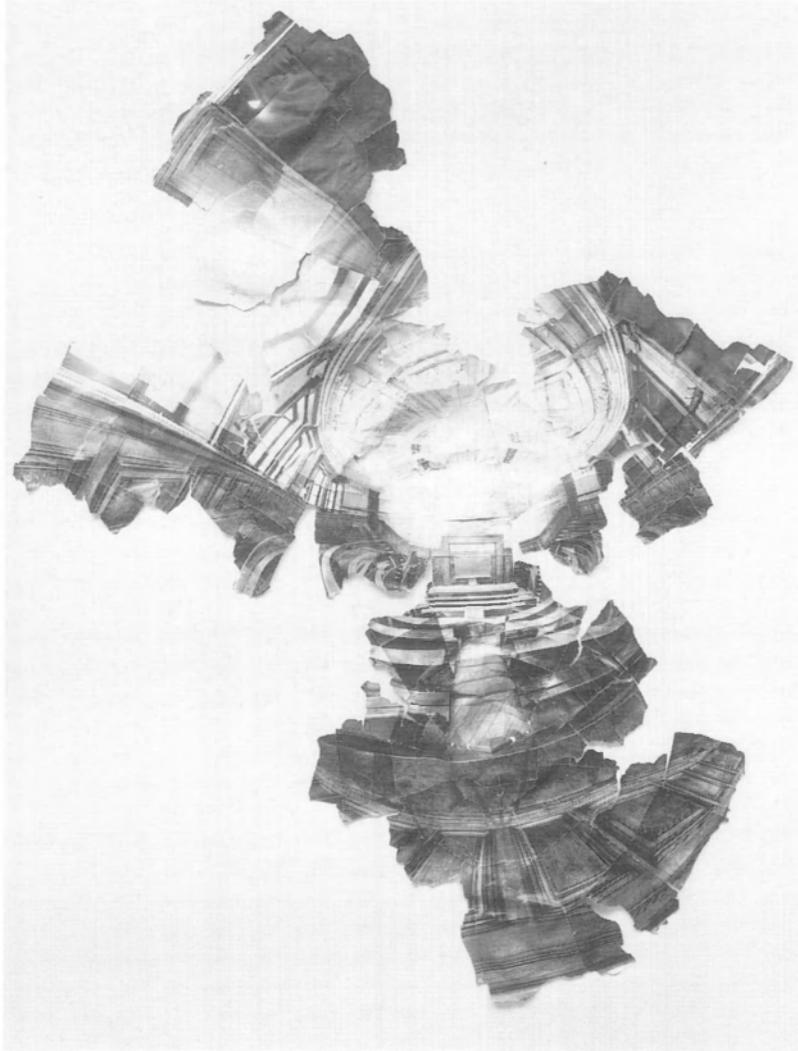




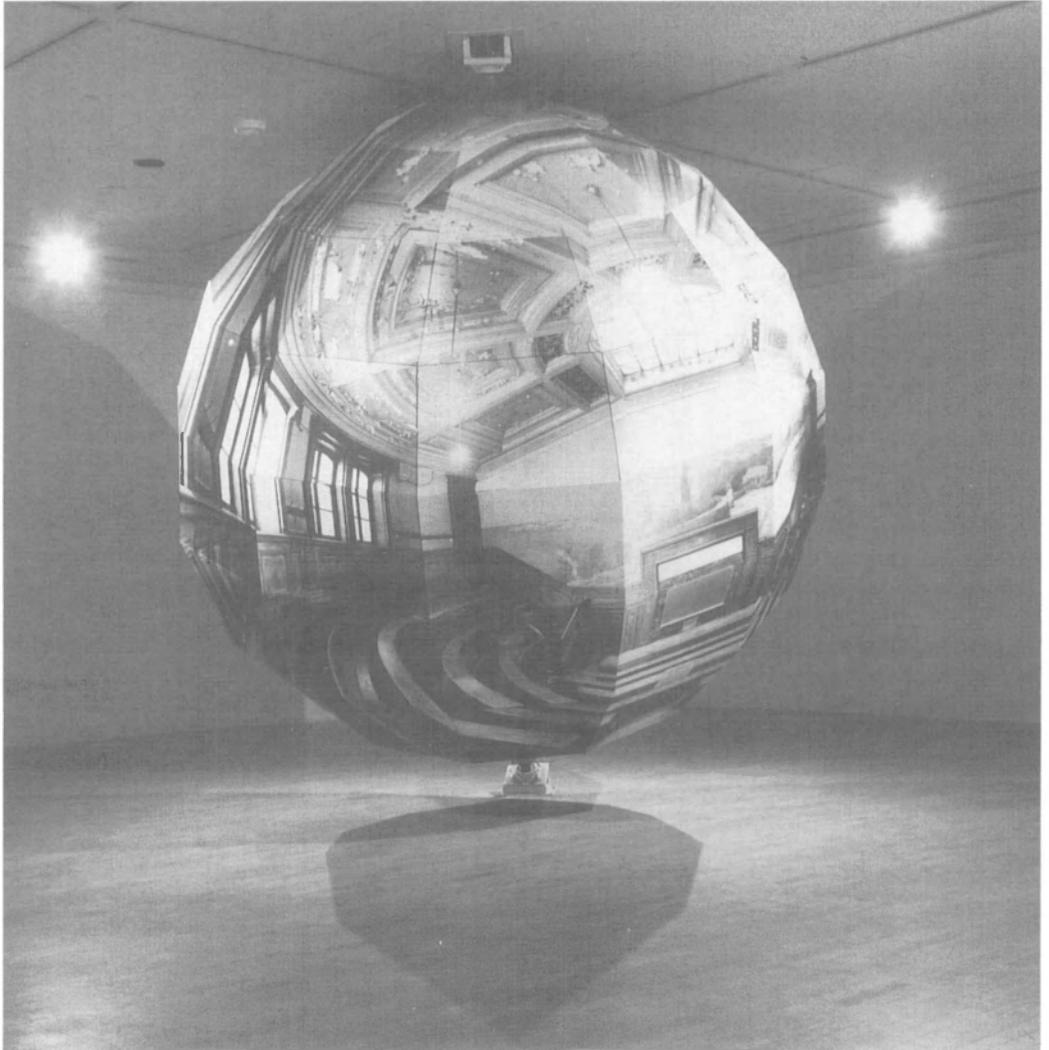


Amphithéâtres

Alain Paiement



Sphère éclatée, 1986.
(Amphithéâtre Bachelard, Université de Paris).
Papier photographique, textile coton.
210 cm × 165 cm.

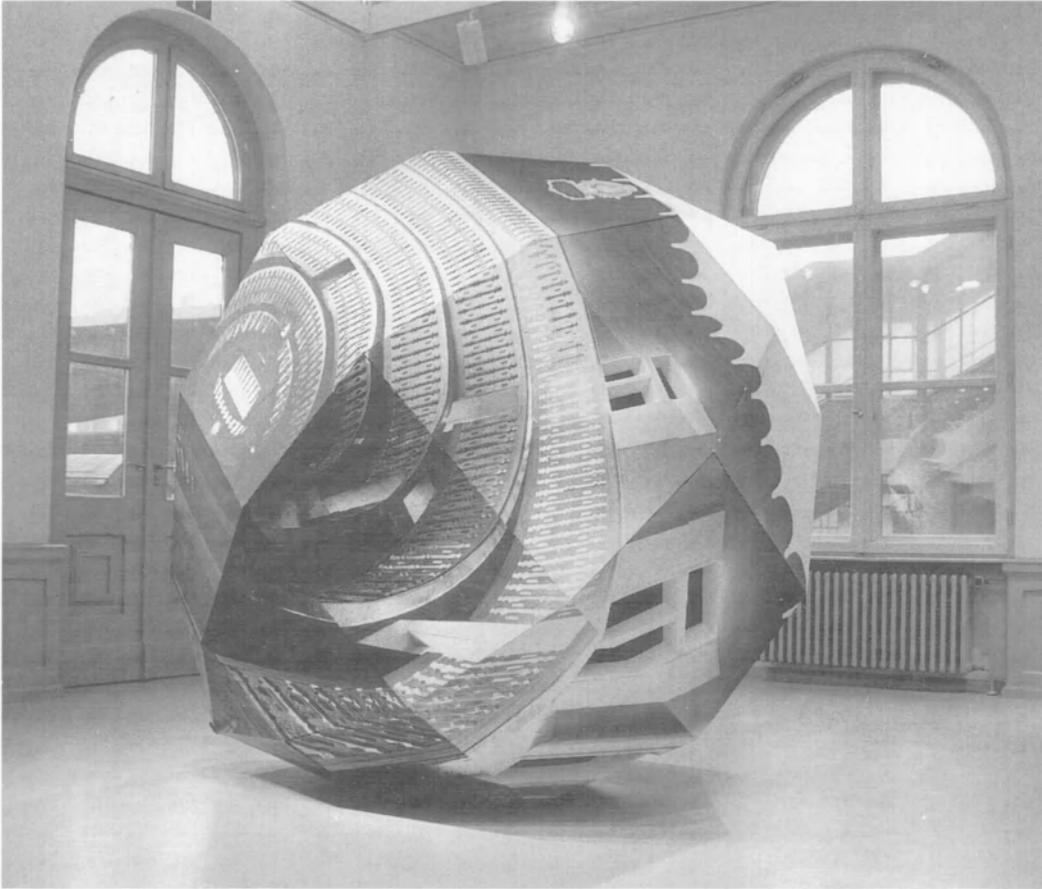


Polyèdre sphérique, 1988.

(Amphithéâtre Bachelard, Université de Paris)

Papier photographique, bois, polyester, fibre de verre et métal.

Diamètre irrégulier, 293 cm.

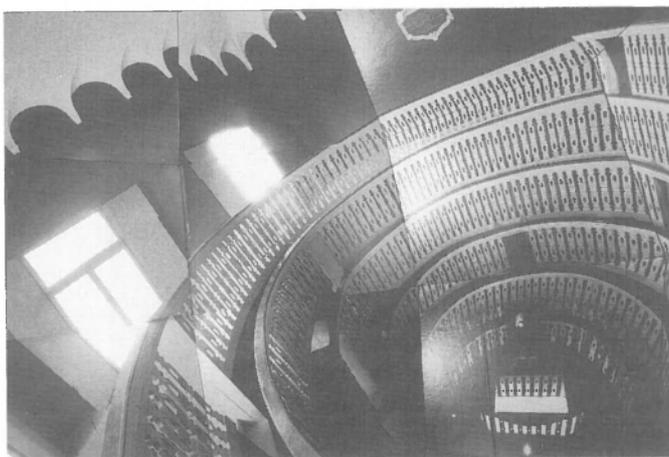
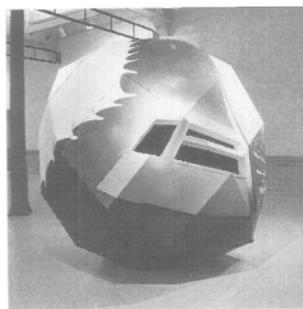


Anatomique, 1988.

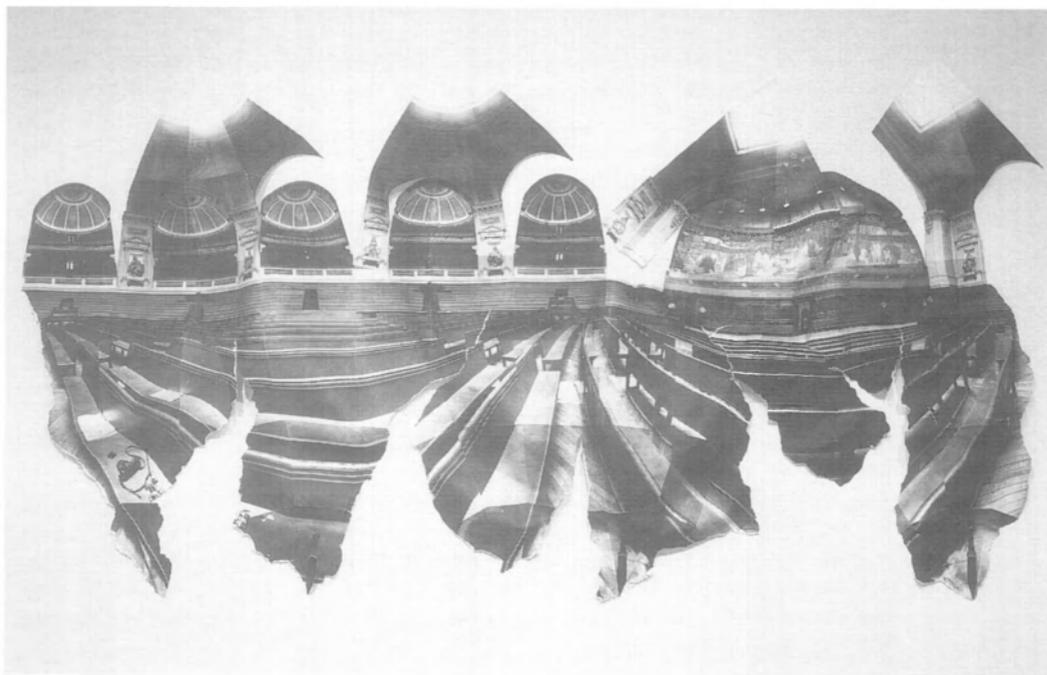
(Faculté de médecine, Université de Padoue)

Papier photographique, bois, polyester, fibre de verre et métal.

Diamètre irrégulier, 270 cm.



Vue intérieure, au travers d'une fenêtre découpée.



According to horizon, 1989.
(Grand amphithéâtre, Université de Paris).
Papier photographique, textile coton.
160 cm × 320 cm.

(Il y avait dans l'exposition Perdre de vue une reproduction gravée en relief de cette pièce, sur papier Arches, 54 cm × 108 cm.)



Le mystère de la chambre jaune

André Martin

Où l'on commence à ne pas comprendre

Mathilde Stangerson fut trouvée agonisante, par une nuit épaisse meublée de l'effroyable plainte de la *bête à bon dieu*, au fond du parc du château des Glandiers, dans le petit pavillon transformé par son père en laboratoire où il faisait des recherches sur la *dissociation de la matière*. Elle s'était couchée aux douze coups de minuit, s'était enfermée à double tour dans sa chambre jaune, adjacente au laboratoire. Le professeur S. et le père Jacques, tout absorbés par leurs travaux, ne remarquèrent pas si elle portait ses cheveux en bandeau. Soudain, plus fortement encore que la plainte de la bête, Mathilde a crié : « À l'assassin!... À l'assassin!... Au secours!... » Et aussitôt des coups de revolvers retentirent. Et puis des bruits de meubles renversés *comme* au cours d'une lutte et puis encore la voix de Mathilde qui criait : « À l'assassin!... Au secours!... Papa!... Papa!... » Ils défoncèrent la porte. Mathilde, étendue près de son lit, en toilette de nuit, râlait sur le plancher ensanglanté. Aucune trace de l'assassin. Les barreaux de l'unique fenêtre étaient toujours aussi solidement scellés dans la pierre, personne sous le lit, ni dans le placard, nulle part. L'assassin avait disparu, sa matière dissociée, dissoute.



La double piste

Il n'y avait personne dans le cabinet de photographie. J'étais seul dans la lumière tamisée avec les fantômes gris des images. Je fus soudainement pris d'un indicible ennui. Qu'est-ce que je faisais là, dans cette chambre, avec eux, ces gens, ces paysages, ces architectures avec lesquels je n'avais rien à faire, que je n'avais jamais vus, que je ne verrais jamais plus. Mais, sans savoir pourquoi, je cherchais quelque chose, errant de stèles en visages pour finalement reconnaître. Il s'agissait d'une photographie du petit presbytère de Barnstable, village de Nouvelle-Angleterre bâti au sommet de Cape Cod. *Le presbytère n'avait rien perdu de son charme, ni le jardin de son éclat.* Le bois, soixante ans plus tard, aura conservé la même usure de sel, les massifs de dauphinelles bleues s'offriront avec la même générosité paresseuse. Seulement voilà, ce n'est pas tant le presbytère que la phrase qu'il suscita en moi qui m'arrêta. En effet, je connaissais cette phrase, j'en avais fait l'expérience bien longtemps auparavant mais je ne connaissais pas vraiment le presbytère. Je n'y étais jamais entré, je n'avais fait qu'y passer. J'avoue avoir gardé en mémoire non pas la joliesse de ses rampes sculptées que je n'aurais su alors vous décrire mais plutôt le souvenir du visage du garçon seul, aperçu à la plage d'où je revenais. Mais à ce moment précis de la photographie je pensai à la phrase. C'est sans doute la phrase qui fit place au souvenir de la plage.



Étrange phénomène de dissociation

L'énigme de la photographie tient dans l'apparition d'une phrase comme celle-là. On croit croire en l'image alors que l'on attend la phrase. Jamais la photographie ne fera comprendre quoi que ce soit. Elle est un Sphinx habile *qui omet à dessein le point d'interrogation* dans la rhétorique de sa formulation singulière. Et, comme le Sphinx, la photographie meurt sans cesse à force de dépit.

En la photographie, comme dans la chambre jaune, l'assassin rate son crime et demeure introuvable (il faudra devenir Rouletabille, nous spectateurs, pour comprendre que l'attentat a eu lieu bien avant que Mathilde ne s'enferme dans la chambre puisqu'on ne trouva point l'assassin après, *le bon bout de la raison* dirait Rouletabille). Pas si *transparente* la chambre photographique alors que, pourtant, tout laissait croire... C'est que la photo ne démontre rien, elle montre. Elle montre l'impertinence de la démonstration, elle affirme l'irréductible question comme essence de sa constitution.

Cette fausse transparence au monde rend, en quelque sorte, la photographie illisible. C'est le piège qu'elle nous tend, le crime qu'elle ne cesse de commettre. Et c'est sans doute parce qu'elle donne ainsi à lire l'illisible du monde qu'elle nous fascine.

Je prétends que toute photo du réel ne peut offrir à voir que le *titre des choses*. Sédusant désespoir de la photographie?

André Martin,
Montréal, août 1989.







Marik Boudreau







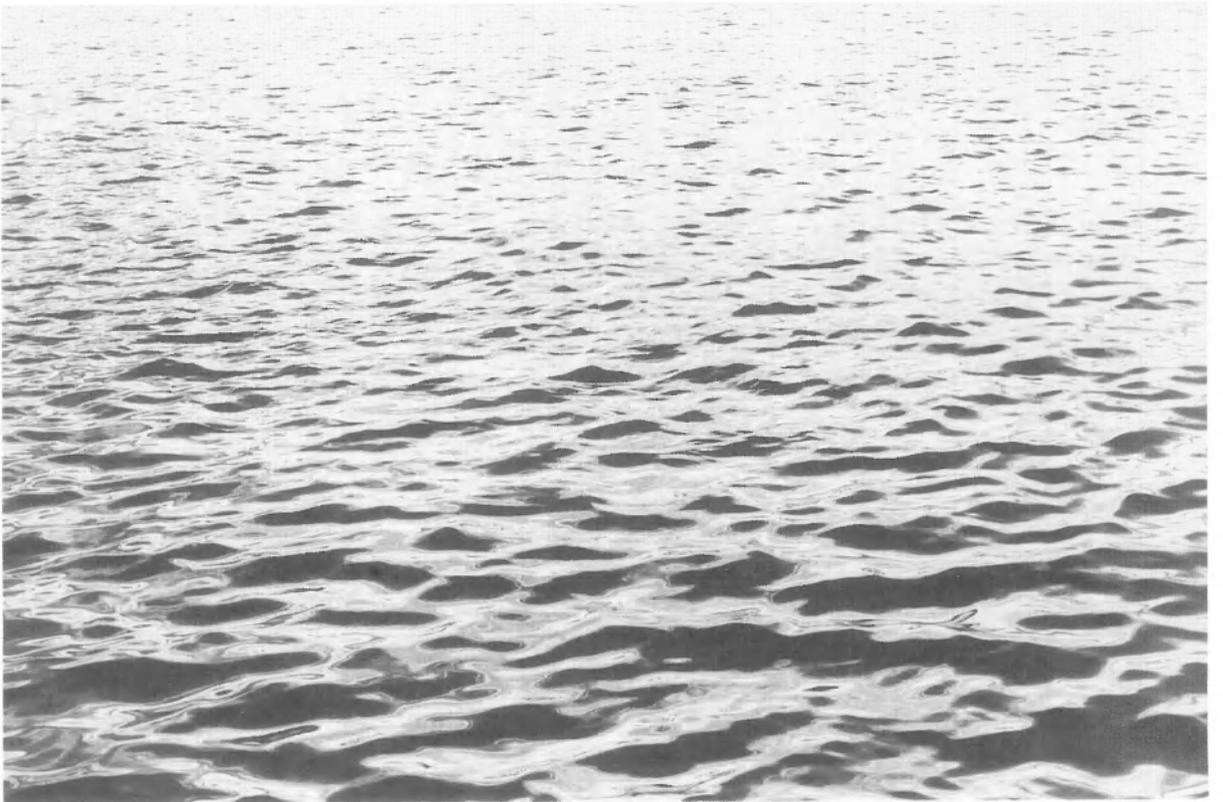


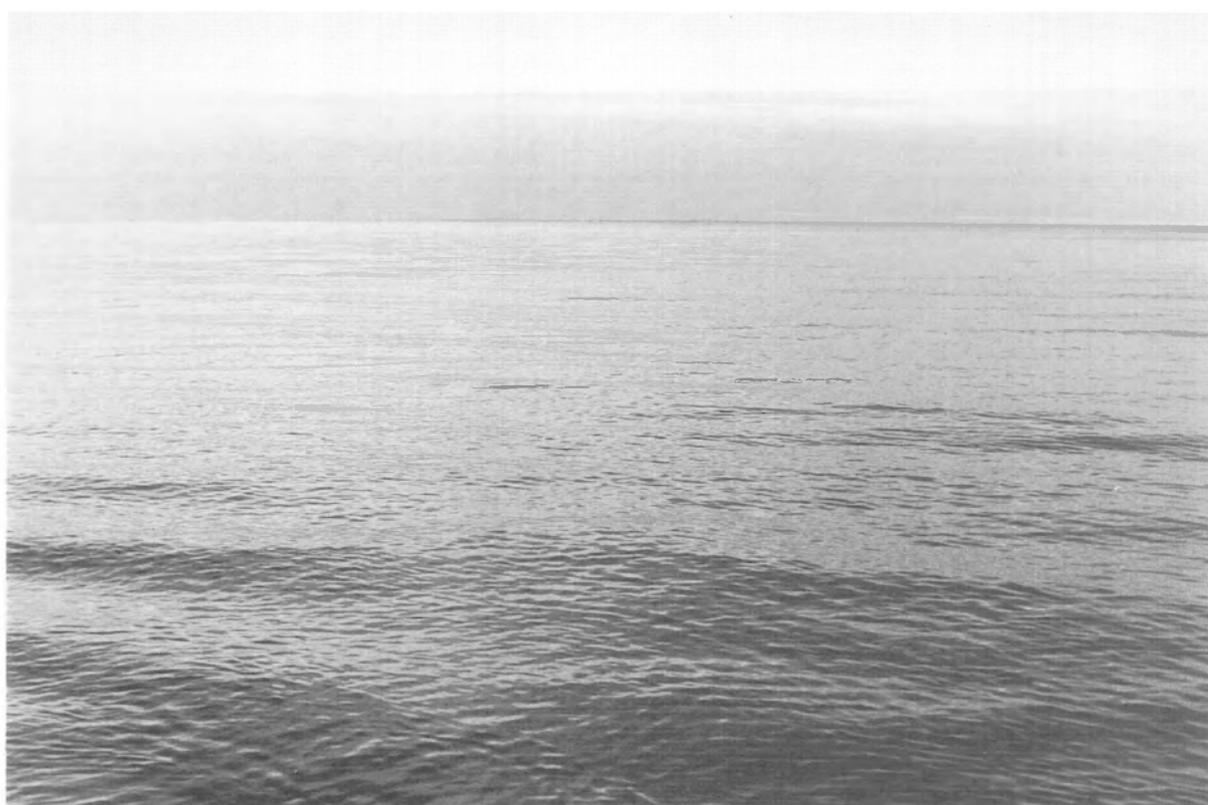




Les promesses

**Claire Paquet
Suzanne Paquet**





1. Les voyages

Parmi tant d'ailleurs offerts, une destination de prédilection, ce lieu qu'on détermine. Choisi, on le parcourt à distance : prospectus, encyclopédies, guides, photos évocatrices ... On organise le voyage, on fixe les détails pratiques. On en rêve. On précise, on arrête quelques itinéraires. On évalue les trajets envisagés jour après jour. On trompe l'attente, on imagine. On décline des configurations possibles, le lieu se dessine. On lui donne corps, sera-t-il à la mesure de nos projections et improvisations ?

Le départ enfin et là, s'exacerbe la crainte que le lieu ne corresponde aucunement à l'idée qu'on s'en était faite. Dans l'immédiat de la confrontation, les images et les séquences combinées avec tant de soin dans le plaisir de l'attente deviennent des plus vagues, jusqu'à leur effacement. Il ne reste plus qu'un ailleurs après tout inconnu, à découvrir en un temps réglé auparavant, quelques semaines divisées en quelques jours impartis à chaque halte prévue.

Ce voyage-ci, les paramètres étaient autres, ce n'était plus totalement l'inconnu. Déjà, j'y étais allée et le lieu m'avait fascinée.



Il différait aussi parce que la menace de son terme qui devient inévitable dès le moment du départ, où l'on échange le fil tranquille des jours pour une découpe du temps, me laissait sans appréhension. Le décompte par lequel les jours passent du vivant au souvenir n'avait plus la même teneur. Une fois la mémoire avait fait son œuvre de transformation ; il m'importait de répéter pour voir encore.

Je savais toutefois et je n'oubliais pas que le temps dilue certaines choses alors qu'il rend plus aigus d'infimes détails.

Les impressions et les images retenues de la précédente visite étant des plus vives, renouer avec le trajet effectué antérieurement s'avérait être une forme de vérification, de preuve de la fidélité de mes souvenirs ou encore de leur trahison et perfidie. Y avait-il une coïncidence possible entre ce qui était dès lors commentaire et ce que le lieu présentait effectivement ? Peut-être voulais-je simplement voir jusqu'à quel point la mémoire peut nous abuser et nous rendre captifs des transpositions, permutations, substitutions qu'elle opère.

Reprenant les diverses étapes dans un ordre analogue à la référence, je me rendais compte que les distances et surtout les déplacements d'un point à l'autre n'avaient pas laissé de traces. Des enchaînements manquaient, négligés. Il ne m'était resté de cette relation de voyage qu'un résumé composé de quelques faits et sites dont les reliefs avaient été préservés alors que s'était évanoui le reste, victime des tours de la mémoire. Il y avait connivence, certes, des repères étaient possibles quoique de loin en loin, sans les trajectoires qui les liaient l'un à l'autre. Ce que j'avais espéré retrouver, modelant ce périple sur le premier, existait mais en accord seulement avec de courts instants.

Ce qui était donc resté du voyage précédent était une histoire teintée, marquée des jeux confondants de la mémoire, complice de l'absence et de la distance qui réduisent les temps morts du vécu. La suite qu'avaient formée mes souvenirs et images se révélait être un témoin mensonger magnifiant impressions et prises. Cela me devenait sensible pour autant que j'y étais retournée.

Autrement, en absence de renvoi direct, détachée du motif, cette histoire telle qu'elle m'avait hantée, épargnant les déplacements, me plaisait étrangement, plus riche d'échappées...



2. Perdre de vue

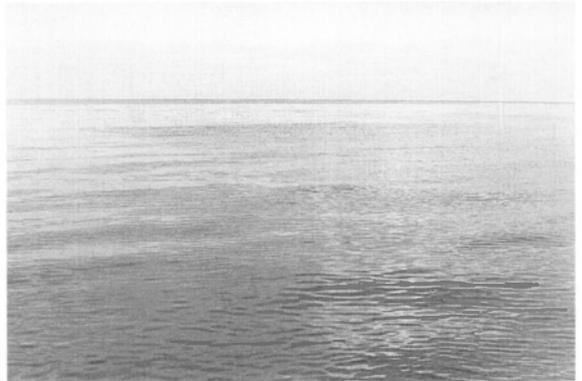
À peine revenue, déjà de l'un et l'autre voyage, j'en confondais les diverses annotations et images. Elles se fondaient en des suites sans rapport avec une quelconque temporalité. Je les laissais affluer, un peu troublée par mon manque apparent de mémoire quoique finalement plutôt amusée par les effets ainsi produits.

Quelques images me revenaient soudainement, appelant des séquences nouvelles. À chacune s'imposaient, comme une note dernière qui en affinait le cours et ouvrait d'autres perspectives, de courts textes. Je les avais écrits là-bas, telles les légendes de ces images que je modifiais depuis. Ces liaisons se faisaient sans heurt, les

motifs appelaient certaines dispositions sans qu'il y ait eu pour autant préméditation.

Leurs provenances, à savoir quoi et quel moment cela représentait, m'importaient peu. J'aurais pu aisément vérifier où et quand, comme on le fait d'une pièce d'archives mais je préférais ces jeux tributaires d'une part de hasard et d'arbitraire.

Je perdais de vue les sources que je savais avoir été exactes à un moment. La création de ces lieux inédits me comblait. J'inventais un ailleurs à la mesure de mes attentes. De mes désirs? La fascination pour cette construction et la séduction exercée, malgré une certaine familiarité avec ses objets, tenaient à ce que cette histoire se développait sans que j'en connaisse les termes et l'issue.



3. Les désirs

C'était ce moment où il n'existe plus de démarcation et de contraste justifiant la différence. Où l'on se trouble et on perd le sens propre aux choses. Presque sans limite, où ce n'est ni l'un ni l'autre encore. Où tous les sens se suppléant, se confondent dans l'indécision. En marge de la nuit, en bordure du jour quand s'ouvre la faille où les désirs s'inscrivent, incisifs.

C'était ce moment où la lumière hésite, où les corps n'ont pas la précision que leur confère le jour. Où, légèrement profilés, ils échappent au néant où les emprisonnait la nuit. Où tout est trop obscur pour que le seul regard suffise mais assez lumineux pour qu'il perçoive certaines subtilités. Où il glisse, effleure, dessine, où il élabore et complète en l'absence de lignes nettes le tracé que la main avait déjà suivi...

Proche, je sentais ta chaleur diffuse, une présence. Une vie dont je me sentais toutefois exclue malgré toutes les passions et les plaisirs de l'ombre. Une sensation qu'exacerbait le silence de ton sommeil, repris au compte de ton absence d'abandon. Loin comme ces froides constructions qu'on tente de discerner dans le brouillard. Dans la pénombre, je cherchais peut-être une réponse à cet insaisissable, à cette distance, à ces frontières qui démarquaient les lieux de nos désirs. Inquiète, je te parcourais de l'œil, me souvenant au hasard et répétant ces tracés des caresses nocturnes.

Les courbes douces et souples que du regard je suivais, les fondus apaisants que ménageaient les quelques lueurs de l'aube me rappelaient d'autres moments, formaient paysages, m'appelaient en d'autres lieux. Une évasion, une trahison que par défaut et qu'inconsciemment tu m'offrais. Ton repos me procurait un détachement qui m'était inhabituel. Je t'oubliais, ta présence ne se faisait plus qu'évocatrice, écran pour mes souvenirs, ces projections que je laissais surgir.

C'était un de ces jours en demi-teinte, où tout semble en attente. Où la lumière étale estompe les arêtes des choses, où les définitions se perdent. Où tout est fantomatique, légèrement absent. Où, comme errant, les objets débordent vaguement de leurs cadres; où, à leurs termes se joignent vaguement leurs périphéries.

C'était un de ces moments où tout pourrait n'être que rêvé, que conjectures dans la perte d'identité que produisait cette lumière étrange. Seule la route, cette bande noire filant droit devant, donnait dans sa trajectoire qui demeurait précise, un sentiment de réalité. Seule marque nette dans cette confluence d'hypothèses. Seule ligne explicite qui se déployait, indication dans ce flou ambiant et mystérieux.

Ligne de fuite, notre histoire s'était terminée cette nuit-là dans un lieu sans nom et qui l'était demeuré, noyé dans un brouillard voulu d'indifférence. Etape banale qui n'avait pas été prévue à l'itinéraire initial. Sur la carte de ce voyage, aucune croix n'avait jamais renvoyé à cet endroit, un accroc au tracé que rien n'avait plus signalé. Fin



non préméditée, départ dans ce jour sans repère que j'avais délibérément oublié. Je n'avais plus été que tendue vers l'ailleurs promis par cette seule droite franche dans cet espace confus et mensonger.

Ces images affluaient, m'envahissaient alors que jusqu'à maintenant je les avais enfouies, comme effacées de ma mémoire. Cette conjoncture m'effrayait : ton profil devenu clair dans le jour montant que je parcourais et auquel je superposais cette ligne ... Cet ajout modifiait le coulé de ma vue sans cependant donner plus d'aspérités à l'indécision de ta présence. Il m'apparaissait qu'il me deviendrait impossible de m'y arrêter dès lors. Tu ne me proposais qu'une absence tempérée d'éclats faussement brillants qui me laissaient croire que la rencontre était imminente. À ces feintes recommencées perpétuellement, je choisissais la fin, cette démarcation qui changeait le cours, la ligne de fuite.

Nouveau départ, les images étant sorties de l'ombre, j'y retournerais pour voir encore.



**Aphorismes débiles et autres réflexions,
entre une ontologie, une phénoménologie,
une esthétique et une éthique de la photographie**

Alain Laframboise

« Désormais, je photographie sereinement, en vertu de très sournoises résonnances, dont je prétends connaître l'imparable logique. Et, plutôt que d'une vraie création, l'entreprise prend la tournure d'une démarche de l'esprit, par quoi je réfléchis, non seulement, quoique presque accidentellement, sur vous, mais aussi sur mon désir de faire, où qu'il me porte, et sur les avantages comparés de l'écriture et de la photo. De vrai, voici l'émoi : et quel m'est le plus délicieux, mots ou images, chacun en son espèce particulière. »

Hélène Merlin
« La chirurgie de l'œil »

Voici un texte prématuré puisqu'il livre en vrac des réflexions, des « idées », des humeurs ; il cherche à saisir à partir d'éléments insuffisamment organisés quelque chose comme une conduite. Un peu comme ce texte d'Hélène Merlin (autrement écrit!) cité en exergue, explorant son « désir de faire » à travers mots et images. S'il y a un fil rouge à suivre, il est là. La conduite à définir en serait une relative aux textes concernés par la photographie : critiques, essais, fictions. J'ajoute que les démarcations entre ces genres « littéraires » ne me semblent valoir que pour les esprits à tiroirs. On trouvera aussi un positionnement par rapport aux œuvres impliquées dans l'exposition *Perdre de vue*. Il ne loge pas seulement dans les commentaires traitant ponctuellement des œuvres elles-mêmes mais dans tous les passages de ce texte. Ce que celui-ci tente ressemblerait à la poursuite d'une intuition encore incertaine...

Si je prends une photographie, c'est que je crois que je capte du sens. (C. B. dit plutôt : « J'essaie de capter mes sens dans la photo. ») Le sens n'est pas à entendre ici en stricts termes d'iconographie (des sujets ou des thèmes, par exemple). La photographie (sinon le procès photographique) comme système organisateur. Je « prends » une photo. Quelque chose là (s')organise. Apprendre en faisant des images, c'est alors apprendre à penser à côté du langage et provoquer le langage. Mais la photographie que je fais doit s'avérer d'abord indescriptible, intranscriptible, sinon elle ne m'apprendra rien. Si je peux en rendre compte facilement, c'est qu'elle existait déjà à travers d'autres photographies ou d'autres médias. En ce sens, et en ce sens seulement, rien ne distingue plus la recherche photographique et celle picturale.

Que reste-t-il, dans une photographie, pour le spectateur, de l'expérience intime de l'artiste? (Cela étant donné tout ce qu'on dit de l'indiciel...)

Quelle est la part de ce qu'on pourrait appeler « la splendeur des choses » dans la séduction des images photographiques?

D'aucuns disent que l'image photographique tient du « réel » tout autant que d'une « vérité intérieure » qu'elle aurait permis de capter à travers l'objet matériel. Il y aurait le bon moment pour cela, le « C'était le bon moment ». Le problème ensuite en est un de décodage...

De la photographie (dite) érotique (ou parfois pornographique) comme paradigme du rapport œuvre/spectateur (cf. René Payant, « L'érotisme de l'image », *Vedute*, Laval, Trois, 1987). Car une part de ce qui excite tient au statut de preuve de l'image. Penser aussi à *Allo Police* ou *Photo Police* ; une érotique du morbide.

À l'opposé, plutôt que le «Ça a été là», cultiver le «Ça n'a jamais été là», ce qui n'existe que par la photographie, ce qui est l'effet de la photographie ou du processus photographique. Le «Ça a été là» est un mirage, largement. Faire enfin jouer un autre rôle à la photographie.

Quel est l'objet que tente de capter une photographie? Pourquoi ne serait-ce pas quelque chose à venir ? Non pas le deuil antérieur de la « scène » qui est « prise », « saisie », « captée » mais le plaisir anticipé d'une nostalgie pour ce qui n'aurait jamais existé hors de cet acte photographique. La photographie nous ferait regretter ce qui n'a jamais été.

Se rappeler toujours que la photographie n'est pas regard. Trop de discours métaphoriques là-dessus. Jamais prise de vue mais perte de vue. Évidence.

Perdre de vue, est-ce être « victime » d'une amnésie de son érudition photographique ou perdre un hypothétique sujet dû à un aveuglement résultant d'un œil trop chargé de mémoire et qui n'arrive plus à voir qu'au travers de celle-ci.

Pourquoi, presque toujours, une ontologie de la photographie et une phénoménologie de la peinture ?

La photographie documentaire se nourrit d'utopie. Seules les photographies militaires et judiciaires sont opératoires car elles sont utilisées par des gens qui y croient. Cette phrase ferait sourire un policier, je sais...

La photographie dite engagée (politique) est « facile » et moins efficace que les images-choc des informations télévisées. On ne voit à travers elle que le code plus ou moins bien performé du genre (on a vu ailleurs qu'il fallait « tenir l'image à distance »...).

Un exemple: « Le visage de la mafia ne se découvre jamais si bien que dans les rues, les cimetières, les églises, les maisons, les tribunaux. À l'annonce d'un meurtre, Letizia pouvait accourir aussitôt sur les lieux du crime et photographier le sang s'écoulant du cadavre, la veuve atterrée, l'attroupement des passants, muets sous la consigne de la fameuse loi du silence (*omerta*). Ou encore, elle pouvait flâner dans les quartiers les plus louches de Palerme ou ailleurs en Sicile en retenant des images inéluctables du quotidien: une fillette au regard dur, un enfant mordu par les rats ou une jeune mère désespérée... » (Lyne Crevier, « Letizia Battaglia, la « petite reine » de Palerme », *Le Devoir*, samedi 9 septembre 1989, p. C-10)

Ces images, on croirait les avoir déjà vues. La journaliste sait bien les suggérer et elles ont d'autre part leur nécessité documentaire inéluctable. On ne doute pas non plus de la sincérité de l'engagement de la photographe. Le code fait voir mais il empêche aussi de voir...

La photographie narrative est « facile » aussi car chaque photographie recèle ses virtualités de fiction. « L'intrigue, elle est tout le temps là. » (Denis Roche, *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Paris, Éd. de l'Étoile, 1982)

Combien de photographies du «Ça a été là» ne disent que « Il n'y avait qu'à être là ».

À côté du «Ça a été là», il y a place aussi pour le «Je n'aurais jamais pris ça!».

Pourquoi tant de discours sur la photographie adoptent-ils un ton mélancolique? De la caméra comme machine à fabriquer de la nostalgie. Les laboratoires de photographie ne s'y trompent pas. Par exemple, *les Pros de la photo* qui nous disent: « On développe vos souvenirs. »

- Pourquoi tant de discours sur le photographique donnent-ils une impression de déjà lu ?
- Pourquoi y a-t-il tant de David Hamilton de la photographie branchée (i.e. le flou artistique) ?
- Tout geste photographique est un geste critique.
- Basta* des discours sur la non-intervention ou sur le prélèvement !
- Basta* de la scène pittoresque croquée sur le vif et censée nous révéler des aspects inédits de la « Vie » ou de la personnalité du photographe !
- On a souvent lu que la photographie nous procurait un « instantané de notre société »... Mais c'est autrement qu'en termes d'une sociologie « premier degré » qu'il faut parler de ses interventions en tant qu'outil de « propagande ». On oublie, beaucoup de discours le font, l'impact social de certains parti pris esthétiques. La photographie en tant qu'outil de la publicité, par exemple, véhicule aussi, la plupart du temps, en dehors du message qui nous dit : « Buvez ceci » ou « Roulez en cela », et outre la violence avec laquelle elle nous le dit, la hideur de ses images, tant galeries de portraits qu'environnements. L'un pourrait-il d'ailleurs venir sans l'autre ?
- Est-ce que toutes les photos ne sont pas cliché ?
- Au fond, quelque part, ne croyons-nous pas (ou ne voulons-nous pas croire) encore à la « vérité » de la photographie, malgré tout ?
- Est-ce qu'il n'y a pas que du punctum ?

Marik Boudreau Une archéologie. Le spectateur se leurre-t-il lorsqu'il croit que le travail de Marik Boudreau en est un à partir de la fascination qu'elle a éprouvée pour un lieu et les atmosphères dont il est chargé? Opère-t-elle alors à partir du pouvoir de suggestion de l'image photographique, parce que celle-ci lui permet de documenter le lieu? Ou de le penser, de le rêver? Ou de l'inventer? Là-dessus, le spectateur, à moins qu'il ne croit en une théorie ou à un modèle intersubjectiviste, ne peut avoir aucune certitude. Il doit donc regarder ou chercher à comprendre à partir de ce que lui livrent photographies et montage: un site, des lumières, un parcours. De là, sur fond d'incertitude, la fiction s'enclenche.

Suzanne Girard Travail de chiffonnier. Le chiffonnier espère trouver des objets, des matériaux utilisables, qui aient donc du sens. L'anthropologue dirait qu'il est un bricoleur. Suzanne Girard, à recueillir ses amorces... (ou ses mauvais clichés...), est donc persuadée qu'il y a là quelque chose d'aussi important que dans ses « vraies » photographies. Métaphore sherlockholmesienne ou freudienne si l'on veut, à l'interprète de choisir. Manie du classement aussi. Les récupérateurs ne procèdent pas autrement. Écologie du procès photographique ici, plutôt qu'archéologie. Mais le récupérateur et l'archéologue ne pourraient-ils pas s'entendre? Sa grande photographie (elle dit: « comme un nuage ») entraîne l'association avec le fameux texte de Léonard sur les nuages et sur les taches dans les murs. Ils étaient des objets qui devaient pouvoir exciter l'imagination du peintre à la recherche de sujets et de motifs. Faut-il poursuivre? Trompeuses amorces... Attirer le spectateur en répandant des amorces. On garnit d'une amorce une charge explosive, on exécute l'amorce d'une route, on amorce des négociations... L'appât visuel qui vient charger l'œil. Et l'œil qui cherche avidement du punctum... Même l'image vide fait marcher...

Denis Farley Le carcéral... la surveillance... Sorte de fétichisme qui lui fait mettre, à côté de la photographie d'un donjon, de « vraies » clefs. Mais de vraies clefs de quoi? Le prétendu statut documentaire de ces objets entraîne une dérive. Farley fait comme s'il manquait quelque chose à la photographie pour faire vrai.

Diane Gougeon Les textes sur l'œuvre disent: « There is one thing I am sure/ of I will love her forever/ for I know love will never/ die. Every little thing she/ does she does for me » (les Beatles) et « The price is right ». Ils accompagnent la photographie d'un modèle féminin nu, du genre publicité pour une lotion de bronzage. Tout cela tient un discours on ne peut plus explicite. La médusation de/par l'évidence. Que dire de plus? Frapper le spectateur par l'évidence. Faire tourner ensuite les fragments d'information jusqu'à perdre tout sens. Reprendre à son compte les moyens de la publicité. Machine sémantique centrifuge.

Louis Haché Comment ne pas penser ici à l'invention de la peinture. La fille de Dibutade de Sycmone traçant l'ombre du profil de son amoureux, en partance, produit par la lueur d'une lampe (voir le texte de Johanne Lamoureux, « Éros précoce ou Notes prématurées sur L'Origine de la peinture » dans *Les ruses d'Éros, Revue d'esthétique*, n° 11, 1986), et encore aux théâtres d'ombres indiens. La boîte, ici, en tant que rappel de la *camera obscura* autant que machine à fantasmer. Partir du monde, mais le monde ne suffit pas. L'empreinte du modèle n'est plus rien d'autre que la vedette d'un castelet. En vain les textes « polaroid » tentent-ils de rattraper quelque chose (une émotion) qui devait jouer à l'origine de cette entreprise de captation.

André Martin exacerbe l'aspect romantique de la photographie par la création d'épisodes romanesques où la perte, la disparition des traces ou leur survivance deviennent des paraboles, des figures de ce qu'est toute entreprise photographique, soit pure fiction excitée par des marques incertaines. Travail de pieu-

reuse... Rien de l'enquête policière, tout du transport métamorphosant de la douleur... amoureuse. Le photographe en figure d'Écho qui se morfond vainement. Ce que l'image dit aussi, c'est combien cette perte est excitante, érotique. Une exaltation du deuil. Ce qui est perdu est (et non était) plus beau. Perte souhaitable et transubstantiation par photographie.

□ **Alain Paiement** utilise le dispositif photographique pour ce qu'il est, l'exposant, le surexposant. Il y a dans ce travail un refus et tout autant un jeu avec les pouvoirs fictionnels de l'image photographique. Il utilise ce dispositif parce qu'il est outil, moyen de mensuration de l'espace et d'action sur lui, tout en soulignant, retournant les fictions théoriques qui l'ont historiquement fondé. Ses constructions photographiques apparaissent pour ce qu'elles sont, des aberrations. Elles tirent d'ailleurs de là leur pouvoir de séduction, de fascination. Perdre de vue le réel par un marquage et un arpentage finalement fantastiques.

□ **Claire Paquet et Suzanne Paquet** questionnent autant qu'elles démontent, elles aussi, les virtualités narratives de la photographie, de la « séquence » et le pouvoir du texte lorsqu'il l'accompagne. Non point pour exalter et exacerber ces pouvoirs de raconter mais, au contraire, pour explorer d'autres champs d'investigation. Mener l'image et le langage aux limites où ils ont été conduits et voir ce qu'ils produisent alors. « Désœuvrer » ces canaux jusqu'à aller au-delà de ce qu'on croyait être un « bruit », de ce qu'on croyait être perdre la vue... Elles pratiqueraient ce qu'en termes de procédés littéraires on nomme l'effacement d'objet, procédé qui consiste à circonscrire l'objet du discours de telle sorte qu'il n'en reste rien. Ici le travail s'opère non pas sur un objet mais sur une structure, photographique et textuelle, et ses effets narratifs. Casser l'histoire : la grande et les petites. L'histoire linéaire qui n'est là que pour répondre à la demande de réalité (Lyotard). Ne pas reproduire ces éternelles successions d'événements tranquillement linéaires, ordonnées simplement (l'art narratif : « l'éternelle littérature des nourrices » *dixit* Blanchot), qui ne servent qu'à rassurer par « l'illusion attrayante » (*idem*) qu'elles produisent. Une phrase me semble particulièrement suggestive de leur projet : « *Cela me laissait supposer que de ce nouveau voyage je pouvais prévoir une autre version, un récit remanié qui plus tard provoquerait le désir d'y retourner, promettant encore d'autres motifs...* » L'événement ne trouve plus ici de (son) sens qu'en autant qu'il aura ce pouvoir de figurer en « récit » ; mieux encore, en autant qu'il aura cette possibilité de se constituer en *motif*. Voilà donc le mobile. La belle ambiguïté de ce mot est, le cas échéant, révélatrice. Les sœurs Paquet ne courtisent donc pas le récit pour le bon motif... Elles travaillent sur le motif non point pour exalter l'histoire mais pour la ramener à une fonction décorative.

□ Pour **Louise Robert**, il s'agit ici de mimer la fonction documentaire de la photographie. Mais la photographie n'attrappe ni ne rattrape pourtant jamais quoi que ce soit. Elle est plutôt fiction documentaire, comme on le sait. Ici, il faut retourner les propositions habituelles et chercher à voir autour du palimpseste photographique de la peinture. La photographie produisant un effet de palimpseste face à ce qu'elle avait pour objet de reproduire, perdant quelque chose de l'original. Le voile de Véronique, figure privilégiée de l'indiciel, effaçant son modèle, lui arrachant quelque chose entre l'épiderme et l'aura... sans pour autant pouvoir s'y substituer. Arrachant en recouvrant. Mais aussi la photographie trop mince pour revendiquer quoi que ce soit pour elle-même.

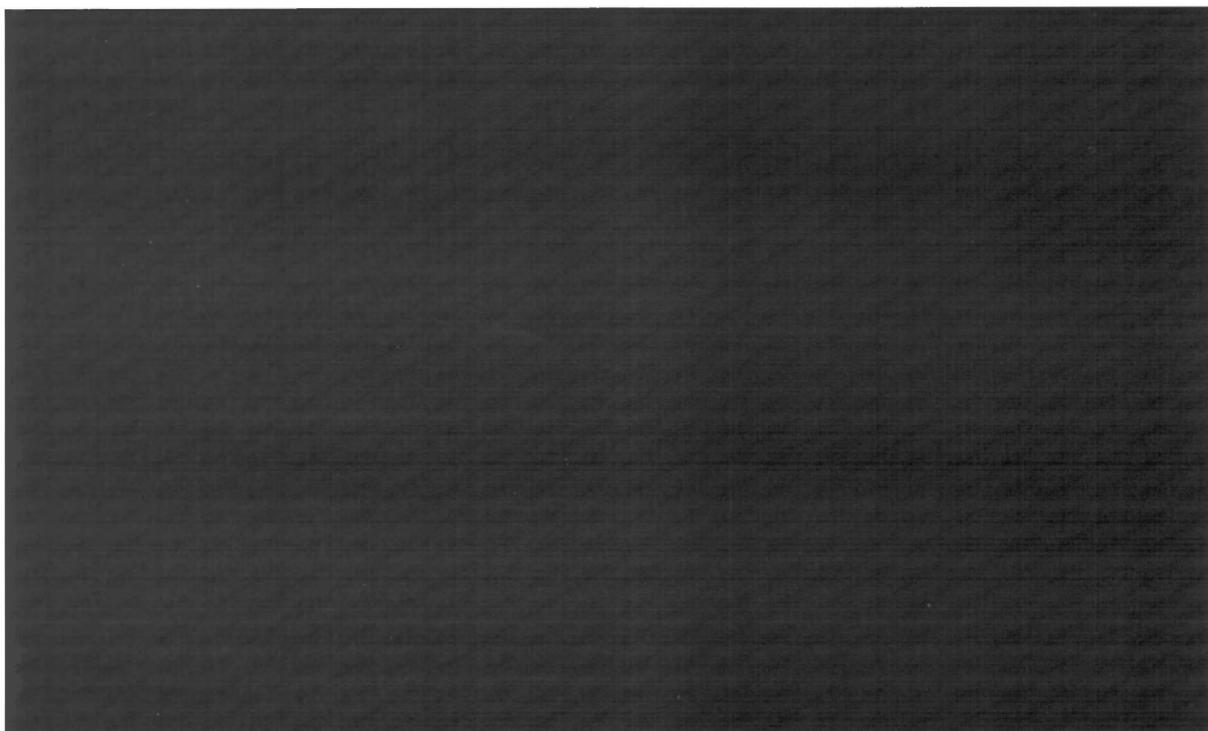
TROIS HISTOIRES...

27-05-89

C'était à Ferrare. Le Dottore R. nous avait amenés chez son ami M. voir dans son salon des fresques du Trecento. Giottesques. M. a quatre-vingt-seize ans. En partant, C. lui a demandé s'il acceptait qu'elle le photographie. M. qui paraît tout fragile a accepté avec un plaisir évident et demandé à C. qu'elle lui envoie une copie. Il a posé dans son complet sombre, bien gentiment. Variation sur un thème : la jeune fille et la mort. Elle allait emporter une image de lui, il lui prenait quelque chose d'elle en se laissant prendre en photo..

Mais l'éclairage était insuffisant et C. pour ne pas le décevoir a fait semblant que sa Canon hyper-sophistiquée le prenait.

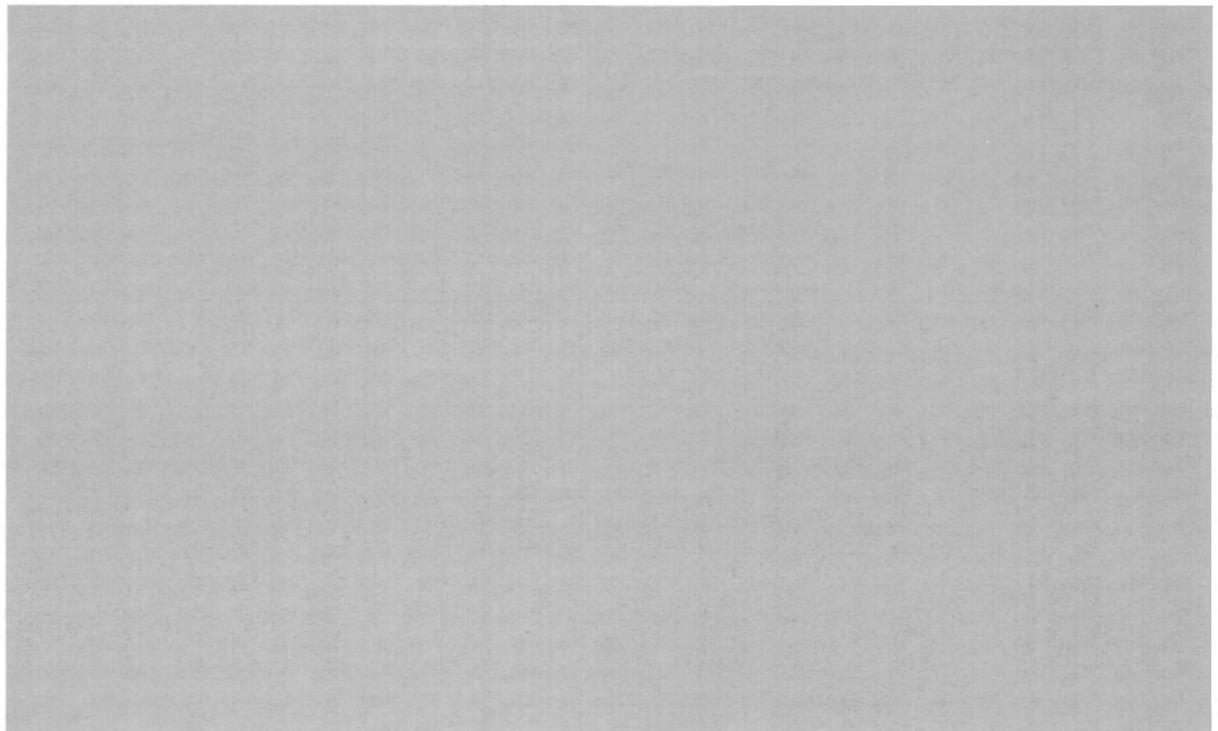
M. a, encore à son âge, une fois de plus, été dupe. Ce n'était la faute de personne. Il n'y a pas eu d'empreinte de lumière du petit vieillard.



05-06-89

C'était à Rome. À la terrasse d'un petit restaurant. Le patron, affable mais réservé, fin de la cinquantaine, nous servait puis il retournait à une conversation qu'il avait avec, de toute évidence, une vieille connaissance. Il était question de son petit-fils de quatre ans qui jouait là, courait entre les tables, rentrait et sortait, dix fois, vingt fois, de la salle à manger, s'adressant, comme le font les enfants, à des compagnons imaginaires. Il se plaçait tantôt d'un côté, tantôt de l'autre d'une fenêtre qui le réfléchissait à moitié, surtout quand il passait à l'extérieur, vu la pénombre relative de la salle. Il s'amusait beaucoup à se donner la réplique dans ce jeu de va-et-vient.

Nous avons compris aux questions prudentes du visiteur et aux répliques du grand-père que le petit semblait bien se porter, « malgré tout », depuis son accident alors qu'il avait perdu son jumeau.

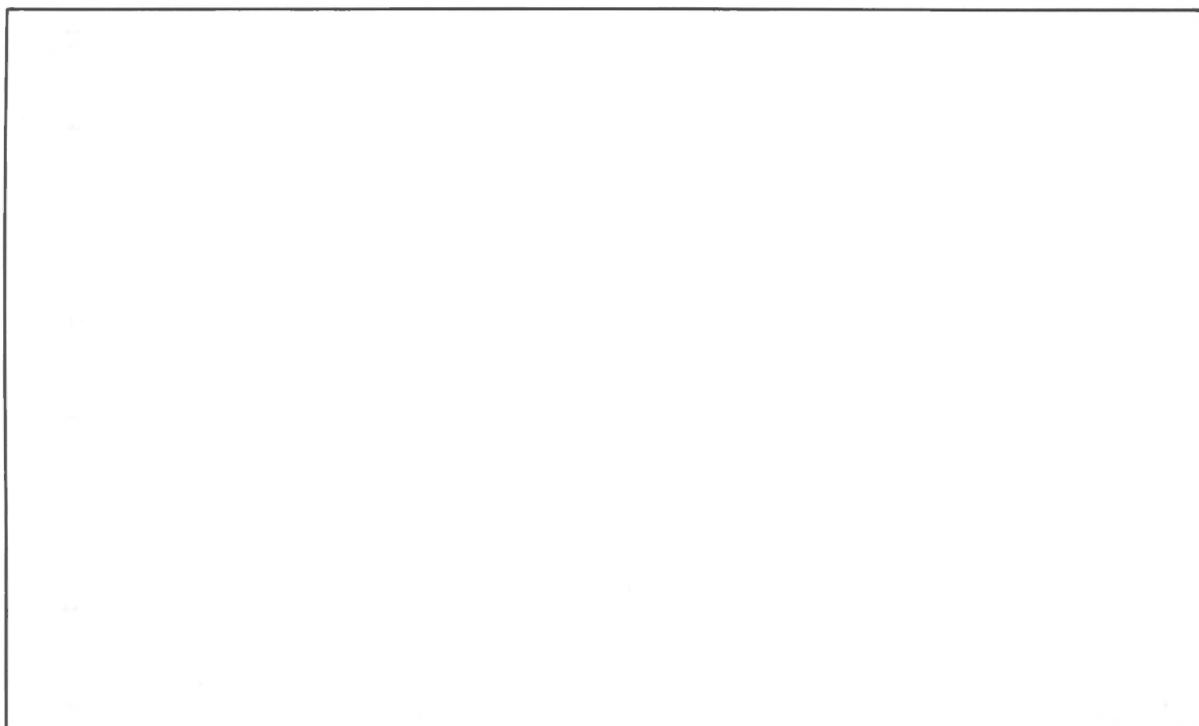


29-07-89

Je tonds la pelouse. Chez nos nouveaux voisins, au bout du balcon, un regard m'épie au travers des arbres. Qui se montre et se cache. Elle a quatre ans (pas plus...), des yeux ronds, blonde, cheveux courts et drus, un short chic aux couleurs estivales.

C'est un coup de foudre (réciproque)!

Je pousse toujours ma tondeuse. Elle m'observe de loin. Me suit. Puis, gardant ses distances, vingt pas d'adulte, elle lance des cris pour que je me retourne vers elle. Elle a une caméra jouet, rouge et jaune, et elle me «photographie». Elle me capte, me prend en photographie. Puis elle disparaît.



**Des mots, sages comme des images,
qui font des histoires**

Lise Lamarche

C'est à peu près à la même époque de ma vie, vie calme où d'ordinaire rien n'advenait, que dans mon horizon immédiat coïncidèrent deux événements qui, pris séparément, ne présentaient guère d'intérêt, et qui, considérés ensemble, n'avaient malheureusement aucun rapport entre eux. Je venais en effet de prendre la décision d'apprendre à conduire, et j'avais à peine commencé de m'habituer à cette idée qu'une nouvelle me parvint par courrier : un ami perdu de vue, dans une lettre tapée à la machine, une assez vieille machine, me faisait part de son mariage. Or, s'il y a une chose dont j'ai horreur, personnellement, c'est bien les amis perdus de vue.

Jean-Philippe Toussaint, *L'appareil-photo*, p. 7.

Deux micro-événements sans intérêt et sans rapport, du moins initialement : un texte à faire pour le projet *Perdre de vue* et une lecture estivale, l'année précédente, des romans policiers de Daniel Pennac. Une sympathique attachée de presse de la maison Gallimard ayant attiré mon attention sur *La Fée carabine*, roman de la « série noire » paru en 1987, poussa la gentillesse jusqu'à déposer chez mes libraires préférés — chez Olivieri pour les nommer et ne pas être soupçonnée de publicité clandestine — un exemplaire du roman que je lus pendant les vacances. Et puisque ma vie est en quelque sorte une vacance continue, j'eus le temps de lire *Au Bonheur des ogres* du même auteur et pour ne pas me confiner à la seule maison Gallimard, je fis suivre ces lectures d'évasion d'un nouveau-nouveau-nouveau roman, *L'Appareil-photo*, de Jean-Philippe Toussaint, paru chez Minuit. J'appris en début d'été 1989 par une auteure de chez Plon que Pennac se nommerait en fait Pennacchioni, c'est-à-dire « petite plume ».

Mon habitat naturel, lieu de « ma vie calme où d'ordinaire rien [n'advient] », consiste en un trajet entre l'Université et la maison du bord-de-l'eau agrémenté de quelques détours dans la ville aux cent clochers. Dans cet aquarium frayant des sculptures et des lectures, de l'écriture aussi. Depuis l'été dernier, écriture sur Mac. J'en viens à négliger mon traditionnel stylo. Décidément, mes étés sont quasiment remplis d'aventures... Sculptures, dis-je, lectures, écriture. Pas tellement de place pour la photographie. Mais le virus du 150^e anniversaire du daguerréotype nous atteint presque tous. J'y viens.

« Littérature » sur la photographie.

On me pardonnera d'utiliser un anglicisme, que dis-je un barbarisme, pour faire état de ma lassitude face aux répertoires des textes sur la photographie. En effet, qui souhaite établir une bibliographie de la photo ne saura éviter les textes incontournables de Barthes, Benjamin, Bourdieu, Burgin, Dubois, Krauss et Sontag. Je les énumère de mémoire, non sans avoir sacrifié à l'usage hautement scientifique de la mise en ordre alphabétique et j'ajouterai, pour faire bonne mesure d'académisme, la prudence habituelle quant à la mémoire défaillante et que nul ne soit vexé d'un oubli qui serait involontaire.

Cette « littérature » établie, on peut supposer que nous les avons tous lus, ces textes obligés. Plutôt deux fois qu'une dans certains cas. Plutôt jamais dans certains autres cas : mais alors il suffit d'avoir été un auditeur attentif dans les salons et les colloques pour ne rien ignorer des subtilités et de tous les interlignes de nos bons auteurs. (Que l'on pense ici, par exemple, à la scie que fut au début des années quatre-vingt *L'Oeuvre d'art à l'ère de ...*, titre qu'on se donnait le chic de ne plus dire au complet et qu'un geste las suffisait à terminer. Imaginez : un geste qui signifie « reproductibilité technique ».)

Pour se distinguer (et tous les bourdieusiens comprendront qu'un prof d'une université de la francophonie qui conduit une Rabbit et passe un week-end par année à Saint-Jean-Port-Joli, qui aime la lumière d'automne et les Colombo, doit se distinguer), pour éviter donc ce qu'un ami et cohabitant de ces pages nomme les « lectures redondantes » sur la photographie, il m'a semblé de bonne tenue de regarder latéralement, dans les champs voisins, si l'on ne pourrait pas trouver quelques nouveaux pâturages.

À première vue, le paysage littéraire apparaît plein de promesses quant aux échappées possibles vers une photographie moins gênée aux entournures par des carcans positivistes ou théoriciens. Ma bibliographie distinguée comprendrait : *L'Amant* de Marguerite Duras, les deux romans déjà cités de Daniel Pennac et *L'Appareil-photo*, *Le Photographe et ses modèles* de John Hawkes, et un texte frontalier (interfacial, comme on dit dans les autres universités), *L'Image fantôme* d'Hervé Guibert. Le lecteur attentif aura pris note que mon répertoire est dans un fichu désordre et que je suis loin d'avoir recensé tous les romans où la photo aurait une place. Une sorte de nouveau désordre amoureux si tant est que l'on puisse s'éprendre d'une nomenclature. La bibliographie comme fétiche : beau titre pour un prochain colloque d'archivistes et gratuit puisque je cède mon droit d'auteur.

Parlant de droit, vous réclamerez peut-être que j'en vienne au fait. Si c'est le cas, votre avenir comme lecteur de nouveau-nouveau-nouveau roman est loin d'être assuré. Pour mesurer votre degré de compétence à cet égard, je vous suggère de lire justement *L'Appareil-photo* et vous me direz ensuite ce qu'il en est d'attendre le fait.

Théo, Clara et le Petit

Il serait sans doute nécessaire de résumer ici le roman de Pennac, *Au Bonheur des ogres*, paru dans la collection Folio en 1985. À quoi bon, puisque même les éditeurs en quatrième de couverture renvoient le lecteur à sa fonction, qui est de lire comme de bien entendu. Qu'il suffise de dire qu'il s'agit d'un roman noir avec de larges trouées de rose et que nous sommes plus près de San Antonio que de Highsmith quand nous entrons dans le monde merveilleux de la famille de Malaussène, le héros de ce roman ainsi que du suivant, *La Fée carabine*. Ce Malaussène exerce un métier rare, celui de bouc émissaire : son travail consiste à subir les foudres d'un directeur (soit d'un magasin à rayons, soit d'une maison d'édition) devant les clients de façon à dédouaner l'employeur de ses responsabilités. Ce Malaussène s'occupe par ailleurs (et de belle façon) de sa famille : de sa mère, continûment enceinte ; de ses sœurs Thérèse la mystique et la liseuse de paumes, Clara dont il est amoureux ; de son jeune frère, dit le Petit, à l'imagination débridée ; de son chien épileptique Julius.

Pour les besoins de ce texte, inutile de connaître l'intrigue et les rebondissements de l'histoire. Gros plan sur la théorie des photographes, et tout le reste hors foyer, rendu à votre plaisir de lire vous-mêmes ce court roman.

Donc, Théo et le Petit

Théo, collègue de Malaussène et vendeur au rayon des jouets du magasin où se déroule en grande partie l'aventure du *Bonheur des ogres*, a la passion de sa propre image. Il se photographie quotidien-

nement, dans les costumes les plus divers, en utilisant à répétition le photomaton du magasin. Malaussène le décrit ainsi : « je vois mon Théo sautiller devant son photomaton comme devant une porte de chiottes.[...] C'est vrai, Théo, lui, est toujours prêt avant. Il a élevé le photomaton au rang d'un art. Il supporte d'autant plus mal l'attente derrière les usagers qui utilisent l'appareil comme un vulgaire duplicateur. » (p. 135).

Un fin théoricien analyserait sans doute Théo comme figure emblématique du narcissisme et le photomaton comme écran/étang renvoyant l'image d'un corps morcelé. Le cas Malaussène résisterait quelques jours à l'analyse : Malaussène en nymphe ne serait guère crédible d'autant que c'est Théo qui est hors norme pour les brigades de moralité. Le tour serait joué en replaçant le héros comme narrateur, en faisant de Malaussène un Marcel Proust qui aurait écrit *Le Bonheur des dames* de Zola.

L'astucieux Pennac fait toutefois échec au calque mythologique un peu simple car Théo communique. Comme dans tout bon traité à l'usage des psychologues industriels et des gestionnaires de l'image, la fonction de la photo est limpide et clairement identifiée : Théo donne certaines de ses photos au Petit pour qu'il les classe dans son album après avoir inscrit une légende au verso (« ça, c'est quand Théo fait le bateau-mouche » ou « ça, c'est Théo quand il donne à manger au Bois »). Théo utilise aussi ses photos comme message à l'usage des visiteurs : une photo épinglée à la porte de son appartement indique où il se trouve pour peu que le visiteur sache faire concorder pose et vêtement et qu'il déduise qu'un Théo en costume de bonne signifie qu'il joue à la gardienne d'enfants chez Malaussène, par exemple. D'autres photos, à d'autres moments, signalent que Théo est au Bois de Boulogne avec ses amis travestis.

Suite Clara

Beau personnage de photographe documentaire que Clara, la sœur bien-aimée à qui Malaussène a donné son Leica et qui sèche ses cours pour photographier tous les immeubles en voie de disparition du quartier. Un travail si exhaustif que Malaussène en promenant son chien a toujours le « sentiment de [s]'être égaré dans un des albums de Clara », dans une ville sur papier glacé.

Cette douce maniaque du « sauvegardons Belleville » fera plus tard un photo-reportage sur son frère et son drôle de métier. En deçà de cet œil documentaire, les mobiles de Clara sont plus troubles et son personnage gagne en épaisseur lorsque l'on apprend qu'elle « anesthésie l'horreur à coups d'obturateur. » « Et toi, tu n'as pas eu peur ? — Si, au début. Alors je l'ai pris en photo. » Et plus loin, ce dialogue entre Malaussène et Clara : « Un jour, je lui ai demandé d'où lui venait (en dehors de sa passion pour la photo proprement dite) cette habitude qu'elle avait prise de photographier le pire quand elle le croisait sur sa route. [...] Pour savoir, tu comprends ? »

Beaucoup d'entretiens avec de grands reporters pourraient ainsi se résumer : « Pour savoir, vous comprenez ? »

« où rien n'advient »

Ce n'est pas avec ce court texte que tu prendras ta place au panthéon des auteurs sur la photographie, me souffle un Malaussène un peu vexé d'avoir été ainsi déplacé. Théo rit. Un travesti est-il jamais à sa

place ? Clara se prépare à photographier le manuscrit. Sait-on jamais s'il y aura d'autres écrits sur la photographie. Fixons donc celui-ci et vous, les Petits, collez-le dans votre album avec une légende sans queue ni tête :

ça, c'est quand Lise Lamarche perd la photo de vue...

Laval-des-Rapides, 17 septembre 1989

La Boîte à surprendre

André Paul

à Pauline Patenaude, la photographe,
et à André Cailloux

Sur ce morceau de papier plastifié, c'est resté tel que c'était. Une certaine banalité se trouve ainsi offerte à quiconque se donne la peine de regarder et, dès qu'une photo existe, mon aventure (mon souvenir) n'est plus contenue et protégée par mon témoignage (le récit de mon souvenir). Cette photo rejette brutalement mon aventure dans une banalité qui ne m'appartient pas. Aussi éprouvé-je souvent de la honte quand quelqu'un la regarde.

A

C'est une épreuve en noir et blanc qui n'a pas de bordure; une prise de vue légèrement plongeante. Sur le plancher, à l'avant-plan, on voit plus d'un mètre de sous-tapis dont on devine la texture grossière. Cadré très à gauche, presque au bord de l'image, un jeune chien est couché et regarde l'objectif avec curiosité. Au centre exact de la photo, un peu en arrière de l'animal, un petit garçon est caché dans une boîte de carton défraîchie. Au-dessus du rabat, on ne voit que le haut de son visage (la bouche est invisible) et, sous son nez, le bout de trois de ses doigts. À droite du rabat, sa main gauche sort de la cachette pour serrer solidement, semble-t-il, le bord vertical du morceau de carton. L'enfant porte une petite tuque



sur le bout de la tête. Ses cheveux sont pâles et très courts; ils découvrent un front impeccablement lisse. Ses yeux fixent l'objectif avec une étrange intensité.

Sur la boîte, dans le coin supérieur gauche, le buste d'un homme figure dans un médaillon circulaire. Son front est profondément ridé et la calvitie dénude les côtés de son crâne. Il a les cheveux courts et raides. Ses sourcils sont fournis et extraordinairement arqués. Ses joues sont creuses et ses pommettes, très saillantes. Sa bouche est enfouie sous une moustache et une longue barbiche. L'homme porte un costume hollandais ancien et une immense fraise blanche.

La surface de la boîte est morcelée par des étiquettes et une lisière de ruban adhésif opaque. Une partie des inscriptions se trouvent ainsi masquées: «enever», «A° 1575», «BOLS», «Holla», «Erven Luca», «Amsterdam». Sur l'étiquette la plus basse, on peut encore lire: «Bols V.O. Gin, 165 G», puis les signes se perdent en petitesse.

L'arrière-plan de la photo est aux trois quarts occupé par un gros meuble de télévision mal cadré: une enceinte acoustique à gauche, un écran noir et blanc à droite. Le flash de la caméra a marqué d'un point très brillant l'écran éteint. Au-dessus et au-dessous, il a barbouillé de lumière les lisières de métal chromé. À droite, toujours à l'arrière-plan, on voit le coin d'une porte vitrée rabattue contre une plinthe pâle et un mur foncé. Le sous-tapis s'arrête à soixante-quinze centimètres du mur peut-être, pour laisser voir des planches de bois dont la peinture s'écaille aux joints.

À l'arrière de la photo, le début de l'inscription: «26 août» a été raturé. Préalablement, son chiffre 6 avait été écrit avec insistance par-dessus un 4. Le chiffre 26 semble être d'une autre main que celle qui a tracé tout le reste. Au-dessus de la rature: «12 septembre», puis, à la suite: «1958. André (3 ans) & Rickie».



B

La photo est une coupure de presse sévèrement jaunie. Un homme est assis sur un tabouret, le coude droit levé, appuyé sur un comptoir haut, et la main gauche, un peu sous la hanche, serre une canne contre son corps. Il a de longs favoris et les cheveux mi-longs. Sa tête est complètement tournée vers une marionnette à gaine qu'une femme, à gauche de l'image, présente au bout de sa main droite, presque à la hauteur du visage de l'homme. La marionnette représente une petite fille aux yeux très ronds et aux longs cils, portant deux nattes de cheveux pâles et grossiers comme de la laine. Sa bouche est un sourire tracé d'un seul trait sous un nez parfaitement circulaire. Chacune de ses mains est formée de trois doigts boudinés. La gaine est recouverte d'une robe au style mal défini, plutôt excentrique.

Chez la femme, tout parle de gêne. Elle se tient debout et droite, un peu raide, le bras gauche replié à angle droit et serré contre elle, le bout de la main dissimulé sous son coude, derrière la gaine de la marionnette. Elle semble petite, mais un peu forte d'ossature. Elle porte une jupe de ton moyen, très sobre, et un pull pâle, sans col, dont elle a légèrement retroussé les manches trois-quarts. Ses cheveux sont très foncés et plutôt courts. Elle porte une boucle d'oreille du côté gauche (au moins) et des lunettes noires à grosses montures. Un demi-sourire crispe son cou et accentue ses pommettes extraordinairement saillantes.

La présence timide de la femme contraste brutalement avec l'habillement de l'homme. Il porte un veston taillé dans un tweed très grossier, rapiécé à l'épaule droite avec un tissu à pois. La bordure des revers est recouverte d'un tissu foncé. Il porte une chemise blanche, un large ruban noir est noué en boucle à son col, dont les bouts pendent sur vingt-cinq centimètres environ. Il a une veste à six boutons, au motif vaguement écossais et très voyant. Une grosse chaîne relie la quatrième boutonnière de la veste à une poche basse, à gauche.

L'homme porte encore des gants blancs et une immense marguerite, fausse, au revers gauche de son veston. Sa main droite tient un chapeau melon foncé.

À l'arrière-plan, une portion d'une très grosse maison de poupée est posée sur le comptoir, à droite de laquelle des pots, des livres et d'autres objets aux formes hétéroclites sont empilés ou alignés sur une étagère. Des barreaux de bois tournés soutiennent les tablettes. Tout au fond, à droite de l'image, un rideau sombre ferme le champ.

Sous la photo, la légende ambiguë : « Paule Bayard (que, pour des raisons évidentes, on ne voit jamais) et Guy Sanche. »

Aucune date n'a été inscrite sur la coupure. Au verso, un fragment de publicité (un film?) ne donne aucun repère temporel.

Au stylo, dans la zone la plus pâle de l'annonce, j'écris « 24 ». Je m'arrête. Je trace plusieurs fois le chiffre 6 par-dessus le 4 et j'ajoute « août ». Je réfléchis; j'en fais l'effort, mais à blanc. Je rature plusieurs fois l'inscription « 26 août » et j'écris au-dessus, d'une main plus sûre : « 12 septembre », puis, un peu plus bas, à la suite de l'inscription raturée : « 1958. »

Je retourne l'image et corrige mon souvenir.



A

« Mon petit homme. » Elle a dû m'appeler ainsi, ce jour-là. Elle a dû prononcer mon nom en chantonnant, comme pour promettre. Elle savait la mélodie exacte pour faire surgir de la boîte ma curiosité. Pour me faire surgir de n'importe où, en fait. Elle a dû traîner longtemps la dernière voyelle sur la note la plus haute, celle qui annonçait une surprise, qui préparait une joie naïve. Ou une déception.

La déception, ce jour-là, a dû encore être un éclair vif, une tache bleuâtre et cerclée de blanc qui se colle à la rétine durant deux minutes au moins. Qui se pose sur tous les objets avant même que le regard ne les atteigne et qui finit par s'estomper en ne laissant rien. La déception a dû encore faire sursauter le chien.

J'ai dû avoir le temps d'apercevoir sa grande silhouette mince. Mais rien de plus, à cause du contre-jour que devaient produire les deux fenêtres, dans le coin de la pièce. J'ai dû avoir le temps de reconnaître le reflet du soleil sur le bocal du poisson rouge, petit monde de transparence prismatique posé, peut-être pour contraster, sur le meuble de bois très sombre du phono. Je n'ai sûrement pas vu ses bras nus et très blancs ni son sourire excité que l'appareil devait dissimuler. J'ai dû n'avoir conscience, en fait, que d'une diffuse fébrilité, que d'une hâte enjouée et inexplicable, derrière le soufflet fascinant de l'appareil gris dont on me tenait à l'écart, d'ordinaire.

Pendant qu'elle riait et après qu'elle ait ri, qu'elle m'ait rassuré et expliqué, qu'elle soit partie ranger l'appareil sur la tablette de verre la plus basse, à gauche, sur l'étagère suspendue, après, pendant tout cela peut-être, l'ennui a dû reprendre son cours. J'aurais pu repasser dans ma tête cette question qu'elle me posait régulièrement depuis peu : serai-je content d'avoir une petite sœur dans quelques mois ? Ou un petit frère ? J'aurais presque pu toucher du doigt la perplexité. Mais l'ennui, plutôt, a dû reprendre son cours. La tache bleuâtre encore agriffée à la rétine.

Pouvais-je comprendre que ce moment sans signification ne s'effacerait pas ? Qu'un jour, en faisant imprimer quelques lignes, je le *photographierais* à mon tour ? Que la même fraction de seconde et le même ennui pourraient alors se lire en légende lente sous un visage de papier ?

B

« Bonjour les tout-petits ! » Il a dû m'appeler ainsi, ce jour-là. Et elle, elle a dû lancer d'une voix perçante, presque criarde : « Ah, vous êtes là, les amis ! »

Il a dû imprimer une direction, lancer un thème. Il a dû commencer un récit auquel elle ne comprenait pas grand-chose, qu'elle a dû déformer par fragments en essayant de le répéter. Il a dû s'impatienter, s'absenter pour trouver une pièce manquante, un objet qui puisse illustrer, faire comprendre son histoire. En son absence, elle a dû proposer une stratégie, un piège tendre. (Il a dû y avoir un dessin animé que j'ai sans doute regardé avec application.) Puis ils ont dû à nouveau être en présence l'un de l'autre. Mais elle avait dû mettre un déguisement à la marionnette et devait prétendre maintenant à une autre identité. Elle a dû essayer d'exercer un pouvoir : provoquer sa peur.



Il a dû parler en aparté alors, me dire qu'il l'avait reconnue (malgré sa voix contrefaite, malgré la marionnette truquée et peut-être même à cause d'elles) et qu'il allait déjouer le piège tendre. (Le revers de sa main gantée contre le coin de sa bouche.) Il a dû s'excuser, proposer de voir un autre dessin animé pendant qu'il irait préparer le bon tour qu'il voulait lui jouer en guise de riposte. Il a dû trouver une autre excuse pour elle, la dire avec insistance au personnage qu'elle prétendait être. En reprenant sa voix habituelle, elle a dû rire de la bonne marche de son imposture et agiter la marionnette. (Le nez frappant par saccades les mains jointes.) (Il a dû y avoir un autre dessin animé.) Elle a dû imaginer d'autres répliques pour prolonger le pouvoir qu'elle croyait exercer sur lui. Puis elle a dû craindre en voyant apparaître un autre personnage, saisi d'un pouvoir encore plus grand que le sien usurpé. En aparté, il a dû se faire reconnaître de moi, se décaler rien qu'une seconde du nouveau personnage, mais elle n'a dû rien voir et continuer d'avoir peur. Elle a dû bouger la marionnette nerveusement, lui imprimer des quarts de tour brusques, à gauche et à droite, alternativement. Il a dû prétendre encore davantage, faire enfler le nouveau personnage jusqu'à ce que la peur éclate en pleurs ou en supplications, jusqu'à ce que le pouvoir postiche s'effondre en rire moqueur. (Les mains de la marionnette sur les oreilles. Son bras, à lui, replié sur la poitrine, et son tronc qui fléchit amplement vers l'avant.)

Puis les mains de la marionnette brusquement abaissées; sa tête relevée, hautaine. Elle a dû s'ofusquer, lui reprocher ce qu'elle-même avait d'abord tenté. Il a dû avoir beau jeu. Elle a dû partir outrée, privée des paroles qui auraient convaincu et peut-être blessé. Il a dû rire encore tout son soûl, postiches pendants. Telle a dû être prise qui croyait prendre. Invariablement. Une sorte de justice. De vengeance.

(Puis il a dû y avoir ensuite un autre dessin animé devant lequel j'ai dû être distrait.) J'ai dû considérer la fin prochaine de l'émission. Songer à la tendresse entre un grand frère et une petite sœur. Aux pièges qui la nourrit. À la vengeance.

A

Il existe une photo de moi en train de jouer dans une petite boîte de carton. C'est une scène charmante, ou cocasse, ou alors douloureuse; il appartient à d'autres de la qualifier. Il y a longtemps que j'ai tenté de m'y introduire. Chaque fois qu'on me l'a montrée, c'était pour que j'acquiesce. Pour qu'elle devienne un peu plus mon histoire. Mais cette photo me reconnaît davantage que je ne la reconnais.

J'aurais donc été ce petit garçon de trois ans dissimulé dans une caisse de gin Bols? Et une lampe éclair, un petit rectangle de pellicule, une chimie que je comprends encore mal en auraient déposé la preuve irrémédiable, à la fin de l'été 1958? Le document établit que la moquette de la salle de séjour avait été enlevée, mais il n'explique pas pourquoi. Il établit encore qu'un jeune chien était sagement étendu à ma droite, touchant la boîte de sa patte arrière gauche. La télévision, derrière moi, était éteinte, la porte vitrée était restée ouverte et le temps était sûrement frais puisque, sans doute rentré depuis peu de mes jeux, j'ai encore sur la tête une sorte de calotte de laine. Tout cela est net, ancien, figé.

Je m'amusais sûrement à surprendre les ombres et les lumières, les mouvements quotidiens que la vie distribuait autour de ma cache. La caméra m'a surpris à épier. Mes yeux fascinés sont devenus captifs et durables. Ma tête n'a plus jamais disparu derrière le rabat de carton. Une lumière vive a saisi



le haut de mon visage et l'a changé de boîte. A fait de moi une apparition et m'a réduit à cela. Une paire d'yeux scrutateurs. Un spectre permanent.

Certaines photos sont des constats auxquels je ne veux plus consentir.

B

Il existe une photo d'eux posant devant le décor de l'émission, redispuestos dans leur cadre quotidien, en quelque sorte. Placés de part et d'autre de la marionnette qu'elle tient assez haut, brandie entre leurs visages, l'un et l'autre fixent le petit personnage avec sympathie. C'est une mise en place à étreindre les cœurs, à susciter les bons souvenirs, et si les sourires étaient moins crispés, on pourrait croire les masques tombés. On a peut-être voulu imiter cette justice à rendre aux artistes que des personnages grugent sans cesse. Mais en même temps, on a peut-être continué de soutenir la fiction en nourrissant les personnages, justement. On dirait qu'entre lui et elle, un clin d'œil interminable est fait, équidistant de l'adulte et de l'enfant, et que ce lourd geste de complicité ne peut atteindre personne. Tendresse anonyme.

Pourquoi cette photo a-t-elle été prise et publiée? Pourquoi avoir étalé dans un journal une telle profusion de détails parasites : les plis du pantalon que tirent les jambes croisées, l'usure du tabouret et de la canne, l'axe changeant de la boutonnière sur la petite robe, cette mèche de cheveux raides qui vient rejoindre le sourcil droit sous les lunettes noires...

Toutes ces petites certitudes forcent leur chemin dans la mémoire. L'accusent de mentir.

A – B

Les photos mentent peut-être. J'ai dû me tenir en dehors du champ, ou alors c'est elle qui l'a fait. Je me souviens de tant de choses qui ont été soustraites de ces clichés. De ce pacte que nous avons sûrement fait, elle et moi, d'être à jamais le repoussoir l'un de l'autre.

Pour nous cacher autrement, je me tiens dans la boîte alors qu'elle vient devant le castelet, je montre mes doigts parce qu'elle dissimule les siens avec peine, et ma tête est coiffée parce que la sienne est nue. Ce sont ses lunettes noires que mes yeux regardent avec une intense étrangeté; que fixeraient-ils d'autre, à découvert?

Je ne parle pas. Je suis un enfant silencieux. En revanche, j'écoute sa voix tous les jours avec application. Je veux comprendre son corps tapi sous les mouvements secs de la marionnette. Je vois que son absence est un mensonge utile. Un jour, par respect pour elle, je me tairai tout à fait. Je ne montrerai que des mots qui s'agitent dans un castelet de papier. Je ferai imprimer une date fausse pour la mémoire des autres. Pour assurer notre vraisemblance. Pour résoudre notre ennui.



A

La photo ment peut-être : je ne connais pas ce jeune chien au regard doux, mais un autre, plus grand et plus menaçant, qui se jetait en hurlant sur d'autres chiens rencontrés entre la maison et l'école.

Je sais des frissons, en automne.

Je connais un animal respecté dans son mystère épileptique. Un animal imprévisible. Un orage de muscles fous, parfois, roulé dans la salive et l'urine. Ou alors une bête humiliée, réduite à un regard paisible, discret et quémendeur.

Je ne connais pas de jeune chien en attente sur le plancher. Je sais une bête qui ne doit sa survie qu'à une tolérance mêlée de pitié. Souvent une force brute et, parfois, un immense besoin de repos.

Un chien a existé qui est parti de lui-même. J'ignore tout de sa mort. De la dernière photo qu'on a faite de lui.

B

La photo ment peut-être. Cette étagère, au fond, avec ses pots, ses boîtes et ses livres n'a jamais eu droit de cité. Ni ce rideau sombre qui malhabilement limite la part présentable du champ. Non plus cette gaine très longue où le corps de la marionnette se perd en flaccidité, dès que la réalité brutalement l'imprègne.

La photo prétend encore à des favoris trop rares et très longs, que je ne supporte pas. Est-ce parce qu'ils sont démodés aujourd'hui, ou parce qu'il ne les portait pas *encore*, le 24 août, ou le 26 août, ou le 12 septembre 1958? J'ai beau récapituler la niaise fidélité des sels d'argent, je ne lui reconnais pas une parure aussi discordante; je ne l'aurais *jamais vue* si cette photo de journal n'était venue la dénoncer avec une révoltante certitude. Je répète mentalement des mots risibles : pattes de lapin et rouflaquettes. Ce sont mes charges les plus dures contre la coquetterie, la séduction.

Ce sont des charges inutiles. Ma mémoire est déjà encombrée.

A – B

Je suis d'abord frappé par une certaine pauvreté. Non pas cette pauvreté extrême qui devient esthétique à nos yeux de gavés, mais une pauvreté banale plutôt, qui imprègne les objets, autour du petit garçon, et les disqualifie. Le fil d'une antenne et celui d'une lampe, bien visibles et emmêlés sous le meuble de la télévision, la peinture écaillée du plancher, le morceau de polythène au coin replié, écrasé sur le sol, près du seuil, l'encoche basse dans le bord de la porte, comme trace laissée par l'ancien pêne, la prise de vue elle-même, l'état de conservation de la photographie...

Je vois aussi la fragilité des objets et des gestes. Les traces d'usure sur le tabouret et la canne, la coiffure défraîchie par la sueur et la pression du chapeau, le sourire crispé au point de tendre les muscles



du cou, le combiné de téléphone miniature, privé de socle, absurdement suspendu à un chapiteau de la maisonnette. Partout la même incohérence que la pellicule a coagulée*.

Ces détails prolifèrent, minent les photos comme autant de taches réalistes qui accusent les faux-pas de ma mémoire : son entorse honteuse. Tout le monde peut voir cela à trente et un ans de distance et remarquer, à voix haute, que *c'était ainsi*. Je n'ai pas le choix. Cela me traque. Me lève le cœur.

Tant que ces photos existeront, je serai seul. De ces taches que la raison a laissées dans les sels d'argent, aucune ne s'atténuera de mon vivant. Mon récit restera saccagé et puénil. Mon souvenir dérisoire se frottera à la pitié des autres. Ils me diront les mots qui les rassurent : imaginaire, compensation, artiste... Ils passeront ces menottes à mon histoire. Inactinique.

A – B – C

Les photographes se sont peut-être trompés. De moment, de cadrage, peu importe; ils se sont sûrement abusés eux-mêmes en *prenant*. En croyant prendre. Ils n'ont rien *eu* qui puisse encore être montré. Je devrais peut-être renoncer à ces photographies. Les oublier lâchement.

Je suis surtout déçu du point d'orgue chimique qu'ils ont imposé à cet instant ancien de ma vie. J'attendais autre chose de celle qui m'a fait captif. De celui qui les a immortalisés, lui et elle et la marionnette, selon la ridicule expression.

C

C'est la seule photo qui reste de cette époque. Une épreuve en noir et blanc qui n'a pas de bordure, qu'on a sûrement mal fixée puisqu'elle est sévèrement jaunie. Une prise de vue légèrement plongeante, assez habile, du reste, pour une photo de famille.

Sur le plancher, à l'avant-plan, on voit plus d'un mètre de moquette de ton moyen, neuve et unie. Au centre exact de la photo, un petit garçon est assis dans une boîte de carton. Il tourne le dos à la caméra et se penche en avant, au point de mettre ses lèvres en contact avec le rabat de la boîte. Sa main gauche en serre le rebord, tout près de son visage. Il a les épaules larges pour son âge, mais la taille et les membres délicats. Sa tête est nue et très blonde; cheveux très courts. Il regarde fixement la télévision devant lui, absorbé semble-t-il par l'émission qui s'y déroule.

Inexplicablement, l'enfant porte des lunettes noires.

À gauche de la boîte, mollement étendu sur le sol, le museau pointant vers l'écran, un chien adulte de grande taille semble dormir: beau croisement de berger allemand et de colley, auquel on a

* L'expression est de Louis Cros.

déplorablement coupé la queue. La patte arrière droite du chien touche la cachette du petit garçon. Délicatement.

La boîte est neuve et ne semble porter qu'une inscription, peinte au pochoir sur sa surface arrière : « Surprise! Surprise! Surprise! » Au-dessus du lettrage, sur la gauche, le buste d'un homme jeune figure dans un médaillon circulaire. Ses cheveux sont foncés, courts et frisés. Ses sourcils sont extraordinairement soulignés par d'énormes triangles, à la manière des clowns blancs. Son visage est glabre et très pâle; ses joues et le bout de son nez sont ornés chacun d'un petit cercle contrastant, parfaitement tracé. L'homme porte un costume d'arlequin et une immense fraise blanche.

Le meuble de la télévision est parfaitement cadré, à l'arrière-plan de la photo. Un homme et une femme apparaissent à l'écran, dont les gestes ont été surpris devant une énorme maison de poupée.

L'homme est assis sur un haut tabouret, devant une sorte de comptoir, le tronc tourné à quarante-cinq degrés. De la main droite, pour saluer, il soulève un chapeau melon noir au-dessus de sa tête. Il a les yeux écarquillés, qui fixent la caméra; son visage, légèrement incliné vers l'avant, s'adoucit d'un sourire pincé, généreux néanmoins. Ses cheveux sont foncés, raides et très courts. Sa face est toute glabre.

Il tient son bras gauche replié devant sa poitrine. Une canne noire neuve y est accrochée.

On voit très peu la femme, et pourtant on perçoit beaucoup d'elle. Entre la maisonnette, au fond, et le comptoir de l'avant-plan, qui ensemble composent une sorte de castelet, le haut de son visage émerge de la cachette (la bouche est invisible) et, sous son nez délicat, le bout de trois de ses doigts se replie pour serrer le dessus du meuble.

Chez cette femme, tout parle d'humour ou de complicité. Ses sourcils ouvrent légèrement vers l'extérieur; ses yeux sont grands et rieurs. Elle a les cheveux très foncés et plutôt courts. Deux mèches rebelles retombent en pointes sur son vaste front. Ses pommettes extraordinairement saillantes trahissent le large sourire qu'elle dissimule encore.

Il reste cependant un peu de surprise dans le regard qu'elle jette, avec une étrange intensité, sur la marionnette à gaine que le petit garçon, de sa main droite, fait sortir avec justesse de sa boîte de carton, son castelet improvisé.

Comme l'enfant, la marionnette est vue de dos. Elle représente une petite fille vêtue d'une robe paysanne fleurie, boutonnée à l'arrière sur toute sa longueur. Elle a une tête très ronde et porte deux nattes de cheveux pâles et grossiers comme de la laine. Chacune de ses mains est formée de trois doigts boudinés...

*
* *

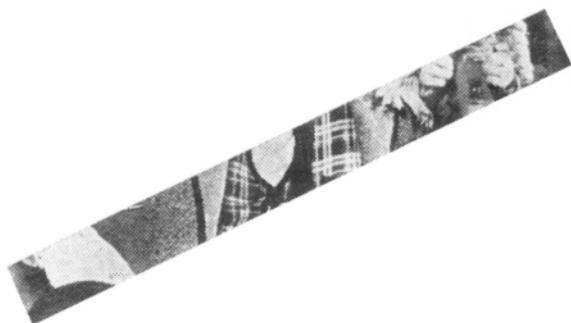
Elle a dû d'abord passer sans bruit, grâce à la moquette épaisse, et juger la scène assez charmante. Elle a dû retourner à la cuisine à petits pas précipités, saisir l'appareil à soufflet gris qui, exceptionnellement, s'y trouvait, nerveusement l'armer et ficher dans la douille une lampe-éclair, puis revenir sur ses pas, traîtreusement s'approcher, régler la distance. Elle a dû pencher un peu sa grande silhouette mince; ses

bras nus et très blancs ont dû être secoués par son excitation joyeuse, de plus en plus irrépressible. Puis elle a dû, au moment exact de soulager sa respiration réprimée, abaisser vivement le déclencheur.

La femme et l'homme, le chien et l'enfant et la marionnette, tous ont été *surpris* ainsi : instantanément changés de boîte...

C'est la seule photo qui reste de cette époque. La seule qui m'appartienne. Qui laisse la mémoire sans surprise.

du 14 juillet 1989 au [24][26 août]
12 septembre 1958



**Faire des histoires avec rien...
que de la photographie
ou
Quelques distractions à partir des *Promesses***

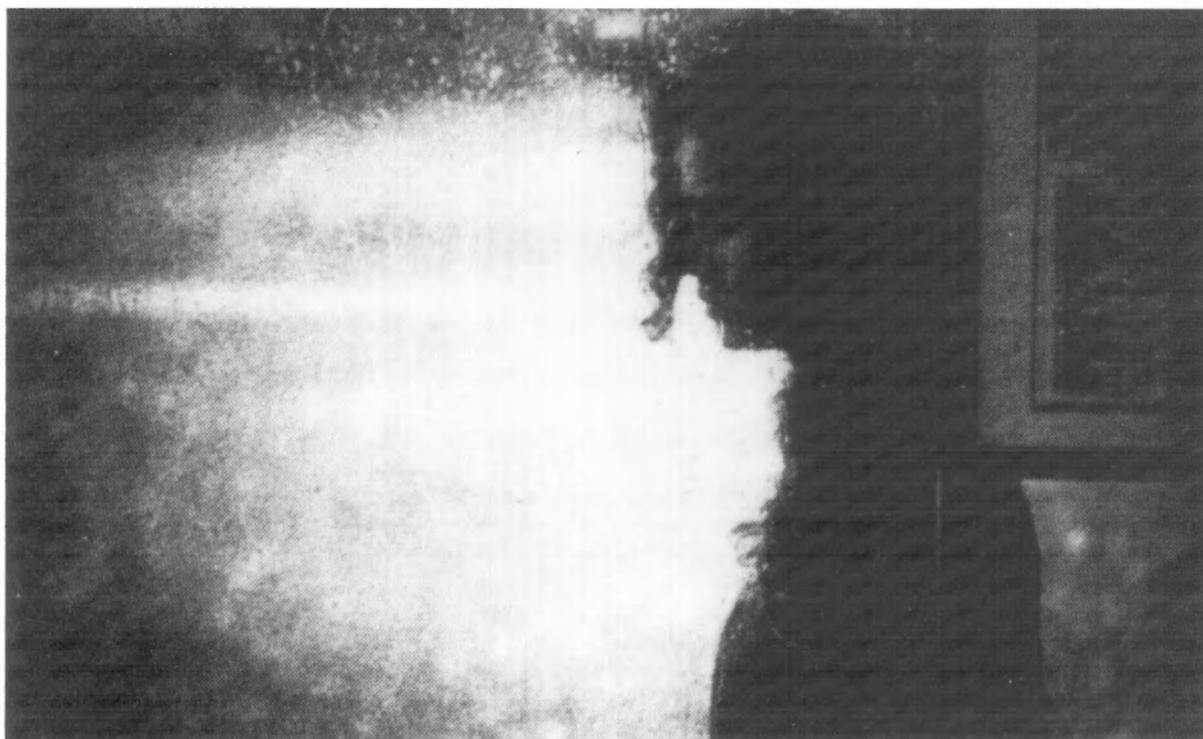
Catherine Bédard

Je me promets d'être infidèle dans cette aventure où je ne vois l'ancrage qu'à fleur de peau. Tant d'intrusions possibles, dont je ne saurais me passer... pour ne pas qu'avouer (comme ce parcours m'effraie) mais faire parler en toute impunité des complices.

J'ai voulu m'emparer de leurs *promesses*... En y tenant et sans les tenir. Les promesses des autres, moi, je ne les tiens pas. J'ai voulu m'égarer dans une tentative d'infiltration qui vous mènerait je ne sais où, entre elles et moi, à parcourir entre les deux (entre nous trois) cette distance de pages à froisser en allers retours pour devenir le tiers exclu d'une intimité forcée.

— L'enjeu

— «Un espace avec son architecture propre, ses cicatrices intérieures, ses épaisseurs tactiles, ses contraintes et ses libertés où chaque photographie n'existe que par les autres et fait, de page en page, avancer une expérience personnelle dans un long travelling avec des possibilités de retour en arrière et d'arrêt sur l'image.»



Dans l'espace des *promesses*, cela se passe comme un glissement où se perdrait l'image dans ce qui perdure de la photographie, un chuchotement confondant dans le proche, l'approche et le lointain. Tombe alors tout cet isolement dont on encadre et dont on accable la photo, ces discours définitifs sur la *prise* du sujet en otage. Et demeure ce qui tombe, les dépôts troubles du prélèvement où s'efface l'image.

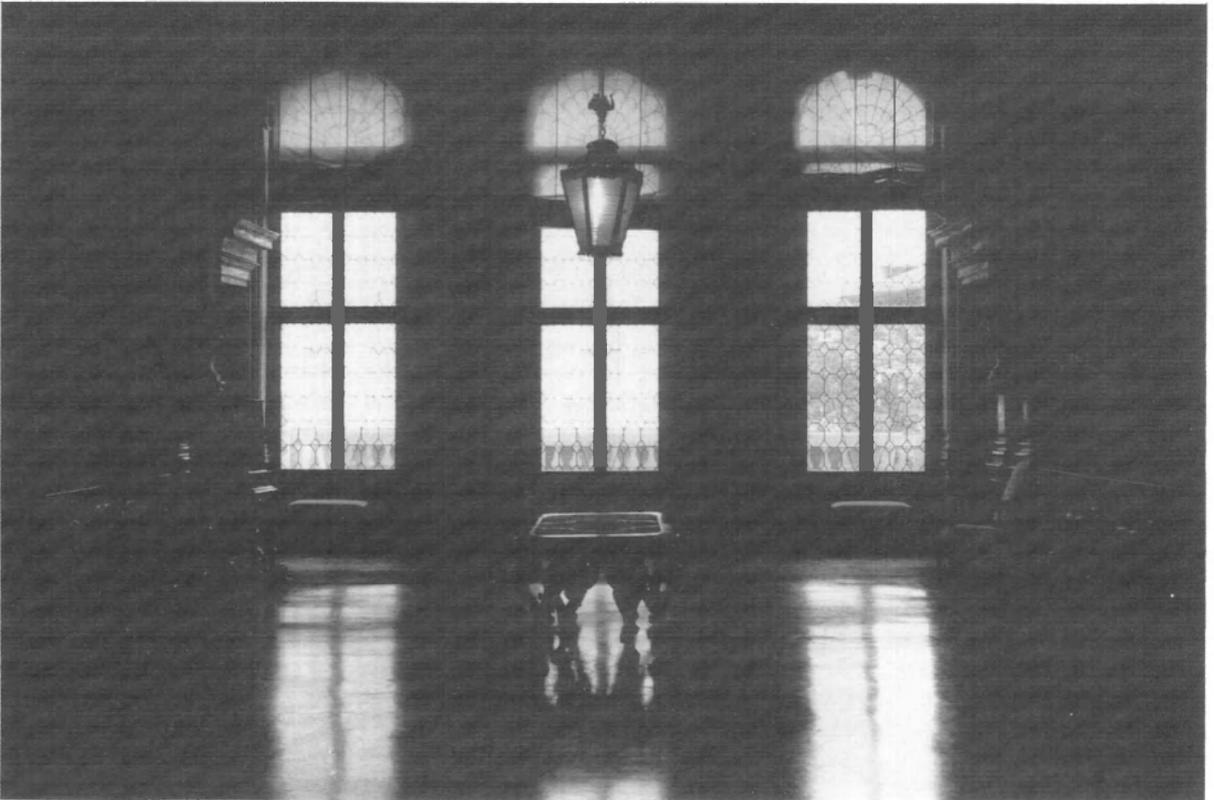
On pense alors, à laisser chaque image ainsi s'absorber dans l'autre en conjurant le bord vif d'un cadre dont s'empare l'espace du texte, qu'il y a dans cet effet *filmique* la mise en scène d'un détournement où photographie et photogramme, dont on a toujours davantage pris le parti de l'irréductible différence, se rejoignent. La narration que joue le texte n'est jamais ici qu'une poursuite qui manque son objet, énonçant ainsi le dépassement d'une revendication d'ordre diégétique dont on a rarement consenti à dissocier le photogramme.

— « Toute photographie, alors, est un photogramme d'un «film quelconque» [...] ce qui la rend apte à se recombiner diversement, à ouvrir d'autres fenêtres [...]»

Et encore, comme s'il fallait toujours développer et qu'on devait s'en distraire...

— « Pas de photographie(s), sans écriture. »

Le photogramme peut donc aussi ne plus être relais mais amorce, ici l'amorce d'une élision brève, d'épanchements partiels répandant couches et coulées de blanc, trames cicatricielles du temps. Ici, une autre modalité de la disparition, l'envahissement où rien n'est perdu tout à fait et où on ne se dit pas encore «je ne vois pas bien ce que c'est». Où l'on peut encore croire aux métamorphoses, à l'envahissement qui se poursuit, et résister à la désaffection des *promesses* où le sujet vient après, seulement après puisqu'à partir de l'étalement d'une lisibilité affectée.



Un travelling disions-nous. À propos... *Le voyage*, leurs cadrages nomades, conjuration des limites dans la grise connivence du désir. Pas de rétention opérée par le cadre dans ce frayage de la page et de l'image mais l'amorce d'un fondu enchaîné où les vastes champs vides deviennent creux intimes des entours du visage.

— Le paysage...

— « devient anatomique, ce qui veut dire que son espace se restreint et se resserre sur le corps, sur des mouvements infimes à la surface du corps (le monde se rétrécit), en même temps que ceux-ci deviennent des mouvements absolus. »

Une réserve cependant, le texte, qui fait de son corps le cadre insistant d'une retenue, qui demeure à l'écart. Sur cette proximité le texte ne veut pas trop s'étendre. Il se refuse à la prolixité.

Je me promets d'être infidèle dans cette aventure où je ne vois l'ancrage qu'à fleur de peau...

À propos... *Le désir* et ses espaces de caresses. On a tant glosé sur la fragile minceur de la photographie, ses métaphores épidermiques élaborées autour d'une poésie de la pellicule! Et pourquoi pas encore ? transgresser l'interdit du déjà dit devant tout ce déjà vu (d'ailleurs illusoire) que nous montre toute photographie, sombrer dans la tentation de voiler d'appâts élégants ces images afin de saisir ce quelque chose d'autre qu'elles ont, ou de s'en désaisir moins vaguement.



Les promesses, c'est un récit d'attraction pour la forme dont je ne fais pas une lecture mais une quelconque histoire. Appelons cela une *distraktion*, à la fois diversion et prélèvement, pour en faire une véritable histoire de photographie. Une *distraktion* de corps exfoliés — c'est vrai que cela se détache par feuilles — une desquamation de sens. Voilà ce que j'en fais de cette « fragile minceur » qui nous colle à la peau.

— « On dit : le photographe prélève un fragment du monde (un cadre). Mais on pourrait dire aussi bien : le dehors prélève un fragment de moi, il attire au dehors une partie du dedans, de ma pensée, de mon état. »

Je reviens aux *promesses* dont je vous détourne sans cesse.

C'est d'ailleurs peut-être ultimement d'être fidèle au sujet que de s'en détourner ainsi puisque l'effet premier des fondus enchaînés est bien d'appeler d'autres images.

Malgré l'éclipse par laquelle passe la représentation, dont les restes relèveraient du « photographique », tout *fading* ne revient pas au même. La disparition est une aventure qui mérite toujours des précisions.

Il y a dans leurs images une pâleur excessive, l'évitement des contrastes qui troubleraient le passage de l'une à l'autre, qui, en fait, immobiliseraient le regard. Pas de sidération ici, cela relève de ce dont on ne s'occupe plus que secondairement, ce qui a été là et qu'on a perdu de vue. Ce qui nous intéresse, c'est ce qui n'est pas encore là tout à fait. Comme si l'on retirait avant le temps le papier du bac, avant le temps de la révélation claire dont on aurait attendu la restitution de tout ce qu'on avait pu voir alors, à quelques accidents près. Le temps de l'Image. C'est de ce suspens dont il est question et dans ce suspens que deviennent possibles d'autres images comme autant de frôlements, de contacts et non de prise. On y est *presque*...



— « Il n'y a pas d'images mortes. Car le rendu exact est inachevable. Impossibilité de l'achèvement, du fini, de l'emboîtement. Entre l'image et la suivante joue un écartement qui permet à la perte d'exister, de faire note. De prendre jeu. »

— La photo... c'est du cinéma !

Cet écartement qui permet la perte, il ne se limite pas à ces entre-deux latéraux des images — il n'y aurait là qu'une considération sans avenir — sauf à le rapprocher d'une bande filmique virtuelle dont les scissions ne seraient plus les 24 tranchants/seconde mais des interstices émoussés qui affecteraient l'image. Dans ce passage, il serait impossible pour l'image de *revenir au même*. Cet écartement donc, il existe aussi en surface — ce serait la modalité photographique du *fading* — il est l'espace-profondeur au-dessus de la photo.

Leur gravité... elle n'a pas de centre.

— « Y avait-il une coïncidence possible entre mon commentaire et ce que le lieu me proposait maintenant ? »

— « Je voulais voir jusqu'où la mémoire peut nous abuser et rendre captif des transpositions, permutations, substitutions qu'elle opère. »

La photographie est aussi affaire de poids. On a parlé de sa fragile minceur. Et si on parlait de sa légèreté, encore une fois — toujours d'ailleurs —, mais en termes de *lévitation*, ancrage entre l'attraction (le désir) et la disparition (le voyage). Effets d'images suspendues.

... et dans ce suspens deviennent possibles d'autres images comme autant de flottements...

On aura déjà rapproché sur mille plateaux les rapports du visage et du paysage, dessiné des configurations multiples où se rejoignent ces espaces dans les complexes linéaments du discours topologique. *Les promesses* n'appartiendraient pas à ce réseau. Pas de corps couvert, pas de territoire à l'assaut du corps ni de cartographie du visage — soustrait. Plutôt, entre l'un et l'autre, une évaporation (la vaporeuse transparence du *fading*), une histoire de climat et non de géologie.

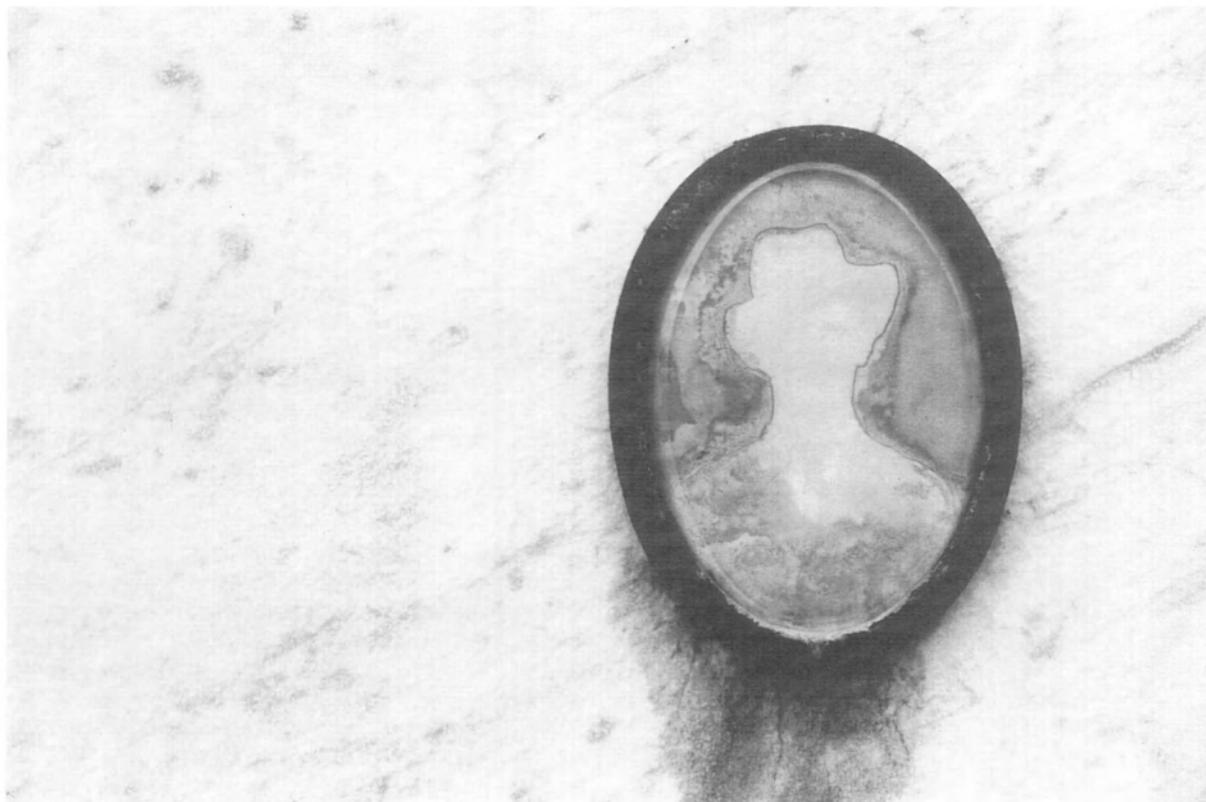
Dans ce transfert, ni le corps ni le lieu domine mais la métamorphose de l'un dans l'autre. C'est alors comme si l'on voyait de l'image sa mue.

Dépouille plissée, diaphane, qui colle à la peau — une enveloppe et non un fragment — et me montre maintenant ses plis. Je disais « la mue » en parlant de l'effet photographique de l'image. Voilà que cet effet me ramène à la référence par le biais des textures. Des corps et des lieux, je retiens soudain les plissements et ondulations. Ce serait là leur mouvement et leur mouvance. Je dirais alors de ces photos : quelque chose comme un drapé.

Mes distractions sont, en regard des promesses, des corps étrangers, parasites pour un acte de détection déconcerté. Pas d'image-clé ni d'élucidation textuelle dans ce jeu.

— Le secret... se perdre.

— « [...] le labyrinthe commence avec l'effacement et la perte du visage, et l'issue est trouvée lorsque le visage l'est. Le comble du labyrinthe, c'est le désert, comme le comble de l'enchevêtrement des traits, c'est la page blanche. »



Faire des histoires avec rien... que des images d'images dont le sujet, jamais définitif, oscille entre l'apparition et la disparition. Que des histoires sans meurtre, sans mort, mais avec des témoins cités et des photos-complices. Véritables histoires de photographies. Procès toujours en appel... d'autres images.



Citations :

Claude Nori
Régis Durand
Claude Maillard
Pascal Bonitzer
Claire Paquet et Suzanne Paquet

La chirurgie de l'œil

Hélène Merlin



Or, à l'heure de votre départ, je sors nonchalamment dans les rues. Avec fermeté, avec soulagement, et sans un seul frémissement pour tout dire, j'inaugure l'opération quotidienne qui doit durer autant que l'absence même, et j'entre aussitôt en un présent fixe confondant tout autre temps dans son propre feuilletement, tandis que l'espace, parallèlement dilaté, perd sa précision géographique pour se prêter à une extension des confins, repoussés aux extrêmes rebords du monde.

Il fait beau, très clair surtout, la respiration m'est facile, nous habitons toujours sous le même ciel, ici d'un bleu improbable pour la saison : on parle d'une splendeur d'été tardive ou précoce, selon les nostalgies. Je préfère, quant à moi, le voir exactement bleu, le déduire de ses ombres successivement reflétées : autant l'avouer, je ne crois plus à la succession des saisons, ni à l'envol des oiseaux migrateurs. Mon ambition s'est déprise du regret et de l'espoir, par immédiate soumission, renoncement initial, patience apparente aux événements ; et, les différant en leur accomplissement, mon effort se porte sur leur enregistrement dans la mémoire, qui se substitue ainsi à leur cours, hors toute possible vérification.

Tel, du moins, se veut le secret de ma hautaine décision.

J'ai d'abord et très naturellement songé à photographier le soleil. Mais, sans filtre, cela eût été éclaboussure de lumière, négatif aveuglé : rien. Cela eût été, rien, précisément, ce presque peu, une absence, le soleil partout là. Et l'idée me quitta, s'annula dans son évidence.

Non, ce premier jour, me suffisait l'errance, et l'attention flottante du regard, ou le sournois examen de la transformation, imperceptible sauf à moi, du paysage, sous la pression des mondes mélangés et de la terrible chimie de ce nouveau soleil.

Jusqu'au soir, échangeant un état contre l'autre sans préméditation, j'ai flâné, la tête vide délibérément et sans effort, l'œil passif quoique extrêmement vif au visible. J'ai regardé plus hardiment les garçons et les filles, les étrangers, et soutenu leur regard, sans ciller je crois, puis l'angle des maisons contre le ciel, l'arête des toits, le possible arrondi de colonnes, le détail de bizarreries diverses, m'abandonnant confusément à un pays où vous seriez déjà, et qui irait, d'une enjambée facile, nouer ses rues aux vôtres, ses arbres, coller ses murs aux façades les plus lointaines. Et, vraisemblablement, j'ai tressailli devant certains visages.

Mais j'ai reculé l'émoi de la première prise.

Car j'ai plutôt laissé la durée s'installer en moi, s'étendre aux confins du pensable : un jour doit venir glisser sur l'autre sans heurt, ni douleur. Certes, je songe au temps lâche de votre absence, mais cette pensée est comme l'absence d'une pensée définie de vous. Simplement quelque chose dure, qui s'est logé en moi, qui n'a pas exactement votre forme mais y ressemble, mais, amarré à votre nom, flotte sur mes yeux comme un bouchon de liège et me pousse à songer. L'espace élargi, j'adhère moins à moi-même, je respire plus lentement : et je peux enfin, sans me nuire, me perdre.

D'abord, des jours durant, et calme, j'ai monté le réel conformément à sa puissance métamorphique et à la décision de mon double regard, lequel, par recadrages, corrections variables, rectificatifs légers, lui fait prendre ou retrouver une dimension planétaire. Les bornes et nomenclatures usuelles furent écartées, réduisant votre entreprise à son effective vanité. J'ai peu à peu rassemblé des images, les sédimentant sous mon regard, pièces prochaines du piège qui rend votre capture inévitable.

Alors seulement, sans hâte, avec un puissant frisson, j'ai saisi l'appareil photographique.

Il s'agissait de façonner une disposition intérieure, et voilà qu'elle s'était faite.

Depuis, non sans précaution, je photographie. Vous, peut-être. Je réfléchis du moins l'espace intermédiaire et mon secret tremblement, j'effleure! Et pourtant, je n'éprouve aucune émotion particulière. Tout au plus ai-je la volonté de tracer, non votre voyage évidemment dont je ne saurai rien jusqu'à votre retour sinon par l'écho de vos lettres, — et je prêterai à son récit n'en doutez pas une oreille bienveillante — mais ce que fait ici, parmi nous, parmi moi, votre départ: tout au plus, donc, l'envie de capter — mais de capter à cœur jusque dans son ultime et irréparable vérité — votre forme absente ici, de vous restituer à votre place de pièce manquante, et comme telle déjà manipulée, en passe d'appivoisement pour la survie générale.

Car, n'ayez pas d'inquiétude sur ce point, on survit sans vous. Et je travaille à cette survie.

D'abord, je mefforçai de capter des ressemblances qui, jointes, finiraient par délivrer l'hypothétique écho de vos yeux. Mais je me lassai vite de ces visages qui se multipliaient sous les mystérieuses alliances de l'analogie, tant je finissais par trouver à chacun une raison suffisante de le rapprocher de vous. J'essayai les reflets, l'éloignement du flou; l'image me plaisait quand elle perdait l'initial de son sens. Je me convainquis enfin que je ne vous cherchais pas.

Non, vous ne m'obsédez pas, quelque constante, et obsédante même, que m'apparaisse à moi-même ma résolution. Ces visages ne provoquaient en moi pas le moindre affolement, aucune précipitation du pouls, grésillement d'épiderme, aucun bascul du temps ou de l'espace, aucune impulsion à courir pour vous saisir aux épaules. Car, de mon fait, votre absence s'est trouvée déportée, tout comme, au jeu du mime, on reste fasciné par le geste, la main qui leurre: tel est mon dessein, seulement vous mimer — vous faire, ici, au milieu de nous, apparaître — vous trahir, donc.

Un matin, comme je passe dans leur rue, des enfants d'un ancien ghetto se jettent contre mon objectif, et, sans que j'aie le temps de réfléchir, mon doigt appuie sur l'obturateur.

Après coup, et avant de reconnaître au tirage la violence familière, je pense à la justesse d'un tel hasard. Car mes pas s'étaient dirigés vers ce lieu selon sans doute le projet que je vous sais: la trop inévitable quête des origines, malgré leur évidence et leur aléa, la recherche trop grave d'un savoir arraché à l'ignorance et à l'oubli, comme si les plus lointaines terres étaient les seules réserves de paroles et d'ébranlements touchant à la mémoire primordiale, comme si elles seules pouvaient combler ceux qui, comme nous, jamais ne connurent la certitude des enracinements et la stabilité des noms.

En vérité je vous assure, où que je sois avec cet appareil, je me sens, mieux que vous, moi-même et mon regard, le réceptacle de cette mémoire après laquelle vous courez.

Désormais, je photographie sereinement, en vertu de très sournoises résonnances, dont je prétends connaître l'incomparable logique. Et, plutôt que d'une vraie création, l'entreprise prend la tournure d'une démarche de l'esprit, par quoi je réfléchis, non seulement, quoique presque accidentellement, sur vous, mais aussi sur mon désir de faire, où qu'il me porte, et sur les avantages comparés de l'écriture et de la photo. De vrai, voici l'émoi: et quel m'est le plus délicieux, mots, ou images, chacun en son espèce particulière.

Partis, plutôt vous enfermer méticuleusement avec ces armes redoutables pour tout regard et pour toute ouïe : mots, et formes, phrases, et contours d'objets, lumières, vibrations d'ombres. Je vous possède, en matérialisant votre absence, et en vous donnant ici un présent, une consistance occidentale dont l'épisode oriental n'est peut-être que l'envers dérisoire. Je vous tiens, en quelque sorte, comme le génie de la bouteille, emprisonné : et les légendes m'enseignent qu'on ne délivre pas sans danger le génie si délicatement maintenu compressé. Cependant, ma propre vie et son espace de passion vont librement, évidemment détournés de l'opération, enfin allégés de vous ! Là commence et là revient l'extraordinaire ratage de votre départ. Quant à moi, j'apporte modestement mon soin à le pousser à son extrémité, à le passer dans le révélateur sans essayer de le sauver de l'obscurcissement possible, puis à le fixer soigneusement, dans quelque état qu'il sorte. En somme, l'absence pouvait produire, au choix, un vide innommable, ou bien une forme. J'ai choisi la forme, et elle m'est délectable.

Plutôt la bouteille lisse, que le génie brutal.

Car tout corps, sans attendre la mort, devrait pouvoir éprouver, pour sa propre assumption, la perfection polie du verre ou de la porcelaine.

La plupart des photos que je prends ne représentent rien d'identifiable. Telle est l'une des régularités que je m'impose. Pas plus que votre absence, le réel n'est ma loi. Dans son action photographique, mon œil manifeste qu'il est vivant et dramatique, qu'il n'a pas la passion de la mémoire, mais se veut l'insolent agent de l'oubli le plus efficace : respectueux des formes du souvenir, il dispense du souvenir lui-même et s'accoude secrètement au présent dans la joie d'un compromis léthal. Ainsi l'arête des choses n'est-elle pas la seule dureté pensable : la forme révèle une autre dureté, agie, évitement doucereux de la première. Car j'effectue des manipulations d'images, et avant même qu'elles ne soient fixées sur le film, ce sont manipulations de choses et de gens, selon un projet qui les ignore, eux et leur possible singularité.

Alors, plutôt qu'une dévote célébration, la photographie devient capture sacrilège de ce qui, défendu, n'a pas été. Non, nul désir d'embaumer l'instant. L'inciser, peut-être : je touche au meurtre, et j'ai le sommeil de l'insomniaque qui dort, enfin ! sans cesser pour autant de veiller ; qui dort, et qu'un petit voyage au bout de la terre ne peut sérieusement troubler.

Les semaines passent, on reçoit ici des lettres de vous qui prononcent les noms de l'orient bienheureux, évoquent le tremblement des minarets, le silence murmurant des villes trois fois saintes, le miroitement de leurs coupes, l'or des façades, le dos des dromadaires, l'espoir de l'oasis et de son cocotier, la torture de la soif enfin, qui vous prend soudain dans votre fragilité la plus ordinaire, et où je vous recueille, pour vous ramener, grelottant de chaleur, vers la plus habituelle fontaine d'un square, là, à l'abri d'un feuillage de marronnier. Dans vos lettres, tout scintille également, les décors de pacotille, les voleurs indigènes qui offrent de somptueux dîners pour vous détrousser le lendemain, la terreur et l'émerveillement, la découverte des cités légendaires, tout scintille du même brillant, même ce qui appartenait à mes yeux à l'imagination la plus grave, la plus précieuse, car vous traversez, les épuisant semble-t-il, les lieux les plus sacrés, ceux sur lesquels il ne faudrait jamais porter la vue sinon quand on y naît et qu'on y grandit dans une telle confusion avec leurs murs, ombre dans leur ombre, qu'on devient comme un élément aveugle à leur splendeur.

La cécité native est plus respectueuse qu'un regard averti, trop rapidement satisfait ou médusé, mais la cécité choisie, comme l'est la mienne, est plus courageuse que la violence idiote du dévoilement, et moins naïve en vérité, dans sa prudence et son obstination double.



Puis, vous poursuivez vers l'extrême rebord de ce continent l'orgueilleux voyage.

Alors, une carte de vous mentionne, comme exténuée, qu'ici, ici vraiment, la misère est insoutenable.

La platitude d'une telle remarque, d'un tel étonnement, me heurte en plein visage : puis me confirme.

N'avais-je donc pas raison de me nommer le récitant de vos voyages ? Ne les sauverai-je pas ainsi de la bêtise ?

Ou, si ce n'est de la bêtise, de l'aveu, de la confession ?

Car qui s'intéresse à votre voyage, qui, même une minute, y croit sérieusement, qui s'afflige de cette misère et recueille l'aveu de votre effroi ? Seule votre absence bouleverse, et notre père, le seul ici à ne vivre que de vos lettres, les voit arriver comme des signes possibles de votre retour : son tourment n'a pas d'autre objet, ne s'attarde pas aux vérifications qu'il n'a jamais recherchées et auxquelles il ne saurait vraiment adhérer, reconnaît d'abord vos noms puis se porte aux marques d'affection, pour s'apaiser jusqu'au lendemain et grandir à nouveau jusqu'à la lettre suivante.

Et, de manière plus nouvelle, comme seule vérité peut-être de votre voyage, à travers ses angoisses j'ai mesuré les vôtres, à travers l'adresse renouvelée de vos lettres à son inquiétude, je vous ai sans peine deviné une inquiétude égale, et déchirée, comme la sienne.

Mais je refusai l'attente qui le tient éveillé la nuit et mord sur ses jours à leurs deux ouvertures de crépuscule et d'aube.

À écrire, j'ai fait de vos récits un surplus inutile. À photographier, vagues et indolores toutes les images que vous pourriez rapporter.

J'ai su très tôt que j'allais moi aussi bouger : voyager. Non pour éprouver avec vous les multiples sensations du mouvement : une irréparable distance nous sépare, qui rend étrangers l'un à l'autre les espaces, incommunicables les terres parcourues, à cause d'une très certaine différence du loin, qui dans mon cas pourra encore se dire loin de quelque part, et soulagera notre père d'une inquiétude nouvelle. Non, l'expérience ne peut rien me livrer de vous sur le mode de l'analogie : je n'ai que l'audace de la conception à mon actif. J'ai voulu agiter les génies dans leurs bouteilles, faire cesser l'immobilité des repères, attenter à la certitude des retrouvailles, car seul allait demeurer, en sa précarité, le clignotement de la présence paternelle. Bref, je décide de partir à mon tour, et cette idée ressemble à toute idée de voyage, et je photographie arbitrairement la première chose que je décide de voir. Puis, plus lentement, je photographie encore, non pas dès mon arrivée, mais dès que je crois retrouver l'affleurement précédent des formes.

Puis mon temps passe, comme le vôtre.

Hiver été s'équivalent, ici et là, par raison géographique.

Vous aimiez vous croire citoyens du monde, et je veux former l'ironique pastiche de cette prétention. Partout je puis trouver un équivalent de votre présence, et partout aussi un équivalent à l'espace que vous habitez. Ainsi je vérifie, quant à moi, la croyance des anciens selon laquelle le vide n'existe pas, sinon, tout déplacement ferait comme une bosse, une pliure dans l'ordre cosmique.

Tel jour, je vous veux, où que vous soyez. appuyés contre le tronc d'un arbre, le visage à l'ombre de son feuillage, les yeux embrasés par ce trop de lumière, et les mains, à côté de vos hanches, harassées. Évidemment, je prête attention à chaque détail du cliché, à votre enfantin désarroi; et, ce jour-là, je le raconte un peu autour de moi.

On ne sait de quoi il faut s'étonner, de vous, ou de mon pouvoir de voyance.

Je fais naître, selon qu'il me plaît, perplexité, amusement, frayeur.

Pourtant, très vite, mon intérêt se fixe sur vos mains, brûlées, ouvertes, qui témoignent de l'épreuve conjugée du soleil et de la peur.

J'établis entre elles et vos lettres une corrélation inaperçue.

Au cours de mon voyage, je provoque des rencontres de hasard à l'incertaine fulgurance, des personnes que je captive par l'histoire de votre voyage : on me croit en liaison constante avec vous, tant mes propos sont minutieux et comme suspendus à l'arrivée quotidienne du courrier. Les premiers temps encore mal à l'aise dans les lois du genre, je parviens très vite à une grande maîtrise : dosage exact des détails, abondance des anecdotes, descriptions colorées du décor, touches pathétiques qui ponctuent les temps forts de la narration et font frémir les plus indifférents, utilisation du ressort dramatique par une brusque suspension de mon récit, ce qui mime une interruption du vôtre, nécessairement étrange, comme une contrainte de silence, et mon attente inquiète de vos nouvelles.

Ma force de conviction est telle à ces moments qu'elle me convainc moi-même : je suis le destinataire admiratif, enthousiaste, épouvanté, de vos exploits.

Ainsi je m'invente avec vous, et l'appareil photographique, nous projetant selon les règles précieuses de ma dissimulation, me fournit un second œil, témoin de ce troisième espace à l'intersection probable et invérifiable de vous et moi, plus conscient que je ne suis et *a fortiori* que vous n'êtes. Peu à peu, votre voyage s'annule au profit du mien, lequel s'est déjà fièrement annulé de n'être que le trompe-l'œil du vôtre.

Car je caresse le projet démesuré, aussi perfide que vrai, de former avec ces photographies un album que les sous-titres, légendes et commentaires apposés, feraient passer sans peine, des années plus tard, devant les générations futures, pour le document de votre odyssee orientale. Et qui, face à une feinte si aboutie, oserait parler d'usurpation? Car, si tout récit est affabulation, il est alors indifférent de savoir qui, de vous ou moi, aura menti, pourvu que se constituent les traces, et pour finir, l'évitement réel de l'oubli.

Vous me devrez ainsi l'effective consignation de votre voyage, à quelques petites différences près certes, d'ailleurs rapidement invérifiables, à moins de parcourir le monde tyranniquement avec l'image, et de le confronter avec elle détail après détail : la paresse de la mémoire est telle que, fût-elle saisie d'un doute, elle se rangerait facilement à l'autorité de la légende, assurée par un degré minimal de vraisemblable, puis ultérieurement confirmée par l'évidence de la reconnaissance. Ainsi les souvenirs d'enfance ne sont-ils le plus souvent que la reconstruction imaginaire des récits que des parents nous ont faits.

Alors, la photographie devient une chirurgie de l'espace et du temps.

Imaginez que le monde soit comme une peau que l'absence érafle, telle une lame de rasoir, ou que l'absence soit un défaut brusque d'organe.

(Et tel peut-être se rêve toujours un vrai projet de départ : attenter à l'intégrité de ceux que l'on quitte, et confier au retour le soin de résorber la plaie).

Mais, plutôt qu'attendre, dans l'hémorragie de la douleur, dans l'entaille faite, se glisse un œil : mon objectif.

Et la photo présente cette obsession chirurgicale, ce désir maniaque et grandiloquent de guérir, ou du moins, de tromper emphatiquement le mal, de ruser avec l'inévitable réalité des corps. Elle se penche sur elle, l'opère. Elle finit par restituer au monde un fac-similé du corps, qui ressemble à tous points à son autre, le corps précédent, elle le certifie conforme, parfait représentant de son autre, le corps précédent, apte aux mêmes fonctions, réhabilité dans son essence; et elle veille à ce que la lésion soit la plus discrète possible, la cicatrice la plus mince, la plus élégante, la plus dissimulée pour marquer l'excellence du chirurgien, et ne signaler le lieu de l'intervention qu'à seule fin de souligner, mais à peine, la nouvelle nature du corps, son artificialité relative désormais et son appartenance légitime au corps médical. Et, derrière cette mince trace, on ignore ce qu'à l'intérieur la main a réellement opéré, glissé : peut-être des impressions indéfectibles pour l'au-delà, peut-être des signes imputrescibles attachés à l'âme et destinés à aider le jugement dernier!

Oui, de même, la photographie opère le réel. Le monte, y pratique ses incisions, y inscrit ses choix.

Elle est, avant la greffe, le prélèvement de l'organe sur un corps sain, elle est le moment médusé de chaque battement du cœur quand il transite entre deux corps.

Dans le cadrage, dans l'émiettement de ses clichés, elle est le goutte à goutte du sang, la vie qui se divise en parcelles tellement séparées qu'à chaque coup, à chaque nouvelle goutte suspendue, un peu de mort se profile.

Aussi, rien n'est plus éloigné de la vérité qu'elle, du fait de cet œil chirurgical.

Car celui qui regarde, celui qui cadre, qui règle la lumière, l'ouverture du diaphragme, la vitesse de l'obturateur, la distance, celui qui radiographie la chose avant de la piéger et de la retirer au monde, celui-là est le tricheur, celui qu'aucune lumière n'éblouit et qu'aucune terreur ne désarme.

De quoi prétendrait-il témoigner, sinon de sa propre et sereine maturation?

Je parcours le monde entre vous et moi, rapprochant les bords douloureux de l'espace ouvert. Et je ne mesure que des écarts de chair, plutôt que de me plier à l'enfantine fiction des origines, à l'illusion d'immédiates sutures.

Je vois que le monde se déchire, se dédouble, se multiplie.

On me signale régulièrement vos étapes : j'en possède donc la trame. Et je récite sans difficulté le reste, ce que vous taisez par lassitude comme ce que vous tenez caché par égard pour notre père, dont vous finissez par tardivement vous remémorer l'état.

Et je vois, mieux que vous ne les voyez, chacune des étoiles au-dessus de la ville où ont prétendu naître un grand nombre de nos aïeux.

Je suis en passe de devenir le moteur, la petite pile dissimulée qui fait battre votre cœur, qui rythme vos allées et venues.

Un jour, je rencontre un couple étranger. À sa vue, je me sens pâlir, car il a l'étrangeté familière. La voix parfois lui manque, et les mots de l'un s'accrochent à la parole de l'autre. Tout le jour, il me trouble, et je garde le silence. L'un d'eux fait la remarque de mon mutisme. Je réponds confusément par l'histoire que je vous ai inventée, mais nul détail nouveau n'engage mon imagination vers l'habituel récit dont je suis le centre pathétique. Eux, là-bas, dis-je. La répétition me blesse. Le couple acquiesce. Alors, j'invente enfin une lettre de vous ce matin, vous hésitez à revenir, tant l'épreuve est rude, et la coïncidence d'une seconde lettre provenant de mon père, qui me fait savoir qu'il tolère de plus en plus mal le départ de ses enfants, et me somme de rentrer.

J'ajoute mon embarras, ma tristesse.

Je les quitte peu après. Nous avons pris rendez-vous pour le lendemain, et, tandis que je m'éloigne, je décide que je ne m'y rendrai pas.

Le train vous emmène à cette heure dans une de ces fabuleuses contrées dont les noms suffisaient à nous faire rêver. Le voyage vous paraît interminable, vous n'avez plus la force de vous lever pour regarder le paysage défiler. À voix basse, vous évoquez votre ville, votre famille. Vous m'évoquez sans doute, brièvement. Et la maison de notre père, dont soudain vous redoutez le regard d'éventuelle agonie.

Vous éprouvez cruellement le lointain des distances, l'irréparable possible.

Je croise le couple dans la foule. Je me rabats dans l'encoignure d'une boutique, et le regarde passer. En étendant la main, je pourrais les toucher. Au moment où ils disparaissent, je les photographie, eux, ou la foule.

Vous êtes serrés l'un contre l'autre, tremblant de sommeil, de faim. Le train a déjà plusieurs nuits de retard, et vous ne croyez plus que cette parenthèse puisse trouver sa fin.

Vous êtes seuls, et vous désespérez ensemble.

Enfants déjà, nous étions inséparables, sauf moi.

Ce qui m'en reste suffit à me faire connaître l'espèce de vos sentiments : je n'ignore rien de l'épouvante qui vous a saisis : le choc s'est fait entendre jusque dans mes fragiles os.

Mais j'ai opéré, consolidé, recousu.

J'ai su que tout le monde vous avait accompagnés à l'aéroport et que notre mère se mouchait bruyamment.

L'instant de mon immédiate désertion.

Peu à peu, je vous oublie. Je mêle vos visages à tous les visages rencontrés. Vos traits s'effacent. J'ai rêvé cette nuit que vos lèvres et vos cils et la frange de vos cheveux se consumaient lentement, comme une photographie à laquelle on met le feu.

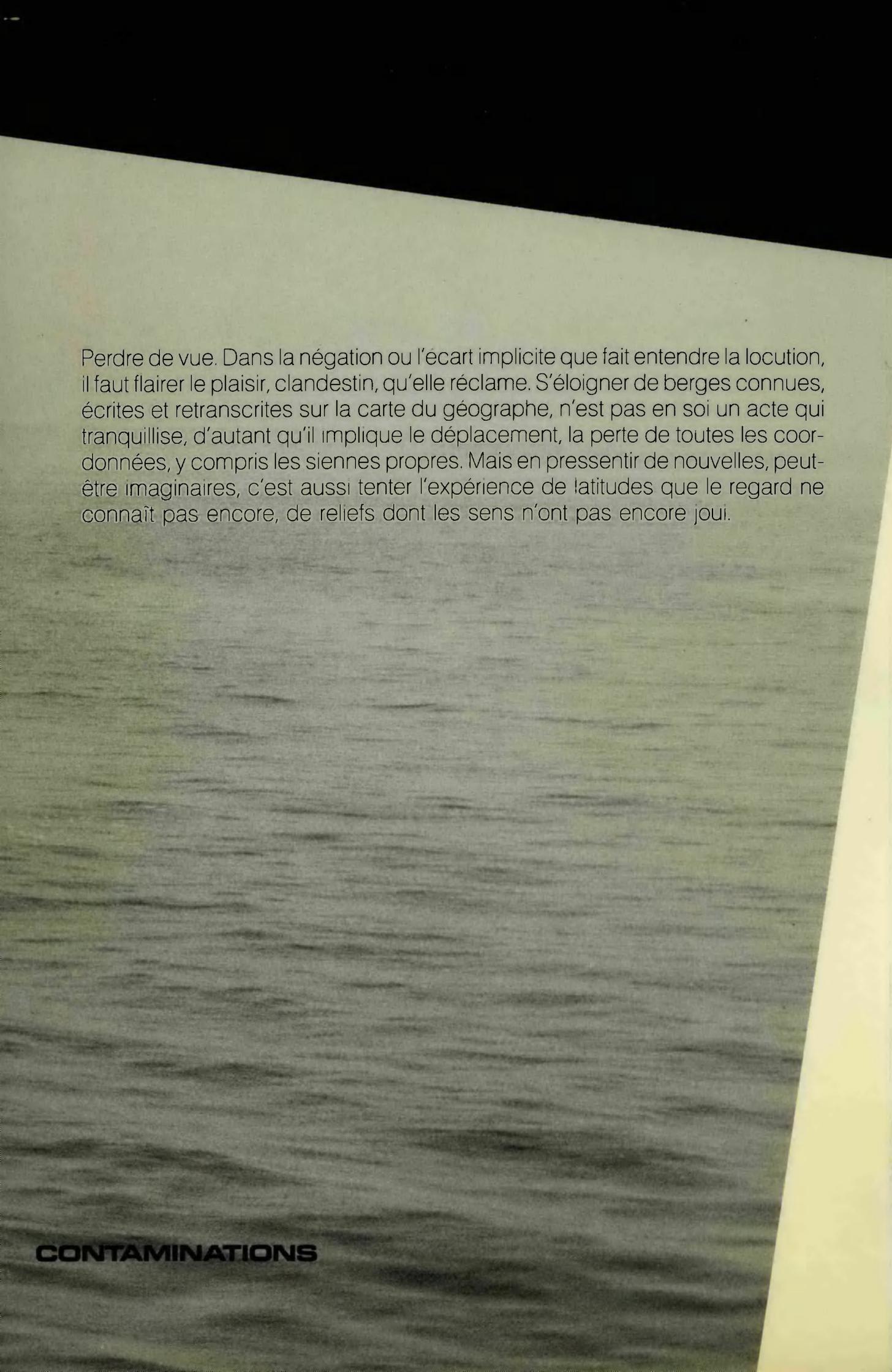
Je vois que le monde se déchire, éclate contre le ciel, que l'ombre déchiquette les surfaces les plus lisses. Mais la forme a raison de cette confusion, la forme méduse, elle fait taire les bouches criantes, et leur substitue la fascination de l'œil.

* N.D.L.R. : Ce texte est d'abord paru dans *TROIS*, vol. 1, n° 2, hiver 1986.



Table des matières

Préambule :	Martine Meilleur		9
Suzanne Girard	Amorces		13
Louise Robert			23
Denis Farley	Tour de garde		29
Louis Haché	Polaroid		37
Diane Gougeon	The Price Is Right Indices du coût de la vie		41
Alain Paiement	Amphithéâtres		47
André Martin	Le mystère de la chambre jaune		55
Marik Boudreau			63
Claire Paquet/Suzanne Paquet	Les promesses		71
Alain Laframboise	Aphorismes débiles et autres réflexions, entre une ontologie, une phénoménologie, une esthétique et une éthique de la photographie		81
Lise Lamarche	Des mots, sages comme des images, qui font des histoires		91
André Paul	La Boîte à surprendre		97
Catherine Bédard	Faire des histoires avec rien ... que de la photographie ou Quelques distractions à partir des Promesses		109
Hélène Merlin	La chirurgie de l'œil		119

A photograph of a body of water, possibly a lake or sea, with a white diagonal shape on the right side. The water is dark and has some ripples. The white shape is a large, irregular triangle pointing towards the top right corner of the page.

Perdre de vue. Dans la négation ou l'écart implicite que fait entendre la locution, il faut flairer le plaisir, clandestin, qu'elle réclame. S'éloigner de berges connues, écrites et retranscrites sur la carte du géographe, n'est pas en soi un acte qui tranquillise, d'autant qu'il implique le déplacement, la perte de toutes les coordonnées, y compris les siennes propres. Mais en pressentir de nouvelles, peut-être imaginaires, c'est aussi tenter l'expérience de latitudes que le regard ne connaît pas encore, de reliefs dont les sens n'ont pas encore joui.

CONTAMINATIONS