



Anglophonia Caliban/Sigma

French Journal of English Studies

25 | 2009

L'art de la ville

Eggleston : la ville à l'épreuve de la démocratie

Géraldine Chouard



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/acs/1768>

DOI : 10.4000/caliban.1768

ISSN : 2802-2777

Éditeur

Presses universitaires du Midi

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2009

Pagination : 489-500

ISBN : 9782810700394

Référence électronique

Géraldine Chouard, « Eggleston : la ville à l'épreuve de la démocratie », *Anglophonia Caliban/Sigma* [En ligne], 25 | 2009, mis en ligne le 13 décembre 2016, consulté le 31 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/acs/1768> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/caliban.1768>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Eggleston : la ville à l'épreuve de la démocratie

Géraldine CHOUARD*

ABSTRACT

The proof of democracy is in the city. This article analyses the representation of cities as seen by contemporary American photographer Eggleston, whose work is here approached in terms of four defining characteristics: signaletics, eccentricity, kineticity, and dialogality. The aim of this study is to define the link between these urban images and the concept of "democracy", a term applied by Eggleston himself to his 1989 album, The Democratic Forest.

Mots-clés : Eggleston ; photographie américaine ; ville ; démocratie ; signalétique ; excentricité ; cinétique ; dialogisme

Dans le champ de la photographie américaine contemporaine, il existe un certain nombre de noms et de sujets qui, sans être exclusifs les uns des autres, forment des binômes attestés du répertoire. Ansel Adams est ainsi associé aux paysages, Richard Avedon aux portraits, Weston aux corps (des femmes, plantes & fruits), tandis que William Eggleston représente la ville.

La ville d'Eggleston, c'est Memphis et son biotope naturel, c'est le Sud, avec ces villes qui n'existent pas ou à peine, excentrées, au cœur de cette Amérique souvent qualifiée de "profonde" et qu'avec Eggleston, il faudra envisager sous l'angle "démocratique", selon le terme qu'il applique à sa démarche et qui est chez lui une affaire de surface plus que de profondeur. Tel est le titre de son album, *The Democratic Forest*, publié en 1989 et décliné en *Democratic Camera, Photographs and Video, 1961 à 2008* pour l'ouvrage publié à l'occasion de la rétrospective qui vient de lui être consacrée (*Whitney Museum*, 7 nov. 2008-25 janv. 2009). De la démocratie en photographie d'Amérique, il va donc être ici question, à travers le prisme de la ville.

Aux antipodes des mégaloportes horizontales érigeant leurs icônes de puissance, la ville d'Eggleston s'étale, frontale ou oblique, affronte sa grandeur, épèle son trafic. Avec un sens singulier de l'ordinaire, Eggleston saisit les divers signes urbains, multiplie les points de vue décentrés à travers des images où la couleur s'élève au rang de forme. Décalage, banalité et couleur sont ainsi les modes selon lesquels il incarne la ville ou plutôt la désincarne. Selon le principe américain qui consiste à aller au centre par la périphérie, Eggleston réfléchit le scénario de la ville au moyen d'une série de clichés à la fois quelconques et étrangers à toute platitude. "Tell all the Truth, but tell it slant" écrivait Emily Dickinson (poème n° 1129). C'est en tirant des bords, en quelque sorte, qu'Eggleston est devenu le photographe de la ville.

* Université Paris-Dauphine.

A tel point qu'en 2005, Dunkerque lui a passé commande pour venir lui tirer le portrait. Pari simple en soi : il s'agissait de faire donner une nouvelle image à cette ville marquée par l'Histoire. Et pari tenu. Une quarantaine de photos en couleur, qui firent l'objet d'une exposition, au L.A.A.C. (Lieu d'Art et d'Action Contemporaine) et d'une publication, *Spirit of Dunkerque* (2008). En dehors de leur contenu, le seul fait que puisse ainsi se délocaliser un regard de ville est en soi le signe de sa bonne définition.

La couleur constitue le trait le plus immédiatement démocratique de son œuvre. C'est dans les années 1970 que la photo-couleur est devenue aux Etats-Unis une pratique populaire, grâce en partie à l'industrie Kodak. Alors qu'à ses débuts, Eggleston travaillait en noir et blanc, autour des années 1960, il commença à expérimenter la couleur, qui devint sa marque de fabrique. En 1976, Szarkowski, du MoMA de New York, présenta une exposition d'Eggleston. Le public fut saisi par le caractère trivial des images traitées selon le "dye-transfer", un procédé coûteux, surtout employé dans la publicité, où la couleur est à la fois intense et saturée, à l'instar de "Red Ceiling" de 1973, photo fétiche dont Eggleston disait que le rouge devait faire l'effet de sang frais sur les murs ("Greenwood, Mississippi", Eggleston 2009, 157). Vingt ans plus tard, alors que sa vision s'est déployée dans la ville, il semble en avoir encore plein les mains (ou plein les yeux) puisqu'on en retrouve les traces sur le mur d'une ville, sous la forme de *drippings* à la Pollock ("Holly Springs, Mississippi", Eggleston 1989, 62).

Pour tenter d'orienter le regard vers d'autres éléments que la couleur, Eggleston a publié un texte pour accompagner *The Democratic Forest*, dans lequel il se proclame "en guerre contre l'évidence" ("at war against the obvious", Eggleston 1989, 173). Il y dénonce le cliché qui consiste à voir ce qu'une photographie représente et, poussant le visible dans ses retranchements, avance l'idée d'une vision égalitaire (ou égalitariste) des choses, qu'il précisera ensuite en ces termes :

I had this notion of what I called a democratic way of looking around, that nothing was more or less important Most of the images are geographically nondescript, and thus remain strangely timeless, like series of moments continually happening in the present. (Lewis 85)

La ville selon Eggleston se situe hors de tout effet hiérarchisant, spatial ou temporel, mais elle n'échappe pas à un souci de composition, élaboré selon d'autres critères (dont l'un est la couleur). Comme l'écrivait Valéry, "[d]eux dangers ne cessent de menacer le monde : l'ordre et le désordre" (Valéry 123). Tandis que l'ordre peut finir par devenir mortifère, le désordre risque d'interdire l'émergence du sens. L'objet de cette étude est d'examiner les modalités selon lesquelles Eggleston relève ce double défi. Si la plupart des clichés dont il est ici question sont extraits de *The Democratic Forest*, l'analyse fait aussi référence à d'autres images regroupées dans *Democratic Camera*.

C'est Eudora Welty, une consœur du Mississippi, ancienne reporter de la W.P.A. (Works Progress Administration) pendant la Dépression, qui signe la préface

à *The Democratic Forest*. Loïn d'être déroutée par le désordre de la photographie d'Eggleston, elle y trouve une qualité d'accueil singulière :

All the photographs have place as their subject. From Mayfair on, places appear to have loomed large for William Eggleston. Now a resident of Memphis, he has been spending his life making exemplary photographs of the world around him and thereby recording its ways. These photographs that begin with his home place, which is in Mississippi, radiate widely over the United States, touch on Europe, go as far as the Berlin Wall. He has called his book *The Democratic Forest*, a title to embrace all he shows us.

The photographs range widely, they are highly differing, richly varying. In landscapes, cityscapes, street scenes, roadside scenes, at every sort of public converging-point, in dreaming long view and arresting close-up, through hours of dark and light, he sets forth what makes up our ordinary world. What is there, however strange, can be accepted without question; familiarity will be what overwhelms us. (Eggleston 1989, 9-10)

La photographie d'Eggleston "repaye" Welty avec ce qu'elle a toujours connu du Sud et dont elle redécouvre la simplicité des jours ouvrables. Eggleston prolonge en couleurs ce que Welty avait amorcé en noir et blanc, dans les années 1930, avec un sens commun de ce qui ne sort pas de l'ordinaire, et qui, mis en images, finit par constituer un corpus d'où se dégage une vision d'auteur. Pour rendre compte de cette vision, quatre éléments de l'œuvre d'Eggleston méritent d'être déclinés : le signalétique, l'excentrique, le cinétique, le dialogique, tous envisagés sous l'angle démocratique.

Signalétique

Digne héritier de Frank dont l'album, *The Americans* (1958), l'avait marqué, Eggleston est bien sûr le photographe de l'Amérique. Certes, il fait quelques incursions vers d'autres villes telles que Berlin ou Tokyo, mais son sujet de prédilection, ce sont les Etats-Unis, pour lesquels il éprouve en vrai Américain un élan mimétique doublé d'une pulsion herméneutique.

Puisque le pays se donne en premier lieu comme territoire à cadastrer, la photographie américaine segmente la ville pour en faire l'inventaire. En tant que dispositif technique, elle participe de ce relevé topographique originel, qui explique le côté répétitif de certains *topoi* (carrefours, façades, *coffee-shops*). Dans l'art populaire américain, la lettre est fortement présente, notamment dans les enseignes, qui épèlent en toutes lettres la démocratie naissante dans les villes. Cette opération de lettrage urbain est en soi un geste puritain, qui fait la part belle à l'écrit. Désigner ce qui est au moyen de signes, comme le font les premiers pionniers, c'est civiliser l'espace. Photographier cette appropriation de l'espace, c'est faire reculer d'un cran la *wilderness*, ce qui est une façon de mettre de l'ordre dans le désordre naturel des choses : un moyen, en d'autres termes, de démocratiser la forêt.

A l'instar de Evans, dont le regard se pose sur tous les écriteaux et pancartes, faisant de ses photographies de véritables relevés épigraphiques, Eggleston procède à un inventaire personnel des signes urbains, mais leurs démarches sont distinctes.

Le caractère démocratique des photographies de Evans revêt un aspect social et politique notamment lorsqu'il travaille pour la F.S.A. (1935-1938). En effet, il s'agit alors de donner à voir l'état de la nation afin que puissent être prises les dispositions nécessaires pour faire face à la crise : l'image est alors un mode de remédiation, ou, pour reprendre les termes de Valéry, le moyen d'instaurer un certain ordre dans le désordre. Les vues sont frontales et globales, visant à dire ce qui est pour mieux concevoir ce qui devrait être. Chez Eggleston, les signes de la ville sont également présents dans ses photographies, mais de manière fragmentaire. C'est le cas de cette enseigne pour un salon de coiffure "Hair Styling" où un peigne et une paire de ciseaux géants se détachent sur un disque en tôle mangée par la rouille, une manière sans doute de dire le caractère obsolète de l'établissement (Eggleston 1989, 60). Mise à part cette photographie, les signes et sigles font partie du décor urbain sans le définir au premier chef. La démarche démocratique d'Eggleston consiste à photographier la ville sans imposer de distinction ni de hiérarchie à ce qu'il voit, donnant l'impression d'opérer de manière aléatoire.¹ Son but reste de documenter la réalité qui l'entoure, certes, mais dont il n'est pas sûr qu'elle puisse être rédemptée. En tout état de cause, ce n'est pas là son propos.

Eggleston enregistre la "rumeur fossile" (Baudrillard 11) de la ville, portant son regard sur ce qui occupe l'espace urbain quand plus personne ne s'en occupe. Son objectif saisit ainsi les affiches électorales une fois les élections finies, les enseignes déglinguées des clubs de jazz alors qu'ils ont fermé, les bouteilles en verre de Coca-Cola alors qu'elles ont disparu de la circulation. Bien des commerces figurent dans ses plans, sans que jamais personne n'y entre ou n'en sorte. Et pourtant la ville demeure, avec ses invariants, ses éternelles alternatives, comme ce néon arborant un énorme "EAT IN OR TAKE OUT" d'un rose hallucinogène (Fondation Cartier 53). Tel est en somme le désordre spontané de la ville américaine qui a oublié jusqu'à l'ordre même dont elle était jadis censée relever, et dont les images d'Eggleston sont les puissantes catachrèses. A se faire ainsi le scribe d'une ville qui étale ce qu'elle était au même titre que ce qu'elle est devenue, à enregistrer l'ensemble des signaux dont elle reste le milieu, plus qu'un passant, Eggleston se fait le passeur de la ville. Sans jamais pointer du doigt quoi que ce soit, il invite à exercer notre regard sur ce qu'il a lui-même vu pour nous. Ainsi, les messages tronqués sont complétés d'un seul coup d'œil, les situations achevées mentalement recomposées et les chantiers en cours globalement appréhendés. Evoquant cette "litanie des signes" de l'univers urbain américain, Baudrillard évoque la sensation de fluidité qui en découle : "[l]a seule lecture des signes indispensables à la survie crée une sensation extraordinaire de lucidité réflexive, de 'participation', immédiate et en douceur" (Baudrillard 55).

C'est sans doute cette forme d'insertion dans l'espace collectif qui fait de la photographie d'Eggleston une expérience de démocratie participative. Loin du *punctum* barthésien qui pointe vers un détail précis de l'image, établissant une forme de complicité avec un regard capable de repérer après le sien ce qui fait saillie, l'objectif d'Eggleston s'installe dans un *studium* large (Barthes) qui renseigne sur un

¹ A ce sujet il a d'ailleurs déclaré : "I like very much the idea of making photographs appear accidental" (Lewis 83).

contexte culturel, mais où les équations de lecture se font sans effort particulier : il suffit de regarder pour comprendre.

Ainsi, les lettres ME du mot "MEMPHIS" écrites sur une barricade se devinent aisément derrière la poubelle en métal qui les obstrue. Et la transformation du S en \$ à la fin du mot dit sur le mode du constat désaffecté la dégradation d'un univers urbain où le rêve de prospérité se résume à un simple graffiti dans une zone désertée. Et pourtant, même dans ce contexte désenchanté, son nom même retient quelque chose de son pouvoir mythique : si l'inscription sur la barricade revêt un aspect performatif, jusqu'à la tautologie (Memphis... c'est Memphis), la photographie se place sous le signe du phatique, véhiculant la simple information que ce graffiti existe. De façon symptomatique, quand Eggleston visite Berlin juste avant la réunification allemande, il photographie un tronçon du mur où des inscriptions côtoient des dessins d'échelle, relayant ainsi, par son cliché, l'espérance démocratique. C'est à ce titre bien sûr que ce cliché, et quelques autres de Berlin, se trouvent insérés dans son recueil publié en 1989. Homme du Sud à l'esprit cosmopolite, Eggleston sait redonner aux signes une actualité perpétuelle, opérant pour ce faire les déplacements qui s'imposent.

Excentrique

Contrairement à Evans, dont le style documentaire propose des vues plates et frontales, Eggleston multiplie les cadrages décalés, donnant lieu à des compositions inattendues. Suivant le principe de Dickinson de dire toute la vérité mais de biais ("All the Truth, but slant"), il choisit souvent la voie oblique qui lui offre davantage de prise sur ce qu'il veut saisir. Si l'oblique est rarement chez Eggleston une plongée surplombante, qui lui donnerait une importance déplacée, il est à noter cette exception intéressante d'une scène de nuit où la ville se résume à un réseau de points lumineux : une façon sans doute de dire que vue du ciel, la forêt urbaine se démocratise davantage ("Over St Louis at Night", Eggleston 1989, 166). Que cette photographie figure en point d'orgue de *The Democratic Forest* qui s'était ouvert sur une image de nuages (vus de la terre) semble instaurer une certaine pratique de la relativité : en photographie, seules comptent les vérités d'expérience. La hauteur de vue n'est ni une pose ni une posture mais une position de l'objectif parmi d'autres. L'ordre des choses n'est alors, au bout du compte, que la somme des désordres dont se compose le monde, vu sous des angles divergents.

Adeptes de la contre-plongée, Eggleston n'hésite pas à déformer les perspectives, de façon plus ou moins marquée. Comme dans ces expositions pour enfants où les objets du quotidien sont mis à leur échelle pour les sensibiliser au danger des accidents domestiques, il disproportionne certains éléments vernaculaires pour leur donner du relief. A l'instar du banal tricycle devenu presque fantastique (et célèbre) par l'effet d'un cadrage à ras le sol ("Memphis, c. 1969-70", Eggleston 2009, 67), une tireuse de bière pression au premier plan d'une scène de bar impose ses trois puissantes colonnes métalliques, qu'un rayon de lumière éclaire avec force. L'objet est net, tandis que la femme assise au comptoir en arrière-plan est floue : elle compte moins que l'ensemble dans lequel elle se fond et qui définit mieux que personne le paysage urbain américain (Fondation Cartier 86).

Le caractère excentrique de la démarche démocratique d'Eggleston tient en partie à la quasi absence de personnages dans ses photographies : ces derniers semblent s'être peu à peu retirés de ses albums. Souvent désertées, ses scènes de ville se lisent comme de simples lieux de passage, comme le relève Eudora Welty :

But the camera tells us nobody is there. The indelible exception is the young child photographed standing alone on a desolate street corner in some city: he stares back at the camera with the gravity of the homeless. He, too, is tenaciously present in other scenes while remaining invisible.

Indeed, Mr. Eggleston's masterly photographs of places draw their strength and their significance from his never losing his own very acute sight of the human factor. The human being—the perpetrator of or the victim or the abandoner of what we see before us—is the reason why these photographs of place have their power to move and disturb us; they always let us know that the human being is the reason they were made.

He has photographed every tell-tale thing we leave behind us, from leaking oil to spilled Coca-Cola. (Eggleston 1989, 11)

Eggleston préfère l'effet à la chose, l'impact à l'instant, l'affect à la personne. Il n'est guère étonnant que Welty ait été sensible à cette justesse, qui signale plutôt qu'elle ne somme, désigne le vestige sans forcer le partage.

D'une pudeur comparable, pendant son reportage pour la W.P.A. (l'une des seules femmes engagées dans cette mission), Welty fit un grand nombre de portraits saisissants de naturel, alors que pour la plupart de ses sujets, c'était la première fois qu'ils étaient photographiés : l'objectif de son Leica étant placé dans un boîtier qu'elle regardait les yeux baissés, Welty ne les fixait pas. Eggleston littéralise ce principe égalitariste en photographiant les personnes qui entrent dans le champ de sa vision sans resserrer son cadrage sur qui que ce soit. Ainsi une scène prise à un carrefour (où il aime placer son objectif) intercepte au tournant une femme dont sont (tout juste) visibles le visage et la main droite tandis que s'érige au-dessus d'elle un imposant édifice entouré d'une forêt de pylônes et de fils électriques, qui tisse le réseau innervateur de la ville ("Jackson, Tennessee", Eggleston 1989, 39).

Autre exemple de figuration métonymique, le portrait d'un garagiste (qu'on devine être noir) se résume à une main portant un épais gant taché de cambouis au bout d'un bras en bleu de travail, à l'extrême gauche de la photo, tandis qu'au premier plan, une Mercury verte au capot grand ouvert et flanqué d'une bâche rouge fait visiblement l'objet d'une réparation. Ici comme souvent, les couleurs prennent le relais du contenu pour composer l'image ("Chattanooga, Tennessee", Eggleston 1989, 52).

La lecture d'une photographie d'Eggleston s'apparente parfois à un jeu de devinettes comme dans ces images d'Epinal où il faut par exemple retrouver la moustache d'un chasseur cachée derrière un buisson. Ainsi, dans "Fruit Vendor, Jonesboro, Tennessee" (Eggleston 1989, 53), l'une des rares images à porter un titre aussi explicite, on voit d'abord des pommes dans des cageots et des sacs, posés devant une camionnette déjà bien amortie par la route. Ce n'est qu'en dernière instance qu'on découvre quasiment hors-champ, un morceau de bras et un bout de

jeans du vendeur de fruits en question, travailleur anonyme de la terre, dont l'identité se résume à sa force de travail véhiculée par le produit qui en résulte. C'est ici le rouge et le jaune des pommes, gorgées de cette lumière du Sud dont Eggleston a le secret, qui signe ce portrait oblique.

Originale, la couverture de *The Democratic Forest* procède par une métonymie plus radicale, appliquée à monument urbain : une statue de pierre (Eggleston 1989, 77). Au lieu d'opter pour un plan large qui permettrait de la voir en pied, Eggleston cadre sur la partie médiane de son corps, éliminant visage et jambes, tandis que la pose de trois-quarts l'ampute de son bras gauche. L'instrument de musique qu'elle porte à la main droite (type clairon) et le drapé de la robe invitent à penser qu'il s'agit d'une muse romaine, mais là n'est précisément pas la question : plutôt que de rendre un hommage personnel à cette sculpture classique, Eggleston la partage, d'un geste démocratique. Une manière de mettre l'art à la portée de tous. Ainsi dégagé de tout référencement historique, le regard s'arrête alors sur le bouquet de bougainvillées venu se glisser sous le bras de la femme pétrifiée, opérant un panachage poétique de la nature et de la culture. Ce cadrage fait apparaître l'image comme le pendant de la couverture de *Los Alamos* où une jeune femme en chair et en os, photographiée de profil, entre cou et genoux, annonçait les opérations de morcellement qu'Eggleston allait appliquer ensuite à la ville, mobilier urbain compris. Loin de créer une impression de chaos, cette fragmentation fait l'effet d'un nouvel ordonnancement du paysage citadin, plus restreint mais plus équitable. Au terme de "régionaliste", dont de nombreux artistes du Sud ont été affublés (Welty la première) et qu'Eggleston a toujours réfuté, il faudrait préférer pour le qualifier celui de "local", qui sait prélever un certain nombre d'éléments précis pour évoquer un espace du Sud quelconque. A mesure que défilent ses images, le regard s'habitue à opérer de telles équations de lecture. Lorsqu'Eggleston choisit ainsi de faire figurer un parc-mètre comme métaphore de la circulation automobile, une seule moitié suffit ("Chattanooga, Tennessee", Eggleston 1989, 52). C'est aussi là sa manière de faire crédit à l'œil de l'autre.

Si Eggleston semble parfois préférer la surface (esthétique) à la profondeur (historique), la voie oblique est souvent pour lui le moyen de ne pas choisir, trouvant dans la perspective diagonale une forme qui ouvre la voie au fond. D'une manière souvent comparable à ce que fait Cartier-Bresson, dont il avait lu à l'époque de sa parution, en 1952, *The Decisive Moment*, Eggleston fait entrer dans le champ plusieurs plans qui composent ensemble un morceau d'histoire. "Memphis, Krystal" (Eggleston 1989, 57) est à cet égard exemplaire, au sens où la scène prise dans un *diner* sur un bord de route se subdivise en un nombre record de plans, du flacon de *ketchup* au premier plan (flou) jusqu'aux arbres au loin (indistincts) en passant par les tables (du même rouge), les reflets des stores, puis les stores eux-mêmes sur les vitres, invitant le paysage extérieur (notamment une voiture bleu pétrole qui passe) à faire partie du décor, strié par les fines lames de métal qui divisent l'image en deux. Mais à la différence de Cartier-Bresson, qui compose ses clichés dans un cadre géométrique et attend l'instant décisif où il va se passer quelque chose (d'ordre humain), créant un effet de contrepoint qui donne à l'image son affect particulier, Eggleston se place dans une perspective où il ne se passe (presque) rien et où les

plans disparates comme découpés dans la trame du réel finissent par composer un tout, souvent par le truchement de la couleur. Moins intrusif, plus intuitif, tablant sur la généralité plutôt que sur l'exception, c'est en porte-à-faux qu'il trouve son aplomb.

Pour saisir la rumeur (ou l'humeur) de la ville, Eggleston n'hésite pas à raser les murs : ainsi, photographiant la façade d'un immeuble, il aligne sur un même plan une succession de revêtements (métal, verre, tissu, brique, pierre) qui expriment la texture même de la vie urbaine (Fondation Cartier 73). En retrait, Eggleston signe son image, avec d'une part quelques lettres signalétiques ("OFFICE ENTRANCE") écrasées les unes sur les autres du fait de la perspective oblique, et d'autre part, son portrait en ombre, tronqué, comme il se devait.

Cinétique

Si l'univers d'Eggleston se tient à l'écart de l'événement d'actualité, il donne en revanche à voir le monde en marche. Fasciné par tout ce qui circule, il fait la part belle aux engins à moteur. Sur les quelque cent-vingts photographies que compte *The Democratic Forest*, plus de la moitié fait figurer un moyen de transport. Cette impression de flux permanent est corroborée par la présence d'autres machines qui contribuent à faire de la ville un gigantesque *work-in-progress*, comme cette grue jaune marquée d'un "STEEL CITY" en lettres noires se détachant sur une forêt d'échafaudages scintillant au soleil ("Dallas", Eggleston 1989, 93). Adeptes des chantiers, Eggleston saisit côte à côte sur la route le placard "BOB'S BARRICADE" et un plot conique rouge. Attention, travaux : pour consulter un album d'Eggleston, le port d'un casque est recommandé ("Miami", Eggleston 1989, 113).

Aux véhicules qui traversent ses images viennent s'ajouter leurs accessoires, à l'instar de ces pneus empilés sur le sol d'une station-service ("Chattanooga, Tennessee", Eggleston 1989, 45), comme venus des images d'Evans où ils évoquaient la passion de l'Amérique pour la circulation (et le désir que les choses se remettent à rouler). Pour ajouter au mouvement, Eggleston photographie les véhicules au moment où ils se frayent un chemin sur la route, comme ce camion de police de Dallas, phares et gyrophare allumés (Eggleston 1989, 95). Rien d'extraordinaire à ce trafic, c'est là le simple cours des choses. *Comme par hasard*, dans "Nashville, Tennessee" (Eggleston 1989, 34) débouche un camion de marque "WESTERN AUTO", dont on distingue plus distinctement les quatre dernières lettres (rouges elles aussi) à côté du panneau "MOBIL", dont le rouge est réservé à la lettre O, emblème de la roue. C.Q.F.D.

Dans ce même désordre lié à la route, Karco est, selon Welty, une image placée sous le signe de la "saturation" (Eggleston 1989, 12). Littéralement, c'est une forêt de signes, dont tous ont à voir avec le transport, à l'enseigne du "CAR" rouge dominant l'image dont le "WASH" qui l'accompagne se devine en lettres délavées. Tandis que s'érigent les pancartes publicitaires "DAYTON TYRES", "SEAT COVERS" ou "UNIROYAL" superposés les uns aux autres entre deux colonnes de métal sous l'égide de "KARCO" (marque de stations-service), un panneau placé au milieu de l'ensemble, sur un pylône médian indique en toutes lettres qu'il faut circuler : "NO PARKING OR STANDING ON THIS BLOCK 7-9AM" ("Karco", Eggleston 1989, 38).

Sensible à ce qui roule, Eggleston n'en oublie pas pour autant ce qui s'est arrêté : une carcasse sur un bord de route l'intéresse aussi, surtout lorsque, démantibulée, elle reprend quasiment figure humaine, tel cet avant de voiture, dont il ne reste que les grilles de radiateur et deux gros phares, et qui a comme des allures de visage édenté de vieille dame ("Oxford, Mississippi", Eggleston 1989, 51). C'est peut-être là une façon de rester sensible à ce qui est devenu hors-circuit mais continue d'exister, ne produisant plus rien, rien d'autre qu'une image.

Au fil du temps, il semble que son style ait évolué vers une nouvelle forme de cinématique, plus (com)posée. Comme le met en évidence le film *By the Ways* (heureuse combinaison de la route et du hasard), l'une de ses méthodes favorites consiste à se promener en voiture en tant que passager et à s'arrêter ici et là pour prendre des photos, souvent par la fenêtre. Tout invite à croire qu'ayant assez bourlingué, Eggleston économisait désormais la dépense. Arrivé en fin de parcours, Eggleston, peut-être à nouveau menacé par le désordre, semble vouloir retenir l'aléatoire sur un mode aussi peu interventionniste que possible. Le cas de Dunkerque est assez révélateur de sa démarche. Ayant eu carte blanche pour représenter une ville du Nord aux antipodes de ce qu'il connaît, Eggleston en fait un portrait anonyme, graphique et saturé de couleurs. Revisités par son regard, zone industrielle, port et centre-ville prennent un tour quasi américain. Ce qui peut être *in fine* le but des auteurs de la commande, pour lesquels précisément l'image de Dunkerque était à revoir, mais sans doute aussi le signe de la profonde stabilité du style d'Eggleston qui, même déplacé, sait repérer ce qui définit une ville, forme et rythme confondus. Comme dit le proverbe : "Plus ça change, plus c'est la même chose".

Dialogique

Lieu du rassemblement, la photographie d'Eggleston transcrit librement un répertoire pictural dont il est nourri, sans pour autant se placer dans un héritage quelconque. Evitant toute emphase, il dialogue avec les images comme il déambule dans la ville, quasi *incognito*. C'est donc en passant qu'il opère les références, fait les renvois, instaure les rappels. La dimension dialogique de sa pratique n'est jamais exposée comme telle (aucune allusion ne transparaît dans ses entretiens), mais c'est peut-être quand même aussi à travers elle qu'Eggleston mène la "bataille contre l'évidence" qui définit son projet démocratique.

De manière symptomatique, le tableau le plus clairement identifiable de *The Democratic Forest* est une œuvre de Millet de 1857, *Les Glaneuses* : de même que les femmes se penchent pour ramasser les épis qui ont échappé aux moissonneurs, Eggleston butine dans le champ de la peinture classique pour son compte. Le tour de force consiste à saisir ce tableau dans un décor qui fait l'inverse de ce qui est représenté : le contenu réaliste de la scène est évidé, et, par une opération de recyclage dont l'Amérique a le don, ce motif typique du vieux continent est récupéré pour son caractère pittoresque ("Library Reading Room, Murphreesboro, Tennessee", Eggleston 1989, 89). Exposé dans un cadre doré au-dessus d'une étagère où se trouve rassemblés les volumes de la *United Daughters of the Confederacy*, la reproduction se fond dans un ensemble obsolète, qui continue de

véhiculer une vague image de la culture. A l'instar des fleurs artificielles qui la complètent, la composition se place sous le signe d'une convenance compassée, mais le propos d'Eggleston semble dénué d'ironie. Plutôt que de juger le rapprochement inattendu des glaneuses de Millet et des confédérées du Sud, Eggleston constate leur côtoiement démocratique. C'est ainsi que les œuvres circulent et les registres se télescopent. A chacun de se défricher un ordre à soi dans la forêt qu'est la culture.

Welty avait aimé Eggleston pour la liberté de mouvement qu'inspirait son œuvre, évoquant le particulier pour parler du général et où chacun était susceptible de se retrouver. La citation picturale chez Eggleston s'inscrit dans cette ouverture : rien n'y oblige, mais rien ne l'interdit. Eggleston n'est pas un cuistre et accepte que la référence soit vue ou non.

Ces allusions opèrent par des biais variés : pose, thème, couleur (ou plusieurs de ces éléments réunis). Si les références à Evans, visibles dans ses premiers albums, persistent de manière indirecte par la suite, *The Democratic Forest* est l'occasion d'un subtil dialogue avec certains contemporains, comme Meyerowitz, au moins l'espace d'une photo. A la croisée de l'urbain et de l'humain, l'image d'une femme blonde en robe rouge, vue de dos, traversant la rue devant une voiture gris-bleu près d'un bâtiment portant pour enseigne "FIRST CITY BANK" ("Dallas, Eggleston 1989,94) semble faire écho à une photographie en couverture de *Out of the Ordinary* où une femme, blonde et vue de dos également, rejoint un bâtiment de structure comparable, mais cette fois vêtue d'une robe bleue, non loin d'une voiture du rouge de la robe de la première ("New York City, 1975"). Fruit du hasard ou effet construit, rien ne permet de trancher ; toujours est-il que le rapprochement se fait à l'œil (nu).

En dernière instance, Hopper se distingue aussi comme référence importante. Plus lointain, il semble à certains égards étrangement proche. Parmi les clichés les plus célèbres d'Eggleston, on avait gardé à l'esprit celui de cet homme d'âge mûr, assis au bord d'un lit, un pistolet à la main négligemment posé sur un patchwork en couleur ("Morton, Mississippi, c. 1969-70", Eggleston 2009, 76). Quelques années plus tard, il récidive avec une seconde scène d'intérieur (un motel cette fois) où un homme pensif, à l'autre bout du lit, un verre (vide) à la main, médite sur son sort ("Huntsville, Alabama, Eggleston 2009, 83). Mises côte à côte, ces images rappellent inmanquablement les tableaux de Hopper : pureté des lignes, à-plats des couleurs (jaune, blanc, bleu), gravité des visages (des femmes chez Hopper, des hommes chez Eggleston). Dans *The Democratic Forest*, les personnages ont disparu, mais un certain cliché sans titre (Eggleston 1989, 125) fait figurer en gros plan un dessus de lit d'un bleu qui rappelle la première. Outre la couleur, c'est la texture du couvre-lit qui en constitue l'indice : le patchwork a disparu au profit d'une couverture matelassée, sur laquelle se trouvent en vrac quelques effets personnels (réveil, calendrier, loupe) et une mince bande tissée portant inscrit en toutes lettres le nom "JULES STEIN, M. D.", sans doute le propriétaire de ces objets, dont on ne sait rien, mais qu'une inscription à la main sur un morceau de carton et des étiquettes vertes sur chaque pièce semblent désigner comme une personne disparue. D'une image à l'autre, le scénario fatal se devine, mais loin d'apporter la moindre explication à ce crime, Eggleston se contente de poser, à la dernière page, assis dans

un fauteuil sur fond vert sombre, un appareil-photo à la main, regardant au-dehors, l'air de rien.² Feignant surtout d'ignorer que dans cette scène, il ressemble étonnamment à un personnage de Hopper, dont il a pris la pose et la place, pour redire à sa manière la solitude impénétrable de la condition humaine et le désir implacable de la partager avec ses semblables, malgré tout.

Evoquant le texte et ses raisons, Michel Schneider avance qu'écrire relève peut-être moins d'une volonté de se souvenir que d'un désir d'oublier, "pour mettre hors de soi cette mémoire démentielle, obscène et insomniause" afin de "se reposer enfin" dans la conscience des autres (Schneider 104). Dans la même veine, on peut avancer qu'Eggleston photographie la ville américaine moins pour s'en saisir que pour s'en dessaisir, offrant à chacun l'occasion d'y rentrer ou d'en sortir, en tout cas de venir y faire un tour, afin qu'il puisse lui-même éventuellement aller voir ailleurs. De même qu'un arbre cache parfois la forêt, le dessein démocratique cache peut-être le projet utopique qui est au cœur des cités d'Amérique. Avec Eggleston, c'est du tout vu.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, Roland, *La chambre claire*, Paris : Seuil, 1980.
- Baudrillard, Jean, *Amérique*, Paris : Livre de poche, 2003.
- Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, Paris : Tériade, 1952.
- , *The Decisive Moment*, New York: Simon & Schuster, 1952.
- Dickinson, Emily, *The Complete Poems*, Johnson, Thomas H. ed., London: Faber and Faber, 1986.
- Eggleston, William, *Los Alamos*, Zurich: Scalo, 2004.
- , *The Democratic Forest*, with an introduction by Eudora Welty and an afterword by William Eggleston, New York: Doubleday, 1989.
- , *Spirit of Dunkerque*, Dunkerque : Biro, 2008.
- , *Democratic Camera, Photographs and Video, 1961-2008*, New York: Whitney Museum, 2009.
- Evans, Walker, *American Photographs*, New York: The Museum of Modern Art, 2002 (1938).
- Fondation Cartier pour l'art contemporain, *William Eggleston*, Paris : Actes Sud, 2001.
- Frank, Robert, *The Americans*, New York: Aperture, 1958.
- Lewis, Jim, "The Condition of Music: Jim Lewis Talks to William Eggleston", *Frieze* 52, May 2000, 80-85.
- Meyerowitz, Joel, *Out of the Ordinary, 1970-1980*, Paris : Editions du Jeu de Paume, 2006.
- Schneider, Michel, *Voleurs de mots*, Paris : Gallimard, 1985.

² Comme la plupart des personnages de Hopper, Eggleston porte une chemise blanche et une cravate sombre. Il se tient dans un fauteuil devant une fenêtre située à droite du tableau, regardant vers la lumière. Le pan de mur derrière lui est d'un vert profond qui appartient à la palette de Hopper. Autant de paramètres qui évoquent en particulier *Office at Night* (1940), *Hotel by a Railroad* (1952) ou encore *Western Motel* (1957).

- Sussman Elizabeth & Thomas Weski, *Democratic Camera, Photographs and Video, 1961-2008*, New York: Whitney Museum of Art, 2008.
- Valéry, Paul, *Variété III*, Paris : Folio, 2002 (1936).
- Vincent Gérard & Cédric Laty, *By the Ways*, Lamplighter Films, 2005.
- Welty, Eudora, Introduction to *The Democratic Forest*, New York: Doubleday, 1989.