

Le guet-apens des singularités ordinaires

Paul-Emmanuel Odin

Lorsque le regard isole longuement, obstinément, dans un détachement *volontaire* de tout le reste, un meuble, un portrait, un détail de tapisserie, il arrive parfois qu'à les *voir* tels qu'ils sont, dans leur allure à jamais singulière, tout ce qui d'eux-mêmes ressort enfin d'absolument irréductible à tout motif plausible, à toute sollicitation raisonnable, — jusqu'à soudain rendre invisible tout le reste — tout ce qui fait qu'ils *sont*, tout ce qui en eux tend à suggérer ce qu'ils pourraient aussi être, lorsqu'on se sent soudain incapable de se dire plus longtemps "ce n'est que cela" — alors on ressent parfois, dans de rares occasions, cette panique inconjurable que j'ai ressentie hier.

Julien Gracq

À partir de quel moment la recherche du singulier, de ce qui éclate sans éclat, de ce qui vibre invisiblement, relève-t-elle d'une pudeur, d'une timidité, d'une discrétion, d'une éthique? D'un hasard, d'une volonté, d'un désir, d'une conscience dont l'image est la seule inscription, et déjà tout l'effet d'une coupure symbolique?

Que sont au fond ces images, celles du diaporama *Les voleurs*? Parfois des paysages vides, des fragments nus d'architectures, des textures, mais le plus souvent des sujets pour la plupart centrés dans l'image, isolés par le regard à une certaine distance où rayonne une solitude: un poisson rouge dans son bocal, une plante posée sur du carrelage, deux morceaux de pastèque côte à côte dans une assiette, une voiture, une chaise, un bouquet de fleurs, un âne, une femme qui boit, un homme visé de dos, ce lampadaire tenu par quelques morceaux de scotch à un plafond... Et encore, je ne sais pourquoi je suis sensible à cette image: c'est un gros-plan sur une main, le pouce se redresse, un morceau de plastique (avec un numéro de vestiaire sans doute) se resserre autour de lui comme une drôle de bague...

L'auteur, en photographie, aurait tendance à disparaître derrière le fait que l'auteur c'est le réel, l'objectif de l'appareil, le sujet des images. Tout un aspect de l'illusion photographique tient là, dans cette place donnée à un réel qui en vient à prendre la place centrale. L'espèce de récupération subjective qu'effectue Gilles Pourtier se fait de la façon douce: toutes ses images sont comme son journal intime, un récit qui n'appartient donc qu'à lui, lui qui n'apparaît

jamais à l'image. Quelqu'un est là qui s'expose dans ce qu'il regarde : certaines images nous frappent par l'intimité, l'amitié ou la tendresse qu'elles abritent. Curieuse subjectivité, qui est elle-même sans sujet visible. Un « Je » plane dans ces images, qui s'évanouit invisiblement dans ce qui est là.

Il y a un versant du travail de Gilles Pourtier qui introduit une brèche symbolique dans l'image. Celle-ci est toujours trop vite naturalisée, décontextualisée. Il a fait récemment une série de vues d'architectures (des coupes visuelles prélevées sur le site de l'hôpital psychiatrique de Montperrin où se trouve le Centre d'Art Contemporain « 3 bis f » qui l'a accueilli en résidence durant l'année 2011). Chaque image décompose l'unité d'un bâtiment, le fragmente, n'en montre qu'une partie, pour cette vertu énigmatique et labyrinthique dont l'image fragmentaire se trouve dotée — c'est que le réel s'y masque et s'y révèle simultanément, y apparaît en disparaissant. Gilles s'essaie à l'agencement de ces photographies avec des dessins qui figurent chacun, selon ses dires, comme une boîte de l'inconscient. Cette série double, appelée *Wunderblock* (« bloc magique », en hommage au texte célèbre où Freud tente une figuration de l'appareil psychique), fait apparaître qu'il y a moins ici un travail de déchiffrement des signes, qu'un travail de compréhension de la pensée, à partir d'ajouts, d'opacifications, où le sens est d'avantage supplémentaire que complémentaire.

C'est cet excès dont les nombreux sujets centraux (cette caméra de surveillance au milieu de l'image par exemple) sont la métaphore constante. Ils sont ce qui du regard excède le plan, ce qui le traverse et le troue. Ils servent d'index, c'est-à-dire qu'ils montrent plutôt qu'ils ne figurent. Ce qui est figuré ne tient que dans l'instabilité de ce qui le montre, le désigne : figure, oui, mais en acte, dont la pointe dynamique est l'intraitable indice, irréductible à un signe fixe. L'index est à double sens : *ce qui montre ce que l'on regarde* est doublé d'un *ce qui nous regarde* (même ce camion qui nous tourne le dos, et qui fonce sur l'autoroute face à nous, nous renvoie à cet *envers de la vue*). Cette tension fait toute la teneur sensible de cette distance de la vue, qui parfois s'évanouit dans le sans-distance d'une fascination. Au sein de l'écran de la vue, on perçoit toujours comme un point noir du ciel qui fascine (cette femme, par exemple, seule au loin, sur l'immensité d'une plage qu'elle perce insensiblement). On a basculé, en regardant *Les voleurs*, du côté instable où l'inconscient s'ouvre et se ferme par intermittence. Cette oscillation reste imprévisible, suspendue au hasard de l'accident que chaque vision définit de ce trouble nouveau et insaisissable.

On relève dans la première image une borne en béton qui a aussi bien la forme d'un écran de cinéma sur un socle, ou de la lettre « T » sculptée et renversée. C'est déjà une

installation anonyme, comme de nombreuses images du diaporama. C'est déjà un signe abstrait, hiéroglyphique, un ready-made.

On perçoit différentes séries (série minérale, des modules urbains, architecturaux, série domestique, objets ou portraits, série « nature », végétale, animale). Et puis une tendance, une pente, comme un léger affaissement du regard (ce qui en fait toute sa mollesse délicate) : les images orientées vers le bas, en légères plongées, prises à la main, depuis la hauteur des mains, pour ce regard vers le sol où, par exemple, se trouvent successivement un pot de fleur à terre, un rouleau de scotch, un verre vide, les pieds de telle ou telle personne, concernent donc avant tout ce qui tombe sous les yeux, ce qui est là, disponible, à fleur de terre. Un fil horizontal relie toutes ces images : horizontal et tout est dit, la hauteur arrogante des idées est ignorée, délaissée d'un simple geste.

Porter, sauver, garder, regarder l'insignifiance du monde. L'unique trésor de la vie.

La netteté de ces images ne serait pas sans exciter en nous une confusion qu'elle sème avec une certaine délicatesse. Ce serait leur aspect comique et léger, ce qui leur donne cet aspect Jacques Tati chez qui, comme l'a souvent noté Michel Chion, trop de netteté crée un flou plus redoutable. Cette image avec une main qui tend un poisson en lui ouvrant la bouche, pourquoi nous fait-elle rire sinon parce que ce pauvre poisson hors de l'eau est bien obligé d'abdiquer ?

Revenons à cette idée d'éthique, de coupure symbolique. Nul mot, nulle inscription sur les murs, dans les images : une attention à un visible et à sa virginité en quelque sorte, à un vide. Or les titres de Gilles Pourtier frappent par l'introduction d'un abord symbolique direct et sans détour.

Gilles Pourtier énonce ainsi les raisons de son choix de titre pour le diaporama. Le diaporama s'appelle *Les voleurs* par rapport à l'idée que quand on photographie dans la rue l'image est volée. Suivons cette piste de réflexion. Qui vole quoi ? L'image appartient-elle au sujet, selon la loi française si stricte sur cette question ? N'y a-t-il pas, dans la démarche (qui semble sans subversion au premier abord) de Gilles Pourtier, une interrogation plus sourde sur le geste photographique, où s'entrevoit ce qui fait la nature de tout désir, qui comporte toujours un minimum de perversité essentielle, comme Freud l'a découvert. Tout désir, tout désir de voir, dans son surgissement, n'est-il pas déjà un vol d'image (même sans appareil photographique) ? L'idéal de consentement mutuel formulé et écrit à propos de l'image ignore que le sens des images est de nature *disséminant*, si bien que la loi reste toujours étrangère à ce qu'elle prétend enfermer dans son filet. *Les voleurs* : le pluriel évoque aussi bien un amour du travail que font tous les photographes dans la rue, dans la vie, un amour de l'amour. À moins

que le photographe (Gilles en l'occurrence) ne se pluralise lui-même, comme si son regard unique se décomposait déjà en multitudes, comme si la subjectivité n'était au fond que foules de voleurs, diversités et myriades de désirs.

Un livre de Gilles Pourtier s'appelle *Must we mean what we say* (« Devons-nous vraiment faire sens quand on parle? » ou « Devons-nous signifier ce qu'on dit? »), allusion invisible à un bégaiement, à ce qui bride l'élocution en la fragmentant — on sait toute l'ambivalence que suscitent les bègues, ce qui est à la fois une souffrance ou un charme, en tout cas, il y a une attention à ce qui fait déraiper le symbolique, à cette faiblesse qui fait que l'ordre symbolique n'est pas tenu, faiblesse qui est aussi une force, un interstice où se glisse un bout de réel.

En quoi consiste l'unité des *Voleurs*? Peut-être dans la continuité entre les images, qui ne fait que plus ou moins resserrer ou détendre les mailles d'un filet dans lequel l'instant introuvable est pris. Mais se pose sans cesse la question de bord où l'on hésite, plus qu'ailleurs, entre le sens sans signification propre aux images, et la signification que l'on ne peut s'empêcher d'accrocher au visible ainsi recentré par l'attention. La figuration fait signification, et l'image dresse devant nous ce qui disperse cette signification, un sens qui lui résiste. Ces objets familiers (cette boîte aux lettres, ces six paires de chaussures alignées dans une vitrine, cette voiture cadrée de sorte qu'un vide gigantesque dépayse la vue), qu'il est difficile de seulement les voir sans se raconter quelque chose; et, en même temps, les images sont têtues comme un caillou (comme l'a dit une fois Alain Bergala). Le regard est voué à saper les significations.

Le récit intime dont les images s'extrait n'est pas séparable de la question de ce mur de l'image contre lequel les mots se cognent, et où se noue tout une approche conceptuelle qui pose des questions symboliques ou technologiques (dont témoigne le projet de Gilles Pourtier sur le disque vinyle photographié dont l'image est regravée afin que l'on puisse entendre le son de son image!). Ce sont ces audaces et ses pirouettes délicates qui infestent la simplicité apparente des images — et qui leur donne cette pointe de miracle fragile, de vie invisible qui, à la dérobée, nous saisit.

Tous ces êtres et toutes ces choses, là devant, seuls le hasard des rencontres, une affinité avec l'instant, les a retenus. Et toute notre vie, que faisons-nous sinon mesurer la distance qui nous sépare plus ou moins des êtres et des choses? Quelque chose inscrit une proximité humaine dans toutes ces images, un rapport constant à l'échelle humaine — il n'y a pas de point de vue inhumain ou surhumain.

Mais cette distance, qui est tout notre lien affectif au monde, pourquoi faut-il parfois qu'elle s'abolisse et alors, il ne reste plus que désert, vide, inanité d'un néant, tout un

nettoyage métaphysique qui laisse scintiller un presque-rien, « innannulable moindre » (Becket) qui laisse à peine l'image frémir dans sa nudité?

Cette poétique de l'anecdotique, de l'anodin, du familier, n'est-elle pas ce qui révèle le contingent, le fugace, le dérisoire, toute l'espèce faillible à laquelle nous appartenons? N'est-ce pas là, à ce niveau de haute nécessité, que l'accroc du réel nous atteint? Comment ce regard fait-il feu de tout bois, en passant d'un monde à l'autre, pour ces discontinuités qui retiennent pourtant quelque chose du même bruissement qui inquiète légèrement toutes choses?

Comment dire autrement que la force d'une telle proposition est cette position de retrait du monde, qui souligne l'invisibilité ambiante, qui laisse les choses non pas dans l'éclat du visible et de son exacerbation obscène mais dans le scintillement d'une disparition qui est leur mouvement propre?

La photographie est ici moins une coupe temporelle qu'un acte et une opération qui entame l'unité du réel. L'instantané, chez Gilles Pourtier, ne se déguise pas derrière des effets de durée (flous des pauses longues, bougés, etc.). L'instantané n'est rien d'autre que lui-même et tout le leurre tenace qu'il met en jeu insidieusement tient à ce que l'instantané n'affleure pas un mirage de l'instant, mais constitue déjà une logique de strates superposées, de temporalités entrelacées, agencées dans des modules (ces vues architecturales presque abstraites) comme toutes les facettes de telle ou telle chose (dont l'installation de Gilles Pourtier sur le thème de l'interruption et du néon est l'emblème). L'instantané est ici une caisse de résonance, mais le terme de *résonance* est encore insuffisant, et comme Gaston Bachelard, nous irons jusqu'à parler de la puissance d'un *retentissement*, au-delà de l'espace proche (pour une proximité avec le lointain).

L'espèce de plaisir que nous procure *Les voleurs* tient encore au fait qu'il n'y aurait rien d'autre qu'une sorte de journal intime livré à nos yeux. D'où sa fragilité, la précarité, la clôture personnelle dans laquelle il façonne son nid. Et pourtant, qu'est-ce qui est inventé encore une fois de la photographie, qu'est-ce qui est affirmé en chacune de ces images, sinon qu'elles sont toutes la transition de nos affects, et rien que cela?

Cette photographie n'est peut-être rien d'autre qu'un corps à corps entre le photographe, le paysage qu'il parcourt, les choses, ceux qu'il rencontre. C'est certes d'abord un arpenteur; le diaporama, ne présente-t-il pas ces images comme autant de bornes immobiles qui scandent et rythment l'espace, par rapport à un sans-fond (cette musique lancinante de Skhizein) dont elles émergent, sur lequel elles démarquent et délimitent telle vue, tel territoire du corps, du paysage, du réel? Il y a une acrobatie invisible dans certaines vues

(que la complication interne des images amorce à peine et déjà), où l'on cerne la rémanence d'une torsion musculaire, d'une position proche du sol — on pense à l'image de ce module géométrique posé là, alors que là-bas, dans ce musée, un visiteur prend des notes à quatre pattes. Certaines images s'isolent par un point de vue renversé : la fourrure blanche d'un mouton entier (un dessus-de-lit) est prise d'en haut, en plongée, pour un effet de contraste brut avec le fond noir, sur lequel se détache cette sorte de pièce de puzzle animale.

Les voleurs est une œuvre qui met en jeu une dimension irréductible de la photographie argentique noir et blanc. Y a-t-il un changement du statut des images entre l'argentique et le numérique? Assurément, comme en attestent tous les colloques et toute l'excitation intellectuelle sur le sujet, des Rencontres Internationales de Photographie d'Arles au Festival International du Documentaire de Marseille, etc. Ce qui assurément a disparu avec le numérique, c'est la peau des images, cette mince pellicule d'être que constitue le négatif dans sa matérialité, ou le papier qui, lors du tirage, a subi ces curieux trempages dans les bains de développement, révélateur, acide, fixateur. N'y a-t-il pas là une opération de lingerie, à partir de laquelle la photographie argentique nourrit ses phantasmes nocturnes, depuis la chambre noire, à peine éclairée par une lumière rouge? Une érotique de la peau nimbe la photographie argentique et le cinéma (avant que celui-ci aussi ne devienne numérique). C'était tout le sens de la sublime installation de Thierry Kuntzel, *La peau* (2007). C'est la peau des choses anodines qu'affleure le regard de Gilles Pourtier, dans leur discrétion, leur humilité, dans la faible lueur qui est la leur, et où gronde le mystère sombre du monde invisible. N'est-ce pas d'ailleurs tout le sens de la musique qui accompagne ces images, une musique faite de nappes sonores qui augmentent lentement leur tempo, qui s'entrecroisent, séries immobiles et graves où se dissimule le temps métrique, où le temps est hors de ses gonds?

Et que sont ces portraits en creux où telle personne nous tourne le dos : n'est-ce pas que dans l'image se trouvent toute la plaie et toute la béance d'un envers du monde? Depuis toujours le regard a cherché à voir l'envers des choses et à s'y dissimuler (l'envers des toiles chez Velazquez par exemple). Est-ce l'angle mort de la raison, son angle obscur, qui se montre dans ces images? Le sans-visage (l'absence de regard) ne s'inscrit pas : son absence fait scintiller toute une dimension anonyme dans laquelle l'individu se dissout, se fond, s'altère. C'est plus qu'une pudeur (celle de ceux qui ne veulent pas qu'on les voie), c'est plutôt un regard planté comme un poignard dans le dos du sujet qui ne voit pas celui qui le regarde : ce qui fait du photographe ce voleur, mais aussi de tous ces sujets, ces voleurs de la propre image que l'on pourrait emporter d'eux et qu'ils masquent malgré eux, qu'ils emportent en

dehors d'eux, en dedans d'eux, là où ils sont à notre portée, mais invisibles, logés dans notre intimité. Ces images de dos, ce sont des images que l'on ne peut pas emporter, car ce sont des images flottantes, indécises, sans identité, ce sont des trous noirs (le module géométrique d'un imaginaire inconnu).

Ces personnages vus de dos : ils nous ont donc volé l'image que l'on avait d'eux. Tout comme les objets, les animaux, les architectures, ce sac retourné et posé par terre, ont volé quelque chose de nous-mêmes parce qu'ils ont enfermé en eux le secret de leur dehors. Les voleurs : oui, c'est un terme générique où rentre tout ce qui est tombé sous les yeux, où rentrent tous ceux qui ont été pris en photographie à leur insu, ou en sachant très bien qu'ils ne peuvent savoir ce que voit l'Autre (car *il n'y a pas d'autre de l'Autre*, comme l'a souvent dit Lacan). Ces fragments ou éclats de réel, ces morceaux oniriques que les ciseaux du regard ont retailés, c'est donc ce qui s'est imposé au regard sans justification, sans cause, ce qui reste l'objet d'une affirmation qu'il faut seulement et uniquement répéter, encore, encore, d'image en image. Avons-nous remarqué le silence qu'imposent à la fois ces images et la musique qui les accompagnent ? C'est qu'elles sont vouées à faire taire le langage, à le congédier, comme s'il ne devait émaner de ces images que des mirages de mots, pour ces digressions ou ces agglutinations symboliques qui s'égrènent comme des grappes signifiantes autour de ce que l'on voit. Mais là-bas, dans l'assiette où nous attend une grappe de raisin, là seulement rayonne l'absence des choses. Et chaque image se détache d'une trame sombre, en produisant un claquement sourd et doux.