

Jean-Patrice Courtois

Le geste de Winogrand

Le fait de photographier une chose change cette chose. Je photographie pour savoir à quoi ressemble une chose quand elle est photographiée. (Garry Winogrand)

Nous Occidentaux sommes intéressés à la photographie pour des raisons qui ont à voir [...] avec la manière dont nous disposons nos miroirs. (Vilém Flusser)

L'énergie de Garry Winogrand est légendaire, comme en témoignent ses 250 000 clichés environ, qu'on mettra face au très petit nombre de livres construits de sa main et face au confinement des photographies au rouleau de pellicule sans même que les planches contact ne soient tirées, du moins pour beaucoup d'entre elles. C'est une rareté d'en voir ici quelques-unes. Finalement, le terme de *shooting* (et le *shoot* qu'il faut entendre derrière, la chasse et l'addiction du chasseur) pour désigner l'acte de photographier n'a jamais si bien porté son nom qu'avec lui. Ajuster l'acte dans les rues le plus souvent possible suffit à la réalisation de l'art pour l'artiste. Par voie de conséquence, l'exposition du Jeu de Paume n'a jamais été sous les yeux de Winogrand lui-même pour sa plus grande partie. Elle résulte donc d'une extraction et d'une composition effectuées par les commissaires. Ils font de la chronologie une histoire, sinon un récit, allant de l'énergie des gestes dans les rues de New York aux tristesses sombres des attitudes qui ne deviennent pas formes dans d'autres lieux américains, épousant en cela l'histoire de l'Amérique des années 50 aux années 80.



*Los Angeles (1980–1983) - Épreuve gélatino-argentique.
© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco*

Les femmes, jeunes et belles souvent, les hommes de tous âges, les costumes de ces hommes, les chapeaux qu'ils portent, les cheveux de ces femmes, leur démarche et leurs gestes, la « *poésie de l'action* » dit Leo Rubinfien¹, les enfants, les animaux, les spectacles et les manifestations politiques, les handicapés, les automobiles, l'espace et les espaces, le vide entre les choses ou le vide laissé par les choses qui passent et disparaissent, tout cela forme le carburant anonyme, parfois non (on voit John Fitzgerald Kennedy ou Nelson Rockefeller), des gestes de photographe qui dessinent les images de la photographie. Les gestes s'amenuiseront avec les années et les personnes deviendront sur l'image des blocs arrêtés comme s'ils représentaient eux-mêmes, depuis leurs ressources propres et leur désespoir personnel, la peur américaine infiltrant tous les domaines de la vie et grandissante avec les années depuis un tournant qui date des années 60, au cœur de la joie et de l'énergie. Les images de la photographie ont ce pouvoir d'organiser la séquence d'intervalles trouant l'ensemble du continuum social, qui ne voit pas ses propres désillusions répandre ses nappes dans les espaces habités et les gestes échappant à la conscience. C'est pourquoi toute photographie change ce qui est photographié. Les cadrages, qu'ils soient très instinctivement raffinés ou très consciemment surprenants, ont peut-être leur origine dans cette saisie des mouvements et des gestes entre deux intervalles de vie sociale collective et publique ou intime et micro-sociale. De même que le micro permet d'entendre un grain de voix inaudible à l'oreille, d'être une sorte de microscope de la voix si l'on peut dire, de même, la photographie constitue le micro des intervalles significatifs des gens et des choses qui les environnent, révélatrice de leur grain gestuel, corporel et sentimental.

Winogrand photographie en deçà des intentions, y compris des siennes propres – d'où sa difficulté assumée dans la composition des livres qui, par définition, consistent à se confronter à ses propres intentions. Il laisse les faits arriver sur le lieu où ils peuvent construire l'image – rien de plus mystérieux qu'un fait simplement décrit disait-il. Le grand angle, qu'analyse magistralement Leo Rubinfien, relayant les gros plans et le téléobjectif, produit des « *images parsemées de multiples faits, comme s'ils avaient été dispersés par la main d'un semeur*² ». Mais justement le semeur agit en amont en tenant les faits dans ses mains tandis que le photographe agit en aval avec les faits devant lui, indépendamment de lui d'abord puis dépendant de lui ensuite. Car le geste du photographe est bien celui que décrit Vilém Flusser, à savoir un geste qui fait face à un « *phénomène [qui] génère sa propre idée pour nous sur une surface* », alors que dans la peinture c'est « *nous qui formons une idée afin de saisir le phénomène sur une surface*³ ». Mais face à ce principe fondamental que « *le sujet est la cause de la photographie* » (*ibid.*), le geste signifie trois choses : le point de vue (entre le but et la situation, entre les divers points de vue et la situation), la manipulation du point de vue – « *Regarder une situation, c'est la manipuler, ou l'observation transforme le phénomène observé*⁴ » – et enfin le moment auto-réflexif, autocritique, que suivra ensuite le déclic. Le moment réflexif, le moment du miroir est le plus important ici si l'on veut dire quelque chose de l'art de Winogrand.

Le moment du miroir veut dire que le moment de l'autocritique est au comble et que la cessation réflexive engage la photographie. Le photographe arrête son image dans le miroir ou, plus exactement, s'arrête à une image de soi dans le miroir. Le moment des points de vue et de leur manipulation et le moment autocritique (ou du doute) sont donc distincts. Et il semble qu'une part de l'art de Winogrand soit de travailler en se mettant sur le bord des deux moments. Retarder le moment où le « sujet » de la photographie décide de faire la photographie en prenant la place de l'image de soi dans le miroir. Cela

pourrait expliquer le rôle de l'intrusion chez Winogrand, très spécifique à sa pratique⁵ : nombre de ses images semblent dire : « *Que signifie ce chapeau, ces gants, ce sac ou ces escarpins ?* », comme le remarque Leo Rubinfien. L'art de Winogrand cherche à retenir le moment du portrait dans le miroir, à superposer les deux instances que sont la conscience et l'expérience du photographe au sein du souvenir. La fameuse injonction des photographes « Regarde ça ! », qui pourrait être leur emblème rhétorique (convaincre l'autre en un *moto* quais passionnel), s'adresse à deux interlocuteurs à la fois, à qui fait la photo et à qui la regarde. Winogrand disait de façon très intense que les photos peuvent « *décrire l'intelligence*⁶ ». Le doute philosophique comme catégorie du geste photographique, idée capitale de Vilém Flusser, en tant qu'il finit par emporter les trois aspects du geste photographique en un seul, pourrait alors être la leçon très intime des photos dites « *instinctives* » de Winogrand. Sa réflexion n'est pas passée par le livre de photographies – soit par le récit et le fil, comme Robert Frank, une de ses plus grandes admirations, le fit dans son célèbre *The Americans* (1958)⁷ – mais par cette étude des gestes des Américains si caractéristique de sa première période.

Le rapport à l'énergie est donc décisif et l'énigme évolutive, que certains ont nommé « *déclin* », ou en tout cas tristesse et dépression, s'articule à cette place centrale que l'énergie a chez lui. Elle seule peut effectuer à la fois le geste suspensif de l'auto-réflexion et le geste de superposition ou de bordure avec la multitude des points de vue à manipuler. Les interstices, les intervalles, se pratiquent durement en termes d'énergie et ce que Leo Rubinfien a pu décrire comme le passage du côté Whitman au côté Melville dans la courbe chronologique tient à cela. Les personnages solitaires et décatés posés sur des espaces vides de la dernière période ne sont pas là parce que le photographe se voit comme eux – si ce devait être le cas, il ne photographierait plus ou presque plus – mais parce qu'il a besoin d'eux pour effectuer encore le geste suspensif de l'auto-réflexion bordé par le geste de la superposition des points de vue. Du coup, c'est vrai, les gestes des hommes et des femmes – rire est un geste, montrer du doigt est un geste, marcher est un geste – se raréfient jusqu'à disparition pour sauver le geste fondamental de la photographie.

¹ Leo Rubinfien, « La République de Garry Winogrand », Catalogue, p. 18.

² Leo Rubinfien, art. cit. p. 24.

³ Vilém Flusser, « Le geste en photographie » in *Les Gestes* (Al Dante, 2014), p. 119-142, p. 119 (Conférence d'abord prononcée à l'École Nationale de la Photographie d'Arles en 1975). Désormais abrégé en LG.

⁴ Vilém Flusser, LG.

⁵ Voir sa description chez Leo Rubinfien, art. cit., p. 18. À mettre en rapport avec la qualificatif de « *sauvage* » que Winogrand attachait à Walker Evans.

⁶ Cité par Leo Rubinfien, art. cit, p. 22.

⁷ Jack Kerouac préface ce livre. La version française, publiée chez Robert Delpire, est de Michel Deguy.

Bibliographie

1. Garry Winogrand, Catalogue réalisé à l'occasion de l'exposition organisée par le San Francisco Museum of Modern Art et la National Gallery of Art de Washington et présentée au Jeu de Paume du 14 octobre 2014 au 8 février 2015 (Jeu de Paume/Flammarion, 2014 - Yale University Press, 2013). Commissaires de l'exposition : Leo Rubinfien, Erin O'Toole et Sarah Greenhough.
2. Leo Rubinfien, « La République de Garry Winogrand », Catalogue cité, p. 13-61.
3. Vilém Flusser, « Le geste de la photographie » in *Pour une philosophie de la photographie*, Circé, 2004, p. 35-41.
4. Vilém Flusser, « Le geste en photographie » in *Les Gestes*, (Al Dante, 2014), p. 119-142.
5. *Je n'ai rien à voir avec ce que je photographie*, video-entretien avec Garry Winogrand (1977), Jeu de Paume.