

Jean-Patrice Courtois

Diane Arbus, Emerson et Platon

1. Diane Arbus n'a jamais photographié de monstres parce qu'elle donne à une question de Parménide, dans le dialogue de Platon du même nom, une autre réponse que celle de Socrate. Cette réponse d'artiste s'est démultipliée en chaque photographie comme elle s'est dépliée en chaque parole critique ¹. Mais d'abord le *Parménide*. Parménide demande : « *Au sujet de ces choses, Socrate, qui peuvent sembler grotesques comme le cheveu, la boue, la crasse ou tout ce qui par ailleurs est sans aucune valeur ou sans importance, ne t'es-tu pas interrogé sur le point de savoir s'il fallait, oui ou non, poser pour chacune d'elles aussi une Forme séparée, séparée des choses que touchent nos mains ?* ² » Socrate éprouve un grand embarras et admet une grande hésitation à cet instant du dialogue, ne se débarrassant des deux qu'avec beaucoup de peine et très peu de philosophie.



*Jeune fille au cigare dans
Washington Square Park NY 1965*

2. Pour Diane Arbus c'est « oui », il y a bien une Forme (*eidos*) séparée pour toutes les choses et tous les humains, même ceux qui confinent au grotesque – et qu'elle reconnaisse son inaptitude fondamentale à photographier « *des chiens couchés dans la boue* » ne change rien. Elle préfère, elle aime, et elle doit aimer pour photographier, d'autres chiens, « *les chiens perdus qui n'aiment pas les humains* ». Mais en théorie les chiens couchés dans la boue ont une forme séparée et propre.
3. Que cette réponse doive être l'occasion de rappeler son rapport personnel à Platon et à Emerson ne nous dispensera pas de montrer que ce *oui* se manifeste en acte dans sa pratique de photographe. L'exposition du Jeu de Paume montrait, dans la dernière salle, le manuscrit d'une dissertation sur Platon que Diane Arbus avait faite pendant ses études et il est simple d'ajouter qu'Emerson a sans doute fait partie de ses lectures d'étudiante américaine. D'autant plus qu'Emerson a lui-même écrit une

étude sur Platon qui vivifie son propre platonisme filtré et reformulé³.

4. L'acte photographique de Diane Arbus comprend la personne, l'image de la personne et la personne de l'image. Pour passer de la personne à l'image de la personne, il suffit de la personne. Chacun de nous s'acharne à donner une image mais une autre apparaît malgré nous, nous avons des particularités mais nous nous acharnons à en créer d'autres et l'image que nous nous imaginons donner aux autres – « nous », c'est-à-dire les gens qui sont des personnes, donc tout le monde – n'est jamais celle qui est perçue par les autres. C'est ce qu'elle appelle « *la rupture entre l'intention et l'effet* ».

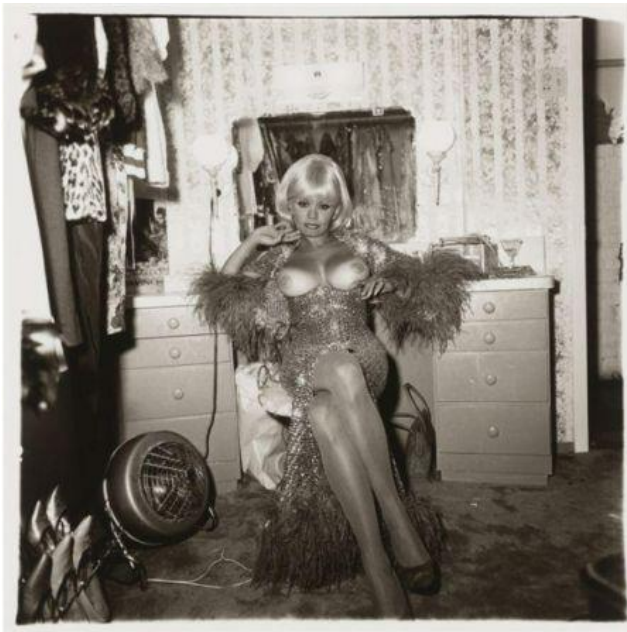


Deux garçons en train de fumer dans Central Park NY 1963

5. Diane Arbus voit l'ordinaire et le normal en chaque personne sans exception. Elle le voit en particulier chez cet homme de 60 ans avec qui elle danse lors d'un bal de handicapés et qui lui paraît normal « *parce que rien dans sa personne ne paraissait étrange* ». Ou chez ces deux lesbiennes qu'elle croise dans la rue et qu'elle croit telles avant qu'elle ne s'aperçoive qu'il s'agit de deux hommes. L'un d'entre elles surtout, si on peut oser cette expression, reste inaccessible à son regard en tant qu'homme, « *je ne peux vraiment pas voir un homme en elle* » dit-elle. Voir la forme au-delà de l'identité introduit à voir l'universel en chaque personne. Ce n'est pas la ressemblance avec l'autre qui est paradigmatique mais la ressemblance avec soi, ce qui peut alors inclure toutes les différences. L'ensemble des différences se ressemblent en leur pic d'unique. On ne s'étonnera pas de voir que Diane Arbus photographie les masques, les costumes et les corps, les chairs et les étoffes, comme des portraits et non comme des distraits. Photographier consiste à ne pas voir ce qui diffère, mais ce qui ressemble. Qui ne diffère pas dans sa différence s'assemble.
6. C'est en ce point que l'on passe de l'image de la personne à la personne de l'image et ce passage représente le travail propre de la photographie : « *Pour moi le sujet est plus important que l'image* ». Il faut que cela représente dit-elle encore et que cela représente quelque chose et « *ce que cela représente est toujours plus remarquable que ce que c'est* ». L'*eidos* de chaque personne, sa forme garante de l'intelligibilité, met chaque personne au niveau de chaque autrui. Ce pourquoi elle tient à distance la technique, aime les photos un peu ratées, voire la fausse photo d'amateur qui résulte

de celle qu'elle fait d'une femme et qui lui semble ressembler à celle qu'aurait faite son mari. La technique est un oiseau qui n'a pas de branche où se poser. Les maris ne sont pas les élèves des hésitations embarrassées de Socrate : ils voient le sujet, non l'image. Ils savent, les maris, représenter ce que représentent les personnes chères et sans le secours d'une technique de représentation.

7. Emerson commentant Platon le dit clairement : « *L'art exprime l'Un ou le même par le différent.* ⁴ » Ce sont les différences réelles d'une personne dans la qualité vraie de cette personne que cherche Diane Arbus : elle cherche la qualité différentielle des personnes, qui articulent à elles toutes le Un. L'espace et le contexte entourant les personnes appartiennent à cette expression. Ils sont la scénographie de la tranquillité et de la lumière par lesquelles doit apparaître dans l'image de la personne la personne de l'image. Le gros plan n'est qu'un cas particulier où le contexte du visage est le visage lui-même faisant son propre environnement. Emerson ajoute que « *l'homme doit être tant [tellement être] qu'il doit rendre toutes les circonstances indifférentes* » de sorte que « *chaque homme véritable [soit] à la fois cause, pays et époque* ⁵ ». Les variations ne montrent pas les extrémités d'un spectre des invisibles, mais les versions d'une visibilité visible une à une dans le même temps qu'elle tend à constituer l'Un.



*Danseuse aux seins nus dans sa loge,
San Francisco Californie 1968*

8. Sa propre position de photographe ne se déclenche que si se trouve devant elle « *une impression de familiarité et puis le sentiment que c'est absolument unique* ». L'universel ne s'obtient pas en stationnant sur le territoire de la moyenne statistique mais, conformément à la leçon de Lisette Model qui le lui enseigna, en plongeant dans les particularités : « *plus on est précis plus on devient général* ». Regarder l'art de Diane Arbus peut donc tenir à deux choses : voir comment l'espace contextuel est absorbé par les personnes de l'image, au sens où il leur appartient et non au sens où il disparaît – voir la vérité de l'invraisemblable apparition de l'unique de chacun au sein de la personne de tous quelle que soit leur position sur l'échelle de l'écart, du trauma ou de la différence réputée et imputée.

9. De ce point de vue, Diane Arbus n'a jamais photographié de nains, de travestis, de géants juifs, de nudistes, de handicapés ou de travestis, ni d'enfants bizarres. Car cela

qui titre éventuellement la photographie n'est que le nom de l'*image de la personne* mais en aucun cas celui de la *personne de l'image*.

- ¹ On s'appuie sur le volume *Diane Arbus* (La Martinière / Jeu de Paume, 2011), issu de l'exposition de 2011 et sur la traduction de la monographie *Diane Arbus, An Aperture Monograph* (Aperture, 1972).. Les textes critiques de Diane Arbus qui ouvrent le volume viennent de cours de 1971 et d'entretiens avec Studs Terkel et Ann Ray Martin de Newsweek (p. 1-15). On renvoie à ces textes sans mentionner la page chaque fois.
- ² Platon, *Parménide*, 130c-130d, traduction Luc Brisson (GF/Flammarion, 1994), p. 93.
- ³ Emerson, *Platon, ou le Philosophe*, traduction Catherine Pierre (Mille et une Nuits, 2003).
- ⁴ Emerson, *Platon, ou le Philosophe*, éd. citée, p.56.
- ⁵ Emerson, *La Confiance en soi*, traduction Monique Bégot (in *La Confiance en soi et autres essais*, Rivages/poche, Payot & Rivages, 2000), p. 100.

Jean-Patrice Courtois, poète et essayiste. Deux derniers livres parus : *D'arbre et d'œil* (Prétexte, 2002), *Les Jungles plates* (Nous, 2010). Divers tirages limités en collaboration avec des peintres. Travaille aux relations entre esthétique et environnement-écologie à partir de travaux sur les philosophes des Lumières, en particulier sur la « *théorie des climats* » relue comme première théorie de l'environnement.