



HAL
open science

Bernard Plossu anthropologue. Essai d'interprétation de la connaissance photographique

Jean Kempf

► To cite this version:

Jean Kempf. Bernard Plossu anthropologue. Essai d'interprétation de la connaissance photographique. Focales, 2019, Photographie & Arts de la scène, 3. halshs-02157024

HAL Id: halshs-02157024

<https://shs.hal.science/halshs-02157024>

Submitted on 14 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Focales

3 | 2019

Photographie & Arts de la scène

Bernard Plossu anthropologue. Essai d'interprétation de la connaissance photographique

Jean Kempf

Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2518>

ISSN 2556-5125

Référence électronique

Olivier Ihl, « Bernard Plossu anthropologue. Essai d'interprétation de la connaissance photographique », *Focales* n° 3 : *Photographie & Arts de la scène*, mis à jour le 12/06/2019, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2518>

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

Bernard Plossu anthropologue. Essai d'interprétation de la connaissance photographique

Jean Kempf

Cette réflexion débute par le paradoxe de Magritte : Bernard Plossu n'est pas un anthropologue. En tout cas pas un anthropologue de profession, au sens où le définissent les sciences sociales, qui ont organisé le champ du savoir depuis la seconde moitié du XIX^e siècle. Pour autant, je poserai comme hypothèse qu'il livre dans son travail une modalité de connaissance – une « intelligibilité du monde [1] » – et non pas simplement une expression du moi à travers une forme créative. Le « cas Plossu » est envisagé spécifiquement dans ses images du Nouveau-Mexique où il vécut dans les années 1970 (mais on pourrait étendre le corpus à toute son œuvre [2]), comme modèle d'un accès au réel (historique et social, précisément celui que visent les sciences humaines et sociales) *via* la création. Cette conjonction entre les formes de connaissance apportées par l'art et celles qui sont abordées par les sciences sociales peut être désignée par l'usage d'un oxymore : l'anthropologie poétique [3].

L'image connaissance

Évitons cependant les associations faciles et les syncrétismes trompeurs. Un photographe ne conceptualise pas (même s'il lui arrive de manipuler des concepts dans un discours didactique), il voit. Ses « idées » ne sauraient exister en dehors de la matérialité des choses ; elles partent de cette matérialité et y reviennent. Il suit en cela les injonctions du poète américain William Carlos Williams, figure emblématique de la poésie imagiste : « partir du particulier [4] » (« *make a start out of particulars* ») et « point d'idées en dehors des choses » (« *no ideas but in things* »), autre façon de dire que le photographe ne peut être que là où il est. Son être-au-monde est très singulier dans le domaine des arts plastiques, car il se caractérise par un espace à la fois dans le monde et juste à côté, où le réel l'enveloppe mais exige de lui qu'il se pose à tout moment (qui doit conduire au déclenchement) la question du moi et de l'autre, de la ressemblance et de la différence.

À partir des photographies de Bernard Plossu, il s'agira donc de poser la question du pouvoir de l'image photographique à créer de la connaissance ou de l'entendement. Brecht, Adorno, Benjamin et tous les philosophes qui ont travaillé autour du modernisme ont douté de la capacité de l'image

1. Ivan JABLONKA, *L'Histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, « Librairie du XXI^e siècle », 2014.

2. Nous analyserons dans le cadre de cette étude principalement Bernard PLOSSU et Gilles MORA, *New Mexico Revisited*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1983 (dans la suite du texte, les références à *New Mexico Revisited* seront NMR suivi du numéro de page, entre parenthèses). Mais on se reportera aisément au reste de son travail avec par exemple *Bernard Plossu : rétrospective 1963-2006*, Paris, Éditions des Deux terres, 2006.

3. Une démarche similaire d'analyse d'une géographie des espaces urbains par la littérature et les arts plastiques est conduite par Monica MANOLESCU, *Cartographies of New York and Other Postwar American Cities: Art, Literature and Urban Spaces*, Cham (Suisse), Palgrave Macmillan, 2018.

4. William Carlos WILLIAMS, *Paterson*, New York, New Directions, 1992 [1948].

fixe à produire de la connaissance, alors même que ses thuriféraires s'en enthousiasmaient (on pense au fameux slogan « une image vaut mille mots [5] »). Plus près de nous, les foucaaldiens et les post-modernes y ont vu au contraire des signes « libres », des sortes de particules indéterminées susceptibles d'être orientées dans des directions multiples et contraires par des régimes de vérité différents. Le troisième temps de la théorisation est celui que l'on peut qualifier d'humaniste, même si l'une de ses représentantes, Susan Sontag, décèle dans l'image un pouvoir intrinsèque de déshumanisation [6]. Sans entrer ici dans les détails des relations réelles ou supposées entre image et société, on note que tous les critiques sont obsédés par l'effet de sujétion bien plus que par l'effet de liberté que peut porter l'image [7]. C'est à cette tension qu'essaie de répondre Ariella Azoulay, quand elle déplace l'enjeu des représentations vers le monde de l'intersubjectivité, en ne considérant plus les objets de manière intrinsèque, mais dans leur pouvoir de construction d'une communauté [8]. Aujourd'hui un déplacement de la photographie de création vers la connaissance peut être proposé (avec Plossu, il ne s'agit ni de reportage, ni de journalisme, ni même d'illustration). Une telle perspective répond à un programme qui est moins ambitieux, mais assez proche du travail d'Ivan Jablonka dans le domaine de l'écriture, ce dernier s'efforçant de réconcilier les objectifs en apparence antagonistes depuis le second XIX^e siècle de l'art et de la science [9]. Il semble que l'on peut trouver chez Bernard Plossu, de manière assez singulière et suffisamment répétitive pour que cela cesse d'être un simple hasard ou une projection de l'observateur, cette troisième voie où l'image n'est ni un discours du monde, ni un discours sur le monde, mais une question sur ce que veut dire « comprendre le monde ».

Le sédentaire et le nomade

Une des premières questions épistémologiques est celle de la place et de la distance de l'observateur. Cette notion est très tôt posée par Plossu par le biais d'une question à la fois simple et fondatrice pour le photographe, celle du choix de son objectif. Chez certains opérateurs, l'objectif est choisi en fonction du travail ou du sujet. Pas chez Plossu qui, à partir du milieu des années 1970, au moment où il s'installe au Nouveau-Mexique, fait le choix, auquel il se tiendra par la suite, de n'utiliser qu'un 50 mm sur un format 24 x 36, c'est-à-dire une optique qui n'est pas simplement proche de la vision de l'œil humain comme on le dit parfois, mais qui impose une distance minimum d'à peu près deux mètres avec le sujet si on veut le prendre en buste et de quatre mètres pour le

5. Walter BENJAMIN, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques* n° 1, 1996, p. 6-39 ; Bertolt BRECHT, « Über Fotografie » [1928], in *Werke*, Francfort/Main, Suhrkamp, 1992, vol. 21, p. 264-265 ; Max HORKHEIMER et Theodor Wiesengrund ADORNO, *La Dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974.

6. Susan SONTAG, *La Photographie*, Paris, Seuil, 1979.

7. Le domaine des « études visuelles » reste essentiellement dominé par les travaux déductifs, philosophiques et littéraires, plus que par l'expérimentation et le terrain qui reste en large part du ressort de la psychologie sociale ou aujourd'hui de la neurobiologie avec des applications commerciales et politiques très directement en vue. Cet article n'échappe pas à cette dichotomie du champ, dont même les grandes figures telles Hans Belting et W. J. Mitchell, qui ont développé des idées originales dans le domaine (l'un en articulation avec l'histoire, l'autre avec la culture populaire et plus précisément le cinéma), ne se sont pas complètement détachées.

8. Ariella AZOULAY, *The Civil Contract of Photography*, New York/Cambridge, Mass, Zone Books, 2008 ; Ariella AZOULAY et Louise BETHLEHEM, *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*, London/New York, Verso, 2012.

9. Ivan JABLONKA, *L'Histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, op. cit. La grande différence cependant est que Jablonka travaillant sur deux médias qui passent par le langage – et singulièrement par la narration – a d'autres impératifs et surtout peut pousser plus loin l'homothétie.

saisir en pied, la distance moyenne étant plutôt de l'ordre d'une dizaine de mètres [10]. Le 50 mm supprime le plan le plus proche de l'opérateur, le forçant à un tri. Optiquement, il est moins une focale « normale » qu'une focale qui rapproche un tout petit peu du sujet tout en maintenant le photographe un peu éloigné quand même [11]. À cette distance se pose plus nettement la question de l'identité que ne le ferait l'invasion de l'espace privé par le grand-angle ou au contraire la pénétration à distance d'un espace intime par le regard « voyeur » du téléobjectif. Ainsi Plossu dans ses images s'impose-t-il une distance au sujet que j'appellerai « intermédiaire » pour paraphraser le titre d'un de ses livres [12]. Pour lui, le couple 24 x 36 / 50 mm n'est pas celui qui permet, dans la tradition d'un Robert Frank ou d'un Henri Cartier-Bresson, d'être au contact d'un flux vital, mais au contraire qui distancie, comme l'illustre parfaitement l'une de ses plus célèbres images prise à Taos. Le photographe peut, derrière le 50 mm, se tenir à cette distance où il n'est ni celui qui s'immisce dans un moment relativement privé, ni celui qui reste le témoin distant d'une scène publique. Juste ici et maintenant, entre les deux, ou les deux à la fois.



► Bernard Plossu, « Taos Scene », *NMR*, 25
© Bernard Plossu, avec l'aimable autorisation du photographe.

C'est pour cette raison que la période néo-mexicaine de Plossu est particulièrement intéressante. Il s'installe au Nouveau-Mexique et y fait sa vie – au moins temporairement – mais le lieu est proche et distant à la fois, riche de potentialités en raison de son caractère étrange(r) et de sa nature polymorphe : s'y rencontrent au moins trois des cultures qui ont structuré le continent

10. Elizabeth TEMKIN, « The Eye of the Photographer: Travels in Color. An Interview with Bernard Plossu », *Lens Culture* : < <https://www.lensculture.com/articles/bernard-plossu-the-eye-of-the-photographer-travels-in-color> > (consultation le 21 octobre 2018).

11. Aujourd'hui l'effet de proximité considéré comme « normal » est plutôt celui produit par l'objectif 35 mm, preuve s'il en est que la question de la vision « normale » est fortement culturelle et historicisée.

12. Bernard Plossu, *Les Paysages intermédiaires*, Paris, Contrejour/Centre Georges Pompidou, 1988.

américain depuis l'époque moderne (indienne, espagnole et européen-britannique) et qui s'y sont inscrites. Le Nouveau-Mexique, comme son nom l'indique, est une zone de contact entre la culture *anglo* (Nouveau) et la culture hispano-amérindienne (Mexique), entre blancs et non blancs, et *in fine* entre les cultures et l'espace naturel [13]. Ce dialogue est perceptible dans la composition des photographies, où la part du ciel est toujours importante, où l'espace entre les corps est large, car la faible population du Nouveau-Mexique et la taille du territoire définissent une économie de la terre et de l'espace qui résume l'histoire du continent américain.

Cet espace intermédiaire n'a pas été facile à apprivoiser, et Plossu se pose les mêmes questions que l'anthropologue, cette antithèse du voyageur [14]. Après des années d'existence nomade, la sédentarisation, avec son cortège de révisions, n'a pas été simple. Le familier, le répétitif a eu quelque chose de paralysant pour le photographe qui, comme les personnages de *Sur la route*, compte sur la surprise pour maintenir le rêve [15]. L'acclimatation fut rude, écrit Gilles Mora dans l'introduction de *New Mexico Revisited* (NMR, 8) ; Plossu attrapa de nombreuses allergies comme si planter ses racines produisait chez lui une montée d'anticorps, comme si s'enfoncer dans la matérialité d'un lieu, d'une terre, d'un climat, allait interrompre le processus créateur fondé sur la rencontre et la soudaine révélation. C'est donc au travers de cette tension entre la stase et le mouvement, l'enracinement et le déracinement qu'il faut regarder les images du Nouveau-Mexique, mais aussi celles que, plus tard, il livrera des lieux où il s'installera temporairement avant de continuer la route (Portugal, Italie), comme l'anthropologue : entre les deux, il aura eu à se poser la question de la différence [16].

Regardons un peu comment le photographe s'en empare. Avec Plossu pour qui les affects et surtout le vécu ne sont jamais loin, on comprend mieux l'œuvre en rapprochant les formes, l'esthétique à des nœuds biographiques importants. On perçoit bien que ce qui revitalise le regard du photographe en ce milieu des années 1970 et lui permet de dépasser le blocage de l'enracinement, c'est la naissance de son fils Shane (1978). Plossu est reconnecté par l'événement à sa propre histoire et surtout à celle des lieux qui ont formé son existence : le Vietnam où il est né, Grenoble et les Alpes où il passait ses vacances, et le désert africain qu'il découvrit avec son père à treize ans (l'âge des rites de passages) et où il fit ses premières photographies, reliant à jamais l'immensité grandiose du désert et de l'espace infini à l'acte photographique et à la chaîne des générations. Ce moment fondateur et répété dans sa longue carrière photographique est l'un des moteurs d'une création paradoxale d'images dont la simplicité même interroge directement et inlassablement le spectateur sur son rapport au lieu et à la marque de ce dernier dans une construction d'identité :

13. Bernard Plossu est né au Vietnam en 1945. Il a grandi en France, à Paris, et a très tôt commencé une carrière de photographe avec une expédition ethnographique au Mexique en 1965. Puis il voyage en Inde, au Niger. Il s'installe en Californie au début des années 1970 avant de se fixer en 1979 au Nouveau-Mexique, à Taos, petite ville déjà célèbre pour avoir accueilli des artistes depuis la fin du XIX^e siècle et tout particulièrement depuis la fin de la Première Guerre mondiale. Il y restera quelques années avant de revenir en Europe, tout en continuant à voyager sans cesse, soit pour des missions courtes, soit en s'installant dans tel ou tel lieu pendant plusieurs mois voire années (Portugal, Italie).

14. Claude LÉVI-STRAUSS, « Je hais les voyages et les explorateurs. », *Incipit*, in *Tristes Tropiques* [1955], Paris, Plon, 1993.

15. Jack KEROUAC, *Sur la route* [1955], Paris, Gallimard, 1960.

16. Pour une exploration de la dialectique du fixe et du mobile – qui travaille aussi l'anthropologie – aux États-Unis, voir Pierre-Yves PÉTILLON, *La Grand-route : espace et écriture en Amérique*, Paris, Seuil, 1979, singulièrement publié dans une collection « Fiction & C^e » dirigée par Denis Roche dont les liens avec Bernard Plossu sont connus. J'y vois plus qu'une simple coïncidence.

[...] the photographs in this album are not reportage done quickly just going by; they are images of the country where I live, where the sun, the dust, the rain, the mud, the wind the snow, the altitude (7,000 ft.), the smells teach me everything. To photograph is more than to see what is "beautiful". It is the need to understand, and to try to explain. These images are about the place where my son was born, in Taos, on July 14, 1978, and this book is for him. (NMR, V)

Dans ce passage, Plossu dit ce que sa photographie (du Nouveau-Mexique, mais plus tard du Portugal ou des îles Lipari) explore sans relâche : l'empreinte de la matérialité du territoire sur la culture, le fait qu'au-delà des schèmes universels que l'on trouve au fil de ses images (regards, corps, enfants, etc.) et qu'il partage avec bien des photographes, c'est l'inscription de ces derniers dans un lieu qui prime, et que quiconque s'intéresse aux autres êtres humains doit comprendre. Une image, faite aux îles Lipari, illustre parfaitement cette inscription qui fait, pour Plossu, la culture : soit la déclinaison locale d'un schème universel dont, comme l'écrit Barthes dans sa critique de l'exposition « La grande famille des hommes », il y a si peu à dire [17]. Et qu'il s'agisse dans l'image de sa propre femme et de son fils manifeste cette liaison ternaire entre l'universel, le topique et le personnel qui correspond, au fond, aux grandes articulations de l'anthropologie.

Mais Plossu ne tombe ni dans l'absolu singulier, ni dans le piège de l'exotisme. Quand il dit que les paysages du Nouveau-Mexique sont ceux du Far West « The Wild American West » (NMR, V), il prend simplement acte du fait que, là, la nature est à la fois violente et extrême, et qu'elle lui a permis de se trouver lui-même, étape indispensable à toute connaissance de l'autre. Les images de Plossu suggèrent que, si la culture est affaire d'ancrage, la comprendre suppose deux conditions, qui recoupent très directement celles de l'observation en sciences, connaître sa position, puis se déplacer : « Le seul exploit du voyage, c'est d'avoir pris la décision de partir. Marcher ou le meilleur moyen d'aller de nulle part vers ailleurs [18]. »

La répétitivité des thèmes, tandis que l'œil essaie de nouvelles configurations, est alors moins proche d'un certain surréalisme (que lui-même a suggéré à travers l'expression de « surbanalisme » ou de certaines images qu'il fera plus tard, lors de différentes missions et commandes) que de la méthode expérimentale de la photographie de rue des années 1960 aux États-Unis (dont il est le contemporain), celle qui est incarnée par Lee Friedlander, et plus encore par Garry Winogrand (et son célèbre aphorisme [19]). Quant au désert minéral, s'il est devenu un de ses endroits fétiches (il aborde même souvent aujourd'hui une écharpe de touareg !), c'est parce que l'aridité du paysage est comme le miroir d'une ascèse visuelle qui caractérise sa période « Nouveau-Mexique » (que l'on retrouve moins dans les œuvres ultérieures). Le portrait, si présent dans son œuvre, y est rare, mais la poussière complète le sable en tant que métaphore [20].

17. Bernard PLOSSU, « Françoise et Joaquim à l'île Stromboli, Italie, 1987 », tirage gélatino-bromure, 26,7 x 17,5 cm, International Center of Photography, New York : < <https://www.icp.org/browse/archive/objects/francoise-et-jsogrim-et-down-in-stromboli-island-italy> >. Roland BARTHES, « La grande famille des hommes », in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 173-176.

18. Bernard PLOSSU, *Photographies 1963-1985*, Paris, La Différence, « L'État des lieux », 1986, p. 7.

19. Garry Winogrand aurait dit : « Je photographie pour savoir à quoi cela ressemble lorsque c'est photographié. » Comme beaucoup d'aphorismes de légende, la source de celui-ci est difficile à retracer, mais il est attesté par ses plus proches amis (Tod Papageorge, « About a Photograph: New York, 1967, by Garry Winogrand », *Transatlantica 2* | 2014 : < <http://transatlantica.revues.org/7084> > (consultation le 11 janvier 2016).

20. Bernard PLOSSU, *Le Jardin de poussière*, Paris, Marval, 1990. La poussière a aussi une prestigieuse histoire avec *l'Élevage de poussière* de Man Ray (1920) qui est une vue de près du *Grand Verre* de Marcel Duchamp (1915-1923)

Poussière et sable sont les traces d'un passé qui fut une matière organisée et qui revient, en quelque sorte, aux éléments des origines. La plasticité du matériau reçoit et conserve la trace en négatif du passage. Poussière et sable sont mémoire.

Mais si le Nouveau-Mexique de Plossu est un jardin de poussière, c'est aussi un pays des extrêmes, froide pluie d'hiver, neige et boue d'un côté, lumière brûlante du soleil de l'autre, qui attaque à la fois les équipements et les pellicules, saturant les hautes lumières, écrasant les ombres, mal-traitant les grains d'argent du film :

Le climat est mon sujet. Pluie, chaleur, neige, vent.

Ce que je vois autour d'un paysage, ce que je prends, son climat. Le désert à midi, lorsque tout devient invisible de transparence. [...]

Voyager n'est pas traverser les frontières, mais changer d'odeur [21].

Le Nouveau-Mexique serait-il donc un prétexte, un lieu interchangeable avec tout autre sur terre, ce qui nous conduirait à l'opposé de l'anthropologie ? Non, justement, et contrairement à la majeure partie de la photographie de paysage américaine depuis les années 1930 qui s'est construite sur une affirmation – moderniste – de l'indifférence du lieu, le fameux « *anywhere USA* » – version à peine voilée d'une transformation ethno/culturo-centriste de « *anywhere Western World* » – Plossu, peut-être parce que justement il n'est pas américain, fait tout autre chose [22]. Il ne documente pas cet État américain, mais le confronte à son regard dans ce que ce lieu peut avoir d'unique, d'aussi unique que le Niger, l'Égypte, Grenoble : « *How would I feel about New Mexico if I ever left it? When I think about it now, I see the memory of something brown, brown all over. [...] If I ever left, would I miss it, so soon?* » écrivait-il de façon prémonitoire dans une lettre à son ami Gilles Mora [23].

La distance

Contrairement à la photographie américaine qui s'est fait une spécialité du détachement clinique, Plossu est clairement du côté du sensuel ; il développe une approche riche de textures, charnelle, instinctive, dans cette intelligence et cette liberté de la forme qui semble lui être venue d'emblée lorsque, en 1965-1966, il utilise pour la première fois son appareil de manière professionnelle.

Dans son travail sur le Nouveau-Mexique, comme en d'autres lieux où il photographiera par la suite, son premier problème, note Gilles Mora, est d'arriver à se défaire des représentations du mythe du Sud-Ouest (imposé par ses prédécesseurs Paul Strand, Ansel Adams et

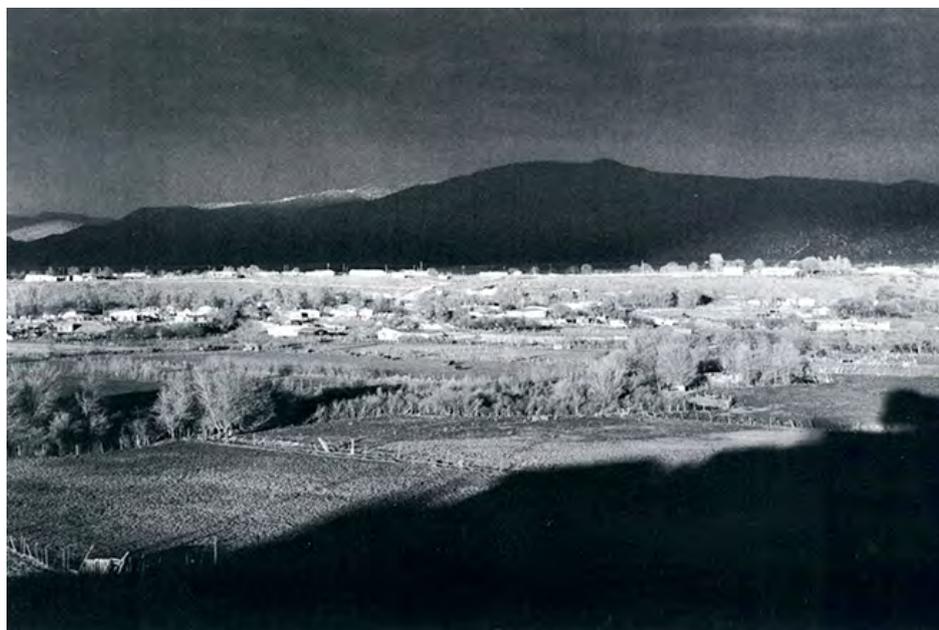
formé, selon la description du Philadelphia Museum of Art, d'« huile, vernis, feuille de plomb, fil de plomb sur deux panneaux de verre » : < <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html> >.

21. Bernard PLOSSU, *Photographies 1963-1985*, op. cit., p. 7.

22. Si Locke a bien écrit « Au commencement, le monde entier était l'Amérique », le modernisme a beaucoup fait pour la construction d'une occidentalité triomphante sur le modèle américain et non plus européen. Voir Peter LASLETT, *Two Treatises of Government: A Critical Edition with Introduction and Notes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967, p. 319. Voir aussi Herman LEBOVICS, « The Uses of America in Locke's Second Treatise of Government », *Journal of the History of Ideas*, 47 (4), 1986, p. 567-581.

23. Lettre à Gilles Mora, citée dans « Bernard Plossu's Re(new)vision », in *New Mexico Revisited*, op. cit., p. 9.

Robert Frank au moins) et donc de trouver la bonne distance. Trop loin et l'on perd le sens, trop près et l'on est aveuglé, et Plossu ne réussit pas toujours dans cet exercice d'équilibre : le livre est en effet plein de références à peine réinterprétées, souvent livrées telles quelles, à de grands photographes qui l'ont précédé. Les parodies (ou citations ? difficile de trancher) de Walker Evans dans « Main Street Jenez Springs » (*NMR*, 38) ou « Raton's Main Street » (*NMR*, 81) n'éclaircissent guère sur le génie du lieu, et la version légèrement ironique de « Moonlight over Hernandez, N. M. » de Ansel Adams (1941) dans « View from Llano Quemado » ne fait pas mieux : l'ambiance sombre et théâtrale de la photographie d'Adams s'est ici dissoute dans un jeu de lumière sur un paysage peu amène. Mais ces images, comme les différentes versions de l'église de Ranchos de Taos (*NMR*, 18, 32, 33), venant après de nombreuses autres (Strand, Adams, O'Keeffe), sont pour lui tout de même une manière de dire la dépendance à un héritage imposé de l'extérieur sur une région colonisée par le regard des étrangers. Car être ethnologue, c'est aussi s'interroger sur cela : ne pas regarder un groupe humain en soi, mais en dialogue – accepté ou contraint – avec les autres.



› Bernard Plossu, « View from Llano Quemado », *NMR*, 35
© Bernard Plossu, avec l'aimable autorisation du photographe.

Le Nouveau-Mexique de ce livre est une terre que nous voyons par différence avec d'autres lieux de la photographie de Plossu, et par différence avec un paysage américain dont la caractéristique depuis les années 1930 est d'être colonisé par le signe. Ici, en revanche, il semble rendu, sinon à une pureté originelle, tout au moins à une époque antérieure, comme si, au contraire du reste des États-Unis, le paysage colonisait la représentation et non l'inverse, résistait même aux tentatives d'exotisation par la vision sublime imposée par des artistes (*anglos*) qui firent de ce lieu un temple, une cathédrale – que Plossu vient en quelque sorte dé-monumentaliser.

Le regard se heurte en effet, dans ses images, à la présence d'écrans métaphoriques, à la pluie ou au flou que génère l'instabilité de la prise de vue. Comme Corot, peintre des aubes et des

crépuscules, dont il fait une référence, Plossu décale autant que possible l'image du Nouveau-Mexique [24]. Dans ses photographies, dominent le gris et le flou, et si le monde est toujours parfaitement identifiable et présent, il est également distant, étranger, refusé au spectateur (comme au photographe), toujours médiatisé par le cadre d'un parebrise d'automobile, opérateur de son regard depuis le Mexique des années 1960 (*NMR*, 44, 48, 53) [25]. Connaître, semble-t-il suggérer, demande plus que voir : les visages sont rares et difficiles à saisir ; ce sont souvent des dos qui s'offrent au regard ; même les corps sont plus des éléments de paysage que des individus à part entière et leur présence se lit plutôt dans la trace d'absences, traces laissées dans la boue et le sable, voitures, maisons qui s'inscrivent dans le paysage. Ce qui n'est, au premier abord, que des instantanés simples – voire simplistes – faits au hasard des déplacements, est en fait manifestation de couches de résistance, de filtres et de mystères qui entourent Plossu dans ce Nouveau-Mexique. Si l'on étend le champ d'investigation à l'ensemble de son œuvre, la tendance est encore plus appuyée. Ainsi s'explique, à mon sens, un style qui frôle souvent l'insignifiant tout en multipliant les décalages, les ratés, les glissements, les obstructions, bref les épaissements du regard (il est significatif à cet égard que la dernière image de la rétrospective de 2006 soit un bloc de quatre images floues [26]). Le monde, l'altérité résistent à la « simple » perception du voir. Ce monde, je le vois, certes, mais puis-je jamais le comprendre ?



› Bernard Plossu, « Winter in Taos », *NMR*, 48
 © Bernard Plossu, avec l'aimable autorisation du photographe.

-
24. On pense ici à un film bien postérieur au *Jardin de poussière*, *The Descendants* (2011), où le réalisateur filme Hawaï sous la pluie, une lumière grise, presque éteinte prenant ainsi le contrepied d'un stéréotype.
25. La photographie de couverture du *Voyage Mexicain* est emblématique de cet usage de la fenêtre-cadre : Bernard Plossu, *Le Voyage mexicain : 1965-1966*, Paris, Contrejour, 1979.
26. *Bernard Plossu : rétrospective 1963-2006, op. cit.*, p. 299.

C'est pourquoi la route prend une si grande place dans son travail, comme dans celle de nombreux écrivains et photographes américains. Mais, contrairement à une large part de la photographie américaine contemporaine, Plossu ne s'intéresse pas au constat mais se saisit de la route comme d'une question. Être anthropologue, n'est-ce pas faire de la description elle-même une question [27] ? Des routes bien sûr, mais aussi des échelles, des maisons, des arbres, des ouvertures qui ne sont pas de simples artefacts signalant la présence humaine, des informations, mais une matérialisation du rapport anthropologique lui-même.



► Bernard Plossu, « Bordeaux, France, 1994 »
© Bernard Plossu, avec l'aimable autorisation du photographe.

Ces routes, que certains ont perçues comme un tic visuel, voire une facilité formelle, sont à la fois routes et métaphores, ainsi que lignes de circulation et d'échange entre avant et arrière, haut et bas, ciel et terre, comme des invitations à questionner ce que nous lisons derrière la représentation : elles sont rarement droites, se partageant en fourche, disparaissant, sans bien conduire nulle part (NMR, 26, 27). L'un des meilleurs exemples se trouve dans l'image qui clôt le livre (NMR, 92) et que Plossu a conservé dans la rétrospective de 2006 [28]. Elle concentre tous ses motifs visuels : la courbe, la trace, la matière, le point et la surface.

27. On pense ici à Clifford Geertz et sa « *thick description* » que l'on pourrait traduire par description profane. Voir Clifford GEERTZ, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York, Basic Books, 1973. On pense aussi aux travaux du géographe John Brinckerhoff Jackson. En particulier John Brinckerhoff JACKSON et Helen Lefkowitz HOROWITZ, *Landscape in Sight: Looking at America*, New Haven, Yale University Press, 1997.

28. Bernard Plossu : *rétrospective 1963-2006*, op. cit., p. 168.



› Bernard Plossu, « State Road 338 south of Animas, heading toward Mexico », *NMR*, 92 © Bernard Plossu, avec l'aimable autorisation du photographe.

Mais, dans ses images, plus encore peut-être que la route, c'est la présence obsédante de l'horizon [29], avec un ciel qui parfois occupe une moitié de l'image et qui constitue, parce qu'il est la moitié du monde, une question sur l'existence qui se déroule en dessous de lui. Mais ici les ciels ne sont ni mystiques, ni spectaculaires, comme par exemple dans la peinture classique de l'Ouest ou de la Hudson River School [30]. Ce sont, tout au contraire, des pages grises qui hantent les humains, car ceux-ci doivent écrire leur vie chaque jour sur des surfaces que le vent et la pluie sans cesse effacent et remplacent par d'autres traces. Des pages grises qui pourtant décident du cadre, comme dans cette image d'un éclair qui claque dans une direction indéfinie (vers le haut ? vers le bas ?) connectant terre et ciel (*NMR*, quatrième de couverture), ou comme dans ce quart de cercle que forme un arc-en-ciel se posant sur la First National Bank d'Albuquerque (*NMR*, 84), ou la photographie d'une station-service à Albuquerque (*NMR*, 43) où la route a disparu, dévorée pour laisser place à un ciel qui occupe les trois-quarts de l'image, détachant ainsi du sol ce lieu de la vie américaine, dont l'arrière-plan est constitué de l'obsédante présence des montagnes. Ces dernières constituent en effet un autre fil visuel au sein de *New Mexico Revisited*, rappel de la nature et témoin silencieux de l'agitation humaine (*NMR*, 61, 64, 65). Leur place, en fond des images, renforce la perception de la présence de l'espace humanisé entre elles et le photographe, cet espace qu'elles absorbent parfois (*NMR*, 74) ou dont elles constituent l'écho (*NMR*, 31, 90, 76, 77).

29. Comme dans *Le Jardin de poussière*, *op. cit.*

30. La Hudson River School (ca 1820 – ca 1870) est un groupe informel de peintres paysagistes américains fortement influencés par le sublime burkien. L'un des plus célèbres d'entre eux est Thomas Cole.

L'altérité

Paradoxe final, Plossu semble pourtant bien peu s'intéresser à la civilisation amérindienne en tant que telle, l'influence espagnole et la conquête de l'Amérique *anglo*, qui questionnent justement les anthropologues. Il ne couvre pas non plus le Nouveau-Mexique comme photojournaliste ou documentariste. Quand il représente les rodéos, les rues des petites villes, ses images sont moins convaincantes, à la fois trop littérales et pas assez précises, prises dans des réminiscences visuelles qui en affaiblissent la valeur.

Ses « meilleures » images sont avant tout des questions plus que des témoignages : qu'est-ce qui (a) fait du Sud-Ouest ce qu'il est ? Sommes-nous bien dans le monde que nous voyons ? Ou en dehors ? Beaucoup de questions théoriques – posées à travers la forme – qui interrogent notre rôle de spectateur/observateur. Plossu ne fait pas de folklore, ne se laisse aller à aucune admiration pour les paysages [31], l'immensité, le pittoresque de la culture, pas plus qu'il n'adopte la posture d'autres photographes qui jouent avec ironie sur les superpositions d'objets et de signes. Son regard est à la fois respectueux et libre.

Libre car n'étant pas étasunien (bien qu'occidental), il se situe en dehors des débats sur cette colonisation-là, sans mauvaise conscience à apaiser. Surtout, il est totalement étranger au « rêve » – ou au cauchemar – américain : dialectique qui gouverne une large part de la photographie américaine à l'époque de la publication de *New Mexico Revisited* et qui explosera à peu près à la même époque dans les travaux des *New Topographics*. Ici, le Nouveau-Mexique n'est pas très « nouveau » et le familier n'est pas non plus très familier. Les questions formulées par Plossu sont tout à la fois anthropologiques et adressées à l'anthropologie.

Respectueux car ni *New Mexico Revisited*, ni *Le Jardin de Poussière* ne sont des essais sur « ce qu'être Indien veut dire », ce qui eût été inconvenant de la part d'un étranger ; ils ne cherchent pas non plus à donner la parole aux sujets. Ce sont les livres d'un photographe qui assume pleinement son extériorité, sans duplicité, ni travestissement. Plossu prend acte du fait que l'altérité ne peut être captée en direct par un Européen, même empathique. Sans naïveté, mais sans insensibilité, il laisse entrevoir une forme de métaphysique des lieux qui se substituerait à l'universalité anthropologique, et constitue une résistance. Lorsqu'il dédie *Le Jardin de poussière* à la mémoire de Cochise, il s'agit moins d'une apologie de la culture indienne que de résistance ; de fait, s'il existe une humanité commune, elle est à chercher dans une acceptation lucide de la différence radicale. En cela, il ne fait pas autre chose que rejoindre ce qu'écrivait James Agee dans l'un des ouvrages fondamentaux pour la compréhension de cette question, *Let Us Now Praise Famous Men*, à savoir qu'il est impossible de se mettre à la place de l'autre et que la culture est au mieux un partage fragile, partiel et temporaire du même espace [32].

31. De ce point de vue, *Le Jardin de poussière* est presque un anti-manuel d'admiration, mais aussi un dialogue poussé avec ses prédécesseurs.

32. James AGEЕ et Walker EVANS, *Let Us Now Praise Famous Men*, Boston, Houghton Mifflin, 1941. Sur ce point voir mon article : « Dire le réel. *Let Us Now Praise Famous Men* de James Agee et Walker Evans (1941), comme expérience de la représentation », *Le Réel et la Réalité* (Lyon, GRIMH/GRIMIA, 2003), p. 59-76 (URL stable : < <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00381620> >).

En mettant des questions aussi méthodologiques au centre de sa pratique photographique, Plossu ne fait pas œuvre d'anthropologue, mais il développe une anthropologie poétique qui peut nourrir nos questionnements scientifiques sur ce qui « fait culture ». Comme William Carlos Williams, il propose de partir du particulier, des choses mêmes.

L'auteur

Jean Kempf est professeur de civilisation des États-Unis à l'Université Lumière-Lyon 2. Il est spécialiste de l'histoire de la photographie américaine au xx^e siècle. Il a notamment écrit sur la commande institutionnelle, sur les *street photographers* et sur les pratiques documentaires. Il a participé à l'aventure des *Cahiers de la photographie* et de *La Recherche photographique*, comme à celle de *L'Amérique des images* (Hazan, 2013). Il a publié *Une Histoire culturelle des États-Unis* (Belin, 2015).