

# Légendes de la ville : politiques du passage à l'écriture numérique

Arnaud Maïsetti

▶ **To cite this version:**

Arnaud Maïsetti. Légendes de la ville : politiques du passage à l'écriture numérique. Les Nouveaux Cahiers de MARGE, 2020, 10.35562/marge.331 . hal-03500627

**HAL Id: hal-03500627**
**https://amu.hal.science/hal-03500627**

Submitted on 28 Jun 2022

**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.

# Légendes de la ville : politiques du passage à l'écriture numérique

Arnaud Maïsetti, Aix-Marseille Université, LESA EA-3274

Tout commence toujours par une malédiction, par un malentendu comme le sont souvent les malédictions. Une malédiction comme on crache sur le monde, ses progrès, ses nouveaux dieux et ses nouveaux prophètes : une malédiction comme on dirait « crénom ».

> Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi [...], que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature [...]. Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son messie[1].



*Portrait de M. Arnauldet – avec silhouette qui pourrait être celle de Baudelaire.*
*Serge Plantureux/Studios Robespierre Montreuil*

Cette phrase de Baudelaire, et cette malédiction lancée sur l'un des pères de la photographie, Walter Benjamin la dépose à la fin de sa *Petite histoire de la photographie* [2] — écrit en 1931 —, pour mieux dissiper l'aura du malentendu. Ce que Baudelaire avait cru, avec horreur, voir dans la photographie, c'était l'image du monde saisie, prise et emportée, et fixée telle qu'en elle même l'éternité ne la changerait jamais, immédiate et sans filtre, sans langage, sans légende, sans rien

---

[1] Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », *Études photographiques*, 6 | Mai 1999, [En ligne], mis en ligne le . URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185. consulté le 17 avril 2018.

[2] Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, 1 | Novembre 1996, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99. consulté le 17 avril 2018.

d'autre qu'une image du monde exacte, et impeccable — sans péché. « Une image, écrit Benjamin, *authentique* du monde[3] ». Malentendu. Et légende. Benjamin écrit :

L'appareil photo deviendra toujours plus prompt à saisir des images fugaces et cachées, dont le choc éveille les mécanismes d'association du spectateur. Ici doit intervenir la *légende*[4].




Et c'est de cette légende dont je voudrais parler, celle qui transforme l'éternité figée en traversées fugaces et cachées, en force transitoire, fugitive, et contingente, selon les mots mêmes de Baudelaire, dans le *Peintre de la vie moderne*[5]. Celle qui fait de l'image un texte aussi à lire.

La *légende*, qu'est-ce à dire ? La légende « sans laquelle toute construction photographique demeure incertaine. » ajoute W. Benjamin.

Ce n'est pas en vain que l'on a comparé les clichés d'Eugène Atget au lieu du crime. Mais chaque recoin de nos villes n'est-il pas le lieu d'un crime ? Chacun des passants n'est-il pas un criminel ? Le photographe successeur de l'augure et de l'haruspice n'a-t-il pas le devoir de découvrir la faute et de dénoncer le coupable sur ses images ? L'analphabète de demain ne sera pas celui qui ignore l'écriture, a-t-on dit, mais celui qui ignore la photographie. Mais ne vaut-il pas moins encore qu'un analphabète, le photographe qui ne saurait pas lire se propres épreuves ? La légende ne deviendra-t-elle pas l'élément le plus essentiel du cliché ? Telles sont les questions par lesquelles les neuf décennies qui séparent les contemporains de la daguerréotypie déchargent leurs tensions historiques[6].

La légende, ce sera aussi ma question. Celle d'une enquête criminelle pour laquelle il faudrait se rendre sur les lieux du crime.

S'agissant du web, cette légende se double d'une autre, d'une *légende* urbaine : celle d'un crime répété partout, chaque seconde, dont nous sommes à la fois les assassins et les cadavres.

Avant de revenir sur ce mot étrange de légende et ce qu'il recouvre, il faut avouer une chose : le cri de rage de Baudelaire, combien il semble plus féroce encore quand on envisage la photographie

---

[3] *Idem*.

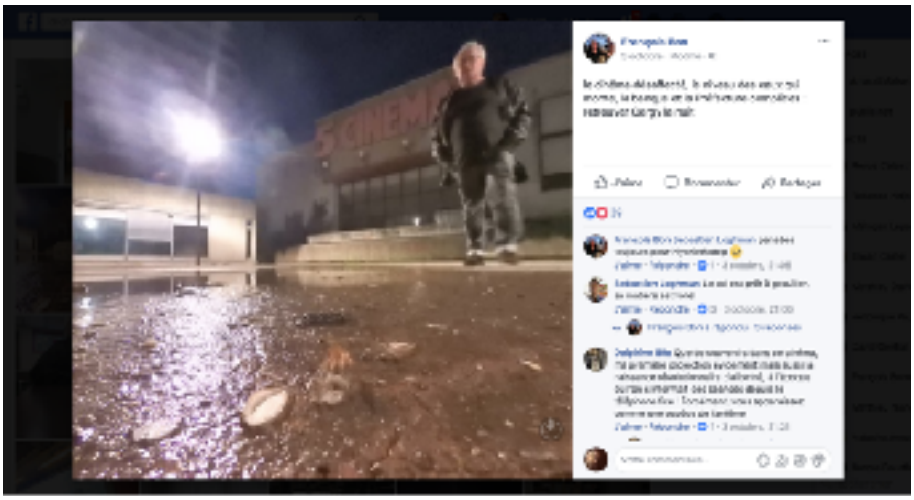
[4] *Idem*.

[5] Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », in *Ecrits esthétiques*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1986, p. 372.

[6] Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, 1 | Novembre 1996, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99. consulté le 17 avril 2018.

sur le numérique, les réseaux sociaux et les blogs qui seront ici les lieux du crime — et les armes du crime — et les coupables et les victimes : car là le malentendu entre image du monde et monde lui-même surgi sur l'écran, à la surface même où nous parviennent les nouvelles du réel, le monde non pas seulement représenté, mais levé comme dans sa présence réelle, souvent laid, et parfois plus laid d'avoir été passé aux filtres d'Instagram : là le malentendu est malédiction contre ceux qui prennent l'image pour la chose, c'est-à-dire au sens propre qui font de l'image un fétiche, et du monde, une image. Or, l'image produit moins le monde que son écart, sa réinvention, sa fiction ou son rêve.

La première image écrit la légende de Cergy-Pontoise.



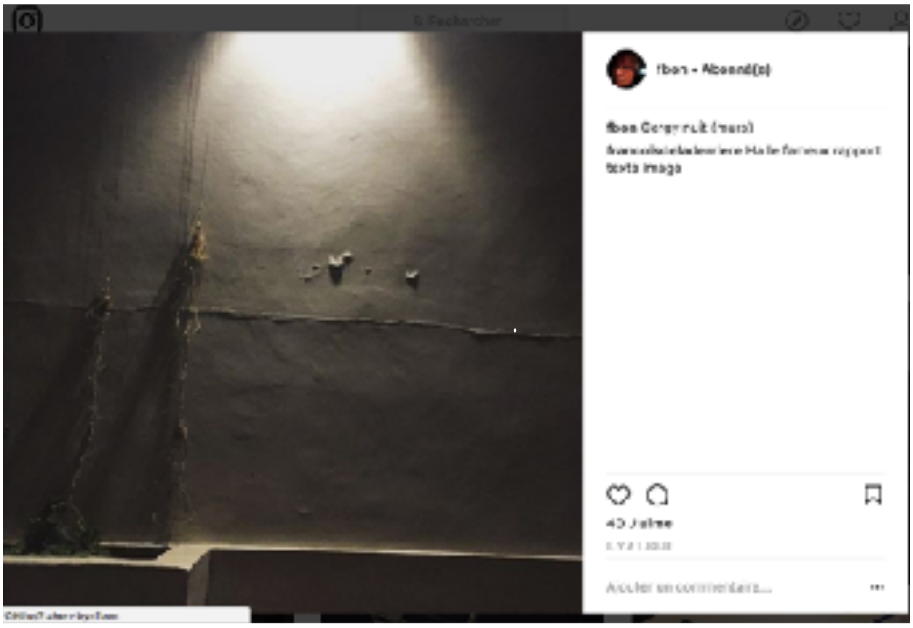
Ce sont des vues à 360 degrés d'hôtels anonymes que François Bon prend pour les déposer sur les réseaux[7], ou son tiers-livre [8]: il les prend à Cergy, à la nuit, ou à son appareil. Se produit alors la vision panoptique d'un réel brut, brutal, et dans un coin de l'image, le corps de celui qui la prend et qui, se rendant visible, produit l'illusion que l'image pourrait être prise en dehors de toute volonté. Image du monde dans sa banalité terrible d'une ville anonyme au nom de Cergy, qui se répète dans sa laideur nue, sa simplicité inhumaine et fonctionnelle contre laquelle s'adosse un corps et une légende. Cette légende en bas des images dit seulement le lieu et le temps, Cergy la nuit, avec toutes les variations possibles : légende de l'image, légende de la ville avec le poids de croyance et de fable que la courte notation inscrit en bas de l'image pour à la fois la nommer, la situer et la déplacer vers l'imaginaire ; écriture qui arrache au réel sa part objective pour en faire une surface d'écriture, de réappropriation.

---

[7] François Bon, Facebook : https://www.facebook.com/bonperso?ref=br_rs ; Twitter : https://twitter.com/fbon ; Instagram : http://instagram.com/fbon.

[8] François Bon, *Tiers-Livre*, http://www.tierslivre.net/.

À l'instant où j'écrivais ces mots, François Bon publiait une photo [9] – absolument contemporaine des phrases que j'écris. C'est un mur, sur lequel une faille lentement se dessine et fend l'image et la réalité. À la surface nette du monde, cette rupture, déchirure qui se donne à voir comme telle, déchirure dans le monde qui est celle de l'écriture. L'image n'est pas le monde, plutôt ce qui m'en sépare — et qui permet donc de m'en ressaisir en retour.




C'est le premier lieu du crime. Et on voit d'emblée que loin d'être l'image même du monde, cette image fendue est aussi un autoportrait de Cergy en François Bon, ou de François Bon en Cergy.

Avec la démocratisation de l'usage photographique, la possibilité est devenue quasi immédiate de prendre des images ou d'en donner (le langage est duplice et lui-même maudit : prendre un exemple ou en donner un, c'est une même chose, alors que *prendre* et *donner* sont deux gestes contraires. Prendre une image [avec son appareil] et la donner à voir [sur Instagram ou Twitter] est quasi simultané : c'est donc un même geste. Le web est conjuratoire quand il œuvre contre les *malédictions* du langage…). Sur Instagram justement, ou sur Twitter, ou sur Facebook, on pourrait croire que l'image documente le réel et la vie de ceux qui à travers ces images se documentent. Les réseaux sociaux paraissent un théâtre documentaire de ceux qui agissent en lui en le produisant, le nomment en parlant au-dedans de lui.

---

[9] https://www.instagram.com/p/BbfJyREnxQQ/

L'image pourrait sembler puiser aux sources mêmes du monde comme si c'était sa propre image. Ce pourrait être là le fait de la photographie elle-même qui aurait trouvé, un siècle après son invention son application la plus ajustée à elle-même. D'où le fait que les images en ligne s'autorisent la photographie en dehors de toute ambition *artistique*. Ils ne relèvent pas forcément de l'art photographique, mais de la photographie comme saisie brutale de cette vie disponible.

Pourquoi ? Il faut faire un nouveau détour par Walter Benjamin. Au début de l'article évoqué plus haut, W. Benjamin rappelle les conditions de naissance de la photographie et revient sur ce qui le distingue de la peinture. Il décrit la sidération qu'a été l'invention de la photographie pour les contemporains de cette naissance, sidération qui est aussi, encore, la nôtre : sur une peinture, tout relève de l'art du peintre, le drapé, le visage même, ou le regard qui n'est que la construction du regard de l'artiste, un effet de l'art. Sur une photographie demeure au contraire toujours une réserve de vie, qui n'appartient pas à l'art. Benjamin décrit ainsi une photographie de l'anglais David Octavius Hill.



Dans cette marchande de poissons qui baisse les yeux avec une pudeur si nonchalante, si séduisante, il reste quelque chose qui ne se réduit pas au témoignage de l'art de Hill, quelque chose qu'on ne soumettra pas au silence, qui réclame insolemment le nom de celle qui a vécu là, mais aussi de celle qui est encore vraiment là et ne se laissera jamais complètement absorber par l'art[10].

Et W. Benjamin de citer quatre vers du poète Stefán George, à propos des portraits photographiques :

---

[10] Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, 1 | Novembre 1996, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99. consulté le 17 avril 2018.

Et je demande : comment la parure de ces cheveux
Et de ce regard a-t-elle enveloppé les êtres passés !
Comment a embrassé ici cette bouche où le désir
Absurde comme fumée sans flamme s'enroule[11].

Benjamin ne cite pas ce qui précède, qu'il faudrait lire aussi parce que le poète évoque littéralement les portraits en regards vivants posés sur nous, l'érotique d'une mort qui ne passe pas :

Peur et désir éveillent les noms sonnants
de puissants princes et chefs en or et rubis
Leurs têtes me regardent dans des cadres craquelés
Dans leur obscurité argentée et leur pâle carmin[12].




Ainsi les images d'Emmanuel Delabranche [13], qui reproduit le cadre craquelé dans ces carrés parfaits d'images sur twitter[14] et son site : les corps qui passent ne lui appartiennent pas, ou n'appartiennent qu'à eux, au passage de la vie sur eux et sur lui, et sur nous. Et ce que Emmanuel Delabranche saisit semble ce passage de la vie qui reste, cette *réserve* de vie qui résiste malgré tout. Pourtant, cette réserve demeure dans une image qui se produit comme à distance de la vie pour mieux la voir. Effet de recul et d'approche qui tient au cadrage, toujours la recherche d'un léger mouvement, d'une bascule, un flou, ou plutôt, une mise au point qui ne cesse de se faire : geste *au passage arrêté*, photographie prise en passant qui arrête. La légende de ces photos sont ces écritures

---

[11] Citation des quatre derniers vers du poème « Standbilder. Das sechste » de Stefan George [1898], *Sämtliche Werke*, t. V, Stuttgart, Klett-Cotta, 1984, p. 58. [traduction André Gunthert]
[12] *Idem*.
[13] Emmanuel Delabranche, Site : « À peine perdue », http://àpeineperdue.fr/
[14] Emmanuel Delabranche, Twitter : https://twitter.com/edelabranche

en regard qui redisent cette mise au point faite sur un détail arraché au monde (impression qu'Emmanuel Delabranche ne prend que des détails d'un ensemble plus vaste) avec parenthèses qui corrige et déplace infiniment, cherche le cadre d'un cadre qui déborde toujours vers une fiction possible dont la fable nous manquerait.





On comprend dès lors d'où vient le malentendu et l'illusion, mais aussi que ce malentendu ait joué en faveur de la photographie, puisqu'il a pu libérer l'usage photographique émancipé de l'art. Prendre une photo ne fait pas de moi un photographe, seulement un parmi tous : dans la grande réserve de vie qu'est le monde au-dehors, il est juste que la photo en retour témoigne de la vie en réserve dans la photographie. Car le monde ne cesse de produire des images tout exprès, semble-t-il (puisque ce n'est qu'une croyance) pour que je les prenne, et les emporte : que je les dépose sur Twitter, Facebook ou mon site, afin de témoigner de la vie qui est passée devant moi, qui a passé, aussi. Ce passage sur les réseaux de la vie en tant que telle, en vie déposée pour tous et pour sa pure dévoration/consommation/contemplation, pourrait être le propre du fonctionnement de la plupart des réseaux. Mais c'est une légende évidemment de croire dans l'identité de l'image et du monde, du monde et de son image, de sa représentation sur le web, qui voudrait nous faire croire que les images sur le web sont la preuve du monde. Contre cette légende d'une sorte de chasse à courre de la vie qu'on viendrait traquer partout, et dont les réseaux sociaux seraient l'espace de l'empaillement de la vie, il faudrait s'armer. W. Benjamin l'évoquait déjà.

L'amateur rentrant chez lui avec son butin, d'épreuves artistiques originales n'est pas plus réjouissant qu'un chasseur qui ramènerait une telle masse de gibier qu'il faudrait ouvrir un magasin pour l'écouler. Le jour n'est pas loin où il y aura plus de journaux illustrés que de vendeurs de gibier et de volaille[15].

Ce jour est arrivé, pourrait-on croire, comme le soutiennent ceux qui regardent les réseaux de loin. Les journaux illustrés, disent-ils, sont aussi nombreux que les comptes Twitter et Facebook, et chacun écrit son propre journal. Si le web a ouvert davantage l'usage photographique, c'est dans la mesure où il fait de cet usage un partage. Dans un post intitulé « Pourquoi l'iPhone est le meilleur appareil photo, André Gunthert raconte ainsi

Parti faire des emplettes en ville, je croise une fanfare de Maubeuge qui pousse le flonflon avec enthousiasme. Dilemme. J'ai dans ma poche l'excellent , qui fait des images magnifiques. Oui, mais cette scène, je voudrais la partager avec ma femme, restée à la maison. Un petit coucou instantané, pour dire je pense à toi, regarde ce que je vois. Il me faut donc abandonner à regret le superbe appareil, et me rabattre sur mon iPhone, qui seul permet de transmettre sur-le-champ la photo.

Le succès de l'iPhone, y compris sur le terrain du photojournalisme, fait grincer les dents des puristes. Qui ne comprennent pas ce qu'on trouve à un outil médiocre et n'y voient qu'un effet de mode. Moi, ce que je ne comprends pas, c'est comment des fabricants d'appareils photo osent aujourd'hui proposer des machines non communicantes. La photo a changé d'ère. Il serait temps qu'ils s'en aperçoivent[16].

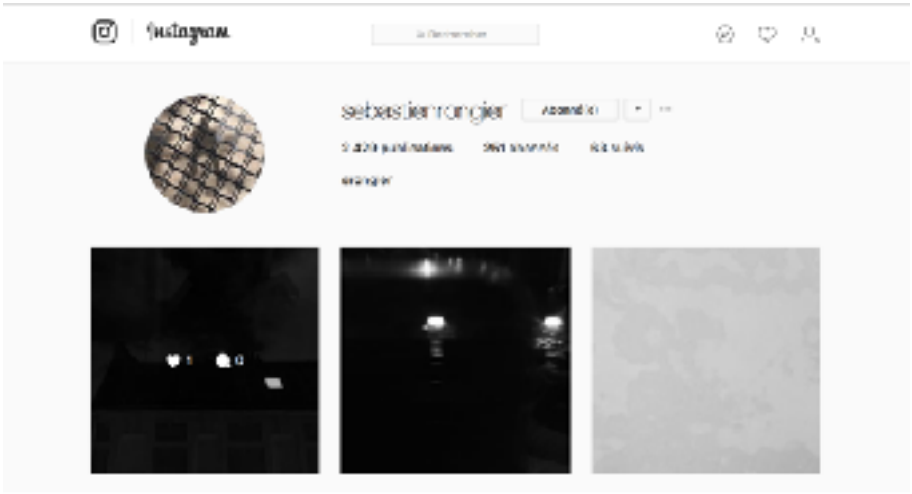
La photographie dans son usage social finit par rejoindre sa fonction première : une pratique vitaliste de saisie du dehors et d'échange, qui va jusqu'à confondre la saisie avec l'échange. Au-delà, ou en dehors de considérations purement photographiques, et à la place de la technique photographique, demeure cette réserve de vie disponible en tant que partage. Et pourtant, dire qu'au nom de cette réserve – qui répond à la prétendue transparence du réseau social sur le monde – l'image serait le monde, ce serait conclure un peu vite sur le crime à cause de l'arme : et ne rien voir que le cadavre sur le sol n'est pas celui qui a été mis à mort. C'est qu'entre la vie et la photographie, un passage s'opère, qui transforme la vie en autre chose, qui n'est pas la mort dans l'image.

Le passage de la vie à l'image, du monde au web, semble précisément un passage — et à ce titre, comme tout passage *rituel*, il opère une altération et un rehaussement, une transformation qui change la nature des corps et leurs usages : en somme, ce passage, c'est tout le contraire d'une duplication exacte, d'une reconstitution impeccable, d'une reproduction *authentique*.

---

[15] Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, 1 | Novembre 1996, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99. consulté le 17 avril 2018.

[16] André Gunthert, « Totem » (Carnet de recherche), archive hébergée sur le site « Histoire visuelle » : http://histoirevisuelle.fr/cv/totem/1574 (post du 22 décembre 2011). [Consulté le 17 avril 2018]



Dans ces *matins,* Sébastien Rongier[17] chaque matin, rituel immuable, opère sur son Instagram le passage du temps entre la nuit et l'aube. Matins saisis en noir et blanc comme pour jouer un double geste paradoxal, mais convergent : le noir et le blanc pourraient dire la saisie brute de la matière, mais ce faisant, elle fait de cette brutalité, une matérialité déjà travaillée, mise à distance du réel net. Puis, ces matins semblent tous se ressembler ou pourraient être interchangeables. Ce qui les rend pourtant absolument à leur place, dans la succession des jours, c'est leur publication et la loi de série qu'ils imposent, le punctum de la date qui les nomme en légende. On peut manquer certains de ces matins, on ne manquera rien de l'impression d'assister à une succession, liturgique, du temps ponctionné à son usage. Un geste qu'on pourrait croire magique : le matin, en ouvrant Instagram, c'est le signe que c'est le matin, que c'est un autre jour. Alors le photographe/auteur non seulement opère le passage entre la vie et l'image, mais il crée une sorte de passage en tant que tel entre la nuit et le jour, dans ce noir et blanc où la nuit et le jour luttent aussi, et se renversent, rejoueront la lutte le lendemain. C'est le propre des rites, sans religiosité, et le propre de la photographie en série sur le web : un sacré immanent dont la légende écrit peu à peu la légende. Ce même processus de répéter le mot *matin* et d'ajouter entre parenthèses sa qualité ou sa singularité, comme un prénom après le nom propre, fait de ce passage une transformation recommencée.

Cet art du passage — dont Benjamin a parlé, dans bien des textes — pourrait nommer, dans la dialectique complexe entre geste vitaliste, processus technique, geste d'écriture et de lecture du monde et de l'art, cette *évidence mystérieuse* de la photographie sur le web, sa présence, son insistance, son travail (et singulièrement, son travail *en nous*) : image dialectique qui pourrait être la syntaxe du web.

---

[17] Sébastien Rongier, Instagram, https://www.instagram.com/sebastienrongier/

C’est de ce passage dont il faut suivre la légende — la légende *urbaine*. Avec nos appareils photo, allant dans la ville, nous ne faisons pas que prendre les images à la vie elle-même, puisque ce sont nos vies même que nous jetons aussi dans la ville. C’est le propre d’un passage que d’être ouvert dans les deux sens. Et c’est là que réside la bascule qu’opèrent les photographies numériques : quelque chose qui raconte immédiatement ce qui lie le dehors à celui qui s’en saisit et le partage en ligne. Puisque les réseaux, et les blogs, sont découpés dans de la vie donnée comme telle, ces réseaux/blogs semblent lier immédiatement un auteur à son propos, confondant même l’espace (le lieu du crime) à ce qui se dit dans l’espace (le crime) — sa légende. Légende : *legenda*, le gérondif d’obligation en latin : « ce qu’on doit lire ». Alors la photographie, sur le web, relève d’un récit levé comme une image de la relation d’un être avec ce qui l’entoure, qu’il traverse et qui le traverse et le constitue.



Quand tout ce qu’on nomme art fut bien couvert de rhumatismes (écrit Tristan Tzara en 1922 – propos cité par W. Benjamin), le photographe alluma les milliers de bougies de sa lampe, et le papier sensible absorba par degrés le noir découpé par quelques objets usuels. Il avait inventé la force d’un éclair tendre et frais qui dépassait en importance toutes les constellations destinées à nos plaisirs visuels[18] [19].

---

[18] Tristan Tzara, cité et traduit par Walter Benjamin in « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, 1 | Novembre 1996, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99. consulté le 17 avril 2018. La traduction que fit Benjamin en 1924 de la préface de Tzara pour l'album de photogrammes de Man Ray (*Les Champs délicieux*, Paris, Société générale d'imprimerie et d'édition, 1922, p. 416.), dont il reprend ici un extrait, constitue la première trace de son intérêt pour la photographie, rappel André Gunthert en note de sa traduction à laquelle on renvoie ici.

[19]

C'est ici que pourrait se dissiper l'illusion de Baudelaire, et avec elle sa malédiction. Ce que produit la photographie, ce n'est pas la reproduction du monde, mais son invention par l'invention de soi. Au sens premier, *inventer*, c'est *chercher*, se mettre en quête. Car le monde, pour le photographe — et singulièrement sur le web —, n'est pas en amont de sa rencontre : il est produit par sa quête et le produit de son approche. La photographie *crée le monde,* pour ainsi dire. Le web ferait surgir à même la surface censée désigner le réel une puissance d'image et de virtualité du monde, un possible. La virtualité en ce sens, n'est pas le contraire du réel, mais son imaginaire, son devenir.

Contre une conception littérale de la photographie, ceux qui *inventent* le web [20] l'écrivent et le prennent en image dans un geste articulé étroitement comme deux manières de le parler ; ils ont saisi cela que précisément le monde s'inventait aussi, et qu'on peut le transformer, dans l'incertain et le fébrile, et qu'il ne s'agit pas de faire du web l'espace où se dépose ce qui par ailleurs existe et s'étend dans le dehors certain des choses. Car l'illusion se loge toujours dans une croyance stérile. Ici, cette croyance tient à l'indicatif : pour ceux qui héritent de ce réel et y croient, considèrent qu'il est à ce titre immuable. Concevoir le monde comme beau, ou laid, ou comme posé devant soi ne produit rien qui n'est déjà, chose morte et épuisée par elle-même. Mais le propre de la photographie sur le web — celle qui s'élabore comme force d'invention —, est précisément de se faire contre l'illusion, tout en se défaisant de l'illusion : elle s'invente en inventant le monde – sortilège, magie. Et elle le fait non en le rêvant contraire à ce qu'il est, ou en l'esthétisant, lui donnant d'autres contours que ce qu'il possède, mais en l'ouvrant à son propre possible, pluriel et contradictoire, désirable ou impossible même. La photographie sur le web est au mode subjonctif. Elle est ainsi d'emblée relation : relation entre le photographe et son outil, entre le photographe et le monde, entre le monde et ceux qui l'habitent. Contre la photographie *publicitaire* (le mot est dans l'article cité de W. Benjamin) qui n'existe que pour la consommation du monde, il existe un « rival », écrit Benjamin : « son véritable rival est le dévoilement et la construction », soit le contraire de la consommation, plutôt l'usage du monde en tant que cet usage ouvre à une fonction aussi bien *critique* que *collective* : ce que je nommerai *politique*.

Et nul hasard si, pour s'aider d'allié dans la lutte contre la photographie publicitaire et pour penser politiquement la photographie (ce qui est tout autre chose que de penser une photographie politique…), Benjamin cite Bertolt Brecht, le dramaturge allemand, ardent concepteur d'un théâtre radicalement politique.

La situation se complique, dit Brecht cité par Benjamin, du fait que, moins que jamais, une simple « reproduction de la réalité » n'explique quoique ce soit de la réalité. Une photographie des usines Krupp ou AEG n'apporte à peu près

---

[20] Il faut constater qu'il est évidemment bien d'autres usages de la photographie, plus aliénés à l'image.

rien sur ces institutions. La réification des rapports humains — c'est-à-dire l'usine elle-même, ne les représente plus. Il y a donc bel et bien « quelque chose à construire », quelque chose d'artificiel, de « fabriqué » à faire[21].

Dans le temps qui est le nôtre, celui d'une crise de la représentation — politique —, B. Brecht nous rappelle que le mode de *représentation* du monde par l'image et celui des modes de production, des modes de domination et des représentations des espaces, sont liés. Or, la photographie sur le web, notamment dans les réseaux, loin de documenter le réel *tel qu'il est*, opère un double mouvement : elle le donne à voir et le démasque, l'envisage et le dévisage, le saisit et le construit comme relation. Elle en est une singulière *connaissance* aussi : une approche de la matérialité sensible du monde, des êtres, des villes.





En témoignent par exemple les images de Gilles Bonnet[22], la série ces saisies *de près* de toiles qui finissent par devenir autonomes en perdant la vue d'ensemble. C'est une leçon : en perdant la vue d'ensemble, ce que l'on gagne est la matérialité des choses, leur concrétude physique charnelle. Ce geste que produit Gilles Bonnet pourrait être celui partagé par beaucoup qui tâche de se saisir des détails, ou de la surface, de l'immergé, du submergé : tous œuvrent au commun. Commun qui peut-être une autre manière de désigner le politique. Commun pris dans les deux sens : ce qu'on a en commun, et ce qui est commun, l'infraréalité, le quotidien cher à Georges

---

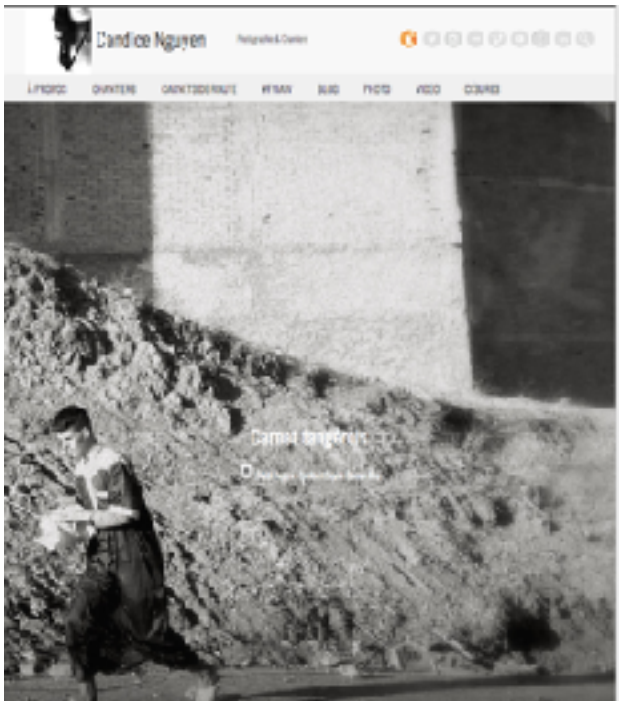
[21] Bertolt Brecht, cité par Walter Benjamin, in, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, 1 | Novembre 1996, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99. consulté le 17 avril 2018. La phrase de Brecht est issu de "Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment" [1930], *Werke* (éd. W. Hecht), Francfort/Main, Suhrkamp, 1992, t. XXI, p. 469.

[22] Gilles Bonnet, Facebook, série de près : https://www.facebook.com/profile.php?id=100011326977234&sk=photos&collection_token=100011326977234%3A2305272732%3A5

Perec, le *courant* : soit le passage des choses, telle maison de banlieue, un ciel, la lune que ne cesse de traquer sur twitter ceux qui cherchent à fabriquer des images[23], c'est-à-dire surtout à fabriquer par notre regard sur le monde le monde lui-même et contre lui.

Ces usages de la photographie sont à la fois intimes et politiques non parce qu'ils porteraient un discours politique sur le monde, mais parce qu'ils font politiquement du regard un mode d'appréhension du monde qui *ne s'en tient pas là*. C'est en cela que l'usage politique de la photographie devient ce passage entre le réel et le possible, entre le dehors et le dedans des réseaux, entre soi et les autres, entre la technique et la vie – cela que finalement je nommerai écriture.




Écriture ce geste photographique de Candice Nguyen[24] dans ces carnets de Tanger[25], où l'image glisse sous le corps du texte, comme le texte glisse sous le corps de l'image. Quelque chose d'un déroulé qui renoue avec les déplis de l'antique rouleau pour faire dialoguer le texte et l'image à parts égales, chacun avec ses moyens, et sans qu'aucun des deux ne soit l'illustration de l'autre, plutôt une manière d'écrire dans l'image et de faire voir dans l'écriture. Texte paysage, politique en

---

[23] Comptes Twitter de @RobinsonBoucan ou de @lalicorne…
[24] Candice Nguyen, Carnets : https://www.candice-nguyen.com/blog/
[25] Candice Nguyen, Carnet de Tanger : https://www.candice-nguyen.com/snowball/carnet-tangerois/

cela qu'il fait de l'image non celle prise à Tanger, mais la production d'une ville intérieure qui pourrait être celle de l'intérieur du texte aussi, et qui reste à bâtir dans la vie. Écriture, ce geste de se saisir du langage depuis son dehors, ou son envers. Car l'écriture n'est pas la transposition écrite de la communication, mais sa défiguration : elle n'est pas la présence de la voix, mais la représentation d'une voix perdue ou silencieuse, ou pas encore advenue.

Écritures, ces photographies. Dès lors, il ne s'agit pas de faire *écran* au monde, de mettre un écran entre soi et le monde, mais de faire de la distance une approche autre du monde, par le lointain. Dans cette dialectique proche/lointain où surgit *l'aura*, ce qui se joue, c'est une manière d'intensifier l'approche de l'aura : de tenir à distance le réel pour en faire fiction, qui ne serait pas un abri où se préserver du monde, mais une conquête d'autres manières de vivre au plus près de ses déchirures. En somme, la photographie rejoue le geste d'écriture en cela qu'il est expérience d'approche du monde par la distance, et à sa surface même, sa réécriture.

Prendre en photo, c'est donner du monde, par la simultanéité ou presque de la photographie et de sa publication avec sa légende. Et ce don est aussi une manière de s'en délivrer, de s'en arracher pour mieux le reconstruire : recueillir à la surface du monde des images qui ne sont pas sa restitution, mais sa possible réinvention contre le monde même.

« Instagram, c'est la même pulsion de fusion-arrachement au réel qui déclenche pour nous écriture et fiction. », note François Bon[26]. C'est peut-être pour cela que le web est la surface privilégiée des écritures urbaines : parce que l'écran est l'espace où *l'écrit* devient une *image*. Et dans cette dialectique entre *l'écran* et *l'écrit*, la ville est l'image même que le photographe fabrique comme légende : quelque chose à lire. « L'analphabète de demain, écrit Benjamin, ne sera pas celui qui ignore l'écriture, a-t-on dit, mais celui qui ignore la photographie[27]. »

*Prendre*, ains en photographie des images de mots écrits à la surface de la ville, c'est tenter de raconter le roman de la ville telle qu'il s'écrit, sans phrases, sans logique, errances à la Joyce ou même toile d'araignée de Proust, toile du web tissée entre les villes et les insultes ou les désirs, mots que l'image fait passer en mots, et qui, l'un après l'autre, finiront bien par fabriquer un autre monde possible.

---

[26] François Bon, *Tiers Livre,* n°4479, « je te suis, tu me suis (ou pas) : des réseaux », https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article4479, 3 novembre 2017 [consulté le 17 avril 2018].

[27] Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, 1 | Novembre 1996, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99. consulté le 17 avril 2018.

# La Ville écrite | vide politique

