

Photographie, extériorité & transcendance

J. H. Engström

*Admirer et adorer
l'incomparable beauté de cette immense lumière,
au moins autant que la force de mon esprit,
qui en demeure en quelque sorte ébloui,
me le pourra permettre.*
Descartes¹

Dans un certain sens, le terme « extériorité » pourrait remettre en question l'idée d'un dehors qui serait « posé là » - c'est-à-dire d'une *extériorité donnée*. Si, pour *Le Grand Robert de la langue française*², l'adjectif « extérieur » fait référence à quelque chose situé « hors de », il n'en demeure pas moins que le sens de cette préposition implique l'idée d'un « dépassement, le franchissement d'une limite³ ». Par exemple, « être hors du sujet », c'est dépasser une certaine frontière ou une ligne de séparation entre ce qui est le sujet et ce qui ne l'est pas. Le préfixe latin *ex-*, en indiquant

¹ Descartes, *Méditations*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2012, p. 300.

² *Le Grand Robert de la langue française*, sous la dir. de Alain Rey, Paris, Le Robert, 2001, pp. 491- 493.

³ *Dictionnaire Larousse*, www.larousse.fr, consulté le 12 octobre 2016.

« l'idée d'avancement vers l'extérieur⁴ », vient d'ailleurs renforcer celle d'un mouvement, d'un « sortir de ». L'extériorité est alors déplacement, franchissement – dépassement. Mais une limite implique l'idée d'un terme au-delà duquel il n'est pas possible d'aller. C'est pourquoi le couple photographie/extériorité pourrait faire face à un paradoxe majeur : d'un côté, si le dépassement est impossible, l'objet extérieur se caractériserait par son *extériorité totale* et, d'un autre côté, dans l'hypothèse où les limites de l'extériorité de l'objet pourraient être franchies, le couple photographie/extériorité ferait alors l'expérience d'une *extériorité caduque*.

Cependant, en quoi est-il possible de mettre en lien photographie et dépassement ? Associer le médium photographique à cette idée n'est pas nouveau. Dans un entretien avec Hervé Guibert, dont l'article, *Un cri plus silencieux*, fut publié dans le journal *Le Monde*, en 1980, le photographe Edouard Boubat établit une relation entre photographie et dépassement : « Quand une photo nous touche, elle dépasse sa représentation. En même temps, il nous faut le sujet, et en même temps il faut que le sujet soit dépassé⁵ ». Dans l'esprit de Boubat, l'impératif dont il vient d'être question est indexé à un savoir photographique lié à l'utilisation de la lumière et de la composition. La nécessité, pour la photographie, de dépasser son objet extérieur ne semble alors pas poser de problème particulier, si ce n'est la maîtrise d'une technique.

Mais, au-delà de la conception dont il vient d'être question – approche qui réduit la notion de dépassement à une recette qu'il serait possible d'apprendre dans les « précis d'art⁶ » –, en quoi l'idée de dépassement travaillerait-elle différemment le médium photographique et, dans cette hypothèse, quels en seraient les enjeux ? Autrement dit, en

⁴ *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la dir. de Alain Rey, Paris, Le Robert, 2010, p. 805.

⁵ Hervé Guibert, *La photo, inéluctablement*. Recueil d'articles sur la photographie 1977-1985, Paris, Gallimard, 1999, p. 198.

⁶ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, [1790], sous la dir. de Ferdinand Alquié, Paris, Gallimard, 1989, p. 263.

quoi la photographie, dans sa relation ontologique à l'extériorité, pourrait-elle spécifiquement être amenée à mettre en œuvre une esthétique du dépassement ?

La réflexion partira du travail du photographe suédois J. H. Engström et tout particulièrement de son livre *La résidence*. Ce dernier est le résultat d'un projet réalisé respectivement à l'été 2003 et au printemps 2006, dans le cadre d'une résidence d'artistes, et proposé par l'Espace Photographique Contretype à Bruxelles. L'intérêt de ce projet relève en grande partie de la relation problématique que l'artiste entretient avec l'extériorité et qui s'exprime notamment par un certain malaise : confronté à une situation qui lui échappe, J. H. Engström éprouve la « sensation que rien ne s'arrête jamais mais que tout continue tout le temps, éternellement, partout et désespérément⁷ ». Ensuite, la fermeture de l'espace de travail opéré par l'artiste traduit son rapport singulier à l'extériorité. D'un côté, le protocole mis en œuvre fait une part importante au *point fixe* qui prend la forme d'un lieu que l'artiste fréquente régulièrement, un café par exemple - un refuge. D'un autre côté, le fait d'investir des territoires restreints traduit chez J. H. Engström une forme d'obsession pour les détails. Mais l'originalité de *La résidence* est de poser la problématique d'un travail en train de se faire, qui favorise et convoque une approche poïétique dont Paul Valéry nous rappelle l'importance :

Une œuvre d'art digne de l'artiste serait celle dont l'exécution serait aussi une œuvre d'art - par la délicatesse et la profondeur des hésitations - l'enthousiasme bien mesuré et finissant comme la tâche à la maîtrise dans la suite des opérations.⁸

Dans cette perspective, *La résidence* interrogera le lien entre le processus photographique et l'idée d'échec – échec

⁷ J.H. Engström, *La résidence. Journal*, Bruxelles, Contretype, 2010, s. p.

⁸ Paul Valéry, *Cabiers*, t. 2., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p. 987.

auquel l'artiste se confronte dans son rapport à l'extériorité et qui ouvre ce travail à une dimension existentielle.

Pour toutes ces raisons, *La résidence* constitue une véritable opportunité afin d'esquisser ce que pourrait être une esthétique du dépassement en photographie et d'éclairer en quoi le rapport que ce médium entretient avec son objet ou sujet extérieur se caractériserait par une *extériorité transcendante*.

Le proche & le lointain

Dans un entretien accordé à Rémi Coignet, J. H. Engström avance l'idée d'une photographie en mouvement entre proche et lointain : « toute la photographie circule entre cette proximité et cette distance, que tu sois en train de photographier ou de regarder des images⁹ ». Dans une note du journal scripturaire de *La résidence* en date du 19. 07. 2003, l'artiste revient sur cette idée : « à l'interface entre ce que je vois et ce que je ne vois pas – là, quelque part, peut-être¹⁰ ». Le projet *La résidence* expérimente cette circulation entre le proche et le lointain. Par exemple, les images d'objets pris en gros plan sont souvent constituées d'un premier plan, l'objet et, en arrière-plan, de son double : une ombre franche, marquée et lointaine due à l'utilisation d'un flash. Ce dernier entraîne, dans d'autres images, l'apparition d'un point lumineux : béance débordant de lumière ouvrant l'image vers un au-delà - un lointain mystérieux. Dans chacun de ces exemples, en plus de l'objet extérieur photographié, il y a une présence et une distance qui restent à parcourir – un chemin à explorer. Avec J. H. Engström, l'image est à la fois l'expérimentation d'une limite, celle de l'objet photographié, et de son dépassement. Mais, par-delà ces quelques exemples, en quoi le travail *La résidence* mettrait-il spécifiquement en œuvre une

⁹ Remi Coignet, *Conversations*, Paris, Aman Iman Publishing, coll. The Eyes Publishing, 2014, p. 87.

¹⁰ J.H. Engström, *La résidence. Journal, op. cit.*, s.p.

esthétique du dépassement qui interrogerait le rapport problématique et singulier que la photographie entretient avec l'idée d'extériorité ?

La particularité de *La résidence* est d'expérimenter une forme esthétique de la séquence d'images. Le livre compte vingt-neuf triptyques dont treize, pris individuellement, mettent en œuvre une triple unité : unité d'individu, de lieu et d'action. Par exemple, la première séquence du livre (la réflexion partira de ce triptyque) est constituée de trois images en vis-à-vis, qui représentent un homme torse nu installé à la terrasse d'un café. La scène se caractérise par une grande banalité. Entre chaque photographie constituant cette séquence la distance de prise de vue oscille entre plan plus ou moins large et plan serré, entre proche et lointain. Le triptyque joue également un dialogue entre ouverture et fermeture. Les deux images placées de part et d'autre de l'image centrale ouvrent vers un extérieur : l'individu regarde ou se tourne vers un dehors et/ou une action dont la photographie ne montre rien. Pour sa part, le cliché du milieu est un plan rapproché : l'homme a le visage caché par sa main. La présence du bras et de l'avant-bras au premier plan, leurs ombres projetées sur le visage et le corps, l'obscurité qui entoure l'homme photographié, tout concourt à fermer l'image et à isoler son sujet de l'extériorité. Les treize triptyques animés par une circulation entre proche et lointain, ouverture et fermeture, par la variation de posture d'un même individu et par la banalité de l'action représentée, de par leur nombre et leur répétition, prennent une place centrale dans le projet *La résidence*. Mais en quoi est-il possible de penser cette forme à travers une esthétique du dépassement ?

Singularité & variation

Pour J. H. Engström, les séquences trouveraient leur origine dans un rapport empêché entre le médium photographique et l'objet ou le sujet photographié. L'artiste fait le constat suivant : « dans le cas de *La Résidence*, les triptyques sont venus du fait que je n'ai pas trouvé de photos singu-

lières. Alors j'ai commencé à concevoir des séquences¹¹ ». Cependant, en quoi la variation, à l'œuvre dans les séquences d'images, s'expliquerait-elle du fait d'une absence de singularité de ces dernières ? Les images constituant le premier triptyque n'affirment-elles pas au contraire leur singularité, ne sont-elles pas finies et absolues ?

À partir de ce que nous rappelle Sartre, « l'être d'un existant, c'est précisément ce qu'il paraît¹² », il est possible d'avancer que toute photographie contient la singularité de ce qui est photographié en tant que ce dernier se « dévoile comme il est¹³ ». En prenant en compte une extériorité phénoménale, il est possible d'avancer que la photographie est confrontée à une *extériorité transcendante*, car, si l'apparition est finie, en revanche, le phénomène se caractérise par sa transcendance c'est-à-dire, dans un sens sartrien, par son dépassement :

L'objet est tout entier *dans* cet aspect et tout entier hors de lui. Tout entier *dedans* en ce qu'il se manifeste *dans* cet aspect : il s'indique lui-même comme la structure de l'apparition, qui est en même temps la raison de la série. Tout entier dehors, car la série elle-même n'apparaîtra jamais ni ne peut apparaître.¹⁴

La raison de ce dépassement infini s'explique notamment par l'intervention d'une subjectivité, en l'occurrence celle du photographe, qui est elle-même soumise au changement et à la diversité des points de vue. « La perception de la table [nous apprend Husserl dans les *Ideen I*] ne cesse de varier ; c'est une série continue de perceptions changeantes¹⁵ ». Suivant cette logique, il existera à l'infini d'autres « esquisses¹⁶ », d'autres aspects.

¹¹ J.H. Engström, in *Conversations*, Rémi Coignet, *op. cit.*, p. 92.

¹² Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, [1943], Paris, Gallimard, coll. Tel, 1994, p. 12.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵ Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, [1950], Paris, Gallimard, coll. Tel, 2013, p. 131.

¹⁶ *Ibid.*, p. 132.

Ainsi, dans sa relation à l'extériorité, la photographie se heurterait non pas seulement à une problématique de singularité, mais principalement à celle de la variation infinie d'esquisses, qui fait que l'objet extérieur de la photographie est à la fois là et en devenir. Suivant cette logique, n'est-il pas possible d'avancer que, d'un point de vue ontologique, le médium photographique serait celui de la séquence ? Les triptyques mis en œuvre par J. H. Engström s'envisageraient comme une forme permettant d'apporter une réponse esthétique à la problématique centrale posée à la photographie : son lien à l'*extériorité transcendante* de son objet. L'*extériorité transcendante* se définirait alors comme l'impossibilité faite au médium photographique de pouvoir embrasser la multiplicité des apparitions de l'objet ou du sujet photographié. Elle serait le lieu d'un jeu dialectique entre présence et absence.

Décisif & indéterminé

Dès lors, les séquences d'images, telles que les propose J. H. Engström dans *La résidence*, sont-elles animées uniquement par une esthétique de la variation ? Dans cette hypothèse, ne serait-il pas contradictoire de se limiter à une séquence de trois images, alors même que l'objet extérieur présente les caractéristiques d'une variation infinie ? Par-delà l'idée de variation, en quoi l'esthétique de la séquence interroge-t-elle la problématique du dépassement ?

En devant composer avec l'*extériorité transcendante* de son corrélat, la photographie se confronte à l'insaisissable et à l'imphotographiable¹⁷ : autant d'obstacles qui, dans leurs relations à l'extériorité, invitent le médium à une certaine humilité. Cette dernière caractéristique trouve un écho particulier dans le triptyque étudié, du fait à la fois de la banalité de l'action choisie par l'artiste et de la manière dont il l'a photographiée. Sélectionner trois photographies plutôt qu'une seule, c'est accepter de montrer le chemin, l'errance ouverte au doute et à l'échec – à la vulnérabilité humaine.

¹⁷ François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*. [1998], Paris, Armand Colin, 2017, p. 86.

Les séquences ne sont pas le résultat d'une relation de domination du photographe sur son objet ou sujet extérieur. Au contraire, elles marquent l'hésitation matérialisée, esthétiquement, par les différentes distances de prise de vue entre les photographies.

Il n'est alors plus question d'« instant décisif¹⁸ » tel que théorisé par Henri Cartier-Bresson, qui s'affiche dans sa complétude et son autonomie - sa totalisation, c'est-à-dire au sens levinassien¹⁹, l'impossibilité d'embrasser la multiplicité. Dans les séquences mises en œuvre par J. H. Engström, chaque image ne contient rien de l'acmé de la situation photographiée, événement qui, par ailleurs, dans son extrême banalité, n'appelle pas à un désir de connaissance particulier. Au contraire, chacune de ces photographies se concevrait comme un fragment qui, en lui-même, ne tiendrait pas, mais qui serait un appel à un autre fragment, à tous les autres, dans une impossible complétude. C'est pourquoi chaque photographie constituant le triptyque, d'une part, n'est pas un instant unique, mais un moment qui s'inscrit dans une chaîne de possibilités et, d'autre part, n'a rien de décisif en regard de son caractère indéterminé qui l'empêche d'embrasser l'objet ou le sujet photographié.

Alors, l'indétermination rapprocherait les séquences d'images de *La résidence* de l'idée d'« inépuisabilité²⁰ » comme en écho ou en réponse à celle du multiple qui se niche au cœur du rapport entre photographie et extériorité. Pour le lecteur ou le spectateur, ce qui se jouerait alors serait une impossibilité d'épuiser la mise en œuvre de la séquence. Car son indétermination tient principalement au fait que chaque image qui la compose ne se place pas du côté de l'être - ce qui aurait pour conséquence de transformer la séquence en série d'images autonomes et fermées sur

¹⁸ Henri Cartier-Bresson, « L'instant décisif », in *Images à la sauvette*, Paris, Verve, 1952, s. p.

¹⁹ Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*. [1995], Paris, Le Livre de poche, biblio essais, 2006, p.57.

²⁰ François Jullien, *De l'être au vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 2015, p. 149.

elles-mêmes. Mais en quoi les séquences pourraient-elles relever d'une indétermination, dans la mesure où leur existence découle d'une intentionnalité, celle du photographe – d'une intentionnalité animée par une visée et une prise à distance de l'objet ?

Prise & surprise

Dans cette dernière perspective, une hypothèse peut être avancée : l'indétermination qui caractériserait la séquence d'images ici interrogée trouverait son origine dans une absence d'intentionnalité de la part du photographe. Se risquer à cette nouvelle approche n'est pas sans fondement. L'absence de singularité des images, telle que la revendique J. H. Engström, a pour effet qu'aucune photographie n'est plus importante ou plus forte que les autres. La séquence est composée d'images dont la caractéristique est d'être sans distinction, toutes égales, de sorte qu'une absence d'intention pourrait prévaloir, ou être revendiquée par l'artiste, au moment de leur réalisation.

L'hypothèse est séduisante, elle permet d'interroger une photographie qui serait en rapport avec l'extériorité de son objet, et non plus seulement une photographie qui se réaliserait à partir d'un objet intentionnel. Car l'intentionnalité, avance Levinas, sans tomber totalement dans une pure immanence, n'en demeure pas moins « un enfermement dans une conscience de soi²¹ ». La relation entre extériorité et transcendance impliquerait alors un dépassement de l'irréalité de l'objet intentionnel. L'obtention de l'image photographique s'envisagerait alors différemment d'un simple prolongement d'une visée intentionnelle - de la résultante d'un rapport entre intériorité et extériorité. Elle se formerait dans une transcendance, une extériorité de l'objet vécue comme dépassement de soi, ou, pour reprendre les mots de Pierre Hayat, comme « crise de la subjectivité²² ». Alors, dans cette ouverture à l'inattendu,

²¹ Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*, *op. cit.*, p. 131.

²² Pierre Hayat, « La philosophie entre totalité et transcendance », in Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*, *op. cit.*, p. 13.

au déplacement personnel – à la surprise - un enjeu majeur pourrait traverser la relation que le medium photographique entretient avec l'extériorité : celui d'une expérience existentielle.

L'éveil photographique à l'extériorité

La résidence est le théâtre d'une confrontation personnelle du photographe à une extériorité étrangère ; confrontation à travers laquelle l'artiste éprouve un sentiment d'échec et de vulnérabilité. Dans ce projet, J. H. Engström affirme son « obsession de la réalité²³ ». Les plans rapprochés, les détails d'objets, travaillés avec une esthétique « heurtée²⁴ » (utilisation d'une lumière frontale, violente, due au flash), sont des éléments récurrents de *La résidence*. Les objets sont donnés à voir dans une sorte de nudité, en gros plan, hors contexte - tels quels. Ces photographies entrent en résonnance avec les mots de Roquentin dans *La nausée*, de Sartre :

Les choses se sont délivrées de leurs noms. Elles sont là, grotesques, têtues, géantes et ça paraît imbécile de les appeler des banquettes ou de dire quoi que ce soit sur elles : je suis au milieu des Choses, les innommables.²⁵

Innommables au point que Sartre, dans les toutes premières pages du roman, ne trouve plus les mots :

Il faut dire comment je vois cette table, la rue, les gens, mon paquet de tabac, puisque c'est *cela* qui a changé. [...] Par exemple, voici un étui de carton qui contient ma bouteille d'encre. Il faudrait essayer de dire comment je le voyais *avant* et comment à présent je le vois.²⁶

²³ J.H. Engström, *La résidence. Journal*, op. cit., s.p.

²⁴ Remi Coignet, *Conversations*, op. cit., p. 89.

²⁵ Jean-Paul, Sartre, *La nausée*, [1938], Paris, Gallimard, Folio, 2015, p. 179.

²⁶ *Ibid.*, p. 13.

Ainsi, la démarche de J. H. Engström - se rapprocher des objets, en faire une photographie dans laquelle ils sont tronqués, dédoublés d'une ombre noire et dure, tapie en arrière-plan, prête à bondir - se confronte à *l'inquiétante étrangeté* du banal et de la réalité. Les photographies d'objets en plan rapproché qui peuplent *La résidence* ne sont-elles pas le résultat d'une confrontation de l'artiste, pour reprendre une terminologie sartrienne, à la « contingence²⁷ » des choses et des êtres ? C'est-à-dire que, défaits de leur utilité et de la place que nous leur assignons ou de l'importance que nous leur donnons, ils sont-là, superflus et de trop - sans aucune nécessité. Et ces photographies pourraient bien projeter l'artiste et le regardeur au cœur d'un profond dégoût : celui qui est éprouvé devant la contingence de l'existence. Est-ce un hasard si *La résidence* contient une photographie en double page d'une racine de marronnier ? Le rapprochement avec *La nausée* de Sartre est, là encore, frappant :

Voilà : tout d'un coup, c'était là, c'était clair comme le jour : l'existence s'était soudain dévoilée. Elle avait perdu son allure inoffensive de catégorie abstraite : c'était la pâte même des choses, cette racine était pétrie dans de l'existence.²⁸

Mais, ces masses d'existence qui débordent les images de J. H. Engström ne sont-elles le résultat que de l'utilisation du gros plan ? En quoi constitueraient-elles un changement de paradigme dans le rapport photographie/extériorité ? Ces interrogations sont d'autant plus importantes que les photographies de J. H. Engström révèlent une dimension ontologique du médium photographique : du fait de son lien au-dehors, une obligation est faite à la photographie de questionner l'extériorité de son objet, c'est-à-dire de revenir à la racine des choses – à un état précédant toutes attributions de fonction ou toutes les

²⁷ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, *op. cit.*, p. 115.

²⁸ *Ibid.*, p. 182.

représentations qui y sont rattachées. À partir des mots de Sartre, il est alors possible d'avancer que la photographie, en permettant un éveil à l'extériorité, ouvrirait à une découverte de soi :

Ce n'est pas dans je ne sais quelle retraite que nous nous découvrons : c'est sur la route, dans la ville, au milieu de la foule, chose parmi les choses, homme parmi les hommes.²⁹

Ainsi, interrogé sous l'angle du mouvement qui permet « d'aller vers » les choses et les êtres, le travail *La résidence* pourrait impliquer une action de dépassement de la photographie elle-même et ce, afin de rentrer en contact avec un dehors. C'est pourquoi ce travail permet d'avancer l'hypothèse d'une esthétique de l'éclatement, c'est-à-dire d'une photographie en « tension vers » l'extériorité, une photographie qui, à l'instar de la connaissance pour Sartre, consisterait à :

" s'éclater vers ", s'arracher à la moite intimité gastrique pour filer, là-bas, par-delà soi, vers ce qui n'est pas soi, là-bas, près de l'arbre et cependant hors de lui, car il m'échappe et me repousse et je ne peux pas plus me perdre en lui qu'il ne se peut diluer en moi : hors de lui, hors de moi.³⁰

À partir de l'approche sartrienne, il serait alors possible d'envisager une esthétique de l'éclatement à la fois comme action de sortie de soi vers l'objet extérieur et confrontation à l'extériorité de ce dernier vis-à-vis duquel le médium photographique serait toujours dans une position de « hors de ». Certes, le chemin n'est pas aisé. L'éveil est douloureux et la tentation pourrait être grande de s'abuser soi-même – tout comme l'esclave imaginé par Descartes³¹ à la fin de sa *Première Méditation*, qui, à l'approche du réveil,

²⁹ Jean-Paul Sartre, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », *op. cit.*, p. 12.

³⁰ *Idem.*

³¹ René Descartes, *Méditations*, [1641], *op.cit.*, p. 272.

souhaite rester dans son rêve de liberté. Telle n'est pas l'approche de J. H. Engström, notamment lorsqu'il se confronte à l'extériorité insaisissable des objets et des êtres. Suivant cette logique, transcender le corrélat photographique ne reviendrait pas à s'élever au-delà de lui, mais à s'enfoncer dans l'existence même des choses. La photographie permettrait alors une « trans-descendance » c'est-à-dire, selon Jean Wahl cité par Michel Piclin, un « dépassement dirigé vers le bas³² ». Dans la logique de cette approche, la notion de dépassement désignerait alors un mouvement vers les profondeurs, et le geste photographique, en s'enfonçant dans une extériorité dépouillée de toute assignation, pourrait être celui d'une révélation. Il est alors possible de reprendre les mots de Piclin, lui-même dans le sillon de Wahl, en remplaçant le terme « pensée » par celui de « photographie » :

Quand la [photographie] cherche à effectuer un dépassement hors d'un niveau où elle se tenait habituellement, elle ne doit pas viser uniquement des régions sacralisées.³³

Et Piclin de poursuivre

Elle doit au contraire, sans craindre de se perdre, tenter sa percée vers des régions apparemment défavorisées et maudites : [...] c'est là qu'elle réussira à se dépasser elle-même et à trouver une source d'énergie, une révélation qui renouvelle.³⁴

Mais, en quoi la *trans-descendance* serait-elle à l'œuvre dans le projet *La résidence* ? L'hypothèse avancée est que le renouvellement ou le dépassement du médium pourrait se réaliser dans un faire photographique valant pour lui-même, sans autre finalité. Dans cette nouvelle perspective, *La rési-*

³² Michel Piclin, *La notion de transcendance. Son sens - Son évolution*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 126.

³³ *Ibid.*, p. 129.

³⁴ *Idem.*

dence peut être interrogée à partir de l'idée d'un « faire » détaché de tout résultat. N'est-ce pas ce que l'artiste exprime lorsqu'il affirme vouloir « faire de la photo » - et non pas des photos ?

Parfois j'ai comme l'impression que certains photographes veulent expliquer le monde avec leurs images. Ça me fait ruer dans les brancards et me donne l'envie de faire de la photo.³⁵

Le journal scripturaire qui parcourt *La résidence* est un moyen permettant de révéler un travail en train de se faire. Lors du premier séjour en 2003, le 6 juillet, devant une planche contact, l'artiste écrit : « je n'ai rien trouvé du tout³⁶ » ; le 9 juillet, après une balade, il indique qu'il n'a rien photographié ; le 30 juin, J. H. Engström fait le constat d'un échec à travers « l'incapacité ou l'impossibilité de trouver la moindre énergie, la moindre obsession ni même le besoin de [s'] exprimer photographiquement³⁷ » ; le 28 juillet il fait allusion à l'absurdité de ce projet : « ça finit par sembler comique de rester si longtemps seul dans une ville que je ne connais pas³⁸ ». Et pourtant, un deuxième séjour a lieu trois ans après et ce dernier fait encore état d'un « faire » constitué de tentatives et d'échecs : « ces images sont peut-être le compte rendu de mon échec à traduire en photographie un lieu que je visitais sans motivation personnelle³⁹ » (22 mars 2006).

À travers ce journal, le sens du « faire » est celui d'une confrontation à l'extériorité et à son corrélat, l'intériorité. Dans cette sorte d'obstination à s'inscrire dans un « faire », dont les images ne sont que la résultante d'un échec, qu'est-ce qui pourrait-être en jeu ? Est-ce « si comique de rester si longtemps », comme l'avance J. H. Engström, de rester là et de se confronter à une bana-

³⁵ J.H. Engström, *La résidence. Journal*, op.cit., s.p.

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Idem.*

lité insaisissable ? Rien n'est moins sûr car « rester là », c'est avant tout s'attarder et faire face à soi⁴⁰. Dans cette perspective, la posture de l'artiste projette la photographie au-dessus d'un abîme, car, pour René-Pierre Le Scouarnec, « l'essence du demeurer est de rester là présent à soi, résistant au mouvement qui pourrait nous éloigner de soi⁴¹ ». Ainsi, en retournant trois ans après dans un lieu qui a fait le constat d'un échec photographique, J. H. Engström fait montre d'une croyance en la dimension heuristique de la photographie. Ce qui pourrait alors se jouer serait à la fois l'avènement d'un sens et la possibilité d'un éveil ; l'enjeu d'un « faire », débarrassé de toute finalité, dépasserait la stricte action photographique, pour interroger à la fois l'art et l'existence.

Gilles Picarel

⁴⁰ Cf. Gilles Picarel, *Photographie & altérité. Interrogations à partir de Marc Pataut*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, 2016, p. 71.

⁴¹ René-Pierre Le Scouarnec, « Habiter Demeurer Appartenir », in *Essais de psychologie phénoménologique-existentielle réunis en hommage au professeur Bernd Jäger*, Vol 1, Montréal, CIRP, 2007, p. 93.