

Dire le réel. *Let Us Now Praise Famous Men* de James Agee et Walker Evans (1941)¹, comme expérience de la représentation

1 — La commande. Genèse d'une œuvre hybride

En avril 1936 aux Etats-Unis, l'espace rural est à la mode. La Dépression s'est déclenchée à cause de problèmes industriels, financiers, et plus généralement urbains. Pourtant, les dysfonctionnements de l'agriculture américaine, qui datent du début des années 1920 et constituent un prélude à l'effondrement de la décennie suivante, sont déjà le signe de mutations profondes de la société américaine, de la disparition d'une ruralité sur laquelle reposait le mythe démocratique des fondateurs au profit d'une société industrielle et urbaine. Le magazine *Fortune*, comme d'autres revues destinées à des lecteurs aisés et souvent influents, s'intéresse aux victimes qui constituent un rappel des limites d'une société qui se pensait hors du temps. Les populations rurales se retrouvent en effet arrachées à leur terre, et lancées dans un « déplacement » d'autant plus prégnant — et douloureux — qu'il renvoie symboliquement au processus fondateur de la nation, la migration interne mais en négatif. Il est maintenant exode, échec terrible, envers de la construction d'un Nouveau-Monde qui s'était construit sur l'idée d'élection, d'asile et de refuge. Il constitue donc la manifestation d'une histoire cyclique, non linéaire, d'une humanité condamnée, malgré la découverte de l'Amérique, à se répéter.

En avril 1936 les rédacteurs de *Fortune* souhaitent donc publier un article illustré de photographies sur les métayers et le coton pour la série « Life and Circumstances ». Parmi les petites gens du Sud, il est un groupe à la fois central et oublié, les métayers. Leur situation, vestige d'une histoire complexe, est inacceptable aux yeux des technocrates du Nord et des progressistes du Sud qui participaient aux actions du New Deal. Ils commandent donc à l'écrivain James Agee (1909-1955) un reportage. Celui-ci accepte mais demande à être accompagné d'un photographe de ses amis, Walker Evans (1903-1975) qui avait déjà travaillé dans le Sud pour le compte de l'État fédéral (la Farm Security Administration). Les détails importent ici, car *Fortune*, qui fait partie du groupe de Henry Luce, aurait normalement dû choisir un « illustrateur » (puisque telle était bien la conception que l'on se faisait de l'image au magazine) parmi son ensemble prestigieux de photographes. Mais *Life* était alors dans sa phase finale de préparation et tous les photographes étaient occupés par d'autres tâches. Evans fera donc partie de l'expédition puisque l'État fédéral accepte de le « prêter », en lui accordant un congé sans solde, mais en exigeant que les images restent propriété publique.

Après deux mois qu'Agee et Evans passent sur le terrain (juillet et août 1936), les commanditaires reçoivent un manuscrit très personnel, bien trop long et jugé à la fois trop violent et trop négatif. Dès l'origine donc, la force du réel, d'un monde, autonome, exotique, inouï, celui des métayers, conduit à l'excès : excès comme l'on dit qu'une combinaison chimique laisse un excès d'oxygène, excès au sens où Agee

¹ James Agee, Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men* (Boston : Houghton Mifflin, 1960), 463. Toutes les références textuelles ci-après sont dans cette édition et apparaissent entre crochets dans le corps du texte. L'ouvrage a été réédité (1988) avec une nouvelle introduction. Les différences entre l'édition de 1941 et celle de 1960 portent essentiellement sur les images.

dépasse la mesure, l'ordinaire, la moyenne. Les rédacteurs avaient commandé du sens comme l'on commande un meuble à un artisan ; il leur revient une forme informe, une machine extrême, qui refuse de communiquer de la signification (du « fixe ») pour faire le pari d'autre chose, que le narrateur définit de manière oblique, vers la fin de l'ouvrage, dans ses notes et appendices : « Everything possible to be believed is an image of truth. / [...] / Truth can never be told so as to be understood, and not be believed. » [459.]

Le manuscrit mettra cinq ans à voir le jour, sous forme d'un livre publié en 1941 chez Houghton Mifflin.² Chaque révision, chaque réécriture va à l'encontre des conseils et des exigences éditoriales. Après les changements intervenus à la direction de *Fortune*, le manuscrit sera abandonné puis repris par Harper. La période voit fleurir les « documentaires » et les éditeurs veulent que l'ouvrage soit « caractéristique des meilleurs travaux des années 30 », qu'il corresponde à une norme, à un genre établi, populaire, et facilement identifiable afin précisément d'en canaliser les excès, bref d'en faire un produit de consommation.

Or Agee (qui reste en la matière le principal maître d'œuvre, Evans ne suivant l'affaire que de loin) cherche tout le contraire. Comme par provocation il amplifie tout ce que le texte peut avoir d'excessif (non sans parfois hésiter, tergiverser et tenter de « se conformer »). Mais l'acte n'est pas gratuit. Il s'en explique (on pourrait même dire que son livre tout entier est une auto-justification de ce choix) : il *faut* rendre le texte inacceptable (l'acceptation étant vue par lui comme « émascation » [13]) car la vie, véritable « sujet » de l'œuvre, est inacceptable dans sa violence :

This is a book only by necessity. More seriously, it is an effort in *human actuality* » [xvii], « If I could do it, I'd do no writing at all here. [...] A piece of body torn out by the roots might be more to the point. As it is though, I'll do what little I can in writing. Only it will be very little. I am not capable of it ; and if I were, you would not go near it at all. For if you did, you would hardly bear to live. [13]

Comment dire l'indicible (la vie de ces pauvres blancs du Sud par exemple) et comment dire l'impossibilité de dire ? En entraînant le lecteur sur le terrain de l'œuvre [xvii], en saturant des espaces par un foisonnement baroque, une passion brute et monomaniaque qui fait s'acharner le narrateur des pages durant sur un minuscule fragment, il libère d'autres espaces prêts à être investis par son refus d'une saturation sémiologique où tout fonctionnerait. Ici comme dans la vie, ça ne suture pas, ça ne colle pas. « A piece of body torn out by the roots » : à la violence absolue de l'injustice faite à l'humanité, la seule réponse est un autre acte de violence, vis-à-vis du lecteur cette fois, qui, mis en situation de lecture, est aussi en situation d'action en franchissant virtuellement la barrière de la représentation. En cela *Let Us* se place dans une esthétique américaine du contact à l'objet, à la chose-même : « Pas d'idée qui ne soit dans les choses » écrivait William Carlos Williams () le grand poète exprimant ainsi une esthétique qui associe l'expérience littéraire et les arts du spectacle, dont le lecteur serait l'interprète, le co-producteur par un engagement

² Il ne se vendra que 300 exemplaires de son édition originale. Sur l'historique de la publication on consultera William Stott, *Documentary Expression and Thirties America* (New York : O.U.P., 1973).

physique total, image de l'engagement de l'auteur : Agee ne recommande-t-il pas de lire le texte à haute voix, d'un trait, jusqu'à l'épuisement tout en sachant la performance impossible [xv]?

2 — Présence de l'absence. Le terme disparu

Ce texte « curieux » [xiii], hétéroclite de prime abord, est en effet in-fini, incomplet, bancal. Ou plutôt il est construit sur une suite d'attentes déçues, la présence d'une absence.

La structure tout d'abord. Dès la table des matières on comprend qu'en dépit des apparences (la structure équilibrée de l'essai que garantissent les titres), toutes les conventions éditoriales seront bousculées. Notes et références savantes sont à la fois pertinentes pour une tentative d'exploration exhaustive du réel, et parodiques dans leur dénonciation de la vacuité d'une recherche de la vérité fondée sur des outils scientifiques. Le livre 1 qui comporte deux « parties » ne compte que deux pages, le livre 2 occupant le reste de l'ouvrage. Les parties d'inégales longueur et de contenu variable sont autant d'entités propres — comme « Shelter » par exemple qui constitue un véritable livre dans le livre. Derrière la critique des conventions éditoriales, viennent l'imbrication des paragraphes (le lien logique étant souvent absent), le mélange des niveaux narratifs, des matériaux (autocitations, citations non explicites, citations bibliques, fausses citations, théâtre, géographie, etc.). Bref, le livre, y compris dans son utilisation « étrange » (inclassable) des images (cahier en ouverture, absence de légendes, arrangement en séquences purement formelles indépendantes du référent), est une perpétuelle violence à la symétrie dont il est tant fait cas par le narrateur [233] et le photographe, qui y voient chez les déçus la marque d'une grâce acquise à travers l'« esthétique »³.

Nous sommes donc en présence d'une saturation de narration. Les guides de lectures abondent, ainsi que les conseils et modes d'emploi, comme dans la préface (il convient d'abord de lire le texte puis de revenir à la préface [xiii], puis de le lire à haute voix, avec l'oreille [xv], et en continu, si cela est possible). Le narrateur n'hésite pas d'ailleurs à exposer les limites, qu'il explicite régulièrement comme pour paradoxalement renforcer le contrat de « vérité », car il se pose en garant du texte (« invention here » [133]), en pilier de la narration (« And it is in these terms I would tell you, at all leisure, and in all detail, whatever there is to tell : of where I am ; of what I perceive. » [52]). Aussi, puisqu'il s'agit bien d'un artefact, d'un édifice fabriqué, le narrateur/constructeur souhaite-t-il, au nom de l'honnêteté, laisser toutes les traces de l'échafaudage (emprunt aux personnages réels, voix du narrateur intradiégétique, fiction du retour sur le texte où le narrateur est son propre lecteur [243 n.1, 2, 3 ; 249 n.1], retour « pédagogique » [« the hat I have spoken of » 274]). La rupture de toutes les unités formelles, le contrôle total du narrateur sur l'objet, le genre, les conventions, désignent en tous points du texte sa fabrication, jusque dans ses aspects économiques et techniques (relectures des épreuves, communiqué de presse, introduction).

Face à cela, le photographe, qu'envie parfois le narrateur, serait presque antithétique : comme l'écrit Gilles Mora, toute l'instance de récit reviendrait à

³ Voir les remarques d'Umberto Eco sur le baroque [*L'Œuvre ouverte*, 20].

l'écrivain et toute l'instance de réel au photographe⁴. Si l'on suit la *représentation* de l'image dans le texte on pourrait en conclure que l'image est une expression enfin libérée des tourments de renonciation — véritable message sans énonciateur, ou presque, pour paraphraser Roland Barthes. Sa froideur (au sens de McLuhan), son absence de modalité métadiscursive, son effet de stase qui pose le référent comme étant (« Voilà ! »), en feraient une production stable et apaisée, comme l'œuvre de l'artisan, silencieuse face au bruit de renonciation verbale, immobile devant le mouvement perpétuel du texte. Agee et le narrateur s'imaginent Evans, le photographe, sans grand état d'âme, sans angoisse, car si le réel s'abîme dans le texte, dans l'image photographique, c'est l'énonciateur qui disparaît au profit d'une relation immédiate référent/spectateur, ou plus précisément référent/signifié alors confondus : le réel excède toujours le discours. Phantasme classique de l'écrivain — tout particulièrement de l'écrivain américain — qui recherche cet immédiat et impossible contact avec le réel, la vision d'Agee est largement partagée par de nombreux artistes. « In a novel, a house or person has his meaning, his existence, entirely through the writer. Here, a house or a person has only the most limited of his meaning through me : his true meaning is much huger. It is that he exists, in actual being, as you do and as I do, and as no character of the imagination can possibly exist. His great weight, mystery, and dignity are in this fact [...]. I too exist, not as a work of fiction, but as a human being. » [12]

La photographie semble donc offrir une réponse pratique à cet idéal de l'écriture qui pose l'écrivain comme enregistreur, simple « plaque photo-sensible », comme surface qu'impressionne, en une pure perméabilité visuelle, le rayonnement des choses : « This is why the camera seems to me, next to unassisted and weaponless consciousness, the central instrument of our time; and is why in turn I feel such rage at its misuse : which has spread so nearly universal corruption of sight that I know of less than a dozen alive whose eyes I can trust even so much as my own. » [11]. Car, dans sa relation *de* et *à* la photographie (qui constitue un métadiscours au sein de l'œuvre) Agee tente de définir un mode de connaissance, un « discernement » d'un nouvel ordre : ni regard scientifique (qui dissèque, donc travaille sur du mort ou en produit [11], ni discours artistique, mais perception du monde (et non imagination intérieure : *the mind's eye* dit l'anglais), à la fois synthétique et analytique, donc vraie, violente et éblouissante de ce qui est : « For in the immediate world, everything is to be discerned, for him who can discern it, and centrally and *simply* [...] but with the whole of consciousness, seeking to perceive it *as it stands* and all of consciousness is shifted from the *imagined*, the revisive, to the effort to perceive simply the *cruel radiance* of what *is*. » [11, mes italiques.]⁵

Mais il faut bien se rendre à l'évidence que la photographie ne peut répondre à de telles attentes. En tant que « document » (véhicule d'un savoir) les images d'Evans sont bien pauvres : elles couvrent un domaine fort réduit (pas de photo de la maison des Tingle, pas d'images de la vie quotidienne ni des repas dont il est fait grand cas

⁴ Gilles Mora, « Walker Evans/James Agee : du couple à trois, » *Les Cahiers de la photographie* 2 (1981), 37-47.

⁵ Il faut rattacher à cette théorie très profondément américaine de la connaissance, les remarques d'Agee [291, 308] qui constituent autant d'attaques contre la sociologie, l'érudition, la méthode universitaire et inductive, au profit de la déduction, voire de l'illumination, susceptible de répondre à l'urgence d'un regard d'un autre ordre.

dans le texte, peu ou pas d'images du travail, pas de plans généraux, de « localisation spatiale »⁶ ; en tant que narration, la séquence, malgré son organisation en parties est irrégulière et incomplète, et y chercher un « message » reviendrait à commettre un contresens. Quant à la frontalité du cadrage, derrière l'apparente neutralité de la projection orthogonale, son caractère exceptionnel à l'époque (donc fortement marqué), sa propension à figurer la confrontation entre regard et objet, renforcent la nature de signe (de tableau, d'artefact) des images ainsi que leur mystère, plutôt que le contraire⁷.

L'absent que rend présent la confrontation, la coprésence des modes, c'est bien le réel, dont on finit par percevoir l'épaisseur mystérieuse, à force de s'entendre dire qu'il est indicible, à force de coups de butoir que le lyrisme forcené et la subjectivité vindicative d'Agee portent à l'institution qui nomme et qui classe. Cette absence se loge dans tous ces couples, ces dichotomies qui traversent l'œuvre, et qui, chacun, pose une altérité radicale rendant la fusion impossible : nous et eux, le jour et la nuit, la photo et le texte, Agee et Evans. Devant de telles barrières le seul terrain partagé, paradoxal dans sa forme et problématique dans sa pratique, reste l'œuvre, objet de combat et de vénération fétichiste (comme l'atteste le dialogue entre Evans et Agee dans le noir [(On the Porch : 3)]. Plus exactement, il se situe dans le procès (imparfait) que celle-ci représente, tentative d'union dynamique entre l'homme et le monde. Le titre la proclame d'ailleurs d'emblée en *sujet*. Le choix du verset de l'Ecclesiaste (44:1), au-delà de l'inscription théologique et morale, pose en effet la relation de représentation : *Let Us* [sujet(s) énonciateur(s)] *Now* [situation d'énonciation] *Praise* [parole] *Famous Men* [objet], une représentation qui dans sa volonté de totalisation englobe en un chiasme ironique les extrêmes de la création : *Us* c'est le Nord, les riches, éduqués et « conscients », bref, les maîtres ; *Famous Men*, au contraire, c'est le Sud, les pauvres, sans éducation, privés de consciences, les vrais « esclaves ».

Cette relation, pourtant, le narrateur en perçoit toute l'inadéquation : « since I cannot make it the image it should be, let it stand as the image it is : I am speaking of my verbal par of the book as a whole. » [319] Parler/écrire/photographier revient toujours à trahir la vérité révélée, à transgresser la loi divine [8-10] et surtout à trahir l'intégrité du sujet, l'observateur étant toujours un exploiteur, un espion [xxii], un violeur [137]. Parler/écrire/photographier est donc impossible, et quiconque s'y risque est pris entre la trahison, l'échec (en permanence annoncé [xv, 13, 238], et la « réussite » qui serait signe d'émascation. Mais ne pas le faire est tout aussi impossible, comme il est impossible de résister à ce désir sexuel qu'Agee utilise comme emblème de l'artiste, parce qu'avant d'être désir *de*, il est désir tout court : Agee n'écrit pas pour ses lecteurs ou pour les métayers (il sait que ce n'est qu'utopie), il écrit. L'immanence du discours fait voler en éclats tant la mystique de l'image qu'entretient le narrateur lui-même, que celle de la littérature qui habitait Evans (il

⁶ Celui-ci s'est un peu élargi entre l'édition originale et celle de 1960 par l'inclusion de quelques images supplémentaires.

⁷ Nombre de travaux sur l'œuvre, pour intéressants qu'ils soient, posent implicitement un référent, externe aux deux « textes », qui arbitrerait la représentation et évaluerait le succès du projet. Consensus reviendrait à lire la littérature comme document, ou, par exemple, Faulkner comme un journaliste.

voulait devenir écrivain et se prenait pour le Flaubert de la photographie), mythe récurrent d'accession à un réel au-delà de la perception⁸.

Car, devant cette frustration de l'indicibilité, devant ces altérités radicales, il n'y a d'autre solution que de continuer à écrire, ne serait-ce que parce qu'il ne reste que l'espace du signifiant, celui du livre, pour répondre à cette absence d'un réel pourtant bien présent (il fait chaud, on a faim, les corps suent, le désir monte), pour faire face à la disparition du signifié dans le référent.

3 — La remémoration comme mode d'accès au réel

La remarque paraît évidente, voire triviale, mais elle ne saurait être évitée, rendue indispensable par le face à face des modes textuel et visuel : la parole est fondée sur une absence : on parle des choses soient parce qu'elles ne sont pas là, plus là, pas encore là, ou simplement pas « accessibles » à l'interlocuteur sous la forme souhaitable par l'énonciateur. Pourtant, on ne peut être dans la situation et la raconter. L'énonciation se différencie toujours du sujet/de la situation d'énonciation, sauf en photographie où la synchronisation des deux est la condition même de l'existence d'une image. Ces deux miroirs face à face ouvrent entre eux un espace qui ne cesse de s'accroître et dans lequel s'effectue un travail de remémoration.

Toute la quête du livre, et tout l'excès du narrateur qui s'oppose à la retenue du photographe, vont dans le même sens : comment re-présenter, comment faire advenir en se re-mémorant, c'est-à-dire à la fois en remembrant les faits et en les commémorant⁹. Le titre d'abord, déjà analysé ; le dernier mot ensuite, « asleep » [471] : la nuit, l'écoute qui a remplacé le regard devenu impossible, entraîne vers la mémoire et le souvenir. La fin de la diègèse, c'est-à-dire cet instant au plus près de la lecture, « ouvre » en une boucle infinie une narration au passé qui débute en réalité par des images (elles, toujours « au présent »).

Dans cette concurrence de narrations, photographie et écriture s'affrontent. Avec difficulté, car il lui faut tenir les deux bouts de la rhétorique (à la fois généraliser pour entraîner le lecteur et particulariser parce qu'il ne veut pas trahir la réalité et tomber dans des abstractions statistiques), le narrateur doit donc rappeler qu'en dépit de tout, ces personnages existent comme êtres vivants réels, au-delà de la représentation : « The one deeply exciting thing about Gudger is that he is actual, he is living, at this instant. » [240]¹⁰ ; qu'ils sont individuels et différents et qu'un autre

⁸ Cet idéal qu'exprimait Thiers par exemple : « Etre simplement vrai, être ce que sont les choses elles-mêmes, autant qu'elles » et dont Roland Barthes fait l'exégèse et la critique dans son article capital « Le discours de l'histoire, » *Poétique* 49 (février 1982), 13-21.

⁹ On citera la description de la cuisine des Rickett, dont il est dit en note : « These are in part by memory, in part composited [sic] out of other memory, in part improvised, but do not exceed what was there in abundance, variety, or kind. They are much better recorded in photographs for which there is no room in this volume. » [201.]

¹⁰ Et si l'on se place sur le terrain du « réel » on peut remarquer qu'en dépit de toutes les déclarations dont abonde l'ouvrage, les auteurs ne sont jamais revenus sur les

individu, lui aussi unique, donc sans autorité particulière (« The governing instrument [of the quest] is individual, anti-authoritative human consciousness » [xiv]), en rend compte :

[...] how, looking thus into your eyes and seeing thus, how each of you is a creature which has never in all time existed before and which shall never in all time exist again and which is not quite like any other and which has the grand stature and natural warmth of every other and whose existence is all measured upon a still mad and incurable time; how am I to speak of you as 'tenant' 'farmers,' as 'representatives' of your 'class,' as social integers in a criminal economy, or as individuals, fathers, wives, sons, daughters, and as my friends and as I 'know' you? Granted—more, insisted upon—that it is in all these particularities that each of you is that which he is; that particularities, and matters ordinary and obvious, are exactly themselves beyond designation of words, are the members of your sum total most obligatory to human searching of perception : nevertheless to name these things and fail to yield their stature, meaning, power of hurt, seems impious, seems criminal, seems impudent, seems traitorous in the deepest : and to do less badly seems impossible : yet in withholdings of specification I could but betray you still worse. [100-1]

La description, outil principal du texte de *Let Us*, joue sur la temporalité, la liste qui classifie en nommant, dans l'espoir d'épuiser la scène. L'œil saisit l'image photographique globalement ; la langue, elle, est attachée au syntagme, à la chaîne, « the winding walk of each sentence » [111]. La description dès lors ne peut jamais atteindre la simultanéité (réelle) de l'existence des parties. Le narrateur opère l'analyse, le découpage (la description), l'abstraction (le plan), puis tente de « rendre » en un seul coup, un seul trait, un seul jet, la totalité synthétique :

It is, after *examined scientifically* or as if by *blue print* how such a house is made from the ground up, in *every* strictly sized part of its wood [...] and with nearly every inch of this open to the eye as it is within one of these rooms, to let *all* these things, each in its place, and all in their relationships and in their *full substances*, *be at once*, driven upon your consciousness, *one center* [184]

Elle transforme un espace en temps, celui de l' « œil » qui balaye la scène , comme le Mississippi a « écrit » le pays en inscrivant sa temporalité dans un espace qu'il pénètre au plus profond et au plus intime :

How beautifully then it has drawn our country into pleated valleys, in what language it has written upon the genius forehead of the earth the name and destiny of water [...] : and the knowledge that such actions, going on intimately in every yard of thousands of miles of land beneath

lieux ni même ont adressé un exemplaire de l'ouvrage aux « sujets », *a fortiori* discuté de lui avec eux.

the hoverings and discharges of the sky, are all of one thing, one more than beast. [252-53]

Elle assume aussi pleinement son rôle syntagmatique avec la concaténation omniprésente (« and »), et l'utilisation systématique d'une ponctuation souple et ambiguë en anglais, le deux points. Un chapitre complet porte le titre « colon » (« deux points en anglais), c'est en dire l'importance presque métaphysique pour le narrateur [97-111]. Dans ces pages dont le sujet est précisément la définition de l'individu (comment parler de l'homme?), le point a disparu pour être remplacé par les deux points. Le résultat est l'inverse de celui que souhaite le narrateur dans son ouverture : « But there must be an end to this [la narration, le texte, la pièce puisque le sous-titre du chapitre est « curtain speech »] : a sharp end and clean silence : a steep and most serious withdrawal : a new and more succinct beginning : » Le texte coule, sans fin, de développements en reformulations (puisque telle est la fonction de ce signe de ponctuation selon Webster) ; il est une chaîne cumulative et circulante (le « : » autorise l'absence de verbe, renforce le sémantisme des noms) ; il est passage, fenêtre, vers un au-delà jamais atteint puisque le texte se referme en boucle à défaut de déboucher sur le livre, jamais écrit.

Contrainte donc dans sa reproduction du réel par la forme du signe linguistique limité, la description s'en remet à l'image pour combler ses lacunes dont souffrirait le narrateur, comme si la représentation pouvait-être autrement que lacunaire ; mais l'on verra que tout le parcours « initiatique » de l'ouvrage consiste à progressivement assumer cette limite. Ceci au moins en apparence, car il semble bien qu'en s'essayant à des « exercices de description » comme dans l'extraordinaire « A Country Letter » [49-50], le narrateur nous fasse en réalité sentir la liberté du verbe qu'il laisse se déployer. Affranchi de la contrainte de la lumière, la voix pénètre sous les surfaces qui arrêtent le regard (sous les vêtements, dans les meubles), spéculer, échafauder, supputer (« I guess »), critiquer et s'émeut [270], tisse par la métaphore des réseaux d'associations, qui ne sont ni compréhension intellectuelle ni raisonnement, mais pure sensation¹¹, et surtout entraîne le lecteur dans un ballet synesthésique, où sont tour à tour convoqués le toucher, instrument de découverte et d'excitation des appétits sexuels [49], l'odorat comme retour à la virginité [50], et enfin la mémoire qui transforme le pétrole de la lampe en formol des bords anatomiques pleins de fœtus, exhibant, au regard qui tue une seconde fois, leur absolue blancheur sépulchrable [50].

Mais Walker Evans ne propose pas toutes les images prises [xv] : il en offre une séquence, brève et longuement méditée (quoiqu'elle n'apparaisse pas immédiatement significative) dont la décantation même porte à croire qu'elle est bien le résultat finalisé d'un travail d'écriture dont les marques auraient disparu, au contraire de l'écriture qu'Agee voulait aussi « transparente » que possible, c'est-à-dire non point invisible mais radicalement visible, exhibée dans ses moindres mécanismes et ses échafaudages. Autant dire que les images qui ont résulté de la prise de vue, n'étaient, en quelque sorte, que des images latentes, en attente de discours. Le cadre, l'agencement, la sélection, sont autant de marques en creux d'une épaisseur de l'image, d'un mystère ouvert à l'interprétation mais que ne saurait décider aucun mode d'emploi définitif. Elles ne différencieraient donc de l'écriture

¹¹ « I do not try to understand nor try to deduce this, but I like it [...]. » [50.]

d'Agee que dans la mesure où, au contraire d'Evans qui utilise une technique soustractive, donnant le moins et pratiquant l'ellipse, Agee accumule, empile jusqu'à la saturation, refuse de choisir.

4) Dire le monde. Photographie et écriture

La résistance qui apparaît sans cesse dans le texte, et contre laquelle le narrateur se bat éperdument, renvoie donc terme à terme au procès de construction de l'image, dont il serait le miroir mais aussi l'horizon rêvé auquel semble s'attacher tout écrivain à la poursuite de ce grand roman qui abolirait tous les autres. Comment donc appeler (au deux sens du terme) le réel alors que cela est par essence impossible (pour Agee, le réel est simultanéité, ubiquité, présence divine dans toute la création) ? Aussi, même les vues de Sirius (« On the Porch », « All over Alabama » [44], « The House had now descended » [19]) particulièrement fortes et surprenantes n'y suffisent pas [236-37]. Les mots, même si leur pouvoir est immense (« Words could, I believe, be made to do or to tell anything within human conceit » [236]), ne peuvent que décrire (i.e. opérer des *consécutions*) et non « incarner », c'est-à-dire donner la vie qui, elle, n'est pas syntagmatique mais donnée en bloc [134, 238].

La photographie, si elle reste totalement fidèle à son *eidōs*, pourrait être, telle qu'elle apparaît dans *Let Us*, le modèle théorique d'un rapport au monde total et donc apaisé, car sec et froid face à l'humidité et la chaleur d'une parole qui semble baigner en permanence dans le désir sexuel : « So far as it [photography] goes [...] and handled cleanly and literally in its own terms, as an ice-cold, some ways limited, some ways more capable, eye, it is like the phonograph record and like scientific instruments and unlike any other leverage of art, incapable of anything but absolute, dry truth » [234] ; elle serait pure, passive, donc « libératrice » : « and the child, the photograph plate, receiving [...] » [72.]

Si la photographie donc est nécessaire pour ancrer le discours dans l'existence du monde, elle ne saurait pourtant être suffisante, car précisément elle souffre de cet abstraction du sens, de cette distanciation (où les indices deviennent signes) qui caractérisent l'hégémonie visuelle de la modernité. Mais le narrateur a beau proclamer : « If I could do it, I'd do no writing at all here. It would be photographs ; the rest would be fragments of cloth, bits of cotton, lumps of earth, records of speech, pieces of wood and iron, phials of odor, plates of food and excrement. » [13], cette issue n'est bien sûr pas possible. L'abandon de la figure de rhétorique, de l'imagination et de la sélection est littéralement suicidaire (le texte, poussé à la limite — au sens mathématique du terme — gonfle et enfle jusqu'à ne plus évoquer l'objet et surtout à ne plus même être un texte [235-36]). Il reste donc au narrateur comme au photographe à investir totalement son médium plutôt qu'à essayer d'imiter l'autre, et aux deux modes à tenter d'exister en contiguïté, à refuser toute synchronisation *a priori*. Cette confrontation risquée, bizarre (on se souvient que l'ouvrage est souvent décrit comme inclassable et qu'il donne en général lieu à des analyses disjointes des deux modes¹²) est pourtant l'un des enjeux majeurs du livre.

¹² Soit les critiques ne s'intéressent qu'à l'écriture ou qu'à la photographie (c'est le cas de la très belle étude d'Yves Bouveret, *James Agee : Let Us Now Frayse Famous Men, ou la voie du réel* (St-Étienne : CIEREC, 1991), soit ils cherchent des informations sur la

On comprend cependant pourquoi il suscite tant de réticences : l'aller retour, l'effet différentiel (contrepoints et accumulations) plein d'incertitudes a quelque chose de singulier et de vertigineux (il s'agit du contraire de la presse illustrée qui cherche à les gommer pour parfaitement encadrer la lecture). Le silence des images et le bruit du texte, l'incertitude des correspondances, tout concourt à déstabiliser le lecteur. En fait, le livre est conçu dans l'esprit des arts du spectacle : le flash brutal des images sans légendes ni explications est suivi d'un travail sur l'image résiduelle de la mémoire¹³ et le narrateur nous demande de jouer ce texte comme une pièce, de nous coller avec lui, physiquement en l'incarnant, lui donnant vie, par notre chair et notre souffle, jusqu'à épuisement total : « The text was written with reading aloud in mind. That cannot be recommended. [...] It was intended also that the text be read continuously, as music is listened to or a film watched, with brief pauses only where they are self-evident. » [xv.]

Car c'est à un véritable exercice de perception auquel nous convie *Let Us*. La première grande description du livre, « A Country Letter »[49], est celle d'une lampe : elle est à la fois objet du texte et sa lumière permet au regard de s'exercer, donc à la description d'avoir lieu. L'œil va d'ailleurs du narrateur (« I sit at a table ») à la lampe (« I am looking at a lighted coal-oil lamp »), à la main qui écrit, puis au crayon (« a softpencil »), et au support du texte (« a school-child's composition book »), pour se focaliser (« focus ») enfin sur la lampe et en amorcer le découpage. A la page suivante, qui va nous permettre d'explorer dans un second temps la pièce où se tient le narrateur, tout part de la lumière avec la phrase d'ouverture du chapitre : « The light in this room is of a lamp. » [51] C'est elle qui scande la présentation de la façade de la maison [140-42] puisqu'au lieu de nous parler seulement de sa composition architecturale et géométrique, tout est ramené au sujet du regard, à la subjectivité d'un regard, niant par là l'existence des objets en dehors d'un regard qui les fait advenir et qui s'oppose, avec le double sens de « blind face », à l'absence de regard en retour des objets : « Now raising the *eyes*, slowly, in *face* of this strength of sun, to look the house in its *blind face* : » [140, mes italiques]. La description peut donc commencer. Elle devient enfin objet de la description elle-même, sous la forme de ce rayon de lumière qui, dans une scène aux connotations mythologiques et symboliques évidentes, nous dit qu'à une certaine heure du jour, un rayon pénètre, comme un signal (le titre de cette partie est « the signal ») par le trou de la serrure dans une pièce obscure pour transfigurer un vase posé sur le linteau de la cheminée [187]. Rite solaire ancestral, unité et révélation de la nature, mais aussi, bien sûr, métaphore directe de la photographie : *camera obscura* et sténopé (puisque le « keyhole » joue ici le rôle de « pinhole »).

photographie dans l'écriture (James C. Curtis et Sheila Grannen, « Let Us Now Appraise Famous Photographs, » *Winterthur Portfolio* 15, n°1 (1980): 1-23), soit ils traitent séparément des deux (John Rogers Puckett, *Five Photo-Textual Documentaries from the Great Depression* (Ann Arbor : UMI Research Press, 1984) dans deux chapitres consécutifs.)

¹³ C'est pour cela que l'édition française, qui place le portfolio refondu dans sa mise en page au centre de l'ouvrage comme c'est la coutume pour les illustrations de livres de voyage ou les biographies, transforme la nature même de l'ouvrage. Il est d'ailleurs significatif des contresens sur l'ouvrage qu'il ait été publié en France dans une collection d'ethnologie (Terre humaine).

Là comme en bien d'autres endroits dans le texte, le regard finit par se muer en ouïe, et la scène se termine sur l'évocation d'un son sans image, un objet sonore qui échappe à la vue, et dont l'archétype est contenu dans le passage de clôture. Dans des pages exemplaires à tous les sens du terme [463-71] s'établit le domaine de l'écriture et son rapport au monde des êtres et du vivant. Côte à côte, les deux « narrateurs » de l'ouvrage, le photographe et l'écrivain, écoutent dans l'obscurité de la nuit tombée un son étrange qui est celui d'un renard, du moins le pensent-ils. Les résonances de la scène sont multiples, tant à travers le dialogue et la complicité des deux hommes que dans l'évocation de la fonction de l'artiste, mais ce qui est caractéristique, c'est que le livre qui s'était ouvert sur des images, à savoir un médium de la lumière, se clôt sur l'obscurité, c'est-à-dire non seulement un moment où le photographe doit s'arrêter d'énoncer, mais où la privation de vision optique décuple la vision intérieure, domaine de l'écrivain.

Car la confrontation des deux modes — ce qu'il est convenu d'appeler deux « regards » — semble nous dire qu'il y a dans cette terminologie, dans le glissement métaphorique de la critique, un piège dangereux. La narration abonde en descriptions de regards : regard de découverte, regard de désir, regard de violence. Mais le vrai regard est d'un autre ordre : distant ou intime, il se passe du contact et s'affranchit des limites physiques de la lumière s'exerçant partout et librement, de nuit comme de jour, sur les objets, dans les objets, à travers les parois, et ne connaît de limite que celles de la conscience (« conscience » et « consciousness ») du narrateur. Celui du photographe — de ce photographe s'entend — est bien plus étrange. L'orthogonalité de la visée, les regards intradiégétiques nombreux qui en miroir dupliquent le regard de l'appareil et du photographe (et au-delà le nôtre), en font un regard presque ininterprétable, qui nous saisit : la première « belle page » est un portrait d'Annie Mae dont l'onde de choc se propage bien au-delà, au-delà de l'intelligence même du discours, comme le rappelle le narrateur : « There is no way of taking the heart and the intelligence by the hair and of wresting it to its feet, and of making it look this terrific thing in the eyes : which are such gentle eyes : you may meet them, with all the summoning of heart you have, in the photograph in this volume of the young woman with black hair » [321]. Il nous plonge dans les profondeurs d'un mystère — c'est bien là l'effet de *construction* de la photographie — qu'il nous appartient alors de creuser.

La méditation nocturne de clôture fait écho à une autre, où l'écoute conduit à l'imagination, puis au sommeil [84sq]; elle indique que l'écriture se développe dans l'intelligible et non le visible, dans l'abstraction du monde et de la contingence et non dans l'immanence. Le premier contact avec la famille de George Gudger a d'ailleurs lieu dans une pénombre qui ne permet pas au narrateur de voir les occupants de la maison, mais qui, au contraire, lui fait comprendre (« saisir ») leur présence : « and here in this room we are in a near dead darkness, in which at first I *know*, only, that it is full of people, whom I *do not yet see*. » [396, mes italiques.] Puis, avec l'accommodation qui se fait et à la lueur incertaine et vascillante de l'allumette que George a craqué, se révèle la pièce, comme elle se révèle le matin, lorsque s'ouvrent les volets. Car la lumière découvre lentement, et sa révélation ne peut se rendre par le simple « The shutters are opened » [403] ; c'est le « letting-open of the blinds » [404]. Ce processus progressif d'« avènement » des objets du monde commence par la connaissance *a priori* : on *sait* par d'autres sens d'abord avant de *voir* ; puis les objets sont exaltés pour devenir peinture, médium chaud ('rembrandt' [404]), avant

de se transformer, avec le refroidissement de la lumière et la perte des ombres, en une photographie, c'est-à-dire « a record in clean, staring, colorless light [...] ». Or, Evans est un photographe de l'effacement de la lumière. Elle est diffuse (venant de partout et de nulle part), elle s'abolit dans la texture et la forme du référent qu'elle construit, cachant ainsi parfaitement sa nature de signifiant ; elle se nie dans l'ostension des objets, comme pour ne laisser du monde qu'un enregistrement, une manière de procès-verbal *verbatim*.

Trois états du rapport au monde, trois types de médiation complémentaires et cumulatives dont la photographie serait, en quelque sorte, l'extrémité. Car le photographe (qui appartient aussi au monde de l'obscurité par les rites magiques du développement et de la visée derrière le voile noir) est entièrement pris dans la triple convergence du monde, de la lumière (« juste ») et de l'obturateur, instrument de sa perception avec son « spasme sec, tranchant et historique » [39]. Alors que l'écriture est lent dévoilement, montée du réel, la jouissance dumonde (« spasm ») avec la photographie tient d'une hyper-fixité temporelle et spatiale (précision de la coupe et de l'instant).

Ce dévoilement se fait donc aussi, et peut-être surtout, par effet de lecture, par les aller retour incessants entre les deux parties du texte, par les multiples imbrications, par les renvois à l'image dans le texte, par les indices descriptifs et l'absence de légendes, donc de repères « extra-diégétiques » (alors qu'il est rarissime que des images soient dépourvues d'accompagnement textuel). C'est un peu comme si l'image livrait d'abord des enveloppes vides, ou plutôt des sortes d'archétypes d'une humanité souffrante, abstraits malgré leur « présence », et que petit à petit, se *construisait* l'existence contradictoire, mystérieuse et incomplète de ces êtres, existence instable, toujours à assurer comme la vie même : ou comment l'effet de réel ressurgit en tant qu'effet de lecture du fictionnel.

Petit à petit l'image change de statut dans le texte. Le temps de la narration s'étire par rapport à la situation référentielle alors que les photographies deviennent une aide à la remémoration, le langage se trouvant libéré pour lui-même en *prière* [471], celle des deux dernières consciences à rester éveillées pour *dialoguer*, alors que le discours se boucle sur l'énonciation, et l'énoncé sur une « exactitude esthétique et éthique », une clarté, une précision et une intégrité qui enfin se retrouve dans le silence : « Our talk drained rather quickly off *into silence* and we lay thinking, analyzing, *remembering*, in the human and artist's sense praying, chiefly over matters of the *present* and of that *immediate past which was a part of the present*; and each of these matters had in that time the extreme clearness, and edge, and honor, which I shall now try to give you; until at length we too fell asleep. » [470-71, mes italiques.]

Ainsi, on le voit, se profile dans le texte un projet de révolution sémiotique — mais n'est-ce pas celui de tout grand texte ? — qui consiste à libérer le signe du référent : « The cleansing and rectification of language, the breakdown of the identification of word and object, is very important, and very possibly more important things will come of it than have ever come of the lingual desire of the cow for the horse [...]. » [237.] C'est bien en effet de désir mutuel (impossible) dont il s'agit, celui qui oppose justement les deux modes. C'est dans le désir sexuel bien sûr, mais aussi désir de réel que le texte puise son énergie. C'est la pulsion vitale qui scande la vie, qui fonde la chaîne humaine jusqu'à une nouvelle genèse : « A man and a woman are drawn together upon a bed and there is a child and there are children. [...] This has been happening for a long while : its beginning was before

stars : It will continue for a long while : no one knows where it will end. » [55] « Let us now praise famous men, and their children after them. » Elle habite le narrateur, définit son rapport à presque toutes les femmes de ces trois familles (surtout Emma Woods [64-69]), imprègne tout le Sud, s'immisce jusque dans la description des objets [49-50, 182] et, dans l'intimité de la maison des métayers (tabernacle dont le sacrilège fait remonter les premiers éveils de la puberté [136-37]), focalise le regard sur le lit comme trace-empreinte des corps, comme présence/absence de la sexualité [68, 175, 224-25, 425,426]¹⁴. Puis, le désir éclate brut, nu, violent, pendant ce trajet en automobile, sous le soleil implacable d'un dimanche d'été, déchaînant l'expression la plus directe de la frustration [374-83] : besoin crûment exprimé d'un corps de femme, une putain d'abord [375], puis une fille qui ressemble étrangement à celle des Gudger [382] ; et le soleil, et le dimanche, et le Sud, et la mort [383], chant de désir frustré comparable en tous points au chant d'amour et de souffrance extatique du renard dans la nuit [469]¹⁵.

Cette immense question du désir est pourtant loin d'être univoque dans l'ouvrage. Le discours du narrateur est obsessionnel, vengeur, saccadé, comme s'il butait sur la sexualité, devenue prison d'une condition humaine esclave du désir, prise dans le phantasme de l'homme, de l'étranger, du puissant, du « blanc » (même si ces métayers ne sont pas noirs), qui tiendrait la femme à sa merci. Mais la servitude du narrateur est un double inversé, une image en miroir de celle des métayers dont l'absence de liberté économique implique une privation de sexualité : corps usés, fatigués, ils sont privés d'intimité par l'exiguité des habitations et leur sexualité se résume à presque rien. Privés de jouissance, ils sont privés de liberté.

A l'opposé de ce dessèchement, de cette étisie du désir, l'image, dans son calme, sa précision, son exactitude, son refoulement de l'instance énonciatrice, et son mystère tout à la fois, offrirait une vraie libération de la pulsion sexuelle. Et c'est alors que l'on se souvient de la définition métaphorique qu'en donne le narrateur : « and the child, the photographie plate, receiving » [72]. Face à une écriture faite d'enchâssements, de retours et d'hésitations, de contradictions affichées, et de métatexte, la photographie, en revanche, serait directe, non auto-référentielle, « transitive » en quelque sorte, silencieuse et, par son silence, reposant des angoisses du texte, suspensive du discours. Boucle de la narration contre trait de la monstration, ces deux figures de géométrie « encadrent » *Let Us*.

5 — Dire, enfin

Violence du texte, véhémence du tête-à-tête sujet-narrateur, appel à l'arbitrage du réel par le truchement de l'engagement physique, toutes ces figures permettent de réconcilier ce qui, dans un premier temps, pouvait passer pour un détournement de récit, un exhibitionnisme déplacé du narrateur. En devenant sujet parmi les sujets,

¹⁴ Comme l'indique une description sexualisée du « Sud profond » (*Deep South*) qui fait assez largement place aux phantasmes classiques, aux rapprochements entre chaleur, négritude et sexualité [45, 378-80].

¹⁵ La note sur l'égalité de valeur de l'amour homo- et hétérosexuel située sur cette page est à remarquer.

celui-ci offre une contrepartie à son voyeurisme ; en faisant apparaître l'animal en lui, le désir physique le plus cru, il se défait de sa carapace la plus protectrice, la plus chère, l'intellect (qui régit sa vie et son texte) pour entrer de plainpied (mais est-ce sur leurs bases? rien n'est moins sûr) dans la vie des hommes *simples*. En prenant physiquement la place de ses sujets, en se couchant sur leur lit afin de ressentir leurs sensations ([58]), il tente d'approcher au plus près du corps de l'autre. Et quand il est aux prises avec les puces ([350]) dans une scène qui a tout de la mortification, il est peut-être alors à la fois au plus loin et au plus près de la littérature ; car les insectes le font littéralement entrer dans son sujet, le rappellent à la réalité ; ils l'obligent ensuite à *choisir* : avec ou sans couverture ; mais ils le conduisent aussi à l'extase du réel dans la douleur, lorsqu'il espère que va s'opérer une dissociation corps-esprit.

Celle-ci pourtant semble illusoire, et nous découvrons alors que vivre c'est énoncer, énoncer sans cesse même si l'on en perçoit les limites (« Since I cannot make it the image it should be, let it stand as the image it is. » [319]). Enfin énoncer c'est être quelque part. *Let Us Now Praise Famous Men* nous dit avec force que je ne peux jamais être là où est l'autre, me mettre à sa place, voire racheter mes fautes : « you are what you are and [...] she is what she is, and that you cannot for one moment exchange places with her, nor by any such hope make expiation for what she has suffered at your hands, and for what you have gained at hers [...] » [321].