



PREDATOR

Jean-Marie Donat

Always I must walk the streets, and always I feel someone is following me. And it is I!

« Toujours, je dois aller par les rues, et toujours je sens qu'il y a quelqu'un derrière moi.
Et c'est moi-même ! »

Hans Beckert

P R E D A T O R

For Gloria



PREDATOR

PHOTOGRAPHY C. 1920-1960

COLLECTION

Jean-Marie Donat

series #1

INNOCENCES











































TIERS INCLUS

« *C'est une ombre au tableau qui lui donne du lustre.* »

(Nicolas Boileau, *Satire IX*)

L'art de l'assemblage, du montage, de la juxtaposition crée assurément des liens entre des images disparates, et le regard oblique qu'on leur porte est le véritable constituant d'un ensemble qui finit par leur donner la signification sans laquelle ces images seraient restées dispersées, éclatées, ignorées, incomprises. Le regard a su patiemment repérer des similitudes, des ressemblances, des affinités, mais, dans certains cas, l'art de la collecte par contiguïté et concordance redouble le mystère de la signification du tout. Autant deux ou trois images peuvent amuser en raison d'un supposé hasard ou d'une simple coïncidence dans la thématique ou la manière de procéder, autant un ensemble d'images de provenances très diverses dans l'espace et le temps qui montrent, pour ainsi dire, trop de similitudes est des plus intrigants, relève presque d'un esprit magique, du surnaturel, d'un dessein caché.

Les séries ont en commun – précisément parce que ce sont des séries qui répètent, redisent,

THE INCLUDED THIRD

'It is a shadow on the painting that makes it shine.'

(Nicolas Boileau, *Satire IX*)

The art of assembly, montage, juxtaposition assuredly creates connections between disparate images. The oblique gaze we cast upon them is the true constituent of the grouping that gives them significance, without which those images would remain dispersed, scattered, unknown, uncomprehended. The gaze patiently identifies similarities, resemblances, affinities – but in certain cases the art of collecting, through contiguity and concordance, increases the mystery of the meaning of the whole. While two or three similar images may amuse through a supposed chance or simple coincidence in their subject or approach, an entire group of images of extremely diverse provenance in space and time that shows, so to speak, too many similarities is most intriguing, almost magical, supernatural, suggesting a hidden design.

Series have in common – precisely because they are series, which repeat, re-express, show

montrent et représentent des mises en scènes courantes – de signifier tout autre chose à partir d’un certain seuil quantitatif. Plus les images du même sujet reviennent et s’accumulent, plus les qualités émotionnelles, affectives et intellectuelles se modifient fortement, mais toujours du côté de l’inquiétant, du dérangeant, du malaise, du trouble, tendant vers le malsain, voire le pathologique. On ne dirait pas cela des collections de timbres, de boîtes de sardines, de voitures ou de maquettes d’avions. L’inconfort tient ici aux constituants du matériau photographique, à savoir (encore et toujours et quelle que soit la théorie qui l’accompagne) qu’il est trace d’événements ayant réellement existé. Le mal-être du regardeur est d’autant plus accentué que nous avons affaire dans ces photographies à des mises en scène, des poses et des attitudes inventées, donc à des fictions pour une grande partie, mais que la juxtaposition de ces dizaines d’images renvoie à un trop de réalité qu’il nous est dès lors difficile de regarder superficiellement.

La série *Predator* est à cet égard frappante car, à première vue, rien que de très banal dans l’ombre sur le sol d’un homme portant un chapeau, étant donné les époques des prises de vue. Comme une ombre semblable revient en plusieurs photographies, cette apparition des plus familières évolue en un fami-

and represent scenes in common – that they mean something entirely different once they pass a certain quantitative threshold. The more images of the same subject reoccur and accumulate, the more their emotional, affective, and intellectual qualities change, becoming more weird, disturbing, uneasy, troubling, approaching the unhealthy or even the pathological. This could not be said of collections of stamps, sardine tins, cars, or model aeroplanes. The discomfort arises from the constituent materiality of photography itself, that is (again, always, regardless of accompanying theory) that it records events that really occurred. The spectator’s unease is further accentuated when these photographs involve invented scenographies, poses, and attitudes, thus, for the most part, fictions – but fictions that the juxtaposition of dozens of images transforms into an excess of reality which thus becomes difficult for us to look at superficially.

The *Predator* series is arresting for this reason: at first glance, there is nothing more banal than the shadow on the ground of a man wearing a hat, given the eras in which the photographs were taken. As a similar shadow reappears in multiple photographs,

lier étrange, bizarre, inquiétant, ce que la langue allemande nomme précisément l’« inquiétante étrangeté » (*Unheimlich*), un non-familier qui présente cependant une face familière, un chez-soi et un ailleurs, un tout autre pourtant connu. Du découpage opéré peut donc naître un début d’histoire au gré des humeurs, des connaissances et des projections des récepteurs alors en charge d’un montage optico-narratif. Par exemple, pour cette série *Predator*, viennent aussitôt à l’esprit des images de films noirs, ce personnage dont on ne perçoit que l’ombre portée formant un curieux hybride de *M. le Maudit* et du prêcheur de *La Nuit du chasseur*. Le médium utilisé conditionne inévitablement certaines des relations que nous entretenons avec la réalité, puisque, techniquement parlant, la part d’imaginaire est ici des plus réduites. Il en va tout autrement dans la mythologie picturale qui regorge d’exemples dans lesquels l’ombre occupe diverses fonctions, mais oscillant presque toujours entre l’indice impalpable d’une absence et la preuve de l’existence concrète, tout corps devant projeter une ombre. Qu’il s’agisse de l’ombre portée considérée comme l’une des origines de la peinture (avec le mythe de Narcisse), ou de légendes (spectres, fantômes), de récits religieux (l’ombre de Pierre qui guérit les malades), de théories philosophiques (la caverne de Platon),

this familiar apparition becomes, in fact, a familiar: strange, bizarre, disturbing, what is known in German as ‘disturbing strangeness’ (*Unheimlich*), a non-familiar that nonetheless presents a familiar face, homely yet eldritch, an ‘other’ that is still, somehow, known. From the selection and arrangement of images may arise the beginning of a story, according to the inclinations, familiarities, and projections of the receptors creating the optico-narrative montage. For instance, the *Predator* series immediately suggests images from film noir; the personage of whom one sees only the shadow forming a curious hybrid of *M* and the preacher from *The Night of the Hunter*.

The medium used inevitably conditions the relationship we maintain with reality; here, technically speaking, imagination’s role is radically reduced. It is entirely different in pictorial mythology, which abounds with images in which shadow fills various functions, but oscillates almost always between the impalpable indication of an absence and the proof of physical existence, since there must be a body to project a shadow. Whether the shadow is considered among the origins of painting (with the myth of Narcissus), legends (spectres, phantoms), religious stories (Peter’s shadow

de contes fantastiques (*L'Étrange Histoire de Peter Schlemihl ou l'homme qui a vendu son ombre* – Adelbert von Chamisso), l'ombre demeure comme telle une réalité visible, qu'elle soit l'ombre d'une chose réelle ou irréelle. L'ombre peut se voir, elle est même colorée, comme l'ont constaté de nombreux peintres. Contrairement à ces récits plus ou moins mythiques, la photographie atteste, par sa nature physico-mécanique, de la réalité concrète de l'ombre comme résultant d'un corps nécessairement présent et réellement éclairé. À moins d'un trucage, la fixation du flux de photons sur la pellicule ne peut que confirmer la nature de ce médium qui est l'« art de fixer les ombres », selon la formule de Fox-Talbot.

Une fois acceptée la maladresse du photographe (mais est-ce d'ailleurs toujours un homme, en dépit de ce que signale le chapeau?), la série ne peut éviter que se glisse l'« ombre d'un doute », et même le renforce : la même personne peut avoir réalisé ces photographies durant quarante ans ; le titre oriente fatalement la lecture des images. De fait, ce « prédateur » peut être prédateur sexuel, maître chanteur, violeur, pédophile, voleur, meurtrier, et même ce bon père de famille qui, un beau jour, assassine méthodiquement toute sa famille. Loin de rassurer, la compulsion de répétition de l'ombre portée est à la fois preuve de sa présence

healing the sick), philosophical theories (Plato's cave), fantastic tales (*The Strange History of Peter Schlemihl or The Man Who Sold His Shadow* by Adelbert von Chamisso), the shadow remains a visible reality, whether it be the shadow of a thing real or unreal. The shadow may be seen, it may even have a colour, as many painters have observed. Contrary to more or less mythological tales, photography attests, by its physico-mechanical nature, to the physical reality of the shadow as resulting from a necessarily present and genuinely revealed body. Barring darkroom trickery, fixing the movement of photons on film must confirm the nature of this medium which is the 'art of fixing shadows', in Fox Talbot's phrase.

Once we accept the clumsiness of the man with the camera (and *is it* always a man, despite the hat?), the series cannot escape the 'shadow of a doubt' and indeed reinforces it: the same person could have made all these photographs over forty years; the title ineluctably orients how we read the images. This 'predator' might be a sexual predator, a blackmailer, a rapist, paedophile, thief, murderer, or even that ideal family man who, one fine day, methodically slaughters his entire family. Far from reassuring us, the compulsive repetition of the

sur les lieux et anonymat complet. Plus l'indice prend de l'ampleur par les retours continuels de l'ombre, plus est fuyant l'être même du porteur d'ombre dans l'image. Nous avons ici, littéralement, la projection de l'« ombre psychique » du spectateur sur les ombres qu'il voit se succéder. Ressurgit ainsi le malaise que l'on attribuait aux seules images, puisque les éventuelles significations de l'ombre portée sont essentiellement le résultat de la projection, métaphorique et concrète, de notre ressenti. C'est là une théorie bien connue de l'interprétation des ombres portées dans les arts plastiques, à la fois réellement figurées mais représentant bien autre chose liée au dédoublement de la personnalité, à la « part d'ombre » du créateur, mais aussi du récepteur. Outre le célèbre exemple, parmi tant d'autres, du récit de R.L. Stevenson, *L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, on ne peut s'empêcher de penser que le style *tenebroso* du Caravage pourrait également contenir une part d'ombre de ce peintre merveilleux recherché dans toute l'Italie pour meurtre. Les psychobiographies sauvages d'artistes ne conduisent pas bien loin et, surtout, ne permettent aucunement de saisir l'enjeu esthétique et plastique des œuvres. Il faut bien comprendre ces éléments d'ombres métaphoriques et concrètes comme des indices, des traces, des résidus, des empreintes laissées ici et là

shadow is the proof at once of presence and complete anonymity. The more explicit the clue becomes through the shadow's continual return, the more elusive is the being who casts the shadow in the image. We have here, literally, the projection of the 'psychic shadow' of the spectator on the shadows he successively sees. There returns the uneasiness previously attributed to the images alone, since the possible meanings of the shadow result essentially from the metaphorical and physical projection of our feelings. There is a well-known theory of the interpretation of shadows in the visual arts, genuinely shown yet representing something else entirely, related to the doubling of the personality, the 'shadow half' of the creator, but also of the viewer. Besides the famous example, among many others, of R.L. Stevenson's *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, we cannot help thinking that the *tenebroso* style of Caravaggio might also contain the shadow half of this marvellous painter who was pursued throughout Italy for murder. Amateur psychobiographies of artists do not take us very far and, above all, do not capture the aesthetic and plastic elements of their work. We must understand these metaphoric and physical shadow elements as

par le geste de l'artiste, en l'occurrence par l'acte photographique.

Une prise de vue fautive, passe encore. Les mêmes manquements répétés sont plus étranges, ce même lorsque l'on imagine qu'il s'agit chaque fois d'un photographe différent, car rien ne nous indique que l'ombre portée ne fut pas captée sciemment. On a parfois l'impression du contraire. Lors de la prise de vue, il était impossible de ne pas voir l'ombre portée à côté même du sujet photographié, ou à ses pieds, et même sur une grande partie de son corps, jouant parfois en miroir lorsque nous voyons un homme, de face, portant aussi un chapeau, ou encore l'ombre de dos portée sur un autre homme à chapeau également de dos. Sans doute, l'effet sériel dessine un début de cohérence là où la méconnaissance technique n'a produit que des accidents, des bévues, des ratages. Happés par cet effet de réalité dû au manque de savoir-faire, nous sommes quelque peu engagés dans ce processus de (pseudo)-élaboration mis au jour par la psychanalyse et condensé dans la formule entêtante : « Je sais bien, mais quand même... » On a beau se convaincre de ce que les images semblent posséder un sens parce qu'elles ont déjà été choisies et arrangées – n'ayant donc pas de signification propre, interne, par elles-mêmes –, rien n'y fait. Cette banale factualité doit

clues, traces, residues, imprints left behind by the artist's gesture, in this case by the act of photographing.

One flawed shot may be overlooked. The same errors repeated are stranger, even if one imagines that a different photographer is involved each time, for nothing indicates that the shadow was not deliberately included. Sometimes one has the impression that the contrary may be true. When the photograph was taken, it would have been impossible not to see the shadow cast beside the subject, or at his feet, or even on the greater part of his body, sometimes mirroring him when we see a man head-on also wearing a hat, or the shadow from the back cast on another hatted man, also with his back turned. No doubt the serial effect creates a coherence where technical ignorance produced merely accidents, slips, failures. Caught up in this 'reality' effect caused by lack of technical know-how, we are somehow engaged in that process of (pseudo) elaboration laid bare by psychoanalysis and condensed in the stubborn formulation; 'I know, but even so –'. For all our conviction that the images' apparent meaning is due only to their having previously been chosen and arranged – that they have no inherent significance in them-

self, or might contain shadows but does not itself appear to have contours. Or perhaps, as recommended in treatises, care was taken not to expose one's own body to the light in order to avoid any shadow upon the work. And even when perspective and lighting made its absence impossible, the shadow of the reproducer of shadows in the representation never appeared. The paintings in which this phenomenon becomes perfectly visible were for

se themselves – it's no use. This banal factuality must hide – could hide – another meaning to be teased out. Its significance eludes us, for we do not have all the elements (who, where, how, on what dates?). It is nevertheless clear ('I know') that an even greater number of this kind of image would only confirm the suspicion ('but even so') even as it amplified their strangeness. In the various pictorial traditions and even in shadow theatres it is extraordinarily rare to see the shadow of the artist appear in his works. He or she who organises, stages, or depicts is not present in shadow form, so that the point he/she occupies and through which certain shadows are shown us is not represented, as though that gaze were bodiless, without volume or mass. A shadowless vision which nonetheless represents shadows, an entity which can discern shadows but does not seem to have contours. Or well, as this was recommended in the treatises, one has taken good care not to expose one's own body to the light, in order to avoid all shadow in the work. And, when even this was impossible by the perspective and the incidence of the light, one did not represent the shadow of the one who reports the shadows in the representation. The paintings in which this becomes perfectly visible

furent majoritairement réalisées après l'invention de la photographie.

La série *Predator* est tributaire de codes visuels, de représentations construites socialement, mais aussi le résultat direct de l'entier dispositif de prise de vue. À bien y regarder, quelque chose ne va pas, résiste, surtout dans les photographies où l'ombre occupe une portion d'espace importante. Grâce à l'ombre, nous voyons parfois la posture du corps en train d'opérer la prise de vue, mais jamais les coudes et les bras relevés – et donc l'appareil qui a pris cette image. La machine qui a permis la captation de l'ombre portée est cachée, enveloppée, contenue précisément par cette ombre que sa présence invisible révèle. C'est parce qu'il était concrètement tapi dans l'ombre que l'on voit que l'appareil a pu la saisir aussi nettement. Nous appréhendons bien le regard du photographe présent, par son ombre, dans l'image, nous sommes comme à sa place et redoublons son regard, mais le trouble provient aussi de ce regard tiers inclus dans l'ombre même, à savoir celui de la caméra. Le résultat du processus, du dispositif, de la prise de vue semble inévitable. Mais qui regarde ou quelle instance regarde ce que l'on voit au final, si ce n'est l'appareil englobé par l'ombre même qu'il a littéralement « produite » ? Nous est ainsi donné à voir une sorte de point de vue

the most part produced after the invention of photography.

The *Predator* series is a tributary of visual codes and socially constructed representations, but also the direct result of the whole process of taking a photograph. Looking closely, something is off, something resists, especially in the photographs where the shadow occupies a large proportion of the picture. Thanks to the shadow, we can see perfectly the posture of the body taking the picture, but never its elbows and raised arms and thus the camera itself. The machine which captured the shadow is hidden, muffled, contained by the very shadow that its invisible presence reveals. It was precisely because it was physically enveloped by the shadow we see that the camera was able to capture it so clearly. We feel the gaze of the photographer present, in shadow form, in the image, we are as though in his place and duplicating his gaze, but our unease comes from the *third* gaze included in the shadow itself – the camera. The result of the process and physical arrangement of taking a photograph seems inevitable. But who or what sees what we see as an end result if it is not the apparatus enshrouded by the very shadow it has literally produced? We are thus

de nulle part, comme si l'ombre s'engendrait naturellement sans le secours de quelque instrument ou de quelque technique. Ce regard tiers se trouve pourtant là, quelque part, dans l'ombre de son ombre.

Jacinto Lageira

Jacinto Lageira est professeur en esthétique et en philosophie de l'art à Paris I Panthéon-Sorbonne, et critique d'art.

Parmi ses publications : L'Image du monde dans le corps du texte (I, II), La Lettre volée, 2003 ; L'Esthétique traversée – Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre, La Lettre volée, 2007 ; La Déréalisation du monde. Fiction et réalité en conflit, J. Chambon, 2010 ; Cristallisations (monographie Jean-Marc Bustamante), Actes Sud, 2012 ; Regard oblique. Essais sur la perception, La Lettre volée, 2013.

given access to a sort of view from nowhere, as though the shadow were engendered naturally without the assistance of instrument or technique. This third gaze is found there, somewhere, in the shadow of its shadow.

Jacinto Lageira

Jacinto Lageira is a professor of aesthetics and philosophy of art at the University of Paris I (Panthéon-Sorbonne), as well as an art critic.

His published works include: L'Image du monde dans le corps du texte (I, II), La Lettre volée, 2003 ; L'Esthétique traversée – Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre, La Lettre volée, 2007 ; La Déréalisation du monde. Fiction et réalité en conflit, J. Chambon, 2010 ; Cristallisations (monographie Jean-Marc Bustamante), Actes Sud, 2012; Regard oblique. Essais sur la perception, La Lettre volée, 2013.

Special thanks to Laurence Godec and Jacinto Lageira.

My deep gratitude to Vera Terrier Hermann and Sam Stourdzé.

And finally, thank you to Nathalie Van Doxell, without whom all of this would be impossible.

Published by INNOCENCES on the occasion of the **Rencontres de la Photographie Arles 2015**

Copyright © INNOCENCES 2015

Collection copyright © Jean-Marie Donat 2015

Text copyright © Jacinto Lageira 2015

Translation by Phoebe Green © Phoebe Green 2015

Jean-Marie Donat has asserted his right under the Copyright and Design to be identified as the author of this work.

Printed in Italy by Castelli Bolis

Published in France in 2015 by

INNOCENCES

4 rue Saint Nicolas

75012 Paris

France

www.innocences.net

ISBN 979-10-95154-02-0



Il a été imprimé, en un tirage unique, cinq cents exemplaires de *PREDATOR*
numérotés de un à cinq cents.

PREDATOR has been printed in a limited edition of five hundred numbered copies.