

L'usage photographique

La photographie est généralement comprise comme un moyen technique permettant de saisir quelque chose dont on veut garder le souvenir.

Cette approche devient aujourd'hui industrielle. Lorsque j'ai été, avec un ami, voir l'exposition *L'Âge d'or de l'Inde classique*, consacrée aux bouddhas Guptas, nous avons passé quelques minutes à regarder, dans la librairie du Grand Palais, les livres sur l'Inde. Il me dit trouver leurs photos d'enfants et de paysages vraiment très belles. Je lui répondis que je les trouvais douloureuses — douloureuses d'inhumanité à force de fausse humanité. Étrangement, la plupart des hommes et des femmes aujourd'hui ne sont pas sensibles à cette inapprochable férocité ou plus exactement n'y ont jamais fait attention.

Ils considèrent même ces photographies, présentant l'ensemble des idées reçues que nous avons, tant au niveau du sujet (des petits garçons et des petites filles qui sourient et donnent le sentiment de l'innocence, des jolies jeunes filles appétissantes, des vieillards ridés et édentés donnant l'impression d'être sages, des paysages grandioses) qu'au niveau de la manière (effets de lumière, de contre-jour, de cadrage...) comme étant « esthétiques ». Ils les apprécient pour la même raison qu'ils mangent au Mac Do,

échantent des informations avec un être humain sans jamais lui parler véritablement, trouvent normal de passer trois heures par jour devant la télévision à regarder des produits de divertissement. Il nous faut apprendre à reconnaître qu'ainsi nous assoifions et restreignons la vie. Il nous faut apprendre que ces photographies ne montrent rien du monde — elles prétendent même qu'il est uniforme d'un bout à l'autre de la Terre, lisse et sage comme un coucher de soleil sur papier glacé.

Aucun de nous ne vit dans un tel univers aseptisé. Nous sommes tous confrontés, d'une manière plus ou moins aiguë, à une certaine incertitude. Le réel n'est pas sûr, ne se donne pas d'un seul coup : il ne cesse de devoir être interrogé. L'art nous apprend à habiter au cœur de cette incertitude, là où la photographie habituelle et la photographie industrielle nous invitent à la fuir.

Le pape Benoît XVI, étudiant la manière dont l'Antéchrist se manifesterait aujourd'hui, écrit : « Le tentateur n'a pas la grossièreté de nous inciter directement à adorer le diable. Il nous incite seulement à choisir ce qui est rationnel, à donner la priorité à un monde planifié et organisé, où Dieu en tant que question privée peut avoir une place, sans avoir pourtant le droit de se mêler de nos affaires essentielles. Soloviev attribue un livre à l'Antéchrist, *Le chemin public vers la paix et le bien-être du monde*, livre qui devient pour ainsi dire la nouvelle Bible dont le contenu véritable

est l'adoration du bien-être et de la planification raisonnable⁽¹⁾. » Cette analyse m'a beaucoup frappé. On pourrait croire que promouvoir la paix et le bien-être, aider les gens à se faire du bien, chercher à éveiller leur conscience est un premier pas dans la bonne direction. Or, nous dit Benoît XVI, c'est au contraire une attitude dangereuse et néfaste.

Ce constat fut aussi celui du maître de méditation Chögyam Trungpa dès les années 1970. Pour lui, une telle approche anesthésie le cœur des hommes, les invite à fuir leur vulnérabilité — seul lieu d'authenticité où se découvre l'épreuve de la liberté. Lorsqu'on prétend qu'une telle attitude est spirituelle, on s'égare gravement⁽²⁾. La spiritualité authentique ne vise nullement à nous protéger de la réalité, à fuir l'urgence et l'ardeur de l'existence, à promouvoir la haine de la poésie.

La vraie spiritualité — celle qui est chaque jour souillée, bafouée par le discours qui porte ce nom — est un saut hors de tout confort, une manière de réveiller notre cœur de son anesthésie. Elle requiert un effort qui peut sembler brutal.

(1) Benoît XVI, *Jésus de Nazareth*, Paris, Flammarion, p. 134.

(2) Cf. Chögyam Trungpa, *Pratique de la voie tibétaine*, Paris, éd. du Seuil, 1976.

La photographie industrielle dite « esthétique » ne prend aucun risque. Un discours fabriqué, inauthentique et faussement rassurant. Yann Arthus-Bertrand en est l'exemple accompli. Avec lui, l'industrie atteint un niveau planétaire, total. Certes Yann Arthus-Bertrand veut, dit-il, éveiller les consciences aux questions écologiques et il est probable que, comme nombre de photographes industriels, il soit mû par de belles intentions humanistes et non par la seule recherche du profit. Mais son travail participe de la barbarie de notre monde — barbarie qui tue la poésie véritable, seule réelle planche de vivre. Avec les meilleures intentions, il est possible de participer à l'extension de la dévastation. C'est là le drame de notre temps : une vraie lucidité est nécessaire pour œuvrer justement. Cela met à mal les discours pour lesquels la notion traditionnelle d'intention détermine le sens de l'acte et notre responsabilité. À l'âge de la dévastation — de la difficulté chaque jour plus douloureuse pour l'homme d'habiter humainement quelque part — il importe de repenser le sens de la responsabilité. Acheter un poulet « fabriqué » en batterie suscite bien moins de questions, de pincements au cœur, que tuer un animal que nous aurions élevé ou que nous aurions découvert au hasard d'une partie de chasse. Même s'il suffit de le prendre d'un rayonnage et de le poser dans son panier, cet acte est-il anodin? Peut ici apparaître à quel point la dévastation n'est pas un phénomène apparent : « Car la dévastation, telle que nous l'entendons,

La photographie est-elle un poème ?

ne date franchement pas d'hier. Elle ne s'épuise pas non plus dans ce que nous pouvons en voir et en saisir. De même, jamais on ne peut en rendre compte en additionnant le détail des destructions au dénombrement des vies humaines exterminées, comme si elle n'en était que le résultat⁽³⁾. »

*

La photographie comme dispositif et la photographie comme poème

Le mode du dispositif — sur lequel repose la photographie industrielle qui s'impose partout — et celui de la poésie sont deux manières, différentes, d'être et de se rapporter à ce qui est.

Le dispositif institue la dévastation et l'errance. Pour lui, tout apparaît pris d'avance au sein d'un projet total : la maîtrise la plus effective, efficace et rationnelle de l'ensemble du réel. Le dispositif dispose de tout étant comme un élément d'un stock disponible — à disposition ou prêt à être commandé. Il considère les êtres et les choses comme des produits dans un supermarché. Ces visages d'enfants souriants, qui touchent tant, que l'on voit par-

⁽³⁾ Martin Heidegger, *La dévastation et l'attente*, Paris, éd. Gallimard, 2006, p. 20.

tout, niais, sont photographiés comme des boîtes de purée et des tablettes de chocolat. Rien d'eux n'est pris en garde, préservé.

Ce que le dispositif saisit est capturé sans aucun égard pour son être — il doit apparaître dans une présence lisse et stable. Le dispositif empêche d'emblée toute *proximité* réelle.

La poésie nomme, préserve, et prend sous sa garde ce qu'elle considère. Je ne peux photographier un visage ou un arbre qu'en sachant que ma manière de les montrer n'en épuise nullement la présence, que cette présence est d'une ampleur toujours neuve. Le photographe-poète assume que sa manière de photographier ne saisit rien, qu'au sens habituel du terme, il ne fait pas d'image — qu'il ne faut surtout pas que sa photographie devienne image. Il est ici, paradoxalement, un cousin du bon peintre, dont Matisse soulignait que les tableaux suscitent nécessairement « cette espèce de sentiment d'évasion et d'élévation de l'esprit », alors qu'une peinture dépourvue de cette qualité-là est « une image⁽⁴⁾ » — car que la photographie ne soit pas une image est paradoxal. Elle a souvent été comprise comme telle et ainsi distinguée de la peinture. Pourtant, depuis plus d'un siècle, des poètes sont venus qui ont demandé à la photographie de nous libérer de l'image et de toute anecdote — relevant ainsi le sens propre, bien qu'inapparent, de la photographie.

⁽⁴⁾ Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, éd. Hermann, 1972, p. 267.

Le photographe-poète ne fait pas d'image. Il ne photographie pas un visage, un arbre ou le bleu du ciel. Non seulement parce qu'au lieu de saisir quelque chose, il l'abrite, mais plus radicalement encore parce que son attention ne se fixe pas sur quelque chose ou quelqu'un : elle est une modalité de l'espace, un rythme, la dimension espérée d'une rencontre. Photographier non pas la cheminée qui se dégage sur le ciel, mais la présence à partir de laquelle elle apparaît, et qui porte les nuages d'une blancheur aux contours fluctuants, le bleu du ciel dans son azur le plus calme et le plus réjouissant et les dessins de branches d'arbre qui se montrent dans leur étrangeté solitaire enfin reconnue. Présence nommée comme cet équilibre qui devient le don spacieux où s'abriter. Photographier en une telle guise repose sur un émerveillement devant le fait que quelque chose soit et vienne à être de telle manière que nous en sommes les témoins capables d'une parole. La photographie-poème devient parole quand, enfin, elle ne cherche plus à signifier, ne tente pas de qualifier, mais montre, comme le dit Martin Heidegger, en portant « aux sites de la pure sidération jusqu'au maintien en l'injonction par lequel s'en vient le souffle du silence, et où tout va, ajointé à son rythme, au devant de la destination⁽⁵⁾ ».

(5) Martin Heidegger, *Avant-propos au poème « Todtnauberg »*, trad. Hadrien France-Lanord.