

RENOV'LIVRES 2016

SUSAN SONTAG

SUR LA
PHOTOGRAPHIE

CHRISTIAN BOURGOIS ÉDITEUR



DANS LA CAVERNE DE PLATON

L'espèce humaine s'attarde obstinément dans la caverne de Platon et continue, atavisme ancestral, à faire ses délices des simples images de la vérité. Mais l'ensei-
gnement que dispensent les photographies n'est pas le même que celui des images plus artisanales du passé. Pour commencer, il y a infiniment plus d'images autour de nous, qui sollicitent notre attention. L'inventaire a débuté en 1839 et depuis cette date, il n'est pratiquement pas une seule chose, semble-t-il, qui n'ait été photographiée. Cette boulimie même de l'œil photographique change les conditions de notre détention dans la caverne, notre monde. En nous enseignant un nouveau code visuel, les photographies modifient et élargissent notre idée de ce qui mérite d'être regardé et de ce que nous avons le droit d'observer.

Elles constituent une grammaire et, ce qui est encore plus important, une éthique du regard. Enfin, le résultat le plus monumental de l'entreprise photographique est de nous donner le sentiment que le monde entier peut tenir dans notre tête, sous la forme d'une anthologie d'images.

Collectionner des photographies, c'est collectionner le monde. La lumière des films et des émissions de télévision illumine les murs, vacille, et s'éteint; mais avec les photographies, l'image devient aussi objet, un objet léger, bon marché à produire, facile à transporter, à accumuler,

à stocker. Dans *Les Carabiniers* de Godard (1963), deux ouvriers agricoles fainéants s'enrôlent dans l'armée du roi, séduits par la promesse qu'ils pourront piller, violer, tuer ou faire subir à l'ennemi tout autre traitement qu'il leur plaira, et s'enrichir. Mais la valise de butin que Michel-Ange et Ulysse rapportent triomphalement à leurs femmes, des années plus tard, se révèle ne contenir que des cartes postales illustrées, des centaines de cartes postales, représentant Monuments, Grands Magasins, Mammifères, Merveilles de la Nature, Moyens de Transport, Œuvres d'Art et autres trésors répertoriés en provenance des quatre coins du globe. Le gag de Godard parodie brillamment la magie équivoque de l'image photographique. Les photographies sont peut-être les plus mystérieux des objets qui constituent et rendent plus épais l'environnement que nous reconnaissons comme moderne. Les photographies sont réellement de l'expérience captivée, et l'appareil photo est l'arme idéale de la conscience quand elle cherche à multiplier ses possessions.

Photographeur, c'est s'approprier l'objet photographié. C'est entretenir avec le monde un certain rapport qui s'éprouve comme rapport de savoir, et donc de pouvoir. Une première chute dans l'aliénation, phénomène notoire aujourd'hui, qui a consisté à habituer les gens à réduire le monde à des mots imprimés, est censée avoir engendré le surplus d'énergie faustienne et de trouble psychique nécessaire à l'édification des sociétés inorganiques modernes. Mais le texte imprimé filtre le monde, le transforme en objet mental, de façon moins traîtresse, semble-t-il, que les images photographiques qui sont maintenant la source principale où l'on apprend à quoi ressemblait le passé et ce que contient le présent. Ce qui est écrit sur une personne ou sur un événement se donne ouvertement comme une interprétation, au même titre que ces « propositions » plastiques artisanales que sont les peintures et les dessins. Les images photographiques ne donnent pas tant

l'impression d'être des propositions sur le monde que des morceaux du monde, des miniatures de la réalité que quiconque peut produire ou s'approprier.

Les photographies, qui bricolent l'échelle du monde, se voient elles-mêmes réduites, agrandies, recadrées, retouchées, manipulées, truquées. Elles vieillissent, sous le coup des maux qui frappent normalement les objets de papier ; elles disparaissent ; elles prennent de la valeur, et on les achète et les vend ; on les reproduit. Elles qui emballent le monde, elles semblent inviter à l'emballage. On les colle dans des albums, on les encadre et on les pose sur des tables, on les punaise aux murs, on les projette sous forme de diapositives. Les journaux et les magazines les exhibent, les flics les indexent par ordre alphabétique ; les musées les exposent ; les éditeurs en font des volumes.

Depuis de nombreuses décennies, le livre est la façon la plus répandue de présenter (dans la plupart des cas, en les miniaturisant) les photographies, leur assurant ainsi longévité, sinon immortalité — les photographies sont des objets fragiles, aisément déchirés ou égarés — et un plus vaste public. La photographie publiée dans un livre est, cela va de soi, l'image d'une image. Mais étant à l'origine elle-même un objet imprimé et lisse, une photographie perd beaucoup moins de sa qualité essentielle, à être reproduite dans un livre, qu'une peinture. Toutefois, le livre n'est pas un procédé totalement satisfaisant quand il s'agit de diffuser des ensembles de photographies. L'ordre selon lequel les photographies doivent être regardées est proposé par celui des pages, mais rien n'astreint les lecteurs à l'ordre recommandé, ni n'indique le temps à passer sur chaque photographie. Le film de Chris Marker, *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), méditation brillamment orchestrée sur des photographies de genres et de thèmes très divers, suggère une façon plus subtile et plus rigoureuse d'« emballer » (en les agrandissant) des images fixes. Elle impose à la fois l'ordre et le temps exact de

passage de chaque photographie, et l'on gagne en lisibilité visuelle et en impact émotionnel. Mais une fois traduites sous forme cinématographique, elles cessent d'être des objets que l'on peut collectionner, ce qu'elles restent quand elles nous sont présentées sous forme de livres.

Les photographies sont des pièces à conviction. Ce dont nous entendons parler mais dont nous doutons, nous paraît certain une fois qu'on nous en a montré une photographie. Une des applications utilitaires du document photographique est l'incrimination. Utilisées pour la première fois par la police parisienne pour traquer les communards en juin 1871, les photographies sont devenues dans les Etats modernes un instrument utile pour surveiller et contrôler des populations de plus en plus mobiles. Une autre application utilitaire du document photographique est la justification. Une photographie passe pour une preuve irrécusable qu'un événement donné s'est bien produit. L'image peut déformer, mais il y a toujours une présomption que quelque chose d'identique à ce que la photo montre existe, ou a existé, réellement. Quelles que soient les limites (pour cause d'amateurisme) ou les prétentions (pour cause de volonté esthétique) de tel ou tel photographe, une photographie, quelle qu'elle soit, semble entretenir avec la réalité visible une relation plus innocente, et donc plus exacte, que les autres objets mimétiques. Des virtuoses de l'image exemplaire, comme Alfred Stieglitz et Paul Strand, composant, de décennie en décennie, des photographies monumentales, inoubliables, veulent cependant, avant tout, montrer une chose qui est bien là, tout comme le possesseur de Polaroid pour qui photographe est une façon commode, rapide, de prendre des notes, ou le mitrailleur à l'Instantanac qui prend des instantanés comme souvenirs du quotidien.

Etroitement sélectives les unes comme les autres, une

peinture ou une description ne peuvent jamais être autre chose qu'une interprétation, tandis qu'une photographie peut être traitée comme une version de la chose elle-même. Mais malgré la présomption de véracité qui confère à toutes les photographies autorité, intérêt et séduction, le travail des photographes n'échappe pas, par nature, au trouble et à l'ambiguïté qui caractérisent normalement les rapports de l'art et de la vérité. Même quand ils ont avant tout le souci d'être le miroir de la réalité, ils restent hantés par des impératifs tactes de goût et de conscience morale. Les photographes d'immense talent (parmi lesquels figuraient Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russell Lee) qui prirent part, à la fin des années trente, à l'entreprise photographique de la Farm Security Administration, faisaient des douzaines de portraits frontaux des métayers qu'ils étaient venus photographier, avant d'être sûrs d'avoir fixé sur la pellicule l'image exacte : cette expression précise, sur le visage de leur sujet, qui confirmait l'idée qu'ils se faisaient de la pauvreté et de la lumière, de la dignité et du grain, de l'exploitation et de la géométrie. Quand ils décident de l'allure d'une image, quand ils préfèrent un cliché à un autre, les photographes ne cessent d'imposer des normes à leur sujet. Bien qu'il soit vrai qu'en un sens l'appareil fait plus qu'interpréter la réalité, qu'il la capture effectivement, les photographies sont autant une interprétation du monde que les tableaux et les dessins. Les nombreux cas où le photographe prend un peu n'importe comment, un peu n'importe quoi, et de façon anonyme, ne diminuent pas le didactisme global de l'entreprise. C'est cette passivité même — et cette ubiquité — du document photographique qui constituent le « message » de la photographie, son agression.

Les images qui idéalisent leur sujet (comme c'est le cas de la plupart des photographies de mode et des photographies d'animaux) ne sont pas moins agressives que celles

qui font une vertu de leur absence de recherche (comme les photos de classe, les plus froides des natures mortes ou les photographies anthropométriques). Toute utilisation de l'appareil photographique est implicitement une agression. Cela apparaît aussi clairement dans les premières décennies glorieuses de la photographie, les années 1840 et 1850, que dans toutes celles qui suivirent et au cours desquelles, grâce à la technologie, n'a cessé de se répandre l'état d'esprit qui fait du monde un jeu de photographies potentielles. Même pour des maîtres des premiers temps de la photographie, comme David Octavius Hill et Julia Margaret Cameron, qui se servaient de l'appareil photographique comme d'un moyen de faire des images picturales, la justification de la photographie était dans une rupture radicale avec les buts des peintres. Dès ses débuts, la photographie impliqua la capture du plus grand nombre possible de sujets. Jamais la peinture n'eut une visée aussi « impériale ». Par la suite, l'industrialisation de la technologie de la photographie n'a fait que réaliser une promesse qu'elle renfermait implicitement dès ses débuts : démocratiser l'ensemble du vécu en le traduisant en images.

L'âge où, pour prendre une photographie, il était nécessaire de disposer d'un équipement encombrant et coûteux — jouet de dilettante, de riche et de maniaque — semble en effet bien loin, à l'époque des appareils compacts qui invitent n'importe qui à faire des photos. Les premiers appareils, fabriqués en France et en Angleterre au début des années 1840, ne pouvaient être manipulés que par des inventeurs ou des passionnés. Puisqu'il n'y avait pas de photographes professionnels à l'époque, il ne pouvait pas non plus y avoir d'amateurs, et la photographie n'avait pas de fonction sociale clairement définie ; c'était une activité gratuite, c'est-à-dire artistique, bien qu'elle prétendit peu à être un art. Ce n'est qu'avec son industrialisation que la photographie s'est

épanouie en tant qu'art. A mesure que l'industrialisation fournissait des fonctions sociales aux opérations du photographe, la réaction contre ces fonctions renforçait la conscience que la photographie avait d'elle-même comme art.

A notre époque, la photographie est devenue un divertissement aussi répandu que le sexe et la danse, ce qui veut dire que, comme toutes les formes d'art populaire, la photographie n'est pas pratiquée comme un art par la plupart des gens. C'est principalement un rite social, une défense contre l'angoisse et un instrument de pouvoir.

PHOTO DE FAMILLE

Pérenniser les hauts faits des individus, pris dans le cadre d'une famille, ou de tout autre groupe, est la première fonction populaire de la photographie. Depuis un siècle au moins, la photographie de mariage est partie intégrante de la cérémonie, au même titre que les formules prescrites par la loi. L'appareil photo accompagne la vie familiale. Selon une enquête sociologique menée en France, la grande majorité des ménages possède un appareil photo, mais la probabilité qu'ils en possèdent au moins un est deux fois plus grande dans les foyers avec enfant que dans les foyers sans enfant. Ne pas prendre de photos de ses enfants, surtout quand ils sont petits, est un signe d'indifférence de la part des parents, de la même façon que ne pas se présenter à sa photo de promotion est un geste de révolte adolescent.

Grâce aux photographies, chaque famille brosse son propre portrait et tient sa propre chronique : portefeuille d'images qui témoignent de sa cohésion. Les activités photographées importent à peine, pourvu que les photos soient prises et conservées avec amour. La photographie devient un rite de la vie familiale au moment précis où, dans les pays d'Europe et d'Amérique qui s'industrialisent, on taille dans le vif de cette institution. Alors que le

noyau familial, cette unité étouffante, se voyait extrait d'une constellation familiale beaucoup plus vaste, la photographie intervint pour pérenniser, réaffirmer de façon symbolique, la continuité menacée et l'éirement aux limites de la disparition de la vie familiale. Ces traces spectrales que sont les photographies assurent la présence minimale des parents dispersés. L'album d'une famille a en général pour sujet la famille au sens large, et représente souvent tout ce qu'il en reste.

TOURISME

De même qu'elles permettent aux gens de posséder en imagination un passé irréel, les photographies les aident aussi à prendre possession d'un espace dans lequel ils ne se sentent pas à l'aise. Ainsi la photographie se développe-t-elle de pair avec l'une des activités les plus caractéristiques de l'époque moderne : le tourisme. Pour la première fois de l'histoire, de très grands nombres de gens quittent régulièrement leur environnement habituel pour des périodes limitées. Voyager pour son plaisir sans emporter d'appareil photo semble positivement anormal. Les photographies apporteront la preuve irréfutable de la réalité du voyage, de l'accomplissement du programme, et du plaisir qu'on en a tiré. Elles sont les pièces qui justifient des séquences de consommation effectuées loin des yeux des parents, des voisins, des amis. Mais cette dépendance à l'égard de l'appareil photo pour donner réalité au vécu ne diminue pas quand les gens voyagent davantage. Prendre des photographies satisfait le même besoin chez les globe-trotters qui accumulent les trophées photographiques de leur remontée du Nil Albert ou de leurs quatorze jours en Chine que chez les congés payés qui prennent une vue de la tour Eiffel ou des chutes du Niagara.

Manière de certifier le vécu, prendre des photos est aussi une manière de le refuser, en le limitant à la recherche du photographique, en le convertissant en image, en « souvenir ». Le voyage devient une stratégie dont le

but est d'accumuler des photographies. L'activité même de photographier a un effet calmant et atténue le sentiment de désorientation générale que le voyage a toute chance d'exacerber. La plupart des touristes se sentent obligés d'interposer l'appareil photo entre eux et tout ce qu'ils peuvent rencontrer de remarquable. N'étant pas sûrs de savoir comment réagir, ils prennent une photo. Cela donne forme au vécu : on s'arrête, on prend une photo et on repart. C'est une méthode qui exerce un attrait tout particulier sur ceux qui sont handicapés par une morale du travail impitoyable : Allemands, Japonais et Américains. L'utilisation d'un appareil photo apaise l'angoisse que ressentent ces bourreaux de travail quand ils sont en vacances et qu'ils sont censés s'amuser. Ils ont quelque chose à faire, une sorte de travail d'agrément : ils peuvent faire des photos.

Ce sont ceux à qui l'on a volé leur passé qui semblent mettre le plus de ferveur à prendre des photos, chez eux comme à l'étranger. Quiconque vit dans une société industrialisée est obligé de renoncer progressivement à son passé, mais dans certains pays, comme les Etats-Unis et le Japon, la rupture a été particulièrement traumatique. Au début des années soixante-dix, le traditionnel touriste américain ramenait des années cinquante et soixante, le Babbitt aux poches pleines de dollars, s'est vu remplacé par l'énigmatique touriste japonais, avec son esprit de groupe, fraîchement libéré de la prison de son île grâce au miracle de la surévaluation du yen, et généralement armé de deux appareils photo, un sur chaque hanche.

La photographie est devenue l'un des principaux procédés mis en œuvre pour vivre les choses, pour donner une impression de participation. Une publicité en pleine page montre un petit groupe de personnes, serrées les unes contre les autres, le regard dirigé hors de la photo, et qui toutes, à l'exception d'une seule, ont l'air abasourdi,

agité, bouleversé. Le personnage qui affiche une expression différente tient un appareil photo devant les yeux ; il semble maître de lui, il sourit presque. Tandis que les autres sont de toute évidence des spectateurs passifs, effrayés, la possession d'un appareil photo a transformé un des membres du groupe en élément actif, en voyeur : lui seul a maîtrisé la situation. Que voient ces gens ? Nous n'en savons rien. Et cela n'a pas d'importance. C'est un Événement : quelque chose qui mérite d'être vu... qui mérite donc d'être photographié. Le texte de l'annonce, caractères blancs sur le fond sombre du tiers inférieur de la photographie, évoque les informations qui sortent d'un téléscripteur et consiste simplement en six mots : « ... Prague... Woodstock... Vietnam... Sapporo... Londonderry... L.E.I.C.A. » Espoirs écrasés, extravagances de jeunes, guerres coloniales et sports d'hiver, c'est tout un : l'appareil photo les met tous à égalité. L'activité photographique a institué une relation de voyeurisme chronique avec le monde, qui nivelle la signification de tous les événements.

Une photo n'est pas seulement le résultat de la rencontre entre un événement et un photographe ; l'activité photographique est un événement en soi, un événement qui affirme de façon de plus en plus péremptoire ses droits d'intervenir dans tout ce qui se passe, de l'envahir ou de faire comme si de rien n'était. Les interventions de l'appareil photo modelent jusqu'à notre façon même d'appréhender les situations. Leur omniprésence suggère avec force que le temps est fait d'événements intéressants, d'événements qui méritent d'être photographiés. Ce qui, en retour, facilite l'impression qu'il est souhaitable de laisser venir à son terme tout événement en cours, indépendamment de toute considération morale, afin de permettre un autre avènement, celui de la photo. L'événement terriné, l'image demeurera, lui conférant une espèce d'immortalité (et d'importance) dont il n'aurait

jamais joui autrement. Pendant que, sur le terrain, des êtres de chair et de sang se suicident ou s'entre-tuent, le photographe reste derrière son appareil, à créer un tout peut-être d'un autre monde : le monde de l'image, qui se propose de nous survivre à tous.

Photographe est par essence un acte de non-intervention. Une partie de l'horreur de ces grands succès du reportage photographique contemporain que sont la photo d'un bonze vietnamien en train de tendre la main vers le bidon d'essence, celle d'un guérillero bengalais pris en train d'éventrer à la baïonnette un collaborateur ligoté, provient de ce que nous savons combien il est devenu plausible que, dans des situations où le photographe a le choix entre une photo et une vie, il choisisse la photo. Celui qui intervient ne peut pas être celui qui enregistre ; celui qui enregistre ne peut pas intervenir. Le grand film de Dziga Vertov, *L'homme à la caméra* (1929), donne l'image idéale du photographe comme quelqu'un qui est en perpétuel mouvement, quelqu'un qui se meut à travers le panorama d'événements hétéroclites avec une agilité et une rapidité qui excluent toute intervention. Dans *Fenêtre sur cour* (1954), Hitchcock donne l'image complémentaire : le photographe joué par James Stewart entretient, par le truchement de son appareil photo, une relation particulièrement intense avec un événement unique parce que, précisément, il a la jambe cassée et qu'il est cloué à son fauteuil roulant ; son immobilisation temporaire l'empêche d'exercer une action sur ce qu'il voit et donne encore plus d'importance au fait de prendre des photos. Même si elle est incompatible avec l'intervention au sens physique du terme, l'activité photographique demeure une forme de participation. Bien que l'appareil photo soit un poste d'observation, il y a plus dans l'acte photographique que de l'observation passive. Comme le voyeurisme étroitique, c'est une façon d'encourager, au moins tacitement, souvent ouvertement, tout ce qui se produit à

continuer de se produire. Prendre une photographie, c'est s'intéresser aux choses telles qu'elles sont, à la permanence du statu quo (au moins le temps nécessaire pour obtenir une « bonne » photo), c'est être complice de tout ce qui rend un sujet intéressant, digne d'être photographié, y compris, quand c'est là que réside l'intérêt, de la souffrance ou du malheur d'un autre.

« Je pensais depuis toujours que la photographie n'était pas une activité convenable : c'était un des traits qui me la faisait aimer », écrivait Diane Arbus, « et la première fois que je m'y suis livrée, je me suis sentie très perverse. » La profession de photographe peut passer pour inconvénante, pour reprendre le terme de Diane Arbus, si l'opérateur recherche des sujets réputés peu honorables, tabous, marginaux. Mais les sujets inconvenants sont devenus plus difficiles à trouver de nos jours. Et en quoi consiste exactement la perversité de l'activité photographique ? Si les photographes professionnels ont souvent des fantasmes sexuels quand ils sont derrière l'objectif, peut-être la perversion réside-t-elle dans le fait que ces fantasmes sont à la fois plausibles et fort inadéquats. Dans *Blow Up* (1966) Antonioni montre le photographe de mode en train de se balancer convulsivement au-dessus du corps de Verushka, dans le cliquetis de son appareil photo. Inconvenant, sans doute ! En réalité, un appareil photo ne sert pas à grand-chose pour établir un lien érotique avec quelqu'un. Entre le photographe et son sujet, une distance doit demeurer. L'appareil photo ne viole pas, il ne possède même rien, quoiqu'il puisse s'arroger des droits, s'imposer, empiéter, déformer, exploiter et, en poussant la métaphore au maximum, assassiner, toutes activités qui, à la différence de la bousculade sexuelle, peuvent être menées à distance, et avec un certain détachement.

On trouve un fantasme érotique beaucoup plus fort dans le film extraordinaire de Michael Powell, *Le Voyageur*

(1960), qui n'a pas pour sujet un voyeur, mais un psychopathe qui tue des femmes au moyen d'une arme dissimulée dans son appareil photo tandis qu'il les photographie. Pas une fois il ne touche ses modèles. Il ne désire pas leur corps ; il veut leur présence sous forme d'images, ces images qui les montrent en train de vivre leur propre mort et qu'il se projette chez lui pour son plaisir solitaire. Le film implique l'existence de relations entre l'impulsivité et l'agressivité, le regard du professionnel et la cruauté, relations qui désignent le fantasme central qui est lié à l'appareil photo. Considéré comme phallus ce n'est au mieux qu'une variante affaiblie de l'inévitable métaphore dont chacun se sert sans y prêter attention. Si vague que soit notre conscience de ce fantasme, sa présence s'affirme carrément dans les mots que nous utilisons quand nous parlons de « charger » l'appareil, de l'« armer », de « viser ».

L'appareil d'autrefois était plus encombrant et plus difficile à recharger qu'un chasseur. L'appareil moderne se voudrait pistolet à rayons. Une publicité est ainsi rédigée :

Le Yashica Electro-35 GT est l'appareil photo de l'âge de l'espace que votre famille adorera. Faites de belles photos de jour comme de nuit. C'est automatique. Pas de réglages inutiles. Visez, faites le point et appuyez : c'est tout. L'ordinateur et l'obturateur électronique du GT feront le reste.

Au même titre qu'une voiture, un appareil photo est vendu comme instrument de prédation : engin aussi automatisé que possible, prêt à bondir. Le goût populaire demande une technologie facile d'emploi, invisible. Les fabricants rassurent leurs clients : prendre des photos n'exige aucune habileté particulière, aucune spécialisation ; la machine est omnisciente et réagit à la moindre

impulsion de la volonté. C'est aussi simple que de tourner la clé de contact ou de presser sur la détente.

Au même titre que les armes à feu et les voitures, les appareils photo sont des machines fantasmatiques dont l'usage engendre une accoutumance. Toutefois, en dépit des outrances du langage de tous les jours et de la publicité présente les voitures comme des armes à feu, l'hyperbole a au moins ceci de vrai que, sauf en temps de guerre, les voitures tuent plus de gens que les armes. L'arme photographique ne tue pas, et la sinistre métaphore semble donc n'être qu'un bluff, comme le fantasme masculin d'avoir un pistolet, un couteau ou un outil entre les cuisses. Cependant, il reste quelque chose de prédateur dans l'acte de prendre une photo. Photographier les gens, c'est les violer, en les voyant comme ils ne se voient jamais eux-mêmes, en ayant d'eux une connaissance qu'ils ne peuvent jamais avoir ; c'est les transformer en choses que l'on peut posséder de façon symbolique. De même que l'appareil photo est une sublimation de l'arme à feu, photographeur quelqu'un est une sublimation de l'assassinat : assassinat feutré qui convient à une époque triste et apeurée.

Au bout du compte, les gens pourraient apprendre à extérioriser davantage d'agressivité avec un appareil photo, et moins avec une arme à feu, quitte à ce que le monde soit encore plus étouffé d'images. Une situation où l'on échange les balles contre la pellicule est celle du safari photo qui remplace le safari au fusil en Afrique Orientale. Les chasseurs sont équipés d' Hasselblad à la place de Winchester ; au lieu de viser à travers une lunette télescopique pour pointer le fusil, ils regardent à travers un viseur pour cadrer une photo. A la fin du siècle dernier, Samuel Butler se plaignait qu'à Londres « il y avait un photographe dans chaque buisson, errant tel un lion rugissant qui se demande quel il va bien pouvoir

dévoré ». Le photographe charge maintenant de vrais fauves, harcelés et trop rares pour qu'on les tue. Les fusils se sont métamorphosés en appareils photo, dans cette comédie sérieuse qu'est le safari écologique, car la nature a cessé d'être ce qu'elle avait toujours été : ce dont on avait besoin de se protéger. C'est maintenant la nature, domestiquée, menacée, mortelle, qui a besoin d'être protégée. Sous l'emprise de la peur, nous tirons. Sous celle de la nostalgie, nous prenons des photos.

Nous sommes à présent en plein dans une époque nostalgique, et les photographies contribuent activement à promouvoir la nostalgie. La photographie est un art élégiaque, un art crépusculaire. Par la seule vertu de la photographie, l'aile du pathétique effleure presque tous les sujets. Un sujet laid ou grotesque peut être émouvant, du fait de la dignité que lui a conférée l'attention du photographe. Un beau sujet peut cristalliser la tristesse, du fait de son vieillissement, de sa dégradation ou de sa disparition. Toutes les photos sont des *memento mori*. Prendre une photo, c'est s'associer à la condition mortelle, vulnérable, instable d'un autre être (ou d'une autre chose). C'est précisément en découpant cet instant et en le fixant, que toutes les photographies témoignent de l'œuvre de dissolution incessante du temps.

Les photographies ont commencé à fournir des duplicita du monde au moment où le paysage humain commençait à subir un rythme de changement vertigineux : au moment où un nombre inouï de formes de vie biologique et sociale se voient détruites en très peu de temps, voici que l'on dispose d'un procédé pour fixer l'image de ce qui disparaît. Le Paris sombre et enchevêtré d'Atget et de Brassai a pour l'essentiel disparu. Comme les parents et les amis morts conservés dans l'albun de famille, et dont la présence sur le papier exorcise en partie l'angoisse et le remords suscités par leur disparition, de même les photos des vieux quartiers rasés, des coins de

campagne défigurés et transformés en déserts, nous offrent une relation de poche avec le passé.

Une photo est à la fois une pseudo-présence et une marque de l'absence. Comme un feu de bois dans une pièce, les photos, et particulièrement les photos de personnes, de paysages distants, de villes lointaines, d'un passé révolu, sont des incitations à la rêverie. Le sentiment de l'inaccessible, que les photos peuvent susciter, se branche directement sur l'érotisme de ceux chez qui la distance rend l'objet plus désirable. La photographie de Pamant, cachée dans le portefeuille de la femme mariée, le poster de la vedette du rock, punaisé au-dessus du lit de l'adolescent, le badge au portrait de l'homme politique, épinglé sur le manteau de l'électeur, l'instantané des enfants du chauffeur, agrafé au pare-soleil du taxi, toutes ces photos utilisées comme des talismans témoignent à la fois de sentimentalisme et d'une croyance implicitement magique : ce sont des tentatives pour entrer en contact avec une autre réalité et se prévaloir de droits sur elle.

Les photos peuvent servir à entretenir le désir de la façon la plus directe, la plus utilitariste, comme chez celui qui collectionne les modèles photographiques anonymes de ce qu'il trouve désirable pour servir de support à la masturbation. La question est plus complexe quand les photos sont utilisées pour stimuler l'instinct moral. Le désir n'a pas d'histoire : du moins on le vit à chaque fois comme pur premier plan, pure immédiateté. Il est provoqué par des archétypes et, en ce sens, il est abstrait. Mais les sentiments moraux sont inscrits dans l'histoire dont les personnages sont concrets, dont les situations sont toujours spécifiques. Il y a ainsi une opposition presque absolue entre les règles qui régissent l'utilisation des photos, selon qu'il s'agit d'éveiller le désir ou la conscience morale. Les images qui mobilisent cette dernière sont toujours liées à une situation historique donnée.

Plus elles sont générales, moins elles ont de chances d'être efficaces.

Une photo qui informe sur la détresse qui sévit dans une zone où on ne la soupçonnerait pas ne fera pas la moindre brèche dans l'opinion publique, en l'absence de sentiments et de prises de position qui lui fournissent un contexte adéquat. Les photos des horreurs du champ de bataille prises par Mathew Brady et ses collègues n'ont pas diminué l'ardeur qui portait les gens à continuer la Guerre de Sécession. Les photos des prisonniers dépenaillés et squelettiques détenus à Andersonville enflammeraient l'opinion publique du Nord... contre le Sud. (L'effet des photos d'Andersonville tenait certainement, en partie, à la nouveauté même des photographies à cette époque.) C'est le degré de sensibilité politique atteint par de nombreux Américains dans les années soixante qui leur permettrait maintenant, en regardant les photos prises par Dorothea Lange de la déportation de Nisei sur la côte Ouest en 1942, de lire ces images correctement : comme celles d'un crime commis par le gouvernement contre une importante fraction de la nation américaine. Peu de ceux qui virent ces photos en 1940 auraient pu avoir une réaction aussi nette ; les bases d'un tel jugement étaient brouillées par le consensus qui régnait en faveur de la guerre. Les photos sont incapables de créer une position morale, mais elles peuvent la renforcer, et elles peuvent l'aider à s'établir quand elle commence à se dessiner.

Il est possible que les photos soient plus mémorables que les images animées, car elles délimitent des tranches de temps ; elles ne défilent pas. La télévision charrie un flux d'images dont chacune annule la précédente. Chaque vue fixe est un moment privilégié, transformé en objet sans épaisseur que l'on peut conserver et revoir. Des photos comme celle qui a fait la une de presque tous les journaux du monde en 1972 — une petite Sud-Vietnamienne nue qui vient d'être aspergée de napalm améri-

cain, courant sur la route en direction de l'objectif, les bras ouverts, hurlant de douleur — de telles photos firent probablement plus pour renforcer le dégoût de l'opinion que cent heures d'atrocités télévisées.

On aimerait croire que l'opinion américaine n'aurait pas accordé un soutien aussi unanime à la guerre de Corée si elle avait eu sous les yeux des preuves photographiques des dévasiations infligées à ce pays, un écocide et un génocide par certains aspects plus systématiques que ceux qui ont été perpétrés contre le Vietnam quinze ans plus tard. Mais cette supposition n'a pas de sens. Si l'opinion n'a pas vu de telles photos c'est qu'il n'y avait pas, du point de vue idéologique, de place pour elles. Personne n'a ramené d'images de la vie quotidienne à Pyongyang pour montrer que l'ennemi avait un visage humain, comme Felix Greene et Marc Riboud en ont rapportées de Hanoi. Mais si les Américains ont eu accès à des photos montrant les souffrances des Vietnamiens (photos dont beaucoup provenaient de sources militaires et avaient été prises dans un tout autre but) c'est parce que les journalistes se sentaient appuyés dans les efforts qu'ils faisaient pour se procurer ces photos, du fait que l'événement avait été défini par une fraction significative de la population comme guerre coloniale sauvage. La guerre de Corée avait été comprise différemment, comme un épisode de la juste lutte du Monde Libre contre l'Union soviétique et la Chine, et du fait de cette définition, des photos témoignant de la cruauté de la puissance de feu illimitée des Américains eussent été hors de propos.

Bien que l'événement en soit venu à se définir, précisément, comme ce qui mérite d'être photographié, c'est l'idéologie (au sens le plus large du terme) qui continue de déterminer ce qui constitue un événement. Il ne peut y avoir de preuve photographique ou autre, d'un événement, tant que l'événement lui-même n'a pas été nommé et défini. Et ce n'est jamais la preuve photogra-

phique qui peut construire — plus exactement : identifier — des événements ; elle apporte toujours sa contribution après que l'événement a été nommé. Ce qui conditionne la possibilité d'être affecté au niveau moral par des photographies, c'est l'existence d'une conscience politique à leur sujet. Hors de tout projet politique, des photos du charnier de l'histoire ont toute chance d'être ressenties simplement comme une chose dénuée de réalité ou comme un choc émotionnel démoralisant.

La qualité du sentiment, révolte morale comprise, que l'on peut éprouver devant les photos des opprimés, des exploités, de ceux qui meurent de faim, de ceux que l'on massacre, dépend également de notre degré de familiarité avec ces images. Les photos de Biafra décharnés prises par Don McCullin au début des années soixante-dix eurent moins d'impact sur certains que celles des victimes de la famine aux Indes, prises par Werner Bischof au début des années cinquante, car de telles images étaient devenues banales ; et les photographies de familles toureg mourant de faim au Sahel, qui furent publiées par les magazines du monde entier en 1973, ont dû apparaître à beaucoup comme une insupportable réédition d'un spectacle d'horreur devenu familier.

Les photographies produisent un choc dans la mesure où elles montrent du jamais vu. Malheureusement, la barre ne cesse d'être relevée, en partie à cause de la prolifération même de ces images de l'horreur. La première rencontre que l'on fait de l'inventaire photographique de l'horreur absolue est comme une révélation, le prototype moderne de la révélation : une épiphanie négative. Ce furent, pour moi, les photographies de Bergen-Belsen et de Dachau que je découvris par hasard chez un libraire de Santa Monica en juillet 1945. Rien de ce que j'ai vu depuis, en photo ou en vrai, ne m'a atteinte de façon aussi aiguë, profonde, instantanée. De fait, il ne me semble pas absurde de diviser ma vie en deux époques :

celle qui a précédé et celle qui a suivi le jour où j'ai vu ces photographies (j'avais alors douze ans), bien qu'il me fallût encore plusieurs années avant de pouvoir comprendre complètement leur signification. A quoi bon les avoir vues ? Ce n'étaient que des photos : photos d'un événement dont j'avais à peine entendu parler et auquel je ne pouvais rien changer, d'une souffrance que je pouvais à peine imaginer et que je ne pouvais en rien soulager. Quand j'ai regardé ces photos, quelque chose s'est brisé. Une limite avait été atteinte, et qui n'était pas seulement celle de l'horreur ; je me sentis irrémédiablement endeuillée, blessée, mais une partie de mes sentiments commença à se raidir ; ce fut la fin de quelque chose ; ce fut le début de larmes que je n'ai pas fini de verser.

Souffrir est une chose ; vivre avec les photographies de la souffrance en est une autre, et cela ne renforce pas nécessairement la conscience ni la capacité de compassion. Cela peut aussi les corrompre. La première image de cette espèce que l'on voit ouvre la route à d'autres images, et encore à d'autres. Les images paralysent. Les images anesthésient. Un événement connu par des photographies acquiert un surcroît de réalité qu'il n'aurait pas eu sans elles : pensons à la guerre du Vietnam. (Le contre-exemple est donné par l'Archipel du Goulag, dont nous n'avons aucune photographie.) Mais aussi, après que ces images ont été imposées à notre vue de façon répétée, il perd de sa réalité.

La même loi s'applique au mal et à la porrographie. Le choc produit par les images d'atrocités s'atténue quand on les a vues plusieurs fois, tout comme la surprise incrédule ressentie la première fois que l'on a vu un film pornographique s'atténue après que l'on en a vu quelques autres. Le sens du tabou qui est à la base de notre indignation et de notre peine n'est pas beaucoup plus vigoureux que celui qui règle notre définition de l'obscène. Et ils ont tous deux été soumis à rude épreuve ces dernières années.

L'immense inventaire photographique de la détresse et de l'injustice dont le monde est rempli nous ont d'une certaine façon familiarisés avec l'atrocité, en faisant apparaître l'horreur plus ordinaire : familière, lointaine (« ce n'est qu'une photo »), inévitable. A l'époque des premières photographies des camps nazis, de telles images n'avaient rien de banal. Trente ans plus tard, un point de saturation a peut-être été atteint. Ces dernières décennies, la photographie « engagée » a au moins fait autant pour émusser la conscience que pour l'aiguïser.

Le contenu éthique des photos est fragile. A l'exception peut-être de celles des horreurs qui, comme les camps nazis, ont acquis le statut de référence éthique, la plupart des photos ne gardent pas leur charge émotive. Une photographie de 1900 qui, à l'époque, touchait à cause de la nature de son sujet, a plus de chances de nos jours d'être dévouée parce qu'il s'agit d'une photo prise en 1900. Les qualités et les intentions spécifiques des photos tendent à se fondre dans l'émotion poignante que suscite le passé en tant que tel. La distance esthétique semble inhérente à l'expérience qui consiste à regarder des photos, même si cette distance n'apparaît pas tout de suite, mais seulement, et à coup sûr, avec le passage du temps. Le temps finit par situer presque toutes les photographies, même les moins professionnelles, au niveau de l'art.

L'industrialisation de la photographie lui a permis d'être rapidement absorbée par les méthodes de gestion rationnelle, c'est-à-dire bureaucratiques, de la société. Cessant d'être un jeu, les photographies deviennent des éléments à part entière de notre environnement, servirent de pierre de touche, de confirmation, à cette approche réductrice de la réalité qui est considérée comme l'approche réaliste. Elles entrèrent au service d'importantes institutions de surveillance, famille et

police au premier rang, en tant qu'objets symboliques et éléments d'information. C'est ainsi que, dans le catalogue bureaucratique du monde, de nombreux documents importants ne sont valides qu'accompagnés du gage qu'est le portrait photographique du citoyen.

La conception « réaliste » du monde compatible avec la bureaucratie redéfinit le savoir : comme ensemble de techniques et d'informations. La valeur des photos tient à ce qu'elles donnent des informations. Elles disent ce qu'il y a ; elles dressent un inventaire. Pour les espions, les météorologues, les inspecteurs, les archéologues et autres professionnels du renseignement, leur valeur est inestimable. Mais dans les situations où la plupart des gens s'en servent, leur valeur comme information est du même ordre que la fiction. On commence à attacher une grande importance à l'information que les photos peuvent fournir à ce moment de l'histoire culturelle où chacun, pensait-on, a droit à cette chose que l'on appelle l'information. On a vu dans les photos une façon d'apporter l'information à des gens qui n'accrochent pas facilement à la lecture. Le *Daily News* continue à s'intituler « Journal illustré de New York » : c'est l'image populiste qu'il cherche à se donner. A l'opposé, *Le Monde*, journal qui s'adresse à des lecteurs cultivés, bien informés, ne publie aucune photographie. L'idée dont on part est que, pour de tels lecteurs, une photo ne pourrait qu'illustrer l'analyse contenue dans un article.

Une signification nouvelle a été donnée à l'idée d'information par l'image photographique. La photo est une mince tranche d'espace autant que de temps. Dans un monde où règnent les images photographiques, toute limite (« cadrage ») semble arbitraire. Tout peut être séparé de tout, rendu discontinu : tout ce qu'il faut, c'est cadrer le sujet différemment. (Inversement, tout peut être rapproché de tout.) La photographie renforce une conception nominaliste de la réalité sociale, qui serait faite de

petites unités en nombre apparemment infini, de la même façon que le nombre de photos qui pourraient être prises d'un objet quelconque est illimité. Par l'intermédiaire des photographies, le monde se transforme en une suite de particules libres, sans lien entre elles ; et l'histoire, passée et présente, devient un ensemble d'anecdotes et de faits divers. L'appareil photo atomise la réalité, permet de la manipuler et l'opacifie. C'est une conception du monde qui lui dénie l'interdépendance de ses éléments, la continuité, mais qui confère à chacun de ses moments le caractère d'un mystère. N'importe quelle photographie est chargée de sens multiples ; en effet, voir une chose sous la forme d'une photo, c'est se trouver en face d'un objet de fascination potentielle. Au bout du compte, l'image photographique nous lance un défi : « Voici la surface. A vous maintenant d'appliquer votre réflexion, ou plutôt votre sensibilité, votre intuition, à trouver ce qu'il y a au-delà, ce que doit être la réalité, si c'est à cela qu'elle ressemble. » Les photographies, qui ne peuvent rien expliquer par elles-mêmes, sont d'inépuisables incitations à déduire, à spéculer et à fantasmer.

Implicite dans la photographie est l'idée que connaître le monde, c'est l'accepter tel que la photographie le fixe. Mais c'est là l'opposé de la compréhension, qui commence précisément par le refus du monde tel qu'il apparaît. Toute possibilité de comprendre s'enracine dans la capacité de dire non. Rigoureusement parlant, on ne comprend jamais rien à partir d'une photographie. Bien entendu, les photos remplissent les vides de nos images mentales du présent et du passé : par exemple, les images où Jacob Riis montre les bas-fonds sordides du New York des années 1880 mettent bien les choses au point pour ceux qui ne se rendent pas compte à quel point la misère urbaine en Amérique à la fin du XIX^e siècle était dickensienne. Néanmoins, la façon dont l'appareil photo rend la réalité dissimule toujours plus qu'elle ne montre. Comme

Le signalé Brecht, une photo des usines Krupp ne révèle pratiquement rien sur cette organisation. Contrairement à la relation amoureuse, fondée sur l'apparence des choses, la compréhension est fondée sur leur fonctionnement. Et le fonctionnement a pour dimension le temps, qui est aussi la dimension nécessaire de l'explication qu'on en donne. Seul le mode narratif peut nous permettre de comprendre.

La limite du savoir que la photographie peut donner du monde est que, tout en pouvant aiguillonner la conscience, elle ne peut en fin de compte jamais apporter aucune connaissance d'ordre éthique ou politique. Le savoir tiré des photographies sera toujours une certaine forme de sentimentalisme, qu'il soit cynique ou humaniste. Ce sera un savoir au rabais : une apparence de savoir, une apparence de vérité ; de la même façon que l'activité photographique est une apparence d'appropriation, une apparence de viol. Le mutisme même de ce qui est hypothétiquement intelligible dans les photographies est ce qui les rend séduisantes, provocantes. Leur omniprésence exerce une influence incalculable sur notre sensibilité morale. En introduisant dans ce monde déjà encombré son double iconique, la photographie nous donne le sentiment que le monde est plus disponible qu'il ne l'est en réalité.

Le besoin de voir la réalité confirmée et le vécu exalté par des photos constitue un mode de consommation esthétique dont personne aujourd'hui n'est capable de se passer. Les sociétés industrielles font de leurs membres des camés dont l'image est la drogue ; c'est la plus puissante forme de pollution mentale. Désir poignant de trouver la beauté, d'en finir d'examiner le dessous des choses, de sauver et de célébrer le corps du monde : tous ces constituants du sentiment érotique s'affirment dans le plaisir que nous prenons aux photographies. Mais d'autres sentiments, moins libérateurs, s'y expriment également. Il ne serait pas faux de dire que les gens ont un

besoin compulsif de photographier : de transformer le vécu lui-même en une façon de voir. Au bout du compte, vivre quelque chose et en prendre une photo deviennent identiques, et participer à un événement public équivaut de plus en plus à le regarder sous forme photographique. Mallarmé, le plus cohérent des esthètes du XIX^e siècle, déclarait que tout dans l'univers existe pour aboutir à un livre. Aujourd'hui, tout existe pour aboutir à une photographie.