

L'œil instruit



Lire la photographie

avec

Ferrante Ferranti

△ Éditions Bréal

1845, Hippolyte Fizeau et Léon Foucault fixent sur la plaque les taches du soleil, qu'en 1851, on photographie pour la première fois une éclipse totale et qu'en 1874, Jules Janssen observe le passage de Vénus devant l'astre roi. Le soleil commence à livrer ses secrets. « La rétine du savant », nom que Janssen donne à la plaque sensible, s'est substituée à l'œil de l'homme.

Au XIII^e siècle, dans son élan de mystique imprégné de la lumière divine, Isaac de l'Étoile définit le sensible comme l'« état ultime des choses ». Il suggère que l'Amour, qui rend vulnérable, conduit à cet état ultime, et oppose le sensible à l'intelligible.

Marcel Proust, dans *Contre Sainte-Beuve*, appelle la sensibilité l'« instinct » et la place au-dessus de l'intelligence, tout en remarquant que seule l'intelligence permet de placer l'instinct au-dessus d'elle.

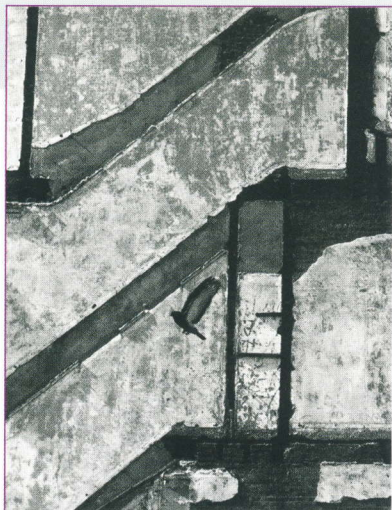
Entre les deux, Stendhal associe au sensible autant le cœur que l'esprit : « J'ai cru longtemps être né insensible à la sculpture et même à la peinture. Mais enfin j'ai compris que je sentais aussi le langage des "choses muettes" et cela jusqu'au moindre détail. »

Stendhal est mort trois ans après l'annonce officielle du procédé photographique, en 1839, par l'astronome et physicien François Arago. Grâce à Stendhal, grand déchiffreur des arts et sensible à la musique, qui, « à force d'être heureux à la Scala, [était] devenu une sorte de connaisseur », j'ai appris, à force de voir des images et d'en prendre, à mieux connaître le monde et ressenti le bonheur d'être photographe.

Avant Édouard Boubat qui, pour Michel Tournier, « ressemble à un maître de talent favorisant d'un geste de ses mains osseuses de pianiste ou d'accoucheur l'épanouissement de tout ce qu'il y a de joie dans les êtres », Jacques-Henri Lartigue a su utiliser son regard pour traduire sa propre curiosité du monde et témoigner de son bonheur d'être dans la vie ainsi que son émerveillement toujours renouvelé. Lartigue reste avant tout un *dilettante* (de *dilettare*, « se réjouir », issu du latin *delectare*, « charmer »), un de ceux qui s'adonnent par simple

plaisir à la photographie, composant l'album de sa vie avec bienveillance. « Le premier à prendre des photos comme on va à la chasse aux papillons », selon John Szarkowski, qui découvrit son œuvre en 1962. « La photo c'est mon piège d'œil de petit garçon qui continue, donc il faut que ce soit la vérité qui passe. » Avec le temps, Lartigue s'est révélé médium, capable de transmettre un message de « vérité » à l'intention d'un groupe mais, plus encore, de jouer le rôle d'intermédiaire « entre le monde des vivants et les sphères des esprits ». « Mon égoïsme m'effare. Il y a en moi un spectateur qui regarde sans se soucier d'aucune contingence, sans savoir si ce qui se passe est sérieux, triste, important, drôle ou non. Une espèce d'habitant d'étoile venu sur terre uniquement pour jouir du spectacle. Le spectacle pour qui tout est marionnette, même — et surtout — moi » (*Journal*, 20 août 1926).

La photographie est un support de diffusion de l'information au même titre, par exemple, qu'une feuille imprimée, un dessin, une gravure, mais elle est avant tout un mode d'expression qui reste lié à la maîtrise de son instrument ; et, en suivant Michel Frizot, il faut l'analyser « comme un fait technique, puis dans ses usages et dans la façon dont elle bouleverse la perception que nous avons du monde ». Nous sommes les héritiers de toutes les inventions, de tant de photographies qui nous habitent, et des collectionneurs d'images. Photos de famille, posters de notre adolescence, images arrachées à des magazines, cartes postales posées sur nos étagères, qui s'envolent à chaque courant d'air. Pour Susan Sontag, « collectionner des photographies, c'est collectionner le monde ». Albert Kahn avec ses « Archives de la planète », la galerie du Château d'eau à Toulouse, les Rencontres de la photographie d'Arles, « Visa pour l'image » à Perpignan, les galeries photos de la FNAC, la Maison européenne de la photographie, parmi tant d'autres institutions et musées, nous y ont aidés et nous y aident. En conservant la mémoire de leurs expositions, ils dessinent le panorama de l'histoire de la photographie.



Chaque fois qu'André Kertész déclenche son appareil, j'entends son cœur qui bat. Dans l'éclat de son œil, je vois l'étincelle d'un Pythagore. Le tout chez lui, dans une admirable recherche de constante curiosité.

■ Henri CARTIER-BRESSON

La photographie parle de tous les moments apparemment sans importance qui ont en fait tant d'importance.

■ Bernard PLOSSU

■ Henri Cartier-Bresson, le théoricien et praticien de l'« instant décisif », se penche sur l'auteur de cette image, éclatante comme un théorème. Il ne peut qu'être sensible à la pureté de la composition, à l'équilibre des lignes. La référence à Pythagore s'imposait presque. Mais une autre notion est abordée, celle du battement. Le photographe a déclenché au rythme sec d'un battement du cœur, ou d'un battement d'aile. L'« étincelle », qui évoque le jaillissement, s'oppose à « constante », qui marque la continuité. Sa curiosité, incessante, a permis à Kertész de lire auparavant la trajectoire d'autres oiseaux. Quand ce pigeon est entré dans le cadre, Kertész en avait anticipé le mouvement et visualisé la course. Il s'inscrit à la perfection dans le triangle blanc, les ombres des enduits répondent aux plumes de ses ailes. Elles ont cessé de battre, et l'oiseau, juste un instant, écrit l'instant juste.

Édouard Boubat affirme : « Le joueur de temps sait qu'il n'y a pas de second instant », mais aussi : « Chacun va vers l'image qu'il porte déjà

demi-cercles de métal, parenthèses immobiles. Comme Kertész avec son oiseau, Cartier-Bresson, en un instant décisif, a saisi l'homme au vol. Mais non « à la sauvette », car plus que l'instant où l'on prend la photographie, c'est l'instant où l'on choisit de la faire qui est décisif. Les images sont alors « données », comme dirait le photographe Martine Frank, mais il faut être prêt à les recevoir.

Lucien Hervé minimise le choix de l'instant décisif : « On peut retrouver, chez Henri Cartier-Bresson, ce goût pour la géométrie mais il incarne surtout la perfection du photo-reporter, c'est-à-dire celui qui compose avec l'instantané. Que dire de la dimension temporelle de mes photographies sinon que le hasard s'allie parfois à la chance [...]

Pour Démocrite comme pour Jacques Monod, tout ce qui existe est le fruit du hasard et de la nécessité. » « Hasard » dérive de l'arabe *al-zahr*, qui signifie « le dé ». Le « joueur de temps » doit combiner le jeu et la nécessité, l'intuition — irrationnelle — de ce qui peut arriver et l'anticipation — rationnelle — de ce qui arrive.

Dans des entretiens radiophoniques, Marguerite Yourcenar applique cette idée à la littérature : « Tout est question de hasard, il y a beaucoup d'illusions à penser que nous choisissons. [...] Nous avons tout au départ, en vrac, [l'essence] se développe ensuite comme une photographie ».

Pour se révéler, à l'image d'une photographie, l'essence de toute chose peut s'appuyer sur l'instant décisif ou le hasard mais peut aussi compter sur l'« épaisseur du temps », critère disparu, selon Nicolas Bouvier, qui en est le chantre littéraire et visuel.

■ *Je me demande s'il n'existe pas une école de l'instant non décisif. Un exemple typique : une gare au Portugal où trois hommes assis ne font rien et un train qui arrive. J'ai la photo sur la planche-contact avec les trois hommes assis et un type qui court (un peu comme le type qui saute sur la flaque d'eau de Cartier-Bresson), j'ai choisi celle où il n'y a pas de type qui court avec juste les trois types qui ne font rien et le train. Je trouve qu'ainsi il y a plus d'ennui, plus de métaphysique, ce n'est pas un instant décisif, ce sont juste trois hommes qui attendent. Et pourtant cette attente métaphysique est une image qui a autant de force que celle avec le type qui passe.*

Bernard Pross

point se fait automatiquement au centre du viseur. Si le photographe choisit de décentrer son sujet sans maintenir la mise au point sur lui, celui-ci sera flou selon que le nouveau centre de la composition est proche ou lointain.

Le photographe peut aussi, à des fins esthétiques, créer des effets de distorsion en utilisant des objectifs comme le grand angulaire, afin que l'image ne soit pas conforme à l'objet ou à la vision classique.

À partir de 1918, Christian Schad redécouvre le travail de Talbot et fait de la photographie sans appareil photo ni objectif, par exposition directe à la lumière d'objets posés sur une surface sensible. De là découleront les collages, « rayogrammes » et photomontages de Man Ray et les photogrammes de László Moholy-Nagy. Dans les années trente, Moï Ver et Raoul Ubac obtiennent des effets en superposant des négatifs — parfois jusqu'à cinq — ou en les passant au feu.

Influencé par les symbolistes, Clarence John Laughlin se lance à trente ans dans la photographie. Resté célèbre pour ses images de demeures de planteurs abandonnées, il aurait aimé celle du prince Palagonia. Son approche surréaliste repose sur des images fabriquées qui recréent le réel à partir d'effets de miroir et de surimpression. À la fin de sa vie, il affirmait : « L'œil physique ne nous emporte jamais assez loin. Je crois en l'existence d'un autre œil, secret, relié à l'imagination : sans ce troisième œil, il n'existe pas de création. »

Ces effets photographiques ont contribué à libérer l'imagination et à faire éclater les limites de l'image. Certains d'entre eux ont inspiré le cinéma de Friedrich Murnau, Sergueï Eisenstein ou Luis Buñuel, entre autres.



La photographie est comme la parole : une forme qui immédiatement veut dire quelque chose.

■ Roland BARTHES

Si tu fais des images, ne parle pas, n'écris pas, ne t'analyse pas, ne réponds à aucun questionnaire. Ne piétine pas les jardins secrets. Suggérer c'est créer ; décrire c'est détruire.

■ Robert DOISNEAU

■ En 1957, dans *Mythologies*, Roland Barthes laisse entendre qu'une photographie ne peut rester muette et que la perception que l'on en a est immédiate. Henri Cartier-Bresson dit de la photographie qu'elle se construit « aussi » par l'esprit, avec, sur « la même ligne de mire, l'œil, la tête, le cœur ». Cette image, comme tant d'autres, en est l'illustration. D'emblée, l'« œil » perçoit le groupe en soutane, encadré par la porte d'un musée. La « ligne de mire » se déplace vers ce que les curés regardent et que l'on ne voit pas. La « tête » fait ensuite le lien avec le tableau que personne ne regarde. Et le « cœur » s'amuse du décalage entre cette nudité qui s'offre et l'extrême concentration de ceux qui semblent ne pas désirer l'apercevoir. Par coordination, rapide sinon immédiate, l'esprit perçoit aussitôt l'humour de cette situation. Le propos de la photographie va bien au-delà de la composition et du moment décisif. L'image, comme toujours chez Cartier-Bresson, n'est pas recadrée et repose sur un équilibre parfait : les pieds du personnage de droite et de la femme nue frôlent le cadre de la porte, qui met en valeur