

LE QUESTIONNEMENT PHOTOGRAPHIQUE

Frédéric Ripoll



Caricature par Nadar parue dans le numéro 20 du *Petit Journal pour rire* dont il était rédacteur en chef, en première page. 1856

"Monsieur, c'est pour le portrait de mon mari
qui est mort il y a deux ans à Buenos-Ayres :
je voulais le faire peindre de mémoire,
mais on m'a dit que la photographie
faisait bien plus ressemblant que la peinture...".

Le questionnement photographique n'a pas d'équivalent dans les activités humaines, dans ses diverses formes d'expression, qu'elles soient artistiques ou non. Personne ne s'interroge pour savoir ce qu'est l'écriture, la peinture, la musique ou en tout cas pas avec cette ampleur psycho-dramatique. Car la photographie n'est pas une "expression" mais une "impression". Ici commence le piège ontologique.

Les deux questions

Deux questions hantent le petit monde de la photographie depuis sa naissance. Elles taraudent beaucoup celui des critiques, des peintres, des poètes mais assez peu celui des photographes eux-mêmes.

La première, « Est-ce que la photographie est un art ? » S'est immédiatement posée puisqu'elle venait chasser sur les terres des illustrateurs en tous genres et spécialement des graveurs, chargés des illustrations de presse. On connaît la réaction méprisante de Baudelaire : *l'industrie, faisant irruption dans l'art, [elle en devenait] la plus mortelle ennemie*. Et ...[puisque la photographie était] *le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non-seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécillité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance*. [Il fallait] *donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature.*¹

Cette question est depuis quelques décennies progressivement évacuée par l'art contemporain où « métissage » et « hybridation » sont devenus les lieux communs. Dans la convergence du multimédia, la photo, la vidéo, le son et parfois le texte ne font plus qu'un. L'esprit contemporain flotte dans l'imaginaire de la pure subjectivité créatrice et n'a plus de prise sur ses objets.

La seconde, « Qu'est-ce que la photographie ? », d'ordre ontologique, est plus tardive. Elle est apparue historiquement après ce que Maritain a appelé l'âge réflexe de la poésie², ou la prise de conscience de la poésie par elle-même suivant en quelque sorte la même soif d'autonomie.

Ces deux questions, celle de son ontologie et de sa créativité correspondent à une double exploration : celle de la vision et celle du regard.

Or la racine de la vision est dans les choses, dans l'univers sensible et intelligible, celle du regard dans le cœur de l'homme et de sa sensibilité. La photographie peut ainsi être définie comme l'univers du sensible par excellence. C'est le lieu de rencontre, sur une matière sensible de deux mondes: l'homme et les choses qui tombent sous le sens de la vue.

L'une des raisons du désarroi critique vient du fait que les deux questions ont été posées dans le mauvais ordre et la première a contaminé la seconde. On ne peut en effet comprendre la photographie dite « créative » si on ne sait pas ce qu'elle est en soi.

Qu'est-ce que la photographie ?

Mais prendre conscience de ce qu'est la photographie en soi n'est pas chose aisée. C'est un piège ontologique³ redoutable car son objet formel, extra-mental, nous oblige à franchir le mur⁴ dressé par Descartes entre la pensée et les choses et en quelque sorte à renier le principe d'immanence.

¹ Charles BAUDELAIRE, *Salon de 1859* (Œuvres complètes, t. II Pléiade – Gallimard, 1976, p. 618.

² Jacques MARITAIN, *L'Intuition Créatrice*, Œuvres complètes Vol X, p. 282.

³ Ilze Gabriela PETRONI, *Reflexiones sobre la fotografía de artista. Y una hipótesis*. Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. URL : http://sm000153.ferozo.com/memorias/p_jornadas_p.php?id=183&idj=3

Pour avoir mésestimé son ontologie, la critique photographique s'est enfermée dans une impasse et ne cesse de lancer des appels à la métaphysique.

Baudrillard humblement reconnaissait « la complexité métaphysique de l'appareil technique »⁵, et en affirmant vouloir « à tout prix savoir ce qu'elle [la Photographie] était « en soi », par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images⁶, Barthes a entrouvert une porte qu'on ne pourra plus refermer. Cette porte est celle de la métaphysique :

*Flaubert se moquait (mais se moquait-il vraiment ?) de Bouvard et Pécuchet s'interrogeant sur le ciel, les étoiles, le temps, la vie, l'infini, etc. C'est ce genre de questions que me pose la Photographie : questions qui relèvent d'une métaphysique « bête », ou simple (ce sont les réponses qui sont compliquées) : probablement la vraie métaphysique.*⁷

La pensée critique en France marquée par une philosophie politique marxiste et une philosophie de l'art kantienne ou hégélienne (ce symptôme n'a pas affecté la critique anglo-saxonne de tradition empiriste⁸), a oscillé constamment entre idéalisme et réalisme, selon les enjeux politiques, idéologiques, culturels ou artistiques ; on pouvait en effet le même jour défendre tout à la fois un réalisme matérialiste absolu : la photo de presse du photographe Nick Ut montrant Kim Phuc, la petite fille nue brûlée par le napalm des avions américains fit basculer le sort de la guerre du Vietnam, ... et un idéalisme subjectiviste tout aussi absolu, teinté de nihilisme qui prend parfois des allures de manifeste :

*En photographie, la critique (...) a fait son travail en établissant solidement ce point de départ : que la photographie ne transmet pas de sens. Une photo est muette. Elle enregistre les ombres et les lumières, pas le sens. Pas même le sens d'être une photographie. Et voilà un immense et salutaire débarras.(...) une photo n'a pas de sens car elle ne fait que nous transmettre l'absence de sens du réel. Heureusement ça n'a pas de sens.*⁹

Une photographie ne contient donc rien d'autre qu'une gamme de gris ou de couleurs¹⁰. C'est par ce processus intellectuel qu'à partir des années 80 est née l'idée que la photographie était une image pauvre, qu'il fallait lui donner un supplément d'âme et qu'a été promu le curieux concept de « photographie plasticienne » d'abord, et de « photographie conceptuelle » ensuite.

Mais le passage qui suit est intéressant et étonnant à la fois, et nous montre qu'il n'y a pas de nihilisme absolu ou définitif :

S'il est un contradicteur valable c'est celui qui croit en Dieu comme on y croyait au Moyen Âge, ou comme le concevait Platon : un Dieu créateur d'un monde intelligible et dont le sens nous attend, par-delà l'épaisseur de la matière et l'incertitude de nos théories. Mais ce n'est peut-être pas par hasard si la photo n'a été inventée ni par l'Antiquité, ni par le Moyen Âge. Si ces croyants à l'ancienne mode ont raison, que devient une photographie ? Elle va être en même temps l'apparition d'un monde pur et impollué, tel que Dieu l'a voulu, un point de contact mystique, et en même temps le signe de mon impuissance de pauvre créature imparfaite à y comprendre quoi que ce soit. Cette ambiguïté me semble personnellement impossible à maintenir. C'est pourquoi je ne partage pas cette foi, ni cette doctrine. Dieu est mort et je ne peux plus croire aux arrière-mondes. Mais je répète que je respecte cette pensée, car elle se tient.

⁴ les scolastiques parleront du « problème du pont » évacuée par Etienne GILSON : « on ne peut franchir un pont que s'il existe, or, ici, il n'y en a pas ». (*Le Réalisme Méthodique*, Tequi, 1935 p. 4)

⁵ Jean BAUDRILLARD introduction à *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité* Editions Descartes & Cie Collection : Essais – 13 mars 1998 – Sans pagination

⁶ Roland BARTHES, *La Chambre Claire, Note sur la photographie* Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980. P.13

⁷ Ibid. pp 131-133

⁸ Contrairement aux francophones (belges et français), les anglo-saxons s'interrogent volontiers sur l'« epistemic value of photography ». Mais leurs recherches n'aboutissent pas plus. Voir les travaux de Walden, Maynard et surtout ceux de Meskin et Cohen, de Scruton et de McIver Lopes autour de la publication en 2010 de *Photography and Philosophy, Essays On The Pencil Of Nature*, Blackwell publishing Ltd, et l'intéressante théorie de Walton sur les *Transparent Pictures*, pour qui nous « voyons à travers » (seeing through) les photographies.

⁹ Jean-Claude LEMAGNY *L'ombre et le temps Essais sur la photographie comme art*, Nathan, 1992 p. 320

¹⁰ Idée reprise à Sartre : « cette photographie, si elle est simplement perçue, m'apparaît comme un rectangle de papier d'une qualité et d'une couleur spéciales, avec des ombres et des taches claires distribuées d'une certaine façon ». (L'imaginaire)

Une ontologie difficile à assumer

Si la photographie *communiqué de l'être sans communiquer aucun sens*¹¹, peut-être est-elle une image pauvre ? À cette question, Comte-Sponville répond « Pauvre comme la vérité¹² ». Une vérité nue, aussi nue que la petite vietnamienne brûlée au napalm, aussi nue que la pin-up en couverture du magazine Playboy. Non une vérité de l'image mais une vérité de l'être, ce qui devrait nous éviter de nous noyer dans un océan d'images avec les nominalistes. Ce nominalisme captif des apparences sensibles et attentif à leur perpétuelle mobilité qui est une réduction du réel à l'image. *Et pourquoi cet incurable nominalisme ?* Interroge Maritain. *Parce qu'ayant le goût du réel ils n'ont pas le sens de l'être*¹³.

Cette question de l'image photographique est un peu comme une épine dans le pied des critiques. L'alternance des mots image/photographie dans un même texte est symptomatique d'une certaine aporie critique. Aucun auteur n'échappe à ce dérapage plus ou moins contrôlé qui permet le plus souvent de passer subrepticement du mode ontologique à celui, plus rassurant, de la phénoménologie. Certains se sont posé la question de savoir si les photographies sont des images¹⁴, de façon peu convaincante, mais de nombreux photographes avec moi¹⁵ répondent instinctivement par la négative. La photographie serait donc preuve d'existence et non preuve de sens¹⁶ ? On sent confusément le piège tendu et toute l'épistémologie scolastique de la première moitié du XX^{ème} siècle ne nous donne que des réponses partielles ou contradictoires sur les données sensibles d'où sont tirées les photographies. Il ne s'agit pas, bien sûr de tomber dans un autre piège, celui de l'empirisme sensualiste. La scolastique nous dit bien que la donnée sensible n'est pas ce que (quod) nous connaissons, mais ce par quoi (id quo) nous connaissons.

Tristan Garcia, dans un article d'une grande lucidité¹⁷, décortique au scalpel pour mieux les déconstruire toutes les tentatives ontologiques de l'histoire de la photographie et en parle comme autant de "retraites" qui, au terme de plus d'un siècle et demi d'ontologie de la photographie, n'auraient pas atteint leur but car, dit-il, *la citadelle réaliste est sur le point de tomber*. Selon l'auteur il faut ainsi admettre une sorte de situation désespérée du concept même de photographie.

Garcia définit quatre retraites ontologiques historiques : celle de la NATURE, issue du concept d'image *achéiropoiétos* « qui n'est pas de la main de l'homme ». Fox Talbot, le concurrent anglais de Niépce dans la course à l'invention en était le concepteur dans *The Pencil Of Nature*. Celle de la PRESENCE, conceptualisée par Walter Benjamin, André Bazin et Roland Barthes. Celle de l'INDICE, conceptualisée par Rosalind Krauss à partir de la théorie de l'index (indice, en français) de Charles Sanders Peirce, puis théorisée par Philippe Dubois dans *L'Acte photographique* et par Jean-Claude Lemagny. L'indicialité consiste à envisager l'image photographique comme un « indice » de sa cause réelle. Enfin celle de l'EMPREINTE PHOTONIQUE d'Henri van Lier. *Rien, rappelle Henri Van Lier, de ce qui est représenté dans la photographie ne s'est jamais imprimé sur la plaque sensible du dispositif photographique : le visage de l'être aimé n'a jamais touché l'objectif, il ne s'est pas imprimé, sinon métaphoriquement, sur la pellicule. Van Lier propose donc une version plus exacte, mais aussi plus réduite, de l'indicialité, considérant que cela seul dans une photographie est réel : l'empreinte photonique.*¹⁸

¹¹ Jean-Claude LEMAGNY, op. cit. p. 327

¹² *La Recherche Photographique*, Printemps 1995 P.22

¹³ Jacques MARITAIN, *Les Degrés du savoir*, Œuvres complètes vol IV, p. 276

¹⁴ Philippe LE ROUX *Les photographies sont-elles des images?* In : *La Recherche Photographique* n°12 juin 1992 sur Barthes, p.41 et Michel POIVERT, « La photographie est-elle une « image » ? », *Études photographiques*, n°34 | Printemps 2016.

¹⁵ Par exemple Pierre De FENOÏL : « *Une photographie n'est pas une image et n'a rien à faire au Palais de l'image.* » Catalogue de l'exposition *Chronophotographies* à la Fondation Nationale de la Photographie, Lyon, 1990 – p.155 – Collection du Musée de l'Elysée – Lausanne.

¹⁶ *L'image et les signes Approche sémiologique de l'image fixe* Nathan Images, 1994, p. 63

¹⁷ Tristan GARCIA, *Le Réel Photographique*, article en ligne : <http://www.glass-bead.org/research-platform/le-reel-photographique/?lang=enview>

¹⁸ Ibidem.

Bien évidemment, toutes ces théories n'arrivent pas à rendre vraiment raison de la photographie mais tout au moins elles témoignent d'un effort louable.

Garcia vide la photographie de son ontologie, il ne reste alors rien ou presque et sa conclusion est lumineuse : il reste *l'information*, c'est-à-dire un concept creux. Les « infos », la « com' » qui se nourrissent aujourd'hui largement d'images fixes ou animées d'origine photographique, n'ont pas – ou disons n'ont que très rarement – de consistance métaphysique et reflètent cruellement le vide spirituel de notre monde consumériste et matérialiste.

Il y a donc une souffrance intellectuelle : celle de reconnaître l'objet réel de la photographie, son être, qui ne dépend pas de mon regard mais, pour diverses raisons (éthiques ? idéologiques ? philosophiques ? psycho-spirituelles ? affectives ?) ne pas pouvoir – ou vouloir – lui donner de sens.

Les lignes de Lemagny citées plus haut ont été écrites en 1992. 20 ans plus tard, dans *Silence de la Photographie*, Jean-Claude Lemagny répète à 5 reprises ce leitmotiv étonnant : « toute photographie est un objet métaphysique »¹⁹.

Le questionnement devient donc pressant. J'avoue avoir une certaine sympathie pour ces grands penseurs de la photographie car leur quête, malgré toutes leurs contradictions témoigne d'une interrogation d'une grande profondeur philosophique. Nous partageons tous une passion commune : chercher ce qui fonde notre amour pour les photographies.

Je pense aux quatre B : Barthes, Bazin, Baudrillard, Benjamin mais aussi à Lemagny dont les intuitions ouvrent de nombreuses pistes de réflexion, ou même à Tournier qui, à propos de la grande fresque photographique *The Family Of Man*, qui prétendait, au sortir de la guerre, faire un portrait photographique de l'humanité, s'interroge : « *Dieu est-il photographe ?* »²⁰ ou encore Favrod : « [la photographie] *parle toujours du temps et de la réalité : c'est en quoi elle est fondamentalement métaphysique* »²¹.

Même si elle est reconnue, par exemple chez Walter Benjamin²², l'approche métaphysique est souvent reprochée essentiellement par les critiques francophones et spécialement dans le milieu universitaire.

Mais ces allusions à la métaphysique directes ou indirectes, plus ou moins assumées par le monde de la photographie n'atteignent pas véritablement leur objet, pris en otage par la pensée moderne et, disons-le au risque de déplaire, par la mise entre parenthèse de l'être rendant impossible une phénoménologie de la photographie²³. Prise dans le piège d'une métaphysique subjective où c'est le regard qui donne l'être, la critique tourne en rond. Elle tourne autour de l'être comme on tourne autour du pot.

A ces interrogations la pensée chrétienne et plus particulièrement thomiste reste sourde. Trop éloignée du monde de la photographie, elle ne reçoit pas le message. Maritain lui-même, qui pourtant était ouvert au monde des arts, et à une certaine modernité artistique était totalement étranger aux belles réflexions d'Oliver Wendel Holmes, de Walter Benjamin ou de George Bernard Shaw.

Certes, Maritain était mort depuis dix ans quand est parue *La Chambre Claire*.

Alors pourquoi cette indifférence persiste-t-elle aujourd'hui où il se prend, paraît-il 1076 selfies par seconde dans le monde ?

Est-ce que parce qu'un jour, en Allemagne, un critique probablement très pieux a parlé de « *cet art diabolique venu de France* »²⁴, et qu'il fallait expier ad vitam æternam ce monstrueux péché ou bien parce que le bitume de Judée, premier matériau photosensible utilisé par Niépce pour faire ses

¹⁹ Jean-Claude LEMAGNY *Silence de la Photographie*, L'Harmattan 2013

²⁰ *The Family of Man témoignages et documents* Editions Artevents Ministère des Affaires culturelles, Grand-Duché de Luxembourg Centre national de l'audiovisuel (CNA) 1994 p. 111

²¹ Charles-Henri FAVROD, *Le temps de la photographie* Le temps qu'il fait, 2005 p.47

²² « Si l'on fait la part des multiples emprunts ou reformulations du texte, celui-ci ne propose peut-être qu'une seule idée véritablement originale, mais elle est fondamentale : l'idée que la photographie, au-delà de la simple représentation, donne accès à l'être même, voire au secret de l'être, dans ce qu'il a de plus intime (avec sa déclinaison sur le plan esthétique : le dépassement de l'art opéré par la photographie) ». André GUNTHER, « Archéologie de la « Petite histoire de la photographie » », *Images Re-vues*, hors série 2 | 2010, URL : <http://imagesrevues.revues.org/292>, p.115

²³ Cf Jean DELORD, *Le temps de photographier*, éditions Osiris, Paris — juin 1986, p. 216

²⁴ Cité par Walter BENJAMIN dans la petite histoire de la photographie, texte intégral dans le n° 1 de la revue *Etudes Photographiques*, Novembre 1996, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/99#tocto1n1>

premières photographies, portait le beau nom latin de *stercus diaboli*, c'est à dire "excrément du diable". Il ne peut pas être par conséquent plus infernal. Il est pire que le diable puisqu'il en est l'excrément. Il contient en lui-même toutes les immondices de la nuit et des enfers.²⁵

Tout fait obstacle à une saine réflexion sur la photographie : une vulgarité ontologique d'abord, liée à l'ob-scénité de son objet, d'après Françoise Gaillard²⁶, mais sa vulgarisation numérique fait aujourd'hui obstacle à sa compréhension non seulement en tant que pratique artistique mais surtout en tant que principe cognitif.

La litanie des « sans »

Nous assistons aujourd'hui à un paradoxe : le champ couvert par la photographie n'a presque plus de limites. L'œil technique du scanner, de la radiographie, du télescope, du microscope, tous ces systèmes optiques aujourd'hui voient leur efficacité considérablement augmentée par l'électronique, reculent chaque jour les limites du perceptible et du photographiable.

Or plus on repousse les limites du photographiable plus la profondeur de notre regard sur les choses se rétrécit. Notre regard est certes de plus en plus bardé de certitudes scientifiques mais le sens des choses, leur signification spirituelle nous échappe. D'où l'aporie de la critique photographique : nous ne pouvons décrire le processus photographique qu'en termes techniques, comme un « bombardement de photons ». C'est même à une sorte de critique apophatique que se livre André Rouillé dans ce qu'on pourrait appeler une litanie des « sans » : *sans code, sans histoire, sans matériau, sans durabilité ni permanence, sans homme, sans âme, sans art, sans formes autonomes, sans difficulté, sans métier, sans savoir-faire, sans singularité, sans choix, sans discrimination (trop riche de détails, trop analogique), sans rareté (multipliable à l'infini), sans originalité, sans génie, sans main, sans geste, sans travail, sans durée (instantanée, dépourvue du long temps laborieux de la création), etc. Bref : sans qualités, ou presque*²⁷.

André Rouillé aurait pu ajouter à la liste : « sans prétentions » en tous cas pas celle de rivaliser avec la peinture, ou « sans arrière-pensées » ou encore « sans papier » ou mieux : « sans permis » en effet, le plus souvent sans autorisation de photographe et sans diplômes (aucun des grands noms de la photographie n'ont eu de diplôme de photographe. En tous cas sans gêne et sans retenue.

En posant comme principe indiscutable que la photographie est un système de représentation du monde, au même titre et sur le même plan que les arts plastiques, (en ce sens, la caricature de Nadar en frontispice peut remplacer des pages de discours ennuyeux) on a feint d'ignorer la question ontologique : celle de la causalité, ou des causes (formelle, instrumentale, efficiente, etc..) certes complexes de la photographie. En France, ce principe de causalité est qualifié, avec une pointe de dérision, d'« effet de réel »²⁸.

Le Mystère de la Chambre Noire

Même si sa source, sa racine, est dans les choses, le lieu de naissance de la photographie en tant que photographie, de son ontogénèse, est la camera obscura.

Cette chambre noire, obscure, lieu de mystères insondables, est l'objet de toutes les interprétations plus ou moins allégoriques ou métaphoriques, mais aussi de toutes les convoitises intellectuelles, de Mo-Zi à Marx en passant par Ibn-Al-Haytham (Alhazen), son véritable théoricien, dont le Livre d'optique Kitâb al-Manâzîr va inspirer les travaux des franciscains d'Oxford, de Robert Grosseteste, Roger Bacon, John Peckham et Vitellion, et puis, bien sûr Aristote, Descartes, Kepler, Locke et d'autres moins connus comme les jésuites Aguilon, Scheiner et Kircher, elle a surtout à partir de Della

²⁵ Paul JAY, *Les Conserves de Nicéphore*, Ed. Société des Amis du Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône, 1992 page 147

²⁶ Françoise GAILLARD, « Ob-scénité de l'objet photographié », Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem URL : <http://bcfrj.revues.org/6936>

²⁷ *La Recherche photographique*, n° 18 Paris Audiovisuel, printemps 1995, p.4

²⁸ Henri VAN LIER et Jean-Claude LEMAGNY parlent même d'« effet d'univers » peut-être pour ajouter une dimension cosmologique à la notion.

Porta et de Brunelleschi été à la naissance de la perspective, c'est-à dire d'un système anthropocentrique de représentation du monde.

La camera obscura a été tout au long de l'histoire un champ de bataille où se croisent, se complètent ou s'entrechoquent les théories de la vision, de l'optique, de la lumière, de la représentation du monde, et, in fine, de la connaissance, bien avant que la photographie n'apparaisse. Mais représenter et rendre présent, comme le fait justement remarquer André Bazin²⁹, ce n'est pas la même chose.

Et c'est là que le bât blesse. On ne s'en rend pas suffisamment compte mais au sein de la chambre noire a eu lieu un bras de fer impitoyable entre la scolastique médiévale et la pensée moderne dont Descartes semble être sorti vainqueur en éliminant les espèces intentionnelles, « *ces petites images voltigeantes par l'air, (...) qui travaillent tant l'imagination des philosophes* »³⁰.

Mais peut-on parler de victoire ?

Le lancinant questionnement du monde de la photographie, montre au contraire qu'on ne supprime pas impunément les espèces intentionnelles.

Ce questionnement, en raison d'abord de l'appropriation de la photographie par l'art contemporain et ensuite de la révolution numérique, s'accélère depuis les années 90 :

1995 – *La Photographie est-elle une image pauvre ?*³¹

2004 – *Où va la photographie ?*³²

2010 – *Is Photography Over ? (Est-ce que la photographie est finie ?)*³³

2012 – *Qu'avez-vous fait de la photographie ?*³⁴

2015 – *Qu'est-ce que la photographie ?*³⁵

2015 – *Où en sont les théories de la Photographie ?*³⁶

Descartes a cru éliminer les espèces intentionnelles en les mettant à la porte de la philosophie. Mais, espiègles, comme le petit oiseau de la photo, ces *species*, un jour de 1827³⁷ rentraient par la fenêtre de la photographie grâce à la complicité de Nicéphore Niépce, au prénom prédestiné³⁸.

Puisque Lemagny nous y invite, la réponse sera donc à chercher dans la scolastique médiévale, dans un grand-écart salutaire entre la pensée médiévale et la toute jeune philosophie de la photographie.

Passer de la pensée moderne à la pensée médiévale, c'est comme sortir d'une pièce à l'atmosphère étouffante et enfumée pour respirer l'air du grand large sur un trois mâts toutes voiles au vent. Certes, pas sur des eaux calmes et tranquilles mais comme le souligne Gilson, au moins le moyen-âge ne se posait pas la question du réalisme car le seul fait de se poser la question aurait paru absurde et incongru.

Contrairement à la pensée moderne, qui multiplie « les mondes » à l'infini, l'individualisme et le subjectivisme créant un monde pour chaque individu, le moyen-âge ne concevait que deux mondes possibles : le monde visible et le monde invisible.

²⁹ André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Ed. Cerf-Corlet 2007 p.13.

³⁰ René DESCARTES, *La Dioptrique*, Disc. I, éd. Adam et Tannery, t. VI, 85, 13-27.

³¹ *La Recherche Photographique*, Printemps 1995 (cité plus haut)

³² *Réponses Photo* Hors-série n°1 automne-hiver 2004

³³ Symposium San Francisco MOMA avril 2010

³⁴ Rémy FENZY, Actes Sud Editions, Arles 2012

³⁵ Exposition du 4 mars au 1er juin 2015 Galerie de photographies - Centre Pompidou, Paris

³⁶ La même année, le 27 mai 2015, colloque organisé par le Centre Pompidou.

³⁷ Date de la première photographie faite par Nicéphore NIEPCE : *Le point de vue du Gras*

³⁸ NIEPCE se prénommaient en réalité Joseph. En 1788, un an avant la révolution française, Joseph adopte le pseudonyme de "Nicéphore" et c'est avec ce drôle de prénom qu'il passera à la postérité. Est-ce que ce choix du prénom Nicéphore était prémonitoire ? Ou bien a-t-il eu en pleine révolution française, quelques réminiscences de ses cours au collège des Oratoriens à Chalon-sur-Saône qui lui ont fait entrevoir une carrière ecclésiastique ? Car le choix de Nicéphore n'est pas neutre : La plus grande part de l'œuvre littéraire de saint Nicéphore Ier le Confesseur (Nikephoros) est constituée par les traités théologiques qu'il a composés sur la question du culte des images, à partir de 813.

Comme elle vient s'interposer entre les choses et mon regard, la photographie est *in medio*, dans le milieu. Il faut donc se pencher non seulement sur le phénomène de la camera obscura mais sur le statut réel des espèces dans le milieu, c'est-à-dire entre l'objet photographié et l'objectif.

Merveilleuse intuition de Barthes qui nous parle de *ce lien ombilical* [qui] *relie le corps de la chose photographiée à mon regard*³⁹.

Le royaume de l'intentionnalité

J'étais loin de m'imaginer, en donnant ce titre à un chapitre du petit "Essentiel" sur la photographie⁴⁰ que nous avons rédigé avec Dominique Roux à quel point l'expression visait juste. La photographie est un concentré d'intentions.

L'*intentio* des scolastiques, même si certains thomistes le contestent⁴¹, est le principe actif et vital de ce lien ombilical et l'obturateur photographique (les premiers portaient le nom redoutable d'« obturateur à guillotine »⁴²) vient suspendre, retenir, saisir, figer son action, toute en tension (autre sens de *intentio*⁴³), action que le père André Hayen qualifie de « montée vers l'esprit »⁴⁴.

La Photographie nous montre à chaque instant que ce principe actif n'est pas une simple vue de l'esprit mais a un caractère concret.

Par le miracle de la photographie, cette « immutation » immatérielle, spirituelle, par définition va être matérialisée. Et de ce miracle-là le thomisme n'aurait rien à dire ?

Si, comme le dit Bazin, « *tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme, dans la seule photographie nous jouissons de son absence*⁴⁵, de quelle présence jouissons-nous ?

Dans la lignée de ce qui précède, nous serions tentés de répondre : « d'une présence intentionnelle ». Mais, à juste titre, tous les théologiens crieraient au scandale : « vous n'allez tout de même pas comparer une photographie au Saint Sacrement de l'Eucharistie !?!? ».

Et pourtant ...

Nous arrivons ainsi à une certitude : une photographie n'est pas l'inscription, l'impression d'une matière dans une matière⁴⁶ et notre pensée critique doit s'exercer sur quelque chose de plus spirituel qu'une simple gamme de gris.

Forts de cette certitude que l'*intentio* est objective, donc bien dans les choses⁴⁷ et non dans l'immanence de ma conscience, et que cette *intentio*, même amoindrie, se retrouve *d'une façon ou d'une autre* dans une photographie, nous reconnaissons qu'en matière de photographie le dualisme cartésien nous conduit dans l'impasse. L'idéalisme sous toutes ses formes, y compris et surtout teinté de réalisme, comme le montre Gilson, est un obstacle à la quête ontologique et métaphysique du petit monde de la photographie.

³⁹ BARTHES, op.cit. p.126

⁴⁰ Dominique ROUX et Frédéric RIPOLL, *La Photographie*, coll. Les Essentiels, éditions Milan, 1998.

⁴¹ Par exemple Joseph MARECHAL reprenant presque les mêmes termes que Descartes, dit : « La species [n'est pas] une vague entité, flottante entre sujet et objet (...) [et] ne devient species, intentionnelle, intelligible en acte, que dans l'immanence même du sujet intellectif. Si elle emprunte son contenu formel à un objet extérieur, présenté à l'entendement par l'imagination constructive, elle tient au contraire son intelligibilité de sa participation au mode d'être immatériel de l'intelligence. » (*Le dynamisme intellectuel dans la connaissance objective*. In: Revue néo-scholastique de philosophie. 29^e année, Deuxième série, n°14, 1927. pp. 137-165)

⁴² Cette image de guillotine est très pregnante : en effet, on peut considérer que dans l'union intime du connaissant et du connu, (plus intime, nous disent les thomistes, que l'union de la matière et de la forme), l'obturateur coupe ce lien ombilical qui relie la matière à l'esprit, donc séparer la tête du corps.

⁴³ Voir Jean-Luc SOLERE *Tension et Intention, Esquisse de l'Histoire d'une notion*, in Questions sur l'Intentionnalité Editions Ousia, 2007, pp.59 sq.

⁴⁴ André HAYEN, S.J., *L'Intentionnel selon Saint Thomas*, Desclée De Brouwer, 1954, p.94

⁴⁵ André BAZIN, Op. cit. p. 14

⁴⁶ Tristan GARCIA « *Quelle est l'épaisseur d'une image ? L'ontologie de la photographie et la question de la platitude* », communication présentée lors de la journée d'étude « Photolittérature - Nouveaux développements » les 22 et 23 mars 2012, Université Rennes 2, labo Cellam, publié sur Phlit le 10/03/2013. Url : <http://phlit.org/press/?p=1310>

⁴⁷ André HAYEN, S.J., op. cit. p. 109. Ici se trouve l'absurdité du raisonnement de Barthes qui en disant « *Ce que j'intentionnalise dans une photo* » (*La Chambre Claire*, p. 120), est fidèle à Sartre : « *Si Pierre est sur la photo, c'est que je l'y mets* ». (*L'imaginaire*, p.32)

Somme toute, les choix nihilistes ne sont ni des choix philosophiques ou idéologiques, ni même des postures mais, hors d'un consentement métaphysique⁴⁸, la seule issue possible contre une forme d'embourgeoisement de la pensée.

La photographie en tant qu'art

Une fois éclaircie ou tout au moins rendue moins opaque la question ontologique que nous pose le mystère de la chambre noire, nous serons mieux armés pour aborder celle de la photographie en tant qu'art.

C'est ici que Jacques Maritain entre en scène.

J'ai été ouvert à la pensée thomiste par le volume V de ses œuvres complètes qui traînait sur une étagère de la bibliothèque de mon père. Mettant à profit une longue convalescence, je dévorais *Primauté du spirituel, Réflexions sur l'intelligence, Réponse à Jean Cocteau, Trois Réformateurs, Les Degrés du Savoir, Le Songe de Descartes, Sept leçons sur l'être*, et surtout *Frontières de la poésie*. Plus tard ... bien plus tard, Jean Dieuzaide, directeur artistique et fondateur de la Galerie du Château d'Eau de Toulouse, auprès de qui je travaillais comme responsable des collections et des expositions itinérantes, voyant mon intérêt pour Maritain, me confia la mission de réaliser une exposition pour le 20^{ème} anniversaire de la mort du philosophe à Toulouse. C'était en 1992. Cette année-là nous avons fait avec Jean Dieuzaide un long voyage à Taïwan, invités par le célèbre photographe chinois Xuan I-Jong⁴⁹ à présenter 120 des plus belles œuvres du Château d'Eau dans plusieurs grands musées de Taïwan, à l'occasion de la parution du premier numéro de la revue *Photographers International* dont il était le directeur.

Xuan I-Jong, comme beaucoup d'intellectuels chinois, interrogeait la photographie et son histoire avec une remarquable profondeur philosophique. Alors que nous devisions sur la place de la photographie dans l'histoire de l'art, nous étions tombés d'accord pour reconnaître que la photographie avait peu de rapport avec la peinture, mais plutôt avec la musique et je suggérais l'idée que dans la mesure où le photographe n'inscrit pas une forme dans une matière, mais la reçoit de l'extérieur, un peu comme on reçoit le son d'une musique, la photographie était une sorte de musique à l'envers.

Xuan I-Jong, très excité par cette idée, me demanda de la formaliser par écrit dans sa revue.

C'est ainsi qu'en avril 1993, presque simultanément, fut inaugurée au Château d'Eau l'exposition *Les Grandes Amitiés de Jacques et Raïssa Maritain* et publié dans la revue *Photographers International* en anglais et chinois le premier de 6 articles intitulés *Music In Reverse (La Musique à l'envers)* où je reprenais pour le compte de la photographie toutes les thèses de Maritain sur l'intuition créatrice.

Mais je faisais la même erreur que tout le monde en inversant l'ordre des questions et en m'interrogeant d'abord sur la photographie en tant qu'art.

Que me disait Maritain ? Ou plutôt que me faisait-il comprendre indirectement, – car Maritain, comme la plupart des thomistes un peu figés dans l'intellectualisme, et encore trop tributaires de la peinture en philosophie de l'art, prenait la photographie en un léger mépris ou tout au moins la gardait à distance de réflexion – je réalisais donc que l'intuition poétique était au cœur de l'acte de création photographique, que l'intuition était même son domaine privilégié, la Photographie étant le mariage de raison entre l'intuition sensible et l'intuition créatrice. Voici ce qu'en dit le photographe Pierre de Fenoÿl, trop tôt disparu :

Etre photographe, c'est matérialiser une intuition poétique de la réalité, [c'est être une sorte de] médium, au sens latin : celui qui est au milieu. Il est entre le Ciel et la Terre, comme le petit oiseau de la photo. On peut dire du photographe qu'il sonde l'imprévisible en errant à égale distance de l'artiste (qui pratique un art, qui a le goût du beau), du sourcier (qui possède le don de découvrir des sources souterraines), du médium enfin (qui sert d'intermédiaire entre les hommes et les esprits)⁵⁰.

⁴⁸ Voir Aimé FOREST, *Du Consentement à l'être*, Fernand Aubier, éditions Montaigne, Paris, 1936 et, du même auteur, *Consentement et création* 1943, même éditeur.

⁴⁹ alias Ruan Yizhong, Juan I-Jong, 阮义忠

⁵⁰ Pierre De FENOÿL, Op. cit. p. 156

On trouve chez Henri Cartier-Bresson, cofondateur en 1947 de la célèbre agence Magnum, figure mythique de la photographie du XX^{ème} siècle, une démarche similaire : "la composition ne peut être qu'intuitive"⁵¹, nous dit-il, et : "Sans la participation de l'intuition, de la sensibilité et de la compréhension, la photographie n'est rien"⁵².

Je réalisais aussi que cette idée était révolutionnaire dans la mesure où elle battait en brèche les vaines tentatives idéalistes et matérialistes, ces *deux larrons souvent en parfait accord*⁵³ qui s'ingénient à prendre dans leurs filets prédateurs le petit oiseau de la photo sans jamais y arriver totalement et n'y parvenant pas, vont s'employer à lui couper les ailes.

Maritain me disait aussi (par delà le tombeau et comme en filigrane), que les grands photographes, de Nadar à Cartier-Bresson, ou les grands penseurs de la photographie de Shaw à Bazin, de Benjamin à Sontag ou de Holmes à Barthes, disaient grosso modo la même chose : qu'il y a une véritable noblesse ontologique de la Photographie, que sa noblesse créatrice la sauve de ses usages vulgaires, publicitaires, pornographiques, de sa prostitution par les mystiques humaines⁵⁴, qu'elles soient communistes, fascistes ou aujourd'hui consuméristes, que son principe est immatériel, et in fine, phrase de Susan Sontag qui tombe comme un couperet, que « *les pouvoirs de la photographie ont eu pour effet, de "dé-platoniser" notre conception de la réalité* ». ⁵⁵ Le mot est très fort. Il signifie ni plus ni moins que la photographie vient forcer notre croyance.

Cette noblesse est inscrite dans le marbre par Nadar et Barthes, les deux seuls auteurs qui à ma connaissance parlent de la Photographie avec un grand « P »⁵⁶.

Photographier, c'est mettre sur la même ligne de mire la tête [l'esprit], l'œil et le cœur. C'est une façon de vivre, disait Cartier-Bresson. De ce point de vue, la grande masse des photographies sont inutiles. Trop de photographes sont si peu attentifs. Ils n'ont qu'un œil mais trop peu critique, assez peu de cœur, et rarement d'esprit. Pourquoi ? Parce qu'ils ne savent pas vraiment ce qu'ils font, et ils ne savent pas que ce qu'ils photographient c'est d'abord de l'être.

Ces choses ne s'apprennent pas.

Nadar, qui a fait le portrait de toutes les personnalités de son époque⁵⁷ nous fait la leçon :

« *Ce qui ne s'apprend pas, dit-il, je vais vous le dire : c'est le sentiment de la lumière.(...) Ce qui s'apprend encore beaucoup moins, c'est l'intelligence morale de votre sujet - c'est ce tact rapide qui vous met en communication avec le modèle, vous le fait juger et diriger vers ses habitudes, dans ses idées, selon son caractère, et vous permet de donner, non pas banalement et au hasard, une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière et la plus favorable, la ressemblance intime. - C'est le côté psychologique de la photographie, le mot ne me semble pas trop ambitieux (...)* »⁵⁸. Et plus loin, il s'exclame : "Surnaturelle Photographie" !

Un double révélateur

Alphonse de Lamartine qui, comme tous les intellectuels de l'époque, était perturbé par l'apparition soudaine de cet intrus dans le domaine des arts, après l'avoir condamnée un temps, subit une véritable conversion et s'exclama : "la photographie, c'est le photographe"⁵⁹. A partir de ce jour, le vrai débat de

⁵¹ Henri CARTIER-BRESSON, *Images à la sauvette*, Ed. Verve, Paris 1952 .

⁵² *The World of Henri Cartier Bresson*, Thames and Hudson 1968, London.

⁵³ Yves-René SIMON, *Introduction à l'ontologie du connaître*, Ed. Desclée de Brouwer, 1933, p.156

⁵⁴ Ce qui est valable pour la photographie l'est pour le cinéma, on pense à Serguei Eisenstein ou à Leni Riefenstahl

⁵⁵ Susan SONTAG, *La Photographie* Seuil, coll. Fiction & C^{ie} – 1979, p 197

⁵⁶ BARTHES dans *La Chambre Claire* et NADAR dans son *Mémoire pour la revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar*, Mémoires du tribunal de Paris, 1857.

⁵⁷ Excusez du peu : Baudelaire, Sarah Bernard, George Sand, Debussy, Manet, Monet, Hugo, Rodin, Mallarmé, Jules Verne, Dumas, etc...etc...

⁵⁸ NADAR, *Mémoire pour la revendication...* Op. Cit.

⁵⁹ in : André ROUILLE, *La Photographie en France - Textes et Controverses : une anthologie 1816-1871* - Ed. Macula, 1989 p.250

fond était lancé : de quel côté la photographie penche-t-elle ? du côté du sujet ou du côté de l'objet ? est-elle fenêtre ou miroir ⁶⁰ ?

Wim Wenders qui, comme Bazin a eu une profonde intuition de ce qu'est la photographie, nous éclaire : "*Photographier est un acte en deux directions vers l'avant et vers l'arrière.(...) Une photo est toujours une image double, elle montre son objet et plus ou moins visible, "là derrière" le "contrecoup" : l'image de celui qui photographie au moment de la prise de vue*"⁶¹.

L'acte photographique révèle ainsi de manière radicalement symétrique la profondeur et la spiritualité de l'auteur et la profondeur qu'il a su atteindre dans le monde visible et invisible. Il révèle dans un seul mouvement – un déclic – le soi et les choses, la profondeur du soi et la profondeur des choses, ou a fortiori le manque de profondeur, la superficialité.

Jean Dieuzaide se plaisait à me répéter souvent cette pensée profonde de Maritain à propos de la poésie, « une divination du spirituel dans le sensible, et qui s'exprime elle-même dans le sensible »⁶²,

Le défi qui s'impose alors au photographe est de gérer simultanément deux mondes : Celui de la réalité qui l'entoure, objective, avec la banalité de sa contingence, et celui de sa subjectivité créatrice.

Nous rejoignons ici la définition que donne Jacques Maritain de la connaissance poétique, à savoir *qu'à la racine de l'acte créateur il doit y avoir un processus intellectuel tout à fait particulier, une sorte d'expérience ou de connaissance sans parallèle dans la raison logique et par laquelle les Choses et le Soi sont obscurément saisis ensemble*⁶³.

Paradoxalement les peintres mais surtout les poètes ont été souvent les seuls à pénétrer avec justesse et pertinence la profondeur spirituelle de l'art photographique.

Dans deux articles étonnants parus en 1927⁶⁴ et 1929⁶⁵, le génial Dali exprime cette profondeur. Posant comme principe que *la Photographie est une pure création de l'esprit*, il ajoute que *le témoignage photographique est ESSENTIELLEMENT LE VEHICULE LE PLUS SUR DE LA POÉSIE et le procédé le plus agile pour percevoir les transvasements les plus délicats entre la réalité et la surréalité*.⁶⁶

Toutes ces approches de haute portée spirituelle se retrouvent chez Claudel qui, en une phrase (telle est la force des grands poètes) résume tout ce que la pensée chrétienne authentiquement réaliste peut penser sur la photographie : « *Et quel promeneur au milieu du paysage le plus insignifiant, à certains moments favorisés, n'a eu le sentiment d'une intention qui se propose à son attention ?* »⁶⁷.

Intuition – Intention – Attention.

Claudel et Maritain nous donnent toutes les clés pour expliquer le processus créatif de la photographie. La théorie originale de Maritain sur la connaissance poétique comme connaissance par union affective, ou par *connaturalité* affective met en lumière ce qu'il y a de plus intime dans l'acte photographique, et permet de comprendre les rouages mais aussi les échecs, les égarements théoriques de cette pratique artistique hors norme, qualifiée fort à propos par Barthes de subversive.

Un art de soumission

⁶⁰ Frank HORVAT - *Entre Vue* - Ed. Nathan, 1990 p. 250

⁶¹ Wim WENDERS, *Once. Pictures and Stories*, Schirmer/Mosel, Munich 2001

⁶² Jacques MARITAIN, *Frontières de la poésie*, Œ.C. vol.V, p.699

⁶³ Jacques MARITAIN, *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, "Intuition Créatrice et connaissance poétique", §5 - ŒC vol. X, pp. 244-245.

⁶⁴ Salvador DALI, *La fotografia, pura creacio de l'espirit*, article paru dans *L'Amic de les Arts*, n°18, Sitges (Catalogne) le 30 septembre 1927 et publié intégralement dans le catalogue de l'exposition *400 obres de 1914 a 1983 Salvador Dali*, Centro Cultural de la Caixa de Pensions, Barcelone, Juin-juillet 1983.

⁶⁵ Salvador DALI, "El dato fotográfico" – *La Gazeta de les arts*, n°6, Barcelone, février 1929

⁶⁶ Ibidem. Les majuscules sont de Dali.

⁶⁷ Paul CLAUDEL, *L'œil écoute - Préface à un album de photographies d'Hélène Hoppenot 1946- œuvres complètes*, Pléiade p. 395

Si son référent « adhère »⁶⁸ à la photographie, c'est que son objet nous impose ses lois. Il a un caractère absolu. « *L'art photographique* dit Mac Orlan, *est un art de soumission. La vie lui impose ses projets, ses hypothèses parfois*⁶⁹.

Face à toute photographie, comme face à tout donné sensible, la pire difficulté, nous dit Yves-René Simon⁷⁰ est dans notre incapacité à nous libérer d'associations avec les images, les jugements instinctifs, les mémoires et les pensées de toutes sortes. Cette difficulté n'a pas échappé à Barthes : « *une voix importune (la voix de la science) me disait alors d'un ton sévère : « Reviens à la Photographie*⁷¹.

Grâce à Maritain, je comprenais pourquoi cette soumission à l'objet, qui dit-il est très clair pour la science mais devient aisément obscur pour l'art⁷², redevient évident pour la photographie, dont l'objet est hors de ma pensée, ce qui donnerait raison à Man Ray : *la photographie n'est pas l'art* disait-il dans les années 30 et en 1974, deux ans avant sa mort, *l'Art n'est pas la photographie*⁷³.

Être attentif aux intentions qui se proposent à mon attention. Telle est l'attitude du photographe. Il s'agit là d'une attitude à la fois métaphysique, car le métaphysicien a les yeux ouverts⁷⁴, et réaliste, mais d'un réalisme surréel⁷⁵ et non d'un surréalisme érigé en système⁷⁶.

La photographie créative ainsi entendue comme une intuition poétique de la réalité est le mariage de raison entre la poésie et la métaphysique.

*Rappelez-lui que "la poésie est ontologie", qu'étant de l'homme, elle ne saurait pas plus que lui se retrancher des choses*⁷⁷.

Un art de soumission mais aussi de retenue, l'art de ne pas presser sur le bouton, nous dit Guy Le Querrec, c'est-à-dire l'art de savoir attendre le moment favorable :

le Kairos

Il faudrait faire tout un article sur cette notion, qui n'est rien d'autre que "l'instant décisif" de Cartier-Bresson. Jean Clair, dans l'imposant ouvrage que lui ont consacré Gallimard et la BNF⁷⁸ sous l'égide de la Fondation HCB en fait une analyse très complète :

En un sens, le kairos s'oppose au logos : il est l'instant décisif qui brise le déroulement continu et logique des choses, qui tranche dans la rhétorique du monde, l'espèce d'effraction ou de coup de force qui permet de se faufiler au moment juste pour en rompre le cours.

(...) Le geste apparemment si simple qui consiste à viser à travers un viseur et à appuyer sur un déclencheur, pour saisir une configuration particulière du monde, l'expression d'un visage ou le déroulement d'un paysage, ce geste si bête et apparemment si machinal suppose en fait une philosophie, une morale, un savoir qui furent ceux du monde ancien.

(...) si le kairos s'oppose au logos, quand il en rompt la noble continuité, il s'oppose tout autant à la tuchè. Tuchè, c'est le hasard. Or le kairos, c'est tout le contraire du hasard. Il est la bonne décision, celle qui tranche, là où il faut et quand il convient. Le kairos est du côté de la nécessité,

⁶⁸ BARTHES, op. cit.p.18

⁶⁹ Pierre MAC ORLAN – *écrits sur la photographie* Textes réunis et introduits par Clément Chéroux Éditions Textuel, 2011 p.86

⁷⁰ In : *Philosophy of knowledge, selected readings*. Edited by Roland Houde and Joseph P. Mullally 1960 J.B. Lippincott company, USA p.55 (traduction libre de l'auteur).

⁷¹ BARTHES, op. cit p.19

⁷² Jacques MARITAIN, *Frontières de la poésie*, Œ.C. vol.V, p.700, note 14.

⁷³ Paul Hill & Thomas Cooper, *Dialogue with Photography*, Cornerhouse Publications, Manchester, England, 1992, p.20.

⁷⁴ Jacques MARITAIN, *Sept leçons sur l'être* Œ.C. vol.VII, p.549 : *Vous voyez aussi par là quelle est la condition propre du métaphysicien thomiste; puisse-t-il avoir des chairs délicates, être mollis carne comme saint Thomas lui-même! Il ne doit pas être seulement un intellect, non certes! ses instruments sensoriels doivent être en bon état, il doit ressentir vivement et profondément les choses.*

⁷⁵ Jacques MARITAIN, *Frontières de la poésie*, p.699

⁷⁶ Ibid, p. 782

⁷⁷ Ibid, p. 694

⁷⁸ Jean CLAIR, « Kairos : La notion du moment opportun dans l'œuvre de Cartier-Bresson » in *De qui s'agit-il ? Henri Cartier-Bresson*, Gallimard, BNF, Fondation HCB, 2003, pp 47 sq.

non de la contingence, et c'est pour ça qu'il est rangé, dans la Grèce antique, du côté de la beauté, du kalos, de la summetria, de l'harmonie, cette disposition qui, chez les Anciens, désigne l'accord des parties entre elles, et des parties avec le Tout. Le kairos, ce point décisif, est un point d'équilibre. Rien à voir avec l'irruption du hasard, qui vient bousculer l'ordre des phénomènes.

Ce point est essentiel, qui trace la ligne de partage entre Cartier-Bresson et ses amis surréalistes. (...) Cartier-Bresson, au contraire, n'a, me semble-t-il, jamais rien laissé au hasard. Il est l'artiste qui maîtrise les phénomènes - soleil, ombres, éclats, mouvements des feuilles et des foules - comme il est le maître des événements, dans la mesure où il sait les prévoir. Kairos, c'est la maîtrise.

Le photographe est ainsi celui qui, dans le mouvement continu des apparences et dans le fouillis des événements qui se succèdent sans fin et toujours de manière inattendue, demeure sur le qui-vive, sans jamais succomber à l'acedia ni à la nonchalance.

Les trois clés de la photographie créative : intuition, intention, attention, sont dans les mains du Kairos et l'instant décisif ainsi considéré offre une soudaine médiation entre le visible et l'invisible.

Les anges et la photographie

Il y a des choses que Maritain ne nous dit pas, mais que seule l'expérience intime des grands photographes nous fait sentir, c'est la complicité angélique.

Quand on confronte l'acte photographique avec la notion de participation des formes séparées, tout s'éclaircit et devient très simple. Ce sentiment forcément confus d'une présence qui accompagne la quête photographique est tellement fort chez certains photographes que sa traduction, sa formulation prend des allures parfois étonnantes. À l'époque, certes lointaine où on parlait d'« épiphanie photographique »⁷⁹, les photographes s'épanchaient volontiers sur cette complicité avec le monde invisible : Sarah Moon exprime ainsi ce que beaucoup ressentent : "je reconnais quelque chose que pourtant je n'ai jamais vu ... je me suis retournée et c'était là. C'est ça les cadeaux"⁸⁰. On retrouve pareille docilité à l'invisible chez Doisneau⁸¹ et beaucoup d'autres.

J'ai ce souvenir émouvant et souvent répété, de Jean Dieuzaide, en certaines situations particulières de luminosité, m'interpellant :

– Les petits anges, Frédéric, vous les voyez, les petits anges ?

Et moi, bêtement, j'ouvrais grands les yeux, je sentais bien que quelque chose se passait, mais ne voyais rien, à part peut-être quelques plumes d'ange qui volaient par-ci par-là, tandis que le doux dé clic du petit Leica perçait le silence.

Contrairement au tentateur, l'ange respecte la volonté. Il est d'une délicatesse discrète. Alors que le démon détourne violemment l'attention par des images, lui dit : "regarde....", il fait prendre conscience, il inspire. Son invitation à regarder ce qu'on ne voyait pas est la mission essentielle de l'ange. De ce point de vue il est le compagnon inséparable du photographe. Bien plus, dans la mesure où les anges participent à la connaissance en spiritualisant toute forme existant dans la nature⁸², il est non seulement l'aide du photographe mais le co-auteur des photographies.

Et comment pourrait-il en être autrement ? Je sais que ces propos choquent les intellectuels chrétiens⁸³ qui ont du mal avec le merveilleux. Mais après tout, comme le dit le psalmiste :

Dites à Dieu : « Que tes actions sont redoutables ! »

Toute la terre se prosterne devant toi,
elle chante pour toi, elle chante pour ton nom.

Venez et voyez les hauts faits de Dieu,

⁷⁹ Gilles MORA et Claude NORI : *L'été dernier. Manifeste photobiographique*. in : *Écrit sur l'image*, Editions de l'Etoile, 1983

⁸⁰ Frank HORVAT *Entre Vues*, Nathan-Image, 1990, p. 64

⁸¹ Ibid. p. 208 "L'attente du miracle, c'est vrai... c'est presque un acte de foi"

⁸² Cf Yves-René SIMON, *L'ontologie du connaître* Desclée de Brouwer, 1933 et *Positions aristotéliennes concernant le problème de l'activité du sens*, dans *Revue de Philosophie* (Paris), tome IV, avril, 1933 p.245: « la nature va au devant de la connaissance en produisant en deçà de l'âme, mais avec le concours efficient des esprits séparés, un univers de formes intentionnelles faites pour donner à l'âme de quoi devenir toutes choses »

⁸³ Voir mon article *Le Suaire de Turin et la Photographie*, dans la revue *Carmel* n° 168, mai 2018.

ses exploits redoutables pour les fils des hommes.⁸⁴
Et de tout ça, les photographes sont les témoins, les passeurs, les révélateurs privilégiés.

Le mystère du Noir et Blanc

Il reste un mystère à éclaircir, celui du noir et blanc, qu'il n'est possible d'approcher que de façon métaphorique, comme ce sentiment que la couleur relève de la peinture et le noir et blanc de l'écriture. Pourquoi lorsqu'il s'agit de choses appétissantes (de tomates rouges, de viande rouge, ou de nu féminin) ou chatoyantes (de fleurs colorées) le passage de la couleur au N&B, facile à convertir sur Photoshop, coupe l'appétit, en quelque sorte désérotise la forme ?

Pourquoi les photos funéraires en couleur qu'on rencontre de plus en plus dans les cimetières me semblent-elles incongrues, déplacées, inadaptées ?

L'idée du slogan publicitaire des films Kodacolor « la couleur c'est la vie » n'implique pas forcément que le N&B c'est la mort, mais plutôt une vie plus haute que les nécessités corporelles, une vie de l'esprit.

Aristote et St Thomas nous assurent que l'objet propre de la vue est la couleur. De quoi le N&B est-il l'objet ? Y aurait-il, dans la « montée vers l'esprit » un premier niveau d'abstraction dans le processus de spiritualisation de la forme qui la rapproche un peu plus de l'esprit, et qui donnerait tout son sens et sa valeur à l'esthétique de la lumière, toute spirituelle, que donne le N&B ?

Conclusion

Si on accepte avec Baudrillard l'idée, humiliante pour l'homme moderne, pour la pensée moderne, que *la magie de la photo, c'est que c'est l'objet qui fait tout le travail*⁸⁵, alors, moyennant quelques dispositions intérieures et quelques complicités extérieures visibles et invisibles, comme l'écrivait Eugène Delacroix dans son Journal, le 25 mai 1853 *"en vérité, qu'un homme de génie se serve du daguerréotype*⁸⁶, *comme il faut s'en servir, et il s'élèvera à une hauteur que nous ne connaissons pas"*.⁸⁷

L'œil n'a qu'à s'ouvrir⁸⁸.

Frédéric Ripoll
Mai 2018

⁸⁴ Psaume 66(65),4-5.

⁸⁵ Jean BAUDRILLARD, Op. cit.

⁸⁶ Le premier nom de la photographie, donné par Daguerre, pour des raisons peu avouables, de strict intérêts commerciaux.

⁸⁷ André ROUILLE Op. cit. p.404

⁸⁸ Yves-René SIMON, *Positions aristotéliennes...*p.258, citant J. MARITAIN, *Les degrés du savoir*, Œ.C. vol.IV p. 664