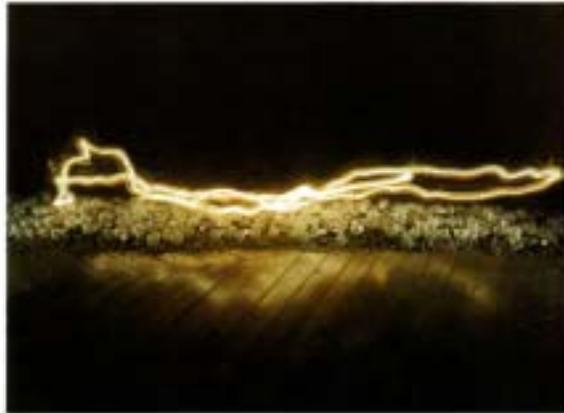


Les Cahiers de médiologie 10

.....

Lux
des Lumières aux lumières



90 F
12,20 €

Gallimard - ensib



SERGE TISSERON

Les pièges de la visibilité

Il est impossible de faire de la photographie ou du cinéma sans croiser les fantasmes liés au geste de capter la lumière. Mais de quelle lumière s'agit-il ? De celle qui « baigne » ou au contraire de celle qui guide ? Ces deux mythologies opposées de la lumière s'affrontent dans toute entreprise de conquête de l'ombre, à tel point qu'on pourrait ranger les créateurs en deux catégories : les adeptes de la lumière qui rend le monde plus « clair », plus net et plus intelligible, au risque, parfois, d'une sorte d'impudeur ; et ceux de la lumière qui guide, partisans de l'indice et du panneau indicateur.

Photogramme
tiré du film de
Claude
Lanzmann,
Shoah, 19845.

1. Voir à ce sujet *La Honte, psychanalyse d'un lien social*, Dunod, 1992.

2. Exposées en juin 2000 à la Maison Européenne de la Photographie à Paris.

3. Ces oeuvres peuvent évidemment être envisagées selon beaucoup d'autres points de vue et il ne s'agit pas ici de réduire leurs diverses portées, mais d'attirer l'attention sur un point qui n'a pas, à ma connaissance, fait jusqu'ici fait l'objet de commentaires.

4. Notamment par Michel Guerrin dans *Le Monde*, puis par Jean-François Chevrier dans le même journal. Salgado serait pour eux une espèce de double du photographe de presse Toscani qui s'est illustré pendant de nombreuses années dans la fabrication de publicités pour la marque de vêtements Benetton.

En fait, tant que ces deux conceptions de la lumière touchent les héros, elles font bon ménage : le conquérant peut, à certains moments, appeler sur lui la lumière qui le transfigure et, à d'autres, traverser l'ombre de sa retraite ou de sa disgrâce. Le problème commence avec les victimes. Jusqu'où a-t-on le droit de porter une pleine lumière sur leurs souffrances, si celles-ci menacent de leur faire perdre leur qualité d'être humain aux yeux du spectateur ? Dans quelle mesure, par exemple, a-t-on le droit de montrer un être humain réduit dans son apparence à l'état d'une bête battue et affamée ? Ce problème, bien sûr, recoupe la question de la honte qui saisit tout homme face à une image de son semblable réduit à un état non humain, et aux stratégies psychiques et relationnelles mobilisées pour y faire face¹. Je m'en tiendrai ici aux stratégies d'images en évoquant deux oeuvres récentes qui, chacun à leur façon, ont alimenté – et alimentent encore – un débat autour de la question du « montrer » et du « voir » : *Exodes* du photographe Sebastião Salgado² et *Shoah* du cinéaste Claude Lanzmann³. Dans la première, il s'agit de montrer ce qu'on ne voit pas grâce à l'utilisation d'une lumière différente de la lumière naturelle, et notamment par la création d'une « fausse lumière » au moment du tirage des images. Au contraire, dans la seconde, il s'agit de refuser les pièges de la « visibilité » pour exalter une invisibilité radicale autour de laquelle les spectateurs seraient condamnés à tourner comme autour d'une boîte irrémédiablement close. Dans le premier cas, le créateur tente d'utiliser les diverses formes de « lumières » que son art lui permet pour « révéler » le monde tel qu'il désire que le spectateur le voit. Dans le second, il fait une sorte « d'éloge de l'ombre », ou plutôt du non visible. Dans les deux cas, une organisation psychique particulière s'appuie sur un statut culturel de la lumière et de la visibilité pour s'objectiver et s'incarner dans une oeuvre. Et, dans les deux cas, c'est de la façon dont cette oeuvre rencontre une organisation psychique semblable chez son spectateur qu'elle doit de l'émouvoir, ou au contraire de l'irriter.

Le quiproquo d'*Exodes*

Le photographe Sebastião Salgado a construit une oeuvre critiquée⁴. Parcourant les camps de réfugiés, il photographie en effet les victimes d'exodes d'une manière toujours construite et esthétique. Ceux qui lui reprochent ces photographies les condamnent, au mieux, comme « politiquement correctes » et, au pire, comme une esthétisation gratuite de la détresse à des fins de gloire personnelle.

Pourtant ses images prennent place dans une tradition de la photographie où certains maîtres ne sont guère contestés. Salgado met-il en scène ? Mais Eugène Smith le faisait déjà, et, à ma connaissance, personne ne l'a jamais dénoncé avec cette violence. Salgado manipule-t-il les images pour donner aux visages une expression qu'ils n'ont pas dans la réalité ? Mais Richard Avedon fait la même chose lorsqu'il photographie des clochards devant un drap au milieu du désert, puis trafique leur image au moment du tirage jusqu'à les transformer en apôtres illuminés par la foi d'une manière qui n'a probablement plus rien à voir avec leur personne réelle. Dans tous les cas, ce qui est en cause, c'est la recherche de l'idéalisation aux dépens du témoignage. Quand Salgado fait « monter » l'éclat d'une peau ou d'un regard avec un produit chimique soigneusement déposé à certains endroits de son tirage, il crée l'impression que son personnage est habité par une lumière intérieure participe à cette idéalisation. Et le résultat photographique est si loin de la misère réelle des hommes et des femmes qu'il a eu devant lui qu'on peut être tenté de crier à la supercherie. Mais ce serait oublier que tout créateur obéit d'abord à la logique d'une vision intérieure⁵. J'imagine volontiers Salgado porté à tout voir en noir et poussé, pour cette raison, à vouloir transfigurer le monde à force de lumières artificielles. Ses images me paraissent en cela une tentative de lutter contre le risque dépressif qui menace chacun d'entre nous devant l'extraordinaire misère du monde et notre dramatique impuissance face à lui. Elles sont une manière de tenter de faire obstacle aux sentiments d'impuissance et de morcellement lié à l'invasion de nos salons, de nos chambres à coucher et même des lieux publics par des images abominables. Bien loin d'être une tentative de travestir la réalité dans une perspective humaniste, ces images participent à une tentative d'éviter l'effondrement par une banalisation de représentations stéréotypées de la misère. Je les reçois comme le témoignage d'un monde personnel déchiré entre la catastrophe et l'idéalisation et qui ne peut échapper à l'un qu'en s'engageant dans l'autre.

Mais pour comprendre cela, il faut adopter un point de vue qui engage à la fois l'histoire de la photographie et la dynamique de la création. A sa façon, Salgado fait la même chose que Richard Avedon, Eugène Smith ou Leni Riefensthal lorsqu'elle photographiait la beauté de l'« aryen » d'abord, et celle du « dogon » ensuite. Les oeuvres de ces auteurs, bien entendu, ne sont pas pour autant équivalentes dans la mesure où l'objet de leur idéalisation n'est pas le même : une « essence » humaine chez Avedon, une condamnation de la société industrielle et une exaltation militante des valeurs humanistes chez Eugène Smith, l'exaltation d'un peuple jugé par elle « hors

5. En ce sens, la comparaison entre Toscani et Salgado est totalement erronée. Toscani est dans un système où l'important est de déranger le spectateur pour l'amener, sous l'effet de ce dérangement, à acheter un produit en construisant son identité en référence à tous ceux qui sont censés acheter le même sous l'effet de la même image qui les a pareillement déstabilisés.

du commun » chez Riefensthal. Mais, chez chacun de ces auteurs, le même rapport de fascination à la « lumière » est en jeu. Ce rapport pourrait bien être en fait central à la création photographique : celle – ci nécessite en effet trois fois la lumière : celle qui éclaire l'ombre d'abord et fait naître sous le regard le désir de fixer une image ; puis celle qui impressionne la pellicule selon des règles propres indépendantes de celles de la vision ; et enfin celle de l'agrandisseur qui projette l'image sur le papier photographique au moment du tirage. Sur ce chemin, la photographie est menacée trois fois de rencontrer la mythologie de l'ange lumineux du Bien appelé à lutter contre les forces noires du Mal. On n'a pas assez dit combien la photographie – et d'autant plus si elle a les hommes pour objet – est constamment menacée par le manichéisme⁶. Le photographe de portraits est constamment tenté de prolonger le travail de la lumière (qui est le support et la condition de sa création) par un engagement dans la lumière métaphorique de l'idéalisation. En faisant intervenir au moment du tirage des maquillages et divers produits chimiques qui accentuent les contrastes et éclaircissent à volonté certaines zones, le photographe peut nimer d'une lumière surnaturelle n'importe quelle scène quotidienne et fabriquer dans l'oeil terne de simples mortels un éclat divin. Au caractère inhumain des situations où sont plongées les victimes, il répond par une exaltation artificielle et bricolée de l'humanité de leur regard, de leur visage, de leur posture. Ce n'est évidemment pas pour la gloire des victimes auxquelles ces images ne profitent guère, mais il n'est pas sûr pour autant que ce soit uniquement pour la sienne propre. Alors, à qui profite le crime ? A la photographie, et à elle seule. Et notez bien qu'une fois les choses envisagées ainsi, nous aurions tort de boudier notre plaisir... Sauf à vouloir tordre le cou à tous les idéaux, mais au nom de quel idéal ?

L'invisible « shoah »

Il arrive parfois – rarement, il est vrai – que la lumière ne soit pas appelée à sauver le monde de l'obscurité, mais au contraire dénoncée comme une source de simulacres mensongers. C'est le cas du film de Claude Lanzmann, *Shoah*. Ce film, non seulement n'exalte pas la lumière, mais prétend même imposer l'idée qu'une oeuvre de nature visuelle dont la vocation est de montrer le monde doit au contraire, dans certains cas, faire « l'éloge de l'invisible ». Ce film, pas plus que les photographies de Salgado, n'est à mon avis un cas isolé. Sa particularité est de s'accompagner d'un discours explicite,

6. Les photographes plasticiens n'ont évidemment pas ce problème!

mais on peut se demander si les films *Hiroshima mon amour* et *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais n'obéissent pas tacitement au même principe. Dans *Hiroshima mon amour*, notamment, la phrase répétée au héros tout au long du film (« Tu n'as rien vu à Hiroshima ») résonne véritablement comme une injonction adressée au spectateur : « Tu ne peux rien voir à Hiroshima »⁷.



Richard
Avedon,
Sicily, 7-15-45
© Richard Avedon.

On a pu dire du film *Shoah*, de Claude Lanzmann, qu'il était autant un « monument » qu'un « document ». Monument à la déportation, certes, mais plus précisément élevé à la mémoire de tous ceux qui, exterminés dans les camps, ne recevront jamais de sépulture. Il ne s'agit pas seulement de ne pas oublier ce dont on peut se souvenir – et, pour cela, de se servir de supports visuels – mais de ne pas cesser de penser à ce qui continue à venir se présenter, de l'intérieur, autour d'un événement qu'on n'a pas vécu soi-même et dont on ne peut donc pas avoir de représentation personnelle. Pourtant, la position de Lanzmann ne paraît pas pouvoir se laisser réduire à cette formulation d'ailleurs assez banale. Chez lui, la représentation interne n'est jamais posée comme à venir, elle est déjà donnée, mais dans le regard des morts, par les yeux desquels nous devrions alors chercher à « voir ». Ainsi s'explique qu'il ait pu déclarer, au sujet de son film, qu'il avait voulu que les survivants ne parlent pas comme des témoins, mais comme des « revenants »⁸. Autrement dit, le spectateur n'est pas engagé à la constitution d'une représentation « au-delà du visible », mais « en-deçà ». En fait, cette position est à prendre elle-même comme l'image d'une situation psychique particulière. Le choix de l'œuvre à faire, pour Lanzmann, est en quelque sorte déjà « fait » depuis l'extermination elle-même. Les morts sans sépulture de la Shoah appellent en effet chez les descendants des disparus une forme de dévotion particulière : à défaut d'une tombe réelle qui localise dans l'espace les restes des défunts et dans la durée les rituels qui leur sont prodigués, cette tombe ne peut être que « psychique ». Et comme l'expérience vécue de la « shoah » est incommunicable, cette tombe psychique ne peut être habitée que par le secret et le non-sens. Le but du film *Shoah* n'est pas alors de tenter de rendre visible, par des mises en scène, un événement historique, mais de construire une image de l'organisation psychique condamnée à répondre, chez les survivants, à l'événement incommunicable. *Shoah*

7. Il est intéressant, de ce point de vue, de comparer ce film avec *Pluies noires* où il est justement tenté de montrer, les heures qui ont suivi l'explosion atomique.
8. *Communiquer, Transmettre*, Colloque de Cerisy, juin 2000.

n'est pas un film sur la déportation, mais sur l'organisation psychique particulière que cet événement appelle chez son réalisateur et sur son désir de la faire partager. Faute d'une sépulture réelle autour de laquelle il serait possible de tourner sans jamais pouvoir en apercevoir le contenu – le cadavre en décomposition –, l'œuvre est conçue comme une telle sépulture. Le cimetière est condamné à être intérieur ou à n'être pas. En cela, le film *Shoah* tire l'essentiel de sa force de mettre en scène, de manière extrêmement rigoureuse et pertinente, l'image d'une organisation psychique particulière caractéristique du deuil impossible, qui est précisément ce que Nicolas Abraham et Maria Torok ont appelé une « crypte »⁹.

Un sujet porteur d'une « crypte » est porteur d'un ensemble d'éléments relatifs à une expérience qui sont tenus à tout jamais hors symbolisation et donc hors deuil. Des cryptes se constituent souvent sous l'effet de la violence des événements vécus, mais, une fois celle-ci constituée, il est possible de devenir « amoureux de sa crypte » et de refuser qu'elle soit ouverte et que ce qu'elle contient puisse faire l'objet d'une élaboration. Laissons de côté le problème de savoir si, dans le cas de la « shoah », le deuil est à tout jamais impossible ou si c'est une forme de fidélité aux disparus que de décréter qu'il le soit. La question est que cette organisation psychique, marquée par le deuil reconnu – ou déclaré – impossible, forme une espèce de passion intime. De la passion, cette organisation psychique tient en effet l'absolue nécessité ; de la passion encore elle tient la souffrance obligée, et de la passion enfin elle tient la force du lien amoureux. Mais, en même temps, cette passion vise à se socialiser. La communauté de ceux qui partagent la même crypte est en effet, lorsque le deuil personnel est impossible, le seuil moyen de socialiser l'événement. Ce ne sont pas alors les représentations destinées à élaborer le deuil qui font l'objet d'une socialisation, mais le monument érigé à son impossibilité. Le film *Shoah* est en cela « originaire » – selon le mot de Claude Lanzmann lui – même – puisqu'il prétend fonder une œuvre qui fasse communauté autour d'une crypte partagée et décrétée inviolable.

A la question de savoir comment « montrer » la souffrance et l'horreur, Salgado et Lanzmann refusent donc tous deux ce qui serait une simple mise en lumière du calvaire des victimes. Mais, à partir de là, leurs réponses divergent radicalement. Le premier tente de compenser la lumière crue sur la misère par une exaltation de la « beauté du dedans » des victimes que diverses manipulations des images sont appelées à rendre visible. Elles y sont assurées d'un statut d'humanité – et même, parfois, d'un véritable supplément d'âme – qui force l'admiration du spectateur et leur évite donc tout

9. N. Abraham et M. Torok, *L'Écorce et le noyau*, Flammarion, 1978.

risque de marginalisation. En contre partie, il est vrai, le risque est qu'elles ne mobilisent pas non plus de compassion ! Transfigurées par la lumière artificielle des manipulations optiques et chimiques réalisées au moment du tirage, elles feraient presque envie ! Elles paraissent si dignes, si rayonnantes, si nobles, si assurées... L'humanité est belle, certes, jusques et y compris dans la misère et la souffrance. Mais n'est-ce pas singulièrement démobilisant lorsqu'on prétend au contraire sensibiliser ?

Le choix opposé n'est pas moins semé d'embûches. La misère et la souffrance de la victime y sont résolument « non montrés ». Ce choix évite ainsi à la fois le problème de la mise en scène des dégradations menaçantes pour les victimes et celle de la manipulation des images destinées à exalter leur humanité jusque dans les situations où elle est manifestement réduite à la portion congrue. Mais si ce choix a tout pour convaincre ceux qui partagent la même organisation psychique autour d'un deuil impossible – ou refusé ? – il a tout aussi pour irriter les autres !

Il ne s'agit pas pour autant, bien entendu, de renvoyer dos à dos les partisans de la lumière manipulée et ceux de la lumière cachée. L'essentiel est de comprendre que, pour le créateur d'images, ces deux choix correspondent à deux postures psychiques différentes : d'un côté, l'angoisse dépressive engage vers une exaltation exagérée de l'humanité de la victime grâce aux manipulations de son image ; de l'autre, l'impossibilité – ou le refus ? – du deuil engage chez le créateur une formation psychique particulière – une « crypte » – à laquelle répond de façon quasi homothétique la structure de l'œuvre elle – même. Cette structure, inséparable de celle de l'organisation psychique qui la sous-tend, explique également les réactions très contrastées qu'une telle œuvre provoque chez ses spectateurs : s'ils partagent la même organisation psychique (que ce soit autour du même événement ou d'un autre), ils adhèrent instantanément à sa forme ; si par contre, ils ne la partagent pas, cette œuvre leur paraît radicalement étrangère.