

Agnès Pigler
Professeure de chaire supérieure

Susan Sontag
Sur la photographie
6 essais, écrits entre 1973 et 1977.

Introduction

Susan Sontag, née Susan Rosenblatt, est une écrivaine et une essayiste américaine. Elle est née le 16 janvier 1933 à New York, de parents juifs d'origine polonaise (une mère enseignante et un père négociant en fourrures, mort en Chine lorsqu'elle avait cinq ans). À douze ans, elle a son premier contact avec la photographie, dont sera imprégné tout son parcours. En effet, c'est au hasard d'un livre sur les camps de concentration, feuilleté dans une librairie new-yorkaise, que la jeune fille découvre le pouvoir immense que détient la photographie.

« *Ce furent, pour moi, écrit Sontag dans le 1^o essai « Dans la caverne de Platon », les photographies de Bergen-Belsen et de Dachau, que je découvris par hasard chez un libraire (...) en 1945 qui m'ont atteint de façon aussi aiguë, profonde, instantanée. De fait, il ne me sembla pas absurde de diviser ma vie en 2 époques : celle qui a précédé et celle qui a suivi le jour où j'ai vu ces photographies* » (p. 38).

Son essai *Sur la photographie* est considéré comme l'un des ouvrages de réflexion les plus importants sur le sujet. Il est composé de six essais, écrits entre 1973 à 1977, qui ont fortement influencé toute la pensée sur la photographie et qui s'articulent autour de ce constat : « *Écrire sur la photographie, c'est écrire sur le monde* ».

Essai 1 : « Dans la caverne de Platon »

Essai 2 : « L'Amérique à travers le miroir obscur des photographies »

Essai 3 : « Objets mélancoliques »

Essai 4 : « L'égoïsme de la vision »

Essai 5 : « Évangiles photographiques »

Essai 6 : « Le monde de l'image »

Ces essais, composés à des époques différentes, ne forment pas réellement une continuité d'idée sur la photographie mais ils esquissent plutôt un faisceau de réflexions qui portent des points de vue différents sur la photographie : esthétique, politique, moral etc. Ces points de vue sont autant de réflexions philosophiques sur les liens de la photographie avec la société, sur la posture éthique que nous devons prendre devant l'objet photographié et notamment la guerre et ses ravages, la relation que la photographie entretient avec l'art, avec la société, etc.

Ce que je voudrais questionner avec vous aujourd'hui, ce qui a retenu mon attention dans cet ouvrage, c'est la façon dont Sontag fait de la technique photographique l'outil d'une interrogation de la représentation. Non pas la

représentation du monde banal qui fait de la photographie une pratique et une technique ne constituant qu'une chambre d'enregistrement du réel, mais au contraire un *medium* de haute culture, un sujet captivant qui renouvelle la réflexion esthétique et éthique.



Susan Sontag, immortalisée par Henri Cartier-Bresson en 1972. PHOTO : HENRI CARTIER-BRESSON/MAGNUM PHOTOS

Je vous donne les titres de ces 6 essais :

Plan.

Pour ce faire mon exposé abordera 3 aspects de cette thématique : dans une première partie j'aborderai la proximité des vues de Susan Sontag et de Walter Benjamin ; dans une seconde partie je questionnerai l'esthétique photographique chez ces deux auteurs, et enfin, dans une troisième partie je me demanderai, avec Sontag, si la photo peut offrir un point de vue moral, ce qui nous obligera à quitter la proximité avec Benjamin.

I – La proximité avec Walter Benjamin

L'ouvrage de Susan Sontag qui se réclame le plus clairement de Walter Benjamin est *Sous le signe de Saturne* paru en 1980. Le chapitre de ce livre, qui donne son nom à l'ouvrage, est consacré à Walter Benjamin et à ses livres qui dès 1931, avec la publication de *Petite histoire de la photographie* analysent le phénomène photographique ; une analyse que Benjamin prolonge en 1936 avec *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*.

Sontag reprend sa discussion avec Benjamin dans le 3^o essai de *Sur la photographie*, qui s'intitule « Objets mélancoliques ».

Qu'est-ce qui rapproche Sontag et Benjamin ? Tous deux analysent les pratiques photographiques comme un tout unifié par la technologie, et tous deux y cherchent les fondements d'une esthétique singulière. Celle-ci est caractérisée de la même façon chez l'une et chez l'autre comme une compréhension du temps et de la trace photographique du temps qui passe. La photographie est susceptible de préserver, à travers le temps, « quelque chose » d'une réalité passée. Citons Benjamin : « *la photographie nous confronte à quelque chose de nouveau et de singulier : dans cette marchande de poisson de Newhaven, qui baisse les yeux au sol avec une pudeur si nonchalante, si séduisante, il reste quelque chose qui ne se réduit pas au témoignage de l'art de Hill, quelque chose qu'on ne soumettra pas au silence, qui réclame insolemment le nom de celle qui a vécu là, mais aussi de celle qui est encore vraiment là et ne se laissera jamais complètement absorber dans l'"art"* », *Petite histoire de la photographie*, p. 9.



Hill et Adamson, Pêcheuse de Newhaven, calotype

Walter Benjamin évoque ici les photographies de David Octavius Hill, photographe mais aussi peintre, et les décrit non comme des portraits, mais comme des "*images d'une humanité sans nom*". Il insiste sur ce qui, pour lui, différencie le portrait en peinture des portraits photographiques en général, et des portraits de Hill en particulier : c'est un certain rapport à la réalité et un certain rapport au temps. Regardant cette photographie, nous voyons à la fois un temps qui n'est plus (celui de la marchande de poissons photographiée), un temps à venir (la mort de cette femme), tout en l'observant de notre temps présent.

Pour Sontag, même si la photographie se rapproche esthétiquement davantage de la réalité que la peinture, elle n'en reste pas moins un art à part entière mais rattachée au réel. Les photos sont peu ou prou appréhendées par nous comme des "fragments détachés" du réel. Ce sont des témoignages du réel, des preuves. Et pourtant, la photographie n'échappe pas aux questions que l'on peut se poser au sujet des rapports ambigus que l'art entretient avec la réalité puisque les photographes imposent évidemment leur subjectivité dans leurs oeuvres.

Si, comme le dit Susan Sontag dans le 1^o essai qui ouvre *Sur la photographie* et qui a pour titre « Dans la Caverne de Platon » : « *toutes les photos sont des memento mori. (alors) Prendre une photo, c'est s'associer à la condition mortelle, vulnérable, instable d'un autre être. C'est précisément en découpant cet instant, en le fixant que toutes les photographies témoignent de l'œuvre de dissolution du temps* » (p. 33).



David Octavius Hil, Miss Malda Rigby, 1843

Il faut ajouter à cette fatalité que « *Le temps finit par situer presque toutes les photographies, même les moins professionnelles, au niveau de l'art* », (p. 40). On peut rattacher ce propos de Sontag au grand projet d'Auguste Sander de photographier les hommes du 20^{ème} siècle. August Sander se définit comme un chercheur et veut dresser un inventaire du monde. Son projet, commencé en 1911,

est pour le moins ambitieux puisqu'il s'agit d'une étude poussée qui s'est voulue représentative du peuple Allemand dans toute sa diversité. Une sorte de recensement des différents types sociaux sur lesquels il essaya de ne porter aucun jugement, la photographie devait se présenter comme absolument neutre.



August Sander Jungbauern (Young farmers), Westerwald, 1914



August Sander

Artistes de cirque, 1926-32

Le projet de Sander est tout entier imprégné par l'idée européenne de la société vue comme une totalité, l'idée d'une humanité universelle et unie. Le regard de Sander ne réside donc ni dans l'identification ni dans la distance ; il connaît son sujet et nous en donne une image qui se veut juste et neutre. Sander le dit lui-même dans ses écrits : son objectif est de réaliser ses photographies pour les générations futures, pour témoigner de son époque lorsque celle-ci sera révolue. Effectivement, cette œuvre constitue une archive ethnographique de la population d'une région précise de l'Allemagne au début du 20ème siècle. Elle a été depuis élevée au rang d'art. Par contre, ce que Sontag ne dit pas de l'œuvre de Sander, c'est que sa photographie, même élevée au rang d'art, n'en perd pas pour autant sa réalité propre de compilation ethnographique des types allemands de son époque. Le nazisme mettra un coup d'arrêt à l'entreprise de Sander, toute son œuvre et les matrices de son œuvre ayant été détruites par le régime nazi.

Walter Benjamin qualifie la première et seule version publiée du vivant de Sander (intitulée *Visages du Temps* en 1929 et interdit en 1936) d'"atlas pour s'exercer"

puisque Benjamin attribue une vraie valeur de connaissance à la juxtaposition et à l'organisation visuelle du corpus photographique de Sander, Cette "*puissante galerie de physionomies*" compose une cartographie sociale que Sander a voulu la plus neutre et objective possibles. Mais ce que relève Sontag, à propos de Sander, est que si le regard du photographe n'est pas malveillant, si Sander cherche à dresser un inventaire d'un monde en voie de disparition, sa neutralité empêche « *la possibilité (pour celui qui regarde la photo) d'être affecté au niveau moral par des photographies, (empêche) l'existence d'une conscience politique à leur sujet* » (p. 37). La différence avec une photo Diane Arbus photographiant elle aussi les gens du cirque, est frappante.



Diane Arbus, gens du cirque, 1930

Alors que la photographie de Sander, dans sa platitude, ne cherche à percer aucun secret, la photo d'Arbus révèle elle une intimité, renferme un mystère et, comme

l'explique Sontag « *l'œuvre d'Arbus n'invite pas les spectateurs à s'identifier avec les parias et les misérables qu'elle a photographiés. L'humanité n'est pas une* » (p.55). Au fond, ce que montre Sander est une famille humaine qui nie le poids déterminant de l'histoire, des injustices et des inégalités, des conflits politiques et sociaux inscrits dans l'histoire. Au contraire, la photographie d'Arbus, aussi déprimante soit-elle, est porteuse d'un message anti-humaniste, au sens classique de l'humanisme, c'est-à-dire d'un humanisme qui va à l'encontre d'un idéal de beauté, à l'encontre d'un humanisme où les distinctions sont nivelées, où le beau et le laid ont la même valeur, où tout a la même valeur. L'humanisme prêche l'empathie, l'harmonie des contraires, l'unité dans la diversité. L'anti-humanisme de Diane Arbus impose un sentiment diamétralement opposé : elle photographie les monstres, « *laid pour la plupart, comme le dit Sontag dans son 2^o essai « l'Amérique à travers le miroir obscur des photographies », affublés de vêtements grotesques ou disgracieux dans un cadre sinistre ou désertique* » (p.54). L'œuvre d'Arbus insiste sur le fait que nous ne vivons pas dans le meilleur des mondes et qu'il y a, de fait, un autre monde possible que celui qui montre une humanité lissée, un monde dans lequel « *l'humanité n'est pas une* ». Là où Sander cherche l'unité et l'harmonie, Arbus cherche la faille.

Un autre aspect des écrits de Sontag qui la rapproche de Walter Benjamin est la prise en compte de la réduction opérée par les techniques et de ce que cette réduction peut signifier. Il semblerait que la valeur des photos soit proportionnelle au nombre d'informations qu'elles divulguent. Or, Sontag écrit : « *Comme le signale Brecht, une photo d'usine Krupp ne révèle pratiquement rien sur l'organisation de cette usine* » (p.43). Sontag suggère que seule la narration vient apporter une part de réalité aux photographies par la compréhension que la narration en donne. En effet, la compréhension des choses 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. Il ne reste donc plus aux spectateurs des photographies que « *d'appliquer leur réflexion* », leur « *sensibilité* », leur « *intuition à trouver ce qu'il y a au-delà, ce que doit être la réalité, si c'est à cela qu'elle ressemble* » (p.43).

Cette relation de la photographie à la réalité est d'autant plus fragile que, décontextualisée du cadre dans laquelle elle a été réalisée, une photo perd plus ou moins ce lien. Dans un contexte de multiplication des découvertes, le monde apparaît progressivement sous la forme où nous le connaissons : grand mais fini. Pour pouvoir le dominer, le connaître avec précision, il faut de nouveaux outils. La photographie va être conçue comme un moyen de se procurer rapidement des images de ce monde, et la reproduction des images photographiques a un objectif à la fois simple et symbolique : il s'agit de capturer le monde.

Dans la production de l'œuvre d'art, dans la reproduction manuelle de l'œuvre d'art (copie) comme dans sa reproduction technique (moulage), et même encore dans sa reproduction mécanisée (lithographie), la pensée et la main intervenaient de concert pour produire l'œuvre — et c'est ce dialogue de l'esprit et de la main qui soutenait l'idée de création originale et d'authenticité : c'est ce trajet de la pensée à la main qui ne peut être reproduit à l'identique. Une œuvre est la concrétion matérielle d'une pensée vivante mise en acte par un corps et un savoir-faire individuel. Or désormais, la main s'absente de la production de l'image : entre la pensée et l'œuvre, il y a un appareil que la main se contente d'actionner, sans faire l'image. Le photographe fait une image sans la faire : ce n'est pas une pensée manuelle ou une main pensante, mais essentiellement un œil. Et encore, l'image produite n'est-elle pas nécessairement la vision que l'œil en a eu : l'appareil peut saisir l'instant d'après une vision.

En fait, on pourrait dire que la photographie implique une régression de la main et de la pensée. C'est un peu la thèse de Sontag au premier chapitre de *Sur la photographie*, intitulé « Dans la caverne de Platon ». Tout se passe comme si la photographie avait fait du monde une caverne à ciel ouvert. Le monde est désormais la somme des images possibles et c'est par l'image qu'on s'approprie ce monde — au point qu'on lui substitue l'image et qu'on le voit à travers elle. La photographie valide aussi la critique platonicienne de l'art mimétique : l'artiste ne fait ou ne produit rien, puisqu'il se contente de reproduire ce qui est, comme s'il tendait un miroir sur le monde pour en retirer les reflets. De même, le monde se réduit à une anthologie d'images. Aujourd'hui « *tout existe*, écrit Sontag, *pour aboutir à une photographie* ». Autrement dit, la reproduction photographique modifie le rapport au monde — on pourrait même dire qu'elle démondanise le monde si, comme Sontag le soutient, elle a pour effet d'atomiser le réel, l'image étant, comme l'écrit encore Sontag, « *une mince tranche d'espace autant que de temps* » séparée de tout : la photo doit être bien cadrée, donc isolée et abstraire tout ce qui ne rentre pas dans le cadre, alors que le monde réel est un tissu de relations et de continuités, ce que la littérature conserve peut-être plus fidèlement. Pour le dire encore autrement, la photographie opère une réduction du réel. En effet, pour Sontag, comme pour Benjamin d'ailleurs, l'invention de l'imprimerie a opéré une première réduction du monde en nous éloignant de la réalité pour nous faire entrer dans une lecture de la vie, composée de mots imprimés (ce que monsieur Rodrigo a développé dans son exposé au sujet des thèses de Béla Balázs commentant un passage de Hugo sur « le mot qui a brisé (en milliers de livres) la pierre (l'unité de l'église) »). Aujourd'hui s'ajoute la réduction opérée par l'image photographique, principale source de notre appréciation du présent et de notre connaissance du passé. Ces deux réductions ont constitué un glissement en deux temps vers l'aliénation. Mais là où l'écrit est communément admis comme une interprétation, au même titre que la peinture, les photographies sont inconsciemment perçues comme un double du sujet, trophée que chacun peut s'approprier. « *Collectionner des photographies c'est collectionner le monde* »

nous dit Sontag. C'est en ce sens, par cette illusion de posséder la réalité, que nous ne sommes pas encore sortis de la caverne de Platon.

L'analyse que fait Benjamin de la technique photographique et de sa reproductibilité est un peu différente : Benjamin se concentre plutôt sur *l'effet* que la reproduction mécanisée induit sur l'œuvre d'art. Cet effet est double et contrasté. **D'un côté** la photographie modifie l'histoire de l'art par le regard que nous portons sur le passé de l'art. En effet, les œuvres d'art sont désormais accessibles à travers des reproductions. Mais, **d'un autre côté**, la photographie modifie également la perception des œuvres : elle fausse l'échelle, isole le détail, valorise un point de vue, dramatise l'éclairage. Ce que l'on gagne en connaissance, on le perd peut-être dans la qualité de l'expérience esthétique. Et on aurait tort de réduire la discontinuité introduite par la reproductibilité mécanisée dans l'histoire de l'art à un phénomène quantitatif : plus d'images reproduites plus vite.

En 1857, Théophile Gautier, dans le journal *L'Artiste*, préfigurait la réflexion de Walter Benjamin : « *Bref, la photographie est un miroir qui retient toutes les images réfléchies et les multiplie à un nombre illimité d'exemplaires - prodige inouï que l'antiquité eût sans nul doute attribué à la sorcellerie* ». Presqu'un siècle plus tard, en 1936, Benjamin publiait *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Imprimerie, lithographie, photographie, toutes ces techniques conspirent, malgré la démocratisation qu'elles opèrent, à un effacement : « *À la reproduction, même la plus perfectionnée, d'une œuvre d'art, un facteur fait toujours défaut, son hic et nunc, son existence unique au lieu où elle se trouve* ». Car « *les composantes de l'authenticité se refusent à toute reproduction [...] ce qui dans l'œuvre d'art, à l'époque de sa reproduction mécanisée, dépérit, c'est son aura* ». En ce sens une œuvre d'art sans son aura n'en est pas une. De plus « *dans la photographie, la valeur d'exposition commence à refouler sur toute la ligne la valeur rituelle* ».

Et pourtant, dans sa *Petite histoire de la photographie*, Walter Benjamin avait cru déceler dans la photographie un « inconscient optique », quelque chose que nous captions sans le savoir en appuyant sur le déclencheur, et qui permet à l'image d'engager un dialogue avec l'intime. C'est aussi ce que cherche à décrire Sontag lorsqu'elle écrit : « *(les photos) doivent leur existence à une collaboration vague (quasi magique, quasi accidentelle) entre photographe et modèle, collaboration médiatisée par une machine toujours plus simple (...) qui peut produire un résultat intéressant et jamais totalement faux* » (p.82). Ce dialogue avec l'intime, pris à l'insu de nous-mêmes, a été filmé par Buster Keaton dans son film de 1928 : *Le cameraman*. Dans ce film, Keaton, extrêmement maladroit, tente, avec un matériel cinématographique qui tombe en pièces, de produire des images. Mais chaque fois qu'il tente de filmer, un morceau de son matériel tombe, par exemple le pied de sa caméra. Dans sa tentative de récupérer son matériel Keaton filme, à son insu, une guerre des clans dans Chinatown dont les prises de vue sont époustouflantes (p.83).

Je voudrais aborder avec vous un autre point très important de l'analyse de Sontag sur la photographie, celui de l'esthétique et du beau, à travers la question de la photographie comme art. Mon 2^o point analysera donc comment et pourquoi la photographie peut être considérée comme un art et quelle esthétique l'accompagne.

2 – L'esthétique photographique

En 1973, Susan Sontag pensait que la photographie est une consommation « *proche du désir érotique* », quoique ce désir demeure là insatisfait. Pire, pour elle « *les images consomment la réalité* ». Changeant le réel qui nous entoure, et nous-mêmes par la même occasion, en ombre, « *les pouvoirs de la photographie ont eu pour effet, en quelque sorte de « dé-platoniser » notre conception de la réalité* », alors que nombre d'amateurs et professionnels du XIX^o siècle pensaient qu'il fallait idéaliser le monde et affirmer sa beauté. Le réalisme inhérent au médium photographique tend donc à faire des choses et des êtres « des objets de mélancolie », titre du 3^o essai de *Sur la photographie*. S'agit-il là, face au visible périssable, de penser la photographie comme une possibilité de dépasser notre destin mortel, ou bien faut-il voir la photographie comme une tentative de rédemption par la beauté de l'art ?

Au début de son 4^o essai, « L'héroïsme de la vision », Susan Sontag écrit : « *Les photographies n'ont jamais fait découvrir la laideur à quiconque. Mais nombreux sont ceux à qui elles ont fait découvrir la beauté* ».

Une photographie peut-elle avoir une aura ? Si l'on suit Walter Benjamin, la réponse est négative ; toutefois on expose, dans des galeries ou des musées, des tirages soignés qui ont pour vocation d'être collectionnés.

Pour bien comprendre la différence de point de vue sur l'authenticité de l'œuvre, il faut exposer brièvement ce qu'est l'aura chez Benjamin.

Le concept d'aura, dont l'étymologie renvoie au souffle, au rayonnement, à l'émanation, est un concept clé de la théorie esthétique de Benjamin. Benjamin l'insère dans des textes majeurs qui expliquent l'acclimatation de l'œuvre d'art au nouvel environnement technologique et culturel installé aux XIX^o et XX^o s. par le développement des techniques de reproduction telles que la photographie et le cinéma. Benjamin introduit ce concept d'aura dans 2 de ses ouvrages majeurs sur la photographie, déjà cités. Dans le 1^o, *Petite histoire de la photographie*, 1931, Benjamin désigne par aura le « cercle de vapeur » dont la photographie des 1^o temps nimbait ses sujets ; il l'accorde aussi, de façon plus fondamentale, à cette étroite correspondance qui, dans les clichés, s'établissait entre une technique de représentation (la photo à ses débuts) et un objet représenté (la bourgeoisie en ascension) : « *Ces images, écrit Benjamin, ont été réalisées en des endroits où, pour chaque client, le photographe représentait un technicien de la nouvelle école, mais où chaque client était, pour le photographe, membre d'une classe*

montante dont l'aura venait se nicher jusque dans les plis de la redingote ou de la lavallière ».



David Octavius Hill, Calotype, 1845

Mais 5 ans plus tard, dans *l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, (1936), le point de vue de Benjamin sur l'aura photographique est tout autre. En effet, l'aura ne désigne plus une réciprocité technique et sociale propre aux premières œuvres photographiques et dont la valeur d'authenticité, ou le nimbe de sacralité, imprègne l'œuvre d'art originale, comme dans les portraits de

Hill par exemple. Benjamin considère à présent que la photographie perd, à l'époque de sa reproduction mécanisée, son authenticité puisque, au sein d'un système de reproduction mécanisée, l'authenticité n'a plus de sens et n'est plus une valeur primordiale. Le surdéveloppement des techniques de reproduction mécanisée modifie non seulement les conditions de diffusion de l'œuvre mais redéfinit aussi son statut ontologique et son mode d'existence sociale. **D'un côté** le régime intensif de reproduction auquel l'œuvre est soumise porte atteinte à son aura, c'est-à-dire à son unicité, son « *hic et nunc* », autrement dit encore à tout ce qui, émanant de l'œuvre, exprime son inscription dans un lieu, un temps, une durée, une tradition. A la valeur culturelle de l'œuvre se substitue la valeur d'exposition de l'œuvre vue en tant que bien culturel offert à la contemplation esthétique et à la consommation de masse. **D'un autre côté**, la multiplication des copies assure à l'œuvre, en même temps qu'une plus grande proximité avec son public, la capacité d'être actualisée, appropriée à de nouveaux usages et à de nouvelles fonctions.

Et pourtant, d'un texte à l'autre de Benjamin, se maintient une même définition reprise plusieurs fois presque mot à mot et forgée par l'auteur dès 1931 : « *Qu'est-ce qu'au fond que l'aura ? Un singulier entrelacs d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain si proche soit-il* », et en 1936, dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, il écrit « *On pourrait la définir (l'aura) comme l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il.* ». L'aura est donc l'apparition d'une proximité, aussi lointaine que puisse être ce qui a laissé cette trace, c'est elle qui nous permet de nous emparer d'une chose, mais aussi, par l'aura, c'est la chose qui s'empare de nous. C'est ce que souligne encore Benjamin, dans son texte *Sur quelques thèmes baudelairiens* (1934-1940) : « *Avoir l'expérience de l'aura d'un phénomène, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux* ». Évidemment, l'aura telle qu'elle est ici décrite par Benjamin n'est pas loin de se confondre avec ce que l'esthétique classique nommait le sublime, mais Monsieur Chane-Alune vous parlera du sublime tout à l'heure, donc je n'en dis rien de plus.

Le « déclin de l'aura » chez Benjamin a donc un double aspect : cette expression désigne d'abord une désacralisation de l'œuvre d'art, mais elle désigne aussi, de façon apparemment contradictoire, une chance pour cette œuvre de renouer, par-delà sa dimension proprement esthétique, avec un principe d'efficacité (au sens d'action) pratique, en particulier politique.

Pourtant, même si cette nouvelle fonction de l'art confère à la perte de l'aura, pour Benjamin, un sens positif à l'œuvre d'art, Sontag va reconnaître, dans les thèses analysées par Benjamin, et dans leur mode même de formulation, dans les motifs du manque, de la perte et du déclin, dont elles sont porteuses, l'expression d'un élitisme réactif et d'une forme de ressentiment à l'égard des « *effets d'une démocratisation culturelle* » qui portent atteinte à l'aura des œuvres. Ce tiraillement interne, Sontag le perçoit dans la théorie même de l'aura qui doit, selon Benjamin, à la fois protéger l'émotion esthétique contre son

instrumentalisation fasciste en temps de catastrophe collective, et sauvegarder la jouissance individuelle de l'esthète percevant, à l'horizon des œuvres, « *l'inapprochable* », cette aura si proche et si lointaine.

Ce reproche, Susan Sontag le formule ainsi : « *Un autre critère, qui peut leur être commun (à la peinture comme à la photographie), est la présence (l'aura), qualité que Walter Benjamin considérait comme un trait caractéristique de l'œuvre d'art. Il pensait qu'une photo, dans la mesure où il s'agissait d'un objet reproduit mécaniquement, ne pouvait avoir de présence véritable* » (p. 196). Sontag va opposer à Benjamin l'argument suivant : dans la mesure même où le goût pour la photographie l'entraîne à s'exposer dans les musées, dans les galeries et dans tous autres lieux d'exposition, la photographie possède bien une authenticité, même si elle n'est pas « originale » au sens d'un tableau. Sontag fait une différence très nette et par là même qualitative entre des reproductions issues du négatif original au temps de la prise photographique et les reproductions ultérieures, liées à la technique qui satisfait les masses et sont reproduites dans les journaux, les magazines etc. Les premières s'exposent au musée et ont peu de chance d'être vues ailleurs que dans ces lieux d'exposition dédiés. « *Les musées et les galeries, écrit encore Sontag, offrent à l'œil des plaisirs qui ne sont pas reproductibles* (p.196) ». Ce que reproche Benjamin à la reproduction technique c'est de placer l'œuvre copiée dans des lieux où elle n'a rien à faire, notre table de chevet, par exemple, ou encore le mur de notre chambre. Ce à quoi Sontag rétorque qu'une toile accrochée dans un musée a encore, selon Benjamin, son aura, même si elle est, de fait, décontextualisée, et qu'elle devrait, selon la théorie même de Benjamin, avoir perdu son aura, puisqu'elle a perdu son « *hic et nunc* ». Sontag ajoute encore (**photo 8**) « *qu'une photographie d'Atget, tirée sur le papier dont il se servait et que l'on ne peut plus se procurer aujourd'hui, possède aussi une aura* » (p.197).

Si l'on doit trouver une différence auratique entre une photographie et un tableau, cette différence réside, selon Sontag, dans les relations que ces œuvres entretiennent avec le temps : la peinture se détériore avec le temps sans que cette détérioration soit inscrite dans l'œuvre elle-même, alors que la photographie prend de la valeur au fur et à mesure des transformations que le temps y inscrit : « *l'une des principales sources de leur valeur esthétique (celle des photos), ce sont précisément les transformations que le temps y opère, la façon dont elles échappent aux intentions qui les ont réalisées. Qu'on leur laisse assez de temps et beaucoup de photos acquièrent une véritable aura* » (p. 197). Sontag va même jusqu'à faire une différence entre les photos en couleur et les noir et blanc, en insistant sur le fait que si des photographes prestigieux, tel que Brassai par exemple, rejettent la couleur, c'est parce que le temps ne les patine pas comme il patine le noir et blanc : « *la froide précision de la couleur semble mettre la photo à l'abri de la patine* », écrit encore Sontag, p.197. La patine du temps ne rend pas le tableau plus intéressant, mais elle ajoute une « séduction supplémentaire » à la

photographie : « *toutes les photos sont intéressantes et émouvantes si elles sont suffisamment vieilles* ».



Brassai, 1936

Pour Sontag, la relation qui unit l'art et la photographie est donc singulière. Mais la photographie ne fait-elle, au sens premier du terme, que nous proposer un « tirage » de la réalité ? S'agit-il d'un art « réaliste », le plus réaliste de tous, et cela dans le sens le plus faible qui soit, c'est-à-dire dans le sens où cet art se contenterait de reproduire le réel ? Justement, non. L'image photographique, loin de nous renvoyer à une réalité déjà donnée, met en question la réalité et son

spectacle. En ce sens, si la photo est un miroir, ce miroir réfléchit la fiction du réel et interroge la façon dont nous portons un regard sur toutes choses. C'est sans doute cela qui fait de la photographie non seulement un art à part entière mais encore, parmi toutes les formes d'art, celle qui exprime avec le plus de force l'essence du geste artistique, à savoir : nous révéler l'énigme qui se loge au cœur de l'évidence du réel. « *Vous ne pouvez pas prétendre avoir réellement vu une chose tant que vous ne l'avez pas photographiée* », Zola, 1901, cité par Sontag, p.127.

Aussi, paradoxalement, la photographie n'est pas tant l'art du visible que l'art qui interroge le visible et les conditions (politiques, sociales, culturelles, historiques) qui déterminent le champ de la visibilité. C'est pourquoi, pour Sontag, l'image photographique n'est jamais réductible à l'image de quelque chose qui serait visible - et par là-même qui serait visible avant d'être vue. Tout au contraire, l'image photographique vient perturber l'ordre institué du visible et de l'invisible, les normes qui instruisent notre regard sur le monde. Ce que la photographie nous donne à voir, loin de confirmer l'ordre du visible, commence au contraire par l'inquiéter. Comme le disait la grande photographe américaine Diane Arbus, "*une photographie est un secret sur un secret. Plus elle te parle, moins tu en sais*". Quel est ce savoir que la photographie destitue ? C'est l'ordre institué du visible, du déjà vu, de ce qui est su et connu avant même d'être vu. C'est pourquoi il serait plus juste de dire que la photographie se refuse de nous donner à voir ; qu'elle sème l'invisibilité au cœur du visible, nous faisant voir ce qui échappe au règne du visible.

La représentation, avec la photographie, cesse de remplir sa fonction de vraisemblance. La réalité ne fait plus tableau par le truchement de l'image. L'effet de réel, d'unité et de sens, se délite. L'oeil du photographe retrouve alors l'oeil du peintre, s'attachant bien plus au jeu des formes, des couleurs et des matières qu'à la nature des objets qu'il perçoit. Il n'appartient plus à l'ordre du monde de prescrire le visible ou l'invisible ; l'objet le plus insignifiant et le plus trivial peut se révéler dans tout son éclat sensible. L'image photographique reconduit alors la peinture à son geste pur : briser, par l'intentionnalité créatrice et libre de notre regard, l'ordre hiérarchisé des objets. En renvoyant ainsi le réel à sa fiction, la photographie nous invite à une semblable émancipation : retrouvée ce regard face à une réalité qui n'est jamais à ce point donnée qu'il ne faille encore l'inventer. « *Alfred Stieglitz, raconte avec fierté, écrit Sontag, qu'il avait passé 3 heures debout dans un blizzard, le 22/02/1893, « attendant le bon moment » pour prendre sa célèbre photo « Fifth avenue, Winter »* ».



Alfred Stieglitz « *Fifth Avenue, Winter* ». («*La 5e Avenue en hiver* »), 1893

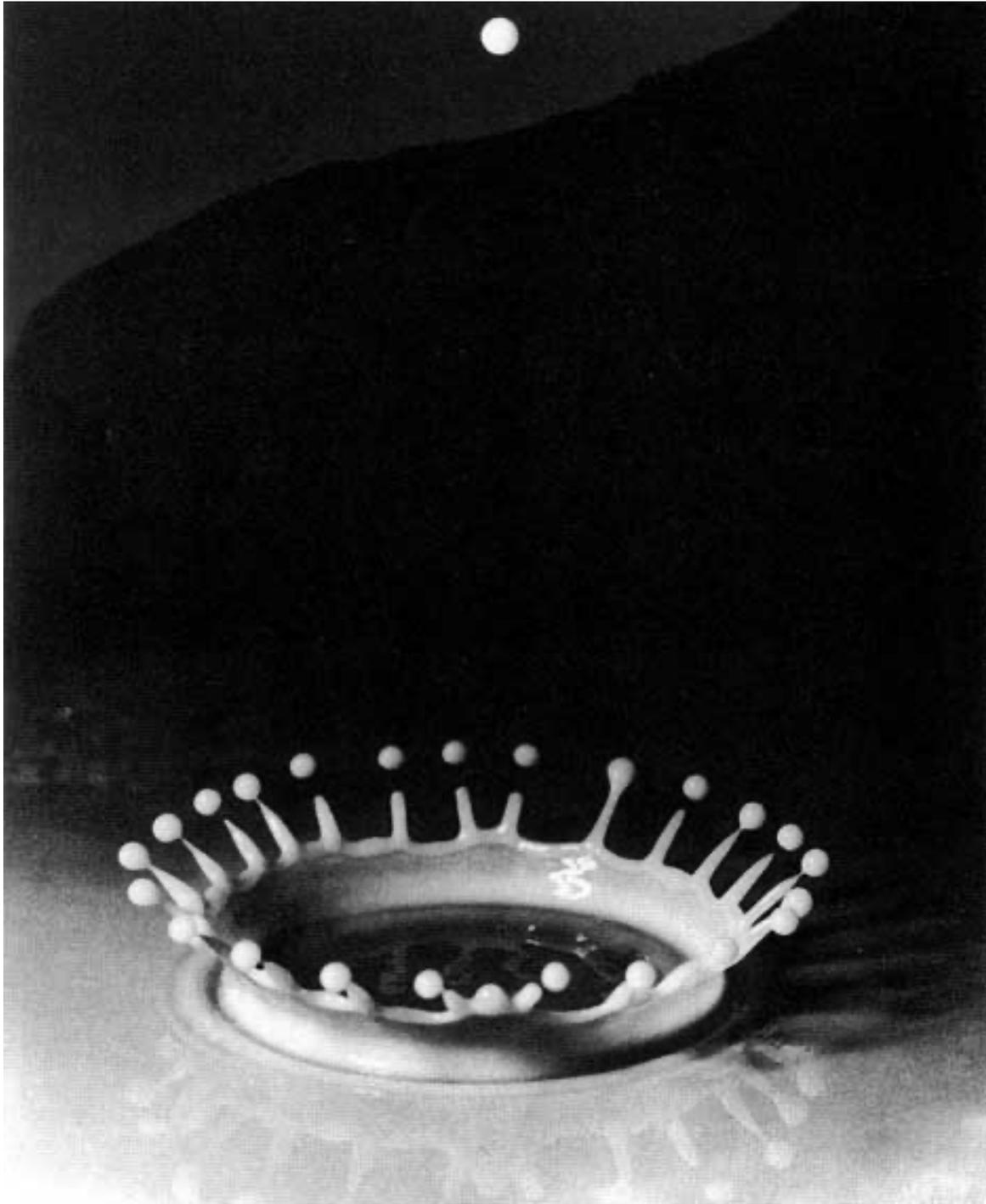
Mais il ne s'agit pas, pour l'art photographique, de tirer les objets insignifiants hors de leur insignifiance, il s'agit au contraire et plus radicalement encore de rompre avec la référence objective qui n'est rien d'autre que la matière sur laquelle s'exerce le regard. « *Le quotidien glorifié et le genre de beauté que seul l'appareil photo révèle (un coin de la réalité matérielle que l'œil ne voit pas (...)), telles sont les cibles principales de la conquête photographique* », écrit encore Sontag, pp.130-131. C'est ainsi que l'on peut décréter beau ce que l'œil ne voit pas, ne peut pas voir, « *cette vision fractionnée, disloquatrice, que seul offre l'appareil photo* », écrit-elle encore dans l'essai sur « *L'héroïsme de la vision* », p. 131. La photo de Weston datant de 1931, *Cabbage Leaf*, en est une éclatante illustration. Sontag en donne ce commentaire "Ce qui ressemble à un drapé : un

titre est nécessaire pour l'identifier. Ainsi l'image atteint-elle son but de deux façons. La forme en est agréable et (surprise !) c'est celle d'une feuille de chou. Si c'était vraiment un drapé, cela ne serait pas aussi beau. [...] », pp. 133-134.



Weston. Cabbage Leaf ", 1931/

Ou encore, la photo de Harold Edgerton, 1936, extrêmement célèbre, pour laquelle Sontag donne ce commentaire : *« Ce qui a l'air d'une simple couronne (la célèbre photographie prise par Harold Edgerton en 1936) devient bien plus intéressante quand nous découvrons qu'il s'agit d'une goutte de lait. »* (page 133). Et encore, cette conclusion sur l'art photographique : *"Pour les photographes, il n'y a en fin de compte pas de différence, pas de supériorité esthétique, entre l'effort d'embellir le monde et l'effort inverse de lui arracher son masque."* (Page 147).



Harold Edgerton, 1936 « *Ce qui a l'air d'une simple couronne, devient plus intéressant quand nous découvrons qu'il s'agit d'une goutte de lait* », Susan Sontag, p. 134

Mais ce qui fait la gloire de la photographie et tout son art, ce qui élève la photographie au rang d'art est qu'au fond elle a permis à la peinture de s'extraire de la représentation du réel pour accéder à l'abstraction : « *De cela*, écrit Sontag, « *le peintre devrait être extrêmement reconnaissant* », comme le souligne Weston,(...). *En se chargeant de la tâche de la représentation réaliste, qui*

incombait jusque là à la seule peinture, la photographie l'a rendue libre de répondre à la grande vocation de la modernité : l'abstraction » (p. 135). Mais ce n'est pas si simple puisque les photographes eux-mêmes se lancent, peu à peu dans l'abstraction et dans le refus du figuratif comme simple représentation. Et même l'imperfection technique se fait alors idéal esthétique puisqu'elle vient déranger la relation conventionnelle qui unit art et beauté. Et c'est bien la nature mécanique de l'appareil photo qui fait atteindre à la photo au niveau de l'art puisque l'utilisation mécanique de l'appareil photographique produit une beauté formelle d'un ordre supérieur, telle « *qu'il n'est aucune espèce de photo dans laquelle ce genre de beauté ne pourrait révéler sa présence* », p. 148.

Pourtant, le sens d'une photographie dépend aussi beaucoup de son contexte. Sontag va prendre, pour illustrer son point de vue, une photo très connue et un tableau non moins immensément connu : " *en tant qu'images, certaines photos nous renvoient d'emblée à d'autres images autant qu'à la vie. Celle que les autorités boliviennes transmirent à la presse internationale en octobre 1967, montrant le corps de Che Guevara dans une écurie, étendu sur une civière posée sur une auge de ciment, et entouré d'un colonel bolivien, d'un agent des services de renseignements américains, et de quelques journalistes et soldats, non seulement résumait les amères réalités de l'Amérique Latine contemporaine, mais présentait quelques ressemblances de hasard, comme l'a fait remarquer John Berger, avec « La Leçon d'Anatomie » de Rembrandt et "le Christ mort" de Mantegna. La puissance de cette photo tient en partie à ce qu'elle a en commun, du point de vue de la composition, avec ces tableaux.*" (pages 151- 152).



photo : La dépouille de Che Guevarra. Freddy Alborta. 1967)



La leçon d'anatomie, Rembrandt, 1632



Mantegna, *la lamentation sur le christ mort*, 1480

Il y a un dernier aspect de la photographie, sur lequel Susan Sontag insiste beaucoup, celui du rapport entre la photographie et la morale, et c'est sur ce thème que je voudrais conclure mon exposé, ce sera mon 3^o point.

3 - la photographie peut-elle être morale ?

Susan Sontag s'est engagée dans un combat visant à défendre *«l'honneur d'une pensée indépendante dans un monde d'images faussées et de vérités tronquées»*. Son essai consacré à la photographie, constitue une authentique méditation morale et esthétique sur le rapport de l'image à la réalité et sur l'aporie de la souffrance d'autrui.

Traitant de la question de la représentation de la guerre, Sontag suggère l'idée que les photographies figurant la souffrance engourdissent la compassion bien plus qu'elles ne la suscitent. L'image photographique expose l'énigme de la souffrance

et fascine celui qui regarde, plus particulièrement les images de la guerre et de la souffrance des autres. Quoi de plus spectaculaire que la guerre, en effet ? Qu'est-ce qui peut à ce point fasciner le regard et le capturer ? Si la guerre est la matrice de tant d'images et de fictions, c'est justement parce qu'elle est inimaginable et qu'il n'y a pas de mots pour dire l'horreur dont elle est le lieu. Si la guerre est tant représentée, c'est justement parce qu'elle ne peut être vue, parce qu'aucun regard ne peut la soutenir. Et le paradoxe de toute image qui tente d'en figurer l'horreur, c'est de rendre fictive cette horreur, d'en faire un objet spectaculaire, « sensationnel » en voulant la représenter. Témoigner, c'est alors figurer ce que l'on ne peut montrer : une inhumanité que les images ignorent. La photo n'explique rien, mais est partout, elle est la surenchère de l'horreur et elle anesthésie ceux qui la regardent. La photographie, explique Susan Sontag, est « *un savoir au rabais : une apparence de savoir, une apparence de vérité. [...] Les sociétés industrielles font de leurs membres des camés dont l'image est la drogue ; c'est la plus puissante forme de pollution mentale* ». (p. 43). Et d'ajouter : « *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. [...] Les images paralysent. Les images anesthésient. [...] A l'époque des premières photos 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 émousser la conscience que pour l'aiguiser.* » (pp. 37-39).

Il nous faut donc revenir une dernière fois sur le statut de l'« opération » photographique en tant que telle. En un sens, une telle opération est double : elle renvoie en effet **d'une part** à l'acte matériel et technique de la photographie qui implique prise de vue et enregistrement d'un donné ; et elle renvoie **d'autre part** à l'effet, ou aux effets produits par cette prise de vue elle-même sur ceux qui en prennent connaissance en tant que spectateurs et qui s'en trouvent plus ou moins affectés, notamment lorsque les images représentent des scènes atroces. La question qui se pose alors concerne l'articulation de ces deux aspects de l'opération photographique et, précisément, la manière dont une image peut agir efficacement ou non sur la sensibilité éthique de ceux qui la regardent au point de modifier leur interprétation politique de la réalité. Quel est le rapport que la photographie entretient avec la réalité dont elle émane, en particulier lorsque cette réalité correspond à des situations de guerre ? Quelle est la capacité de l'image photographique à constituer *par elle-même* une interprétation de cette réalité guerrière qu'elle montre ? Sontag souligne à cet égard que la photographie met en jeu deux qualités manifestement contradictoires : elle constitue en effet un témoignage *de* la réalité et peut ainsi se prévaloir d'une fonction de référentialité et d'une dimension irréductible et irrécusable d'objectivité ; mais elle propose également un témoignage *sur* la réalité, et ce témoignage relève alors d'un point de vue singulier, et sélectif, *sur* cette réalité. La part d'interprétation qu'implique l'acte photographique est par conséquent réduite à la dimension subjective d'une

intention. Or, si cette intention informe le contenu de l'image (ce que cette image montre), elle n'en détermine que ponctuellement et partiellement la signification. D'après Sontag, cette signification ne peut être portée par la seule image, mais elle est élaborée plus efficacement par les légendes et les textes qui l'accompagnent, la décrivent et l'analysent – la réinterprètent – en vue de renforcer ou de modifier son impact. Par conséquent, le pouvoir des images de guerre, et notamment leur capacité à agir directement sur nous en suscitant en nous colère et indignation, paraît devoir s'émousser dès lors qu'il semble acquis que ces images ne disent rien d'autre que ce qu'on est déjà prêt à croire. Du coup, la représentation de la douleur des autres, si elle continue de nous affecter et même de nous choquer, tend aussi paradoxalement à justifier une sorte de compassion apathique, de l'ordre de l'automystification ou de la mauvaise foi : « *Une photo qui informe sur la détresse qui sévit dans une zone où on ne la soupçonnait 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 enflammèrent 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 » (p.35).*



Burning Monk, 11 juin 1963

Si les photographes et les organes de presse américains ont, de la guerre de Sécession à la guerre du Viêtnam et aux conflits les plus récents, puissamment contribué à moderniser et à diffuser l'image de la guerre, la tradition de réflexion critique qu'a engendrée cette iconographie sur les stéréographies macabres de la guerre civile, a régulièrement été développée aux États-Unis. Grâce aux écrits de Sontag, la question de la signification politique, et plus encore morale, des photographies de la guerre se pose : de telles images n'imposent-elles pas en droit la fin de la guerre, et, puisqu'en fait tel n'est pas le cas, que faire de ces images, que faire devant elles ? C'est bien cette tradition de réflexion morale qui traverse les 6 essais que contient *Sur la photographie*. L'essayiste, qui rattache le lien organique de sa réflexion sur la photographie à son effroi de jeune fille devant les clichés de l'ouverture des camps nazis en 1945, revient donc encore une fois au questionnement de l'érosion de la « réalité » par « l'image ». Sontag affirme aussi une préférence militante pour la recherche d'une réception éthique « pertinente » des photos de la douleur. Le propos de Sontag est donc bien moral et politique plutôt qu'historique. Considérant, en somme, que l'existence des images de la douleur nous crée une sorte d'obligation de regarder ou du moins de prendre position, Sontag s'interroge sur la nature et la légitimité, de ce « nous », collectif

inventé par la photographie, et elle demande quelle peut être l'éthique de ce regard ?

Écoutons Sontag et regardons la photo dont elle parle : « *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 américain, 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* » (p.36).



Viet Nam, petite sud-vietnamienne aspergée par du napalm, 1972

Cependant, le sentiment de révolte morale que « nous » pouvons avoir face à des photographies d'opprimés, de déshérités, de femmes, d'hommes et d'enfants qui meurent de faim, comme les premières photos des Biafrais, dépend, pour Sontag, du degré de familiarité que nous avons avec ces photographies. « *Les photos de Biafrais 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 touareg 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 » (p. 37).



Bischof, Famine des Indes, vers 1950

En conclusion, je dirai que la question de la représentation par le médium de la photographie porte tout le travail de Sontag. On lui a souvent reproché d'essentialiser la photographie pourtant, comme j'ai essayé de le montrer, son travail témoigne de l'intérêt qu'elle porte aux pratiques culturelles et artistiques contemporaines de grande diffusion. Ainsi, selon elle, si la photo a indéniablement participé de la démocratisation de l'art, elle comporte pourtant un grave risque d'"érosion des sens". Le médium photographique pose des problèmes esthétiques et moraux qui tiennent à la nature même de la photographie. Dire que les photos de guerre favorisent l'insensibilité morale c'est dire que l'exposition répétée aux images de l'horreur engendre à la longue des effets anesthésiants. Trop de photos insoutenables causent une apathie du regard, un dégoût du message, une accoutumance coupable, comme si l'être humain cherchait ainsi à se protéger du choc des images violentes. La photographie de guerre, selon Sontag, n'est directement vectrice d'aucune conscience politique ou morale ; elle n'explique rien, elle photographie la douleur sans rien nous expliquer de cette douleur. C'est pourquoi il faut donner aux photos un cadre explicatif, afin qu'elles

prennent sens. Susan Sontag a élaboré une critique politique de la photographie qui peut nous aider à conserver un regard lucide eu égard à son intention. L'image a bouleversé la société, constat que Sontag partage avec Benjamin, mais l'image exerce aussi une influence incalculable sur notre sensibilité morale. On ne se souvient pas de l'évènement lui-même, mais de sa représentation. De là l'importance des pratiques artistiques et culturelles : se souvenir d'un fait historique impose en effet perpétuellement de créer un nouveau rapport au passé et à ses images, afin de retisser du lien entre les nouvelles générations et l'histoire. Primo Levi déplorait qu'à chaque nouvelle génération les massacres nazis semblaient de plus en plus lointains, de plus en plus abstraits. Proposer de nouvelles images, ou d'autres façons d'appréhender les images existantes, ne serait-ce pas une solution à cette perte inexorable, afin de reformuler, de repenser notre compréhension de l'Histoire ? *Sur la photographie* ne répond pas à cette question qui reste donc, pour l'heure, ouverte.