

LES YEUX SONT FAITS POUR VOIR & POUR PLEURER LA PHOTOGRAPHIE ENTRE BUDAPEST, PRAGUE & BERLIN*

FRANÇOIS SOULAGES

Université Paris 8 & Institut National d'Histoire de l'Art
2, rue de la Liberté
93526 Saint-Denis Cedex
France
francois.soulages@wanadoo.fr

Abstract: Press photographers and politicians show us suffering bodies whose event-like visibility make us forget the invisibility of every day life, for the reality of day-to-day life is difficult to notice. We can accept tragedy more easily if heroes participate in it. A life lived in a dictatorship is very long, even if it is short for a historian who deals with long time periods, and it is impossible to capture for a press photographer. This paper deals with the questions that photographers have to face: what is it that they have to capture to be able to uncover the essence of the system? What bodies do they need to photograph? Are they bodies at all?

Keywords: unconsciousness, esthetics, photography, politics, bodies

La photographie des corps politiques ordinaires

Les journalistes sont pires que certains historiens : ils privilégient les événements ; mieux, ils les fabriquent ; et les reporters jouent le jeu, photographiant ces instants prétendument décisifs ; ils sont pris par ce jeu qui, en privilégiant les événements, dispense de penser, de remettre en cause et de changer les structures et les systèmes. Complicité des journalistes photographes avec les politiques : ils mettent en avant les corps glorieux et les corps souffrants, ceux dont la visibilité événementielle nous fait oublier l'invisibilité quotidienne, car le quotidien est dur à voir—à la fois difficile à cerner et douloureux à vivre : une tragédie est plus acceptable avec des hé-

* Version écrite de la conférence tenue le 2 décembre 2009 à l'Institut français de Budapest.

ros, sinon, nous sommes dans la métaphysique ou du moins dans l'histoire de longue durée ; et une vie entière sous une dictature est longue, même si, pour l'historien de la longue durée, elle est relativement courte, même si, pour le journaliste photographe, elle n'est pas à photographier. C'est cela la vraie question que peut se poser le photographe : que doit-on photographier, pour ne pas être dans le déni du fonctionnement des systèmes ? Quels corps ? Des corps ?

La photographie peut en effet être dangereuse : produisant des images de temps qui semblent arrêtés, elle nous plonge parfois dans le semblant de l'arrêt, nous faisant prendre ainsi le mouvement de la vie pour de la fixité, alors que tout n'est que flux et reflux. Mais, en fait, que s'est-il passé entre deux événements ? C'est justement cette interaction et cette tension qui sont intéressantes, cette vie ordinaire des corps qui constitue non pas *la* politique, mais *le* politique du «*zoon politikon*» cher à Aristote.

Des événements, il y en eut en Tchécoslovaquie en 68 et en 89 : Printemps de Prague et Chute du Mur de Berlin ; Le Printemps et La Chute ; et ces événements ne furent pas seulement nationaux, mais aussi internationaux, voire mondiaux. Et ils furent importants. Mais qu'y a-t-il eu entre ? Quel fut cet ordinaire qui a fait ciment entre ces deux extraordinaires ? Ca a continué : «*the show must go on*».

Jindřich Štreit¹ s'est justement confronté à cet ordinaire, ce quotidien, ce banal, et il nous a donné à voir et à nous interroger. Il a fait du Braudel : cet historien immense voulait au départ faire sa thèse sur «Philippe II et la Méditerranée» — en étant comme du côté de l'histoire événementielle, centrée sur un homme célèbre et célébré ; et son directeur lui a conseillé de travailler sur «La Méditerranée sous Philippe II» — histoire d'un lieu, histoire des grandes déterminations ; c'était tout différent ; une autre conception de l'histoire était mise en œuvre. Jindřich Štreit a travaillé ainsi ; une autre conception de la photographie fut mise en œuvre. La manière de photographier est liée à une certaine conception, qu'elle soit consciente ou non, de l'histoire et de la politique ; Tamisier² l'a démontré.

Štreit ne nous montre pas des actions prestigieuses, étonnantes, extraordinaires des hommes, il ne nous photographie pas des héros et des événements ; il fait humblement des photos à partir de la vie ordinaire de femmes et d'hommes ordinaires, à partir de leurs corps, à partir de ce que l'on pourra

¹ Voir : <http://www.jindrichstreit.cz/>

² M. Tamisier : *Texte, art et photographie — La théorisation de la photographie*, Paris : L'Harmattan, 2009.

peut-être appréhender comme leurs corps politiques. Mais sont-ils politiques en soi ou bien grâce ou à cause de la photographie ?

Face à nous, il y a ces photos de Štreit. Que voyons-nous ? Apparemment des corps ; en fait des images. Mais quelles images ? Des images de corps, de corps en situation, de corps dans la vie quotidienne à cette époque, dans ces pays. Non pas des corps d'hommes et de femmes de pouvoir, comme on aurait pu photographier le corps de Philippe II, comme on photographie celui de Sarkozy—corps jouant le corps sportif, corps se donnant comme un grand corps en pleine santé, corps entouré de corps de femmes, corps appareillé de signes de richesse ; non, des corps ordinaires, sans qualité, plutôt usés, des corps photographiés sans grandeur ni exaltation, des corps subissant l'asservissement habituel, des corps fatigués à en mourir. Non pas le premier ou le deuxième corps du roi, mais le corps unique de l'homme moyen.

Mais avec ces photos on voit aussi une image, une image qui nous retient, une image construite qui se donne dans un style, une image qui nous pousse ainsi à la regarder, à la garder à nouveau avec nous : une belle image, mieux une œuvre d'image. Et c'est ça faire une œuvre d'art.

Choisissons quatre photos de Štreit ; décrivons-les ; puis nous essayerons de produire des hypothèses pour mieux comprendre les liens existant entre les corps, la photographie et la politique.

Surdétermination ou légitimité politique

La première photo pourrait s'appeler *Les deux hommes* ou bien *Le couple* : *Les deux hommes* parce qu'elle représente effectivement deux hommes ; mais *Le couple* parce que ces hommes forment un couple ; mais quel couple ? C'est là où la politique intervient ; la politique, c'est l'art de faire du corps collectif, pour le meilleur et pour le pire. Le photographe a déjà mis ces deux images de corps ensemble, le regardeur est tenté d'en faire autant ; d'autant plus que, quand il sait que le photographe travaillait en « Europe de l'Est », il entoure ces deux corps d'un corps social et politique invisible et puissant, bref, il voit autrement l'image. Nous comprenons par là que la politique n'est pas inscrite dans l'image, mais qu'elle peut surgir dans la lecture de l'image ; elle n'est pas dans le degré zéro de sa description, elle apparaît dans le travail problématique de toute description. En effet, il n'y a pas de description neutre ; il n'y a que des descriptions minimales et inappropriées et des descriptions travaillées. Donner comme titre *Les deux hommes* à une photo ne peut avoir d'intérêt que si cela n'est pas évident ou bien si cela permet de distinguer

cette photo parmi d'autres ; dans le premier cas, le travail d'interrogation commence, dans le second cas, il y a repérage de la photo parmi d'autres, mais non analyse.

Effectivement, l'image de deux hommes est donnée avec cette photo ; c'est le message élémentaire auquel on peut la réduire : deux hommes sortent d'une maison dont on ne sait rien ; est-ce une maison particulière, un bâtiment public, une église, autre chose ? On ne sait ; on ne peut savoir ; mais on voudrait savoir. Si ce n'est que l'intérieur de la porte a des moulures, ce qui laisse imaginer, supposer une certaine richesse passée ; tout est là : « une certaine richesse passée... » ; tout est dans des mots qui résonnent dans notre tête et notre imagination, au point parfois que les mots recouvrent les images.

Perte de la richesse plus que richesse même, voilà ce qui est donné à imaginer ; perte de quelque chose plus que perte de la richesse ; perte plus que perte de quelque chose. Ce décor qui entoure les deux personnages induit une certaine réception de l'image des deux hommes. Cela est d'autant plus renforcé que cette richesse semble passée. Mais pourquoi semble-t-elle passée ? Parce que le mur de gauche semble mal entretenu ? Parce qu'il y a (comme) de la neige par terre ? Mais est-ce suffisant ? Dirions-nous cela d'une photo faite en hiver devant une porte du Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg ? Certainement pas. Alors pourquoi tenir un tel propos ? Peut-être, tout simplement, parce que l'homme de gauche semble pauvre : paradoxale démarche qui consiste à dire que le décor engendre cette idée de richesse passée et qui aboutit à reconnaître que cette idée est produite par la relation entre le décor et un des deux personnages ; nous ne pouvons pas réduire une image à l'addition de ses constituants ; c'est un tout dans lequel chaque élément rentre en lien signifiant avec tous les autres, même si cela se joue non-consciemment, voire inconsciemment ; certes, toute image est reçue différemment par des sujets différents non seulement parce que les récepteurs sont différents et — par là-même — ne peuvent l'évaluer que différemment, mais surtout parce que chacun fait un trajet associatif dans l'image qui lui est propre, l'œil n'étant jamais immobile face à une image ou un objet en général.

Donc, nous pouvons voir — on ferait mieux de dire « imaginer » — deux personnages dans un lieu qui nous semble témoigner d'une richesse passée. C'est alors que la réception politique ou partisane semble pouvoir faire retour : on passe de la richesse passée au déclassé, puis à la pauvreté de l'homme de gauche, voire à son hébétude ; la position du corps de ce dernier

est reçue comme la trace, la preuve et la confirmation de cet échec politique qui a amené misère et perte de dignité.

Mais, sommes-nous objectifs quand nous induisons tout cela de notre regard rapide porté, jeté sur cette photo? Ne projetons-nous pas sur elle un préjugé qui nous vient d'ailleurs et d'avant? Le danger est réel : toujours face à une image, toujours pour qui prétend parler d'une image, voire d'image. N'était-ce pas déjà le présupposé possible de l'utilisation que nous avons faite du mot «décor»? En effet il induisait que nous pouvions voir cette scène comme une scène de théâtre, du théâtre social et politique ; en outre, il séparait ces corps de leurs lieux de monstration ; or ces corps qui nous sont donnés à voir le sont *in situ* et dans leur singularité temporelle et événementielle ; ce sont des corps en situation, mieux une situation de corps, voire un ensemble corps-bâtisse.

Revenons donc à l'image même.

Au pied des hommes, apparemment de la neige, ce qui contextualise fortement cette sortie de bâtiment. Mais derrière eux, à droite, un pan noir avec deux lumières : l'intérieur du bâtiment. Donc un contraste très fort entre la porte ouvragée et le vide, entre les détails photographiés précisément et le noir de la photo avec seulement deux tâches blanches ; contraste symbolique exploitable à l'infini marquant une nouvelle opposition, après celle du passé et du présent, celle du dedans et du dehors, celle de la richesse et de la pauvreté, celle de l'information et de son absence, celle du connu et du mystère, celle de la photo qui serait réussie et donnerait à voir et de la photo qui serait ratée et/car toute noire. Ce qui importe peut-être le plus ici, ce ne sont pas les modalités des contrastes et des oppositions que cette structure contraste-opposition dans laquelle vient prendre sens la vision des deux personnages ; d'autant plus que cette structure se nourrit de l'opposition non seulement passé-présent, mais aussi présent-futur ; au point que le noir non seulement de l'intérieur de la bâtisse, mais surtout de la photo peut figurer le passé, les corps des deux hommes le présent, le futur l'étant par l'extérieur de la scène que montre de la main le personnage de droite et qui est le hors-champ de la photo. La force de cette image, c'est non seulement de donner à voir une scène, mais surtout de doubler cette vision par celle de la matérialité de la photo — tantôt le noir de cette dernière, tantôt son hors-champ.

C'est dans cet écrin oppositionnel et photographique que sont reçus nos deux personnages : celui de droite regarde avec un grand sourire en l'air quelque chose, celui de gauche regarde, hébété, ivre ou apeuré, le photographe ; c'est lui en fait le plus lucide.

Leurs corps nous sont donnés sans pour autant être livrés. Dans un premier temps, on pourrait peut-être penser que le corps n'est offert au regard qu'avec le nu ; c'est vrai qu'il est alors sans voile et sans intermédiaire, sans écran et sans dissimulation. Mais est-ce si simple ? Un corps peut-il ne pas être en représentation ? Un corps nu peut-être politique, l'histoire nous l'a montré, ne serait-ce qu'avec les corps des prisonniers. . .

Donc ses corps sont vêtus. Et leurs vêtements fonctionnent comme marqueurs sociaux et comme embrayeurs d'histoire, à la fois de récit et d'inscription dans l'histoire. A gauche, le pauvre, le simplet, l'ivrogne, qui sait ? Avec un bonnet, une chemise dont on ne voit que le col, un pull-over, une veste, un pantalon, des chaussures ; le tout de couleur sombre et assez usé et bon marché. A tel point que l'homme de droite paraît riche, intelligent et en bonne santé ; mais peut-être, à y regarder de plus près, qu'il est aussi ivre : qui peut le dire ? Plus nous regardons une photo, moins nous avons d'assurance sur la situation photographiée, d'autant plus que toute photo peut être une mise en scène.

Toutefois, l'écart est tel entre la posture, l'allure et la joie des deux hommes que l'homme de droite paraît bien habillé : costume, chemise blanche, cravate, chaussure ; alors que le sombre des vêtements disqualifiait le premier, pour le second, c'est au contraire une valorisation — le noir, couleur de l'élégance, de la bourgeoisie, de la richesse conservée. Mais, à y regarder de plus près, est-ce sûr que l'homme de droite soit habillé ainsi ? Ce qui semblait une cravate se révèle être un pull-over, et le costume est fatigué ; bref, les deux hommes sont habillés quasiment de la même manière, mais l'enthousiasme ou l'ivresse de l'un nous donne un temps l'illusion qu'il est un riche bien habillé.

C'est pourquoi ces vêtements nous permettent de nous raconter des histoires. Face à une grande photo, ce n'est pas une seule histoire qui se donne, ce sont des histoires qui surgissent et se contredisent ; c'est pourquoi ces photos et leurs histoires peuvent tellement travailler l'inconscient, car l'inconscient ignore la contradiction. C'est pourquoi il n'est pas illégitime d'appeler cette photo *Le couple*, voulant par là désigner non seulement ces deux hommes et leur ensemble, mais aussi le couplage que l'on produit toujours face à une image en la recevant par le langage et l'interprétation : y a-t-il une image sans mot pour la recevoir ? L'image est destinée à vivre en couple avec le langage.

Et ces hommes nous frappent par leur écart, l'un paraît enthousiaste, l'autre abruti ; le comportement du second explique peut-être celui du pre-



Marc Garanger : *Femmes algériennes* (1960)

mier : « Regarde, comme le soleil est beau ! » semble dire le premier, alors que l'autre n'écoute pas, mis ko par la vie, regardant le photographe et, *de facto*, nous-mêmes, son corps usé par les années vécues dans cette société où il n'a pas trouvé sa voie, ni, encore moins, la voix, alors que l'autre semble heureux par sa capacité à l'émerveillement et au bonheur.

Et c'est pourquoi, il prend l'homme hébété par le bras, geste tendre d'un couple qui avance dans la vie. Mais quelle vie ? Une vie privée, une vie sociale ou une vie politique ? Plus nous regardons cette photo, plus nous en parlons, plus le politique semble s'éloigner et plus le corps se donne comme corps privé, personnel, singulier et particulier.

Et pourtant, pour qui a regardé un jour toute une exposition ou tout un catalogue de Štreit, il est indéniable que le corps présent dans chaque photo s'impose comme politique ; car alors chaque photo renvoie inconsciemment aux autres photos, car, ainsi, chaque corps individuel et, à la limite, social prend son sens par rapport au corps collectif, véritable corps politique. C'est donc la pluralité systémique des photos créée par le style et l'atmosphère des photos de Štreit qui politise à chaque instant toute photo.

Corps personnel, corps social, corps politique : comment les distinguer ? L'exemple des photos faites par Marc Garanger pour l'armée française en Algérie dans les années 50 peut nous éclairer : cet homme photographia des

femmes algériennes dévoilées et donc tête nue. S'il avait photographié une seule femme, s'il y avait une seule photo, on pourrait parler de l'image du *corps personnel* de cette femme particulière, singulière et unique. Comme il y a une série de photos, on peut alors parler de l'image du *corps social* de ces femmes : des paysannes ou bien des femmes d'Alger ou bien des jeunes femmes, etc. . . . Mais, quand on connaît les conditions de production de ces photos, on peut alors parler de l'image du *corps politique* de ces femmes. Ainsi le passage du discours sur le corps personnel au discours sur le corps politique, via le discours sur le corps social n'est possible, dans ce type de cas, que s'il y a d'abord pluralité de photos et ensuite discours évocateur de la politique en général.

Alors, le corps politique n'est-il que le fruit arbitraire et illégitime d'un discours plaqué sur l'image, d'une projection partisane et politique ? Ou bien ce discours qui permet au corps d'être reçu comme politique n'est-il pas un révélateur utile et nécessaire qui nous permet d'aller au-delà des apparences ? En fait, quitter les apparences notamment grâce au discours est non seulement positif, mais légitime, dans la mesure où l'homme se caractérise — et Platon nous l'a montré dans l'allégorie de la caverne — par sa capacité à dépasser l'immédiat, le sensible, l'apparence pour accéder au pensé, à l'intelligible, à l'essence ; non pas pour que nous devenions platonicien ou idéaliste, mais pour que nous n'en restions pas au simple niveau des apparences. L'art peut, comme la science, permettre de passer du visible à l'invisible, de l'image à la pensée par l'image, du visuel au réfléchi : de même que l'on ne voit que les arbres bouger et que l'on peut penser à la notion de vent et de force, de même on ne voit d'abord que des images de corps personnels et sociaux, mais on peut penser aux corps politiques.

Est-ce un tort de mobiliser le langage pour éclairer l'image ? De fait, on n'est jamais purement visuel face à une photo, on parle toujours, au moins intérieurement, quand on la regarde ; alors, autant reconnaître cette part du langage et de la pensée dans la réception de la photo, autant améliorer cet aspect langagier et réflexif, et ainsi accueillir au mieux l'image par l'articulation dialectique et éclairante de l'intelligibilité et de la sensibilité. Alors le corps personnel et social sera reçu légitimement comme corps politique.

Et c'est pourquoi une analyse séparatrice d'une photo tue le vivant politique qu'elle contient et la trahit, tout comme une dissection d'un corps n'explique pas la vie qui l'a habité.

C'est pourquoi nous devons continuer d'analyser les autres photos en étant nourris cette fois du monde des images de Štreit et de la dimension po-

litique qui la submerge—«politique» ne voulant pas dire «militant», mais signifiant que le monde produit par la photographie est travaillé par une volonté et une organisation collectives, souvent aliénantes : la conclusion de cet ouvrage précisera les deux sens du mot «politique».

Il semble donc que la lecture politique d'une photo de corps soit, face à une seule photo, souvent de l'ordre de la surdétermination, alors qu'elle serait légitime pour un ensemble de photos.

Absence/présence du photographe

Le trio, tel pourrait être le titre de la seconde photo : deux hommes et une femme, plus exactement, un couple et un homme. Mais quel est le couple ? L'homme et la femme qui s'embrassent ou bien la femme et l'autre homme ? Mais pourquoi cette question ? Parce que, étant donné le mouvement du corps de la femme sur la photo, cette dernière pourrait avoir été, quelques instants avant la photo, à côté de l'homme seul et aussi parce qu'il semble que la femme et l'homme seul ont le même âge, alors que l'homme qui embrasse a vingt-cinq de plus... Piètres arguments. Complexité de cette photo ? Complexité de la photo.

Reprenons l'histoire que l'on peut se raconter en voyant l'image : une route en campagne, dans une plaine, avec un champ derrière, comme il y en a tellement en Slovaquie, en Tchéquie, mais aussi dans le Berry ou ailleurs ; une haie irrégulière qui entoure le champ—champ de blé moissonné depuis quelques semaines ?—et dont l'image clôture ainsi une partie de l'image, offrant alors un ciel étonnamment symétrique de la route dans la photo. Bref, un décor, à la fois arrière-fond et scène où se joue l'histoire : quatre plans qui sont quatre bandes irrégulières différentes sur le papier photographique—le ciel, la haie, le champ, la route. Et dedans—quant à la réalité photographiée—, donc dessus—quant à la réalité photographique—, quatre personnages et des objets : de droite à gauche, une voiture dont on ne voit que les deux-tiers arrière, l'homme de profil qui embrasse—une bouteille à la main droite—, la femme, l'homme seul à moins d'un mètre de la femme, mais dans sa direction, en train de boire un verre à la main et à la bouche. La femme, une fleur blanche dans les cheveux, a une belle robe longue blanche, centre visuel éclatant de la photo, tache blanche sur fond sombre, renvoyant aux chemises blanches des hommes, les attirant littéralement. Première hypothèse pour qui n'est ni slovaque, ni tchèque : c'est une robe de mariée ; ces gens reviennent de leur mariage ; étrange situation : à

trois pour ce retour, à quatre avec le photographe ? L'homme seul serait le chauffeur ; mais pourquoi boirait-il ? D'où la seconde hypothèse : cette robe est une robe de fête traditionnelle, ce qui expliquerait le liseré de la manche ; ces gens reviendraient d'une fête ; l'hypothèse est plus plausible, mais tout reste ouvert. Mais qu'ont-ils fait pour en arriver là ?

Ils ont dû rouler en revenant d'un repas de fête bien arrosé ; ils ont pris des bouteilles pour continuer à boire ; ils se sont arrêtés pour satisfaire leurs corps — respirer un peu, uriner, boire, embrasser. Le photographe devait être avec eux dans la voiture et au repas, photographe discret au point qu'on l'oublie facilement ; au point qu'on peut même se demander — et ce n'est pas exclu, si l'on pense à la photo célèbre des mariés de Doisneau qui était une mise en scène — si, avec cette image, on n'est pas face à du *ça a été joué*³ et non du simple *ça a été*.

Et surtout la voiture. Apparemment une Renault 16, reconnaissable à son haillon arrière. Peut-être que si nous croyons que c'est ce type de voiture, c'est que l'histoire de ce couple dans cette situation nous fait penser au couple à la Renault 16 du film de Pialat, *Nous ne vieillirons pas ensemble* avec Jean Yann. La voiture est là occupant deux-cinquième de l'image, contrepoids à l'histoire de ce trio.

Le couple s'embrasse sur la bouche, à la fois totalement dans le baiser et absolument pas enlacés : leurs bouches sont unies, ils sont à leur affaire buccale, ils goûtent sensuellement le baiser, mais leurs corps ne s'unifient pas, se touchent à peine ; l'homme a la bouteille à la main, il ne l'a pas lâchée, comme si le plaisir buccal du baiser serait remplacé après par le plaisir buccal du biberonnage de la bouteille ; la femme a le bras le long du corps, elle s'empare pas du corps de l'homme. Sensualité buccale que satisfait aussi l'homme seul qui, penché en arrière, s'envoie un verre, la veste un peu débraillée, comme l'est aussi l'autre homme.

Et c'est cette sensualité buccale qui nous ouvre à la politique : tout fonctionne comme s'il y avait de la satisfaction buccale solitaire — même dans le cas du couple qui pourrait ressembler à une réunion de deux solitaires — de besoins physiques — boire ou embrasser —, sans pour autant de sentiment ou de désir : embrasser devient une fonction du corps, mise sur le même plan que boire ; la scène n'est ni sentimentale, ni érotique, mais quelque part pornographique, eu égard à la réduction matérialiste du baiser pour soi et non avec l'autre : l'autre est un objet, tout comme la bouteille qu'on tète. La so-

³ E. Soulages : *Esthétique de la photographie*, Paris : Armand Colin, 2006 : chapitre 2 ; *Estetyka fotografii, strata i zysk*, Varsovie : Universitas, 2007 : ch. 2.

ciété aurait rendu impossible, en tout cas difficile, ce rapport humain, transformant de façon anti-kantienne l'autre en moyen, et non en le considérant comme fin ou comme personne : la politique serait inhumaine, immorale.

Peut-être qu'ils se sont arrêtés pour boire tous les trois : le vieil homme a servi à boire — la femme et lui ont peut-être un verre qui est nous caché —, et puis ils se sont embrassés, pendant que l'autre buvait son verre. Une absence de joie semble régner dans cette ambiance de fête au milieu de nulle part, dans un non-lieu agricole. S'il n'y avait pas le *terzio incomodo*, nous ne serions pas envahis par cette gêne et cette tristesse ; il semble qu'il n'y ait ni vie privée, ni affection, mais exercices physiques et physiologiques sans romantisme. Juste un coup que l'on boit... et on reprend la voiture et la route, la vie continue.

La prégnance de l'alcool se retrouve dans les deux photos ; société où un litre d'alcool est parfois le même prix qu'un litre d'eau minérale, l'alcool, opium du peuple : réception politique de l'image. Solitude malgré le baiser.

Et quelqu'un regarde ou organise cette scène : le photographe. Et le regardeur des photos se demande de plus en plus fortement si ces photos ne sont pas des mises en scène. Mises en scène photographiques pour critiquer les mises en scène politiques ?

Cela n'est pas sans nous rappeler l'œuvre d'un autre photographe tchécoslovaque, Tono Stano ; elle porte sur la mise en scène du peuple. Tel est l'objet de son *Calendrier* qui mime à la fois la commande officielle — et l'on sait ce qu'« officiel » voulait dire jusqu'en 1989 en Tchécoslovaquie — et la représentation idéologique d'un peuple mis en scène dans le quotidien comme lors des cérémonies militaires. Avec ces photos, le chirurgien devient momie : dans ce pays du silence, à cette époque, on ne sait plus si l'on protège la bouche par une bande ou si l'on bâillonne Havel. Le chef d'orchestre dirige à la baguette, non plus ses musiciens, mais les sujets politiques obéissants et aliénés ; la baguette pourra à l'occasion servir pour convaincre les corps des 77 dissidents. Les paysans rentrent dans une imagerie qui bascule dans le ridicule : l'angélus ne sonne pas, mais la faux remplace la faucille et le pauvre paysan tout couvert de souffrance en perd le visage en attendant la faux égalisatrice de la mort ; *La mort et le bûcheron* de La Fontaine a structuré l'image d'un monde qui, depuis, a rejoint le musée des horreurs. Le maçon, tel l'homme de fer stakhanoviste, construit son monde absurde qui, après une distance ludique, ressemble dans sa forme et, par là, dans sa fonction au lego des enfants ; est-on encore si loin de cette méthode d'augmentation du rendement du travail par les initiatives des travailleurs ? Gide ne disait-il pas :

«Le stakhanovisme a été merveilleusement inventé pour secouer le nonchaloir»? Avec Stano, nous faisons un nouveau retour de Tchécoslovaquie où la visite du cimetière juif de Prague est porteuse du vrai sens. Peu à peu, les corps s'émanent chez cet artiste. Ils révèlent le désir qui, se disant sexuel, se pose comme politique. On n'a pas attendu le totalitarisme politique pour connaître la répression des corps : le totalitarisme religieux depuis des millénaires opère cette répression. Ce n'est donc pas fortuit, si c'est cet espace qui est le *punctum* de Stano : corps qui se donne dans sa symétrie avec les mannequins, véritable animal-machine pensé par Descartes en 1637, homme qui ne vaut pas trois milliards de dollars, mais trois roubles inéchangeables ; corps qui se donne dans un érotisme ludique grâce auquel, en dictature molle, l'orgasme semble encore possible. C'est par la vie privée, et parfois, comme en Pologne, par la foi religieuse, que la vie publique fut minée et l'image de marque démarquée. Le peuple tchécoslovaque quitte avec Stano la mise en scène, obligée depuis au moins 1968 et ses chars ; il retrouve la scène, lieu de parole et de représentation dont nous parle le psychanalyste. Il peut alors devenir un peuple en art et à sa façon retrouver *Les Misérables* d'Hugo et l'image de Michelet. Rousseau avait compris : «Jamais on ne corrompt le peuple, mais souvent on le trompe». Stano lutte contre ces images trompeuses. Là, la critique de la réalité se double d'une critique des représentations.

L'inconscient et le politique

La troisième photo, *Famille à l'homme couché*, relève à coup sûr de la mise en scène : dans un jardin en friche clôturé de murs, une famille—la mère, le père avec l'enfant dans les bras et la grand-mère—pose en photo de la façon la plus conventionnelle, sauf qu'à leurs pieds est allongé un homme, la tête sur un coussin, qui semble dormir. Situation surréaliste par excellence, rêve ou bien situation réelle pour cet homme ivre ? Apparemment la première solution, car, si l'homme avait été ivre, le photographe n'aurait jamais fait la photo du groupe familial avec, à ses pieds, tel un trophée de chasse, cet homme ivre. Inquiétante étrangeté pour cette famille qui se verra ou verrait méconnaissable, avec à la fois la joie habituelle photographique et la terreur de découvrir un cadavre à leur pied, un secret de famille visible comme un nez au milieu de la figure ; inquiétante étrangeté aussi pour celui qui regarde la photo, écho de quel passé, de quelle crainte, de quelle terreur ?

L'image mise en scène permet donc à l'inconscient qui, nous le savons, ignore la contradiction, de prendre la parole et l'image en otage. Elle rend

possible la formulation de l'invisible ordinaire rendu visible par la photographie. Quel invisible ? L'invisible personnel, familial, social ou politique ? Cela sera encore plus visible dans la quatrième photo, et cela se repérait déjà souterrairement dans les deux photos précédentes. Par la présence de ce corps allongé aux pieds de la famille, une question s'impose : pourquoi la famille fait-elle semblant de ne pas voir, fait-elle comme s'il n'y avait rien ? N'est-ce pas une métaphore non seulement de tout fonctionnement familial — faire comme s'il n'y avait ni secret de famille, ni cadavre dans le placard —, mais aussi du fonctionnement politique de la société photographiée ? Quel est alors le cadavre, visible pour tous, qui git au milieu de la société et grâce auquel la société politique fonctionne ; sachant que la répression est trop forte, dans la mesure où elle s'attaque aux corps personnels de ses membres et aux corps de leur famille — pour un homme, la mère, la femme et l'enfant, comme a pu l'évoquer Daniel Podosek —, rendant alors publics et politiques ces corps privés et personnels. La photographie ouvre ainsi une interrogation sur le corps politique et totalitaire, et ce, par son étrangeté même : elle ne démontre rien, elle ne montre rien, elle pose une image qui nous oblige à (nous) questionner.

Mais comment sont possibles ces contradictions entre l'indifférence de la famille et l'incongruité de la situation, entre la visibilité du corps couché et sa quasi-invisibilité pour les autres protagonistes. Comme la lettre volée de Poe, le corps n'est pas vu, parce qu'on ne voit que lui. On pourrait même dire que cette photo est une réflexion sur la photographie : on enregistre ce que l'on ne voit pas, mieux ce que l'on ne veut pas voir, pire ce que l'on voit en faisant croire aux autres et à soi-même qu'on ne le voit pas. La photographie, comme la vie, est habitée par la mauvaise foi qu'a bien décrite Sartre dans *L'être et le néant* ; en travaillant sur les apparences visuelles, elle force à s'interroger sur l'apparence et donc à passer du corps personnel et familial au corps social et surtout politique. Ce n'est qu'ainsi que l'on peut sortir de la situation absurde dans laquelle est le sujet ; on glisse alors d'une position existentielle bien traitée et travaillée par un autre Pragoïse, Franz Kafka, à une position politique déconstructive, position qui démonte les représentations toutes faites. Nous allons d'une atmosphère surréaliste d'un Delvaux — mais que fait cette femme nue qui marche dans la ville ? — à un questionnement politique — pourquoi et en quoi ces corps sociaux contraints et meurtris sont-ils politiques ?

Masquage et démasquage

La quatrième photo, *Les filles masquées*, renforce cette idée de mise en scène et de non-discrétion du photographe. Dans une salle de classe, six jeunes filles avec des masques à gaz sont debout contre le mur où il y a le tableau et la photo d'un personnage officiel — le président ?

Sont-elles déguisées ? Est-ce lors d'un exercice de prévention ? On ne saura pas. Une contradiction surgit entre les masques à gaz et ces filles fort jeunes. Le photographe connaissait-il le manifeste horrible sur la guerre d'Éthiopie de Marinetti ; Benjamin en a montré le caractère ignoble :

Nous autres futuristes nous nous élevons contre l'affirmation que la guerre n'est pas esthétique. [...] La guerre est belle, car, grâce aux masques à gaz, aux terribles mégaphones, aux lance-flamme et aux petits tanks, elle fonde la suprématie de l'homme sur la machine subjuguée. La guerre est belle, car elle réalise pour la première fois le rêve d'un corps humain métallique. La guerre est belle, car elle enrichit un pré en fleurs des flamboyantes orchidées des mitrailleuses. La guerre est belle, car elle rassemble, pour en faire une symphonie, les coups de fusils, les canonnades, les arrêts de tir, les parfums et les odeurs de décomposition. La guerre est belle, car elle crée de nouvelles architectures comme celles des grands chars, des escadres aériennes aux formes géométriques, des spirales de fumée montant des villages incendiés⁴.

Pour Marinetti, la guerre est belle et donc le corps guerrier est beau : ce corps politique n'est plus celui d'autrui, celui de l'homme au visage cher à Levinas, c'est un corps-machine appareillé d'un masque à gaz — et l'on sait combien de millions d'hommes furent gazés lors de la première guerre mondiale, combien d'hommes en sont morts depuis un siècle et jusqu'à aujourd'hui —, appareillé d'armes terrifiantes — même si Marinetti parle de terreur non à propos des armes, mais, et c'est significatif, à propos des mégaphones ! «Voilà l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme⁵» conclut Benjamin, appelant de ces vœux «une politisation de l'art⁶».

Or les corps individuels et personnels de ces jeunes filles sont là, à l'image, politisés, car embrigadés par le corps collectif. Aucun effet esthétique des images, juste un témoignage, même pas un témoignage juste. Toutefois, il y a, mis en place par le photographe, écart entre la photo et la

⁴ In W. Benjamin : *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in : *Œuvres III*, trad. Gandillac, Rochlitz et Rusch, Paris : Gallimard, folio essais, 2000 : III-112.

⁵ *Ibid.* : 113.

⁶ *Idem.*

photo dans la photo, donc entre une photo ordinaire d'un photographe discret et sans vanité et une photo officielle. En fait, il y a trois sortes de photos : d'abord, la photo ordinaire d'un homme ordinaire ; elle est faite en un seul exemplaire, du moins du temps de ces photos de Štreit—aujourd'hui, avec le numérique, le problème est changé ; ensuite, la photo d'un photographe, comme Štreit, tirée en plusieurs exemplaires pour les expositions, les acheteurs ou les journaux ; enfin, la photo officielle, faite pour être tirée en des milliers d'exemplaires et accrochées—parfois cérémonieusement dans un cadre—dans les lieux publics, voire privés d'un pays ; cette pluralité propagandiste d'accrochages publics et politiques de la photo du corps du chef conditionne la fabrication de cette image hautement politique qui fonctionne entre slogan et image pieuse, telle les têtes des rois sur les pièces de monnaies ou les statues des empereurs romains qui étaient divinisés.

Or tout fonctionne dans la photo de Štreit comme si la photo du personnage officiel expliquait et engendrait le port du masque à gaz pour ces jeunes filles. Masques politiques qui recouvrent totalement le visage personnel, privé et unique de chaque jeune fille, comme si l'avenir de leur corps, c'était la guerre et la mort par asphyxie.

Profonde et troublante métaphore de la politisation et de l'uniformisation des corps dans la société de l'époque. Masque recouvrant et annihilant le désir et l'originalité, sans parler de la liberté. Qu'en est-il d'une société où les jeunes filles, par nécessité ou par amusement, sont obligées de mettre des masques à gaz ?

Ici Štreit, sans esbroufes, dénonce la politisation embrigadante des corps, politisation d'autant plus dangereuse qu'elle est non seulement dégradante et appauvrissante, mais aussi, parfois difficile à repérer. Štreit nous convie à la vigilance, vigilance d'abord du regard, première réponse face à la mise au pas politique. Il s'avance masqué pour critiquer les masques. Masquage et démasquage, double mouvement de la photographie face à une politique asservissante et avilissante des corps.

Problèmes esthétiques et politiques

Comme pour toute photo, regarder ces photos ouvre de fabuleuses pistes, mais pose de sérieux problèmes.

En effet est-on face à un «ça a été» ou face à un «ça a été joué»? Dans un premier temps, il semble que, pour les corps politiques, cela soit capital à savoir ; dans un second temps, il s'avère que le problème reste entier, que

la photographie soit mise en scène ou non, car pourquoi met-on en scène, pourquoi est-on obligé de la faire ou d'en passer par là ?

Par ailleurs, que vaut un discours sur et à partir d'une seule photo ? Il risque toujours de la recouvrir ; il faut donc toujours en revenir à l'image même. Toutefois, nous sommes des êtres parlants, nous approchons le monde avec les mots ; en conséquence, face à une photo, nous pouvons jouer cette carte de la parole et de la réflexion pour mieux l'approcher et mieux comprendre les problèmes relatifs à la photographie ; c'est d'ailleurs ainsi que l'on repèrera la politique des corps, car la politique est une réalité plus saisissable par l'intelligible que par le sensible : comme avec l'esthétique, il faut dépasser les apparences ; mais pour aller où ?

Mais peut-on aisément induire, à partir de photos particulières, des thèses générales ? Soyons prudents : au mieux, nous pouvons formuler des hypothèses mises en œuvre par des inductions à partir de cas particuliers ; pour bien faire, il faudrait à la fois s'appuyer sur de nombreuses photos et les envisager à partir de leur totalité, donc ici à partir de l'œuvre même du photographe. Barthes n'a pas tort quand il parle de *mathesis singularis* pour la photographie. Et pourtant, il faut la dépasser pour penser le politique et les corps politiques, mêmes si, de ces corps, nous n'avons que des images d'images travaillées par les imaginaires poétiques, psychanalytiques et politiques. Même si cette œuvre s'adresse à l'approche esthétique et non à une prétendue « science » politique ou « science » de l'art... Plutôt qu'une « science » de l'art, une philosophie de l'art est nécessaire, voire une esthétique ; certes, elles doivent travailler en rapport avec des sciences qui, par moment, peuvent prendre pour objets l'art, l'œuvre ou l'artiste, mais elles se confrontent à la singularité, à la particularité, à l'unicité d'une œuvre et d'un artiste et ne prennent pas comme cadres problématiques le dire seul, le signe seul, la communication seule, la représentation seule, mais, comme dans le cas de l'œuvre de Štreit, le voir, l'interrogation, la donation, la présence. En effet, avec la photographie, il y a toujours une tension qu'on ne doit pas gommer—surtout pour la photographie des corps politiques—entre problème et signe, présence et représentation, existence et image, trace et tracé. De même, une philosophie politique doit prendre en compte la singularité, la particularité, la souffrance, la mort, la vie même des corps tout en pensant au niveau de la collectivité, voire de la totalité, de la cosmotalité ; sinon, on tombe dans le scientisme et le dogmatisme, et, si l'on a le pouvoir, dans le totalitarisme.

Alors que nous révèle ou, mieux, nous permet le fait de penser les corps comme des corps politiques ? D'abord que la dimension politique des corps n'est pas tant visible qu'induite, ce qui engendre, il faut en être conscient, un risque de projection (délirante) qui pousse à trouver partout du politique, écho au fameux « Tout est politique ». La notion de « corps politique » renvoie donc à un travail à faire à partir de l'image dans sa totalité, plus qu'à partir des éléments particuliers et séparés d'images à voir : la photo est alors le point de départ de l'interrogation sur le politique ; elle est ce qui peut être reçu à partir de la question : en quoi la politique a-t-elle ou peut-elle travailler les images des corps et les corps eux-mêmes ?

Alors quel corps est découvrable grâce aux photos ? Plus aisément un corps historique qu'un corps politique. Est-ce parce que nous n'avons pas affaire au corps, mais à l'image du corps, voire à son image d'image ? Et cette image en dit autant sur le sujet regardant, le sujet imaginant, le sujet se souvenant que sur le corps ? Le regardeur aussi a une histoire, un point de vue, une singularité, une mémoire, une tendance à l'oubli.

Le corps, donné indirectement par le biais de la photo, est silencieux : il n'est pas dans l'image, encore moins dans l'image politique ; c'est son image qui est dans l'image ; et c'est pourquoi il est politisable. La force du corps, c'est son silence ; le danger du corps, c'est aussi son silence.

Et toute photo est une image lointaine, une image qui, une fois vue, s'éloigne de nous, voguant entre mémoire et oubli ; et, déjà, toute photo est une image lointaine d'une chose, d'un être ou d'un corps ; ce lointain est dû à l'écart entre l'image et le réel, à l'écart entre l'image vu et le corps vécu ; or comment montrer ce vécu du corps dans une photo même ? Et ce lointain de l'image appelle, pour certains regardeurs, à un retour à une compréhension non seulement de l'image, mais aussi de la réalité évoquée ; et c'est là que le corps se reçoit dans le politique.

Images lointaines de corps silencieux, face au regard qui est souvent si bavard. Images d'autant plus lointaines que le temps a passé : que reste-t-il de nos images, entr'aperçues ou analysées il y a des jours, des mois, des années ? Le problème se pose pour toutes les images qui appartiennent à l'histoire, par exemple pour les photos faites entre le Printemps de Prague et la Chute du mur de Berlin — 40 ans déjà ! —, pour ces photos de Štreit qui ne se donnent pas comme messages ou slogans sur un événement extraordinaire, mais comme traces trafiquées de l'ordinaire des corps quotidiens et silencieux. Oui qu'en reste-t-il ? Pas grand-chose ; juste une fulgurance, une atmosphère, un travail sur notre inconscient. Et ce silence des corps devenus

sages comme des images, ce qui ne veut pas dire sages comme un philosophe antique, ce silence est gros de tensions et d'impossibilité à dire. Ces images lointaines des corps silencieux sont des bombes à retardement qui nous convoquent au politique : elles sont entre le rien à pouvoir dire et le tout à devoir dire. Et si elles nous confrontaient au refoulement, à ce qui permet au sujet de maintenir ou de repousser dans l'inconscient des représentations liées à une pulsion ? « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire », écrivait Wittgenstein à la fin du *Tractatus* ; et si ces images photographiques des corps silencieux nous mettaient en demeure de parler, non pour dire le vrai du politique, mais pour entendre le politique des corps derrière les apparences tranquilles ? Car, face à de telles photos, ça parle en moi. Et la contradiction entre l'impossibilité et le devoir de dire peut engendrer le « penser, (c'est-à-dire) un discours [logos], écrit Platon, que l'âme se tient tout au long à elle-même sur les objets qu'elle examine. [...] L'âme en son acte de penser ; ce n'est pas autre chose, pour elle, que dialoguer, s'adresser à elle-même les questions et les réponses, passant de l'affirmation à la négation⁷. » ; alors nous sommes gagnants, non pas parce que nous posséderions enfin la réponse à la photo du corps silencieux, mais parce que nous accédons aux questions de et sur le corps politique et les images. Au point que l'on pourrait affirmer que ce dont on ne peut parler, il faut en parler. Comment ? En faisant des photos, et notamment des photos étranges — rappelons-nous le coefficient d'étrangeté qui envahit peu à peu les photos de Štreit —, et en en parlant pour comprendre, pour savoir, pour voir, pour survivre faces à ces images lointaines de corps silencieux.

A propos d'un livre qui articulait photos et textes, Gilles Rouet avait cette belle formule⁸ : « Ca ne parle de rien ». Oui, ces photos ne parlent de rien, ces textes aussi peut-être ne parlent de rien, mais on parle à partir de là et on en a besoin ; car comment rester hors parole face à ces images de corps, se doutant que la politique est derrière ? Bref il faut se confronter au « ça » du « ça ne parle de rien ». Confrontation qui nous fait osciller entre le dialogue philosophique, parole analytique, rêverie imaginaire et conversation avec l'image. La photographie nous permet de parler à propos des corps et des images, d'articuler processus primaire et processus secondaire, inconscient et préconscient-conscient, énergie libre et énergie liée, satisfaction constitutive du désir et contrôle et ajournement du désir ; elle nous per-

⁷ Platon : *Théétète*, 189 e, Paris : Les Belles Lettres, 1976.

⁸ Gilles Rouet : Conférence de présentation de *L'homme effacé*, Ambassade de France en Slovaquie, 29 novembre 2007.

met de sentir que la politique est liée à l'inconscient ; c'est sa force, c'est la cause de son redoutable danger. Ces images lointaines de corps silencieux ont un long avenir— a-t-on vraiment réglé le silence et les cris plombant cette période entre le Printemps de Prague et la Chute du mur de Berlin ? Elles nous laissent à penser que l'image est à l'œil, ce que l'inconscient et au conscient. La philosophie politique ne doit oublier ni les corps, ni les inconscients, ni les images.

Et ces images lointaines sont à interpréter, comme des songes et des rêves. N'est-ce pas ce qui s'est passé devant ces quatre photos de Štreit, photos qui font rêver ? Et ce rêve politique nous a ramenés aux corps souffrants mais généreux : ceux des deux hommes qui titubent, ceux des trois personnes qui boivent, ceux des quatre membres de la famille qui sourient, ceux des six jeunes filles masquées. Alors la vie ordinaire est repensée, car vue sous un autre point de vue : celui de l'art ? Peut-être, mais sans affichage violent de la politique et des messages : rien que des questions, des questions parfois de citoyens particuliers et singuliers. On peut alors passer face au corps politique— via Hegel ?— de l'universel abstrait à l'universel concret, avec souffrance, pénibilité, promiscuité, alcool, sexualité, mortalité, éclatement, etc., le tout avec le refus de composer avec « l'intraitable réalité » dont parle si bien Barthes.

Et c'est pourquoi ces images lointaines nous hantent et nous poursuivent, au point que— renversement— c'est notre corps qui est habité par ces photos et en devient politique : nous sommes alors visités par l'image, comme peut-être dans le *Je vous salue Marie* de Godard et de la tradition picturale et théologique. Nous sommes visités par la grâce.

Ainsi, l'artiste, Štreit, a fait l'image, a fait les images, et nous en faisons quelque chose en nous : nous nous réveillons dans le politique ; les corps des autres de la photographie et notre corps renaissent au politique avec plus d'interrogations que de réponses. Les corps passés, silencieux, sans images reviennent. Oui, l'artiste a fait l'image avec ces corps, mais aussi certainement avec son corps, son corps politique et patient, ce corps de photographe qui, pendant ces années lourdes, s'est mis au service de son appareil, de ses images, de ces corps pitoyables et aimables, ces corps d'hommes dans une société politique où il fallait avoir patience ou espoir— mais n'est-ce pas la même chose en politique—, bref vivre la contradiction entre un corps qui vieillit et se rapproche de la fin et une société dont on ne voit pas malheureusement la fin. Il a photographié des corps concrets, particuliers et singuliers, avec respect, sans s'imposer ; il ne les a pas pris en photo, il a fabriqué des

photos à partir d'eux : il a créé en se confrontant à l'état des choses et à l'état du politique. Et ces photos nous ouvrent aux corps—ceux de ces personnes et le nôtre—en silence politique.

Images lointaines, rêvées, oubliées, reconstruites. Réimaginées en corps, encore et encore.