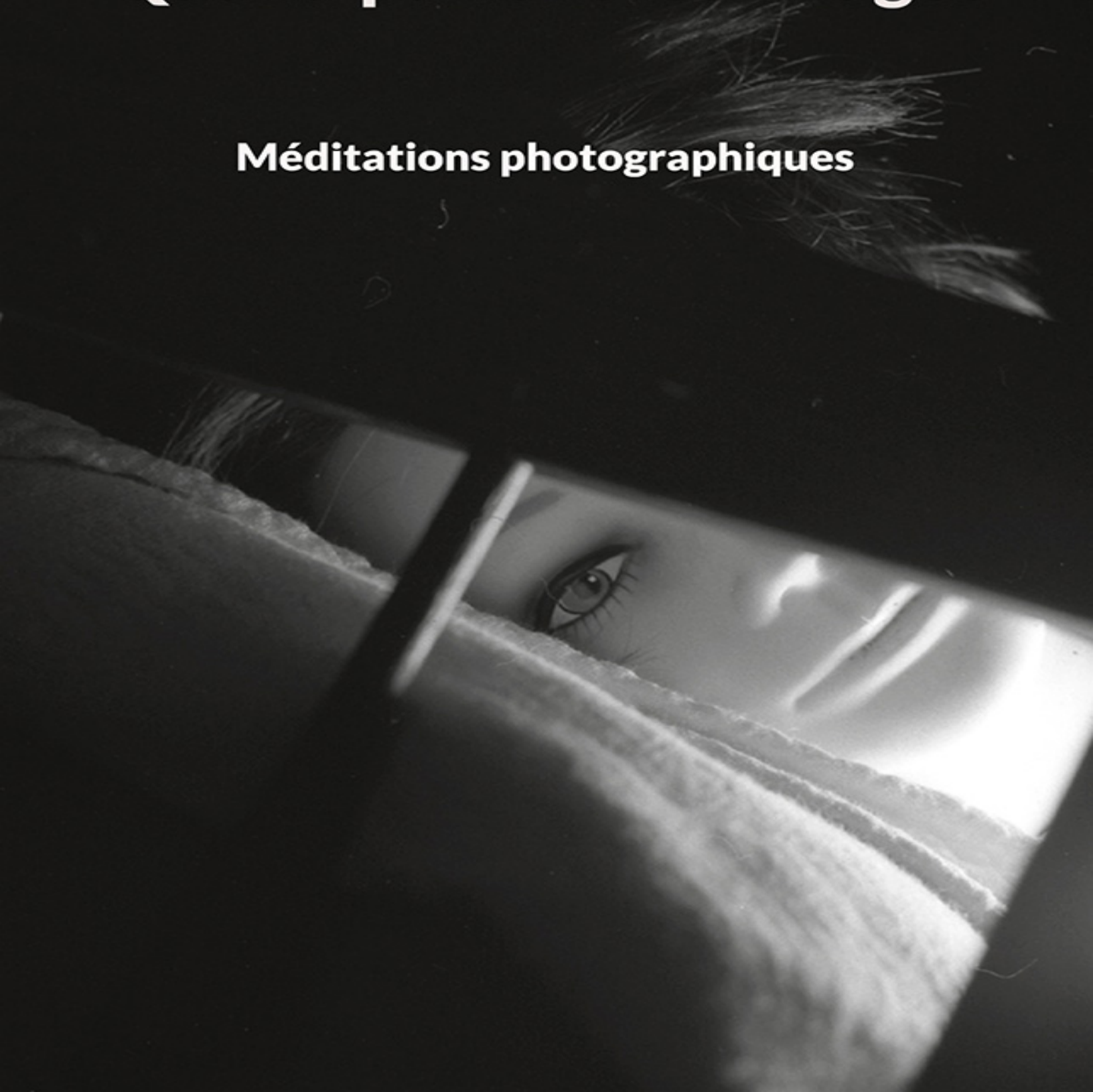


Michel Théron

Quand parlent les images

Méditations photographiques



TABLE

Avant-propos

Laquelle est la vraie ?

1. À deux visages
2. Ailleurs
3. Ici
4. Sous le plancher
5. Sans regard
6. Vues
7. Deux vies
8. Maya
9. Abîmes
10. Ce qui se perd dans l'ombre
11. À l'œil nu
12. Main mise
13. Dans les nuages
14. Les Feux de la rampe
15. Dans l'attente du jour
16. Lumière de la nuit
17. Étouffée sous les fleurs
18. Pourquoi si lointaine ?
19. Infinis fugitifs

- 20. Cinémas
- 21. Larmes
- 22. Faux jour
- 23. Décalages
- 24. Suppositions
- 25. Rideau

Origine des citations

AVANT-PROPOS

Ce livre suppose qu'un regard attentif sur une image quelle qu'elle soit (photo, peinture, etc.) est l'occasion d'un discours intérieur qu'on se tient à soi-même. L'image, selon le mot de Vinci appliqué à la peinture, est une *cosa mentale* : il n'y a pas de vraie vision sans réflexion et sans pensée. Et il n'y a pas non plus de pensée sans mots, sans monologue intérieur. L'image parle si on la fait parler à l'intérieur de soi, et c'est à ce discours intérieur qu'il faut s'intéresser.

Tous les textes qui suivent sont des méditations sur des photographies argentiques, réalisées entièrement par mes soins (prise de vues, développement, agrandissement), assorties d'une réflexion sur le discours que je me suis tenu en les contemplant, et sur les procédés langagiers dont ce discours était fait.

Comme ce livre traite très souvent de ces derniers, on pourra se reporter pour le compléter et en éclairer davantage les termes techniques (comme le nom des figures) à mes deux autres livres qui les analysent et en dressent la liste : *La Stylistique expliquée - La Littérature et ses enjeux*, paru chez BoD en 2017, et *Le Style par l'image*, paru chez BoD en 2018. Avec eux il fait un ensemble organique.

Mais là n'est pas son seul but.

En effet, de ces méditations la poésie et la sensibilité, je l'espère, ne sont pas absentes. C'est pourquoi d'abord il faut regarder longuement la photo qui leur sert de support au dé-but de chaque chapitre, et s'interroger sur elle.

Ensuite il faut lire le texte lentement, éventuellement le lire par petits morceaux (chaque chapitre même est divisé en sections pour permettre l'arrêt de la lecture), fragments qu'on peut aussi au besoin lire plusieurs fois pour mieux s'en imprégner. Ce texte en effet est dense, littéraire, parfois elliptique, et tient plus de l'alcool fort que du long drink. À déguster donc par petites gorgées...

J'ai inséré aussi en début de chaque chapitre un petit encart qui en résume le contenu. Il peut être utile à ceux qui en auront besoin. Mais comme le ton en est tout différent, délibérément didactique, je préférerais évidemment qu'on puisse s'en passer.

L'ouvrage présente différentes visions ou versions d'un visage féminin, photographié en noir et blanc. Il permet de se poser la question : « Laquelle est la vraie ? », tirée d'un poème de Baudelaire figurant dans ses *Petits poèmes en prose*, et reproduit ci-contre. La dernière image, en couleurs, reproduit le sujet original, avec son identification, ses dimensions et son échelle. On le comparera utilement avec tout ce qu'on aura vu précédemment, pour mesurer les différences.

Le corps du texte lui-même comporte des citations, directes ou adaptées, d'autres textes et ouvrages. Cette intertextualité du discours, avouée ou non, est la règle en littérature. On pourra (mais ce n'est absolument pas indispensable) s'amuser à chercher l'origine de ces citations cachées : elle figure en notes à la fin de l'ouvrage. On verra alors qu'aucun texte, quel qu'il soit, n'est sûr : « Lequel est le vrai ? ».

Cependant, si le texte littéraire peut se nourrir de citations ou d'allusions, explicites ou implicites, ce n'est pas pour cela qu'il n'est pas original. L'essentiel est de bien utiliser l'emprunt en l'insérant dans le courant naturel d'une pensée. Les abeilles, dit Montaigne, butinent çà et là les fleurs, mais font après le miel, qui leur appartient en

propre : « ce n'est plus thym, ni marjolaine ». Et Pascal remarque aussi que quand on joue au jeu de paume, on joue toujours avec la même balle, mais l'essentiel est de bien la placer.

M.T. - janvier 2022

LAQUELLE EST LA VRAIE ?

J'ai connu une certaine Benedicta, qui remplissait l'atmosphère d'idéal, et dont les yeux répandaient le désir de la grandeur, de la beauté, de la gloire et de tout ce qui fait croire à l'immortalité.

Mais cette fille miraculeuse était trop belle pour vivre longtemps ; aussi est-elle morte quelques jours après que j'eus fait sa connaissance, et c'est moi-même qui l'ai enterrée, un jour que le printemps agitait son encensoir jusque dans les cimetières. C'est moi qui l'ai enterrée, bien close dans une bière d'un bois parfumé et incorruptible comme les coffres de l'Inde.

Et, comme mes yeux restaient fichés sur le lieu où était enfoui mon trésor, je vis subitement une petite personne qui ressemblait singulièrement à la défunte, et qui, piétinant sur la terre fraîche avec une violence hystérique et bizarre, disait en éclatant de rire : « C'est moi, la vraie Benedicta ! C'est moi, une fameuse canaille ! Et pour la punition de ta folie et de ton aveuglement, tu m'aimeras telle que je suis ! ».

Mais moi, furieux, j'ai répondu : « Non ! non ! non ! ». Et pour mieux accentuer mon refus, j'ai frappé si violemment la terre du pied que ma jambe s'est enfoncée jusqu'au genou dans la sépulture récente, et que, comme un loup pris au piège, je reste attaché, pour toujours peut-être, à la fosse de l'idéal.

(Charles Baudelaire,
Petits poèmes en prose, 1869,
XXXVIII)





1.

À DEUX VISAGES

Conscience et langage ne sont jamais unifiés, et le langage décousu, parsemé par exemple d'énallages, rend mieux compte des perceptions sensibles immédiates. ■ Voir est se parler intérieurement, et un langage désordonné correspond à un éparpillement de la vision. ■ C'est le cas quand on mêle dans une seule image deux vues d'un même sujet prises à des distances différentes. ■ Dans le cas d'un visage, ce peut être le passage, dans une langue qui le permet, du *vous* au *tu*.

Multiples, tous les êtres le sont pour nous. Mais moi-même je ne pense pas l'être. Aussi la plupart du temps je peux croire à l'unicité de mon regard et de mon discours, ce qui évidemment est faux. Des êtres je vois toujours plusieurs aspects, passant très vite de l'un à l'autre. Et des choses je pense toujours et me dis intérieurement plusieurs choses, se succédant très vite elles aussi.

Je viens d'écrire : « Multiples, tous les êtres le sont pour *nous*. Mais moi-même *je* ne le suis pas... ». Je viens de changer de pronom. Constamment, sans la plupart du temps m'en rendre compte, je change les perspectives ou les modes de mon discours, quand bien même je n'y ferais pas attention. Voyez encore ce que je viens d'écrire à l'instant : « Je *change* les perspectives ou les modes de mon discours, quand bien même je n'y *fais* pas attention... » Spontanément je suis passé du présent de l'indicatif au conditionnel.

Ces altérations plus ou moins légères, dans le discours, s'appellent des *énallages*. On change les pronoms, les temps, les modes, etc. – toutes les modalités ou les perspectives de l'énonciation, qui sont aussi toutes les visions intérieures de celui qui parle.



La conscience en effet est mobile, non unifiée. Le discours parlé est plein d'énallages, et le discours écrit aussi, quand il est vivant et non ordonné ou hiérarchisé par la logique. À cela servent, dans le monde des mots, ce qu'on appelle les transgressions ou les écarts : à retrouver la vie, l'état vivant du langage. Ces écarts ne sont pas fleurs ou enjolivements, ornements, surajoutés ou superposés à la pensée postérieurement à son déploiement, mais retours à la vie même, immédiatement sentie, à son surgissement, par-delà l'unification logique. La logique elle-même n'est qu'un massacre d'expressions.

Quant au visible, il ne parle que si on le fait parler, c'est-à-dire si on se parle à soi-même quand on est confronté à lui. Son « langage » n'est que le monologue intérieur du spectateur, qui lui-même accompagne toujours sa pensée. Aussi quand on veut parler du visible faut-il être toujours à l'écoute du discours verbal que l'on tient naturellement à son propos et de la façon dont il se présente.

Si ce dernier est spontanément « désordonné », comme je viens d'en faire l'expérience, pourquoi n'en serait-il pas de même pour nos visions ? Ma photo mêle deux visions

distinctes du même visage. Mais à quoi bon ne retenir ou ne figurer d'un être qu'une seule de ses images, vue d'une seule façon ? Ce n'est pas comme cela en effet que nous fonctionnons au fond de nous-mêmes. Le souvenir d'un être (non pas intellectuel et contraint, volontaire, mais affectif et rêveur, surpris soudain et comme envahi à l'improviste), est flou, non pas net. Il mêle des visions, ne s'arrête à aucune précisément. Éparpillée, la conscience suit ses impressions bien plus qu'elle ne les domine. Tout s'échange, s'interpénètre. Le résultat est synthétique et totalisant, comme dans cette photo, qui synthétise deux images ordinairement séparées...



Il est évident que pour percevoir une telle photo, qui mélange deux photos prises à des distances différentes, une à distance moyenne, l'autre beaucoup plus rapprochée, je dois intérieurement, mentalement, me déplacer. Cette photo est bien plus vivante que la vue unique, parce que je dois bouger à chaque fois à l'intérieur de moi-même pour la voir. Dans la vue unique, je suis immobile, ligoté. Fixe et fixé, mon regard est paralysé. Multiple, il est libre. Meurt ici le spectateur unique et comme ligoté de l'image, celui de la Renaissance Italienne par exemple. Le regard y est intrusif et voyeur, prédateur aussi et violeur : fixé sur sa proie par la perspective attentive (*perspicere*), découvrant indiscrètement une scène à laquelle il n'a pas été invité. Mais ici divers êtres en moi regardent, en divers lieux ou de divers lieux. Je n'inspecte pas, j'erre à l'aventure, toujours surpris par de nouveaux objets.

Et comme il y a plusieurs spectateurs en moi, mon discours intérieur varie. Je peux si je veux me parler à moi-même différemment. Le changement de pronom est homologue au changement de distance : *Je* regarde, *tu* vois,

il considère, etc. À chaque fois je ne suis pas le même, mon moi se démultiplie.



Et aussi, le visage que je vois, n'étant pas à distance égale, je lui parle différemment. Assez lointain de moi, en français au moins, je peux lui dire *vous*. Mais plus proche, je lui dis *tu*. Un être que pour la première fois je tutoie, quel changement, et combien émouvant ! Quel dommage de se priver de ce magique instant, en tutoyant comme aujourd'hui tout le monde d'emblée... Que nos cœurs sont rudimentaires ! On ne sait pas ce dont on se prive, en supprimant ce passage décisif, en bradant ou ignorant superbement les possibilités de la langue. L'obligation de proximité annule les possibilités de changement. Fascisme du langage à la mode. Systématique et imposée, l'intimité n'a plus de valeur. L'être se perd alors, se rétrécit, se mutile. Nous devenons unidimensionnels.



Quand on voit quelqu'un pour la première fois, on ne le voit jamais de près, mais de loin. Visage lointain. *Vous*. L'amour peut naître (et peut-être aussi grâce à cette distance, celle de la plupart des portraits). Puis ce même visage, on le voit, aussi pour la première fois, de près. Il y a ainsi une magie irremplaçable du premier baiser. On la perd en s'embrassant à tout bout de champ, comme aujourd'hui. Mais dans le premier baiser on voit de limpides yeux

démesurément agrandis, proches des nôtres. Deuxième image de la photo, deuxième négatif en sandwich sous l'agrandisseur, deuxième élément surimprimé. *Tu*.

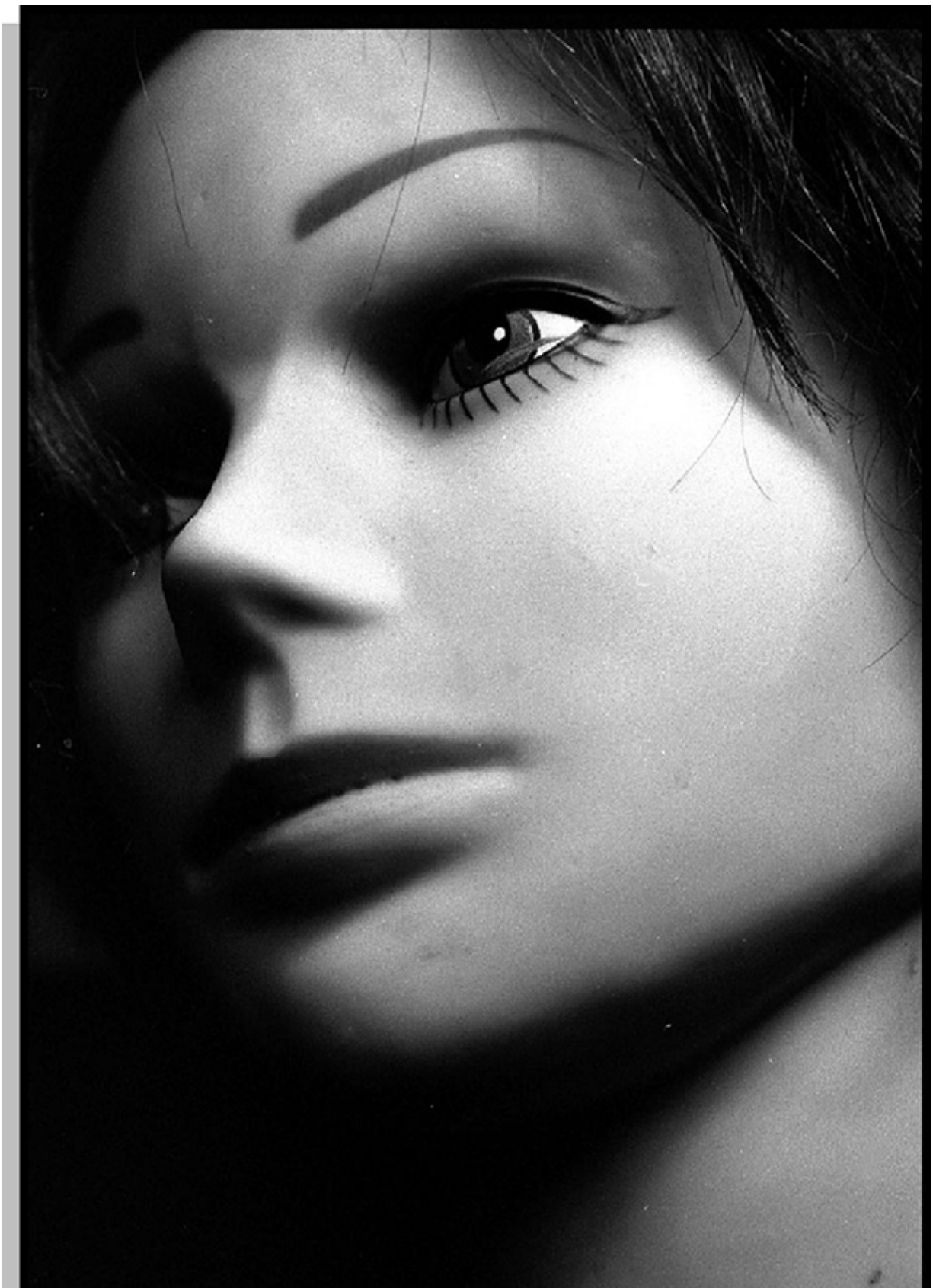
Tu, toi, celle que j'aime. Celle à qui j'ai commencé par dire vous. Tu t'es rapprochée – mais comme vous étiez loin, comme j'ai pu rêver de vous... Maintenant tout cela se mêle, l'émotion ne peut plus distinguer entre les visions. Les instants de l'amour ne sont pas ceux de l'observation froide et mesurante, ils mêlent proche et lointain, les parties du corps se superposent, dans l'égarement, dans l'ivresse. Émotionnellement, le mélange des visions est plus juste, rend plus compte du chavirement de tels moments. Jamais on n'y est lucide. L'espace de l'émotion est fragmenté, juxtaposé, ou totalisant, mais jamais unifié.

Mais aussi, comme il était beau ce passage du *vous* au *tu*, où un *nous* s'est construit ! Le *tu* seul pourra s'enliser dans l'habitude, la routine. Nostalgie alors du *vous*, qui était promesse. Le *vous* initial est la restauration authentique, arché-typale de l'amour dans la vie quotidienne. Il faut pouvoir y revenir – et pour cela évidemment l'avoir quitté – pour restaurer l'essence, menacée par le refroidissement et l'entropie, la chute inhérente à tout accomplissement, meurtrier de la promesse.

La rhétorique de l'énallage a un écho dans la figuration plastique. Pensons ici aux images cubistes (Picasso, etc.) mêlant plusieurs vues d'un même visage. Mais au fond cela ne fait que masquer, pesamment et pédantesquement comme toujours, un secret de la vie. La psyché est double, à deux faces, comme Janus (*bifrons*). Ces deux visages (et laquelle est la vraie ?), je leur parle différemment, et ils me parlent différemment. L'un dit : « Je *t'aime* », et l'autre : « Je *vous* crois ».^{1 1}



¹ Les notes indiquant l'origine des citations se trouvent en fin d'ouvrage.





2. AILLEURS

Vision frontale et vision oblique : leurs sens sont différents. La première favorise la sidération, la seconde la rêverie. ■ C'est la différence entre le monde de l'Esprit (le spirituel) et celui de l'Âme (la psychologie). ■ Pour ce dernier, la vision d'un hors-champ dans l'image est essentielle, car il multiplie les directions auxquelles le spectateur est invité à penser. ■ Deux types de visages : ceux qui immobilisent, ramènent à soi, et ceux qui séduisent, écartent de soi.

Rêver est être absent. Occupé ailleurs. Ne plus être là. Être là et ailleurs en même temps. L'âme absente occupée aux enfers...² Ce visage est ailleurs, comme moi-même en le regardant je suis ailleurs, au pays de mes rêves. Visage prétexte, objet de mes projections, nourriture de mes fantasmes. Femme alibi (*alibi* : ailleurs).

Pourquoi est-elle ailleurs ? Parce qu'elle regarde ailleurs.

Une figure peut être présentée frontalement, me fixant et me sondant, m'hypnotisant ou s'emparant de mon regard, figure présente comme maintes figures sacrées, me renvoyant à moi-même et au secret centre de mon cœur, regard fixe de serpent sur sa proie. C'est le regard des icônes, comme aussi des photos d'identité...

Au contraire comme ici la figure peut être présentée de biais, ou de 2/3 face, ou de 3/4 face, semi-profil, etc. Elle ne me regarde pas, mais elle regarde autre chose, dans une autre direction. Et moi-même je la surprends regarder ailleurs. Ce n'est plus son regard qui est prédateur, mais le mien. Je surprends une intimité qui ne m'était pas destinée.

Je la vois et elle ne me voit pas. Elle rêve et je rêve sur elle, comme elle, d'elle...



Ce n'est plus la figure potentiellement sacrée que je viens d'évoquer à propos des icônes, inspirante, voulant par sa présence m'insuffler souffle, force, esprit, figure venant d'un monde qu'on peut dire ainsi *spirituel* (*spiritus*, souffle, en latin). Cette figure, on la trouvera au chapitre suivant. – La figure ici n'appartient pas au monde de l'Esprit, ou du Vent qui emporte tout, soufflant où il veut, dont on ne sait ni d'où il vient ni où il va – mais au contraire parle à mon âme (*psyché*, en grec), donc relevant de la *psychologie*, sollicitant sentiments, fantasmes, inspirations, fictions, rêveries – précisément par son absence, sa non-disponibilité au présent. Non pas surnaturelle ou d'un ailleurs assignable, mais irréelle ou venant d'ailleurs indistincts, suggérant des directions de l'âme non encore sues ou explorées.

Son absence même, et le point de fuite situé hors de l'image, dans la direction du regard, postulent un *hors-champ*. Dans les figures sacrées frontales il n'y a pas de hors-champ. Toute perspective y est inversée, le point de fuite se trouve en avant de l'image, dans le cœur même du spectateur (les yeux fixes des icônes louchent) : . Mais le hors-champ crée le mystère, et ce mystère n'est pas en moi, mais au-dehors de moi : . L'obliquité des lignes de fuite in-duites par le regard rêveur m'arrache à moi-même.

Dépossession, et non pas retrouvailles. Aspiration hors de soi, et non plus inspiration intériorisée. Art fictionnel, non hiératique. Le sacré m'obsède, mais la fiction, l'irréel des rêves me tirent hors de moi.



On ne réfléchit pas assez au hors-champ dans une image. Parfois le champ d'une image n'est que le support d'un hors-champ bien plus vaste, bien plus important, vers lequel il oriente et dirige le regard. Si ce qu'on appelle en général la poétisation est l'augmentation de la suggestion et du non-dit, tout ce qui indique un hors-champ ou une perspective extérieure à soi l'augmente. Amplifié aussi est le désir : il se nourrit de son propre manque.

Hypothèse d'un visage. Que voit-il, que fixe-t-il ? Si regarder quelqu'un en face est le juger ou se livrer à lui, regarder ailleurs est lui échapper. C'est le cas dans ma photo. Regard fuyant, regard en fuite. Femme fuyante, toujours m'échappant. Par là précieuse, évidemment. Je ne poursuis que ce qui me fuit. Rien ne m'est que prétexte, et tous mes désirs sont mes alibis. Tortures de l'ailleurs, jalousie – ou adoration, comme on voudra ou comme on sent son âme, mais toujours en questions... À la question, en questions, en question... Cette image n'est pas affirmative.



Rêve atteignable, ou inaccessible ? La proximité du point de vue ici (cadrage resserré, très proche du sujet) ne doit pas tromper. Il faut aussi considérer l'angle de vue, qui est ici la contre-plongée. Cette dernière (l'appareil étant situé plus bas que le sujet), dit-on souvent, met en valeur. Mais pourquoi ? Peut-être parce qu'elle nous rapetisse, nous infériorise. Jamais nous ne serons à ce niveau. Et si ce visage est proche (la prise de vue s'approche de la macro),

il nous domine. On peut peut-être le toucher, mais avec précaution ou égard. Allégeance, soumission, prière, dépôt des armes ou reddition, tout cela est impliqué par le choix de la contre-plongée. Respect, révérence réitérée. Regarder de bas en haut pour admirer (*susplicere*). Se retourner pour la même raison (*resplicere*). À cela s'oppose la vue en plongée, ou d'en haut, qui méprise (*despicere*).

Aussi la douceur. La lumière est transitionnelle, non violemment ou brutalement contras-tée. Le tirage de la photo argentique ici n'est pas dur, comme si accuser fortement les traits d'un visage le rendait à son tour accusateur. Le rêve se gagne quand l'image se perd dans le flou et la brume. À cela servent en photo les diffuseurs, les filtres, les éclairages doux ou tamisés. Images *glamour* (studio d'Harcourt, etc.), aux éclairages savants et valorisants.

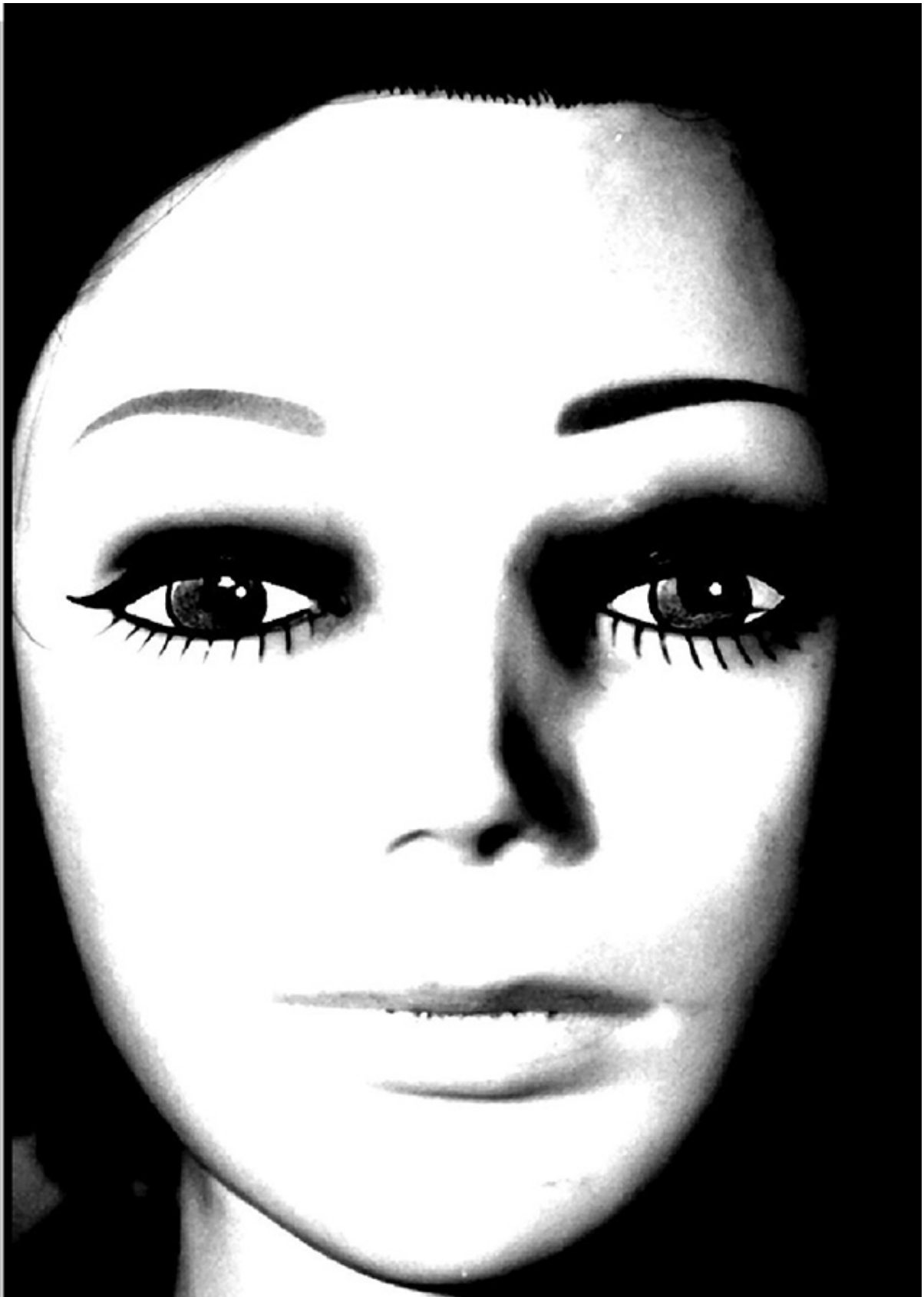


Aussi la pose. Car en même temps l'accent expressif créé par le cadrage s'oriente vers la nostalgie, la mélancolie, la tristesse. De toute façon, même si le visage est pris en contre-plongée, le regard de la figure domine ce qu'elle regarde, le point de fuite étant situé plus bas que les yeux (on peut créer cet effet soit par un léger basculement du cadrage, soit par une légère inclinaison de la tête du modèle – mais le résultat est le même). Comme si le désenchantement valorisait. Le bonheur attire peu. La tristesse nous étreint davantage. L'ailleurs triomphe du

présent. La nostalgie, de tout voyage. Ce visage séduit, enchante – comme par désenchantement.

Certains visages sidèrent, somment à être, ou bien invitent à se découvrir, à se trouver ou à se retrouver, à scruter au fond de soi. Ils conduisent, font trouver un chemin, aussi font sentir et comprendre Dieu ou l'Essentiel, pour ceux qui y croient. – Mais celui-ci dé-route l'esprit ou le dé-vie. Il séduit, écarte de soi (*seducere*) : j'y rêve, et je m'y perds.







3. Ici

Étrangeté de cette figure : elle semble appartenir à un autre monde que le nôtre. ■ Le sens profond du maquillage : tourner le dos à la vie, réaliser une abstraction qui fait du visage une figure sacrée. ■ Deux types de lumière : une qui semble émaner de la figure (lumière essentielle), et l'autre circonscrite (extérieure, dont on voit l'origine). ■ Le dangereux contact avec le divin, et l'expérience de la sidération. L'effroi du Beau.

Apparition-surgissement. Fantomatique. Non pas ailleurs comme dans l'image précédente, bien présente au contraire, mais d'ailleurs. D'un monde plus dense que celui-ci, ou que je pressens tel par la densité même de ce regard posé sur moi. Impossible d'y échapper. Regard d'hypnose, hypnotisant. Magie et magnétisme. Femme magique, magicienne. Ensorceleuse et envoûtante (ce mot vient de *vultus* : visage, regard, les sorciers ayant besoin d'images, de portraits des personnes pour leur jeter des sorts).

Ici, sans doute, mais non d'ici. C'est aujourd'hui peut-être que je la vois, mais il me semble que c'est de toujours. Ici, maintenant, *hic et nunc*, certes... Mais aussi de toujours, pour toujours, à toujours. *Et nunc et semper*. – Regard fixe dans un monde changeant, regard d'éternité : il vient d'un au-delà, d'un sur-monde, d'un lieu originel sans changement ni variation.³ Tel nous nous imaginons parfois, posé sur nous, le regard de Dieu. Regard sans âge, venu du fond des âges. Œil grand ouvert (les francs-maçons n'en figurent pas la paupière, pour exprimer son éternité).