

« Regards sur la souffrance dans la photographie »

Clément Bodet

clementbodet@gmail.com

Aix-Marseille Université / Laboratoire d'Études en Sciences des Arts (LESA) – Collège International de Philosophie (CIPh)

Résumé : Explorer les représentations de la souffrance en photographie consiste avant tout à se saisir de l'ambivalence du médium qui projette l'image dans sa nature double, à la fois saisie objective de la réalité et témoignage personnel. Devant des êtres en souffrance captés par l'objectif, le « Ça-a-été » de l'instant photographique semble avoir lieu à nouveau.

Abstract : When we try to explain the representations of suffering in photography, we need in the first time to seize the ambivalence of the medium that projects the image in its dual nature, both objective piece of reality and personal view. In front of suffering situations captured by the lens, the "It-has-been" of the photographic moment seems to take place again.

Un excès sur les signes

Lorsque l'on envisage les représentations de la souffrance en photographie, de nombreuses images issues du photojournalisme émergent presque spontanément de nos rencontres avec des événements d'actualité. À l'heure où j'écris ces lignes, il y a quelques mois à peine, la photographie d'un enfant syrien mort noyé dont le cadavre a été rejeté par la mer sur une plage de Turquie, a mobilisé la presse internationale et a exposé l'opinion publique à la crise migratoire des réfugiés dans les pays en guerre au Proche et au Moyen-Orient. Si de prime abord cette image semble accéder au statut emblématique de certaines photographies de guerre¹ dont la portée excède aujourd'hui celle du simple document historique, le traitement médiatique de l'information n'est pas sans poser problèmes. En effet, le faible contenu documentaire de l'image qui isole le corps de l'enfant au détriment des circonstances du naufrage de l'embarcation, réduit notre compréhension de la photographie au simple constat d'échec des autorités turques penchées sur la dépouille du petit garçon. Dans sa distanciation et son absence manifeste de sujet (de quoi parle-t-on lorsque le regard s'arrête sur un cadavre ?), cette image fait directement écho aux conditions de travail des journalistes dont la présence sur place est réduite à quelques jours, parfois quelques heures. Il apparaît à l'ère du numérique et de la circulation en temps réel de l'information, que l'image d'actualité qui illustre un fait tragique trouve instantanément sa place médiatique du simple fait qu'elle atteste d'un événement *en train* de se produire ; en témoigne le recours de plus en plus fréquent aux images amateurs enregistrées depuis des téléphones portables. La primauté de la source sur le regard documenté et critique du preneur d'images nous prive d'une compréhension étendue des événements – et des enjeux politiques qui les sous-tendent –

1 Nick Ut, *The Napalm Girl* / Don MacCullin, *A shell-shocked U.S. Marine...*

face à leur déroulement spectaculaire, lorsque nous devenons les témoins *contraints* de la scène : nous sommes pris d'assaut par l'empilement et le désordre des images qui s'imposent à nous sans retrait ni creusement.

Depuis l'avènement des techniques de reproduction modernes, la masse revendique que le monde lui soit rendu plus accessible et « le besoin s'affirme plus irrésistible de prendre possession immédiate de l'objet dans l'image, bien plus, dans sa reproduction² ». Dans ce contexte, il pourrait sembler inutile et illégitime de remettre en cause ce mouvement d'adhésion spontané aux images qui nous installe *au plus près* du réel. Pourtant, et cela peut sembler paradoxal, cette exigence qui vise à suturer l'être à lui-même porte en puissance *l'anéantissement de la possibilité représentative elle-même*. Car l'image photographique, en tant que double identique de la réalité – semble-t-il –, ne nous laisse pas d'autre choix que celui d'y souscrire aveuglément du fait de la continuité entre être et apparence, et impose ainsi sa force d'évidence. Contrairement à une idée largement admise et qui porte l'une des critiques les plus tenaces à l'encontre du monde médiatique, j'incline à penser qu'il est un monde *sans violence* en ce sens où la puissance des images est d'emblée donnée et objectivée.

« La violence est toujours un excès sur les signes³ », l'image est aussi un tel excès ; autrement dit, elle témoigne d'un débordement, d'un arrachement de la présence à elle-même et ouvre sur sa monstruosité : « Ce qui est montré, ce n'est pas l'aspect de la chose, c'est [...] son unité et sa force⁴ ». Pour avoir accès au fond des images, cela ne peut se faire qu'à la condition d'opérer un *écart* dans la représentation, dans l'imitation de la chose, jusqu'à éprouver un seuil au-delà duquel la signification cède face au surgissement. À ce point, on comprend mieux la nécessité absolue des grands canaux médiatiques d'étouffer la violence des images qui viendrait soudain excéder l'information qui s'y rapporte. Devant le déferlement écrasant des images médiatiques, nous participons de cette économie nouvelle où le « regard est aujourd'hui cette sorte de tortionnaire devant lequel rien ne peut être dissimulé⁵ ». La conséquence directe à cela tient en une *inversion* radicale de nos liens de dépendance vis-à-vis du monde extérieur où ce n'est plus le *manque* d'objet qui sous-tend nos efforts de représentation, mais au contraire l'objet lui-même dans son exhibition et sa jouissance immédiate qui conduit à l'appauvrissement de nos facultés représentatives : « Nous sommes passés de la *représentation* qui nous est familière, coutumière du rapport au sexe, [...] pour – semble-t-il – préférer sa *présentation*⁶ ». Alors que la perte d'objet permet d'instaurer une *limite* dont la fonction sera d'entretenir le désir et la vitalité du sujet, la donation directe d'objet – autrement dit la disparition du caractère sacré – conduit quant à elle à la *liquidation collective du transfert* « en tant qu'il est susceptible de porter aussi bien sur les personnes que sur les blocs de savoir⁷ », et qui fonde les notions d'autorité et de référence dans le lien affectif à autrui.

Envisager un monde médiatique sans violence revient de fait à souscrire au propos de Marie-José Mondzain pour qui notre société n'est pas inondée ou submergée par les images, mais à l'inverse « ce qui nous menace aujourd'hui, corps et âme, ce n'est pas

2 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2005, p. 20.

3 Jean-Luc Nancy, « Image et violence », *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 55.

4 *Ibid.*, p. 47.

5 Charles Melman, *L'homme sans gravité*, Paris, Denoël, 2002, p. 28.

6 *Ibid.*, p. 24.

7 *Ibid.*, p. 20.

l'image, mais sa disparition, son expulsion même⁸ ». Car pour l'auteur, l'image n'est pas le simple produit du visible, un donné à voir immédiatement saisissable, mais elle s'inscrit « dans la texture même des phénomènes qui forment sa crypte intime⁹ » ; autrement dit, elle résulte dans le caractère mixte d'une réalité en soi devenue réalité intelligible, « objet du discours spontané qui l'interprète et tisse entre [elle] et la conscience le voile transparent mais déformé de la représentation¹⁰ ». Voir une image implique un mouvement de l'esprit, un engagement de l'être vers cet espace intermédiaire où se noue l'expérience sensible : celui précisément d'une *respiration du visible*. Car « l'image n'est ni un objet existant en dehors de nous ou loin du monde, ni un état plus ou moins labile de notre subjectivité. Elle ne peut exister sans nous et c'est par elle que le monde advient¹¹ ». C'est dans la respiration que repose tout l'enjeu de la notion d'*aura* chez Walter Benjamin¹² et qui ne peut se saisir que sur le mode de notre perméabilité aux choses hors de nous : c'est pourquoi l'*aura* n'établit pas de stricte équivalence entre le regard et l'objet regardé, mais nous projette dans le *lointain* par un échange de regards. Faire l'expérience de l'*aura*, c'est maintenir la distinction tout en faisant contact, c'est éprouver une image qui « se donne dans une ouverture qui forme indissociablement sa présence et son écart¹³ » ; cette faculté est pleinement poétique :

Une vitrine dévalisée, la maison d'où l'on avait sorti un mort, l'emplacement sur la chaussée où un cheval avait fait une chute – je me campais devant chacun de ces endroits pour m'imprégner du souffle imperceptible que l'événement avait laissé derrière lui.¹⁴

C'est à l'intérieur de cette disposition vis-à-vis des images qui mobilise un vide au cœur même de leur visibilité, que je tenterais de déployer ma réflexion autour des représentations de la souffrance dans la photographie. En effet, si la souffrance expose différents degrés d'intensité allant de la simple évocation jusqu'à l'exhibition la plus insoutenable, sa représentation engage un *mouvement empathique* de la part du spectateur, c'est-à-dire un transfert, une conversion imaginaire entre ego et autrui.

Empathie face aux images

Si les photographes ont abondamment documenté la souffrance humaine, que ce soit sur les champs de bataille, dans les hôpitaux psychiatriques, au contact de la détresse des plus démunis... cela tient en grande partie au fait que la photographie semble unir deux qualités contradictoires : « Les photographies pouvaient se prévaloir d'une objectivité consubstantielle ; mais elles adoptaient toujours, nécessairement, un point de vue¹⁵ ». En d'autres termes, la photographie s'attache au référent direct dans son

8 Marie-José Mondzain, *L'image naturelle*, Paris, José Corti, 1995, p. 1.

9 *Ibid.*, p. 3.

10 Jean-Paul Dumont, *Le scepticisme et le phénomène*, Paris, Librairie philosophie J. Vrin, 1972, p. 116.

11 Marie-José Mondzain, *op. cit.*, p. 3.

12 « Suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui, c'est, pour l'homme qui repose, respirer l'*aura* de ces montagnes ou de cette branche » in Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 19-20.

13 Jean-Luc Nancy, « L'image – le distinct », *op. cit.*, p. 15.

14 Walter Benjamin, « Crimes et accidents », *Enfance berlinoise*, Paris, L'Herne, 2012, p. 119.

15 Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 34.

rapport indiciaire à la réalité, mais elle tisse également des liens étroits avec le principe de *sympathie* depuis le regard (l'intentionnalité) du photographe qui compose l'image suivant sa sensibilité et ses connaissances de l'événement ou du sujet. Dans son mode d'enregistrement, la photographie garantit l'authenticité de la représentation et impose la force d'une apparition qui nous rapte ; en cela elle ouvre un dialogue singulier avec la souffrance : « Nous ne croyons plus à la magie contagieuse, mais qui d'entre nous pourrait dire qu'à la vue d'un cadavre empli de vers, il ne blêmira pas ?¹⁶ ».

Cette réflexion de Bataille introduit l'effectivité de notre imagination face aux représentations de la souffrance qui cessent dès lors d'être de simples données du visible. Alors que l'expérience façonne aujourd'hui notre rapport au monde dans la régularité et la conformité des phénomènes, il semblerait que l'imagination et ses manifestations concrètes et tout à fait constables soient reléguées à l'arrière-plan : « Le fantasme n'est plus dès lors sujet de l'expérience, mais sujet de l'aliénation mentale, des visions et des phénomènes magiques : autrement dit, de tout ce qui reste exclu de l'expérience authentique¹⁷ ». Mais c'est volontairement oublier que la raison s'est construite sur les vestiges d'une pensée magique, sur une couche plus profonde de nature symbolique et non logique, dont nous ressentons l'emprise face à des situations ou des états limites ; et les représentations de la souffrance dans ses aspects charnels et pénétrants expriment la coïncidence du subjectif et de l'objectif, de l'intérieur et de l'extérieur, du sensible et de l'intelligible. Il en est de même pour le désir et ses représentations qui trouve son origine véritable dans le *fantasme*, et – en tant que médiateur entre l'homme et l'objet – permet « l'appropriation de l'objet du désir ; et par conséquent, en dernière analyse, la satisfaction de celui-ci¹⁸ ». Car l'imagination, loin d'être retranchée dans l'irréalité, assure la médiation entre ces mondes distincts et conditionne leur mise en communication, c'est-à-dire la connaissance. À l'inverse, lorsque l'imagination est séparée de l'expérience, ces états limites changent radicalement de statut et demeurent inapprochables car ils ne peuvent plus être incorporés par des voies indirectes et sensibles.

L'appréciation presque instinctive que nous portons sur certaines photographies, en particulier dans le champ des représentations de la souffrance, semble se déployer dans le cadre général de la Magie Sympathique qui présuppose que « des choses agissent à distance les unes sur les autres par une sympathie secrète, dont l'impulsion se transmet [...] au moyen de ce que nous pouvons concevoir comme un éther invisible¹⁹ » ; et qui elle-même se réduit à « deux applications différentes, et fausses, de l'association des idées²⁰ » : il s'agit de la Magie homéopathique qui repose sur l'association des idées par similitude (ressemblance) et de la Magie contagieuse qui repose sur l'association des idées par contiguïté (contact). Il est important de préciser que ces applications sont qualifiées de *fausses* dans le sens où les effets (positifs ou négatifs) qu'elles sont censées produire sont portés par une crainte superstitieuse²¹ et sont invalidés par l'expérience

16 Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 2011, p. 49.

17 Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 44.

18 *Ibid.*

19 James George Frazer, *Le Rameau d'Or; Le roi magicien dans la société primitive tabou et les périls de l'âme*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 42.

20 *Ibid.*

21 « Si le mal supposé suivait infailliblement tout manquement au tabou, il ne s'agirait plus d'un tabou, mais d'un précepte de morale ou de sens commun. Ce n'est pas un tabou que de dire "Ne mets pas la main dans le feu". C'est

directe, c'est-à-dire une expérience dépourvue d'adhésion imaginaire. À la puissance des images que nous invoquons souvent de manière caricaturale et abstraite, et ce pour désigner notre asservissement au visible dont « on suggère qu'elle [l'image] peut agir directement sur un sujet en dehors de toute médiation langagière²² », on doit lui substituer celle de la *puissance imaginaire* afin de recouvrir notre faculté de juger et notre liberté d'action : dans le cas contraire, « on continuera à rendre l'image responsable non de ce qu'elle commet mais de ce qu'elle pousserait à commettre²³ ». Des deux principes de la Magie Sympathique découle le fonctionnement même (chimique et phénoménologique) de la photographie qui s'emploie à concrétiser le projet qui lui est sous-jacent comme « la traduction d'un "rêve" immémorial, d'un archétype archéologique : celui de l'image naturelle [...] non produite de la main de l'homme²⁴ ». Si loin que nous pensons être détachés de la magie, nous ne cessons pas d'éprouver pour autant une réciprocité face à l'image : celle-ci nous regarde et menace de nous engloutir. Ce mouvement spontané de l'esprit, cette croyance primitive, sont fondés sur un processus d'identification ; car ne faire qu'un avec ce que l'on voit est mortel (l'extrême altérité du regard gorgonéen) et ce qui sauve, c'est toujours la production d'un écart libérateur, autrement dit, la « réduplication analogue à l'infini des regards²⁵ » ; telle la réflexion du regard de Méduse sur un bouclier de bronze poli :

La violence de l'image se déchaîne lorsque celle-ci permet l'identification de l'infigurable dans le visible. Ce qui revient à dire que l'image ne se soutient que dans la dissimilitude, dans l'écart entre le visible et le sujet du regard. Mais cet écart est-il visible ? S'il l'était, il ne serait plus écart. Il y a donc dans l'acte de voir un "geste" invisible qui constitue l'écart du voir. Peut-être est-il institué par la voix.²⁶

Lorsqu'une image est insoutenable pour la pensée, on dit qu'elle s'impose au regard : elle ne permet plus l'écart de la symbolisation qui nous sauvegarde d'une présence substantielle et fatale. S'agissant des représentations de la souffrance, elles suscitent chez le spectateur un vertige qui le plonge dans une indétermination face à une visibilité dont la signification est amputée. Cette manifestation brutale des images qui suspend toute pensée, nous plonge dans une « condition psychique d'empêchement et d'interdiction » et nous fait ressentir, en même temps, « un sens de domination exercée par une force aussi puissante qu'occulte qui limite l'autonomie de la personne, sa capacité de décision et de choix²⁷ » ; cet état est celui de la *fascination*. Un être en souffrance habite le même étau temporel, celui d'un pur présent qui ne cesse d'avoir lieu ; il ne dispose plus d'espace dans sa conscience où les jugements peuvent s'opposer l'un à l'autre, son corps s'impose constamment, il se maintient dans l'évidence de sa douleur. Si, pour Kant, « l'image pure de tous les objets des sens en général est le temps²⁸ », c'est que le temps produit l'unité et oscille entre foyer aveugle et point de

une règle de bon sens, vu que l'action prohibée entraînerait un mal réel et non imaginaire » in *Ibid.* p. 77.

22 Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2015, p. 28.

23 *Ibid.* p. 29.

24 François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2012, p. 31.

25 Max Caisson, « La science du mauvais œil (malocchio), Structuration du sujet dans la "pensée folklorique" », *Terrain*, n° 30, 1998, p. 44.

26 Marie-José Mondzain, *op. cit.*, Paris, Bayard, 2015, p. 35.

27 Ernesto De Martino, *Italie du Sud et Magie*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1999, p. 17.

28 Emmanuel Kant, *La critique de la raison pure*, Tome premier, Paris, Librairie de Ladrance, 1835, p. 220.

fuite. Il ne peut y avoir d'image sans déchirure ou arrachement d'une présence encore non éclose : la violence qui la borde est celle d'un excès au-delà signes, d'une ouverture sur le distinct qui transporte auprès de nous son déchaînement, que « la proximité n'apaise pas et qui reste ainsi à distance : juste à la distance du toucher, c'est-à-dire à fleur de peau²⁹ ». C'est toute la question que n'a eu de cesse d'explorer Bataille lorsqu'il exprime notamment, le rôle décisif et obsédant qu'a eu dans sa vie la photographie de cet homme condamné en Chine à endurer le supplice des *Cents Morceaux* : à la vue de cette image, il décrira dans *Les larmes d'Éros* (1961) son sentiment d'une coïncidence des opposés entre une « extase divine et une horreur extrême ».

Le supplice du *lingchi*

De l'aveu même de Bataille, la photographie reproduite dans *le Traité de psychologie* de Georges Dumas en 1923, exhibe une souffrance telle que le supplice du *lingchi* est à sa connaissance, « le plus angoissant de ceux qui nous sont accessibles par des images que fixa la lumière³⁰ ». En appuyant sur les qualités du dispositif photographique, Bataille insiste sur un point essentiel, à savoir que cette image est garante de la fiabilité et de l'authenticité du *fait historique*. Cette vue d'un être en souffrance dont le supplice du morcellement pouvait être prolongé en ayant recours à des doses d'opium, est produite par un appareil mécanique qui par définition, s'abstrait de toute participation à la scène en l'inscrivant par contact photosensible sur la pellicule. Le supplice extrême d'une lente agonie se livre au regard avec la même brutalité froide et impersonnelle ; et l'image photographique contient la possibilité inédite, excessive, d'une survivance – autant dans la mémoire que dans la chair – d'un état limite de l'expérience humaine que l'on tend à approcher dans une confusion mentale, entre terreur et fascination. Que l'on repense aux eaux-fortes de Goya réalisées entre 1810 et 1820, *Les Désastres de la guerre*, et qui décrivent les atrocités commises par les soldats de Napoléon envahissant l'Espagne, on sera saisi par l'emploi de légendes neutres et informatives qui fixent la vérité dans l'image à la manière d'une photographie : « J'ai vu cela (*Yo lo vi*) » ; « C'est la vérité (*Esto es lo verdadero*) ». Goya déploie dans chacune de ses gravures, qui s'accompagne d'une courte légende, toute « la monstruosité de la souffrance infligée³¹ » et cela pour souligner l'autonomie propre de l'image que l'on retrouve dans la photographie insoutenable du supplicé chinois, inaccessible et obsédante pour Bataille. Dans son dernier livre publié de son vivant, Bataille témoigne d'une intention particulière, celle « d'ouvrir la conscience à l'identité de la "petite mort" et d'une mort définitive. De la volupté, du délire à l'horreur sans limite³² ». C'est en observant le changement de statut de l'érotisme au cours de l'histoire face à la conscience de la mort (que ce soit dans les pratiques sacrificielles ou les interdits religieux) qu'il projette la notion de désir dans l'anéantissement de l'objet convoité, en somme dans la négation de son altérité, au profit de son introduction, voire de sa *dissolution* dans le sujet connaissant. Car d'après Bataille, le « désir brûlant » est une composante fondamentale de notre condition humaine qui ne peut être transférée à la

29 Jean-Luc Nancy, « L'image – le distinct », *op. cit.*, p. 15.

30 Georges Bataille, *Les larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961, p. 120.

31 Susan Sontag, *op. cit.*, p. 52.

32 Georges Bataille, *op. cit.*, p. 22.

rationalité, car « nous sommes inclus dans l'objet de notre étude, et puisque "nous" sommes cet objet, notre vision n'aura lieu que de l'intérieur³³ ». Le propos de Bataille naît de la transgression, de l'empiétement du régime de la raison sur de celui de la passion, et au vu de la défaillance de cette opposition destinée à nous rassurer et à étouffer une vie pulsionnelle plus profonde, plus intime, il nous *faut* « subir cet "affolement" érotique [...] qui s'immisce dans la parole rationnelle et "froide"³⁴ ». C'est sur le mode paradoxal de l'extase qui provoque une disparition momentanée de l'individualité que l'on peut entrevoir une proximité avec la mort, car nous sommes traversés de notre vivant par un *caractère permanent d'inachevé* et « l'absence de totalité signifie un sursis de pouvoir-être³⁵ ». L'image du supplicié chinois tient lieu pour Bataille de résolution, de limite extatique où s'opère un renversement des valeurs et rencontre un point de « conversion possible, mais très énigmatique, de *l'angoisse* et de la souffrance en joie ou même en *extase*³⁶ ». Cette perception de la violence de l'image ouvre sur une béance où le spectateur se tient dans le voisinage de la mort de l'individu, de la ruine de son intégrité mentale et physique, et libère un excès de douleur qui agit par contagion. Bien qu'insoutenable, l'image irradie d'une lueur mystique dans l'apparence extatique des traits du condamné (son regard tourné vers le ciel, il semble attendre une délivrance de sa condition terrestre) et échappe à l'étau permanent de la souffrance en frayant la voie à un espace imaginaire de replis. La coexistence d'émotions contraires dans l'image installe une tension dialectique qui mobilise d'autant notre attention que le champ déployé est instable et mouvant pour la pensée.

« *Il est mort et il va mourir.* »

Le portrait du jeune Lewis Payne photographié par Alexander Gardner en 1865 dans sa cellule alors même qu'il attendait sa pendaison, peut faire l'objet d'un étonnant rapprochement avec l'image du supplicié chinois. Roland Barthes commente cette photographie dans *La chambre claire* (1980) suivant les notions de *studium* et de *punctum* qui tendent à identifier deux champs distincts de l'expérience : d'une part le *studium* qui renvoie à une sorte d'affect moyen³⁷ face à l'image et d'autre part, le *punctum* qui constitue cet élément propre de connaissance ou d'intensité émotionnelle, il est aussi dans une photographie, ce « hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi *me meurtrit, me poigne*)³⁸ ». Dans sa pose, le jeune condamné exprime un détachement saisissant devant une mort imminente, son regard porte vers un horizon lointain que lui seul semble atteindre. Le cadrage assez large de la photographie laisse apparaître le mur décrépî de la cellule et les poignets menottés du jeune prisonnier : c'est le *studium* qui nous permet de nous saisir culturellement de l'image. Le *punctum* écrit Barthes, se déploie dans un écrasement du temps, c'est-à-dire dans une équivalence entre deux

33 Jean Mainil, « Une lecture des Larmes d'Éros, ou une autre "nécessité de l'impossible" », *Paroles gelées*, vol. 9, 1991, p. 51.

34 *Ibid.*, p. 52.

35 Martin Heidegger, *Qu'est-ce que la métaphysique ?*, Paris, Gallimard, 1951, p. 116.

36 George Bataille, « L'Expérience intérieure », *Œuvres complètes*, Tome 5, Paris, Gallimard, 1973, p. 47.

37 « C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques ; car c'est culturellement que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions » in Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, 2005, p. 48.

38 *Ibid.*, p. 49.

temporalités soudain rassemblées dans la fulgurance d'un regard : « C'est parce qu'il y a toujours en elle ce signe impérieux de ma mort future, que chaque photo [...] vient interpeller chacun de nous, un par un, hors de toute généralité³⁹ ». Il faudrait souligner la proximité de la formule de Barthes avec celle, énigmatique, de Walter Benjamin qui décrit la charge dialectique contenue dans des images authentiquement historiques : « Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation⁴⁰ ». De la même manière que le propos de Bataille se construit à partir du chevauchement de deux régimes de discours (la raison et l'érotisme), il semblerait que la distinction introduite par Barthes rende compte de la nature paradoxale de la photographie qui ancre simultanément l'image dans une saisie objective et un témoignage personnel. En somme, toute photographie tendrait plutôt à se définir comme le lieu de recouvrement entre *studium* et *punctum*, faisant l'un et l'autre l'objet d'une subtile transaction. Ceux qui soulignent la force d'évidence de l'image photographique doivent esquiver la question de la subjectivité de l'opérateur, alors même que celle-ci structure et oriente notre compréhension de la scène représentée : « On finit toujours par lire, dans une photographie, ce qu'elle *devrait* dire⁴¹ ». Dans le cas du portrait de Lewis Payne, il est frappant de constater à l'appui des autres clichés pris par Gardner, tout un travail de composition autour de la pose du jeune homme devant l'objectif. Dans quelle mesure Lewis Payne a-t-il façonné son attitude sur les directives du photographe ? Bien entendu, il est impossible d'apporter une réponse ferme à cette question. En revanche, nous pouvons mesurer l'étroitesse d'une cellule et ses faibles conditions d'éclairage ; d'autant qu'en 1865 la technique photographique (dont le support est encore constitué de plaques de verre) nécessite des temps d'exposition à la lumière parfois très longs et exige de fait l'impassibilité du sujet. Dans sa proximité et face à l'encombrant dispositif photographique, Lewis Payne ne pouvait pas ignorer la présence du photographe qui lui-même *connaît* l'issue fatale qui attend le prisonnier. Il semble à peu près certain dans ses différentes tentatives de poses et de cadrages, que Gardner cherchait à produire tout autre chose qu'un simple document : il tend à suggérer dans l'image, la mort annoncée mais aussi d'une certaine manière *dépassée* en soulignant la beauté et l'expression figée du jeune homme qui paraît détaché du monde des vivants. Car le *punctum* qui relève aussi du détail écrit Barthes, c'est-à-dire d'un objet partiel, est intimement lié au regard (à l'intentionnalité) du photographe qui insère dans l'image son hors-champ ; il est un supplément : « c'est ce que j'ajoute à la photo et *qui cependant y est déjà*⁴² ». Là où peut-être l'analyse de Barthes montre ses limites tient à sa conception absolue de la « Photographie » pensée comme un objet autonome qui s'impose au spectateur, alors qu'elle est d'abord l'élaboration d'un point de vue sur le réel. En cela, l'érotisme constitue l'attache secrète, le point fascinant, entre l'image et le regard qui la déborde : « Le *punctum* est alors une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir [...] la photo m'induit à distinguer le désir lourd, celui de la pornographie, du désir léger, du désir bon, celui de l'érotisme⁴³ ».

39 *Ibid.*, p. 151-152.

40 Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Les éditions du Cerf, 1993, p. 478.

41 Susan Sontag, *op. cit.*, p. 38.

42 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 89.

43 *Ibid.*, p. 93.

L'exécution de Buchenwald

En guise de conclusion, je souhaiterais m'attarder sur une image qui illustre pour moi, l'expression la plus insoutenable de la souffrance. Bien entendu, il ne s'agit pas ici de vous livrer uniquement un affect sourd mais à l'appui de l'analyse faite des deux précédentes photographies, je tenterais d'en déployer le contexte historique et de montrer que la souffrance maintenue dans l'image se dérobe à toute tentative d'unification : ici, les contraires sont déliés. Il s'agit du portrait du jeune polonais Jan Sówka âgé de dix-neuf ans, travailleur réquisitionné sous l'Allemagne nazie, et condamné à la pendaison dans le cadre de représailles sur ordre du commandant de l'armée SS. L'exécution se déroule le 11 mai 1942 dans la forêt au nord de Poppenhausen, dix-neuf prisonniers polonais en provenance du camp de concentration de Buchenwald furent amenés en camion ce jour là pour y être pendus. Les SS dressèrent deux potences pour l'exécution de masse et une autre séparée pour Sówka. Affecté à la même ferme que Sówka, Kazimierz Grzybowski, témoin oculaire de cette tragédie, se souvient : « Près des travailleurs polonais se trouvaient, filles et garçons des jeunesses hitlériennes, ainsi que des dignitaires nazis et des badauds des alentours. Il y avait environ huit cent personnes présentes ». Exécuté en dernier, Sówka fut contraint de supporter la mise à mort des dix-neuf prisonniers polonais : « Toutes les deux minutes un prisonnier était pendu, la mort était immédiate. Sówka mourut à la fin, il fut lentement hissé et son agonie dura environ six minutes ». Cette photographie montre un homme seul, définitivement seul, dont la posture digne et figée ne parvient pas à dissimuler le sentiment d'horreur absolue qui abonde dans son regard. Le photographe local qui atteste de l'exécution n'ouvre aucune brèche dans l'expression de Sówka, à la fois tenu au retrait le plus strict par les SS, il n'existe pas pour celui qui va mourir : Sówka est projeté dans un espace et une temporalité qui n'appartiennent qu'à lui seul. Cette photographie empêche toute rétractation du regard, elle ébranle notre être dans ses fondements à l'annonce perpétuelle de l'horreur à venir. Cette photographie ne dit pas seulement *il est mort et il va mourir* mais *il ne cesse pas de mourir*. Peut-être que la souffrance trouve dans cette image sa représentation la plus extrême, son replis le plus intime propre à celui qui se sait condamné, où même la délivrance apparaît sous la forme de la destruction. Telle la réalité de la guerre admirablement décrite par Simone Weil, infiniment trop dure pour pouvoir être supportée car elle enferme la mort : « Chaque matin, l'âme se mutile de toute aspiration, parce que la pensée ne peut pas voyager dans le temps sans passer par la mort. Ainsi la guerre efface toute idée de but, même l'idée des buts de la guerre⁴⁴ ». Si nous ne souffrons pas de ces images, si nous ne reculons pas devant elles, est-ce que cela fait pour autant de nous des montres, nous qui appartenons à la classe cultivée ? Quelque soit l'issue à cette question, si nous exprimons de l'indifférence face à ces photographies, cela atteste *a minima* d'un effondrement moral indéniable et reflète l'échec de l'imagination, de l'empathie.

44 Simone Weil, *L'Iliade ou le poème de la force*, Paris, Les éditions de l'éclat, 2014, p. 66.



PORTRAIT DU JEUNE POLONAIS JAN SÓWKA AVANT SON EXÉCUTION DANS LA FORÊT PROCHE DU
CAMP DE CONCENTRATION DE BUCHENWALD, ALLEMAGNE, MAI 1942.

Crédit : *Collection Lorenz-Schmuhl, Holocaust memorial museum, Washington, États-Unis.*

Bibliographie :

- AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, Paris, Payot & Rivages, 2002.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, 2005.
- BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 2011.
- BATAILLE, Georges, *Les larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961.
- BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, Tome 5, Paris, Gallimard, 1973.
- BENJAMIN, Walter, *Enfance berlinoise*, Paris, L'Herne, 2012.
- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2005.
- BENJAMIN, Walter, *Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Les éditions du Cerf, 1993.
- BRUNET, François, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2012.
- CAISSON, Max, « La science du mauvais œil (malocchio), Structuration du sujet dans la "pensée folklorique" », *Terrain*, n° 30, 1998.
- DUMONT, Jean-Paul, *Le scepticisme et le phénomène. Essai sur la signification et les origines du pyrrhonisme*, Paris, Librairie philosophie J. Vrin, 1972
- FRAZER, James George, *Le Rameau d'Or, Le roi magicien dans la société primitive tabou et les périls de l'âme*, Paris, Robert Laffont, 1998.
- HEIDEGGER, Martin, *Qu'est-ce que la métaphysique ?*, Paris, Gallimard, 1951.
- KANT, Emmanuel, *La critique de la raison pure*, Tome premier, Paris, Librairie de Ladrangue, 1835.
- MAINIL, Jean, « Une lecture des Larmes d'Éros, ou une autre "nécessité de l'impossible" », *Paroles gelée*, vol. 9, 1991.
- MARTINO, Ernesto de, *Italie du Sud et Magie*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1999.
- MELMAN, Charles, *L'homme sans gravité*, Paris, Denoël, 2002.
- MONDZAIN, Marie-José, *L'image naturelle*, Paris, José Corti, 1995.
- MONDZAIN, Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2015.
- NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.
- SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003.
- WEIL, Simone, *L'Iliade ou le poème de la force*, Paris, Les éditions de l'éclat, 2014.