

Texte publié en juin 1993.

Photo humaniste, photo humanitaire

Du papier à l'électron, de l'écrit à l'écran : entre l'*iste* et l'*itaire*, il n'en va pas seulement d'une esthétique ou d'une morale, mais d'un support (ce qui est infiniment plus sérieux). Le changement de désinence signale une ligne de faille entre deux moments techniques, c'est-à-dire deux cultures. Changement massif qui emporte une redéfinition de l'authentique, du montrable, et de l'émouvant. Le dossier qui nous est présenté expose en quelques images et décennies une rupture dans la conscience que notre société a pu prendre d'elle-même, un nouveau partage de l'humain et de l'inhumain. Ou le basculement d'une mediasphère à une autre. Pour faire vite : la photographie humaniste relève de la graphosphère, son pendant humanitaire de la videosphère. Il n'est pas de bonne rhétorique d'assener sa conclusion en introduction. Qu'on pardonne au médiologue cet introït brutal. Il est expiatoire : l'intitulé du questionnaire m'a semblé un moment dissuasif. Je n'ai pas coutume de broder sur l'huma et ses dérivés : ce radical onctueux, usé jusqu'à la corde, sent trop la mauvaise action et la paresse intellectuelle pour mériter autre chose qu'un salut poli et lointain. L'héroïque contingence de la photographie, indice à l'état pur, lui permettant d'échapper au marquage doctrinal, on voit trop ce que peut lui retrancher l'ajout d'un qualificatif quelconque. Comme si l'appartenance à un genre —humaniste, humanitaire— devait racheter ou anoblir cette apparition brute : l'empreinte d'une chose ou d'un être qui furent et ne sont plus. Je m'en voudrais de faire parler ces beaux silences dans une langue étrangère —la mienne, mais ce n'est pas ma faute si le jeu de la comparaison s'est avéré, réflexion faite des images ici reproduites, à ce point « parlant ». À s'en tenir aux motifs, on constate, en l'espace de quarante ans, un resserrement du spectre visuel assorti d'une montée en intensité. Si l'humaniste joue d'une gamme riche, quoique convenue (le travail, l'amour, le jeu, l'amitié, la fête, l'enfance, le spectacle), l'humanitaire a un sujet imposé : l'horreur (comme la beauté pour la photo de mode). C'est la petite reine autour de quoi se déploient, comme dans un ballet, les transmissions, les bienfaisances et les intérêts (« Mais, don de la France »). La blessure, la destruction, la souffrance, la pénurie, la maladie, la faim : le caractère immédiatement pathétique du référent soulage la prise d'empreinte de tout effort apparent de mise en scène. Pour s'en tenir aux factures, il est clair que nous sommes passés de l'univers des œuvres à celui des documents. De la scène de genre au photo reportage, ou de la trouvaille poétique au scoop journalistique. Les deux imageries sont « prises sur le vif ». Mais l'une en noir et blanc —qui, de soi, indique le parti-pris de style— et l'autre en couleurs —qui réduit la marge d'écriture et accroît la part du référent. Sans doute la photo humaniste récuse-t-elle la photo d'art, l'exposition et le salon. Elle se démarque du petit doigt en l'air pictorialiste et voudrait brasser sans afféterie l'immémoriale pâte humaine. Mais plus elle prend ses distances avec la volonté d'art, plus elle implique

la photo comme art, où l'instantané renvoie à du prémédité. Ici, malgré la vivacité du geste, on a « fait » une photo ; là, malgré ou à cause de la gravité des enjeux, on l'a « prise » (ce qui est plus conforme à l'originalité du médium). Disons que la photo humaniste est signée, et l'humanitaire créditée. Authentifiée par une agence, soudée à un lieu et à un moment, elle se suffit en général des marques extérieures de la nouvelle (urgent, exclusif, immédiat). Quand l'image humanitaire affiche l'intention artistique, comme le violoncelliste au milieu des ruines, elle se désamorce en se surcodant. Le déjà-vu tue le jamais-vu. Et la représentation symbolique, trop soignée, annule l'effet de présence. Peut-être cette maladresse, ou le malaise moral qu'elle inspire, vend-elle la mèche, en révélant ce que les autres nous cachent : la transformation d'une horreur vécue, hic et nunc, en signe théâtrale d'une éternelle horreur. La photo humaniste relève de l'édition ; l'humanitaire, de la télévision. Le noir et blanc de la première est typographique, les couleurs de la seconde sont cathodiques. L'humaniste se destine au journal, à l'album, au livre ; l'humanitaire, au news et au petit écran. Dans un cas, l'image se meut dans l'espace du livre, mentalement asservie à un texte préalable ou en équivalence, du moins, avec les mots. Il y a là un jeu librement accepté d'entre-citations. Prévert, Audiberti ou Audiard se laissent deviner en regard de ce regard, qui s'en veut le commentaire ou l'illustration. Par le biais du cinéma et du réalisme poétique, la photo humaniste est solidaire des arts de la scène, du théâtre de la rue ou de la rue comme théâtre, dont la généalogie remonte au mot écrit. Carné, Grémillon ou Rouquier —les correspondants naturels, à l'écran, de ces photographes— appartiennent de plein droit, avec le cinéma d'auteurs le plus classique, à la graphosphère. L'image y est un fait de langage parce qu'elle ne se destine pas à une transmission immédiate, rivée comme elle est à l'après-coup et au différé symbolique (projection, édition ou représentation). Par quoi ces vues littéraires, saturées et tacitement bavardes, s'opposent aux vues littérales et un peu sèches de l'humanitaire, où la situation commande (du moins le voudrait-on). Le direct alors fait loi. Solidaire d'une rhétorique, la vignette populiste, en revanche, tourne volontiers à l'allégorie. La situation saisie par la pellicule illustre un thème préalable, décline un registre du merveilleux littérairement, mythologiquement codé. Ces *topoi* successifs récitent un abécédaire des sentiments que nous avons tous appris à l'école et qui pourrait aller de Ronsard à Céline. Il y a bien ici continuité du médium nouveau avec l'ancien. Les ponts ne sont pas rompus entre la modernité humaniste et l'âge classique, ils le sont avec le post-moderne humanitaire. Ici, l'actualité se moque de l'Histoire, et le poids de l'image relègue dans les marges le choc des mots. En vidéosphère humanitaire, le verbal est sous commande visuelle, et la légende est en dessous de la photo. En graphosphère humaniste, le visuel opère sous commande verbale, et la légende est en amont ou incorporée à la photo. Le terme même de légende —ce qui est à lire et réciter— a changé de sens. Les photos humanistes se distinguent par la profondeur de champ, l'étagement et l'échelonnement des plans. L'individu n'y est presque jamais isolé de ses prochains, mais saisi dans son lieu, la ville, en famille, en bande ou en groupe, au milieu de ses bibelots ou usuels, dans un décor familier qui, même s'il est seul, affiche une appartenance collective, classe, nation, usine ou territoire. Les photos dites humanitaires, télé-

visuelles en cela, ignorent apparemment les obliques, les lignes de fuite, les valeurs et les ombres : elles se distinguent par une mise du sujet à plat et en à-plat. Une sorte d'absorption de la profondeur de temps dans l'instantané, du collectif dans l'individuel et de l'arrière-fond dans le premier plan vont de pair. L'homme ici est livré à lui-même, à l'instant de sa mort ou de sa souffrance, à l'anonymat interchangeable du lit d'hôpital, du trottoir ou des appareils de survie. C'est un corps mat, désocialisé, sans alentours ni milieu, où le plus concret —la chair d'un individu— rejoint le plus abstrait —la généralité de l'espèce. Cette aridité d'un regard quasiment médical ou chirurgical posé sur le malheur collectif témoigne d'une catastrophe suprême : l'homme nu, saisi hors-langage, hors-travail, hors-territoire, rabattu sur cette facticité désolante et absurde : son corps. Nous sommes loin, avec cette nudité froide, proprement tragique, de la sociabilité bonhomme et dense qui, chez les humanistes d'hier, enserrait les plus solitaires, —environnement de connivences plus ou moins discrètes ou esquissées dont la seule ombre familière suffisait à nous réchauffer. On sentait ici, hors-champ ou en lisière, la présence du tribun ou du député, de la maîtresse d'école ou de l'assistante sociale, du locataire, du poète de bistrot ou du contremaître. Le visage humaniste était toujours un paysage-urbain en l'occurrence. C'est son côté consolateur. Ostensiblement français (du moins ici), et parisien de sang, l'humaniste pratiquait une ethnographie nationale ou une anthropologie de proximité, par un cadrage social du sujet. Invisibles, les travaux et les jours, les rituels et les fêtes saisissaient du dedans les personnages, en sorte que ce « misérabilisme » n'était rien moins que misérable. Pour l'humanitaire, tout à son expérience-limite, l'homme n'est plus que sa propre visibilité. Il déshumanise sa cible par coupure des « bords » et réduction du sujet au sujet. Pour l'humaniste, l'individu devait beaucoup de son âme à son groupe d'appartenance, qui en retour le transfigurait ; pour l'humanitaire, l'individu est un corps sans histoire, saisi par l'urgence, et qui appelle à l'aide. Désolé, sans causes ni valeurs propres, il n'attend son sens que de nos soins. À *La grande famille des hommes* (l'exposition présentée en 1955 par Edward Steichen au Musée d'art moderne de New-York sous le titre *The Family of Man*), Roland Barthes, en pleine période brechtienne, reprochait de dissoudre l'histoire concrète des hommes dans une Nature abstraite et immuable, la « condition humaine ». Cette essence embrassait l'occidental et le colonial, l'exploiteur et l'exploité, dans une trop rassurante identité : mystification bourgeoise, en somme. Mais Barthes proférait ce jugement quelque peu injuste à une époque où le mot humanitaire restait un qualificatif. Il n'était pas encore substantifié comme aujourd'hui en une vision du monde et un programme politique. En ce temps-là, nul ne rougissait de qualifier la chaise électrique et la machine du docteur Guillotin d'inventions humanitaires, ou la colonisation et l'extermination des indiens anthropophages, d'œuvres humanitaires. On a fait du chemin depuis, et après l'humanisme de papa, remisé au placard avec la poésie chez Seghers, le presse-purée, « Terre humaine » et le « 22 à Asnières », l'humanitaire des petits fils a trouvé une autre façon, moins imagée, plus visuelle, moins inventive et plus expéditive, de cautionner l'immobilité du monde. Disons qu'il y a plus d'une façon de faire abstraction de l'histoire. Boubat, notre « grand correspondant de paix », comme l'appelait Prévert, ne veut pas voir la violence. Sipa-press ne voit plus qu'elle. Du coup, elle

n'a plus rime ni raison. Pas le biais de l'instant sans cause et d'une actualité en quelque sorte neutralisée par sa répétition quotidienne, nous revoilà dans une éternité contemplative et impuissante. Aucune de ces postures n'est innocente. Mais ne nous méprenons pas : l'éternité humaniste, avec son odeur de nostalgie, risque de rester plus longtemps dans nos têtes que l'éternité humanitaire, oublieuse et pressée. Si l'époque fait la seconde, pour le meilleur comme pour le pire, c'est la première qui seule fait époque à nos yeux. La désuétude sied t-elle au sentiment d'humanité ? Ou nous est-il toujours plus facile d'être contemporain du passé que du présent ? Je me sens, personnellement, plus ému par la mémoire que par l'urgence, mais je me refuse à l'alternative. Il suffit de regarder le travail de Sebastiao Salgado, *La main de l'Homme*, pour savoir que l'on peut exalter des humains anonymes en échappant à la fois aux pièges de l'humanisme et de l'humanitarisme. Sans avoir à choisir entre un excès de certitude et un excès de scandale, le tableau de genre et la photo-choc.