

LE SUSPENS DU SUSPENS OU LA NARRATIVITÉ PHOTOGRAPHIQUE

Jean Arrouye¹

Soit une photographie célèbre de Robert Doisneau, *Chez Fraysse, rue de Seine, Paris 1958*, qui représente un homme d'une quarantaine d'années et une jeune femme accoudés au zinc d'un café devant des verres ballons de vin rouge, et un spécialiste non moins célèbre de la photographie, John Szarkowski, conservateur en charge de la collection de photographies du Museum of Modern Art de New York, qui publie sous le titre de *Looking at photographs* le recueil des cent œuvres de la collection qu'il juge les plus intéressantes, et qu'il commente².

Chez Fraysse y figure et fait l'objet de deux interprétations successives.

La première s'inscrit sous le signe du vraisemblable, considérant la photographie comme un document renvoyant à une situation antérieure qu'il est possible de retrouver grâce à son témoignage :

¹ Professeur à l'Université de Provence. Directeur du Laboratoire d'études sémiologiques sur l'image.

² J. SZARKOWSKI, *Looking at photographs*, New York, Museum of Modern Art, 1978. Chaque photographie est reproduite sur une page de droite, et son commentaire imprimé sur la page de gauche qui lui fait face.

On peut penser que l'homme (...) est simplement en train de dire à la jeune fille qu'il n'a plus besoin d'elle dans sa boutique, car la clientèle est trop peu nombreuse.

L'interprétation se fonde d'abord sur un certain nombre d'indices élus dans l'image. L'homme est tourné vers la femme et lui parle, semble-t-il¹, avec sérieux ; elle l'écoute pensivement, ou passivement, yeux baissés, regardant son verre qu'elle touche du bout des doigts, comme l'on fait parfois quand on est embarrassé : d'où la supposition d'une conversation qui ne serait pas plaisante pour elle. L'homme porte un chapeau et une pochette ; elle semble plus discrètement habillée ; surtout elle est plus jeune : d'où la supposition d'un rapport hiérarchique que conforte le stéréotype de représentation qui veut que qui parle détient l'autorité et qui écoute est dépendant.

Mais quand il s'agit d'identifier en ces personnages un boutiquier et son employée, John Szarkowski ne peut s'appuyer que sur des assomptions extrinsèques à l'image, reposant sur une connaissance générale de la société française, qui lui permettent d'inférer le statut social possible de personnes habillées de cette façon dans les années 50, de supposer la nature de la clientèle d'un bistrot situé rue de Seine et de penser que de tels problèmes peuvent se discuter dans un café.

Ainsi s'élabore le sens reconnu à une image, quand on ne veut pas en rester au constatif, à l'*hic et nunc* du cliché, au seul *spectacle* de deux personnes consommant et conversant dans un bistrot (celui-ci clairement reconnaissable à son décor : zinc, bouteilles, glaces au mur, inscriptions sur la devanture vitrée), mais essayer de remonter quelque peu en amont de ce "ça-a-été-ainsi" pour saisir le pourquoi de l'"ainsi". Il faut alors entrer en *narration*.

¹ Ce "semble-t-il" s'applique à tout ce que John Szarkowski retient de l'image. Car l'interprétation est un processus dialectique : à partir de ce que montre l'image dans son ensemble et en fonction de ce qu'un premier regard y privilégie, une hypothèse de sens est faite, à la lumière de laquelle l'image est reconsidérée plus particulièrement, d'un regard qui y cherche les éléments contradictoires avec cette hypothèse. S'il n'en trouve pas, l'hypothèse est confortée et la signification supputée de l'image adoptée. Ce processus est évidemment davantage un processus d'auto-confirmation de croyances préalables (une certaine idée des situations généralement photographiées par Doisneau, des choses dont on peut parler dans un bistrot (mais on pourrait tout au contraire penser qu'un lieu public n'est pas l'endroit où l'on peut annoncer à un employé qu'il est congédié, en raison de ses réactions possibles) et des rapports hiérarchiques supposables entre personnes de sexe opposé (rien, dans l'image, n'interdit de supposer que cet homme, qui s'est mis sur son trente-et-un, vient solliciter un emploi auprès du chef de rayon d'un grand magasin).

Le montré en photographie confesse rarement de lui-même ses origines : pourquoi la petite fille d'une photographie prise en Grèce par Cartier-Bresson court-elle ? Qu'est-ce qui a causé la monstrueuse difformité du jeune Japonais photographié par Eugene Smith ? La photographie ne le dit pas. On ne le saura que par une information extérieure à l'image, qui peut être fournie par le contexte dans lequel elle paraît (un livre dénonçant les rejets de mercure dans la baie de Manimata –mais l'information générale de l'époque, l'actualité, pouvait suffire à l'origine– pour la photographie d'Eugene Smith) et qui, sinon, doit être postulée (ce qui pourrait se faire pour la petite fille de Cartier-Bresson –elle est en retard pour le repas, elle va chercher du pain, elle joue– si l'on ne se contentait pas d'apprécier son équilibre formel¹). La narration naît de cette volonté, de cette nécessité le plus souvent quand la photographie se donne pour informative, de connaître aussi bien les tenants que l'aboutissant de la situation photographiée.

La photographie de Robert Doisneau est emblématique de ce processus de sémantisation de l'iconique. Un des deux personnages visiblement parle à l'autre. De quoi donc ? Ne pas le savoir, ne pas l'imaginer, c'est rester à quia, ne pas percevoir ce que représente réellement la photographie. Rechercher le sens d'une image c'est donc la faire parler. Mais il ne faut pas que ce soit à tort et à travers. D'où la précautionneuse observation de l'image, le repérage d'indices significatifs à partir desquels –sur lesquels car ce sont à proprement y regarder des pilotis, des petits faits vrais (supputés), comme aurait dit Stendhal– à partir desquels sera élaborée cette narration explicative qui justifie a posteriori les décisions du photographe². Or il arrive un

¹ Toute photographie fixe, fige, le dernier état (montré) d'un événement en cours ; mais toutes n'ont pas pour raison d'être d'évoquer le déroulement de celui-ci. Soit qu'il s'agisse de célébrer les qualités propres de ce qui est montré : le briquet Dupont dans tout son éclat, le président de la république dans tout son sérieux ; soit que la qualité esthétique de l'image fasse que seul ce résultat importe : certaines photographies de Weston ou de Cartier-Bresson ; soit que l'événement se limite à la seule configuration qui a été saisie par le photographe : gags visuels d'Eliott Erwitt ou de René Maltête. Il est donc aussi des photographies perfectives, fermées sur elles-mêmes ; cependant la plupart sont transitives, ouvertes sur un sens qu'elles indiquent sans le forclore.

² Car il n'est pas vrai, comme le présume une formule par trop reprise (et notamment imprimée sur la carte des Kentucky Fried Chicken Houses aux États-Unis où une image prétend montrer au client ce qu'il mangera : inutile de dire qu'il sera déçu), qu'"une image vaut mille mots". Car si l'image n'est pas vraiment muette elle est réticente à parler et peu explicite. Il faut toujours la faire parler. Elle ne vaut donc

moment où cette narration pour s'accomplir, pour remplir sa fonction explicative qui est sa raison d'être, outrepasse les données objectives fournies par l'image. C'est là une nécessité quasiment inéluctable : parce que la photographie se constitue par découpe de l'espace et arrachement au temps, celui qui veut remonter au-delà du moment où s'est opérée cette double censure est obligé de présupposer. Trouver le sens d'une image oblige donc à faire œuvre d'imagination et la narration qui l'établit est le plus souvent en partie une fabulation.

Cependant il peut se faire que la fable soit première et que la photographie soit reconnue comme étant une illustration particulière de celle-ci. Cela suppose évidemment que cette fable fasse partie de la culture de l'interprète, et si possible, pour que cette interprétation soit reçue, de la culture générale de tout un chacun. L'une et l'autre conditions sont remplies par la fable qu'invoque John Szarkowski pour rendre compte du sens de la photographie de Robert Doisneau :

Indépendamment de ses raisons d'être circonstancielles, une photographie montre ce qu'il apparaît qu'elle montre, et celle-ci parle de séduction possible.

On est tenté de penser que même les peintres du XVIII^e siècle n'ont jamais si bien traité ce sujet. L'admirable maîtrise de soi de la jeune femme empêche que l'on sache ce qu'elle pense de la situation ; pour l'instant elle jouit d'une sécurité sans faille. Un bras protège son corps, sa main touche son verre aussi précautionneusement que si c'était la pomme de la Genèse. L'homme est, lui, sans défense et vulnérable ; cloué sur place par le désir, il a brûlé ses vaisseaux et n'a plus d'échappatoire. Malheureusement il est plus âgé qu'il ne faudrait et il sait bien que cette aventure ne peut pas se terminer heureusement. Pour échapper à ce pressentiment, il boit plus qu'il ne devrait¹.

Comme dans sa première interprétation, John Szarkowski s'appuie sur des données de la photographie : la présence d'un couple, isolé, la posture de l'homme tourné vers la femme et son expression tendue –du moins elle est interprétée ainsi, maintenant–, l'attitude de la jeune femme et la forme du verre. Il en tire argument pour justifier son interprétation.

mille mots qu'au sens où d'autres icônes de papier valent mille francs. Leur valeur n'est qu'une valeur d'échange et ne vaut que ce qu'on obtient lorsqu'on les négocie. De même l'image pour remplir son rôle (d'information, en tout cas) a besoin d'être négociée en discours.

¹ Traduit par nous.

Mais le mode d'élaboration, ou d'imposition, du sens de la photographie est quasiment inverse. Pour l'explication "historique", comme dit John Szarkowski, il procédait selon une démarche ascendante, remontant le temps, inventant et justifiant peu à peu le récit de l'événement postulé à partir d'une observation minutieuse de la photographie. Pour cette explication mythique le sens est donné d'avance ; il est anhistorique ; la démarche est descendante : une fois perçue l'affinité globale de l'événement particulier photographié et de l'histoire générale dont il n'est considéré qu'une occurrence (tout couple homme-femme réitère la relation primitive d'Adam et d'Eve), il s'agit de trouver dans l'image quelques éléments qui corroboreront objectivement (le couple) ou métaphoriquement (le verre rond comme une pomme) cette interprétation.

Toutefois dans les deux cas interprétation implique narration d'une histoire, soit explicative du déroulement d'un événement au-delà de ce qui peut s'en constater iconiquement, soit justificative de la réactivation d'une fable dont les composants ne sont présents qu'allusivement dans l'image. La photographie serait-elle le lieu d'une "mise-en-intrigue", comme dit Paul Ricœur¹, intrigue dont le potentiel narratif intrinsèque –rencontre au bistrot– aurait pour fonction d'accueillir un contenu... –récit extrinsèque qui confinerait à la photographie sa plénitude imaginaire ? Et la photographie de Robert Doisneau, réunissant exceptionnellement les deux modes de mise-en-intrigue –et pour cela retenue par le sagace Szarkowski– serait-elle l'art poétique de cette conception de la photographie ?

Il est tentant de vérifier, sinon la validité universelle, du moins la possibilité occasionnelle d'une telle théorie de la photographie, sur l'exemple de deux photographies de deux photographes italiens, Bruno Cattani et Marcello Grassi, ayant l'un et l'autre réalisé l'œuvre étudiée ici au Musée de l'Arles Antique. La relative analogie des sujets fera peut-être paraître plus convaincante l'expérience. On appliquera à la photographie de Marcello Grassi la démarche interprétative ascendante, à celle de Bruno Cattani, en raison de son sujet, la démarche descendante en l'examinant à la lumière du texte de *L'âme et la danse* de Paul Valéry, tenant ici le rôle de fable archétypale. On constatera chemin faisant que le partage entre

¹ Cité par Ph. MARION, "Métaphore et narrativité", *Recherches en communication*, n°2, 1994, p. 13.

photographie événementielle et photographie “fabuleuse” n’est jamais définitif –on pouvait s’en douter puisque la photographie de Doisneau cumule les deux caractères. En effet la photographie de Marcello Grassi, qui est l’admirable produit d’une illusion, appelle finalement à la mémoire un texte littéraire, tandis que celle de Bruno Cattani suggère une réflexion sur le lieu réel du musée où elle fut prise.

Dans cette photographie de Bruno Cattani ce qui touche le regard et émeut l’imagination, à première vue c’est la relation harmonique de la danseuse antique “aux cuisses fuselées l’une à l’autre tressées” (comme dit d’Atikhté Eryximaque dans le dialogue de Paul Valéry auquel seront empruntées toutes les citations de ce texte) et de la visiteuse moderne procédant, la cuisse tendue en avant (à vrai dire, rien ne permet de voir dans cette silhouette une visiteuse plutôt qu’un visiteur, mais toute la logique imaginaire de la photographie y pousse ; et puisque Valéry parle de “la douceur, multipliée indéfiniment par elle-même, de ces rencontres et de ces échanges de formes de vierge”, pourquoi se refuser ce plaisir spéculatif ?).

Toutes deux semblent se tourner vers le spectateur. Le repli nerveux du drapé au niveau des chevilles et sa souple inflexion au long du corps soulignent le mouvement qui fait que déjà la danseuse se présente de face, à hauteur de buste. La visiteuse, parce que son cou, mangé par la lumière, n’est qu’une mince articulation et qu’elle surgit de derrière un mur dans l’espace qui, sur la droite, joint le lieu où elle se trouve à celui où se situe fictivement le spectateur, semble aussi venir vers lui. “L’instant engendre la forme et la forme fait voir l’instant”. Ou plutôt l’instant et son devenir, comme il en va toujours dans la danse où chaque instant n’existe que pour ce qu’il présage, et comme il en va aussi dans la photographie événementielle où l’instantané ne fige le mouvement qu’il surprend que pour laisser pressentir ce qu’il en adviendra. Devant la photographie de Bruno Cattani le spectateur pourrait se laisser aller à imaginer le moment où la visiteuse se tiendrait à sa place –à celle que le photographe lui a léguée– et contemplerait à son tour la danseuse –qui fait sans nul doute partie de ce que la visiteuse vient voir au Musée–, si cette imagination ne désajustait ce que le photographe a si précisément mis en place par la décision d’un cadrage qui conjoint les deux personnages et l’élection d’un moment où les conséquences événementielles de leur voisinage restent indécisées.



Musée de l'Arles antique
Photographie de Bruno Cattani

Toutefois, que la photographie de Bruno Cattani se prête à cette tentation fictionnelle n'est pas sans conséquence sur son appréciation. Se découvre ainsi que la solidarité des deux figures peut s'instituer à des niveaux très différents : visuellement d'abord, par le constat de l'analogie des deux corps en mouvement, semblablement orientés ; narrativement ensuite, par l'invention de l'histoire localement vraisemblable de leur rencontre ; fantasmatiquement enfin, par l'imagination que la danseuse sans tête et la visiteuse sans pieds visibles pourraient à elles deux constituer un personnage complet, chimère qui conjoindrait le passé et le présent, la chair et la pierre, insufflant à la danseuse la vie de la visiteuse et revigorant celle-ci de la vivacité de celle-là, retrouvant ainsi en imagination "cette ardente Atikhté qui se divise et se rassemble, qui s'élève et qui s'abaisse", que contemplant Socrate et ses compagnons dans le texte de Valéry.

Ces rêveries sont évidemment favorisées par le traitement de l'apparence propre à la pratique photographique de Bruno Cattani, la

prise de vue à l'infra-rouge avec une pellicule utilisée au-delà de sa sensibilité propre produisant ce grain partout égal, qui dénature les objets et dénie la profondeur, conférant à la chair le même grain qu'à la pierre et au lointain la même densité qu'au proche. En conséquence de ce laminage visuel de la profondeur –que seule indique encore la différence d'échelle des personnages– c'est sur la surface de l'image que se nouent les relations formelles et que se jouent les effets de sens. L'orientation semblable des deux personnages renforçant la tendance culturelle à parcourir la photographie de gauche à droite, on constate que celle-ci est composée de compartiments verticaux successifs, alternativement étroits et larges –celui de la colonne cannelée, celui de la danseuse exaltée, celui du mur plan, celui de la zone lumineuse où se découvre le second personnage. Le parcours latéral de la photographie se mue alors en expérience d'un rythme : un temps faible –bande étroite de la colonne statique– est suivi d'un temps fort –bande large et mouvement véhément du drapé dans le sillage de la danseuse–, puis à nouveau surviennent un temps faible –le pan étroit de mur– et un temps fort –la large zone claire, articulée des partitions du vitrage, dans l'une desquelles s'établit la visiteuse. Rythme accordé donc à la double présence de la danseuse et de la promeneuse. A l'extrême droite de la photographie, une mince bande retrouve la densité et la valeur de la bande-colonne de l'extrême gauche : elle referme l'image et, favorisant la perception du grain, majore l'effet de planéité. Dès lors "rien ne résiste à l'alternance des forts et des faibles" et l'image devient l'équivalent mesuré d'un pas de deux.

Cependant, ces relations d'harmonie masquent un paradoxe : que la figure de pierre, immobile, mais au corps rendu si sensuellement présent par le vêtement qui épouse sa rondeur, paraît plus vive que la personne de chair qui s'avance, mais réduite à une silhouette spectrale. L'une, comme le marque la torsion de son torse et le suggère le bouillonnement de sa traîne, semble vouloir se désempêtrer de son support, tandis que l'autre, qui n'est qu'aplat granuleux gris, tend à se confondre substantiellement avec le mur qui la masque en partie. Seule l'absence de tête empêche la danseuse si présente, si pressante, d'échapper à son statut d'objet, tandis que ce n'est que par la tête que reste humaine celle qui s'absente, s'abstrait photographiquement. L'animation de la figure de pierre et la désincarnation de la personne vivante accentuent l'impression d'irréalité que produisaient déjà la perte de profondeur et la vibration

pointilliste de l'étendue, de sorte que la photographie bascule dans l'onirique. Mais le principe d'inversion de leurs caractères habituels qui touche les êtres et les choses gouverne aussi ce rêve figé qu'ils instituent. De sorte que ce que Socrate dit de la danse s'applique aussi bien à ce rêve, à ceci près qu'il faut alors entendre Raison non plus au sens général de faculté d'intelligence des phénomènes mais au sens particulier de capacité de la photographie de rendre raison des spectacles du monde. "Âme voluptueuse, vois donc ici le contraire d'un rêve, et le hasard absent... Mais le contraire d'un rêve, qu'est-ce, Phèdre, sinon quelque autre rêve?... Un rêve de vigilance et de tension que ferait la Raison elle-même ! –Et que rêverait une Raison ?– Que si une Raison rêvait, donc, debout, l'œil armé (...) le songe qu'elle ferait ne serait-ce point ce que nous voyons maintenant, –ce monde de forces exactes et d'illusions étudiées ?".

Par "les conversions, les inversions, les diversions (...) qui se répondent et se déduisent sous nos yeux", la photographie de Bruno Cattani, comme le rêve inverse commenté par Socrate, montre comment "le réel, l'irréel et l'intelligible se peuvent fondre". Et en effet elle est simultanément image poétique d'un monde irréel et témoignage juste de la réalité du musée. Car qu'est-ce, idéalement, qu'un musée, si ce n'est un lieu où se maintiennent durablement les prestiges des œuvres du passé ? Et ne voit-on pas sur la photographie la danseuse surgir de l'ombre –du passé–, ses pouvoirs d'envoûtement intacts ? Au musée seules les œuvres sont réelles, dans la mesure où la réalité suppose une permanence, et individuées. Les visiteurs, eux, ne font que passer : figures interchangeable vouées à disparaître, ils sont êtres de fort peu de réalité. Cela aussi cette photographie le montre.

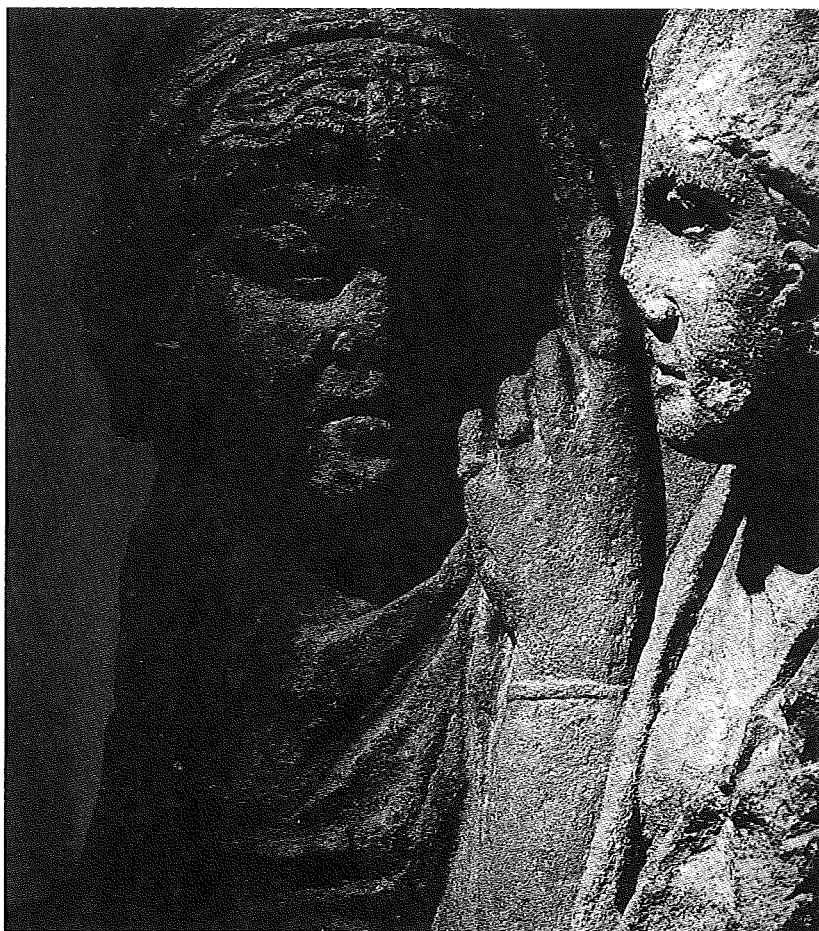
Par sa double nature de témoignage et de songe la photographie de Bruno Cattani est encore, subtilement et efficacement, fidèle à la nature de la danse, cette danse dont elle place en son centre (la danseuse s'avance jusqu'au milieu exact de la photographie) une représentation qui est comme l'allégorie de ses propres ambitions. En effet, explique Eryximaque, le propre de la danse est de changer de nature au cours de son développement : "cette seconde nature est ce qu'il y a de plus éloigné de la première, mais il faut qu'elle lui ressemble à s'y méprendre". C'est cela même qu'accomplit la photographie de Bruno Cattani.

Dans la photographie de Marcello Grassi dialoguent mystérieusement deux personnages dans lesquels tout spectateur reconnaît sans

hésitation une femme et un homme, l'une presque enfouie dans l'ombre, l'autre éclairé d'une lumière rasante, celle-ci de face, celui-là de profil, la femme immobile, hiératique, l'homme en train de faire un geste, bras levé et doigt dressé, qui semble s'adresser à sa voisine.

Bien que carrée, d'un format qui favorise le statisme, cette photographie est scandée de verticales qui l'animent latéralement d'un rythme dont l'un des effets est de rapprocher la femme de l'homme. Le spectateur parcourant l'image, de gauche à droite, autant pour la raison culturelle que c'est le sens de lecture en usage en Occident que pour le motif psychologique que l'on va plus volontiers du sombre au clair que l'inverse, découvre d'abord le contour gauche de la femme qui peut se ramener approximativement à une verticale ; puis l'axe clair de sa silhouette indiqué par la lumière qui s'accroche successivement au plus avancé de sa chevelure, à son nez, au centre de sa lèvre inférieure gonflée, au menton et aux plis de son vêtement ; et enfin il rencontre le bras levé dont l'axe est à même distance de la seconde verticale que celle-ci l'était de la première : cette cadence ternaire lie les deux personnages. Ensuite, plus de verticale, mais le pli oblique du vêtement de l'homme qui part du bas de l'image pour monter vers son menton et qui, si on le prolonge imaginaiement, aboutit exactement au coin supérieur droit de la photographie. Du coup une dernière verticale est valorisée, celle de la limite de l'image à laquelle s'adosse le personnage masculin, repoussé ainsi imaginaiement vers la femme.

L'autre pli du vêtement de l'homme, partant du même lieu que le précédent, au bord inférieur de la photographie, coupe le bord droit de celle-ci exactement en son milieu. On voit par là avec quelle précise attention aux effets de la césure du photographié sur la représentation photographique Marcello Grassi a décidé du cadrage de son image. En effet, faire aboutir le tracé du premier pli au coin supérieur droit de la photographie revient à décider ce que celle-ci laissera voir de la sculpture antique et à privilégier les visages, cadrés serrés, de sorte que le bord supérieur de l'image est tangent à l'arrondi du vêtement de la femme au-dessus de sa tête. D'autre part, désigner par le second pli le milieu de la hauteur induit un partage de la photographie en deux zones superposées, celle, inférieure, où les bustes des deux personnages aux plissés disparates sont séparés par la montée lisse du bras, et celle, supérieure, où les deux visages différents sont au contraire réunis, comme dans un conciliabule, par l'oblique à 45° que dessine la main aux doigts repliés.



Musée de l'Arles antique
Photographie de Marcello Grassi

C'est donc à cette partie supérieure de la photographie, où se joue une action, que le subtil agencement de son image par Marcello Grassi met en évidence, que le spectateur va s'intéresser principalement. Son regard s'arrête d'abord au visage de la femme qui lui fait face et semble l'observer : non pas seulement parce c'est là une procédure de captation du regard aussi vieille que l'histoire de la représentation, mais aussi parce que ce visage étonne par son étrange circularité et surtout parce que, rongé d'ombre, il retient l'attention.

Son élément le plus notable est la bouche. La lèvre inférieure accroche la lumière tandis que la lèvre supérieure n'est qu'une balafre noire. De sorte qu'on a l'impression que la bouche est serrée dans une expression de douleur, comme pour retenir un sanglot, une plainte ou un cri. Rien d'autre dans le visage ne vient objectivement confirmer cette impression ; mais la corroborent connotativement la blessure du nez, outrage du temps, l'ombre qui menace d'engloutir le visage, et même, de façon irrationnelle mais affectivement efficace, les tracés onduleux des bandeaux de la coiffure qui font penser, par déplacement et amplification, aux rides qui creusent sans doute le front obscur, et aussi finalement, par connivence figurative, les dures cassures des plis du vêtement.

Or cette bouche sur laquelle on croit reconnaître une expression, qui permet de prêter des sentiments d'affliction à la femme, est située à égale distance des côtés gauche et supérieur de la photographie, aux $2/5$ de sa largeur, et c'est également aux $2/5$ de la largeur, mais en partant de l'autre côté de la photographie, que se trouve l'axe du bras levé de l'homme. Cette relation d'égale distance aux bords de l'image de la bouche et du bras semble confirmer qu'il y a bien relation de l'un à l'autre personnage. De plus, la main est d'un gris intermédiaire entre la face d'ombre de la femme et le visage clair de l'homme. Rapportées à nos usages contemporains, l'attitude et l'expression des deux personnages laissent supposer un rapport affectif et dramatique, une situation grave et tendue. Ce geste est-il de mise en garde ? (Attention à ce que vous pourriez dire !) ; est-ce un geste d'intimitation ? (Gardez votre calme ! Chut ! Silence !). L'homme, bouche crispée, regard vigilant, semble tout tendu dans un effort de conviction. La femme, parce que la moitié de son visage du côté de l'homme s'absente dans le noir sous l'avancée de la main, semble céder à l'objurgation, retenir la plainte ou le cri qu'elle allait laisser entendre.

La main au geste impératif n'est pas située indifféremment par rapport aux deux protagonistes de ce drame muet. L'angle de prise de

vue de la photographie fait que sur son côté gauche l'articulation du petit doigt replié est juste à hauteur de la bouche de la femme tandis que, sur sa droite, l'index tendu s'exhausse jusqu'au niveau de l'œil de l'homme. La relation ainsi établie fait comprendre que la femme dont la bouche avoue la soumission cède à la volonté de l'homme, dont l'œil indique la résolution. Il la tient à l'œil ; elle reste bouche cousue.

Nous voici aux rives de la fiction, avec laquelle la photographie – toute photographie – a partie intimement liée et celle-ci tout particulièrement puisqu'elle a apparemment pour sujet l'intimation d'un silence dont le spectateur ne peut s'empêcher de se demander, de tenter d'imaginer ce qu'il recouvre.

Cette femme trouvée aux bord du Rhône, se dressant du fond du temps, ne pourrait-elle pas, par exemple, passer pour la figure allégorique de l'Arles antique au moment où, défigurée par les nasardes que lui infligeaient les envahisseurs barbares successifs, elle n'avait d'autre ressource que de gémir ? Mais les stoïciens avaient appris aux Romains à subir l'adversité sans se plaindre. L'homme ici semble rappeler leur principe de conduite :

Sustine et abstine
Supporte et tais-toi.

Ou bien, car tant qu'à s'abandonner à la fiction, celle-ci peut admettre aisément l'anachronisme, on peut s'imaginer qu'il lui sussure en consolation les vers admirables de Cesar Pavese :

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi
La mort viendra et elle aura tes yeux

Questa morte che ci accompagna
Cette mort qui est notre compagne

Del mattino alla sera, insomne
Du matin jusqu'au soir, sans sommeil

Sorda, como un vecchio rimorso
Sourde, comme un vieux remords

O un vizio assurdo. I tuoi occhi
Ou un vice absurde. Tes yeux

Saranno una vana parola,
Seront une vaine parole

Un guido tacuito, un silenzio
Un cri réprimé, un silence¹.

¹ Traduction de l'*Anthologie bilingue de la poésie italienne*, Paris, Gallimard, 1994.

Mais, plutôt, n'est-ce pas là l'allégorie de la photographie qui, figurant le monde, le réduit inévitablement au silence, mais qui, lorsqu'elle est, comme dans la pratique de Marcello Grassi, transfiguration poétique des apparences par la dramaturgie de l'ombre et de la lumière, trouve le moyen de signifier l'indicible ?

*

* *

Si donc le monde fait silence en photographie, ce n'est que très provisoirement. La photographie n'attend qu'une chose, qu'on la fasse parler, qu'on lui fasse dévider des histoires. Et l'on pourrait penser, après avoir lu ce qui précède, que c'est le spectateur, commentateur, interprète – peu importe comment on le nomme – qui en est chargé. Il s'en charge certes, mais seulement dans la mesure où le photographe lui en laisse la latitude. La rencontre de la danseuse et de la visiteuse du Musée de l'Arles Antique ne s'est produite qu'en raison de la présence d'esprit et de regard de Bruno Cattani ; le colloque sombre des deux personnages de Marcello Grassi résulte de la photographie d'une stèle funéraire dressée dans la lumière de la claire nef du Musée de l'Arles Antique qui représente deux femmes. Le bras appartient à celle qui est vue de face : elle tient de sa main gauche le pan de son vêtement. Le dialogue et l'identité sexuelle, anatomique et psychologique des protagonistes, tels qu'on les *reconnait* sur l'image, sont donc purs effets photographiques, à mettre au crédit du talent inventif du photographe. Il n'y a donc de narrativité photographique que celle qu'autorisent les décisions préalables des photographes, de narration possible que celle qu'ils ont préfigurée.