

# **Notes sur la moralité du réalisme en photographie**

*Complément au livre La Valeur des photographies*

(cf. <http://marctamisier.fr/la-valeur-des-photographies/>)

***En dehors du monde de l'art, la photographie est toujours considérée comme une preuve de la réalité qu'elle montre, à moins qu'elle soit condamnée, précisément parce qu'elle ne remplit pas cette fonction. On prétend alors qu'elle ment ou qu'elle trompe.***

***Cet article montre que ce réalisme que l'on voudrait croire naturel ou mécanique obéit en fait à un impératif moral d'effacement du passé.***

***Il conduit aussi, par conséquent, à reconsidérer la fonction de l'art photographique.***

Marc TAMISIER

Ce que l'on appelle « réalisme » semble supporter deux significations assez différentes. Il s'agirait, d'une part, d'une sorte de bon sens qui écarte les utopies, les projets infaisables. C'est ainsi qu'il est ordonné aux gens sérieux d'être réalistes et de ne pas se laisser distraire par des égarements, même sympathiques, qui reviendraient plus tard, nécessairement, sous forme de crise et de punition.

L'autre sens du terme « réalisme » semble être très différent dans la mesure où il ne dépend pas, apparemment, d'une injonction morale. Il concerne particulièrement les photographies auxquelles l'appareil photographique, que l'on veut croire automatique, confère une certaine objectivité : l'impression de voir les objets eux-mêmes comme s'ils étaient présents. L'image et la fantaisie imaginaire disparaissent ainsi pour ne laisser voir que les choses dans leur réalité et la photographie est intrinsèquement transparente, sans artefacts. Bien sûr, on peut toujours ajouter des trucages et des mises en scène, mais à la condition que ceux-ci ne la dénaturent pas, que l'on puisse toujours croire que ce que l'on voit a réellement été. Et encore, ces effets ajoutés, même s'ils sont appelés artistiques, ne valent que pour ceux qui les apprécient en club, alors que la capacité d'authentification immédiate des photographies que l'on dit normales, elle, vaut pour tous et partout.

Ce réalisme-là semble donc bien être une norme, mais naturelle ; de telle manière qu'il n'impose pas de devoir, mais demande plutôt, au contraire, une sorte de laisser-faire : laisser la photographie être ce qu'elle est par nature. On dira alors que le *Nu provençal* de Willy Ronis, par exemple, est simplement une scène de toilette, telle qu'elle était, et que le photographe l'a simplement prise, mécaniquement enregistrée. C'est donc encore cette scène que l'on doit voir comme si le talent du photographe avait été de s'effacer devant la spontanéité de l'appareil.

Je voudrais montrer ici que, bien que ces deux réalismes semblent très différents, l'un imposant une maîtrise, l'autre demandant au contraire une déprise, ils reposent tous deux sur un même principe moral : tout ce qui ne fait pas signe vers le futur doit être effacé.

Le réalisme moral veut un présent avenir dont il peut juger. Il prétend comprendre le présent actuel comme une indication de cet avenir et c'est précisément cette signification qu'il appelle réalité. De telle manière qu'un présent qui ne serait pas une détermination du futur ne peut pas mériter que l'on s'y attache et qu'inversement, aucune autre réalité n'existe que celle du temps présent qui présage du futur. Le passé, quant à lui, ne peut être que l'histoire qui a déterminé ce présent et qui vient maintenant s'y inscrire sans plus aucune distance. Il se résume en un passé

réalisé, de telle manière que tous les passés qui n'ont pas contribué à ce présent sont purement et simplement effacés. Et puisque le passé ne vaut qu'en tant que présent, celui-ci, à son tour, ne vaut qu'en tant que signe d'un futur. Toute la temporalité du réalisme est ainsi soumise à la spéculation quant à ce qui va advenir. C'est elle qui sert de critère pour décider de la réalité d'aujourd'hui et aussi pour l'amnésie d'hier. Le présent est, si l'on veut, le signifiant de cette uchronie. Non pas que ce qu'il représente doive advenir nécessairement, car le réalisme ne compte pas sur la fatalité, mais plutôt que sans cet avenir le temps n'aurait pas de signifié, pas de sens. C'est lui que nous devons prendre pour guide, en particulier parce qu'il nous sauve des errances mélancoliques de notre nostalgie.

Le réalisme moral le déclare explicitement : le passé ne vaut rien face au poids d'avenir du présent. S'il ne dessine pas le présent comme signe du futur, il est fini, mort, dépassé, sans intérêt. C'est là le sens du devoir réaliste des hommes sérieux qui travaillent sur des spéculations et non sur des vestiges. Mais je voudrais maintenant montrer que le réalisme naturel, que l'on attribue volontiers aux photographies, va encore au-delà.

Ce réalisme mécanique postule en effet que le photographe « prend » la photographie, qu'il saisit la réalité avec son appareil. L'instant du déclencheur redouble alors le présent qu'il enregistre. Il le transforme en une sorte de

surprésent quasi magique par lequel l'éphémère reste gravé pour toujours. Le présent de la prise instantanée est ainsi l'indice d'un présent définitif, qui est et qui sera, d'un être immuable de la réalité.

Le réalisme efface donc le passé, encore une fois. Sous sa tutelle, il convient de ne pas demander si Willy Ronis a posé la cruche devant la fenêtre pour produire la photographie qu'il a appelée le *Nu Provençal*. Il ne faut pas se demander s'il a ouvert le volet, déplacé des meubles pour qu'ils soient hors-champ ; et il ne faut pas se demander si la femme a plié sa jambe pour poser, peut-être à la demande du photographe, s'est courbée sur une vasque dans laquelle elle ne s'est peut-être même pas lavée réellement. Toutes ces interrogations ramèneraient nécessairement à la question de savoir ce qui s'est passé, mais dans un passé qui n'est que passé, qui ne s'est pas écrasé sur le présent. Mais plutôt que d'enquêter sur le regard de Willy Ronis et sur le travail de son modèle, le réalisme préfère voir, là, maintenant, immédiatement, que la toilette a été. Il voit une femme qui fait sa toilette et la toilette est la réalité de cette femme pour toujours. La photographie, en la prenant, a enregistré son être. Elle est maintenant la femme du *Nu provençal*, dans une sorte d'ablution éternisée.

Davantage encore que le réalisme moral, le réalisme naturel sacrifie le passé sur l'autel de l'avenir. Car il postule un avenir réel, définitif. Ce qui a été sera et la photographie le montre. Elle

ne le représente pas, comme le ferait une peinture, mais elle le surprésente. Le temps lui-même se métamorphose alors en injonction d'éternité. Et si les choses sont ce qu'elles sont parce qu'elles durent malgré les présents qui passent, le photographié doit vouloir durer définitivement tel que le photographe le prend. Sinon, le réalisme tombera sur lui comme un couperait et, faute d'éternité, il tombera instantanément dans l'effacement du passé dépassé. Car il n'est plus question d'envisager que les choses puissent changer dès lors que le surprésent photographique témoigne de la réalité de leur permanence. Et ainsi, le rapport du présent photographique au tableau uchronique idéal ne peut être qu'une éradication de ce qui n'est pas conforme à ce tableau, dès aujourd'hui et pour toujours. Nous voyons alors que le présent n'est même plus une spéculation à propos d'un avenir qui n'a pas encore été, mais un signe de ce qui devra toujours être. Le photographié doit être définitif dès aujourd'hui.

Ainsi, le réalisme naturel refonde le réalisme moral en le dramatisant. Il dit maintenant ce qui devra toujours être. Car il se s'agit plus de choisir un meilleur relatif, de prévoir le moindre mal ou le progrès, mais d'être parfait dès à présent. La photographie devient un instrument de terreur normative. Ou bien le photographié peut supporter l'éternité de sa présentation, ou bien il n'a pas de raison d'être. Être photographié, c'est se prêter au jugement le plus manichéen qui soit et le photographe n'est plus que le procureur du

jugement dernier. Certes, la justice n'est plus aux mains d'une inquisition, mais elle est descendue dans chaque regard qui jugera de la valeur de la réalité qu'il voit.

\*\*\*

La photographie réaliste se partage alors entre icônes, décadence et terreur. Les icônes sont les bonnes photographies parce qu'elles présentent une bonne réalité. Tout est ici parfaitement codé selon des règles dont on n'imagine pas qu'elles puissent être dévaluées un jour, et toutes les icônes ressemblent à des portraits robots. Chacune est l'indice d'une identité définitive, le portrait du réseau social aussi bien que la photographie d'un sommet montagneux ou d'une rue de New York. Mais il ne faut pas s'y tromper. Cette identité ne vient pas des photographies elles-mêmes, car elle ne serait alors qu'un fait du passé, intéressant seulement d'éventuels curieux qui chercheraient à voir à quoi ressemblait la moyenne des visages dans les temps révolus. Or, ce n'est pas ce passé-là que surprésente l'icône, mais celui que nous voyons maintenant en photographie tel qu'il sera demain ; le passé-présent en lequel nous devons pouvoir faire confiance. Par conséquent, la norme ne provient pas des images. Elle les précède sous la forme des traits qui conviendront dans l'avenir. Le



portrait-robot est, en somme, robot avant d'être portrait. Ou encore, si l'on préfère, il est idéal avant d'être réel, et réaliste parce qu'idéaliste. Il dépend de ce que notre avenir est capable de projeter dans le présent.

Le réalisme photographique rejoint ici le moralisme des tableaux, ces beaux portraits que les hommes d'influence se faisaient faire pour témoigner de leur mérite, pour inspirer confiance et guider le monde ; ces beaux paysages immortels peuplés de ruines dont ils avaient triomphé et dans lesquels il ferait dorénavant toujours bon vivre. Mais la photographie n'a pas seulement remplacé cette peinture-là, elle a dépassé ses délires les plus fous. Car il ne s'agit plus simplement d'illustrer la norme d'un pouvoir héroïque, mais de la faire descendre dans tous les instants de chacun. Au moins la peinture témoignait-elle d'un partage des rôles et laissait une place pour les mœurs des faibles. Le réalisme photographique, lui, est un totalitarisme iconique. Pour se montrer en image, il faut être certain de sa bonté ; sinon se terrer, de crainte d'être photographié. Car quiconque ne présente pas les traits du futur est exclu du présent. La photographie devient alors l'arme de tous contre chacun. Déposer une photographie sur un site Internet relève ou bien de la soumission la plus totale aux normes du tableau idéal ou bien de la provocation immorale. L'avenir va de pair avec l'éradication de la décadence.

Il faut savoir montrer le bon trait, signifiant d'idéal. La vieillesse fait mauvais genre, la jeunesse est instable et maladroite. Il faut un visage de trente ans, comme un sommet de montagne qui dessine fièrement sa ligne de crête, un cours d'eau qui traverse les saisons de la nature. La séduction est éphémère, la gravité est repoussante ; il faut un sourire sérieux, sans éclat ni bonhomie, un sourire convenable qui témoigne du bonheur de résister aux marques du passé. La lumière est neutre, sans soleil et sans ombre, comme un néon que l'on éclaire à la demande. Les ornements sont des masques qui inspirent la défiance s'ils ne corrigent pas les imperfections. Il faut des coiffures, des bijoux, des vêtements, qui mettent en évidence les traits d'une identité durable, dénotant alors une intériorité fiable sous l'apparence. Il faut des fleurs de campagne ou des mouflons pour oublier la terre boueuse, des fenêtres bien alignées et bien encadrées, vitrines d'une rue d'où le secret est effacé.

Toutes les photographies montrent alors la même figure, ornée de motifs qui lui confèrent une identité bien lisible. Elles présentent aujourd'hui la composition analytique de l'idéal qui vient. Car les traits distinctifs de chaque identité ne sont pas des singularités, mais des surprésentations du présent, des gages d'avenir. Si vous avez un piercing en photographie, ce ne doit pas être parce que, en ce moment, vous vous trouvez beau avec ce bijou, mais parce que vous serez capables d'être vous-même même lorsque vous

ne l'aurez plus. Et s'il y a un glacier sur la montagne, ce n'est pas que sa masse résiste tant bien que mal au soleil qui le chauffe et l'éclaire, mais pour qu'elle s'élançe vers les sommets éternels, malgré la fonte des neiges. « Être comme il sera » est la maxime du réalisme qui nie aussi bien les singularités que les traces de leur passé.

\*\*\*

Dès que le réalisme photographique apparaît, le sort est jeté sur le photographié. Le monde doit être beau et bon et vrai en photographie, parce qu'il doit être définitif. Il s'en suit un clivage entre ceux qui posent pour l'image et ceux que l'on peut prendre comme des proies, entre les promesses et les terreurs du futur. Et la pose n'est pas ici un don esthétique de la part d'une personne, une manière de se faire auteur de son corps, mais l'emblème d'un procès en règle où l'on accepte d'être jugé sur preuve photographique. La bonne photographie réaliste, aussi paradoxal que cela puisse paraître, est toujours un arrangement contractuel, de telle manière que, pour celui qui veut être au monde avec les autres, elle est indispensable, comme un contrat social d'identité. Inversement, le photographe qui photographierait à l'improviste outrepasserait ici son droit. Dans le monde du

surprésent, le réalisme est une affaire de conventions.

Cependant, le contraire de ce réalisme n'est pas la photographie irréaliste ou de fiction, mais la mauvaise photographie réaliste, celle qui montre la décadence, l'échec, le rebut, l'absence d'avenir. Le photographié est alors désolant dans sa réalité même. Aussi il ne peut pas poser et le photographe ne peut que le surprendre, au détour d'une rue sombre, dans la guerre ou les asiles les plus sordides. Car partout où il photographie sans contrat, nécessairement, règnent l'horreur et les stigmates d'un passé incroyable. Hors la pose ne reste que l'anormal, ce qui subsiste d'une actualité sans avenir, le déchet, la ruine. Ainsi se dessine une frontière entre le monde photographiquement correct, où l'image est une épreuve acceptée et convenue, et celui des reporters d'outre-monde, l'ailleurs de la réalité qui fait peur. Si l'on peut accepter, par charité, que des réalités malheureuses prennent la pose et accèdent ainsi à une semi-normalité, en revanche le travail du reporter dans le bon monde est devenu intolérable. Pour les gens normaux, être photographié sans poser est une menace sociale terrifiante.

\*\*\*

Le réalisme n'exclut pas la belle photographie et, dans une certaine mesure, il exige même que la belle pose soit bellement enregistrée. Le *Nu provençal* peut être convoqué pour en témoigner. Car le contrat qu'il suppose a bien dû être passé entre la femme et le photographe, et celui-ci n'est pas moins digne que celle-là. Il convient donc de lui reconnaître un savoir-faire qui le place au-dessus de la simple machine, voire même quelque chose comme un art et, donc, un style. Grâce à lui, la femme n'est pas simplement une jeune femme prise dans les normes de la convenance, mais une sorte de Nu artistique magnifiant le devoir être de l'idéal féminin. Certainement, la photographie se prête moins bien que la peinture au dessin de cet idéal dans la mesure où, par principe réaliste, elle n'est qu'un indice signifiant alors que le peintre peut aussi en tracer le signifié, le tableau lui-même au-delà de la toile matérielle. Par rapport aux contingences du réel, il jouit d'une liberté que n'a pas le photographe. En revanche, la moralité de son trait a quelque chose d'irréel. Elle est trop exigeante pour être réalisable sans le secours d'une manne bienveillante.

En photographie, la normalité se suffit pour être idéale. De telle manière que la belle photographie ne déroge pas aux exigences du réalisme. Simplement, elle présente des futurs plus lointains qu'une photographie simplement transparente. Elle habille la réalité photographiée d'un mérite qui dépasse la simple pose et qui inspire

une confiance à long terme. Elle montre une vertu bienveillante, quasi éternelle bien qu'elle soit profane.

En somme, la belle photographie est le meilleur du réalisme, son aristocratie. Elle ne sort pas du réel, mais elle lui ajoute une normalité esthétique qui témoigne d'un avenir plus étendu. À court terme, le réalisme sans manière suffit. Il est l'indice du futur proche et sa réalité obéit à des normes actuelles. Mais la moindre photographie recèle déjà en elle-même les potentialités du lointain. Et celui-ci s'exprime à la fois dans la réalité photographiée et dans la beauté de la photographie. Il se dit dans les normes quasi immortelles d'une esthétique quasi picturale. La belle photographie est alors presque une peinture, mais, précisément, elle tire de ce « presque » sa dignité réaliste. Elle ne relève pas du génie, mais elle promet les normes du lointain qui guident chaque jour les normes du quotidien. La présence dont elle témoigne n'est pas utopique ou hors du temps, elle est déjà là, dans les normes esthétiques que montre le savoir-faire du photographe.

Car la belle photographie reste radicalement normale. Elle n'est pas de l'art, si l'art est affaire d'originalité ; mais au contraire, elle définit l'art comme esthétisation du quotidien. Ce sont les mêmes traits de la réalité qui deviennent beaux en photographie : un visage de trente ans, au sourire sérieux, des ornements qui signifient une personnalité ; une montagne au sommet bien dessiné, éclairée sans brillance ni obscurité, avec

juste ce qu'il faut de neiges éternelles. Et ces traits sont magnifiés, soulignés par les reliefs d'une ombre calculée, en avant d'un fond flou, mais reconnaissable, pris sous un angle qui exhausse leur composition. Alors qu'une simple photographie paraît encore fragile, ils acquièrent ici une solidarité que rien ne semble pouvoir remettre en cause. La belle esthétique habille le réel d'un lointain rassurant dans sa présence même.

La belle photographie est une sorte d'idole, sans divinité toutefois, une idole profane. Mais les réalités quasi éternelles sont rares. Aussi le réalisme esthétique radicalise l'exclusion des imperfections jusqu'à ce qu'aucune réalité n'en soit digne. Il y aura toujours une verrue, quelques poils trop noirs, un rocher qui brise la ligne de crête, un reflet de trop, qui feront que le photographié n'est pas à la hauteur des normes de la belle photographie. Cependant, celui qui passe l'épreuve mérite alors d'être idolâtré, qu'il soit chanteur ou chef d'État. La belle photographie esthétise la politique et ses icônes deviennent les quasi-tableaux que les gens normaux adorent.

\*\*\*

Mais aussi, le photographe peut, au contraire, déranger celui qui croit sincèrement au réalisme,

car il peut rendre photographiquement attrayantes des choses contraires à l'avenir idéal : un vieillard, une charogne ou la plaie d'un miséreux. Les normes techniques de la belle photographie semblent alors entrer en conflit avec l'anormalité du photographié et l'on accuse le photographe d'esthétisme, sans voir que c'est précisément cette même esthétisation qui est à l'œuvre lorsqu'il s'agit des réalités les plus honorées. Le réaliste sincère se trouve alors en contradiction avec lui-même, se demandant quel démon habite la photographie pour que ce qu'il loue dans les beautés quasi idéales puisse se retrouver associé aux traces honteuses, à des passés qu'il voudrait trop passés. Faute de changer son regard, faute de découvrir que derrière chaque photographie il y a eu un travail d'auteur, il reste réaliste et voudrait continuer à croire dans la surprésence de la photographie et du photographié. Sa croyance devient sceptique. La photographie continue à servir d'indice pour un jugement d'avenir, mais un jugement dégoûté de lui-même. Le réaliste sait maintenant que sa réalité n'est qu'une croyance, mais il en conclut qu'il n'a plus de raison de croire les photographies. Il proclame dorénavant qu'elles mentent et qu'il faut s'en détourner.

C'est pourquoi, bien souvent, un réflexe salutaire pour la photographie repousse celle-ci du côté de l'art, avec les images trop incertaines et frivoles pour mériter une quelconque confiance. Car le réalisme n'interdit pas l'art. Il l'enferme dans des cénacles d'évasion, des moments où il est permis de rêver d'un autre monde. Et ici, il faut bien



reconnaître que la photographie restera toujours incapable de rivaliser avec la peinture, précisément parce que sa place en art n'est que la conséquence de son échec en réalisme. Elle est l'art des petits lieux, des petits moments ; l'art des salons de coiffure. On aura beau la tirer en format tableau, il ne s'agira que d'un format ; et la rétrospective d'une œuvre photographique ne sera jamais que le regroupement des ouvrages d'un quasi-artiste dont on reconnaîtra le savoir-faire sans admirer le génie. À cet égard, l'entrée de la photographie en art, dont se targuaient les critiques de la fin du siècle dernier, n'est que la continuation des petites ambitions du pictorialisme du siècle précédent. Il ne s'agit toujours que d'un feuilletage. Bientôt la verrue apparaît dans son horrible déchéance, ou la cuisse trop forte, le sourire trop niais ou trop séducteur, le roc trop tranché, mal masqué par l'estompage qui révèle le trucage. La photographie est alors à sa place sur les cimaises, précisément parce que le devoir de réalisme ne la tolère plus.

L'art photographique continuera d'être ainsi la vallée des lépreux de la surprésentation du présent tant que les regards voudront voir l'aura du photographe au travers de l'aura du photographié au lieu de regarder son travail comme celui d'un auteur qui a réalisé une trace. Mais, au moins, en l'enfermant dans des galeries, l'art photographique évite-t-il l'hégémonie totalitaire de l'esthétisation du réel et de son pendant, le détournement iconoclaste.