

Jean-Paul Curnier

Extrait de « Le froid, le gel, l'image » (édition Léo Scheer, 2003) sur la série Merisotakoulu

Ce sont des hommes, des marins, ils sont jeunes, ils vivent dans un pays froid, quelquefois un nom apparaît : Merisotakoulu. Ce sont des inconnus, ce nom étrange que nous voyons écrit en lettres jaunes ne nous dit rien de précis, on devine qu'il désigne quelque chose qui concerne la marine de guerre de leur pays. Leurs visages sont tournés vers nous, ils semblent nous regarder, l'ensemble donne l'impression d'une très grande sérénité, d'un jeu ; aucune forme de crainte ne se lit sur leurs visages ni dans leurs regards.

Mais ce que nous voyons ne s'arrête pas là, ce que montre une photographie est toujours en deçà et au-delà de ce qui y figure. Très vite, nous cessons de voir ces images comme des images et c'est une étrange familiarité qui se noue avec ces visages, ces attitudes, avec ce monde alentour qui est le leur et que nous ignorons. Très vite, la distance entre notre regard et l'image s'est dissipée et c'est une forme de présence qui a pris place en nous : une présence que nous pouvons difficilement décrire mais qui a la force d'une évidence ; c'est d'elle, de cette présence insaisissable, que nous parlons lorsque nous voulons parler de ce que nous voyons. Une force de présence, d'installation en nous de ce qu'évoque l'image : telle serait ce que nous appelons la beauté d'une photographie. Mais de quel genre est cette présence, comment se forme-t-elle en nous, comment parler de la beauté de ces images, de quelle façon opère-t-elle ? C'est à partir de ces questions que le texte qui suit a été composé.

1

Dire, écrire, décrire : il faut un commencement. Mais où situer un commencement dans ce qu'une photographie nous conduit à voir ? Une photographie n'a aucun début ni aucune fin, tout y est donné d'un bloc. Elle n'a pas de durée intérieure ; elle suscite le récit mais ne raconte rien par elle-même. Dès que nous envisageons une quelconque forme de succession, c'est que nous sommes placés dans la perspective du récit. Si bien qu'écrire à propos, ou à partir, d'images photographiques, c'est affecter une chronologie, un ordre de progression à ce qui a lieu dans l'immédiateté, c'est parler finalement de ce qui a eu lieu après coup, dans la pensée et dans le langage, mais non de ce qui a lieu entre elles et nous au moment où ce qu'elles montrent prend la forme du réel.

C'est donc une autre voie qui a été suivie ici : celle qui consiste à rapprocher le plus possible le fonctionnement interne du texte de celui de l'image en faisant de chaque page de texte une unité proprement dite, à la fois distincte et reliée aux autres ; l'ensemble formant alors non plus un discours ou une démonstration mais quelque chose comme une suite de récits du regard, de portraits de la réflexion. Quant à leur ordre de présentation, il était en fin de compte assez conforme à ce projet de les faire se succéder selon le mouvement naturel qui fut le leur, celui d'un enchaînement de dérives et de variations.

Ce qu'on lira ici, c'est un ensemble fait de retours, de digressions quelquefois, sur l'enchevêtrement inextricable d'impressions, de pensées, de sentiments et de rêveries que peuvent susciter ces portraits et, partant de là, la tentative de restituer une forme d'expérience de ce qui « vient au regard » lorsque nous regardons des photographies, de dire comment, en nous, les images « prennent vie ».

4

Voilà le monde du froid. Comme porté par une immense houle, il semble surgir de dessous l'horizon, de là même où, dans un mouvement inverse, la terre paraît s'enfoncer et disparaître lentement. Eux sont comme des sentinelles postées à la frontière du monde humain, comme les gardiens d'une zone limite où ce monde côtoie en s'achevant l'engourdissement fatal d'un néant de neiges et de glaces.

Sur ces portraits qui se découpent sur fond de roches, de canaux, de banquise et de neige, les visages semblent capter toute la lumière d'un jour naissant ; derrière eux le gris d'un ciel lourd se confond avec celui de la banquise en un horizon indécis. Finlande : finishing land, pays de la fin des terres, des terres finissantes, pays des fins et de l'achèvement ? Nul ne sait vraiment ce que le nom Finlande signifie ni d'où il vient, aussi, sans que rien ne s'y oppose, c'est le mot « fin » que nous entendons, pays du Finissant. Mais là est un commencement en même temps qu'une fin, celui de la vie qui prend souche aux portes du désert

polaire. Là aussi commencent le temps et le mouvement arrachés au néant de glaces où le temps perd ses marques, où tout s'immobilise. Autant que du bord du monde, c'est des bords du temps que ces portraits semblent nous parvenir, des limites extrêmes qui frôlent le lieu où le temps n'a plus cours. L'expression de la vie y est comme saisie sur une bordure incertaine où tout du vivant se serait rassemblé pour éviter de se figer, où le mouvement de la vie, sur le point de s'immobiliser, commencerait à se faire image.

Comme la photographie, le froid absolu suspend le temps. Sur ces photographies, c'est l'effet de sa proximité qui paraît éternisé, mélange de lenteur polaire et de vivacité humaine aux marges de l'éternité d'un temps gelé. Les regards des marins de Suomenlinna semblent porter en eux le souvenir de cette origine abyssale toute proche, de ce gouffre illimité de froid et de lumière aveuglante, ils sont comme des voies directes, de minces tunnels qui nous relient à lui.

5

Nous voyons le froid. Mais comment le froid se transmet-il à l'esprit par la vue ? Bien sûr, il y a la neige, les glaces de la banquise, les vêtements adaptés aux températures polaires, il y a la lumière d'un gris bleuté qui semble venir des choses mêmes plus qu'elle ne les éclaire, mais ce sont des indices. La reconnaissance du froid nous vient d'ailleurs, elle se forme à partir d'indices mais elle cesse presque aussitôt d'être visuelle. Ce qui nous habite à cet instant, c'est un sentiment du froid, quelque chose comme une sensation particulière d'être, comme une exaltation, une impression de plénitude. Une disposition vis-à-vis du froid semble être acquise au fond de nous, prête à s'éveiller au vu de certaines images. S'agit-il d'une représentation mentale, d'une idée du froid ? Pas à ce qu'il semble, car nous ne le reconnaissons pas comme un fait, nous en éprouvons quelque chose, et ce quelque chose est tout à fait étrange : la mémoire de l'inconfort, du harcèlement, de la morsure en est chassée, ne demeure qu'une sensation de force retrouvée.

C'est que le froid, sans doute, réside en nous comme un lointain souvenir de nous. Non sous la forme d'un souvenir de quelque chose de particulier mais sous celle d'une possibilité latente, d'un état de soi, de soi dans le froid ; d'un état du corps, de la pensée et des sens accordés au monde du froid. C'est en nous un temps reculé, un temps ancien de l'homme qui revient à la surface, un temps de dureté propice à la vitalité, aux gestes essentiels, aux pensées simples. Et ce souvenir-là est une nostalgie depuis longtemps informulable, seule l'image peut le faire revenir. Il n'y a pas de souvenir ni de passé dont on se souvienne qui ne soit à ce moment-là un présent. Imperceptiblement, tandis que nous regardons ces portraits que soulignent un ciel et un horizon de neige, se dessine sur notre visage une expression qui fut peut-être la nôtre aux temps des grands froids.

7

Ici, la photographie semble moins avoir arrêté l'impétuosité du mouvement qu'accompagné jusqu'à son terme le ralentissement général qu'impose le froid et auquel elle aurait apporté le geste final. Le froid photographié est une sorte d'accomplissement du froid lui-même. Toute photo est une forme de surgélation. Si Pompéi est, d'une certaine façon, le modèle réalisé de l'image photographique, l'exact instant suspendu de la vie, la surgélation l'est tout autant : peut-être l'est-elle plus encore en ce sens qu'elle conserve l'aspect de la chair, l'expression du vivant. Les couleurs en sont à peine bleutées. Parmi la série de portraits des marins finlandais figure la photographie d'un jeune homme, somalien d'origine. On voit ceci : la couleur brun foncé de son visage ne se distingue pas décisivement de celle des autres dont les tonalités générales sont le blanc, le rose, l'ocre et le jaune pâles. Surgelé par l'image, parmi les hommes à peau blanche du grand Nord, le brun foncé de ce visage ne rompt pas pour autant avec la tonalité générale qui unifie l'ensemble des portraits, bien au contraire, il la renforce de tout le poids de sa particularité.

Le froid est ici ce qui affecte leur sens aux signes en les raréfiant, il est le signe qui surplombe et détermine tous les autres, leur affecte une place et un système d'équivalence, il fonde un registre et une intensité des expressions. De sorte que la photographie, en accomplissant à sa manière la destinée du froid, unifie doublement toute chose sous le signe du gel. Et c'est sur fond de cette unité d'ensemble, sous condition de celle-ci, que chaque détail surgit, que chaque personnalité se distingue. Le gel unifie toute chose, secondarise toutes les teintes, mais il exalte le regard, il donne aux yeux le tranchant vif et translucide du cristal, de l'émeraude, du saphir. La moindre mimique, l'expression la plus infime, le moindre début de sourire peuvent emplir toute l'image.

Ces hommes marchent sur la mer, ce sont des vagues gelées qui les entourent et qui s'étendent jusqu'à l'horizon, ils marchent sur une houle dure d'un blanc laiteux, ombré de longues traînes de vert pâle et de gris cendré. La mer a cessé de bouger, la photographie ne l'a pas éternisée en un instant suspendu, elle en a enregistré la rigidité. Cette rigidité est visible, elle se voit comme telle : la mer, immobilisée, est semblable à un décor de théâtre peint hâtivement.

Dans les locaux de l'école de la marine sont accrochés deux grands tableaux aux scènes emblématiques : sur le premier, deux sous-marins faisant surface, sur le second trois vedettes en formation de combat ; tous sont représentés naviguant sur une mer déchaînée à l'image de la guerre : alliage de métal, de feu, d'eau et de tempête. Étrangement, le réalisme sommaire de ces images est ce qui évoque le mieux l'aspect artificiel de la mer gelée. Si la plupart des marins sont photographiés sur fond de neige ou de banquise, certains soldats sont photographiés avec pour arrière-plan ces scènes suggestives. Eux-mêmes y sont alors comme simplifiés par la photographie, comme intégrés à l'image, comme photographiés en tant qu'image elle-même simplifiée ; au même titre que le sous-marin, le cuirassé et les vagues exagérément tourmentées de ces scènes de genre. Ils sont comme irréels. Sur fond de mer gelée ou de scènes de guerre au trait forcé et dramatisé, ils sont comme des personnages inventés pour les besoins d'une esthétique qui voudrait inspirer la ferveur.

10

Mais dans cette série de portraits, Charles Fréger ne s'est pas résolu à photographier des marins seulement porteurs de l'image de l'armée, ni à enregistrer sous forme de portraits la représentation que l'armée donne et se donne d'elle-même. Ce qu'il montre, là où tout tend vers la représentation, c'est le détail humain, l'humain comme détail étranger à la scène générale de la représentation. Ce qu'il saisit sur les visages et laisse inscrire sur la photographie, ce sont des signes discrets qui décalent la représentation : un regard qui semble surpris ou égaré, le départ d'un sourire, la texture de la peau, les teintes exactes de la chair, du givre sur un cache-col. Cela de telle sorte que, alors que tout – la tenue militaire, la pose, le décor, la discipline du corps – est agencé pour faire image, c'est un autre type d'image qui vient faire irruption. Ce que réussit Charles Fréger, c'est à décaler ses portraits de marins de la photographie elle-même, c'est-à-dire à installer dans le portrait photographique une fêlure entre l'image de ces hommes et la représentation qui les porte et à laquelle ils sont associés. Tout ce qui participe de la représentation est comme séparé et autonome et c'est de ce fond que surgissent les visages, les silhouettes ; ce sont deux images dissociées qui apparaissent dans la même. Nous assistons alors à ceci : en laissant toute sa place à la représentation, en la renforçant au besoin, c'est le détail humain, comme incongruité et comme imprévu, qui finit par occuper toute la place et renvoie la représentation en arrière-plan de l'image. Portraits sur fond de représentation en quelque sorte ; portraits de jeunes Finlandais en jeunes marins photographiés.

15

« Tout » l'invisible auquel la photographie fait appel : tout ce que sont ces hommes et ce qu'ils ne sont pas, tout ce qu'ils pensent et ne pensent pas, vivent et ne vivent pas, connaissent et ne connaissent pas ; tout ce qu'ils peuvent (être, penser, savoir, faire, vivre, etc.) et ne peuvent pas. Tout ce qui est en réserve en leur image et qui demeure pour partie ignoré d'eux. Qu'ils appartiennent à un corps d'armée, qu'ils vivent là, en Finlande, qu'ils marchent sur l'eau et fréquentent le froid polaire, qu'ils se destinent à la guerre ne suffit pas à le dire, ni même à l'évoquer. Tout au plus, de ces images, nous pouvons déduire des formes de caractères, des esquisses de personnalités ; mais de toute façon, avec toutes les chances de se tromper.

La photographie est muette, d'un mutisme qui vient s'associer comme naturellement à l'immobilité de ce qu'elle représente. Tout de la vie et de l'expérience sensitive que nous avons du monde y est en quelque sorte retenu, la réalité du monde et du vivant qui la sous-tend y est comme maintenue en réserve. Sans doute est-ce cette forme de retenue qui nous porte spontanément à remplir les vides et les béances qu'elle propose au regard, comme si nous répondions à une forme d'injonction tacite. « Mettre en état de » ; c'est ce que dit Louis Marin de l'image en général ; il parle de la puissance, du pouvoir des images : « Pouvoirs de l'image ? Que dit-on lorsqu'on dit "pouvoir" ? Pouvoir c'est d'abord être en état d'exercer une action sur quelque chose ou sur quelqu'un ; non pas agir, ou faire, mais en avoir la puissance, avoir cette force de faire ou d'agir. Pouvoir, dans le sens le plus vulgaire et le plus général, c'est être capable de force, avoir – et il faut insister

sur cette propriété, cette appropriation, cette possession – une réserve de force qui ne se dépense pas, mais met en état de se dépenser. »

21

Quel est le trajet des images, de quelle sorte est leur périple ? Ces portraits nous font penser aux marins du Potemkine, plus exactement au film d'Eisenstein tel qu'il leur a donné des visages, des gestes et des regards à hauteur de leur légende. Sans avoir nécessairement vu *Le Cuirassé Potemkine*, les marins de Suomenlinna n'en sont-ils pas les héritiers lointains, n'ont-ils pas hérité d'attitudes et de poses venant d'autres images elles-mêmes inspirées de celles de ce film qui en a inspiré tant ? Et du reste, ce film n'est-il pas lui-même un héritage de l'histoire de la sculpture et de celle de la peinture qui l'ont précédé ?

Et nous, pouvons-nous échapper, au vu de ces visages que le froid assiège, de ces tenues de marins destinées au froid de la Baltique et de la perspective de la guerre, à tout ce qui s'est déposé en nous de légende visuelle ?

Mais voici pourtant que, derrière ces images qui se superposent à l'infini, ce sont en fin de compte les jeunes recrues de la marine de Suomenlinna que l'on voit. Leur présence insiste et finit par traverser toutes les couches d'images qui nous séparent d'eux. Eux, nous ne les connaissons pas alors que les images, elles, nous paraissent familières, nous les reconnaissons. Bientôt, au lieu de les cacher, ces parures successives, ces doubles ou ces masques nous en rapprochent mieux. C'est en somme comme si notre fascination pour l'image trouvant de quoi s'épuiser dans cette mise en abyme – une fois celle-ci en quelque sorte apaisée –, il nous était alors possible de saisir chaque personnalité comme une présence surgissant de l'image, comme ce qui reste une fois l'image « perdue de vue ».

22

Alors c'est tout autre chose qui advient : il nous semble tout à coup être heureux pour eux du sort que l'image leur fait, de la beauté qui émane de la composition et des attitudes, et il nous semble aussi que l'ordre premier des choses s'inverse tout à coup : ce n'est plus l'image qui nous porte vers eux, c'est à partir d'eux que nous apprécions la beauté des images, comme si celle-ci venait s'ajuster parfaitement à ce que nous pressentons d'eux.

C'est une chose étrange car bien que nous ne sachions rien d'eux, c'est pourtant de cette proximité sans motif ni origine que nous vient le sentiment heureux de les voir portés à la grâce de si belles images.

À moins qu'il ne nous faille reprendre les choses à leur début, que ce soit à ces images que nous soyons intimement et malgré nous attachés : pour tout ce qu'elles montrent et ne montrent pas, qu'elles sont et ne sont pas ; pour tout ce que nous y avons vu et pris et que nous y avons laissé et pour tout ce que nous n'y avons ni vu ni pris et qu'avec nous, nous avons emporté.