

Je me souviens d'un temps pas encore très lointain où je divisais spontanément la photographie en portraits et en reproductions d'oeuvres d'art. Et tandis que les portraits, jusque ceux des êtres les plus chers, me paraissaient insupportables ne présentant que les images figées et, par suite, infidèles d'une vie dont l'essentiel est la mobilité, au contraire je m'entourais des photos des oeuvres que j'aimais et parfois de certaines dont les originaux me déplaisaient. C'est ainsi, je n'y songe pas sans honte, que les images des fresques de Giotto me touchaient incomparablement plus que les fresques mêmes.

Peut être serait il assez curieux d'élucider la raison d'une apparence si absurde. Et comment l'image en somme dénaturée d'un objet fameux au moins pour quelques oeuvres et à l'égard de quelques uns - mais cela suffit pour que la question se pose - comment la transposition d'un art dans un art inférieur peut être parfois plus satisfaisante que l'art original lui même. Une telle constatation oblige aussitôt de penser que cette soi disant infériorité de l'art photographique (par rapport à l'art pictural par exemple) n'existe pas et que seule la substitution d'un procédé mécanique à une technique faite de choix et de préférences c'est à dire à une perpétuelle spéculation de l'être libre et vivant nous entraîne à l'établir. Comme si la grandeur d'un art dépendît en fin de compte exclusivement de la mesure dans

laquelle la personnalité humaine est engagée dans le jeu de ses moyens.

Et il est bien vrai que le plus irréductible élément des beautés que nous créons tient à la mystérieuse transfusion et à l'affleurement dans une oeuvre autonome de l'amour même qui est la vie de celui qui l'a créée. Et un tel amour semble devoir être absent d'une reproduction mécanique; à moins que l'appauvrissement infligé par ce passage d'un art dans un autre en reléguant certains détails dans une ombre favorable en mettant d'autres en valeur ne laisse subsister que ceux ci pour en composer une réalité plus simple et, sans doute par hasard, plus essentielle ou du moins différente de la première. Il est certain malgré le plus ou moins de rapports qu'elle conserve avec l'autre qu'elle établit une réalité nouvelle, ici la réalité photographique, différente de la réalité plastique qu'elle a l'air pourtant de se borner à reproduire.

C'est ce qui rend si absurde l'illusion des "techniciens" de faire plus "exact" en "perfectionnant" leur mécanique de manière à y faire entrer le plus possible de détails de l'objet ou du spectacle à reproduire. Ils perdent contact avec la réalité qui au début appartenait en propre à leur art et ils ne peuvent évidemment faire passer dans celui ci des aspects qui ne peuvent être exprimés que dans un autre langage et dont l'ensemble constitue la "réalité" objective. Pour <sup>avoir voulu</sup> échapper à l'étroite et inévitable exigence de la spécificité de leur art ils ne

parviennent plus à donner de la vie une équivalence vivante. Ils n'aboutissent qu'à une imitation pénible inerte et superflue. Ce qui est vraie de la photographie l'est de tous les arts: le réalisme les tue. L'adjonction de la parole au cinéma, en attendant la couleur et le relief le prouve une fois de plus qui tente de reproduire le plus servilement, la vie; il est morne et provoque l'ennui pour avoir éloigné de ses fins primitives un art qui était celui du mouvement silencieux de formes blanches et noires. Peut être une nouvelle réalité en naîtra mais à condition de ne pas vouloir une réalité "exacte". De même sans doute la photographie. Si son objet est la création d'une réalité nouvelle: la réalité photographique - elle n'atteindra sa perfection que si elle se borne à ses moyens les plus stricts - que si elle ne prend pas leur soi disant perfection pour fin. Et pourtant l'exemple de Bouchard qui me force à essayer de m'éclairer ma pensée sur cet obscur sujet semble me contredire. Son art emprunte au cinéma un élément de sa grandeur - et cette grandeur consiste à nous offrir de la réalité une image plus mobile, plus sensible et plus vraie.

Mais c'est ici qu'est le motif de cette grandeur: l'objet de l'art photographique est respecté. Il est de donner en blanc et en noir sur un carré de papier l'illusion du mouvement des choses. Que cette raison d'être photographique ait eu besoin pour prendre conscience d'elle même peut être tout à la fois de la découverte du cinéma et de <sup>sa</sup> corruption prompte quoique peut

être temporaire c'est ce qu'exigeait sans doute son origine exclusivement mécanique. On ne voit pas les autres arts, les arts proprement dits ceux qui ne dépendent pas dans une si étroite mesure d'éléments fixes et matériels, se prêter ainsi, mutuellement, appui. Et c'est peut être qu'ils furent tous engendrés par la danse c'est à dire par le mouvement humain/dans sa transformation incessante. Mais qui sait? Et si, à l'origine des arts, la question ne se posa pas exactement de la manière dont elle se pose à présent pour la photographie. Et dans quelle mesure la stabilité de l'architecture n'aida pas les premiers dessinateurs à trouver l'harmonie de leurs dessins maladroits ou en tous cas dans quelle mesure la danse c'est à dire le mouvement vivant et mesuré ne prêta à tous les arts échappés d'elle son modèle central et son inaccessible prototype, avant de s'enrichir de leurs découvertes imprévues.

Ainsi le mouvement fut il peut être toujours au centre des inquiétudes de ceux qui essaient de donner une forme à leur amour. Il est encore au coeur de l'inquiétude des meilleurs techniciens de nos arts mécaniques. Et si la photographie n'y parvint pas d'un seul coup, si elle eut besoin après la découverte préliminaire de ses moyens matériels - après cette déjà prodigieuse invention qui semblait avoir pour but de fixer les choses dans leur immobilité, de l'appoint d'une découverte née d'elle pour parvenir à sa propre raison d'être; si la photographie dût attendre la découverte du cinéma pour réaliser sa plénitude,

cela prouve bien qu'un art fût il mécanique ne devient un art que s'il parvient à se servir du mouvement des choses pour exprimer le mouvement de l'amour et d'abord de l'amour des choses. Voilà ce que me semble établir la récente exposition de Bouchard - en quoi elle me fut la révélation inattendue de ce que déjà à maintes reprises d'autres photographies m'avaient suggéré. En quoi elle me révéla la juste raison des obscures préférences et des répulsions/moins obscures que j'essayais de m'élucider au début de cette note.

La perfection d'un art ne dépend donc pas du nombre d'éléments de la réalité qu'il parvient à s'intégrer mais de la suggestion plus ou moins intense par des moyens qui lui soient propres et le plus simples qu'il <sup>soit</sup> ~~soit~~/possible, du mouvement insaisissable et permanent autour duquel tourne l'inquiétude des hommes.

La photographie est devenue un grand art et qui tendra de plus en plus à se substituer à la peinture depuis qu'elle nous donne contre toute attente l'émotion de la mobilité vivante.

Isoler dans un langage particulier le détail vivant et par qui la vie universelle est suggérée tel est l'idéal, auquel, dernier venu des arts, la photographie atteint comme tous les autres. Et elle n'est en ce moment si passionnante que parce qu'elle est précisément à peine née et riche encore d'un futur insondable. Doublement émouvante par ce qu'elle réalise et par ce ~~qu'elle réalise~~ qu'elle laisse pressentir qu'elle peut encore

réaliser.

-----

Ce qui manque aujourd'hui aux peintres, la photographie le possède: à défaut d'un amour spirituel un ardent amour de la réalité

-----

Il est certainement remarquable que dans le temps où les peintres, malgré l'originalité prodigieusement variée de <sup>les</sup> leurs talents, n'arrivent pas à faire leur art vivant - naisse un nouvel art visuel en apparence purement mécanique et qui réussit à évoquer l'innombrable magie de la terre car tel semble être enfin le propre de cet art: qu'il nous présente l'évidence du mystère - que chaque motif lui serve à en fixer un aspect inconnu. Ainsi dès le temps où les photos de certaines oeuvres de Giotto satisfaisaient mieux que les fresques originales les besoins de mon esprit, je sentais que d'une oeuvre pourtant fixée et immuable le reflet dans un autre art évoquait un aspect invisible, un sens nouveau et comme une plénitude inconnue.

Le mot "révéler" qui est au centre des procédés mécani-

ques de la photographie est également au centre spirituel de celle-ci. La photographie s'est ainsi substituée à la peinture dans cette mission que semblent devoir remplir tous les arts et que la peinture s'était mise à négliger: de faire apparaître la beauté secrète de la nature; de nous la révéler à force d'images et de paraboles.

Ici nous arrivons à un seuil étrange; ici il semble que nous touchions la raison d'être elle-même et l'unité de tous les arts - l'interne obligation qui les force à croître tant qu'ils y demeurent fidèles et à laquelle la photographie semble s'adapter et se soumettre avec une rigueur que les autres arts ne possèdent point; Il y avait en effet toujours entre la réalité révélée par les arts et l'âme du spectateur l'interposition d'une fantaisie vivante qui empêchait la réalité de se livrer à l'âme, intacte et une non seulement un choix par lequel s'exprimait avant tout l'esprit de l'artiste entremis mais un langage au charme duquel la nature ne servait que de prétexte. Et l'émotion que l'oeuvre finalement engendrait n'était qu'un compromis par qui se révélaient d'abord le mystère pathétique d'un esprit rendu comme tangible et le non moins émouvant mystère de sa réaction à la vie qui l'investissait.

Par la photographie quand elle est à sa perfection c'est la diversité du monde qui s'offre à nous dans son incompréhensible unité. Plus rien ne s'interpose qu'un appareil fidèle et sûr. Encore nous faut-il distinguer. Et le seul fait qu'on

doive parler de degrés et de perfection à propos de cet art - le fait qu'il faille le nommer un art prouve déjà qu'une intervention vivante anime et peut être dénaturer cette fidélité théoriquement sans défaut. Je ne m'arrête pas au fait que cette mécanique est le produit de l'intelligence humaine la plus lucide et la plus ingénieuse - qu'elle soit une invention de cette intelligence qui après les avoir reconnues se résorbe dans les lois de sa nécessité et consent à faire dépendre ses nouveaux progrès de son oeuvre désormais autonome. Quoique là déjà l'émotion spirituelle ne soit guère négligeable et qu'il y ait dans cette humilité souveraine de l'inventeur humain devant la mécanique qu'il créa un spectacle assez fabuleux - humilité qui dure tant que la perfection de cette mécanique n'est pas divinisée à son tour - humilité du savant et de l'inventeur qui compense, dans un temps où l'artiste encense ses moyens, d'une vanité qui stérilise. Mais ce n'est pas à cette générosité magnifique de l'esprit que je songeais. L'intervention vivante est celle de l'opérateur: Il choisit encore - le lieu, le moment, l'ensemble à fixer. Son choix s'exerce durant le développement des images, il fait les dosages surveillant l'apparition des valeurs il la suspend au moment le plus favorable. C'est ici qu'un homme comme Bouchard prouve l'importance jusque dans cet art mécanique de l'élément humain.

Rien sans la présence d'une intelligence attentive ne se produirait. Cette image qui s'est fixée d'elle même sur une



plaque, c'est donc une infinité d'états qu'elle se propose - c'est entre cette infinité d'états que le goût personnel intervient pour choisir. Et comme de toute oeuvre humaine un seul point marque sa perfection. C'est lui qu'il importe de guetter pour s'y tenir.

Ainsi voyons nous l'importance capitale de l'intervention humaine jusque dans cette fixation mécanique à partir du moment où l'on veut faire de cet automatisme un art. Et le style personnel de l'opérateur se livre à un œil exercé non seulement par la parenté qui réunit comme en une seule famille le style de tous les motifs qu'il fixe, car là comme ailleurs le style est l'homme même et révèle l'homme à travers ses préférences les plus insignifiantes et par les moindres détails de son choix. Mais ce style se révèle aussi par le point d'équilibre finalement atteint entre les blancs et les noirs de la photographie. C'est là surtout que le souvenir vivant du motif original et l'amour même de l'artiste se mesurent. Car une fois de plus à ce confluent de la nature et de l'esprit nous retrouvons l'amour. Mais un amour dont la diffusion de la peinture a généralement privé les peintres tandis que celle de la photographie n'en a pas encore imprégné les photographes. Ils ne connaissent pas encore les ressources de leurs moyens. Ils se servent de leur appareil comme d'une plaque inerte et d'une chambre vide. Et nous commençons à peine, à travers la diversité de ceux qui s'y consacrent, à entrevoir ce que l'amour en fera quand il saura

qu'il lui est possible de s'en servir. Portraits - paysages - simple reproduction de spectacles fixés c'est toute la diversité de la vie qui nous est promise dans l'unité infiniment variable de tous ceux qui l'interrogeront. Et ne voit on pas qu'un seul être est déjà spectacle inépuisable - intarissable révélation. En vérité ce n'est pas à la peinture que l'art idéal de la photographie nous fait songer, c'est à un mélange d'architecture, de musique et de danse. C'est à cette danse idéale qu'accompliraient dans un esprit lucide des formes que cet esprit saurait ne pas abandonner avant qu'elles se soient révélées à lui dans leur multiplicité vivante et spontanée - jeux des gestes - jeux des nuances - diversité de l'être sous la diversité des lumières j'entrevois la possibilité d'équilibres indéfiniment renouvelés et toujours émouvants à la condition qu'ils sachent demeurer ce qu'il faut qu'ils soient: les moyens d'expression d'une vie plus profonde.

Et de même les paysages. Et c'est là que les impressionnistes connaîtront la vérité de leur erreur la réalité qu'ils annonçaient aveuglément et ne pouvaient qu'annoncer - cette minutieuse présence de Dieu dans des beautés les plus éphémères. Et l'instabilité actuelle la pressent sans pouvoir la réaliser - Et notre présente inquiétude la prophétise et sans doute finira par s'y évanouir et s'y dissiper pour y renaître en une vérité humaine plus complète merveilleuse et viable. Oui c'est à cette grandeur encore ensevelie dans les limbes qu'il me semble que

tous nos arts actuels s'acheminent - c'est elle qui me semble être la raison de leur insuffisance. Elle est la fleur qui provoque ce tumulte d'une germination, encore informe que prépareraient obscurément jusqu'à nos moindres gestes.

L'interrogation de ce monde qui nous est remis pour des fins inconnues commence donc à peine. Et ce n'est pas sans raison que certains voient dans les arts mécaniques l'instrument plus puissant prêt à se substituer aux approximations arbitraires et désormais vaniteuses de toutes nos plastiques. Ce sont ces mécaniques qui nous livrent le monde intact maintenant que ce monde n'est plus qu'un champ étroit pour nos activités. Comme le cinéma nous l'a fait pressentir la photographie à son tour est prête à nous livrer la réalité de nos rêves les plus inouïs. Non plus seulement comme la peinture ou la sculpture ou le théâtre de rêves individuels mais du rêve collectif d'une humanité réunie dans l'amour de toutes les manifestations de son Principe se préparant ainsi, peut être après beaucoup d'orgueilleuses révoltes et d'appropriations illégitimes, à la conscience de sa participation à la vie même de Dieu. Ayant retrouvé en soi et autour de soi l'invisible Présence, la Réalité indubitable dans tous les mouvements vivants. Remise enfin dans la lumière du terrestre jardin.

Une curieuse expérience nous fut accordée récemment: tandis que Bouchard exposait ses photos, une exposition de photos tirées de films russes avait lieu dans une autre galerie. Or, tandis que les photos de Bouchard, simple reproduction de spectacles saisis dans leur immobilité d'un instant nous valaient l'émotion d'une mobilité mystérieuse, les photos extraites de films pourtant admirables et d'un mouvement intense ne nous livraient que des apparences inertes. Et c'est sans doute que, en de l'identité dépit/de leur matériel le photographe et le cinégraphe n'isolent pas dans la nature le même objet. Mais au contraire de ce qu'il semble le photographe doit saisir le mouvement dans l'instant tandis que le cinégraphe ne doit saisir dans le mouvement d'un instant que la préparation du mouvement suivant. Il faut donc qu'il y ait entre la réalité instantanée d'un objet et sa réalité par rapport aux instants qui le précèdent et le suivent une différence profonde pour que, isolé, le passage le plus animé du plus beau film nous paraisse mort tandis que nous paraît vivante la fixation qui devrait être inerte de l'apparence la plus fugitive - Mais cela nous amène à penser que l'objet même à reproduire si c'est par exemple un être vivant doit se comporter de façon différente selon qu'il est devant l'objectif d'un photographe ou devant l'appareil de prises de vue. Je l'éprouvai moi-même un jour que l'on me proposa de faire un film de moi. Je ne savais plus comment me comporter. C'est qu'il ne s'agissait plus de fixer la concentration de tout l'être dans l'unité la plus

ramassée et comme la danse refermée sur soi d'un corps chargé en chacun de ses points d'une force indivisible. Mais la participation de l'être à tout un monde qui l'entoure et auquel il importe qu'il ne cesse pas d'appartenir. En l'absence d'un scénario cette adhérence au réel environnant est fort difficile à maintenir. Et ce qui fait la beauté de certains documentaires c'est que parfois cette unité spontanée peut être fixée dans son écoulement sans que ceux qui la réalisent s'en doutent. Il est très certain que cette beauté atteint à son extrême mais qu'il lui faut pour se produire cette collaboration inconsciente que l'homme qui sait qu'on le filme ne peut observer de lui-même. Pour y atteindre il faut que son rythme soit transposé <sup>soit</sup> dans la lenteur soit dans une vitesse accélérée comme s'il y eût entre l'homme et le monde comme une rupture spontanée que seule parvient à faire oublier la substitution dans l'individu à l'exiguïté de son esprit distrait du thème le plus décanté qu'un esprit qui le domine lui impose.

Ce n'est pas la première fois que j'observe même que le spectacle au cinéma d'une rue animée n'aboutit à aucune émotion alors que pourtant aucun des acteurs ne se doute qu'on est en train de le filmer. Et, tout au contraire, la photo d'une rue peut être admirable. C'est qu'il n'importe pas seulement que l'acteur involontaire se mette consciemment en harmonie avec ce qui l'entoure mais qu'il y soit inconsciemment accordé. Et un tel accord est aussi étranger à l'individu qui s'efforce, sans une

raison profonde, de réaliser son unité avec le décor qui l'entoure, qu'à l'individu qui ne songe pas à la réaliser. Une fois de plus nous reconnaissons ici la nécessité de l'amour pour composer d'un spectacle mobile une belle image. La beauté du monde habité c'est le reflet vivant que ceux qui le composent s'offrent les uns aux autres. Mais la beauté du monde telle que l'exige le photographe pour la fixer sur une plaque si elle ne dépend plus de cette interdépendance en quelque sorte organique des différents être entre eux et avec l'ambiance, de quoi donc dépend elle sinon de la précision avec laquelle l'opérateur a saisi le moment où telle foule grâce à l'artifice des lumières et des ombres entrainé, peut être pour cet unique instant, dans l'unité de son mystère. Ce que je voudrais dire c'est que la beauté photographique d'un spectacle animé se confond avec l'émotion du mystère que provoque le hasard des combinaisons de ses éléments. Tandis que la beauté cinématographique du même spectacle résulte exclusivement d'une espèce de circulation intérieure qui tend à se continuer - qui tend à se prolonger ou qui menace de mourir. C'est l'instabilité de l'amour invisible que l'écran nous révèle et c'est à ses étapes successives - jointes intimément les unes aux autres, secrètement attachées, contenant pourtant la menace de leur prochaine fin qu'est due notre émotion. Et l'on voit à quel point importe cette occulte unité qui se fait et se défait à l'intérieur de limites qu'il est impossible de transgresser. Le mystère photographique ne dépend point de ce déséquilibre vivant et caché

et qui appelle sa suite et qui est une réponse à quelque formulation antérieure. Il est à soi même son commencement et sa fin. Il pose l'énigme d'un seul coup sous nos yeux et nous offre sa propre réponse. C'est le mystère du mouvement équilibré qu'une simple relation de valeurs pose devant nos yeux.

Je parlais de hasard. Ne faut il pas plutôt penser qu'en un seul moment coïncident la beauté d'un ensemble vivant et celle de sa photographie. Hasard si l'on veut. Mais qui surtout dans la transformation incessante des apparences de la vie marque le point où le style je veux dire la vie même de l'opérateur et le style du spectacle vivant se joignent. Et qui exige pour être saisi dans le bref instant où il se produit, une extrême sensibilité de l'opérateur à la vie extérieure - son extrême sensibilité à reconnaître cet instant où la vie la plus intime d'un spectacle affleure ses aspects et s'y livre et tout à la fois une parfaite connaissance des possibilités de son art, de ce que pourra devenir, transposée sur la plaque en blanc et en noir, cette vie extérieure dont il surveillait l'évolution - et dont il se décide soudain à fixer tel aspect - par une espèce de flair antérieur qui devine et peut être un peu au hasard appréhende mais qui est aussi connaissance et sensibilité. Il ne s'agit plus dès lors comme pour les peintres d'aujourd'hui de fixer gratuitement un rythme imaginaire. Dans ce hasard dont je parlais peut être à tort, dont il ne faudrait pas en tout cas s'exagérer l'importance, on voit au contraire de quelle importance sont et la science technique et surtout l'amour. Ce que l'opé-

rateur épie c'est le moment où le mystère d'un être ou d'un spectacle affleure ses apparences. Et pour sentir cet affleurement pour le reconnaître entre tous les instants où il s'offre avec une intensité variable et à des degrés qui ne cessent de changer, que faut il donc sinon une grande humilité devant les choses, une véritable disponibilité à leur bon plaisir, un détachement de soi et un profond amour de la beauté du monde? Mais non point de cette beauté permanente que le monde nous offre; l'exceptionnelle beauté que la nature réserve à ceux qui l'aiment le mieux, aux rares instants où cette beauté qui est la formulation fragile de son mystère se révèle dans sa spiritualité la plus pure. Et c'est alors qu'il est possible de parler de la spiritualité de la matière. Elle éclate comme un chant éphémère quand tous les éléments qui la composent s'accordent sans défaut en une louange silencieuse. C'est de cette mystérieuse beauté que les photos de Bouchard nous révèlent l'existence. Et nous apprimes par elles quel lyrisme les pierres de tel mur, telle symphonie de toits, telle route entre les arbres dégageaient sans qu'aucune intervention humaine les sollicitât à telle heure du jour, sous telle inclinaison de la lumière - et que l'amour humain n'eut d'autre rôle que de surprendre et de fixer.

Je parlais aussi en commençant de la découverte du monde que les arts mécaniques rendent enfin possible. On voit à quelle découverte je songeais: une découverte lyrique et comme



15 ~~12~~

du mystère commun à toutes les choses de la terre - à tous les corps qui la peuplent mais qu'un entraînement impur leur interdit de révéler et nous empêche à notre tour de saisir et de voir. C'est cette révélation lyrique du monde où il n'y a plus de beauté ni de laideur, mais où toute transparence est beauté où la laideur se réduit à l'opacité seule et à notre propre aveuglement. L'unité spirituelle de la beauté du monde et de nous mêmes/

Et je m'explique enfin ~~xxxxx~~ les raisons qui me rendaient les photos d'êtres chers si pénibles. C'est qu'elles les livraient dans un aspect quelconque quand j'en attendais une révélation intérieure.

C'est comme du théâtre que je croyais haïr quand je n'en haïssais que la médiocrité d'autant plus violemment que cette haine m'était commandée par un extrême amour de sa perfection inconnue. Ainsi me fallut il après un long temps d'obscur antipathie découvrir un beau jour la réalité photographique pour comprendre que c'était elle que j'espérais et que jusqu'à ma haine de l'impressionisme des peintres était commandée par l'intuition de son impressionisme magnifique

Il est vrai que si j'épingle à mes murs pour vivre entre elles dans une solitude où elles seront les compagnes les plus fidèles de mes yeux, quelques images - ce seront les photographies de quelques paysages (je songe à des vues extraordinaires des Dolomites où la nécessité la plus harmonieuse s'unit à l'imagination la plus folle) . Et, tout aussi bien, les photographies de quelques oeuvres qui me sont chères et, comme je l'ai déjà dit, qui me sont parfois plus chères que les oeuvres elles mêmes. Mais les portraits? Et me viendrait il jamais à l'esprit de vivre entre les photos - si belles qu'elles soient - d'inconnus. Alors que j'accrochais autour de moi la photographie du Balthazar Castiglione, du condottiere d'Antonello de Messine ou quelque portrait de Rembrandt ou du Greco. Ce n'est pas la qualité de la peinture pourtant qui me décide ici. Entre la photographie d'un portrait peint et celle d'un visage vivant qu'est ce donc qui provoque la différence de mon choix? Toute la mystérieuse question de l'art du portrait se pose ici. Il faut donc que ce qui importe dans un portrait importe, ce ne soit pas la ressemblance. . Et pourtant l'art du portrait peint ne se réduit pas à l'art tout court. Il y a dans la présence d'un visage isolé une autre réalité que dans une composition bien faite où cette vie des visages n'est que secondaire. Je ne regarde pas les visages dans une composition qui m'intéresse. Bien mieux l'intensité expressive des visages m'y gêne. C'est alors comme si le peintre y recourait pour me toucher à un moyen illicite.

Mais dans un portrait cette expression est elle justifiée, est elle ce qui m'importe? Ou plutôt, en faisant un portrait, le peintre doit il évoquer l'expression du modèle pour me toucher. Et puis en fin de compte que peuvent bien signifier ces mots: l'expression du modèle? N'en avons nous pas autant que de sentiments? Où se loge notre unité? Comment la définir? Qu'est ce que le peintre nous offre avec ces visages inertes dont pourtant l'inertie ne nous apparaît pas? Il reproduit - s'il veut faire ressemblant - des formes fidèles. Mais le photographe les reproduit encore mieux. Or non seulement il me déplairait de vivre entre des photos fussent elles belles d'êtres inconnus mais même entre les photos de ceux qui me sont chers. Est ce donc que de ceux ci je n'aime me rappeler qu'un petit nombre d'aspects? Et si de quelques inconnus j'aime ces portraits est ce parce qu'ils répondent au besoin que je puis avoir de quelques expressions que précisément ils réalisent? Mais pourquoi ne songerais je jamais alors à m'entourer de photos d'inconnus dont les expressions seraient pareilles? Et pour que la photo d'un être vivant me paraisse belle faut il qu'elle se rapproche d'une peinture. Ce n'est pas la personne que je regarde - ce n'est pas la ressemblance qui me touche. Et la preuve, c'est que, si, devant une photographie, j'essaie d'évoquer le modèle que j'aimais, aucune émotion ne se lève. Et le seul résultat c'est que je ne vois même plus la photographie. Il faut donc qu'il y ait dans une photo qui me plaise substitution d'une réalité nouvelle à la réalité

du modèle. Car ce n'est pas la fidélité de mon souvenir que je puis m'incriminer puisque telle autre évocation de la personne représentée provoque mon émotion - et que, par exemple, un objet qui m'en reste peut la faire revivre aussitôt. Je ne puis donc même pas incriminer ma <sup>m</sup>mémoire visuelle. Mais cette faculté d'identifier une image avec son modèle. Il me faut bien en convenir: je ne les identifie nullement. Non, il n'y a aucune commune mesure entre l'attention et l'affection que je puis avoir pour un être et l'attention que j'ai pour son image. Mais si ce n'est pas lui dans son image que j'évoque, la même question revient: Pourquoi ne consentirais je pas tout aussi bien à m'entourer de belles photos d'inconnus, que des portraits d'étrangers d'une équivalente plastique. Il faut bien me l'avouer: je hais jusqu'aux plus belles photos de mes amis. Cet avère que j'essaya<sup>s</sup> de ne pas me faire je suis bien obligé d'y échouer: Tandis que j'aime à mes murs de bonnes photos de paysages ou d'oeuvres d'art fût ce de portraits je ne supporte la photo d'aucun être vivant. Et tandis que les gros plans me semblent un des pôles du cinéma, isolés immobiles ils n'évoquent plus rien. Je n'aime de l'être vivant que son mouvement. C'est comme si le mystère de l'être vivant son mouvement seul l'exprimât tandis que celui de la nature accepterait d'être fixé en un moment précis de son évolution. Mais pourtant le mystère de l'être vivant est exprimé dans le portrait qu'en peut faire un bon peintre et je peux vivre devant lui. Il faudrait donc finir

par convenir que dans un beau portrait ce n'est pas l'être vivant qui nous importe - c'est vraiment un corps qui n'est plus un corps - Peut être cette sourde conscience d'être en train de mourir c'est elle que le peintre a fixée. Peut être ce qui nous émeut dans un portrait ce n'est pas la vie du modèle c'est l'effort insistant du peintre pour l'arrêter dans son écoulement.

Et comment cela apparaîtrait-il dans une photo? C'est cet écoulement qu'elle est réduite à nous présenter. Il faudrait donc convenir maintenant que jamais la photographie ne remplacera la peinture. Et il est vrai que pour ce qui est de la forme humaine et surtout du visage humain le peintre résume les expressions successives, les combine et en donne une espèce de total spirituel plus vrai que toutes les apparences dont il se compose, plus vrai et plus incorruptible plus vivant aussi. Et c'est bien pourquoi cette interrogation nous amène à cette conclusion que dans le cours de sa vie un être ne passe pas par une succession de vies qui se remplacent les unes les autres mais par une succession de morts. Ce sont inévitablement des aspects morts que la photo est réduite à fixer. L'art de la photo ne peut remplacer celui du portrait peint. C'est le cinéma qui en présentant le développement de l'être parvient à suggérer sa vie par un moyen diamétralement opposé mais sans doute plus complet. Le résumé qui se dégage d'une multitude d'apparences liées les unes aux autres finit par provoquer l'idée du corps vivant au delà de ces morts successives que chacune des apparences évoque. Et nous

20 ~~27~~

avons peut être là aussi la raison qui rend si inertes les photos extraites de films et particulièrement celles des personnages. Ainsi cette simple enquête sur les rapports de ces arts mécaniques et des arts individuels nous amène à cette conclusion que nos vies sont faites de morts successives et que c'est par un artifice de l'esprit que l'esprit s'élève à la réalité de la vie et parvient à nous en suggérer l'image. L'unité de l'être vivant ce n'est pas l'instant, c'est sa vie tout entière comme si elle fût une indivisible pensée. Comme si elle s'identifiait à la pensée qu'elle constitue dans la Sagesse du Créateur. Ainsi la leçon de cet art nouveau de la photographie est loin d'être sans profit: il nous assure que nous n'avons un pressentiment de notre réalité personnelle que par la multiplicité concordante de nos attitudes et de nos gestes. Il nous convoque à simplifier notre vie, à la centrer autour d'une volonté vigilante. Il démontre, par l'absurde, la vérité urgente de ce conseil que le Christ ne cesse de nous répéter: de veiller et de prier. En somme de nous refuser sans cesse au monde. Hors de cette alternative il n'est, pour l'être humain, d'autre réalité que la mort. Ainsi, sous l'apparence même de l'image de la vie, il nous offre la prodigieuse inversion dont ne cessent de parler les Ecritures. La photo démontre que l'esprit seul est capable d'engendrer la vie - que lui seul la confère à l'image des êtres et qu'elle ne s'identifie nullement avec la grossière illusion provoquée par l'image momentanée de mourir. Ce qu'aiment les gens dans la fièvre de ~~l'instant~~ aussitôt l'instant c'est ce vertige d'une mort à laquelle une autre/se

substitue c'est là ce qu'ils appellent vivre. Quand nous savons qu'il n'y a de vie au contraire et capable de donner de soi un durable reflet que dans le refus de cette griserie mensongère - dans l'imposition d'une unité intérieure et spirituelle à cette débandade continuelle. Et que la plus haute vie, susceptible celle là de donner même dans la photographie une image admirablement émouvante d'elle même c'est la contemplation immobile de l'extase. Et la photographie de tel saint y parvenant on conçoit qu'elle serait au mur la plus parfaite et la plus vivante des images: celle seule avec laquelle il serait possible de vivre. Et tout le reste n'est que cadavres, appelant l'attention sur l'inanité douloureuse de ce qui se laisse sans résistance entraîner dans une mort incessamment renouvelée. Oui tel est le point sans doute qui me rend étranger aux plus belles photos des vivants. Ce n'est pas leur beauté qui me touche c'est la folle vanité qui s'y cache. Et quoique l'équilibre harmonieux me sollicite il ne me fait pas oublier ce mensonge qui s'y dissimule - surtout cette inconsciente fraude où l'être ne s'avise pas que lui même se pipe. C'est l'aveuglement de celui qui m'est présenté les yeux ouverts qui me rend sa présence impossible. Tandis que du portrait qu'un grand peintre a su faire de tel qui vivait aussi pourtant dans cet état, la vanité a disparu. Elle s'est effacée sous le souffle victorieux de l'esprit qui réunit tant d'années successives et tant de pensées inutiles en un moment incorruptible et en une unité qui nous convoque à la nôtre.

Ainsi faut il encore reviser les notions que nos préjugés nous suggèrent. La photographie n'est point tant du portrait que du paysage - que du mystère du paysage qu'une inclinaison du jour ou de l'ombre sait tout à coup mettre en relief. Nous ne sommes point pareils; et dans la lumière qui nous baigne notre mystère ne se livre pas - ou du moins en général et pour la plupart refuse de se révéler. Une impression pénible s'engendre d'un portrait pour ceux qui le comparent à la plénitude insensible de l'être vivant quand tout au contraire le seul jeu des reflets et des ombres évoque par instant tout le mystère de la création - Là encore, comme déjà j'avais essayé de la montrer par l'exemple du cinéma la rupture entre le monde et nous s'accuse - Là encore le péché originel s'affirme devant nous.

La photographie nous prouve que le monde humain visible ne nous suffit pas. La réalité qu'elle nous en donne est sans proportion avec celle que nous y supportons. Elle nous prouve deux fois l'exigence de l'Amour insensible - par les paysages dont elle sonde le mystère - par les visages qu'elle ne parvient pas à sonder.

Cela nous amène déjà à cette définition du dessin: c'est un ensemble de lignes par lequel est substituée une réalité



spirituelle durable à une apparence charnelle mourante.

Et toutefois il faut pousser plus loin encore cette brève analyse. Si je ne supporte pas à mes murs, de l'être le plus cher, la photographie la plus "ressemblante" par contre sitôt que le visage s'y accompagne d'un décor harmonieux, sitôt que la réalité de l'être s'entoure d'accessoires appropriés, alors l'inertie de la personne disparaît dans une composition qui se met à vibrer. Et, tout au contraire, tel buste parfait de tel sculpteur excellent - que ce soit le buste d'un inconnu ou d'un personnage familier - ne tarde pas à m'être d'un voisinage insupportable si je sens que la ressemblance a été recherchée pour elle même. Je ne me vois pas vivre au milieu des plus beaux bustes de Despiau ou de Houdon alors que je consentirais très bien à vivre au milieu de têtes chinoises, aztèques ou même simplement du Moyen Age français.

On voit qu'ici c'est à propos du portrait que tout le problème de la forme qui se pose auquel cette étude sur la photographie ~~anxieux~~ pourrait servir d'introduction. Mais c'est du même coup tout le mystère de l'expression. Et il faudrait pour l'élucider commencer par éclairer celui de la plus élémentaire: le mystère des simples lettres tracées par une main humaine.

Il est vrai que tout aussitôt s'impose cet autre mystère que j'observai à Chartres. Pourquoi les statues du XIII ème siècle qui me paraissent vues aux portails, d'un naturalisme fade deviennent elles admirables en photographie tandis que celles

y -21-

du XIIème ne subissent par leur passage dans la chambre noire aucune transposition et restent ni plus ni moins admirables.

Mais sans essayer encore de scruter cette obscurité qu'on devine riche cependant de toutes sortes d'enseignements et pour nous en tenir aux simples comparaisons entre les arts doués d'un même nombre de dimensions la question est déjà passionnante de savoir pourquoi tel petit portrait d'ingres à la mine de plomb, le plus ressemblant et le moins transposé peut être vu sans lassitude de même que la photographie du dessin alors que celle du personnage lui même serait insupportable. Le langage des traits est un langage qui se suffit et qui nous parle moins de ce qu'il a l'air de nous proposer que d'une certaine réalité que ses enchevêtrements constituent. Il nous propose à notre insu un spectacle de danse quand la simple photographie force notre regard à une immobilité qui le gêne. C'est le mouvement que nous recherchons dans l'oeuvre d'art<sup>et</sup>/aun portrait ne nous l'offre que s'il est une combinaison assez peu rigide de lignes et de valeurs. Un portrait ne commence d'être en photographie assez vivant pour nous plaire, pour que nous puissions vivre auprès de lui que s'il nous offre cette mobilité qu'une tête simplement fixée sur la plaque ne présente pas. C'est cette mobilité qu'engendre la présence d'accessoires autour d'elle. Quand donc je pensais que la photo d'un saint en extase serait seule capable de ne paraître pas inerte c'est que je songeais à l'évocation de tout un monde invisible par les traits de son visage ou par son simple regard ou

même par une émouvante absence de regard. Le mouvement n'y serait plus seulement de la masse comme c'est le cas des meilleurs portraits peints qui restent beaux quand même les yeux sont effacés, ou les meilleures photos de visages quand ces visages sont complétées par un décor environnant. Le mouvement y serait suggéré par la substitution d'une réalité spirituelle à une réalité moins évidente et moins forte.

Il n'importerait donc pas seulement de dire comme nous l'avons cru d'abord que la photo prouve de quelles morts successives la vie se compose mais, essentiellement, que la réalité apparente ne saurait contenter notre esprit si elle ne lui offrait que ses apparences. Avant même que l'esprit ne s'élève jusqu'au besoin d'une réalité invisible qui est seule capable de l'assouvir - il exige de toute oeuvre d'art qu'elle lui présente non pas tant l'image de la réalité que celle du mouvement qui l'anime et qui est au coeur de cette réalité l'apparence la plus insensible. Et toute oeuvre d'art la photographie comme le dessin et la peinture ne commence à être une oeuvre d'art qu'à partir du moment où, dépassant la ressemblance d'un monde mort, elle atteint par les moyens qui lui sont propres à ce mouvement intérieur qui est le seul domaine où soient satisfaites ses exigences de l'esprit. Le seul où il puisse reconnaître son image.

Une oeuvre d'art c'est l'affleurement de l'essence dans la forme même c'est exactement l'évocation du mystère caché aux yeux qui regardaient et ne le voyaient pas. Et c'est là qu'on saisit la parenté de l'art avec la sainteté. Il est une cer-

taine sorte élémentaire de sainteté. Il est ce qui met en valeur les analogies du monde créé.

Et c'est à ce point aussi qu'on peut saisir pourquoi l'art de la photographie est si difficile et si haut. Il est la mise au point immédiate du mystère et de la légèreté.

*Handwritten notes:*  
"un objet" -----  
pour l'homme  
B. P. 1920

Photo  
Jeu complet mais  
à retaper

Je mise en boîte immédiatement un jeu de cartes et de je le jette.  
I, est de je photographie le jeu et le jette. Il est  
et c, est à ce point que, on peut avoir beaucoup  
les cartes du monde est.  
toute ne peut pas être II. états de cartes et de cartes