
Des photographies « poétiques » ? Enquête sur les usages et pratiques d'une métaphore

"Poetic" pictures? Investigation of the uses and practices of a metaphor

Chloé Morille

Pour citer cet article

Chloé Morille, « Des photographies « poétiques » ? Enquête sur les usages et pratiques d'une métaphore », dans *Fabula-LhT*, n° 18, « Un je-ne-sais-quoi de « poétique » », dir. Nadja Cohen et Anne Reverseau, Avril 2017, URL : <https://fabula.org/lht/18/morille.html>, article mis en ligne le 15 Avril 2017, consulté le 23 Avril 2024, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.1871>

Chloé Morille, « Des photographies « poétiques » ? Enquête sur les usages et pratiques d'une métaphore »

Résumé - La critique, comme le sens commun, parlent de plus en plus fréquemment de photographie « poétique », la photographie humaniste étant donnée pour l'un des modèles du genre. À partir de l'œuvre du photographe de rue chilien Sergio Larrain, nous soulevons une série de questions : y aurait-il un type de présence poétique au monde, indépendamment de toute réalisation esthétique, autrement dit une poésie existentielle ? Une réception « poétique » de certains clichés photographiques pris à la légère ne frise-t-elle pas le kitsch ? Peut-on enfin considérer le « poétique » comme un registre intersémiotique, particulièrement apte à tisser un lien empathique entre le créateur et son récepteur, tout en exprimant le versant imagé de la poésie en dehors de la sphère littéraire ?

Mots-clés - Kitsch, Larrain (Sergio), Photographie humaniste, Photographie poétique, Poéthique, Poétique

Chloé Morille, « "Poetic" pictures? Investigation of the uses and practices of a metaphor »

Des photographies « poétiques » ? Enquête sur les usages et pratiques d'une métaphore

"Poetic" pictures? Investigation of the uses and practices of a metaphor

Chloé Morille

« Tu vas te promener... sans jamais te forcer cependant à prendre des photos quand tu sors, *car on en perd la poésie*, la vie qui s'y trouve dépérit. C'est comme forcer l'amour ou l'amitié, ça ne se peut pas¹« *Sales a pasear... y nunca fuerces la salida a tomar fotos, porque se pierde la poesía, la vida que ello tiene, se enferma. Es como forzar el amor o la amistad, no se puede.* » (Sergio Larrain dans Agnès Sire et Gonzalo Leiva Quijada, *Sergio Larrain. Vagabondages*, Paris, éditions Xavier Barral, 2013, p. 1). », écrit en 1982 le photographe Sergio Larrain à son neveu Sebastián Donoso, désireux d'embrasser la profession. Selon cette vue d'artiste, la photographie aurait pour soubassement vital la poésie, jugement que ne désavoue pas la critique qui a souvent estimé que « chez Larrain, le geste photographique est chargé de magie et de poésie² », qu'« il y a une urgence dans son regard, qui est de la poésie pure³ » ou que ses « photos, prises le plus souvent dans ses "vagabondages" [...] respirent la poésie et le jeu⁴ ». Sergio Larrain (1931-2012) est un photographe de rue chilien soucieux, comme Henri Cartier-Bresson qu'il admire, de saisir « l'instant décisif ». À la demande de ce dernier, il intègre en 1959 l'agence Magnum qu'il quittera pourtant rapidement, délaissant la photographie en 1969 pour rejoindre le mouvement mystique Arica avant de se retirer à Tulahuén où il pratique une méditation inspirée des spiritualités orientales et publie à compte d'auteur de petits livres écologistes militants, parfois proches dans leur forme de recueils de poésie ou de haïku. Ce désir de poésie est perceptible dès son premier livre, *El rectángulo en la mano*, publié avec le poète brésilien Thiago de Mello en 1963 et dans les deux ensembles qu'il réalise avec Pablo Neruda en 1966 : *Valparaíso* et *Una casa en la arena*. L'itinéraire de ce photographe-poète est singulier : persuadé

¹ Traduction de l'auteur qui souligne.

² Gonzalo Leiva Quijada, *ibid.*, p. 349.

³ Agnès Sire, « Sólo la piedra es inocente », dans René Burri *et alii*, *Sergio Larrain*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno (I.V.A.M.), 1999, p. 23 (traduction de l'auteur).

⁴ Pierre Haski, « Expo du Chilien Sergio Larrain : la photo en état de grâce », *Le Nouvel Observateur*, 11 septembre 2013.

que la poésie coïncidait avec la vie, il a pris la décision d'arrêter la photographie et d'interdire presque toute diffusion de son œuvre. L'expérience photographique n'était plus alors à ses yeux qu'une simple facette d'un engagement poétique plus vaste, qui trouvait son incarnation immédiate dans la vie même. Ainsi que le formule Jean-Claude Pinson :

Une poétique fait toujours signe vers une « poéthique ». Un poème [...] est aussi une proposition de monde — une proposition quant à une modalité possible de son habitation. Employer le mot-valise de *poéthique*, c'est ainsi désigner le rapport d'une parole à une « habitude d'habiter » (selon la double étymologie du mot *éthos*) spécifique à tel ou tel poète. La « poéthique » d'un auteur désigne donc la visée du séjour que l'œuvre constitue comme son horizon⁵.

Nous chercherons à comprendre la visée « poéthique » d'une œuvre photographique conçue « poétiquement ». Dire qu'une photographie est « poétique », c'est faire une métaphore. Mais cette qualification d'un art par un autre s'applique le plus souvent à *un certain type* de photographie, aimable et inoffensive. Nous mènerons l'enquête sur les implications psychologiques et esthétiques de cette attribution, tant du point de vue de la création que de la réception. À travers l'exemple du photographe Sergio Larrain, et par extension du mouvement de la photographie humaniste auquel on peut le rattacher, nous nous demanderons pourquoi l'œuvre « poétique » est souvent associée à une tonalité apaisante. Sans éluder le potentiel lénifiant d'un jugement qui par son « je-ne-sais-quoi » parfois irréfléchi est susceptible de glisser vers le kitsch, nous nous attacherons à l'implication pragmatique du phénomène en émettant l'hypothèse d'une *fonction iconique du poétique* et en proposant d'aborder *le poétique comme un registre de la sensibilité*.

De la « vie poétique » au gentil cliché

Sergio Larrain, itinéraire d'une vie poétique

« Poésie, c'est le premier sens du mot, c'est un art particulier fondé sur le langage. Poésie porte aussi un sens plus général, plus répandu, difficile à définir, parce qu'il est plus vague ; il désigne un certain état, état qui est à la fois réceptif et productif⁶ », écrit Paul Valéry dans « Nécessité de la poésie », qui précise encore dans « Questions de poésie » que cet « *état de poésie* » intervient « par *accident* » et

⁵ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ vallon, 1995, p. 135.

⁶ Paul Valéry, *Œuvres*, t. 1, éd. Agathe Rouart-Valéry et Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1387.

ne suffit en aucun cas à « faire un poète, pas plus qu'il ne suffit de voir un trésor en rêve pour le retrouver, au réveil, étincelant au pied de son lit »⁷. Il appelle néanmoins « de tels états [...] *Poétiques*, puisque quelques-uns d'entre eux se sont finalement achevés en poèmes⁸ ». Valéry reconnaît cette « émotion » chez le poète comme chez le profane, ce qui invite à considérer l'« état poétique » comme une expérience perceptive commune, potentiellement indépendante d'aboutissement artistique. Un tel état « réceptif » va devenir un point de départ « productif » pour un photographe en quête de poésie comme l'est Sergio Larrain. « Des images te parviennent peu à peu, comme des apparitions, tu les prends⁹ », dit-il encore à son neveu. La vocation à l'image en vient à se confondre avec une sorte d'attente messianique. Ainsi que l'affirme Yves Bonnefoy, « bien que l'ancienne structure théologique du monde ait été démembrée, le besoin demeure en nous d'un cosmos¹⁰. » Sergio Larrain emploie souvent le terme d'« apparition » pour exprimer son sentiment de participation à des forces cosmiques. Le statut physique de *trace* du procédé argentique constitue d'ailleurs le moteur discret de cette pensée magique de la « révélation », selon le pouvoir indiciel du médium, bien mis en valeur par Jean-Marie Schaeffer¹¹ à la suite de Pierce. Il existe de fait une *participation* entre l'objet photographié et sa trace photographique ; le dispositif de contact fait que la lumière réfléchi par l'objet a impressionné la pellicule en une véritable connexion métonymique. L'événement photographique est ainsi conçu par Sergio Larrain comme le résidu d'un moment de liaison et d'harmonie universelle. La photographie ne cesse de révéler le monde, elle devance ou suspend l'interrogation métaphysique en se portant garante des objets, et assure par là-même à l'homme l'immédiateté d'un sentiment d'adéquation. La fulgurance de l'avènement photographique débouche sur un désir global de connexion chez Larrain. Il affirme ainsi que la photographie « est une marche solitaire à travers l'univers, qu'on commence soudain à regarder. Le monde conventionnel interpose un paravent, il [...] faut passer outre – pendant la prise de vue¹² ». Si la photographie déchire le voile des apparences qui obscurcit la vraie vie, on conçoit qu'elle ne fasse plus figure que de prolégomènes à une existence vécue poétiquement. Le « je-ne-sais-quoi de poétique » que Larrain perçoit dès ses débuts dans la pratique photographique coïncide ici avec une réminiscence spirituelle qui ouvre vers un au-delà, non plus

⁷ *Ibid.*, p. 1321.

⁸ *Ibid.*, p. 1319, Valéry souligne.

⁹ Traduction de l'auteur, *Sergio Larrain. Vagabondages*, op. cit., p. 1 : « *Te van viniendo imágenes, como apariciones, las tomas* ».

¹⁰ Yves Bonnefoy cité par Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, op. cit., p. 163.

¹¹ Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 54-58.

¹² Traduction de l'auteur, « *Es un andar solo por el universo, que uno derrepente [sic] empieza a mirar. El mundo convencional te pone un biombo, hay que salir de él — durante el período de fotografiar.* » (*Sergio Larrain, Vagabondages*, op. cit., p. 2).

artistique mais mystique. Dans une telle extension du concept, où la poésie fusionne avec la vie, les œuvres deviennent superflues, chez Larrain tout du moins.

Photographie humaniste, photographie poétique

Larrain a néanmoins laissé des photographies d'une grande délicatesse qui ont à nous apprendre sur l'existence du « poétique » en dehors de la poésie *stricto sensu*. Son œuvre peut être rattachée à la photographie humaniste. Le courant, né dans le Paris des années 1930, regroupe des reporters-illustrateurs (dont Henri Cartier-Bresson, Édouard Boubat, Willy Ronis, Robert Doisneau, Brassai) animés par une véritable foi en l'homme. Leur esthétique a partie liée avec une éthique solidaire. Ce mouvement se renforce dans la France d'après-guerre alors que son idéologie optimiste contribue à forger une imagerie nationale, efficacement relayée par la presse de la Libération et bientôt par des commandes publiques. Si les images essentiellement parisiennes véhiculent à l'étranger la conception d'un certain « art de vivre » à la française — qui sera source de clichés durables — les photographes humanistes se penchent aussi sur la misère et la marginalité. Portés par les valeurs de fraternité et de solidarité, les photographes humanistes cherchent selon Soupault à « donner à voir [...] l'infiniment humain¹³ du 31 octobre 2006 au 28 janvier 2007 à la B.N.F., disponible en ligne : <http://expositions.bnf.fr/humaniste/index.htm>. ». Leur engagement esthétique se porte en même temps vers les enchantements poétiques et mystères du quotidien. À l'instar des photographes français qui s'associent à La Croix-Rouge ou à l'O.N.U., Sergio Larrain consacre l'une de ses premières séries aux enfants abandonnés des rives du fleuve Mapocho à Santiago ; ses images sont ensuite utilisées par des associations caritatives. Les portraits des orphelins chiliens, de leurs petites mains sales et de leurs pieds nus, empreints d'empathie, valent à Larrain de se faire acheter plusieurs tirages pour le M.O.M.A. par Edward Steichen, l'un des principaux représentants de la photographie humaniste outre-Atlantique, qui consacra au mouvement une immense exposition au Musée d'Art Moderne de New York en 1955, *The Family of Man*, en un parcours du monde entier autour de thématiques fédératrices (l'amour, la naissance, les enfants, l'éducation, le travail...). Larrain qui déambule à Valparaiso ou à Londres se rapproche enfin des photographes humanistes par son *ethos* de flâneur. La rue, le café ou la *bodega* et leurs figures, typées, intrigantes, sont autant de sujets « poétiques » pour le photographe qui, dans la lignée du surréalisme, porte un regard ému sur les réprouvés, prostituées ou travestis. Le creuset du bar

¹³ Cité par Laure Beaumont-Maillet, « La photographie humaniste 1945-1968 », exposition

« Los Siete Espejos » de Valparaiso lui fournit un répertoire de figures nocturnes où s'exprime avec plus de subtilité que de grotesque la *Poesía sin fin* récemment mise en scène au cinéma par un autre Chilien se reconnaissant poète, Alejandro Jodorowsky¹⁴.

« C'est poétique » : une expression du kitsch sentimental ?

La photographie poétique n'est pas le tout de la photographie : en atteste dès les années 1930 le voyeurisme macabre d'un Weegee, saisissant pour la une du lendemain, sous son flash cru, les cadavres frais tombés de la nuit new-yorkaise. Le développement de la photographie, diagnostique très justement Bonnefoy, a non seulement mis au premier plan une esthétique du hasard et de la coïncidence chère aux surréalistes mais a également permis l'introduction du spectaculaire dans la presse de reportage avec la possibilité d'illustrer les faits divers les plus sordides, ouvrant la voie à « cette levée des interdits visuels qui va caractériser le xx^e siècle¹⁵ ». Par contraste, on comprend que la photographie humaniste – que l'écrivain japonais Toshiyuki Horie tient pour une preuve de la « gentillesse humaine¹⁶ » – se trouve historiquement et sociologiquement datée dans l'histoire de l'art. Nombre de plasticiens contemporains tournent d'ailleurs aujourd'hui le dos au « poétique » et revendiquent résolument le *trash* pour lutter contre le bon goût consensuel. Devant cette critique en acte, sans doute faut-il admettre que pourrait bien se cacher sous le « je-ne-sais-quoi » du « poétique » un jugement de goût assez dévalué. Le vernis « poétique » ne serait-il qu'un avatar de ce que Milan Kundera nomme le « kitsch sentimental » ? Dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Kundera formule une définition originale du kitsch à partir d'un personnage de sénateur américain qui observe « au volant de sa grosse voiture » et « d'un air rêveur » « quatre petites silhouettes » se mettre à courir sur une pelouse artificielle avant de déclarer : « Regardez-les ! [...] sa main décrivant un cercle qui englobait le stade, la pelouse et les enfants : C'est ça ce que j'appelle le bonheur¹⁷. » L'auteur dégage les présupposés de cette emphase affectée :

Le kitsch fait naître coup sur coup deux larmes d'émotions. La première larme dit :
Comme c'est beau, des gosses courant sur une pelouse !

¹⁴ Alejandro Jodorowsky (réal.), *Poesía sin fin*, France-Chili, Le Pacte, 2016.

¹⁵ Yves Bonnefoy, *Poesie et photographie*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2014, p. 31.

¹⁶ Toshiyuki Horie, à propos de Robert Doisneau dans *Robert Doisneau, le révolté du merveilleux*, Clémentine Deroudille (réal.), documentaire ARTE, 23 novembre 2016.

¹⁷ Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, trad. François Kérel, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, p. 360.

La deuxième larme dit : Comme c'est beau, d'être ému avec toute l'humanité à la vue des gosses courant sur une pelouse !

Seule cette deuxième larme fait que le kitsch est le kitsch.

La fraternité de tous les hommes ne pourra être fondée que sur le kitsch¹⁸.

Kundera dénonce avant tout le pouvoir totalitaire du bon sentiment. Qualifier une œuvre de « poétique » serait de même céder à une paresse du jugement en recourant à la force d'inertie du pré-pensé fédérateur mais moutonnier. Ce dévoiement langagier inclut selon le romancier une position idéologique, « la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable¹⁹ ». L'exclamation « c'est poétique », inconsciente de son kitsch, serait de la sorte une manière d'en appeler à une conception éthérée de la poésie, éloignée de la « merde » prosaïque. Il n'est pas impossible que le couvert du « poétique » soit un refuge contre un art contemporain parfois scatophile au sens le plus littéral du terme. Mais alors, aimer la poésie photographique d'un Sergio Larrain ou d'un Cartier-Bresson, serait-ce se prévaloir du critère anachronique de beauté en une posture « antimoderne » ? Or, pour ne prendre que l'exemple de Larrain, tous ses clichés ne sont pas « poétiques », certains montrent une réalité crue assez éloignée d'un kitsch douceâtre : des chiens qui copulent, des va-nu-pieds coupés par le cadre sans ménagement et des prostituées trop fardées. Toutefois, il faut ajouter, comme le rappelle Kundera, que « nul d'entre nous n'est un surhomme et ne peut échapper entièrement au kitsch [puisqu'il] fait partie de la condition humaine ». [Lorsqu'il a] « perdu son pouvoir autoritaire, il est émouvant comme n'importe quelle faiblesse humaine²⁰ ». Le « poétique » serait donc notre faible, ou notre émouvante consolation. L'on peut aussi estimer que le poético-kitsch provient d'une méprise de la réception : une posture psychologique peu préoccupée de l'œuvre mais davantage de son bon ton remplace alors le jugement esthétique.

¹⁸ *Ibid.*, p. 361-362.

¹⁹ *Ibid.*, p. 357.

²⁰ *Ibid.*, p. 372.

Le lien poétique au réel : immédiateté, précarité, réconfort

« L'expérience pathique » : moment poétique de la perception

À rebours de cette affectation, qui n'est jamais en aval de l'œuvre qu'une *posture sociale intéressée* usurpant le *jugement esthétique désintéressé* kantien, la phénoménologie a mis en valeur une *attitude au monde* où l'action se relâche pour laisser émerger une perception contemplative, y compris en amont de l'œuvre. Ainsi que le formule Merleau-Ponty, dans la « couche originaire du sentir [...], je vis l'unité du sujet et l'unité intersensorielle de la chose, je ne les pense pas comme le feront l'analyse réflexive et la science²¹ ». Erwin Straus nomme cette appartenance réciproque « moment pathique » : « un mode de compréhension "symbiotique" : dans le sentir, le sujet sentant s'éprouve soi-même et le monde, soi dans le monde, soi avec le monde²² ». Ce qui se joue dans un tel état sensible que Valéry nomme « poétique » et que Larrain éprouve intimement est une attention toute particulière au monde, au point où le moi s'oublie littéralement devant le spectacle qu'il contemple. Paradoxalement, alors que la poésie est un art du langage, « l'état poétique » constituerait un seuil infra-langagier, plus conforme à l'expérience originelle de la perception, coïncidant de la sorte avec le mouvement même du vivre, qui consiste à adhérer à l'évidence du monde avant tout démembrement analytique. Comme son maître Cartier-Bresson qui a revendiqué sa filiation au zen, Larrain prend l'intuition pour guide afin de restituer des instantanés :

Je veux que les photos que je fais soient une expérience immédiate et non une mastication. [...] La photographie parfaite est comme un miracle, elle survient dans un instant de lumière, formes, thème et état d'esprit parfait — on appuie sur le bouton presque sans le savoir, et le miracle a lieu²³.

La joie épiphanique du moment l'emporte sur le désir de sens. Comme le note Philippe Ortel, « l'originalité de cet interprétant [la photographie] vient de ce qu'il prend davantage la forme d'un dispositif technique que d'un code générateur de

²¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1985 [1945], p. 276.

²² Erwin Straus, *Du sens des sens*, cité par Michel Collot dans *La Matière-émotion*, Paris, P.U.F., 1997, p. 19-20.

²³ Traduction de l'auteur, Sergio Larrain à José Donoso, « Sergio Larrain : un chileno entre los ases fotográficos », *Ercilla*, n° 1317, 17 août 1960, p. 12-13 : « Quiero que las fotos que hago sean una experiencia inmediata y no una masticación. [...] La fotografía perfecta es como un milagro, sucede en un instante de luz, formas, tema y estado de ánimo perfecto — uno aprieta un botón casi sin saberlo, y el milagro ocurre. »

sens. En d'autres termes, il configure la vue, sans la sémantiser nécessairement²⁴. » Cette possibilité du médium convient parfaitement au désir contemplatif de Larrain. Si celui-ci a bel et bien abandonné le métier de photographe, il a continué cependant de pratiquer ce qu'il nommait désormais de « simples satori », de purs constats photographiques envoyés par courrier à ses amis, se rapprochant au plus près de cette présence des choses où le langage s'éclipse.



Chile. Une Tulahuen, 1990.

Valéry parlait de « l'état poétique » comme d'une expérience infra-conceptuelle harmonieuse. Notons que ce moment de certitude perceptive — qui est peut-être un moment dans la généalogie de l'esprit humain — était recherchée *a posteriori* par le poète et penseur muni de langage, en une quête nostalgique de l'unité perdue où le moi n'était pas distinct des phénomènes qui l'entouraient. De même, les quelques vers que Larrain joignait à ses envois laissent entendre que la joie d'une présence intuitive dans l'immanence restait une conquête ascétique :

Le présent / instant
est le but,
ce n'est pas le chemin,
c'est le but²⁵.

La connexion poétique repose alors sur une expérience singulière du temps se déchirant en un moment d'évidence capable de renouer avec l'immédiateté de la perception. À sa manière, Larrain – qui a cherché toute sa vie la *présence* dont parle le poète Yves Bonnefoy – souscrirait sans doute à cette « essence de la poésie » : celle de « déconceptualiser le mot [...] de faire taire l'imaginaire, de le résorber dans de l'évidence²⁶ ». En quête de cette présence, le photographe a emprunté deux

²⁴ Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, p. 21.

²⁵ Traduction de l'auteur : « *El presente / instante / es la meta, / no es el camino, / es la meta.* » (Sergio Larrain, dans catalogue I.V.A.M., *op. cit.*, p. 151).

²⁶ *Ibid.*, respectivement p. 60 et 76.

voies, celle d'une conversion à un au-delà mystique mais auparavant celle d'une célébration du *hic et nunc* terrestre. En effet, la photographie, en prélevant un élément dans la diversité du réel, est apte à retranscrire une évidence élémentaire. Elle peut rendre n'importe quel objet important. L'objet est promu au rang de sujet par le seul désir du photographe lors du cadrage. Et si le cadrage n'est pas satisfaisant, un adepte du travail en laboratoire comme l'est Larrain a une deuxième occasion d'insister sur l'aspect *signifiant* d'un objet en le recadrant au tirage. On observe ainsi un retournement : l'apparition poétique n'arrive pas seulement passivement au photographe-poète, à l'inverse, l'importance de son choix suffit à situer l'élément prélevé dans une sorte de « présent de vérité générale » qui le sauve de l'oubli.



Italie. Rome, 1959.

Dans l'image de la feuille de journal jetée sur le pavé à Rome en 1959, la poésie naît peut-être de l'attention mélancolique à l'objet prosaïque. L'humilité de l'objet délaissé et le cadrage au ras du sol typique de Larrain nimbent la scène d'une précarité touchante. Saisie par la capture photographique, la feuille volante n'en finit plus d'attendre d'être écrasée par le vespa qu'on devine au loin. Le choix du sujet témoigne chez Larrain d'une conscience poétique de l'éphémère. L'image exhause deux attitudes simultanées face à la fugacité de la vie, que ne dénigrerait pas le lyrisme contemporain : d'une part la fragilité de l'objet se détache sur fond de finitude ; d'autre part, le cadrage rapproché projette la pauvre chose laissée pour compte au premier plan de l'image et partant, dans la sphère empathique du regardeur. L'atmosphère poétique de certaines photographies tient sans doute à la conscience élégiaque du temps irréversible qui leur est attachée mais tout autant à l'ode aux choses ordinaires qu'elles déploient au grand jour. Cette beauté chiffonnière apparaît comme une grâce superflue qui ne reparaitra plus et mérite en cela d'être célébrée.

Le poétique : figuration réconciliatrice d'un monde habitable

Au fond, il n'y a rien de plus subjectif que l'objectif, nous ne montrons pas le monde tel qu'il existe vraiment. Le monde que j'essayais de montrer était un monde où je me serais senti bien, où les gens seraient aimables, où je trouverais la tendresse que je souhaite recevoir. Mes photos étaient comme une preuve que ce monde peut exister²⁷.

La photographie poétique, à l'exemple du monde potentiel décrit par Doisneau, est la fable en acte qui, apprivoisant le monde, le rend plus habitable. Cette posture est un choix d'adhésion au réel. La photographie humaniste restitue ainsi le monde sous un jour bienveillant, l'humilité même y devient touchante. La photographie « poétique » invoquée par le langage courant désigne cet univers heureux de joies simples, expression d'un monde apaisé. Le durable succès populaire de ce type de photographie rassurante s'adosse, selon nous, à une pensée du « poétique » entendu comme phénomène inoffensif, situé ici à l'opposé extrême de la posture déstabilisatrice de l'ironie.



Chili, Village de Los Horcones. Filles de pêcheur, 1956.

L'image du monde à l'envers des deux petites filles de pêcheur, capturées dans un moment de jeu, pendues la tête en bas en plein ciel sur l'horizon ouvert, offre ainsi de sublimer la pauvreté et la précarité humaine pour nous remettre sur pied, nous rassurer, nous redonner confiance en notre condition humaine. Insuffler un espoir, tel est d'ailleurs pour Bonnefoy la vocation de l'œuvre poétique qu'il décrit en ouverture d'*Henri Cartier-Bresson photographe* :

²⁷ Robert Doisneau, entretien avec Frank Horvat dans *Entre vues*, Paris, Nathan, 1990, cité par Sandrine Bernardeau, en ligne : <http://www.panoramadelart.com/doisneau>.

Je sais bien que cette lumière d'épiphanie ne brille pour ce poète que sur l'horizon que nous avons tous ; et je suis encouragé, et conduit, ce qui est bien le seul grand apport qu'une œuvre humaine peut faire²⁸.

L'épiphanie se double d'un mythe fondateur. L'attitude « poétique », reconduisant en amont du doute cartésien, correspond pour Larrain à un œil innocent. Il compare cette virginité supposée du regard — dans la lignée baudelairienne — à celle de l'enfant qui « voit tout en nouveauté ; [qui] est toujours ivre²⁹ » :

Une bonne photographie vient d'un état de grâce. La grâce vient quand on est délivré des conventions, des obligations, des commodités, de la compétition, et qu'on est libre, comme un enfant qui découvre pour la première fois la réalité³⁰.

Se réinventer enfant, pour le photographe-poète, revient à revendiquer un certain contact émerveillé et naïf au monde. De fait, Larrain a particulièrement bien su saisir en contre-plongée des moments enfantins d'insouciance comme chez une petite Sicilienne les yeux au ciel, l'esprit ailleurs, ou chez tel jeune Chilien le nez au vent :



Italie, Sicile. Rue principale de Corleone, 1959.

²⁸ Henri Cartier-Bresson, *Henri Cartier-Bresson photographe*, préf. Yves Bonnefoy, Paris, Delpire, coll. « Maestro », 2005.

²⁹ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne, L'Art romantique*, 1869, « III- L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne/III.

³⁰ Traduction de l'auteur, Sergio Larrain, lettre à Agnès Sire du 6 juillet 1987, dans *Sergio Larrain. Vagabondages, op. cit.*, p. 8 : « Good photography [...] comes from a state of grace. Grace comes when you are delivered from conventions, obligations, conv[e]niences, competition, and you are free, like a child in his first discovery of reality. »



Chili, Valparaiso, 1953.

Mais il a aussi su capter la gravité précoce d'un enfant des rues, engagé comme un oisillon, sous sa curieuse corbeille lui servant de couvre-chef de fantaisie.



Chili, Santiago, 1957.

La photographie poétique : une « redescription lyrique » de la réalité

Le poétique comme registre de la sensibilité

Qu'il puisse exister un jugement facile prêtant à l'œuvre un « je-ne-sais-quoi » des plus flous ne conduit pourtant pas le « poétique » à tomber nécessairement dans l'écueil du bon sentiment. La qualification de « poétique » peut aussi permettre la réintroduction du plaisir esthétique en art, en reconnaissant la part de l'émotion qui y préside. Nous voudrions fonder positivement la notion en avançant l'hypothèse que *le poétique pourrait être un registre de la sensibilité*. Le registre « indique le "code" selon lequel il faut déchiffrer l'œuvre, et sa tonalité principale, c'est-à-dire sa dominante affective, liée à une attitude fondamentale face à l'expérience³¹ ». Le

³¹ Michèle Narvaez, À la découverte des genres littéraires, Paris, Ellipses, 2000, p. 8.

registre, commente Michèle Narvaez, traduit « une vision du monde (pessimiste, nostalgique, enthousiaste...), et indique l'émotion qu'il cherche à susciter chez le lecteur : rire ou sourire, exaltation, indignation, tristesse, pitié...³² » La directive pédagogique suivante, coordonnée par Alain Viala, a le mérite – en raison de son objectif mnémotechnique – d'en détailler la nomenclature :

On est donc conduit à désigner comme « registres », ces « attitudes » qui correspondent à des façons fondamentales de ressentir [...] ; on peut retenir comme principaux registres [...] le tragique, le comique, le polémique, l'épique, le lyrique, le didactique, l'épidictique, le satirique (dont l'ironique), le pathétique, le fantastique et le délibératif, lequel représente un cas particulier lié au doute³³.

Les registres sont donc « les catégories de représentation et de perception du monde que la littérature exprime, et qui correspondent à des attitudes en face de l'existence, à des émotions fondamentales³⁴ ». Le « poétique » nous apparaît de la sorte comme un macro-registre. Tel le comique qui regroupe des sous-registres (parodique, burlesque, ironique), le registre poétique postulé peut comprendre les registres lyrique et élégiaque mais aussi présenter une accointance avec les registres pathétique et épideictique. Le registre « poétique » chercherait à éveiller chez le spectateur un affect partagé avec le photographe, il serait de l'ordre de la fusion empathique quand le comique — et plus spécifiquement le satirique — est dans la mise à distance railleuse. Dire qu'un poème est « poétique » peut sembler pure tautologie. Pourtant, la corrélation n'est pas systématique et on qualifiera difficilement la tonalité des poèmes politiques des *Châtiments* de Victor Hugo de « poétique ». Si éloge et blâme se rencontrent en poésie, le premier est pourtant plus « poétique » que le second. Pourquoi ? C'est que les deux pôles épideictiques requièrent l'adhésion aux vues de l'énonciateur, mais que seul l'éloge suscite l'adhésion à l'objet loué — quand le blâme suppose la distance à celui-ci³⁵. Nous avons vu que l'atmosphère poétique était inconsciemment rassurante. C'est que nous pouvons adhérer à la vision qu'elle propose. Le registre « poétique » correspond ainsi au partage d'une émotion douce, d'où sa tonalité en demi-teinte, plutôt sur le versant de la mélancolie ou de la joie ponctuelle que dans l'éclat du bonheur ou du désespoir. Le « poétique » n'appuie pas, ne pèse pas, même à l'évocation d'une réalité pénible. Il convient donc de nuancer la tradition scolaire qui rattache généralement le pathétique à la poésie car il existe un gradient affectif

³² *Ibid.*

³³ *Documents d'accompagnement aux programmes des classes de seconde et de première*, dir. Alain Viala, publié au B.O.E.N., n° 28, du 12 juillet 2001, « Registre », p. 24-26.

³⁴ Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Dictionnaire du littéraire*, Paris, P.U.F., 2002, p. 529.

³⁵ Pour un approfondissement de l'analyse pragmatique du registre, voir Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan, *Les Registres. Enjeux stylistique et visées pragmatiques*, Louvain-la-neuve, Academia Bruylant, 2008, coll. « Au cœur du texte », n° 11, « Pourquoi les registres ? », notamment les articles de Marc Bonhomme, « De la pragmatique à la stylistique du registre épideictique », p. 21 et de Delphine Denis, « De l'élégie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », p. 75.

entre ces registres : le « pathétique » est ce qui bouleverse, le « poétique » ce qui, plus modestement, émeut. Le « poétique » devient de la sorte une catégorie transémotique, capable de convoquer une émotion « en sourdine », typique des atmosphères transitoires et des événements éphémères, quel que soit le médium employé. Il peut même alors exister sans œuvre.

L'autre fonction poétique : la fonction iconique

Cependant, pourquoi proposer la catégorie de « registre poétique » quand se trouvait à disposition celle de « registre lyrique » ? En dépit de l'historique d'assimilation de la composante lyrique à l'ensemble de la poésie moderne, ce terme semble difficilement admissible pour un médium non verbal, *a fortiori* pour une manifestation aussi silencieuse que l'est parfois la photographie. De fait, le lyrisme est intimement lié au chant depuis ses origines. Le « poétique » permet d'évoquer le versant imagé de la poésie quand le lyrisme, tel qu'il est traditionnellement conçu, ne peut se départir de son caractère musical. En fin de compte, ce que la métaphore de « poétique », parfois donnée à la légère, invite à penser est une remise en cause du « poétique » compris au sens strict de la « fonction poétique ». Autrement dit, une photographie n'est pas « poétique » au sens où Jakobson entend que le langage est poétique. La « fonction poétique » est selon lui l'une des six fonctions du langage. Elle s'oppose notamment à la « fonction référentielle » qui est la manière courante d'user du langage pour communiquer. La « fonction poétique » suspend au contraire le référent pour reporter son attention sur la matérialité du signifiant. Le « poétique » a ainsi été théorisé du point de vue du langage comme un travail du signifiant. *Quid* alors du jeu expressif d'expansion du signifié poétique ?

Le trait essentiel du langage poétique n'est pas la fusion du sens avec le son, mais la fusion du sens avec un flot d'images évoquées ou excitées ; c'est cette fusion qui constitue la véritable « iconicité du sens ». [...] Le langage poétique est ce jeu de langage [...] dans lequel le propos des mots est d'évoquer, d'exciter des images [...] le sens lui-même est iconique par ce pouvoir de se développer en images³⁶.

Dans la lignée de Ricœur, on peut tenir le « poétique » pour une densification du sens par une suggestion d'images, et non plus seulement par un retour à la matérialité du langage. Julien Gracq le dit autrement : « L'écriture, dès qu'elle est utilisée poétiquement, est une forme d'expression à halo³⁷. » Ainsi compris, le

³⁶ Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points essais », 1975, p. 266.

³⁷ Julien Gracq, *Lettrines 2*, Paris, José Corti, 1974, p. 48.

« poétique » désigne ce qu'on pourrait nommer la « fonction iconique » du langage. La photographie « poétique » déclenche un travail du sens figuré semblable à celui que provoque la lecture poétique : un déploiement des connotations couplé à une projection imaginaire qui convoque la mémoire imagée du regardeur.

Stylistique de la poésie photographique de Larrain

Le registre poétique que nous avons essayé d'éclairer permet une approche transémotique de la poésie. Mais sans doute est-il encore possible d'observer des attributs propres à une poésie photographique qui soient au cliché argentique ce que le travail de la langue est à la poésie. La photographie, comme n'importe quel moyen artistique d'expression, stylise le réel. Le premier filtre à partir duquel elle saisit la réalité est dû originellement à son dispositif technique : elle montre le monde en noir et blanc, ou plus justement en niveaux de gris. Il suffit de considérer la permanence en art de la photographie « noir et blanc » à l'heure même de la couleur et du numérique pour mesurer que cet effet ajoute à la vue analogique (et est tenu parfois à lui seul pour un effet d'art). Il est une convention, comme le « il était une fois » du conte. Avec le noir et blanc, nous sommes prévenus : nous voilà immergés dans un monde parallèle, ressemblant mais feutré. Il faut souligner ici qu'il existe un mouvement photographique qui possède des affinités « poétiques » particulièrement appuyées : le pictorialisme. Ce mouvement a trop souvent été réduit à un moment de crise dans l'histoire de la photographie – où celle-ci se renierait en tentant de singer sa concurrente picturale. Tout au plus lui reconnaît-on d'avoir œuvré pour que la photographie soit reconnue en tant qu'art. Il s'agit pourtant d'un moment important de rapprochement entre les arts, impressionnisme pictural et photographie certes, mais aussi entre photographie et poésie symboliste. Des artistes comme Coburn, Stieglitz ou Steichen vont explorer les moyens poétiques proprement photographiques que sont le flou et le grain et poursuivre la lignée des stylisations photographiques ouverte par le calotype de Fox Talbot qu'Hippolyte Bayard revendiquait aux débuts de la photographie pour sa douceur poétique jugée préférable au piqué du daguerréotype, plus scientifique dans sa restitution nette des moindres détails³⁸. Sergio Larrain est parfois loin de l'esthétique pictorialiste, il est même franchement du côté de son contraire, la *straight photography* dans ses portraits d'orphelins. Cependant, la constance du grain dans ses images n'est pas sans rappeler une volonté impressive proche du

³⁸ Voir Stan Neumann, Luciano Rogolini (réal.), « Les inventeurs » et « Pictorialismes », *Photo. Les grands courants photographiques*, 3 volumes, Paris, Arte Vidéo, 2013.

lyrisme poétique dont parle Laurent Jenny : « Le sujet lyrique ne nous parle pas directement des choses du monde, mais plutôt du retentissement qu'elles ont en lui³⁹ ».



Angleterre, Londres, Albert Hall, Chelsea Art Ball, 1958-1959.

Dans l'image de ce bal où les silhouettes gracieuses des funambules en fils de fer entrent délicatement en écho avec les couples de danseurs, la présence du grain est notable. Les cristaux d'argent qui s'accumulent lors du développement photographique forment cette granulation caractéristique qu'on appelle le grain. La taille des cristaux d'argent augmente avec la sensibilité de la pellicule. Par conséquent, on obtient surtout du grain par basse luminosité et en utilisant une sensibilité élevée. Le phénomène présente un intérêt esthétique en ce qu'il estompe les contours. Le grain semble jeter un voile entre la réalité et son image et favoriser de la sorte l'émergence d'une atmosphère. La piste de danse reçoit le halo d'une image onirique ; la dilution des formes est apte à traduire l'intimité éphémère d'une valse. On observe alors un paradoxe : plus l'image contient de matière photographique visible, moins celle-ci paraît renvoyer à une matière terrestre. Irait-on jusqu'à dire que la photographie se poétise quand elle s'éloigne de la réalité ? Parmi les fameuses spécificités du médium propres à susciter un effet poétique, la nuance est toujours privilégiée : sera souvent plus poétique une photographie avec une « belle gamme de gris » qu'aux contrastes tranchés. Les pictorialistes, lorsqu'ils usent des ressources du flou, du grain, ou des nuances de gris pour créer des atmosphères éthérées d'essence symboliste semblent chercher « la nuance » appelée de ses vœux par Verlaine dans une « chanson grise / Où l'Indécis au Précis se joint⁴⁰ ». Mais tout comme la poésie ne peut se réduire à une suite d'ornements (les figures comme autant de fleurs de rhétorique), ces possibilités ne prennent vraiment leur sens poétique qu'associées à un fond sémantique. Dans le cas

³⁹ Laurent Jenny, « La poésie », en ligne : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/elyrique/>.

⁴⁰ Paul Verlaine, « Art poétique », *Jadis et Naguère*, en ligne : [https://fr.wikisource.org/wiki/Art_po%C3%A9tique_\(Verlaine\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Art_po%C3%A9tique_(Verlaine)).

contraire, ces ressources stylistiques rejoignent vite la gratuité d'un « flou artistique » n'ajoutant que du kitsch au cliché.

Un filtre poétique pour cadrer le monde

La fonction iconique proposée redéfinit le « poétique » comme une stimulation d'images, la photographie « poétique » quitte alors la sphère de la représentation mimétique pour offrir une reconfiguration du monde. Le photographe américain Minor White, cofondateur de la célèbre revue *Aperture*, avait bien compris que la puissance métaphorique n'était pas moins pertinente en photographie qu'en poésie lorsqu'il déclarait : « On ne photographie pas une chose simplement "pour ce qu'elle est" mais "pour ce qu'elle est d'autre"⁴¹. » Aussi pour Philippe Ortel, l'« outil n'est pas uniquement le médium de la représentation ; il est aussi la trame, ou le filtre à partir duquel la réalité est perçue, et il opère, de ce fait, une certaine modalisation du réel⁴² ». Cette expression de « filtre » est heureuse. Tout comme en photographie, il est possible d'opter pour un filtre transparent adjoint à l'objectif dans le but d'obtenir un prisme singulier de saisie du réel (le plus souvent pour un effet colorimétrique), de même chaque œuvre d'art a le pouvoir d'orienter le regard sur le monde en choisissant certains aspects plutôt que d'autres, en en délivrant une coloration singulière. Citant Northrop Frye (« Le langage poétique structure un *mood*, un état d'âme [...] le *mood* est l'hypothétique que le poème crée »), Ricœur suggère que ce *mood* est « une sorte de modèle pour "voir comme" et "sentir comme" [qui est] une redescription lyrique. [...] Seule une humeur mythifiée ouvre et découvre le monde⁴³ ». En ce sens, le filtre poétique met en place une analogie entre l'extériorité du monde et l'intimité d'un sujet. Le filtre poétique « "schématise" métaphoriquement les sentiments [en] dépeignant des "textures du monde", des "physionomies non humaines" qui deviennent les véritables portraits de la vie intérieure⁴⁴ ». C'est à cette analogie lyrique que la photographie doit à notre sens sa plus juste caractérisation « poétique » :

Si la métaphore n'ajoute rien à la description du monde, du moins elle ajoute à nos manières de sentir ; c'est la fonction poétique de la métaphore [...] dans la fonction poétique, donc, la métaphore étend le pouvoir du double sens du cognitif à l'affectif⁴⁵.

⁴¹ Minor White cité par Shelley Rice, dans *Nouvelle Histoire de la photographie*, dir. Michel Frizot, Paris, Larousse, coll. « Adam Biro », 2001, chap. « Au-delà du réel. La vision subjective ».

⁴² Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, op. cit., p. 229.

⁴³ Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 309.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 310.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 241.

Le processus métaphorique consiste à appréhender pour la première fois une réalité à l'aune d'une caractéristique originale qu'on n'avait pas coutume de lui attribuer. Il n'est plus tant question de représentation que de reconfiguration de l'imaginaire et de l'émotion.



Angleterre, Londres, La City, 1958-1959.

Il est une image de la City par Larrain qu'on peut considérer comme « une tempête sous un crâne », pour reprendre l'expression de Victor Hugo. Une analogie lyrique naît de la contiguïté entre la silhouette floue d'un homme au chapeau légèrement voûté et le mouvement tumultueux des branches d'arbre émergeant du *fog* londonien et envahissant le cadre de l'image. Ricœur a montré que le procès métaphorique correspond à un rapprochement elliptique : « des choses qui jusque là étaient "éloignées" soudain paraissent "voisines"⁴⁶ » :

La comparaison dit « ceci est *comme* cela » ; la métaphore dit : « ceci est cela ». [...] La métaphore présente en court-circuit la polarité des termes comparés [...], autrement dit, la saisie d'une identité dans la différence de deux termes⁴⁷.

La photographie pousse un cran plus loin encore la saisie de l'identité dans l'altérité puisqu'elle montre « ceci-cela ». Or, si l'on suit les affirmations de Ricœur, le cœur du mouvement métaphorique repose sur la copule relationnelle du verbe être qui pose en tension « un "est" et un "n'est pas"⁴⁸ ». Mais la photographie est muette, elle ne dit pas : « L'homme est un arbre tourmenté. » L'absence de prédication permet la réversibilité opportune d'un *vice versa*. La photographie est toujours hypothétique, jamais thétique. L'atmosphère brumeuse, en favorisant l'estompement des contours, renforce le chiasme interprétatif ; ou bien que l'homme qui a l'air perdu dans ses pensées, triplement prisonnier, du cadre de l'image, enserré dans les branches tentaculaires de l'arbre et sur fond grillagé, voie les agitations de son cerveau

⁴⁶ *Ibid.*, p. 246.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 37-38.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 312.

figurées par l'arbre tempétueux ou bien qu'à l'inverse, ce soit l'arbre qui puisse être le centre d'attention, rapproché de l'homme, en raison de son mouvement tumultueux. Ainsi s'établit une homologie lyrique sans épanchement. Seule la contiguïté signifiante du rapprochement laisse percer l'intuition poétique du photographe. Le filtre poétique façonne une sorte de calque mental qui invite à voir les choses *en relation*. L'image poétique en saisissant des connexions réinscrit les phénomènes épars dans un réseau de sens. Si tout se tient par l'analogie, les êtres et les choses ne semblent plus dispersés. Ou pour le dire avec Bonnefoy, les hommes s'en trouvent rapprochés :

La photographie, qui dit le non-être par sa perception du hasard, c'est aussi, et elle est seule en cela, ce qui nous met sans médiations en présence d'autres êtres que nous, en présence de leur présence⁴⁹.

Conclusion

Employer la métaphore de « poétique » pour rendre compte d'une photographie n'est pas seulement céder à une facilité lénifiante (celle de la photo gentille des enfants joueurs). La conception du « poétique » rattachée à l'image est de parti-pris. Elle n'entend pas du tout invalider l'importance de la matière sonore et du travail rythmique en poésie, simplement porter l'accent sur le caractère iconique du signifié poétique et son puissant ressort métaphorique, souvent minimisés par rapport à la matérialité du signifiant. Toute photographie n'est pas poétique : certaines peuvent n'être que déictiques. Mais si l'image mimétique usuellement dénote, elle est aussi susceptible de connoter, pour reprendre les distinctions de Barthes : non seulement elle peut suggérer d'autres images mais encore figurer un autre monde possible. L'implication pragmatique du poétique est aussi bien cognitive (la métaphore photographique me *fait penser à*) qu'affective (l'image me fait me *sentir tel*).

En voulant mesurer la pertinence de la métaphore qui déclare une photographie « poétique », on a pu voir qu'appeler une réalité « poétique » était pour le sens commun le moyen d'en signifier l'atmosphère rassurante. Mais cette vision réconciliatrice du monde – qu'on peut penser naïve – n'est pas sans lien avec le dynamisme poétique métaphorique. Il n'y a pas de tension dans le kitsch ; reste le sentiment final d'harmonie. L'image poétique pleinement comprise dépasse la simple projection de bons sentiments et révèle un processus psychique original et créatif. La « métaphore vive » conjoint des réalités opposées en une entité inédite, synthétique et intuitive, qui permet une réconciliation, un apaisement spirituel, lui-

⁴⁹ Yves Bonnefoy, *Poésie et photographie, op. cit.*, p. 57.

même susceptible de réformer la perception. L'image poétique, en découvrant de l'inédit dans le rapprochement de deux éléments rassemblés un instant dans le cadre de l'appareil accomplit bien la vocation du registre : être tout à la fois un partage du sensible et la transmission d'une vision du monde. La photographie poétique donne ainsi l'impression d'un cosmos qui confère au spectateur la sensation stabilisatrice d'un monde sous-tendu, comme chez Baudelaire, par des correspondances.

BIBLIOGRAPHIE

- Aron Paul, Saint-Jacques Denis et Viala Alain, *Dictionnaire du littéraire*, Paris, P.U.F., 2002.
- Baudelaire Charles, *Le Peintre de la vie moderne, L'Art romantique*, 1869, « III- L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne/III.
- Beaumont-Maillet Laure, *La Photographie humaniste 1945-1968*, exposition du 31 octobre 2006 au 28 janvier 2007 à la B.N.F., disponible en ligne : <http://expositions.bnf.fr/humaniste/index.htm>.
- Bonnefoy Yves, *Poésie et photographie*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2014.
- Burri René (dir.), *Sergio Larrain*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno (I.V.A.M.), 1999.
- Cartier-Bresson Henri, Bonnefoy Yves (préf.), *Henri Cartier-Bresson photographe*, Paris, Delpire, coll. « Maestro », 2005.
- Collot Michel, *La Matière-émotion*, Paris, P.U.F., 1997.
- Deroudille Clémentine (réal.), *Robert Doisneau, le révolté du merveilleux*, documentaire ARTE, 23 novembre 2016.
- Doisneau Robert, entretien avec Frank Horvat, *Entre vues*, Paris, Nathan, 1990, cité par Sandrine Bernardeau, en ligne : <http://www.panoramadelart.com/doisneau>.
- Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Larousse, coll. « Adam Biro », 2001.
- Gaudin-Bordes Lucile et Salvan Geneviève, *Les Registres. Enjeux stylistique et visées pragmatiques*, Louvain-la-neuve, Academia Bruylant, 2008, coll. « Au cœur du texte » n°11, « Pourquoi les registres ? ».
- Gracq Julien, *Lettrines 2*, Paris, José Corti, 1974.
- Haski Pierre, « Expo du Chilien Sergio Larrain : la photo en état de grâce », *Le Nouvel Observateur*, 11 septembre 2013.
- Jenny Laurent, « La poésie », en ligne : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/elyrique/>.
- Jodorowsky Alejandro (réal.), *Poesía sin fin*, France-Chili, Le Pacte, 2016.
- Kundera Milan, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, François Kérel (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984.
- Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1985 [1945].
- Narvaez Michèle, *À la découverte des genres littéraires*, Paris, Ellipses, 2000.
- Neumann Stan, Rogolini Luciano (réal.), *Photo. Les grands courants photographiques*, 3 volumes, Paris, Arte Vidéo, 2013.

Ortel Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.

Pinson Jean-Claude, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ vallon, 1995.

Ricœur Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1975.

Schaeffer Jean-Marie, *L'Image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

Sire Agnès et Leiva Quijada Gonzalo, *Sergio Larrain. Vagabondages*, Paris, éditions Xavier Barral, 2013.

Valéry Paul, *Œuvres*, t. 1, Agathe Rouart-Valéry et Jean Hytier (ed.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

Verlaine Paul, « Art poétique », *Jadis et Naguère*, en ligne : [https://fr.wikisource.org/wiki/Art_po%C3%A9tique_\(Verlaine\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Art_po%C3%A9tique_(Verlaine)).

PLAN

- De la « vie poétique » au gentil cliché
 - Sergio Larrain, itinéraire d'une vie poétique
 - Photographie humaniste, photographie poétique
 - « C'est poétique » : une expression du kitsch sentimental ?
- Le lien poétique au réel : immédiateté, précarité, réconfort
 - « L'expérience pathique » : moment poétique de la perception
 - Le poétique : figuration réconciliatrice d'un monde habitable
- La photographie poétique : une « redescription lyrique » de la réalité
 - Le poétique comme registre de la sensibilité
 - L'autre fonction poétique : la fonction iconique
 - Stylistique de la poésie photographique de Larrain
 - Un filtre poétique pour cadrer le monde
- Conclusion

AUTEUR

Chloé Morille

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : chloe.morille@u-bordeaux-montaigne.fr