

RODRIGO FONTANARI

L'INSTANT DEVIENT L'INSTANT DANS LA PHOTOGRAPHIE

Haruo Ohara et le haïkai

ABSTRACT: The purpose of this essay is to reflect on the relationship between photography and *haïkai*, using as an example the work of Brazilian photographer of Japanese origin, Haruo Ohara. His photographs are not meant to capture a moment as if they were made suddenly in time and space. However, Haruo Ohara makes a kind of deconstruction of this conception by removing it from the condition of a simple memory (of remembrance) and placing it into a condition of suspended and live moment. Moreover, this photograph which seems to be close to the *haïkai*, becomes, to put it in a very western literary manner, a kind of “incident”: an image that captures the world in the immediacy, without seeking any effect.

KEYWORDS: *Haïkai*, Photography, Literature, Haruo Ohara.

Sur Haruo Ohara

Cette intervention est une invitation à un voyage à l'intérieur des cadres de certaines photographies d'un agriculteur brésilien d'origine japonaise devenu photographe, Haruo Ohara, qui s'inspire aussi bien de la terre que de la photographie pour faire de ces deux terrains de vraies œuvres d'art.

Avant de se pencher sur ses photographies, je voudrais vous donner quelques grandes lignes de la vie d'Haruo Ohara. Né en 1909 à Kochi au Japon, il est fils d'une famille d'immigrants japonais arrivés au Brésil en 1927 pour travailler dans des plantations, en particulier celles de café, et qui se sont installés dans une communauté japonaise à Londrina, au sud du pays. Quelques années après son arrivée, en 1933, Haruo Ohara débute son aventure autour de la photographie de façon quasi autodidacte. C'est un photographe de ville qui lui offre son premier appareil photographique. Un appareil tout simple dont Ohara dira ultérieurement – dans son journal intime – qu'il s'agissait plutôt d'un jouet car sur dix photos trois seulement n'étaient pas ratées (Losnak et Rogério 2005, 66).

C'est ce même photographe qui guide ses premiers pas et qui lui enseigne les procédés de développement, ce qu'Ohara faisait avec tant de soin que j'oserais qualifier ce travail de sorte d'alchimie.

La photographie conquiert peu à peu sa place dans le quotidien de Haruo Ohara à tel point qu'en 1951 il devient membre du Photo Club de Londrina ainsi que du Photo Club Bandeirantes de São Paulo. À cette époque également, il révèle quelques-unes de ses photographies au monde à l'occasion de ses premières

participations aux Salons de Photographie aussi bien au Brésil qu'à l'étranger. Au cours de l'année 1956, ses photos reçoivent un prix à l'Exposition Internationale de la Photographie de Paris. Il décède en 1999 au Brésil à l'âge de 90 ans. Actuellement, ses photos sont reconnues aux quatre coins du monde et tous ses négatifs et archives sont entreposés à l'Institut Moreira Salles à Rio de Janeiro.

La photographie comme un poème

Détachés de toute contingence historique ou sociale, les clichés de Haruo Ohara ne cherchent pas à convaincre, mais invitent surtout à philosopher. Haruo Ohara mêle sa vie d'agriculteur et de photographe, rendant au monde de profondes images de la vie quotidienne ainsi que des expériences artistiques qui font que la photographie devient paradoxalement un art plasticien.

Cet essai ne se dédie pas simplement à penser aux convergences et aux divergences entre littérature et photographie, Il s'agirait d'entrevoir l'image photographique elle-même comme une sorte de poème. C'est en fait la proposition du sémiologue et critique littéraire, Roland Barthes (2003, 113), dans ses deux derniers cours au Collège de France, *La Préparation du roman* : « la forme d'art qui permet de concevoir le haïku = la Photographie » qui suggère qu'une photo d'Ohara s'assimile à un haïkaï.

Il s'agit, par hypothèse, des images photographiques qui sont en fait des formes dont le sens existe en tant qu'appel, invitation à réflexion, mobilisation des possibilités interprétatives, sens inachevé, incertain, variable, indéfini. Lisant les photographies de cette façon nous sommes aussi face à une autre dimension de la compréhension, où comprendre n'est pas forcément comprendre le sens, mais un appel au sens, avec toute sa force de résistance.

Toute ma recherche autour de l'œuvre de Haruo Ohara m'amène à penser qu'on est devant un poète photographe ou photographe-poète, car certaines de ses photos s'approchent d'une forme d'art, particulièrement de la forme poétique du haïkaï. Si ses photos peuvent être très proches du haïkaï, c'est avant tout parce que ses images, comme autant de poussières lumineuses, conduisent le regard au-delà de l'image en soi, c'est-à-dire à l'invisible. Je m'explique. Reprenant les idées de Maurice Merleau-Ponty (1964a, 94) dans son essai *L'Œil et l'esprit* – où il note que toute l'énigme célébrée par la peinture n'est autre que celle de la visibilité, que l'invisible n'est pas quelque chose qui se situe au-delà du visible –, c'est tout simplement ce que devient la vision possible, voir l'inapparent sous l'apparent, rendant visible ce que la vision profane croyait invisible. D'ailleurs, c'est ce que Maurice Merleau-Ponty (1964b, 120) lui-même appelle « perception pure » : l'évidence donc de quelque chose que l'on ne peut ni voir ni toucher, mais c'est ce qui rend ces images aussi consistantes, aussi vraies.

La tâche du photographe en tant que poète est ainsi de faire mieux voir le visible, rendant en fait tangible le monde et le corps par ceci : le mot et l'image où ils sont absents.

Avec les yeux de Haruo Ohara, on apprend qu'il faut savoir voir dans certaines images ce qui parfois nous échappe, par exemple la beauté des petits gestes et le rythme particulier et singulier du silence des paysages. De cet entrelacement entre le regard du photographe et le monde naît une image qui n'est plus une simple image mais un poème, un vrai poème construit à partir d'une texture tangible du photographe – de sa matière – qui rend à la photo une superficie perceptuelle, une fenêtre par laquelle le regardeur pénètre et se meut à travers la trame et le thème.

L'acte photographique – que l'on veut croire théoriquement un registre automatique – peut en certains moments et par les mains de certains photographes, révéler une vraie poésie.

Le photographe-poète serait alors plus proche du peintre, qui est capable de rendre visible le monde originel. Il sait que sa manière de voir le monde ne fige rien, au sens étymologique du terme « photographie » – graphie de la lumière. Il ne faut pas que sa photographie devienne image.

Bien que cette idée puisse sembler paradoxale, c'est par cette empreinte que la photographie se distingue de la peinture et le photographe-poète montre un autre sens bien moins apparent de la photographie : la présence à partir de laquelle les choses photographiées apparaissent.

Dans une telle perspective, l'acte photographique repose sur une sorte d'étonnement face au fait que quelque chose est ou vient à être, de telle manière que le photographe et le spectateur deviennent témoins d'un *vide de parole*. La photographie-poème révèle ce *vide de parole* car le photographe n'y cherche plus à signifier le fait de photographier. Il n'essaie pas de le qualifier. Mais par les subtilités de son geste, il parvient à juste le montrer. Il n'est pas par ailleurs si loin de ce que le philosophe allemand Hans Ulrich Gumbrecht (2010, 61) dans *Éloge de la présence* nomme non-langage, autrement dit l'ininterprétable où les signes ne sont plus ornés de signification. Ils y sont plutôt pure désignation : le dernier degré du sens, l'après quoi rien-de-plus-à-dire.

Ce que j'appelle le photographe-poète, c'est celui dont l'acte de photographier ne se résume pas à célébrer ce qui serait déjà devant l'objectif. Cet acte ne consiste pas à appréhender la beauté ou l'angoisse d'un événement ou d'un visage, mais à révéler un sentiment, un affect – au sens fort du terme – de ce qui est affecté par ce qui est vu. L'image s'efforce de rendre visible ce qui ne l'est pas, en introduisant en quelque sorte le rapport humain dans cette matière visuelle.

Et c'est sur ce point en fait que la photographie-poème touche de près la forme poétique orientale du haïkai : « une image forte, suffisamment forte pour faire taire notre bavardage mental et notre désir de tout maîtriser » (Bashô *et al.* 2010, 22), soulignent les poètes japonais. Ce texte assez bref constitué en trois vers de cinq, sept et cinq syllabes, vise à ouvrir une relation à la fois méditative et poétique avec l'instant. Il s'agit d'un exercice littéraire d'extrêmes ténuité et difficulté. Tout y est codifié et en même temps dénué de signifié particulier et de contexte (il ne véhicule aucune notion de système organisationnel politique, économique ou social), ce qui neutralise ce qui est décrit, libérant la pensée de l'arbitraire.

La photographie et le haïkai

La rencontre entre la photographie et la poésie est déjà annoncée par Susan Sontag (2010b, 196) dans son œuvre *Sur la Photographie*. Elle est peut-être la première critique de photographie à suggérer ce contact entre les arts, entrevoyant la poésie comme une « activité liée au visuel ». Et plus encore, « l'engagement de la poésie au concret et à l'autonomie du langage du poème correspond à l'engagement de la photographie à la vision pure ». Ce sont des formes d'art désarticulées, discontinues qui, par leur propre force d'expression, renouvellent la manière de voir et de percevoir les choses car elles réapparaîtraient déjà elliptiquement réarrangées par la subjectivité du regard qui les recoupe. La poésie est l'amalgame entre l'être et le mot, autant que la photographie est l'amalgame entre l'être et les choses saisies.

C'est par ailleurs par ces mêmes mots que j'entends la définition-même de haïkai comme ce qui « refait la naissance », au fur et à mesure qu'il propose l' « éveil attentif de qui voit pour la première fois et se voit, c'est-à-dire, qui isole du chaos fondamental ou primordial » (Forte et Ribeiro 1995, 44).

Le haïkai, par définition, est « un style de vie, une manière d'être, une approche sensuelle du monde » (Atlan et Bianu, 2007, 7), car ce qui fascine le lecteur est la façon d'écrire la vie pure et subtile. Une observation bien précise du monde par des vers rigoureusement scandés amène le lecteur à appréhender la même image vive qui a touché le poète. C'est d'ailleurs « le flux de la perception » (Bonefoy 1978, XVI) tels frémissements et rides que les poètes haïkaïstes intéressent à isoler par les traits mêmes du poème.

Le haïkai, selon Shuichi Kato (2009, 101) se caractérise comme étant l' « expression de l'expérience instantanée ». Tel un *flash* qui illumine et presque au même instant s'éteint, « le temps s'arrête dans ce moment. Il n'y a pas d'espace pour que les souvenirs s'y insèrent ». Il est plutôt question d'une expérience sensitive, « une sorte de symptôme entre le but de la perception (le monde extérieur) et l'intime ».

La photographie et le haïkai s'emparent d'un *flash* logique, d'une philosophie de l'instant qui ne fait pas *retrouver* au spectateur le temps vécu mais le *trouver*, car ce temps y est sauvé dans son immédiateté. Une sorte d'*instant pur*, une fois que la trace lumineuse inscrite sur le négatif n'est ni immobilisation, ni prétention aucune à figer ou à retenir. Ce qui se voit développé sur le papier photographique c'est l'instant dans toute sa fraîcheur, ne provoquant ni la nécessité ni la volonté de plonger dans l'image. Enfin, on vit l'instant photographique : l'expérience directe dont il s'agit n'appelle aucun commentaire comme dans un haïkai.

Si l'on observe certaines photos de Haruo Ohara, la relation entre photographie et haïkai qui peut s'y établir ne se fonde pas sur une traduction inter-sémiotique – du moins il ne semble pas qu'il photographie en pensant à un haïkai – mais à partir d'une intertextualité. Cet entrelacement de textes (tissus) qui s'entremêlent, se rapprochent, s'emboîtent, car en effet l'intertextualité, telle que la définit Julia Kristeva (1969, 85), montre que « tout texte se construit comme une mosaïque

de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre textes », résonne dans certaines photos de Haruo Ohara. C'est le trait qui déflagre, capture le regard du spectateur, faisant retentir dans l'image photographique une *textualité*, une texture bien proche de celle d'un haïkaï.

Certaines photos de Ohara montrent que son regard est attiré par des scènes du quotidien de la même manière qu'un poète haïkaïste qui compose un haïkaï. Haruo Ohara convertit ainsi ce produit d'un travail physique et chimique en un système de transcription de perception visuelle.

D'ailleurs, les photographies de Haruo Ohara surprennent notamment ceux qui ne connaissent pas les caractéristiques de la culture orientale. Elles évoquent généralement cette particularité de la culture japonaise : « l'amour de la nature », cette « passion ardente, devant laquelle tout se tait » écrit Paul-Louis Couchoud (2003, 15) dans *Les épigrammes lyriques du Japon*.

L'acte de photographier d'Ohara est guidé par une pratique subtile du monde et par une vision si minutieuse qu'elle n'impose pas au produit de la photographie la tyrannie d'un concept. Tout au contraire la singularité de son regard inscrit son geste photographique dans un rien vouloir-saisir, dans une esquive de la violence du sens, du sens unique. Et cela permet enfin de penser au rapprochement entre ces arts. Ils sont faits d'écriture et de silence. Les images de Haruo Ohara sont en quelque sorte marquées par un silence, une sorte d'anti-éloquence où il n'arrive à l'intérieur des cadres photographiques rien ou presque rien. Ses compositions sont en effet minimales, rehaussant la notion même de *vide de parole* qui émane de chacune de ses images.

Si certaines photos de Haruo Ohara peuvent s'apparenter au haïkaï, c'est parce que les deux s'expriment dans un état d'esprit de « rien de spécial ». Le photographe comme le poète sait attendre et contemple le panorama du monde, tout en laissant les choses se configurer devant les yeux dans une objectivité – dans une vision sans commentaire – qui ressemble à la manière dont un enfant exprime son étonnement devant ce qu'il voit pour la première fois, permettant alors de « sentir le monde comme quand nos yeux atoniques l'ont vu pour la première fois » (Watts 1960, 122). C'est la conception même d'un regard *Zen* sur les choses. Tout cela me permet de dire alors que Haruo ne *cherche* pas forcément ce qu'il photographie, il le *trouve*.

À ce propos je pense à une photo de Ohara, celle intitulée « Coucher du soleil – Tomoko et Ciro, ses fils ». C'est une image d'invisible, dans un plan ouvert. C'est le geste délicat de Tomoko qui montre du doigt quelque chose. On ne sait pas très bien de quoi il s'agit parce que peu importe ce que ce mouvement veut dire, c'est son expression qui compte.



Fig. 1. Haruo Ohara | Fonds Instituto Moreira Salles.

Se penchant sur les photos de Haruo Ohara, il est impossible de ne pas être touché par sa sensibilité profonde, percevant la nature à son tour, les effets de lumière et d'ombre, les empreintes subtiles des personnes et des paysages. Ohara ne peut être nommé autrement que « photographe-poète » car il n'est pas un simple faiseur d'images, il ne photographie pas tout simplement un visage, un arbre, les nuages dans le ciel. Il ne cherche pas spécialement à saisir quelque chose, à retenir son attention sur quelque chose ou sur quelqu'un en particulier. La plupart de ses images sont plutôt une modalité d'espace, un rythme de temps mais aussi la dimension d'une rencontre.

Tout cela me permet en effet de penser que photographe, chez Haruo Ohara, ne relève pas simplement du geste d'illustrer une idée ou même de retenir une réalité, mais plutôt d'agir sur la réalité : contrôler et construire une idée.

L'acte photographique se fait pour transcrire le temps. Le photographe est celui qui guette le temps – le rythme du mûrissement, la ponctuation propre aux événements – et ainsi il laisse chaque geste ou événement se contaminer du temps dont il a besoin pour s'accomplir. Ignorant l'abrupte rupture et fragmentation qui opère l'acte photographique, la chose photographiée continue de vivre dans le même flux temporel qu'avant de devenir une image virtuelle. La photo ne vit pas simplement dans le temps, c'est comme si le temps aussi était vivant à l'intérieur même de cette image.

En fait, de quel temps parle-t-on ? On ne fait pas référence ni au temps que prend le photographe pour faire une photo, ni au temps (le moment historique) où la scène se déroule, ni même au temps nécessaire pour la scruter. La photo en elle-

même est un événement, une pure présence, comme s'il s'agissait d'une apparition soudaine du référent dans le paysage de la vie.

Malgré son instantanéité, le temps s'oppose totalement à la fugace accélération dans la contemporanéité avancée. L'instant saisi étrangement ne fragmente ni ne fracture le flux de temporalité, le mettant en collapse, dans une éternelle suspension.

Suspendant le flux vif du temps, Haruo Ohara crée un espace vide dans lequel nulle chose ne peut s'installer sinon un monde de la lenteur, ce qui permet au temps passé ou au temps perdu d'être présent comme une allusion, comme une brise qui souffle, laissant le spectateur vivre dans le flux de la temporalité.

C'est là le temps que Haruo Ohara préfère, celui qu'il registre dans ses images, aussi bien le temps qu'il fait (les saisons) que son passage, sa durée, c'est-à-dire comme si le temps, l'invisible, pouvait venir s'inscrire dans l'image. Les photos de Haruo Ohara sont sensibles et attentives à noter l'impression instantanée de la fuite du temps. Contrairement à celles des autres photographes, les images d'Ohara sont tout simplement des saisies qui documentent une fraction de temps. Elles sont en elles-mêmes l'expérience du temps, dans son *ici et maintenant*.

Je pense à une autre photographie de l'année 1948, intitulée « Ciel d'hiver (vent froid) » où la légèreté de l'action mène le regard à un instant imperceptible d'hiver – le temps qu'il fait (« le vent d'hiver ») est en soi le thème d'un haïkaï –. Le vent vigoureux vient frapper les tiges d'une végétation et, glacial, les pousse subtilement en les faisant légèrement pencher dans la même direction que son flux. À cet instant j'aimerais évoquer ce très bel haïkaï de Hikari (1970, 80) trouvé dans un recueil de poèmes et qui me semble résonner avec l'image décrite. Je le cite: « La force du vent / Rappels à tous les humains / Comme ils sont petits ! ».



Fig. 2. Haruo Ohara | Fonds Instituto Moreira Salles.

C'est comme si Ohara en quelque sorte semblait chercher à retenir le moment de surgissement du monde dans la composition de nuages qui forment un ensemble synchronique avec les hampes des graminées, cassant la logique de la perspective de la renaissance. L'image se présente alors sans profondeur, liant sur une seule ligne ciel et terre. Comme si le photographe guettait sur cette ligne tenue l'émergence d'un point duquel le regard va s'approcher et pourra recomposer l'espace. Il est en quelque sorte témoin de la formation primitive du réel dans le vol du vent qui se condense dans le cadre de la photographie. L'image devient une méditation sur l'origine du monde, tout en faisant de la superficie du cadre photographique une extension vide et silencieuse, qui n'est autre chose que le regard du photographe, en cherchant toujours à sonder l'épaisseur de l'expérience quotidienne.

Que cherche-t-il, le photographe, à y voir ? La réponse n'est pas forcément dans ce qui se serait passé au moment où la photo a été prise, mais dans l'événement qui a eu lieu et qui continue sans cesse de se produire sur l'image. C'est en fait comme si le spectateur, à chaque fois qu'il regarde la photographie, pouvait respirer ce même vent, vivre l'instant saisi qui se renouvelle à chaque nouveau regard posé sur l'image. Le spectateur est invité à entrer dans ce même instant silencieux d'un jour d'hiver et à s'y laisser plonger, sentir ce même vent provoquant le mouvement des fines et longues hampes des graminées. Un instant délicat révélant la même splendeur sublime que les grands paysages.

Le temps, dans cette photo, a une fonction phatique et une charge existentielle : la pure et mystérieuse sensation de vie. La même impression se produit devant d'autres photos de cet artiste. On saisit bien sa sensibilité pour cette intensité subtile par rapport à la durée d'une journée où, soudainement, par le travail de son regard, les unités mathématiques utilisées pour mesurer le passage du temps deviennent des unités sensibles.

Ce sont des photographies qui semblent faites aux marges des rythmes accélérés des événements de la vie quotidienne de la campagne, et qui offrent aux spectateurs la perception du temps d'une autre durée. C'est de l'ordre du propre événement, c'est l'instant qui devient l'instant devant l'appareil photographique. *Eidos* de l'instant : sans durée ni rétention, ni même figement. L'instant essentiel : l'instantané des choses, avant même qu'elles ne se dégradent car le temps passe.

J'évoquerais encore cette autre très belle photo de l'année 1948, où il me semble voir une certaine diminution d'éloquence du photographe, intitulée « Nuage ». Visiblement cette photo ne qualifie rien, elle ne fait que montrer. Haruo Ohara n'y dépeint pas la pluie, au contraire il a rehaussé le mauvais temps avec les cumulus noirs parsemés des derniers rayons du soleil. Le soleil se cache derrière ces gros nuages annonciateurs en quelque sorte du mauvais temps.



Fig. 3. Haruo Ohara | Fonds Instituto Moreira Salles.

Tel un haïkaï – cette sorte de « vision qui s’adresse directement à notre œil, une impression vive qui peut éveiller en nous quelque impression endormie » (Couchoud 2003, 29) –, les images d’Ohara ne me semblent signifier rien au-delà d’elles-mêmes, ne se laissant pas saisir par un dernier signifié. Ce n’est pas par hasard qu’Yves Bonnefoy (1978, VII) dans la préface du livre de Roger Munier, *Haïku*, s’attache à noter que pour bien comprendre un haïkaï, il faut « laisser s’annoncer tous les sens dans le pur hors-sens du poème. Mais surtout, laisser venir ce qui vient, opérer l’inattendu et son ravissement subit ».

En regardant toutes ces photographies de la vie quotidienne à la campagne évoquées auparavant, on s’aperçoit que le regard du photographe ne succombe pas à ce qui est dynamique, à ce qui bouge devant lui. Haruo Ohara dirige son regard vers les endroits statiques. Il réalise des images délicates ou grandioses qui doivent rester comme des empreintes dans la rétine habituée seulement à ce qui est de l’ordre de la fugacité, de l’éphémère. Ce sont des images presque imperceptibles : l’expression même d’un regard, la luminosité en particulier qui tombe sur les corps, les paysages ou même le dessin spontanément tracé par les nuages et leurs variétés de volumes et de tonalités.

Si les photos de Haruo Ohara permettent en quelque sorte d’être vues et lues tel un haïkaï, c’est parce qu’avant tout ces photos ne veulent pas à tout prix suggérer quelque chose. Mais, d’une manière ou d’une autre, elles parlent et pour cela elles touchent. Par ses photos, Ohara ne cherche ni à signifier ni à qualifier, mais à adopter ainsi un geste qui ne vise qu’à montrer l’événement, le paysage.

Néanmoins, il n'y est pas question de dire que ces photos n'ont aucune signification. Au contraire, comme dans un haïkaï, l'image ne se veut pas davantage qu'un acte de *vouloir dire*, un geste bref, un appel au sens. Ces photographies font alors taire le spectateur car elles sont dépossédées de toute intention, ne cherchant pas éterniser quelque qualité d'un événement ou paysage. Elles apportent simplement au spectateur un sentiment.

Pur art de l'ascèse qui rompt avec tout l'esprit discursif et le vertige émotionnel. Voyez la photo intitulée « Autoportrait de Haruo et Kô », de 1959 : quelques jours avant de fêter sa vingt-cinquième année de mariage, le couple, sous le contre-jour gracieux d'un coucher de soleil, se tient les mains, dos à la caméra et regarde l'infini d'un ciel plein de nuages. Aucune sorte d'interprétation de l'instant n'y est articulée par le photographe par rapport au mariage. On sait qu'il s'agit d'une célébration grâce à la légende. La photo en soi ne dit rien de cela, elle ne fait que souligner une union qui s'éternise et se réactualise dans le flux de la nature.



Fig. 4. Haruo Ohara | Fonds Instituto Moreira Salles.

L'instant devient l'instant

Enfin, pour conclure, loin de convertir les objets et les paysages en banalités par l'insistance d'un regard répétitif, les images de Haruo Ohara suscitent, au contraire, une interrogation sur la nature et le destin des images dans la modernité avancée. Mais encore plus que cela, le regard d'Ohara apprend à saisir la force dramatique du banal, faisant ressortir de ce qui est tout petit une énorme intensité. Or ce ne serait pas sur ce regard que se fonde tout l'art du haïkaï : « un étonnement sans cesse renouvelé devant la fraîcheur des plus petites choses qui – comme tout dans notre vie – ne sauraient durer ou se reproduire à l'identique » (Bashô et al,

2000, 13). L'hommage d'Haruo Ohara aux choses les plus triviales de la vie quotidienne a offert à l'histoire de la photographie moderne brésilienne des images qui dissipent toute rigueur d'explication.

Que veulent-elles dire ? Peu importe. Les images d'Ohara touchent par leur simplicité : toute notion s'y dissipe au profit d'une épiphanie du rien. C'est une invitation silencieuse à philosopher car, au lieu d'affirmer quelque chose, à mon avis, elles ne produisent que la paix.

C'est ainsi que Haruo Ohara regarde le quotidien. Il essaie de s'échapper des métaphores : pendant son travail journalier dans la plantation de café par exemple, le combat avec la terre n'est pas présent et toute la force du travail agricole vient de sa suspension – la houe, le tamis et autant d'autres outils sont mis dans une sorte de repos absolu ou encore deviennent les objets d'une sorte de jeux ludique. Il est donc impossible de ne pas lier tout cela au fait de « libérer la pensée du contenu pour goûter la chose elle-même », pour évoquer les mots mêmes de Susan Sontag (2010a, 29) dans *Contre l'interprétation*.

La photographie chez Haruo Ohara n'est plus une construction artificielle, mais un cri inarticulé éveillant le regard vers l'invisible qui cohabite avec le visible. Et dans cette perspective il me semble que la photographie a une certaine filiation avec ce que Barthes (2002, 725) même définit par l'incident : « tout ce qui tombe, comme une feuille ». Car l'incident se définit comme ce qui paraît, survient, étant alors saisi plutôt comme événement que comme substance. Ou encore comme l'entend Philippe Forest (2008, 118), l'incident est la « soudaine révélation du réel surgissant dans la nudité même d'une apparition irréductible à tout commentaire ».

Photographe, aux yeux de Haruo Ohara, consisterait à s'effacer devant l'évidence, faisant, à la manière un haïkaï, paraître sur l'image une sorte d'objectivité de sentiment, comme si le photographe ne voulait rien dire, ou mieux encore, ne voulait rien faire paraître. Il efface son ego devant l'évidence de ce qui est montré.

La photographie se transforme ainsi en un moment sans témoin, en une nomination sans sujet : une image en deçà de l'image, où le monde ne se montre plus devant les yeux comme représentation. C'est le visible venant en soi : soudain il semble l'inespérable qui fait signe à l'intérieur du vertige de la propre existence, sans qu'il ne faille rien faire. L'image fait donc voir l'invisible à travers le visible éternisé par ce flux pulsant de la vie qui est l'instant photographique et qui fait de chaque photo *l'expression de ce qui existe*.

On pourrait penser enfin que certaines photographies de Haruo Ohara, en exploitant seulement les qualités sensibles de ses propres matériaux – luminosité, texture, volume, proportion –, ne visent à exprimer rien au-delà d'elles-mêmes. Chaque photo peut donc créer à sa manière un ressenti, penser et concevoir le monde. Haruo Ohara ne travaille pas avec le signe, il travaille le signe, mettant en relief les fonctions poétiques et métalinguistiques de la photographie qui en font l'expression même d'une écriture (d'un graphisme photographique). Ce travail, conduit à des manifestations extrêmes, aboutit à une sorte de *degré zéro de l'écriture* – pour reprendre le titre du premier livre de Roland Barthes – il rend

tangible, permettant au regardeur de voir, toucher, sentir, écouter la chose elle-même sans médiation, comme d'ailleurs dans un haïkaï où le poète s'engage à saisir un monde antérieur à sa propre arrivée.

BIBLIOGRAPHIE

- ATLAN, C., BIANU, Z. 2007. *Haïku du XX^e. siècle. Le poème court japonais d'aujourd'hui*. Paris: Gallimard.
- BARTHES, R. 2003. *La Préparation du roman*. Cours et séminaire au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980). Paris: Seuil/IMEC.
- . 2002. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Œuvres Complètes. IV, éd. Eric Marty. Paris: Seuil.
- BONNEFOY, Y. 1978. "Préface". In R. Munier. *Haïku*, I- XXXV. Paris: Fayard.
- BASHÔ, ISSA, SHIKI. 2009. *L'Art du haïku. Pour une philosophie de l'instant*. Paris: Belfond.
- COUCHOUD, P.-L. 2003. *Le Haïkaï. Les épigrammes lyriques du Japon*. Paris: La table ronde.
- FOREST, P. 2008. *Haïkus, etc. Suivi de 43 secondes*. Nantes: Cécile Defaut.
- FORTE, M.L., RIBEIRO, M.P. *O Ocidente e a poética esquiva do Haiku*. Lisboa: Assírio Bacelar.
- GUMBRECHT, H.U. 2010. *Éloge de la présence*. Paris: Libella-Maren Sell.
- HIKARI. 1970. *Au Fil de l'espace, temps. Recueil de poésie japonaise et d'ouverture sur le zen*. Paris: Publibook.
- KATO, S. 2009. *Le Temps et l'espace dans la culture japonaise*. Paris: CNRS.
- KRISTEVA, J. 1969. *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- LOSNAK, M., ROGÉRIO, I. 2003. *Lavrador de imagens*. Londrina: S.H. Ohara.
- MERLEAU-PONTY, M. 1996a. *L'Œil il il et l'esprit*. Paris: Gallimard.
- . 1964b. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- SONTAG, S. 2010a. *Contre l'Interprétation*. In *Œuvres complètes*, t. V. Paris: Christian Bourgois.
- . 2010b. *Sur la Photographie*. In *Œuvres Complètes*, t. I. Paris: Christian Bourgois.
- WATTS, A. 1960. *Le Bouddhisme zen*. Paris: Payot.