

Fossilisation de l'instant photographique

Vers une mémoire du temps chez Sugimoto

Alexandre Melay, docteur en arts plastiques, esthétique et théorie des arts contemporains (Université de Lyon) et artiste-plasticien, diplômé de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon

47

Revue Traits-d'Union

#09 Le(s) Présent(s)

Résumé : L'artiste japonais Hiroshi Sugimoto construit une photographie conceptuelle interrogeant l'instant présent comme instant photographique. Dans la série Seascapes, Sugimoto réalise des images monochromes, où les mers du monde entier se révèlent dans la métaphore d'un paysage originel et d'un futur infini. Les photographies documentent ainsi l'impermanence des rythmes de l'univers et du passage du temps, permettant de percevoir l'éternité dans l'instant présent. L'acte photographique sert de cadre rituel à une approche méditative du réel, où la surface lisse invite au vide et au silence. Car ces paysages marins, en s'opposant au trop-plein d'images que notre société produit dans une accélération et une dématérialisation, laissent place à du vide, qui demande à être contemplé, pour mieux apprécier l'instant présent en se concentrant sur l'essentiel d'un « éternel contemporain ».

Mots-clés : instant, photographie, Sugimoto, impermanence, métaphysique

Abstract: Japanese artist Hiroshi Sugimoto's conceptual photography questions the "present instant" as a "photographic instant". For the Seascapes series, Sugimoto photographed oceans in black and white all around the world, as a metaphor of an original landscape and infinite future. These photographs exemplify the impermanence of the universe rhythms and of passing time; the present moment they capture offers a glimpse of eternity. The use of photography serves as a ritual framework for a meditative approach to the real, where smooth surface invites to emptiness and silence. Because these seascapes contrast with the overflow of de-materialized images that our accelerating globalized society produces, the black and white images represent emptiness, and seem to demand to be gazed at; to better appreciate the "instant" by focusing on the essence of an "eternal present".

Keywords: moment (instant), photography, Sugimoto, impermanence, metaphysics

A lors que la conscience historique de la modernité et du capitalisme, liée à une théologie chrétienne, insiste sur le déploiement du temps comme inéluctable de la croissance, du progrès et du déclin catastrophique, doit-on considérer les philosophies d'Extrême-Orient qui décrivent la progression du temps en tant qu'un instant éternel comme pouvant être une réponse à notre relation au temps et une autre conception temporelle possible ? L'instant présent doit-il être alors reconsidéré, pour possiblement devenir l'un des potentiels du temps présent dans une époque hantée par des idéologies de fin du monde ? Ainsi, pourrait-on envisager le présent comme un instant éternel et infini, celui d'un « éternel contemporain » ?

Dans la série photographique intitulée *Seascapes* et réalisée depuis plus de trente ans, l'artiste japonais Hiroshi Sugimoto, né en 1948 à Tokyo, traduit le passage du temps éphémère et éternel à travers des images monochromes de paysages marins. On se propose d'examiner comment l'artiste, par l'usage de la photographie tente de rendre compte du temps présent comme un instant éternel, qui dans le bouddhisme *zen* renvoie à cet « éternel maintenant² ». On abordera d'abord la notion de présent dans son rapport avec la conception temporelle de l'instant de « l'ici et maintenant » qui correspond à l'instant photographique, à ce moment propice de la prise de vue, à cet instant suspendu à jamais dans le temps et l'espace. On examinera ensuite comment les paysages marins de Sugimoto dans leur conception même représentent la ligne d'horizon du temps, qui trace une mémoire éternelle, une « fossilisation » du temps. Nous montrerons ensuite que l'image maritime symbolise l'impermanence, une conception temporelle liée à l'éphémère, au transitoire, au temps primitif de la mer. Par ailleurs, on analysera la métaphysique du temps chez Sugimoto, en montrant que le médium photographique permet de traduire des images spirituelles et mentales, qui s'expérimentent par l'instant vide présent dans la méditation du bouddhisme *zen*. On s'attachera enfin à montrer comment « l'expérience du temps » résulte d'une accélération du *slow time*, et ainsi comment une reconsidération de l'instant et un retour vers un temps originel semble nécessaire ; que la lenteur, remplacée par un temps mondialisé accéléré dans un espace-monde dématérialisé, devient une valeur à reconquérir.

I L'instant présent comme instant photographique

Dans la pensée japonaise du bouddhisme *zen*, le présent est, en effet, une réalité resserrée sur l'instant suspendu entre deux néants. Car, comme le disait très justement Bachelard : « Le temps n'a qu'une réalité, celle de l'instant³. » Cette réalité de l'instant est un temps non-chrétien, proche du rhizome de Deleuze, avec ses différents plateaux⁴. Cet intervalle, un entre-deux, entre le temps faible et le temps fort est le temps présent du *zen*, celui de l'instant ; celui que l'on pourrait appeler le « temps-intervalle ». Ce temps du *zen* n'apparaît que sous une forme déterminée appelée « instant » et portée par l'évènement qui se déroule dans l'« ici et maintenant », une conception théorisée par le maître japonais Dôgen dans le *Shôbôgenzô*⁵. Le *zen* met l'accent sur la spontanéité dans l'ici et maintenant du présent. Le temps se présente dans l'instant et même « s'appresente » (*genzen*). Il s'agit de prendre sur-le-champ ou de laisser ce que nos sociétés nous poussent inconsciemment à tuer ; tuer le temps pour nous empêcher, tant que

possible, de saisir l'instant. Considérer le présent, l'instant comme une méditation, une pause dans le monde effréné en perpétuel mouvement, car les mutations de l'espace-temps et le dérèglement de notre rapport à la temporalité entraînent un trop-plein de réel. Ces instants de pause, d'intervalle, de vide, de silence, expriment une esthétique de la lenteur et une valeur apportée au présentisme.

L'instant, c'est justement le propre de la photographie, et un terme désigne cette brièveté du temps de pose : l'instantané⁶. La notion de temps en photographie est souvent définie comme la prise d'un moment instantané, qui permet de saisir le fugace, l'éphémère, l'impermanence. Face à l'éternel changement de toute chose, la photographie permet de saisir l'instant de l'ici et maintenant. Le processus photographique permet de capturer l'« arrêt fécond », pour reprendre l'expression de Munesuke Mita⁷. Car l'instant photographique correspond au moment propice, à la chance, le *kairos* grec du moment opportun. La photographie, en tant qu'objet technique, répond parfaitement au processus de capturer des prélèvements, elle capte en un cliché, une parcelle cohérente de temps présent. Elle est une représentation analogique du temps, mais sans pour autant officier en tant qu'image réaliste du sujet photographié. Son témoignage cristallise l'instant de la prise de vue, faisant perpétuellement revenir ce même instant au stade où il a chaviré dans le passé. Ainsi, celui-ci perdurera, éternellement figé dans la trace d'un présent révolu : le processus photographique fige l'éphémère du présent, en le fossilisant, le pétrifiant. La photographie nous appelle à croire à une forme d'immortalité, mais n'est qu'un compromis entre la pérennité du souvenir et la représentation d'un instant désormais mort. La photographie œuvre comme une archéologie du présent en fixant ses traces, car elle relève toujours de ce qui a été, tout en rendant présent le passé. Cette suspension renvoie à la glorification et à la commémoration de l'instant. Celui-ci est ainsi mis en exergue de son passé et de son futur, c'est un temps-intervalle, un instant où tout est suspendu. Il s'agit de remettre en question les associations de l'instant, en impliquant une conscience totale de l'instant présent. Il s'agit de ne faire qu'un avec l'instant, un instant présent qui devient éternel, car l'éternité n'est qu'une succession d'instant. Dans ses nombreuses séries photographiques, Sugimoto cherche à capter l'instant présent afin de conserver, dans l'avenir immédiat, cet instant devenu passé. La photographie s'apparente à une stèle, l'événement passé, lui, tient lieu en une parcelle de temps voué à demeurer comme un monument immortel. Capturer l'essence du temps, l'histoire et la mémoire, aborder le passage du temps, et s'interroger sur la nature de la réalité captée par l'appareil photographique sont des thèmes centraux du travail de Sugimoto.

I La ligne d'horizon du temps

Hiroshi Sugimoto vit et travaille depuis plusieurs années entre les États-Unis et le Japon ; il vit entre deux temporalités, entre l'Occident et l'Orient. L'artiste produit une photographie conceptuelle et temporelle sur l'espace-temps. Il cherche la légèreté du temps, en explorant la richesse et la complexité du rapport de la photographie au temps, à la mémoire et à l'histoire, en capturant le présent incertain et impermanent, qui illustre une certaine fragilité du monde contemporain. Les concepts de la nature du temps et la métaphysique de l'existence humaine sont les thèmes que l'artiste développe dans ses séries d'images photographiques en noir et blanc. Il est question du « temps exposé » ; ce temps fait référence aux longues expositions photographiques réalisées par l'artiste, qui sont comme des tentatives de « fossiliser » le temps.

Depuis plus de trente ans, l'artiste travaille sur la série *Seascapes* ou paysages marins⁸ ; une série continue de photographies de la mer et de son horizon pris dans le monde entier, réalisée en utilisant un appareil photographique grand format traditionnel, permettant de faire des expositions à durée variable. À la différence de la prise de vue numérique et du développement digital qui traduit une accélération du temps, Sugimoto construit et développe sa photographie en lien avec la perception du présent et en mettant en évidence l'expérience du temps. Les centaines de clichés représentant les océans du monde entier sont autant de questionnements sur la nature de la photographie que la nature elle-même.

L'imagerie de cette série est formellement parlante, géométrique, abstraite et minimale ; seules des variations apaisantes de noirs, blancs et gris sont divisées par une ligne d'horizon⁹ : un paysage sans perspective, ancestral et inchangé depuis la nuit des temps. Dans *Seascapes*, la ligne d'horizon se situe toujours au milieu de la composition, conférant la même importance au ciel et à la mer. Chaque photographie est réalisée suivant une démarche méthodique, parfaitement pensée, cadrée et équilibrée. Les prises de vue sont réalisées à environ vingt mètres au-dessus de l'eau et non pas sur la rive des différentes mers : la rive n'est pas visible sur l'image et la vision est donc automatiquement dirigée vers l'eau et le ciel. Les images sont composées d'une ligne d'horizon comme une ligne d'horizon du temps, qui traverse le milieu de l'image, coupant le paysage en deux espaces à parts égales, celui de l'air — le ciel — et celui de l'eau — la mer — : l'horizon demeure toujours à distance. Sur cette ligne où le ciel rencontre la mer, les objets cessent d'exister. La photographie joue comme une mise en évidence et une capture de cet horizon fugitif. L'horizon fixé sur chaque image marque ainsi la suspension du temps dans le paysage. Chez Sugimoto, chaque photographie ressemble à du temps cristallisé.

Sugimoto produit des séries de photographies en noir et blanc parfaitement maîtrisées, en développant ses photographies avec une attention et une compréhension aiguës sur les nuances de l'épreuve d'argent et de son potentiel de richesse tonale — une palette infinie de noirs, blancs et gris. Il utilise des techniques photographiques traditionnelles pour produire des images qui préservent la mémoire et le temps, en s'opposant à la technique numérique de notre monde épris de technologie, d'immédiateté et de superflu. Car l'utilisation du grand format, d'un long temps d'exposition et d'un développement traditionnel caractérisent les images de Sugimoto, qui sont, selon ses propres termes, un « condensé » de centaines de milliers d'images : des fragments de temps qui mesurent le temps non par croissance, mais par répétition. La série des paysages marins *Seascapes* soulève des questions fondamentales sur la relation entre la photographie et le temps tout en explorant la nature mystérieuse et ineffable de la réalité. À chaque prise photographique, il s'agit pour l'artiste de saisir le temps, ce temps éphémère et mouvant. Car au cœur du travail de Sugimoto, il y a l'idée que la photographie est une machine à remonter le temps, une méthode de préservation et de représentation de la mémoire et du temps. Pour l'artiste, « la photographie fonctionne comme une fossilisation du temps », et c'est grâce à un travail de nuances que les images produites dans une palette infinie de noirs, blancs et gris semblent contenir des éternités de temps. Ses images ont toutes une chose en partage, un thème récurrent dans son œuvre : l'obsession du temps qui passe. D'après Sugimoto, le temps, le sens du temps, le passage du temps, signifie la conscience. Il s'agit d'abord de regarder en arrière avant d'imaginer le futur. Tout comme il est fondamental de savoir d'où vient notre esprit, car nous sommes aujourd'hui si loin de la nature et de l'origine des choses ; nous vivons dans un « espace-monde » et un « temps mondial », au sens de Zaki Laïdi, marqués par la perte de sens lié à la mondialisation¹⁰.

I L'impermanence de l'image maritime

L'image marine symbolise dans la mythologie grecque la puissance de l'« Eau », ce qui soutient et enveloppe le « Monde », ou encore la source originelle de la puissance du « Monde ». Ainsi, la mer n'a-t-elle pas été la première image que les hommes découvrirent ? Les humains d'aujourd'hui peuvent-ils voir un paysage comme l'ont vu les hommes primitifs ? La mer est synonyme de naissance et de renaissance, elle est le trait d'union entre le ciel et la terre. Les photographies sont des visualisations de scènes aquatiques : l'eau a émergé avant même l'aube des temps. Sugimoto propose un questionnement sur l'impermanence, sur la nature éphémère de la civilisation, une méditation sur la notion de temps avec le rôle des éléments naturels, l'air et l'eau. L'eau, la mer sous toutes ses formes, invite à une vision primitive. Car dans le monde en constant changement, les mutations d'un monde véhiculé par la vitesse et les flux engendrent des saturations, et selon l'artiste, il est de plus en plus difficile d'avoir un horizon maritime dégagé et vierge de tous signes de l'occupation humaine. Aux alentours des grandes aires urbaines, cela devient impossible. Il essaie pour cela de trouver les lieux les plus reculés de la civilisation pour interroger une vision primitive du monde. Les photographies qu'il effectue aujourd'hui sont visuellement identiques à celles d'il y a trente ans, mais leur réalisation devient de plus en plus compliquée. Les photographies portent chacune le titre de l'endroit où elles ont été capturées. Ce processus permet de répertorier les caractéristiques spécifiques de l'eau, de l'air et de la lumière. Les paysages marins ne sont pas des photographies de la mer, mais des images prises de la mer, des profondeurs obscures du passé, des machines à remonter le temps qui sont capables d'attirer notre regard au-delà de notre propre existence. Ce sont des images qui donnent sur la mer, et qui visent à se concentrer sur ces substances que sont l'eau et l'air, à partir desquelles la vie elle-même a émergé il y a des millions d'années.

L'artiste est un véritable maître du temps, il donne une sérénité presque surnaturelle à ses images lisses et usées par le temps de la surface de l'océan, qui sont autant d'ondulations que de plis permanents, traitant la photographie comme une capsule temporelle éthérée. La figure du temps est symbolisée par l'eau, celle de la mer, symbole de l'infini. La série des *Seascapes* illustre une conception du temps, celle d'une articulation de l'espace-temps capable d'accueillir ce « temps flottant » de la pensée japonaise du *zen* par l'expérience temporelle de l'impermanence *mujō*¹¹. La simplicité formelle de l'immensité de la mer traduit cette impermanence comme le temps fuyant en un flux continu — passé, présent et futur — et s'attache à une réalité concrète et quantifiable du monde. Fondamentalement fluide et dynamique, ce présent est fait d'une multitude de temporalité, de l'ordre d'un temps fluide, d'une temporalité liquide, dans lequel tout est instable et rien n'est constant. Un « temps-flux » changeant, se modifiant constamment en un flux perpétuel : l'impermanence du *mujō*. Il s'agit de prendre conscience que tout est transitoire. L'impermanence du *mujō*, c'est accepter le temps tel qu'il est, vivre en symbiose avec le temps sans chercher à le maîtriser : tel est le point d'ancrage du vécu japonais¹². Ce temps éphémère renvoie à une série de termes qui traduisent la fluidité, le flux, l'écoulement des choses, le passage. Tout coule et flotte : l'expression *uku* « flotter, être ballotté par les vagues » ; *ukine*, « le sommeil » flottant comme celui des oiseaux de mer ou des voyageurs ; toute une poétique de l'eau, une beauté flottante avec ses flux et ses reflux. Car dans la pensée *zen*, flotter, c'est être pris dans les eaux de la vaste mer de l'Ainsité du bouddhisme. C'est pourquoi, ce sentiment de fragilité, de précarité et d'impermanence imprègne

tout. Cet éphémère n'est pas le seul instant comme coupure du temps, il est plutôt une sensibilité à la modulation du temps, à son passage. Il structure ce que le maître *zen* Dôgen appelle le « temps-existence » (*yûgi*), le « c'est ainsi » qui permet d'accueillir l'« esprit de la vague¹³ ». Être et ne pas être, flotter entre permanence et impermanence, sentir l'énergie du temps, ressentir en soi le fixe et l'éphémère, éprouver distance et fluidité, présence et absence. Le temps vagabonde au gré de nos pensées et s'immobilise à l'instant où nous avons conscience d'être : le présent s'élargit des échos du passé et des visions du futur.

Le concept du temps primitif est l'« océan du temps » d'où procède et où retourne toute existence. Il existe une conception de même ordre dans le Japon antique, qui distinguait deux phases du temps dénommées l'une *toko*, l'autre *ochi*. *Toko* exprimait la stabilité et *ochi* le retour. Toutefois on peut penser qu'il s'agit de deux aspects d'un ressenti identique. À un moment donné de l'histoire ancienne, la retranscription attribuée aux phénomènes composant *toko* et *ochi* se composait de l'idéogramme signifiant « eau ». L'image de l'eau est donc présente dans la représentation écrite de ces deux aspects du temps, tout à tour stable et revenant sur lui-même¹⁴. Car le monde est voué à l'« Éternel Retour », pour reprendre la notion de Nietzsche¹⁵, une conception tournée vers le monde présent, formé de multiples couches où toutes les phases du temps — passé, présent, futur — reviennent en boucle. C'est là la véritable expérience « contemporaine », au sens authentique du terme, car tous les temps y sont réunis. Si l'on voulait distinguer ce « contemporain » d'avant-garde du « contemporain » accéléré du XX^e siècle, en quête perpétuelle d'une « nouveauté » toujours plus neuve — indissociable de la conception d'un temps linéaire accéléré effaçant le passé à mesure de son avancement — le premier pourrait être dénommé « Éternel Contemporain », sur le modèle de l'« Éternel Retour », parce que ancré dans un temps dont les différentes strates coexistent simultanément. Toutes les photographies de la série *Seascapes* témoignent d'un retour au « contemporain », à la contemporanéité d'un temps plissé revenant à son origine¹⁶.

Le temps de l'impermanence se traduit par un sentiment, celui de la poignante mélancolie des choses, le *mono no aware* que l'on peut traduire par « être sensible à telle et telle émotion », et plus précisément par une « empathie avec l'être de l'éphémère ». Cette empathie n'est pas fusion, mais retrait, distance neutre, voire mélancolie du présent : le quelque chose dans le cœur qui ne peut être capté, le diffus, le juste suggéré de l'esthétique du *yûgen*¹⁷. Les images sont des captures de la mer à un moment de tranquillité absolue, comme une entité rythmique de vagues, de marées et de changements saisonniers : des paysages clairs avec des horizons parfaitement définis et absolus, divisant des ciels clairs et vierges avec l'eau sombre ; des paysages brumeux où le ciel et la mer se fondent dans l'atmosphère ; des paysages nocturnes dans lesquels le ciel, l'eau, les vagues et l'horizon apparaissent comme autant de degrés de noir ; et enfin des paysages de l'aube délibérément flous, où les rayons du soleil s'échappent des horizons brumeux, rendant la vision photographique comme une pure vision impressionniste, presque picturale¹⁸. Image après image de la même composition noir et blanc, composées de manière identique, avec la ligne d'horizon se fondant parfaitement au milieu de la composition avec l'océan en bas ; une identique proportion de ciel et de mer, avec souvent une brume douce et opaque dépassant le cadre et reliant l'océan à l'air comme au début des mythes de la création. Images d'un présent figé, comme un paysage primitif, né des deux éléments naturels fondamentaux, référence aussi à la technique de développement ancienne — qui s'oppose au tirage numérique — utilisée par l'artiste pour ses qualités de rendu des gris, mais aussi pour des

raisons d'ordre intellectuel. La chimie argentique de la pellicule composée de minéraux, des sels d'argent, crée une proximité physique correspondant à la volonté de Sugimoto de capter le primordial, en l'occurrence le temps, l'impermanence et les éléments naturels : l'air, l'eau, le minéral.

L'esthétique de l'impermanence *mujō* se traduit par une absence de couleur dans les photographies qui permet d'adoucir les traits, de fondre les formes, de réduire les détails, de polir les angles saillants. Le gris-argent de la photographie allège le paysage d'ordinaire lourd et agressif, en estompant une lumière trop crue, en l'adoucissant. Plus de luxuriance ni de profusion, plus de complexité ni de contrastes. Les proliférations de matières et de formes s'atténuent, il n'a y plus d'espaces saturés, mais une lumière aux demi-teintes sans éclats violents. Le résultat est celui d'un paysage estompé, comme un lavis fait de flous et de dégradés de gris, ou la valeur japonaise de *l'awai*, terme qui désigne la beauté des flous et des dégradés. Plus qu'une vision, c'est une atmosphère visuelle qui émane des paysages marins. En effet, le noir et le blanc sont utilisés par l'artiste car selon lui la crédibilité est meilleure en noir et blanc plutôt qu'en couleur. En effet, le noir et le blanc de la photographie sont comme une réponse au trop-plein de couleur, à la saturation, à la violence des couleurs omniprésentes dans le quotidien. Il ne s'agit pas d'en ajouter davantage, et le noir et le blanc ont le pouvoir d'uniformiser l'ensemble du spectre chromatique ; de capturer la sensation essentielle de l'air et de l'espace. Le noir et le blanc noient l'atmosphère avec des images plus abstraites et plus universelles. Ils nous montrent la réalité sous une forme abstraite et confèrent un caractère intemporel aux choses, éternisant ce qu'il y a de fugace en nous. L'ensemble des paysages en noir et blanc, quels que soient les lieux où ont été effectuées les prises de vue, évoque un « paysage intérieur » homogène dans lequel se déploie un espace-temps au-delà de la vie individuelle, en faisant référence à nos souvenirs et à notre passé commun. Les photographies nous permettent de nous retirer dans un autre monde, le monde de la non-forme, de l'évasion, du rêve, rempli de mystère. Ces brefs moments passés dans l'absolue perfection photographique ont réussi à dépouiller notre cœur de tout sentiment inutile et de toute diversion, nous laissant savourer le temps silencieux, la rencontre avec le vide. C'est vivre une « expérience du temps » d'un moment mélancolique, presque nostalgique, où il n'y a ni lointain et ni proximité. Rien ne cherche plus à séduire ou à accrocher le regard, car il n'y a pas d'ornements et de pesanteur qui s'oppose au regard et qui retiendrait l'attention, tout s'égalise et tend à s'absenter. Ainsi, regarder ces palettes de noirs s'étendant jusqu'aux blancs, en passant par tous les gris, laissent deviner des paysages sans vraiment les montrer. Et cette simplicité permet aux yeux de s'y reposer et rester un instant hypnotisé par le repos des choses. Ce dépouillement et cette sobriété appellent au détachement et invitent au calme et à la solitude. Cette absence de formes et de couleurs nous rend encore plus présents au monde : un monde de calme, de « nonchalante disponibilité », comme l'écrit François Jullien dans *l'Éloge de la fadeur*¹⁹. Ce calme silencieux entrouvre les portes de la perception, transforme nos sens et convoque une dimension spirituelle.

I Le vide temporel expérimenté

Il y a un véritable attachement au médium photographique lui-même, son usage n'étant pas indifférent pour l'artiste, car il y a chez Sugimoto une dimension spirituelle, une expérience d'ordre mystique de la photographie. L'artiste utilise le médium photographique pour traduire des images mystérieuses et mentales, ce

qui permet de rendre visible l'imaginaire, de véritables photographies méditatives. On peut parler d'une « métaphysique de l'instant » chez Sugimoto²⁰, car l'usage de la photographie sert de cadre presque rituel à une approche méditative du réel : « L'esprit, surmontant la mécanique, interprète ses résultats exacts comme des métaphores de la vie²¹ », disait Benjamin. Il est question pour Sugimoto d'utiliser le potentiel artistique de la photographie pour révéler des vérités cachées sur le monde. Benjamin parle de la notion d'« inconscient optique », l'arrêt sur image ou l'agrandissement permettant de sonder le réel comme la psychanalyse sonde les pulsions humaines²². Le travail de Sugimoto est à comprendre comme une méthode pour interroger la perception humaine du temps. Bergson estimait que l'homme pouvait faire l'« intuition de la durée », c'est-à-dire l'expérience métaphysique d'un temps subjectif, radicalement indivisible et impossible à mesurer, distincte par sa nature du temps homogène et spatialisé des montres et des horloges²³. Pour Bergson, la conception de la durée découle d'une expérience directe et immédiate. Dans la conception du bouddhisme *zen*, l'instant correspond au temps de la spiritualité, au « vide du *zen* » qui permet le silence et la contemplation pour atteindre l'illumination mentale, l'Éveil (*satori*) ; ce « petit ébranlement », dira Roland Barthes²⁴. La méditation correspond à une adhésion totale à l'instant, à l'« expérience directe » (*chokusetsu keiken*) ou « expérience pure » développée par le philosophe Nishida Kitarô²⁵. La méditation permet de s'oublier dans l'instant, d'atteindre l'écoulement du temps délivré de toute intervention, de toute pensée.

À travers de nombreux dispositifs, on accède à un état d'esprit vide, qui permet de s'écarter de la voie du réalisme tout en restant dans les sentiers du sensible, afin d'atteindre la plénitude par l'« expérience du vide ». Chaque photographie de la série *Seascapes* est une expérience spirituelle, et les paysages marins de Sugimoto sont envisagés comme l'un des moyens de matérialiser l'expérience incommunicable de l'Éveil et de rendre compte de l'expérience du vide de l'instant. L'espace vide des photographies renvoie aux peintures de paysages monochromes orientaux, des paysages réalisés avec une grande économie de moyens qui produisent un effet maximum en privilégiant le sujet. En épurant sa forme et en éliminant toute interférence, tout brouillage de sa forme ou de sa matière, le paysage retrouve sa nature originelle, en faisant référence à son état le plus primitif. Les dégradés créent un vide, un flou, une zone de silence, d'attente, de calme, de sérénité : une vacuité du temps dans laquelle l'esprit est amené à s'immerger dans ces paysages parfaitement silencieux. Le vide de ces paysages marins est à comprendre comme une métaphore du silence, car le silence est éloquent, il est une partie nécessaire à la communication et à la sagesse. La culture japonaise a toujours accordé plus de poids à la communication non verbale en valorisant une réalité sensible. Le silence est un vide chargé de sens, un caractère méditatif et éphémère, une intensité variable, toujours dynamique. Le silence évoque la paix, le calme, la sérénité, le renoncement à la pensée consciente, l'absence d'agitation bruyante, d'idées ou d'angoisses. Véritable acte d'éloquence, le silence au Japon signifie la plénitude du vide. Le silence du vide est une véritable forme expressive : on ne voit pas des espaces silencieux avec les yeux, mais on les sent avec le cœur, il n'y a pas de parole à part celle émise par l'espace vide. Le silence des paysages accentue l'austérité de l'étendue de la mer, comme pour amplifier l'immensité et l'infini du vide, un univers imaginaire. Ce silence du vide dans les photographies est à comprendre comme un lieu de mémoire, une page vide, stimulant la créativité individuelle et permettant à l'individu d'être projeté par le dispositif du rêve, dans un temps différent, celui d'un présent éternel. L'esprit recompose en établissant un travail sur l'imaginaire, faisant surgir des émotions profondes. Car il s'agit de dépasser les frontières et de remplir le vide présent dans chaque individu.

Le rythme fluide magnétique de l'eau et la simplicité de l'immensité de la mer représentent une image en suspens, une méditation examinée sur le temps à travers la répétition et la constance, l'immobilité transcendante et méditative. Ces paysages marins méditatifs à la surface lisse monochrome réduite à l'épure, invitent au vide et au silence. Le géographe Augustin Berque dira que le paysage n'est pas un objet mais une méditation²⁶. La vacuité mentale est l'élément prépondérant de la méditation (*zazen*) — une posture corporelle — permettant d'aller au-delà de l'esprit et du corps, d'amener à la surface la part de soi la plus enfouie, la « nature » du Bouddha, de l'Éveillé, qui est latence en chacun²⁷. Le but ultime étant le détachement de soi-même, un réel dépassement de la forme, de l'idée de progression spirituelle, d'une « voie », d'un chemin qui mène vers la connaissance, vers l'Éveil absolu, celle traduite par la notion nishidienne de « pure expérience » (*junsui keiken*). L'esprit bouddhiste du « néant absolu » (*zettai mu*) développé par le philosophe Nishida Kitarô (1870-1945) est un écho à la notion *Nârgârjunienn*e de « vacuité » et à celle de *sûnyatâ*²⁸.

L'immensité et l'infini du vide ne doivent pas être considérés comme une zone d'information libre, mais comme un « porte-empreinte » portant le reflet de l'image de toutes choses. Un potentiel de vide pouvant être traduit par une interprétation, non pas du vide en tant que tel, mais plutôt de ce qui peut combler ce vide. Cela donne une perspective au vide qui n'est pas dominée par une connotation négative, mais plutôt qui porte un sens positif, un « vide plein » chargé de sens, un vide expressif. Un niveau important de communication symbolique existe donc dans la dimension de la vacuité. La vacuité est une partie de la communication, car le cerveau se déplace pour combler ce qui manque. Le vide a le potentiel de la communication, un vide créatif, une forme d'expression, qui ne nécessite aucune réponse définitive, puisqu'il détient d'innombrables réponses à l'intérieur de lui-même. Il peut laisser la place à de nouvelles pensées, à l'émergence d'idées neuves ou à la réalisation de nouvelles créations. Le vide est l'espace où les choses émergent et disparaissent, permettant à chaque œuvre secrète et personnelle d'être créée par l'esprit. L'esprit va « au-delà » grâce à la pureté et à la liberté du néant. Le « *mu* » en japonais c'est le vide, mais aussi l'espace. Silence et vide de l'espace ont, selon le *zen*, de puissants pouvoirs de suggestions : ils stimulent l'imagination et aiguisent la perception. Celui de l'énergie du temps, celui de l'instant où l'esprit est libre de créer, ce « vide du *zen* » qui permet l'acte créateur procurant des expériences métaphysiques ; une métaphysique de l'instant et le caractère indirect et médiat de la durée. Il s'agit du temps réel, celui de réaliser « ici et maintenant » une véritable perception directe. Faire exactement l'expérience de la réalité, celle d'une « expérience intime et directe de la durée [...] cette durée est une donnée immédiate de la conscience », selon Bergson²⁹.

À la manière du bouddhisme *zen*, chaque image est comme un objet de méditation (*kôan*³⁰), des formules énigmatiques ne sollicitant pas la logique ordinaire. Sugimoto fait référence à la pratique bouddhiste *zen* consistant à reproduire des images métaphysiques et invitant à la réflexion, à la contemplation et à la méditation devant l'étendue du vide³¹. Face à ces images mystérieuses, c'est le vide qui s'exprime, le paysage représentant son essence même : une véritable métaphore du silence qui favorise l'action de regarder ; action nécessaire à l'apparition de la vision intérieure, à l'appréhension individuelle de la vérité suprême et à l'Éveil. Dans *Le vide oriental*³², les deux spécialistes du *zen*, Suzuki Daisetz Teitaro (1870-1966) et Hisamatsu Shinichi (1889-1980), essayent d'éclairer la notion de vide à l'aide de la pensée et de la pratique du *zen* par la possibilité d'une connexion directe entre un paysage relativement vide et la pratique de la méditation.

La photographie est poussée vers une réduction extrême, vers un minimalisme et une représentation de la nature au-delà de la « naturalité ». Il s'agit de donner l'image d'un « squelette » de la même manière dont la philosophie *zen* suggère de peindre la réalité à partir de la chair et des os : un réductionnisme exprimé par le concept de vacuité et celui du néant rempli de sens de l'esthétique japonaise contemporaine associé à la notion de « *Ma*³³ » (intervalle, espace-temps). L'image photographique s'apparente à la conception du paysage austère et fantastique de la peinture monochrome à l'encre, un art abstrait où la couleur est bannie. L'essentiel, comme dans la peinture *zen*, est la vacuité que l'on peut considérer comme étant au centre de la composition spatiale ou picturale.

I Vers une accélération du *slow time*

L'économie capitaliste, les progrès techniques et les médias de communications ont bouleversé en profondeur la structuration du temps, tout en soumettant nos sociétés contemporaines à l'accélération et à la désynchronisation. En effet, le système financier ou mass-médiatique, du fait de sa grande vitesse, a imposé son rythme précipité à l'ensemble des autres systèmes de la société³⁴. La densification de la trame temporelle se double d'un sentiment de rétrécissement du présent, de raréfaction de la durée, et donc d'un sentiment permanent d'une accélération du temps. L'accélération se définit comme une augmentation du nombre d'événements réalisés en une certaine unité de temps ou par la diminution du temps nécessaire à la réalisation d'un certain événement³⁵. L'accélération est une dimension constitutive du mode de production et de consommation du capitalisme, et ce sentiment d'accélération est une dimension fondamentale de la temporalité de notre époque, nous dit Paul Virilio³⁶. Il s'agit d'un temps-flux qui correspond à la circulation sans cesse accélérée des choses, un temps distribué et flottant qui donne parfois l'étrange sentiment d'être suspendu et de ne plus flotter, mais de couler : ce qui, cependant, semble définir notre condition contemporaine. Nous avons l'impression que tout va plus vite, que tout s'accélère et nous ressentons en même temps, de manière angoissante, que le temps nous échappe et que nous en manquons pour profiter pleinement de l'instant présent.

Dans le contexte postmoderne de l'accélération du temps, du décentrement et de la démultiplication des dynamiques temporelles, de la place grandissante des techniques, du temps réel flexible et des modes de synchronisation, il semble important de ralentir et de reconsidérer davantage l'instant. Face à l'incapacité de conserver des données proportionnellement à la profusion et à l'accumulation des flux d'images, au trop-plein d'information dans la société de consommation et des mass-média, le bouddhisme *zen* prône un modèle de sobriété et de dépouillement : ce vide et ce silence dont nos sociétés saturées ont grandement besoin. À travers ses photographies en noir et blanc silencieuses, en apparence vide d'animation, Hiroshi Sugimoto n'interroge pas seulement la notion de temps présent en photographie, mais il cherche à mettre en évidence l'« expérience du temps » en construisant une photographie liée à la perception temporelle. L'artiste donne une sérénité à ses images, traitant la photographie comme une capsule temporelle en interrogeant l'instant, un instant présent éphémère qui devient éternel. Car ses instants de pause, de silence, de vide, de méditation dans les images de la série *Seascapes*, expriment une esthétique de la lenteur et une valeur apportée au présentisme face aux effets et aux conséquences de l'accélération du temps. Ces paysages vides se veulent une réponse, une critique face au bouleversement

accru du temps, agissant comme une métaphore du poids du passé sur le présent. Ainsi, il s'agit, comme le préconise les idéologies bouddhistes, d'expulser le chaos et de se libérer des excès du rationalisme, en se réappropriant le temps présent à travers des zones de ralentissement, de décélération, pour échapper au sentiment d'asservissement du temps accéléré. Il s'agit de développer des stratégies de ralentissement temporaire, de temps libre, personnel et individuel ; des temps pour soi et à soi³⁷ pour se ressourcer, afin de retrouver l'énergie pour suivre le rythme imposé par le système économique. Le ralentissement peut prendre la forme d'idéologies prônant un retour nostalgique à la lenteur des sociétés traditionnelles ; pas un ralentissement radical, mais un *slow time* comme une réappropriation du temps originel, de prendre son temps pour ne pas être pris par lui. La lenteur est en train de devenir une véritable marque de distinction et une réponse à une possible conception pour notre vie future. En imposant une décélération à certains systèmes socio-économiques, la lenteur pourrait alors reconquérir son statut perdu de régulateur de la société³⁸.

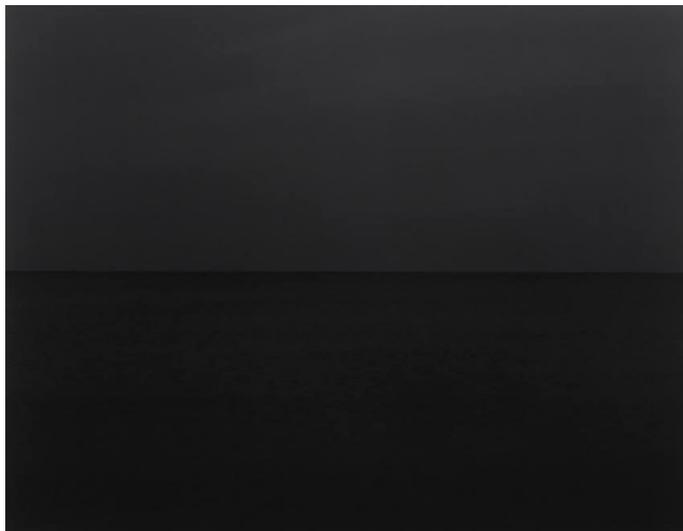
Explorer la richesse et la complexité du rapport de la photographie au temps, à la mémoire et à l'histoire peuvent s'avérer être une réponse aux échanges dématérialisés et à l'accélération accrue du temps. Sugimoto nous dit qu'aujourd'hui, nous sommes tous des photographes, engagés dans une conversation globale d'images, et des millions de photographies sont prises chaque jour. Mais l'arrivée de l'ère numérique a changé la façon dont nous prenons et partageons les photographies. La photographie numérique a déchiré la vérité du médium, la laissant sans prétention à l'objectivité. Le médium photographique ne conserve pas seulement la mémoire, il la déforme ; et il n'enregistre pas seulement l'histoire, mais peut la créer³⁹. Le travail photographique de l'image originelle de la mer réalisé par Sugimoto représente par excellence un art de la frontière, du passage, d'un « ici et maintenant » pris entre l'en deçà du passé et l'au-delà du futur ; une manifestation de l'instant suspendu à jamais dans le temps et l'espace : un éternel contemporain. ●



Seascape : Caribbean Sea, Jamaica, 1980,
photographie argentique, tirage au gélatino-bromure d'argent, © Sugimoto Hiroshi⁴⁰



Seascape : Ligurian Sea, Savio, 1982
photographie argentique, tirage au gélatino-bromure d'argent, © Sugimoto Hiroshi



Seascape : Baltic Sea, Rügen, 1996
photographie argentique, tirage au gélatino-bromure d'argent, © Sugimoto Hiroshi

¹ Poème japonais ou haïku de Sesson Yubai, repris par Christine Buci-Glucksmann dans *L'esthétique du temps au Japon : du zen au virtuel*, Paris, Galilée, 2001, p.23. La forme poétique japonaise du haïku a une temporalité particulière : elle est très fortement ancrée dans l'instant. Roland Barthes parle au sujet de cette forme poétique d'une « écriture absolue de l'instant » dans *La préparation du roman I et II cours au Collège de France* (1978 -1979 et 1979 -1980), Paris, Le Seuil, 2003, p.85. En effet, le haïku tente de capturer un moment, de fixer l'éphémère en quelques mots, il est, en ce sens, un hommage au moment présent ; car tout haïku est l'expression d'« une perception accélérée de l'instant », note Atlan Corinne dans *Haïku : anthologie du poème court japonais*, Paris, Gallimard, 2010, p.8.

² Katô Shûichi, *Le temps et l'espace au Japon dans la culture japonaise*, Paris, CNRS éditions, 2009, p.9-12 et 37.

³ Bachelard Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Denoël, 1965.

⁴ Sur cette notion deleuzienne, voir Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de minuit, 1980, p.9-37.

⁵ Dôgen, Shôbôgenzô, *La Vrai Loi, Trésor de l'œil*, tome 3, chap. Uji « Être-temps », Vannes, Sully, 2007.

⁶ André Gunthert le signale dans sa traduction de l'ouvrage de Benjamin Walter, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n°1, Paris, S. F. P., novembre 1996, p.32, note 19.

⁷ Mita Munetsuke, « La ligne d'horizon du temps, ou l'arrêt fécond », *Hiroshi Sugimoto : seascapes*, Paris, X. Barral, 2015, p.3-8.

⁸ La série *Seascapes* fait référence à l'enfance de Sugimoto qui a grandi avec la mer et sa fascination ; la mer qui est pour lui un lieu d'unité de l'homme avec la nature. Cf. Hiroshi Sugimoto, « The time of my youth: images from memory », *Hiroshi Sugimoto*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p.19.

⁹ La ligne d'horizon est partout, car il y a autant d'horizons que de regards, que de déplacements. C'est l'arrêt de mort de la perspective et « infinitisation » de l'univers. La ligne d'horizon se charge d'infini et l'horizon « ouvre le paysage sur le mystère d'un lointain invisible, au lieu de le clore dans la jouissance d'une visibilité parfaite mais circonscrite », Michel Collot, *L'horizon fabuleux*, Paris, Corti, 1988.

¹⁰ Cf. Lâidi Zaki, *Un monde privé de sens*, Paris, Hachette, 2006.

¹¹ Impermanence *mujô* : l'« impermanence de toute chose » est un concept bouddhique selon lequel tout ce qui vient à l'existence doit nécessairement, un jour, un jour ou l'autre, dépérir et disparaître. Ce concept fut largement accepté dans la plupart des domaines de la pensée japonaise.

¹² Sur ce point, voir Buci-Glucksmann Christine, *L'esthétique du temps au Japon : du zen au virtuel*, Paris, Galilée, 2001, p.13-35. Voir aussi, du même auteur, *L'esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p.11-31.

¹³ Dôgen, *Corps et esprit*, Paris, Le Promeneur, 1998, p.50-54.

¹⁴ Mita Munetsuke, *op.cit.*, p.3-8.

¹⁵ Pour une interprétation de l'« Éternel Retour » de Nietzsche, on se reportera à l'ouvrage de Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p.189-222.

¹⁶ Mita Munetsuke, *op.cit.*, p.7 et 8.

¹⁷ Sur le *yûgen*, voir Pigeot Jacqueline, *Questions de poésie japonaise*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p.49 et 87.

¹⁸ Des photographies qui renvoient aux méditations chromatiques de l'artiste Mark Rothko, dont les peintures représentent les différentes strates de l'inconscient. L'importance est donnée à la sensation pure, une approche lente et émerveillée de l'événement chromatique. L'horizon d'absence exprime une plénitude, une plénitude humaine. La peinture devient le lieu d'une méditation : un *mandala*. La profondeur de l'espace obscur et spirituel de Rothko inscrit en creux, une méditation sur le temps.

¹⁹ Jullien François, *Éloge de la fadeur*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2012.

²⁰ Voir Bachelard Gaston, « Instant poétique et instant métaphysique », *Le droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p.224-233.

²¹ Benjamin Walter, « Petite histoire de la photographie », *op.cit.*, p.26.

²² *Ibid.*, p.12.

²³ Bergson Henri, *Durée et simultanéité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

²⁴ Barthes Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1980, p.81.

²⁵ Sur cette notion, cf. Kitarô Nishida, *Essai sur le bien* (1911), chap. I et II : « L'expérience pure, la réalité », Paris, Osiris, 1997.

²⁶ Berque Augustin, *Les raisons du paysage : de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995, p.22 et plus généralement le premier chapitre.

²⁷ Sur cette question se reporter au texte fondateur du zen japonais, écrit en 1227 par le maître Dôgen, *Fukanzazengi*, « guide universel sur la voie juste de zazen ». Voir aussi, Coupey Philippe, *Zen simple assise : le Fukanzazengi de maître Dôgen*, Paris, Éditions DésIris, 2009.

²⁸ Pour désigner la réalité, le bouddhisme dit *sûnyatâ*, le vide, la vacuité. Cf. Watts Alan,

Le Bouddhisme Zen. La Philosophie du Tao. Les origines du Bouddhisme. Le Bouddhisme Mahayana. Origine et développement du Bouddhisme Zen. Principes et pratique. Le Zen dans l'art, Paris, Payot, 1960, p.85.

²⁹ Bachelard Gaston, *L'intuition de l'instant*, *op.cit.*, p.16. Voir aussi, Bergson Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1927], Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

³⁹ *Kôan* : objet de méditation, question, dilemme, paradoxe que le maître mettait à la médiation de l'élève pour l'aider à dépasser le raisonnement analytique et éveiller son esprit intuitif, afin de produire le *satori* ou encore de permettre le discernement entre l'éveil et l'égarément.

³¹ Brougher Kerry, « Impossible photography », *Hiroshi Sugimoto*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p.27-31.

³² Hisamatsu Shinichi, *Toyoteki mu (Le Vide oriental)*, coll. Kôdansha gakujustu bunko, Tôkyô, Kôdansha, 1987. Voir aussi, du même auteur, *The Characteristics of Oriental Nothingness*, 1939.

³³ Le concept fondamental de *Ma* est utilisé au Japon pour définir une esthétique du vide (et de ses variations : silence, espace, durée). *Ma* regroupe à la fois le temps et l'espace, sans les distinguer comme en Occident, il se définit littéralement par l'« intervalle naturel entre deux ou plusieurs choses qui existent dans une continuité », ou bien « la pause ou l'intervalle naturel au sein duquel des phénomènes interviennent avec le passage du temps ». Cf. Hashimoto Noriko, « Le concept de *ma* et ses transformations sémantiques comme voie d'accès à l'esthétique japonaise », *Japon*, Paris, Éditions J.-M. Place, 1990, p.77-82.

³⁴ Voir Luhmann Niklas, *La réalité des médias de masse*, trad. de l'allemand par Flavien Le Bouter, Bienne-Paris, Diaphanes, 2012, p.32.

³⁵ Pour l'analyse de la définition de l'accélération chez Rosa Hartmut, cf. son ouvrage *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La découverte, 2010, p.85-94.

³⁶ Virilio Paul, *Vitesse et politique*, Paris, Galilée, 1997 et *La vitesse de libération : essai*, Paris, Galilée, 1999.

³⁷ Lipovetsky Gilles, *Le bonheur paradoxal : essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, 2009, p.103-104.

³⁸ Laïdi Zaki, *Le sacre du présent*, Paris, Flammarion, 2002, p.221.

³⁹ *The Memory of Time : Contemporary Photographs at the National Gallery of Art*, Washington, National Gallery of Art ; New York, Thames & Hudson, 2015.

⁴⁰ Les trois photographies de Hiroshi Sugimoto proviennent de sa page internet, consultée le 8 mai 2019, <https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1>.