

# Jardins d'hiver

&

LITTÉRATURE & PHOTOGRAPHIE

OFF-SHORE PRESSES DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

**JARDINS D'HIVER.  
LITTÉRATURE ET PHOTOGRAPHIE**

© Presses de l'École normale supérieure  
45, rue d'Ulm, 75005 Paris  
ISBN 2-7288-0229-7

# JARDINS D'HIVER. LITTÉRATURE ET PHOTOGRAPHIE

TEXTES RECUEILLIS PAR  
Marie-D. GARNIER

Presses de l'École normale supérieure  
45, rue d'Ulm — Paris  
1997



Collection offshore

dirigée par Pierre-Yves PÉTILLON

- Melville « Le désert et l'empire »,  
Philippe Javorsky.
- L'aventure et son double. Le moi et le monde chez R.-L. Stevenson,  
Jean-Pierre Naugrette.
- Aztlán. Terre volée, terre promise ; les pérégrinations du peuple  
chicano,  
Yves-Charles Granjeat.
- Genèse de la lumière — Biographie seule — Canon, poèmes de  
Jaime Siles, traduits et présentés par Laurence Breysse.
- Sgraffites, encres et sanguines. Neuf études sur les figures de l'écriture  
dans la fiction américaine contemporaine,  
Marc Chénétier.

## PRÉSENTATION

Ce qui suit a pour point commun la recherche d'une pensée photographique, qui dans le sillage – ou dessillage, qu'il faudrait inventer – de *La Chambre claire*, inverse ou délocalise la hiérarchie du visuel et du verbal. C'est le texte littéraire qui pour une fois est soumis à un œil, à un doigté photographiques. C'est dans le texte-appareil que l'on s'est acharnés à écouter ce que Barthes a nommé « le glissement métallique des plaques ». Acharné est employé ici dans son sens le plus propre – donner le goût de la chair.

Au commencement était l'image, que l'on a choisi d'appeler ici photographie, moins sage, moins attachée à la manie de l'imitation. La photographie tient lieu de logique paradoxale, dont les termes paraissent moins solidifiés, moins établis, plus flottants, d'une meilleure flottabilité que les concepts proprement dits. Ce qu'on pourrait appeler la « pensée photographique » tente de naviguer au plus près de la philosophie, sans en emprunter, autrement que de manière oblique, les routes. Rien de moins tracé, par exemple, que le chemin du « *punctum* », et que ce que Benjamin a désigné par le terme d'aura. L'un et l'autre « concept » clignote entre deux ou plusieurs sens, au seuil d'un territoire moins balisé – l'affect ou le percept. Ils se tiennent, comme l'image bergsonienne, entre : entre deux verbes (pointer/poindre), au milieu d'un réseau plus lâche encore (halo/aura épileptique, qui fait de la photographie un champ à la fois fertile et maudit, aurifère et au seuil de la syncope). Qu'on tente de faire tenir la photographie dans le discours sur la trace, la cendre, le reste, et elle s'échappe encore : elle relève au moins autant de l'espace, du graphisme, de la surface, que de la ligne et de la pensée de la trace, linéaire, vouée à la parole et au fil du discours : « s'il n'y avait précisément d'écriture que de l'espacement, et du plus matériel,

du plus visible ? » <sup>1</sup>. La photographie, conçue comme outil de lecture, mise en regard de l'écrit, serre au plus près les grands textes philosophiques contemporains, qu'ils soient de Bergson, de Jankélévitch, de Merleau-Ponty, de Heidegger, de Derrida... « La photographie montre la réalité de la pensée » (Jean-Luc Nancy).

Les contributions à ce volume sont pour la plupart issues de l'atelier littérature et photographie (ordre arbitraire, dont par un hasard heureux a pu jaillir le sigle ALEPH), où se sont croisés spécialistes et non-spécialistes, élèves-chercheurs de l'ENS, photographes, conservateurs de bibliothèque, anglicistes, théoriciens. Bigarrée, la photographie rassemble, sinon des foules, du moins un ensemble de travaux traversés par une foule ou pensée de la foule, au sens propre, toujours, de fouler, « presser en appuyant à plusieurs reprises, avec les mains, les pieds, un outil ». Au terme de ce foulage à plusieurs mains, le texte est moins tissé, que feutré : l'œil haptique deleuzien en extraira un espace lisse, un *nomos*, déterritorialisé – nomadisme en chambre claire.

La photographie, comme le montrent diverses contributions (F. Brunet, P. Edwards) est provinciale, en plus d'un sens : non seulement parce qu'elle croise diverses provinces du savoir, et en cela mérite d'être cet « art moyen » (Pierre Bourdieu), mais surtout parce qu'elle est à la fois provinciale par naissance, par méthode, par hasard. Américaine, elle est encore et plus que jamais provinciale, et fait affleurer, non pas le territoire, ni le terroir, mais le lieu/non lieu américain : un dehors en chambre, un Walden, une pensée des bois, intériorisée, mise en boîte emmurée (*walled-in*). Européenne, elle aura pour *nomos* Bruges-la-morte, lieu et roman tout à la fois, qui entre en résonance étrange avec *La Chambre claire*, « Bruges d'où la mer s'était retirée » <sup>2</sup>. Bruges dont deux photographies tiennent lieu de support visuel au volume : ville-canal, ville-rhizome.

Quant au titre, *Jardins d'hiver*, il pourra donner lieu, photographiquement, à une nouvelle schize du regard ou lecture double : soit comme citation de la photographie enfouie de *La Chambre claire*, lieu et intertexte à la fois, *nomos* habité par deux signatures contemporaines, la vraie, celle de Roland Barthes, et la virtuelle, celle de J. D. Il mènera tout aussi bien à son envers négatif, à la présence narquoise du Jardin d'hiver sur fond duquel pose Kafka enfant, « placé dans un décor de jardin d'hiver » : « [d]es rameaux de palmier se dressent à l'arrière-plan ». « Tropiques

---

1. Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, 1995, p. 17.

2. *Bruges-la-Morte*, George Rodenbach, p. 79.

capitonnés », faux décor d'une pensée du dehors, l'endroit se tient « à mi-chemin de la représentation et de l'exécution, de la salle du trône et de la chambre de torture »<sup>3</sup>. On n'a souvent lu dans *La Chambre claire* que la chambre de torture, sans voir l'importance du « mi-chemin », perceptible dans les tensions propres à ce lieu paradoxal, le jardin d'hiver, comparable en ses paradoxes à la définition que Michel Tournier donne de la caméra, « petite boîte de nuit que le photographe promène au soleil en prenant garde de ne pas laisser échapper son contenu »<sup>4</sup>. Ce qui suit est une exploration du mi-chemin.

Marie-D. Garnier.

---

3. *Petite Histoire de la Photographie*, W. Benjamin, traduction André Gunthert, *Études photographiques*, numéro 1, SFP, novembre 1996, 6-36, p. 18.

4. Michel Tournier, *Le Pied de la lettre*, Folio, Mercure de France, 1996, p. 39.





MOTS DE LUMIÈRE :  
THÈSES SUR LA PHOTOGRAPHIE DE L'HISTOIRE

EDUARDO CADAVA  
TRADUCTION JEAN-FRANÇOIS VALLÉE

Le vrai visage de l'histoire s'éloigne au galop. On ne retient le passé que comme une image qui, à l'instant où elle se laisse reconnaître, jette une lueur qui jamais ne se reverra. (...) Irrécupérable est, en effet, toute image du passé qui menace de disparaître avec chaque instant présent qui, en elle, ne s'est pas reconnu visé.

Walter Benjamin <sup>1</sup>

I — HISTOIRE

L'état perpétuel d'urgence et d'alerte qui caractérise toute histoire, selon Walter Benjamin, se conforme à l'événement photographique. Dans ses *Thèses sur la philosophie de l'histoire* – rassemblées peu avant son suicide en 1940 alors qu'il fuyait l'Allemagne nazie – Benjamin n'a de cesse de concevoir l'histoire à partir du langage de la photographie, comme s'il voulait nous offrir une série d'instantanés de ses dernières réflexions sur l'histoire. Rédigées dans la perspective du désastre et de

---

1. Walter Benjamin, « Thèses sur la philosophie de l'histoire », dans *L'homme, le langage et la culture*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, p. 185-186. Les traductions ont été modifiées lorsque ce fut jugé nécessaire. Merci à Anke Gleber pour son assistance dans les traductions de l'allemand à l'anglais. Et merci à Jean-François Vallée et Brian Neville pour les traductions de l'allemand ou de l'anglais au français.

la catastrophe, ces thèses constituent une sorte d'appareil de prises de vue en accéléré qui fait une série de *flash-back* historico-biographiques au travers des préoccupations passées de Benjamin. Il s'y réfère particulièrement à ses écrits des années trente qui traitaient de la complicité entre l'idéologie esthétique et l'esthétisation fasciste de la politique et de la guerre. Les thèses évoquent des images du passé qui ne viennent à la lumière que pour disparaître de nouveau, des moments d'instauration de nouveaux calendriers révolutionnaires servant en quelque sorte de caméras mobiles, et de secrets héliotropismes qui lient le passé à l'histoire de la lumière. Les thèses de Benjamin en viennent à interroger ces formes du pragmatisme, du positivisme et de l'historicisme qu'il conçoit comme autant d'avatars d'un réalisme qui fonde sa vérité sur l'autorité des soi-disant faits.

Selon Benjamin, il ne peut y avoir de fascisme qui ne soit affecté par cette idéologie du réalisme, une idéologie qui tout à la fois appartient et n'appartient pas à l'histoire de la photographie. Ainsi, ses considérations historiques et philosophiques inspirées par l'essor et la décadence du média photographique peuvent être entendues comme un effort pour évaluer dans quelle mesure les médias fondés sur la reproduction technique se prêtent aux forces sociales et politiques qui, pour Benjamin, tendent au pire. Elles peuvent aussi être entendues comme un moyen de penser le potentiel révolutionnaire de tels médias, surtout dans la perspective de leur déconstruction de valeurs telles que l'autorité, l'autonomie et l'originalité de l'œuvre d'art : ces valeurs qui, pour lui, ont contribué à fonder « les mythes esthético-nationalistes de l'origine » qui dominaient dans l'Allemagne fasciste de l'époque<sup>2</sup>. L'avènement de la photographie, selon Benjamin, pose la problématique de l'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique dans les termes de la problématique fasciste. Ainsi, il inaugure une réévaluation d'une série de « concepts traditionnels – comme création et génie, valeur d'éternité et mystère – concepts dont l'application incontrôlée (et pour l'instant difficile à contrôler) conduit à l'élaboration des données de fait dans un sens fasciste »<sup>3</sup>.

2. L'expression est de Werner Hamacher (« Journals, Politics », dans *Responses : On Paul de Man's Wartime Journalism*, W. Hamacher, N. Hertz & T. Keenan éd., Lincoln, University of Nebraska Press, 1988, p. 443). Pour une analyse récente de la relation entre le projet politique du national-socialisme et l'esthétique, voir Philippe Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique*, Strasbourg, Association des Presses de l'Université de Strasbourg, 1987.

3. « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *L'homme, le langage et la culture*, op. cit., p. 138. Version allemande : *Gesammelte Schriften*, R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971, tome I, p. 435 (je me référerai ci-après à cette édition par l'abréviation « GS », suivie du numéro du volume cité). Que Benjamin ait vu sa tentative de repenser le statut et la nature de l'œuvre

L'insistance de Benjamin sur la nécessité d'aborder ces questions et ces relations constitue, avant tout, un appel à la responsabilité qui exige un effort passionné et déterminé de réflexion<sup>4</sup>. Ce sur quoi on doit à la fois penser et agir – à la lumière ou dans l'ombre de ces questions – réside dans la convergence possible de la photographie et de l'histoire, convergence que Benjamin situe souvent au cœur même de l'événement historiographique :

La société bourgeoise peut être comparée à un appareil-photo. Le savant bourgeois regarde dans le viseur comme l'amateur qui y apprécie les images en couleurs. Le dialecticien matérialiste « opère » avec l'appareil. Sa tâche est d'ajuster le focus (*festzustellen*). Il peut choisir un angle restreint ou plus grand, la lumière plus éblouissante du politique ou la lumière plus vaporeuse de l'histoire, mais il finit par régler l'obturateur et le déclenche. Une fois qu'il a obtenu la plaque photosensible – l'image de l'objet tel qu'il est entré dans la tradition sociale – alors le concept entre dans ses droits et se développe. Car la plaque ne peut qu'offrir un négatif. Elle est le produit d'un appareil qui substitue la lumière à l'ombre, l'ombre à la lumière. Qu'une image formée de cette manière réclame une finalité pour elle-même ne serait plus inapproprié<sup>5</sup>.

---

d'art comme un moyen de combattre le fascisme est bien connu. À ce sujet, voir Alexander Garcia Düttmann : « Tradition and Destruction : Benjamin's Politics of Language », dans *Modern Language Notes*, 106.3, 1991, p. 528-554. Pour des analyses sur le rôle de l'art et des médias technologiques dans le contexte du programme politique du national-socialisme, voir Paul Virilio (*Guerre et cinéma*, nouvelle édition, Paris, Cahiers du cinéma, 1991) et Avital Ronell (*The Telephone Book : Technology, Schizophrenia, Electric Speech*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989).

4. Bien que nous puissions aujourd'hui comprendre l'importance et la pertinence de ces réflexions, il ne s'agit plus simplement d'une question de « crise ». Tout se passe comme si nous reconnaissons tous le rôle majeur que les technologies de la photographie – leur production, leur diffusion et leur manipulation – jouent dans ce que nous appelons « notre réalité historique ». Il suffira de rappeler le cas de la « guerre du Golfe ». Si l'on doit tirer une leçon de cette guerre, c'est ce qui a été vrai de toute guerre : il ne peut y avoir de guerre qui ne dépende de techniques de représentation. Cette guerre en était une dont toute l'opérativité dépendait des technologies de la vision avec toute la panoplie des satellites et de la photographie aérienne, des caméras de télévisions rehaussant la lumière, des flashes infrarouges et des appareils de visualisation, des images thermographiques, et même des caméras situées sur les têtes de missiles. La machine de guerre était, de toutes parts et en tous sens, une machine photographique.

5. Texte non publié en français ; GS, I, 3, p. 1165. Benjamin ne fut pas le premier à évoquer l'urgence et la nécessité de penser l'histoire et la photographie conjointement. Siegfried Kracauer, dans son essai de 1927 intitulé « Photographie » (auquel l'essai de Benjamin sur celle-ci se réfère d'ailleurs, *op. cit.*, p. 64), avait déjà conçu la photographie comme un moyen de reconsidérer la relation entre l'histoire et l'historicisme. Au début de son essai, Kracauer note que l'historicisme « s'imposa à peu près

## II — HÉLIOTROPISME

Il n'y eut jamais d'époque sans photos, sans le substrat et l'écriture de la lumière. Si au commencement on trouve le Verbe, ce verbe a toujours été un verbe de lumière : le « Que la Lumière soit ! » sans lequel il n'y aurait pas d'histoire. Dans l'*Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam, Dieu donne à Adam le don de l'histoire en lui faisant don de la photographie. Villiers, en liant ainsi l'exégèse biblique à des notions d'électricité, se demande pourquoi Dieu dut *faire la lumière* plus d'une fois. Pour que la lumière subsiste, pour qu'elle se survive à elle-même, elle doit venir au monde à nouveau, et l'un des noms de ce retour de la lumière est *photographie*<sup>6</sup>. Dans l'ancienne correspondance entre la photographie et la philosophie, l'épreuve photographique, relayée par le trope de la lumière, devient une figure de la connaissance comme de la nature, un langage solaire de cognition qui donne, à l'esprit et aux sens, accès à l'invisible. Ce qui vient à la lumière dans l'histoire de la photographie – dans l'histoire *qu'est* la photographie – se situe donc dans le rapport secret entre photographie et philosophie. Les deux tirent leur vitalité de la lumière, d'une lumière qui coïncide avec les conditions de possibilité de la clarté, de la réflexion, de la spéculation et de la lucidité, c'est-à-dire de la connaissance en général. Pour Benjamin, l'histoire de la connaissance correspond à l'histoire des vicissitudes de la lumière. Et pour lui, il ne peut y avoir de philosophie sans photographie. Comme il écrit, « il n'y a de connaissance que fulgurante »<sup>7</sup>, dans un moment d'illumination et d'aveuglement simultanés.

## III — ORIGINES

La photographie nous empêche de savoir ce qu'est une image. Ainsi, ce n'est certainement pas un hasard si la « Petite histoire de la

---

au même moment que la technologie moderne de la photographie ». En dirigeant son analyse de la photographie vers l'interrogation du présupposé historiciste selon lequel l'histoire est linéaire et séquentielle, Kracauer tente ensuite de transformer tant le concept de l'histoire que la réflexion sur la photographie en insistant sur ce qu'il considère comme leur caractère « interruptif », voire dangereux : « Le tournant vers la photographie est le jeu de vie ou de mort (*Vabanque-Spiel*) du processus historique ». (Siegfried Kracauer, « Die Photographie », dans *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, p. 21-39). Pour Benjamin comme pour Kracauer, la photographie est ce qui donne à penser à la réflexion historique.

6. Voir Villiers de L'Isle-Adam, et en particulier la section intitulée « Photographies de l'Histoire du monde » dans *L'Ève future* (L'Âge d'Homme, 1979, p. 50-54).

7. « Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès », dans *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989, cahier N 1, 1, p. 473, GS V, p. 570.

photographie » (1931) de Benjamin commence non pas avec une soudaine clarté qui donnerait de l'assurance à la connaissance, mais plutôt avec une évocation du brouillard qui selon Benjamin voilerait les débuts de la photographie. Ce brouillard trouble à la fois la connaissance et la vision. De fait, dès le commencement, le brouillard « brouille » la possibilité d'une représentation historique linéaire des origines de la photographie. Tout de suite différent de lui-même, prenant toujours une nouvelle forme, le brouillard jette son crachin sur tout l'essai et interrompt par là même le rêve de connaissance et de vision qui structure l'histoire de la philosophie et qui informe également le désir de l'événement photographique avant même qu'il ne commence. Un tel brouillard entoure les premiers pas de la photographie en partie parce que, dans l'expérience de l'épreuve photographique, tout se passe comme si nous ne pouvions rien distinguer. Dans la zone crépusculaire entre le voir et le « ne-pas-voir », nous ne parvenons pas à saisir l'image, à « voir le tableau ».

#### IV — MORTIFICATION

*L'incunabula* de la photographie – ses débuts, son enfance, mais aussi son lieu de sépulture, son lot funéraire, sa relation à l'imprimerie et aux inscriptions – révèle la vérité de la photo. Celle-ci atteste que ce qui structure la relation entre l'image photographique et tout référent singulier, entre l'épreuve photographique et le photographié, réside dans l'absence de relation, ce que Benjamin appelle – en se référant à ce qui anticipe la photographie surréaliste dans les photographies qu'effectua Eugène Atget des rues parisiennes désertées – le « salutaire mouvement par lequel l'homme et le monde ambiant deviennent l'un à l'autre étrangers »<sup>8</sup>. Cela explique, selon Benjamin, que « l'on se mépren[drait] sur ces incunables de la photographie, en soulignant leur *perfection artistique* ou leur *goût* »<sup>9</sup>. Plutôt que de reproduire fidèlement et parfaitement le photographié comme tel, l'image photographique invoque sa mort. Ainsi, le foyer de la photographie n'est autre que le cimetière. Benjamin avance cette idée dans son analyse des premiers portraits de David Octavius Hill :

Bref, toutes les possibilités de cet art du portrait tiennent à ce que le contact ne s'est pas encore établi entre l'actualité et la photo. Hill a pris

8. « Petite histoire de la photographie », dans *L'homme, le langage et la culture*, op. cit., p. 71, GS II, p. 379.

9. *Ibid.*, p. 68, GS II, p. 376.



beaucoup de ses clichés au cimetière des Franciscains d'Édimbourg ; rien ne caractérise mieux cette première époque que la manière dont les modèles se trouvaient à l'aise dans un tel cadre. En fait, d'après une image qu'en a donnée Hill, ce cimetière lui-même ressemble à un intérieur ; c'est un lieu isolé, clos d'une haie, appuyé à des murs de refend ; du gazon s'élève des tombes creuses comme des cheminées, où des inscriptions remplacent les flammes de feu <sup>10</sup>.

Pour Benjamin, les portraits édimbourgeois de Hill offrent une « littérisation » des conditions de toute vie : nous vivons comme si nous avions de tout temps été dans un cimetière, et nous vivons ainsi – mortellement – parmi les inscriptions et *comme* des inscriptions. Les portraits témoignent du fait que nous sommes au plus près de nous-mêmes, au plus près de notre domicile, lorsque nous gardons en mémoire la possibilité de notre mort. Et cette expérience de la relation à la mémoire, ou au processus de la commémoration, ne relève aucunement du hasard. Cela ne saurait être plus caractéristique. Sujets de la photographie, saisis par l'appareil-photo, nous sommes en quelque sorte « mortifiés » et « embaumés » : « objectifiés », « chosifiés », « imagés ». « Le procédé lui-même faisait vivre les modèles », écrit Benjamin, « non hors de l'instant mais en lui ; pendant la longue durée de la pose, ils s'installaient pour ainsi dire à l'intérieur de l'image » <sup>11</sup>.

Ce qui frappe le plus dans l'étrange situation décrite par Benjamin est qu'elle nous permet de parler de notre mort à la fois devant et avant celle-ci. Il s'agit seulement de savoir que nous sommes mortels : la photo nous annonce qu'un jour nous ne serons plus, ou plutôt que nous ne serons plus que comme nous l'avons toujours été, c'est-à-dire en tant qu'images. La photo annonce la mort du photographié. Voilà pourquoi ce qui subsiste dans une photographie équivaut aussi à ce qui subsiste des morts : ce qui quitte, se désiste et se retire. Dans son essai sur l'œuvre d'art, Benjamin note d'ailleurs que « la figure humaine tend à disparaître de la photographie » <sup>12</sup>. En tant que monument funéraire miniature, la photographie devient un tombeau pour les morts vivants. Elle raconte leur histoire – une histoire de fantômes et d'ombres – et il en est ainsi parce qu'elle *est* cette histoire. Et si la photo appelle un certain sens de l'horreur, c'est parce que, comme l'a suggéré Roland

10. *Ibid.*, p. 63, GS II, p. 372-373.

11. *Ibid.*, p. 64, GS II, p. 373.

12. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », dans *Écrits français* trad. P. Klossowski et W. Benjamin, Paris, Gallimard, 1991, p. 150, GS I, p. 485. (La traduction de Klossowski et Benjamin semblait ici plus appropriée que celle de Gandillac).

Barthes, « elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant, *en tant que cadavre* : c'est l'image vivante d'une chose morte »<sup>13</sup>. De même, si la photo est l'allégorie de notre modernité, c'est parce que, telle l'allégorie, elle se définit par sa relation au cadavre. Comme les personnages du *Trauerspiel* – qui meurent parce que, tel que l'écrit Benjamin, « ils ne peuvent accéder au pays natal allégorique que de cette manière-là, comme cadavres »<sup>14</sup> – la photo meurt dans la photo, car seulement ainsi peut-elle devenir l'étrange et inquiétant tombeau de notre mémoire.

## V — FANTÔMES

La photographie est une forme de deuil. Elle nous parle de « mortification » et de nécrose : « Ce que l'on sait devoir bientôt disparaître de notre vue, devient image »<sup>15</sup>. Tel un ange de l'histoire dont les ailes seraient marquées par les traces de sa disparition, l'image esquisse une expérience qui ne peut venir à la lumière. Bien que ce que le photographe photographie n'est plus présent ou vivant, le fait que ce le fût s'intègre dès lors à la structure référentielle de notre relation à la photo. Le retour de ce qui fut auparavant là prend la forme d'une hantise. Siegfried Kracauer anticipe l'idée de Benjamin :

L'image erre comme un fantôme à travers le présent. Les apparitions de fantômes ne se produisent que dans des endroits où un acte terrible a été commis. L'épreuve photographique se fait fantôme parce que la poupée costumée a vécu (...) Cette réalité fantomatique n'est pas rachetée (...) celui qui regarde de vieilles photographies frémit, car elles n'illustrent pas la reconnaissance de l'original, mais plutôt la configuration spatiale d'un moment. Ce n'est pas la personne qui apparaît dans la photo, mais la somme de ce qu'on peut déduire d'elle. La photo annihile la personne en en faisant

---

13. Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Seuil, 1980, p. 123. Dans son analyse du *Trauerspiel*, Benjamin souligne que la vie est toujours jugée du point de vue de la mort : « Vue sous l'angle de la mort, la vie est production de cadavres ». *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 235, GS I, p. 392. Sur la relation entre la mort et la photographie, voir aussi deux textes de Derrida : « La mort de Roland Barthes » (dans *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, Paris, 1987) et « Droit de regards » (dans *Lecture de Droit de regards*, Jacques Derrida et Marie-Françoise Plissart, Paris, Minuit, 1985, p. 1-36).

14. *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 235, GS I, p. 392.

15. « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire », dans *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot, 1979, p. 126, GS I, p. 590.

le portrait, et même si la personne convergeait avec sa photo, elle n'existerait pas<sup>16</sup>.

Voilà pourquoi le pouvoir de la photographie se révèle précisément dans la mort : elle continue à évoquer ce qui ne peut plus être là. En photographiant quelqu'un, nous savons que l'épreuve photographique lui survivra. Elle commence d'ailleurs, pendant sa vie même, à circuler sans lui, figurant et anticipant sa mort chaque fois qu'on la regarde<sup>17</sup>. La photographie est un adieu. Elle appartient à l'autre vie du photographié. Elle est à jamais illuminée par le flash instantané de la mort.

## VI — MIMÉSIS

L'oubli du caractère fantomatique ou spectral de l'image photographique correspond à ce que Benjamin appelle la « décadence de la photographie ». Il présente d'abord cette décadence comme pouvant être saisie temporellement, retracée à l'intérieur des limites de l'histoire de l'événement photographique. Les premières photos sont décrites comme ayant une aura qui leur accorde une qualité fantasmatique, instantanée, hallucinatoire. Tandis que les photos plus tardives sont décrites comme étant dominées par une idéologie réaliste, dont le degré de mimétisme va grandissant, et qui de surcroît est fortifiée par la sophistication technique croissante de l'appareil photo. Étonnamment, la décadence de la photographie ne coïncide pas, comme on pourrait s'y attendre, avec un déclin dans l'efficacité technique de l'appareil photo, avec un déclin dans sa capacité à reproduire ce qui est photographié. Tout au contraire, cette décadence coïncide justement avec l'évolution technique de la performance de l'appareil photo :

Aux premiers temps de la photographie, la correspondance entre objet et technique est tout aussi rigoureuse que va être ensuite leur divergence dans la période de sa décadence. Bientôt, en effet, les progrès de l'optique fournissent des instruments qui suppriment entièrement l'ombre et font ressortir l'objet comme dans un miroir<sup>18</sup>.

La conquête de l'obscurité par la qualité croissante de la saisie photographique de la lumière appelle une relation de fidélité entre la

16. Kracauer, *op. cit.*, p. 31-32.

17. Comparez ceci avec ce que Derrida dit du pouvoir du nom dans *Mémoires, pour Paul de Man*, (Galilée, Paris, 1988, p. 62-63) et dans « Signature événement contexte » (dans *Limited Inc.*, Paris, Galilée, 1990).

18. « Petite histoire de la photographie », *op. cit.*, p. 68, GS II, p. 376-377.

photographie et le photographié. Pourtant c'est précisément la foi en cette convergence, en la possibilité photographique de la reproduction fidèle, qui marque la décadence de la photographie.

Selon Benjamin, le schéma historique et « mimétologique », qui est présupposé et qui a joué à l'époque de la décadence de la photographie, pervertit – parce qu'il le forçait – le pouvoir disjonctif que Benjamin situe dans la structure de l'événement photographique. Voilà pourquoi la lumière photographique qui « supprime entièrement l'ombre » ne parvient pas à éclairer la photographie. Et elle échoue précisément parce qu'elle occulte l'incapacité qu'a la photo à représenter. Le renversement des valeurs de la fidélité et de l'infidélité qu'effectue Benjamin montre que la décadence qu'il décrit ne se produit ni dans le temps ni avec le temps : « il n'y a pas d'époques de décadence »<sup>19</sup>, écrit-il. Et s'il n'y a pas d'époques de décadence, c'est parce qu'il n'y a pas d'époque *sans* décadence. Cela explique pourquoi la décadence de la photographie ne doit pas être conçue simplement comme un moment dans un processus temporel, mais plutôt comme un élément structurel faisant partie de toute photo. La décadence de la photographie concerne en fait la décadence de l'épreuve photographique elle-même, son mouvement d'éloignement du schéma mimétique de la reproduction. Cela implique que la photo la plus fidèle, la plus fidèle à l'événement de la photo, sera aussi la moins fidèle, la moins mimétique, autrement dit la photo qui demeurera la plus fidèle à sa propre infidélité. La doctrine de la *mimésis* qui sous-tend l'essai de Benjamin sur la photographie présuppose une conformité entre le sujet et la technique qui correspond en dernière analyse à une fondamentale non-conformité<sup>20</sup>. La photographie, le média par excellence de la ressemblance, n'énonce que le dissemblable. Elle nous dit que « l'épreuve photographique est une impossible mémoire ». Et parce que cet oubli s'inscrit dans toute photo, survient alors l'histoire. L'histoire de la photographie, comme l'histoire inaugurée par l'épreuve photographique.

## VII — REPRODUCTIBILITÉ

La reproductibilité technique a de tout temps existé. Sauf que ce que Benjamin a voulu signifier par cette expression ne correspond pas

19. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 474 (N 2, 6), GS V, p. 571.

20. Ce n'est pas un hasard si Benjamin se réfère à la fois au langage de la photographie et au caractère fugace de l'image dans son analyse de la perception de la similarité. Dans « Théorie de la ressemblance », il écrit : « {L}a perception [de la ressemblance] a toujours la fugacité de l'éclair [*Aufblitzen*]. Elle passe en un clin d'œil, reviendra peut-être, mais ne saurait être fixée comme au regard de manière aussi fugitive, aussi

à ce qu'une traduction française et les traductions anglaises ont laissé entendre en la décrivant comme une « reproduction mécanique ». Chez Benjamin, le « technique » ne désigne pas la même chose que le « mécanique » : la signification du premier n'est pas circonscrite à la machinerie scientifique. Comme il l'explique dans son essai sur Eduard Fuchs, la « technique n'est manifestement pas une donnée purement scientifique. C'est aussi une donnée historique »<sup>21</sup>. En d'autres mots, la reproduction technique ne constitue pas une caractéristique empirique de la modernité. Il s'agit plutôt d'une possibilité structurale inscrite dans l'œuvre d'art elle-même : « Par principe même, l'œuvre d'art a toujours été susceptible de reproduction »<sup>22</sup>. Si l'on trouve, au chapitre de la capacité technologique de reproduction de l'œuvre d'art, quelque chose de nouveau dans l'apparent progrès qui va des techniques de fonte et d'estampage des Grecs jusqu'au bronze et aux pièces de monnaie, des gravures sur bois jusqu'à l'imprimerie, la lithographie, la photographie et le cinéma, cela se situe au niveau de l'extrême accélération d'un mouvement qui a toujours déjà été à l'œuvre dans l'œuvre : « La reproduction technique de l'œuvre d'art », écrit Benjamin, « est cependant un phénomène tout à fait nouveau, qui est né et s'est développé au cours de l'histoire, par bonds successifs, séparés par de longs intervalles, mais à un rythme de plus en plus rapide »<sup>23</sup>. Le « phénomène nouveau » qui intéresse Benjamin ne correspond donc pas uniquement à « la reproduction comme possibilité empirique, qui a de tout temps été plus ou moins présente étant donné que les œuvres d'art pouvaient toujours être des copies », mais comme le suggère Samuel Weber « plutôt [à] un changement structurel dans la portée de la reproduction elle-même »<sup>24</sup>.

« Ce qui intéresse Benjamin », continue Weber, « et qu'il considère comme historiquement *nouveau*, réside dans le processus par lequel les techniques de reproduction influencent davantage, et de fait déterminent, la structure de l'œuvre d'art elle-même »<sup>25</sup>, voire la structure de notre existence en général. Car, comme chacun le sait, chaque instant, chaque

---

transitoire qu'une constellation » (« Théorie de la ressemblance », trad. Michel Vallois, dans *Revue d'esthétique*, 1981, p. 63, GS, II, p. 206-207).

21. « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », trad. Philippe Ivernel, dans *Macula*, n° 3-4, 1978, p. 44, GS II, p. 475.

22. « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », trad. Gandillac, *op. cit.*, p. 139, GS I, p. 474.

23. *Ibid.*, p. 139, *ibid.*

24. Samuel Weber, « Theater, Technics, and Writing », dans *1-800*, automne 1989, p. 18 (non traduit en français).

25. *Ibid.*



moment de notre relation au monde aujourd'hui se voit affecté, directement ou indirectement, par cette accélération. Et il s'agit d'une accélération qui se préparait avant même la venue de l'appareil photo dont l'avènement tendra à faire converger reproduction et production. En effet, la spécificité technologique de l'appareil photo se situe dans sa vitesse, dans la vitesse de l'obturateur, dans le *flash* du processus de reproduction. Évoquant l'irrévocable instantanéité de l'éclair, l'appareil photo – dans la temporalité de la fraction de seconde du cillement de l'obturateur – saisit une image que Benjamin compare justement au mouvement de la foudre : « L'image dialectique est une image fulgurante [*ist ein aufblitzendes*]. C'est donc comme image fulgurante dans le Maintenant de la connaissabilité qu'il faut retenir l'Autrefois »<sup>26</sup>. Instrument de citation, l'appareil photo cite ici le mouvement de la foudre, qui ne frappe jamais deux fois au même endroit. De la même façon, la reproductibilité s'est toujours « reproduite » elle-même, mais jamais de manière identique. La question du sens et de l'origine de la photographie précède la question du sens de la technologie, ou tout au moins coïncide avec elle. Voilà pourquoi la technologie ne peut jamais à elle seule élucider ou expliquer l'événement photographique<sup>27</sup>. C'est aussi pourquoi l'ère de la reproduction technique comprend toute l'histoire. Comme l'écrit Benjamin qui cite ici Fuchs : « Chaque époque a ses techniques de reproduction bien déterminées. Celles-ci représentent à chaque fois les possibilités données de développement technique et (...) résultent des besoins de l'époque concernée »<sup>28</sup>.

## VIII — RÊVES NOCTURNES

La lumière de la photographie ne se présente jamais seule. Elle est toujours accompagnée de l'obscurité. On pourrait même dire que le relais entre la lumière et l'obscurité qui est à la source de la photographie lui donne aussi naissance. Chez Benjamin, la luminosité ne peut en fait émerger que de la coïncidence de la lumière et de l'obscurité, du jour et de la nuit, de la veille et du sommeil. Comme il l'écrit dans un poème de jeunesse envoyé à Ernst Schoen : « Là où l'éveil ne coupe

26. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 491, N 9, 7, GS V, p. 591-592.

27. Comparez ceci avec la description que fait Derrida de la relation entre la question de la technologie et celle de l'écriture dans *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 18.

28. Fuchs cité par Benjamin dans « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », op. cit., p. 55, GS II, p. 503.

pas du sommeil/Se lève une lueur »<sup>29</sup>. En statuant qu'il ne peut y avoir de moment d'illumination ou d'éveil qui ne soit aussi un moment d'obscurité ou de sommeil, Benjamin nous révèle que la lumière ne devient lumière que lorsqu'elle n'est plus. En tant que lumière qui ne se retire pas face à la nuit, la photographie peut être vue comme survenant lorsque le moment de l'éveil annonce les circonstances d'une aliénation, lorsque l'éveil s'éloigne de lui-même. Cet éloignement impliquerait une absence d'intervalle entre le rêve et la veille. Et même si le réveil existe réellement, il ne peut se produire que dans les limites de la nuit de notre entendement, dans le transit entre la lumière et l'obscurité qui nous empêche d'être éveillé, de devenir des êtres éveillés. Être éveillé signifie dormir.

Benjamin avance ces thèses dans un des premiers fragments du *Passagen-Werk* où il est question de la déconstruction psychanalytique de la distinction entre le sommeil et l'état de veille :

Un des présupposés implicites de la psychanalyse est que l'opposition tranchée du sommeil et de la veille n'a empiriquement aucune valeur pour déterminer la forme de conscience de l'être humain et qu'elle cède la place à une variété infinie d'états de conscience concrets, conditionnés par tous les degrés imaginables de l'état de veille (...) Il suffit maintenant de transposer de l'individu au collectif l'état de la conscience, tel qu'il apparaît diversement dessiné et quadrillé par la veille et le sommeil<sup>30</sup>.

Éveillée ni à elle-même ni aux autres, la conscience humaine a jeu à l'intérieur d'une gamme, sans début ni fin, de degrés de veille. La conscience n'est sans doute ce qu'elle est que dans la mesure où elle demeure à la fois éveillée et assoupie. Si le sommeil s'inscrit inévitablement dans les limites de « tous les degrés imaginables de l'état de veille, » le réveil désigne l'impossibilité du sommeil dans le sommeil. Et ce qui s'avère pour la conscience individuelle, c'est-à-dire qu'elle n'est ni totalement consciente ni vraiment individuelle, s'applique tout autant à la collectivité. Voilà pourquoi Benjamin conçoit le XIX<sup>e</sup> siècle comme un espace et un temps de rêves, un *Zeitraum* dans lequel « la conscience collective s'enfonce en un sommeil toujours plus profond » :

Mais on sait que le dormeur – semblable en cela au fou – entreprend dans son corps le voyage macrocosmique et que les rumeurs et les sensations du corps propre – pression artérielle, mouvements des viscères, battements

29. *Correspondance*, tome I, G. Scholem et T. W. Adorno éd., trad. Guy Petitdemange, Paris, Aubier-Montaigne, 1978, p. 138, *Briefe*, Hrsg. von G. Scholem und T. W. Adorno, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, p. 149.

30. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 406-407 (K 1, 5), GS V, p. 492.

du cœur, sensations musculaires – qui, pour l'homme éveillé, bien portant, se confondent dans le murmure général du corps en bonne santé font naître, grâce à l'exceptionnelle acuité de sa sensibilité interne, des images délirantes ou oniriques (*Traumbild*) qui les traduisent et les expliquent. (...) Il en va de même pour le collectif assoupi qui, dans les passages, s'enfonce au-dedans de lui-même. Nous devons l'y suivre, pour interpréter le XIX<sup>e</sup> siècle (...) comme la suite de ses visions oniriques<sup>31</sup>.

Telle une photographie, le XIX<sup>e</sup> siècle doit être conçu à la fois comme un espace et un rêve de *temps*. Cela nous permet de donner un nom à cette époque où le rêve et le sommeil sont venus voiler les yeux de l'Europe, et de ce fait, cela révèle ce qui se vérifie pour toute période historique : il n'existe pas d'époque qui ne soit constituée de telles visions oniriques, qui n'ait son versant onirique<sup>32</sup>. L'histoire est donc elle-même un rêve de temps, un rêve qui annonce que tout temps sera un temps de rêves. Voilà pourquoi l'historien, selon Benjamin, doit assumer « la tâche de l'interprétation des rêves »<sup>33</sup>. C'est aussi pourquoi seule une pensée dialectique peut « lire » l'histoire, et nous éveiller à l'histoire telle que Benjamin la conçoit. Comme il le remarque à propos des espaces oniriques de la modernité :

(...) les passages et les intérieurs, les halls d'exposition et les panoramas (...) sont les résidus d'un monde de rêve. L'exploitation des éléments du rêve au réveil est le cas type de la pensée dialectique. C'est pourquoi la pensée dialectique est l'organe de l'éveil historique. Chaque époque, en effet, ne rêve pas seulement de la prochaine et cherche au contraire dans son rêve à s'arracher au sommeil<sup>34</sup>.

Si pour Marx la « réforme de la conscience consiste *seulement* en ceci qu'on réveille le monde (...) du rêve qu'il fait sur lui-même », Benjamin veut, quant à lui, nous éveiller à l'impossibilité d'un tel réveil<sup>35</sup>. S'il a tout de même recours au champ lexical de l'éveil dans ses analyses de l'historiographie dialectique, il détruit cependant l'opposition entre la veille et le sommeil présumée par la tradition historiographique issue des Lumières. Chez Benjamin, l'éveil évide l'éveil pour en constituer un nouvel avatar à l'intérieur duquel il ne saurait être question de se réveiller, et pour lequel s'éveiller n'implique plus que nous fussions

31. *Ibid.*, p. 406 (K 1, 4), *ibid.*, p. 491-492.

32. *Ibid.*, p. 405 (K 1, 1), *ibid.*, p. 490.

33. *Ibid.*, p. 481 (N 4, 1), *ibid.*, p. 580.

34. « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle » (Exposé de 1935), *op. cit.*, p. 46, GS V, p. 59.

35. Cité dans *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 473, GS V, p. 570. Benjamin a tiré cette phrase de Marx d'une lettre à Ruge de septembre 1843. Il en fit une des deux citations mises en épigraphe au « Konvolut N » de son *Passagen-Werk*.

réveillés. Il s'agit plutôt d'un moment – lié au monde inconscient du ressouvenir – qui survient sous la forme d'une expérience onirique. S'opposant à ceux qui voudraient « éloigner le réveil du rêve », il avance que s'il faut « saisir toute idée selon le schéma du réveil », nous devons aussi comprendre que ce réveil possède la « structure d'un rêve » (*Traumstruktur*)<sup>36</sup>. Selon Benjamin, le rêve qui caractérise la modernité, et qui constitue en dernière analyse sa signature, « c'est rêver qu'on est éveillé »<sup>37</sup>.

Dans une analyse de la relation entre sa rhétorique du rêve et celle du surréalisme, Benjamin approfondit sa conception de la relation entre le rêve et le réveil en se demandant si le « réveil serait (...) la synthèse de la thèse de la conscience du rêve et de l'antithèse de la conscience éveillée »<sup>38</sup>. De plus, si les rêves sont sans fin et si l'éveil n'a pas de commencement, ajoute-t-il, alors le « moment du réveil serait identique au Maintenant de la connaissabilité dans lequel les choses prennent leur vrai visage, leur visage surréaliste »<sup>39</sup>. Le fait que Benjamin identifie ailleurs ce « vrai visage surréaliste » avec « le cadran d'un réveil qui sonne chaque minute pendant soixante secondes »<sup>40</sup>, montre que le moment du réveil doit se répéter à l'infini car personne n'est jamais complètement éveillé<sup>41</sup>. Le visage du surréalisme appartient ici à une « optique dialectique »<sup>42</sup> qui enregistre non seulement l'usure du « seuil entre veille et sommeil »<sup>43</sup>, mais aussi l'espacement qui empêche le Maintenant d'être éveillé à lui-même. Cette perspective entraîne une révolution dans notre vision de l'éveil<sup>44</sup> qui, projetant le passé dans le présent (et d'une manière qui interdit à jamais tant au présent qu'au passé de devenir eux-mêmes), se joue à la non-lumière d'une « illumination

36. Notes de Benjamin non traduites en français (GS V, p. 1212 et 1213).

37. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 410 (K 2, 6), GS V, p. 496.

38. *Ibid.*, p. 480 (N 3a, 3), *ibid.*, p. 579.

39. *Ibid.* Benjamin avance cette idée à nouveau lorsqu'il écrit : « Le Maintenant de la connaissabilité est l'instant du réveil ». *Ibid.*, p. 505 (N 18, 4), GS V, p. 608.

40. « Le surréalisme », dans *Œuvres I, Mythe et Violence*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, p. 314, GS II, p. 310.

41. Comme l'explique Benjamin dans le *Passagen-Werk*, en se référant au même « réveille-matin » (*Wecker*) : « Les premiers bruits du réveil (*Weckreize*) rendent le sommeil plus profond ». *Ibid.*, p. 408 (K 1a, 9), *ibid.*, p. 494.

42. « Le surréalisme », op. cit., p. 311, GS II, p. 307.

43. *Ibid.*, p. 298, *ibid.*, p. 296.

44. Comme le dit Benjamin : « seule la révolte en fait entièrement ressortir le visage surréaliste ». *Ibid.*, p. 303, *ibid.*, p. 300.

profane »<sup>45</sup>. Cette révolution élabore les conditions d'un mode de vision dans lequel rien ne vient jamais vraiment à la lumière. Voilà pourquoi, explique Benjamin, la « pureté du regard n'est pas tant difficile qu'impossible à atteindre »<sup>46</sup>.

## IX — CRÉPUSCULE

La révolution dans notre vision de l'éveil correspond pour Benjamin à une révolution dans notre vision de l'histoire :

La révolution copernicienne dans la vision de l'histoire consiste en ceci : on considérerait l'Autrefois comme le point fixe et l'on pensait que le présent s'efforçait en tâtonnant de rapprocher la connaissance de cet élément fixe. Désormais, ce rapport doit se renverser et l'Autrefois devenir renversement dialectique et irruption de la conscience éveillée. La politique prime désormais l'histoire. Les faits deviennent quelque chose qui vient seulement de nous frapper, à l'instant même, et les établir (*festzustellen*) est l'affaire du ressouvenir. De fait, le réveil est le paradigme du ressouvenir, le cas où nous parvenons à nous ressouvenir de ce qui est le plus proche, le plus banal, le plus manifeste. Ce que Proust veut dire avec le déplacement expérimental des meubles dans le demi-sommeil du matin, ce que Bloch perçoit comme l'obscurité de l'instant vécu, ce n'est rien d'autre que ce que nous devons établir ici, au plan de l'histoire, et collectivement. Il y a un savoir-non-encore-conscient de l'Autrefois, un savoir dont l'avancement a, en fait, la structure du réveil<sup>47</sup>.

Si la révolution copernicienne dans la philosophie kantienne annonce un renversement de la relation entre les objets et la pensée — les objets se conformant maintenant à la pensée, plutôt que la pensée aux objets — la révolution copernicienne dans l'historiographie benjaminienne annonce quant à elle une inversion de la relation entre le passé et le présent. Le présent ne s'efforce plus de conduire la connaissance — comme on conduirait un aveugle — jusqu'à la terre ferme d'un passé arrêté. Plutôt, le passé s'infiltre dans le présent et de ce fait amène inévitablement une dissociation du présent par rapport à lui-même. En

45. *Ibid.*, p. 300, *ibid.*, p. 297. Adorno, dans son essai de 1956 intitulé « Le surréalisme : une étude rétrospective », insiste encore davantage sur l'identification que fait Benjamin du surréalisme avec les éléments photographiques de son concept du réveil : « Le surréalisme s'apparente à la photographie en ce qu'il est un éveil figé. Ce sont bien des *images* qu'il saisit ». T. W. Adorno, « Le surréalisme : une étude rétrospective », dans *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 69.

46. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 487 (N 7, 5), GS V, p. 587.

47. *Ibid.*, p. 405-406 (K 1, 2), *ibid.*, p. 490-491.



d'autres termes, le passé – à la fois comme condition et césure du présent – « heurte » le présent et ce faisant nous expose à la non-présence de celui-ci. Il ne saurait plus être question d'un passé jetant sa lumière sur le présent ou d'un présent jetant sa lumière sur le passé<sup>48</sup>, puisque le passé et le présent se destituent mutuellement dans leur relation. La conjonction de cette mise à nu et de cette destitution délimite un événement de nature politique, un événement qui détruit cependant notre compréhension générale du politique. Elle nous révèle que la politique ne peut plus être pensée selon le modèle de la vision. La politique ne peut plus être estimée « à vue d'œil ».

Le passé devient le « renversement dialectique et [l']irruption de la conscience éveillée », car, en étant soudainement insufflé dans cette conscience éveillée, le passé transforme celle-ci en quelque chose d'à la fois éveillé et assoupi, conscient et « non-encore-conscient ». En nous exposant à ce « demi-sommeil », à cette « obscurité de l'instant vécu », il nous expose à ce qui est des plus près, des plus banal et manifeste : l'obscurité de notre expérience quotidienne<sup>49</sup>. Le réveil est le paradigme du ressouvenir parce qu'il nous ramène à la condition de celui-ci, aux ténèbres qui nous empêchent de connaître le passé comme le présent. Il nous révèle aussi qu'il n'y a pas de réveil qui ne soit en même temps un assoupissement, c'est-à-dire une expérience de l'oubli. La mémoire qui vient avec l'oubli – celle qui vient avec ce que Benjamin appelle la « révolution copernicienne du ressouvenir »<sup>50</sup> – laisse entendre que le passé ne se trouve jamais ni devant ni avant nous comme tel. Voilà pourquoi la détermination des faits demeure une question de mémoire plutôt que de perception. C'est aussi la raison pour laquelle nous sommes exposés au sommeil et à l'obscurité : à un certain niveau, ils constituent notre expérience dans son ensemble, historiquement et collectivement – et ce même lorsque nous n'en sommes pas conscients.

Benjamin nous demande ici de nous détourner d'un historicisme qui présuppose que la vérité de l'histoire est présente en tout temps. Cet historicisme présume que le présent a pour tâche de lire ou de découvrir une « vérité intemporelle »<sup>51</sup>, une « image éternelle »<sup>52</sup> et fixe du passé. Selon Ranke (que cite Benjamin dans ses *Thèses*), cette vérité et cette image constituent une connaissance du passé « tel qu'il

48. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 479 (N 3, 1), GS V, p. 578.

49. « Le surréalisme », *op. cit.*, p. 311, GS II, p. 307.

50. GS II, p. 490.

51. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 480 (N 3, 2), GS V, p. 578.

52. « Thèses sur la philosophie de l'histoire », *op. cit.*, p. 194, GS I, p. 702.

a été effectivement »<sup>53</sup>. Les écrits de Benjamin sur l'histoire s'efforcent d'échapper à cette conception de la vérité historique. Contre un Gottfried Keller qui prétend que la « vérité [de l'histoire] ne nous échappera pas »<sup>54</sup>, il affirme que l'histoire ne peut devenir histoire que dans la mesure où elle n'a de cesse de s'éloigner de nous. Si elle n'était pas la marque du reflux de son propre caractère transitoire, l'histoire n'« arriverait » en fait jamais. La « politique prime désormais l'histoire », car l'axiomatique d'une historiographie matérialiste exige non seulement la mobilisation de la signification historique, mais aussi l'abandon de l'impératif optique qui gouverne l'entendement tant historique que politique<sup>55</sup>.

Selon Benjamin, la vérité de l'histoire n'est donc pas de l'ordre de la représentation, et liée à un « passé éternel », mais productive, en relation avec un agent et le moment présent, au travers desquels émerge l'image (et ce même si ni l'agent ni le présent ne possèdent une existence purement factuelle). La vérité historique devient performative quand nous risquons une inauguration de l'histoire plutôt que de présupposer qu'elle n'appartient qu'au passé. Cela se produit, en d'autres mots, lorsque nous abordons l'histoire comme performance plutôt que comme narration et savoir. Comme l'écrit Jean-Luc Nancy :

(...) c'est précisément la question du commencement, de l'ouverture de l'histoire ou de l'entrée dans l'histoire qui constituerait le noyau de la pensée de l'histoire. L'historicisme en général est la façon qui présuppose que l'histoire a de fait toujours déjà commencé et ne fait que continuer. L'historicisme présuppose l'histoire au lieu de la considérer comme ce qui devra être pensé<sup>56</sup>.

Si le concept même de l'histoire a toujours été fondé sur la possibilité du sens, sur la présence passée, présente ou annoncée du sens et de la vérité, alors la révolution copernicienne dans l'historiographie nous

53. *Ibid.*, p. 186, *ibid.*, p. 695.

54. G. Keller cité par Benjamin. *Ibid.*, p. 185, *ibid.*

55. Le lien entre histoire et vision est en fait inscrit dans le mot *histoire* lui-même. Comme le note Giorgio Agamben : « Tout comme le mot qui indique l'acte de connaître (*eidénai*), le mot *historia* vient de la racine *id-*, qui signifie "voir". Originellement, l'*hîstôr* est le témoin oculaire, celui qui a vu ». Giorgio Agamben, « Temps et histoire », dans *Enfance et histoire. Dépérissement de l'expérience et origine de l'histoire*, trad. Yves Hersant, Paris, Payot, p. 116.

56. Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, trad. de l'anglais par Pierre-Philippe Jandin, Christian Bourgois, Paris, 1990, p. 243. Ce texte a d'abord été écrit et publié en anglais par Nancy sous le titre de « Finite History », dans *The States of Theory*, David Carroll, New York, Columbia University Press, 1990, p. 149-172.

révèle que l'existence historique n'est jamais une question de présence. L'histoire enregistre plutôt un événement, dont l'expérience nous fait voir que la présence ne parvient pas à arriver. L'enjeu maintenant réside dans la possibilité de s'éveiller à une histoire qui ne se donne pas à voir, qui interrompt non seulement le présent mais le réveil lui-même. La possibilité de cette autre histoire apparaît, selon Benjamin, chez Proust et Ernst Bloch.

Pour Benjamin, le moment du réveil proustien marque « l'ultime point de rupture dialectique » du tout de la vie, car il se produit uniquement lorsque la vie et la mort, la veille et le sommeil, sont compris comme oscillant les uns dans les autres<sup>57</sup>. Proust commence sa *Recherche du temps perdu* avec un narrateur qui s'endort afin de décrire le réveil qui résulte de « la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil »<sup>58</sup>. Cette coïncidence du sommeil et de la veille fait apparaître l'état crépusculaire qui, à travers la *Recherche*, forme la matrice non seulement d'une forme particulière d'expérience mais de toute expérience. Voilà pourquoi, selon Benjamin, l'éveil qui survient avec le sommeil devient la condition de l'écriture de toute histoire. Comme il le note dans un passage traitant de la relation entre le réveil et l'histoire chez Proust : « De même que Proust commence l'histoire de sa vie par le réveil, chaque présentation de l'histoire doit commencer par le réveil, elle ne doit même traiter de rien d'autre »<sup>59</sup>. Ce à quoi s'éveille le narrateur proustien est une expérience qui n'est pas vécue et dont il ne fait pas l'expérience. Ou plutôt : il en fait l'expérience comme d'une rencontre avec ce dont on ne fait pas l'expérience. Le réveil de l'histoire implique une expérience historique qui se produit sans jamais se *donner à voir* comme tel.

En se réveillant, Marcel observe – si l'on peut dire qu'il voit vraiment quelque chose – la mouvante obscurité qui l'entoure :

Je me rendormais, et parfois je n'avais plus que de courts réveils d'un instant, le temps d'entendre les craquements organiques des boiseries, d'ouvrir les yeux pour fixer le kaléidoscope de l'obscurité, de goûter grâce à une lueur momentanée de conscience le sommeil où étaient plongés les meubles, la chambre, le tout dont je n'étais qu'une petite partie et à l'insensibilité duquel je retournais vite m'unir<sup>60</sup>.

57. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 480 (N 3a, 3), GS V, p. 579.

58. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome I, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1987, p. 3.

59. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 481 (N 4, 3), GS V, p. 580.

60. Proust, op. cit., p. 4.

Comme une caméra nocturne qui cherche à saisir une image dans l'obscurité, les yeux de Marcel s'ouvrent et, à l'instant d'une « leur momentanée de conscience », tentent de « fixer le kaléidoscope de l'obscurité » qui se présente à lui. Fixant la tournoyante obscurité qui l'entoure, il regarde le sommeil qui bientôt l'envahira à nouveau. S'il réussit à s'orienter, ce n'est qu'en relation à l'obscurité et au sommeil qui l'empêchent de déterminer qui et où il est : « (...) alors celui-ci [mon esprit] lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais » <sup>61</sup>.

L'état d'éloignement de soi qui caractérise les états crépusculaires de Marcel devient la figure exemplaire de la *Recherche*, et ce non seulement à cause d'une obscurité qui se situerait au cœur de l'expérience, mais aussi parce que chez Proust la possibilité de la vue et de la cognition, de la mémoire et de la conscience, relève moins des yeux que du corps. Benjamin note ceci plus d'une fois en relation au texte proustien qu'il considère comme le « classique sur le réveil, la nuit, dans une chambre noire » <sup>62</sup> :

Toujours est-il que, quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitait pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années. Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait. Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait, successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu'autour de lui les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres. Et avant même que ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes, eût identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui, – mon corps, – se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir, avec la pensée que j'avais en m'y endormant et que je retrouvais au réveil <sup>63</sup>.

En se réveillant dans sa chambre noire, Marcel se retrouve dans un espace photographique <sup>64</sup>. Et ce qui dans cet espace sombre tournoie

61. *Ibid.*, p. 5.

62. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 421 (K 8a, 2) (traduction modifiée), GS 5, p. 509.

63. Proust, *op. cit.*, p. 6.

64. Dans son essai sur Proust, organisé autour du « portrait » de Proust, Benjamin avance l'idée que l'espace de l'écriture proustienne est toujours celui de la chambre noire photographique. Dans un passage traitant de la relation entre la mémoire et l'oubli, il écrit : « C'est pourquoi, à la fin de sa vie, Proust avait changé le jour en nuit : dans une chambre obscure, à la lumière artificielle, sans être dérangé, il pouvait

devant lui ne se résume pas seulement aux murs invisibles et changeants, aux portes et au mobilier, mais aussi aux choses, aux endroits et aux années qui demeurent gravés dans sa mémoire. Tel un spectateur dans l'obscur salle de projection d'un cinéma, il contemple une succession d'images se déroulant à une vitesse qui, en faisant coïncider passé et présent, l'empêche de s'orienter en relation tant aux images qu'au passé ou au présent. Toutefois, ce qui étonne dans la dynamique de ce passage est que l'effort de Marcel pour s'orienter devient rapidement celui de son corps plutôt que de son esprit : c'est sa mémoire corporelle qui cherche à déterminer où il se trouve. En fait, dans le corpus proustien en général, le corps toujours consigne ou enregistre les souvenirs et les impressions. Dispositif de la mémoire, celui-ci se voit, comme le note Marcel du passé, « encombré d'innombrables clichés »<sup>65</sup> qui, inscrits en lui, demeurent non développés par l'esprit. Le fait que les processus de la cognition et de la perception dépendent de l'ensemble de l'appareil sensoriel du corps signifie que la mémoire et ses « clichés » ne peuvent être réduits aux opérations de la conscience et ne peuvent ainsi être « mis en lumière » : se souvenir dans l'espace du corps mémoriel revient à se souvenir sans rien *savoir*. Voilà pourquoi le corps de Marcel ne peut qu'« induire », interpréter ou encore « rapiécer » la notion du lieu où il se trouve, afin de le nommer. En effet, que la mémoire soit inscrite dans le corps de Marcel signifie que son corps demeure le tombeau enténébré de la mémoire. Il est en fait le signe obscur de son tombeau.

La matérialité de ce corps mémoriel ne relève donc pas d'une simple extériorité physique, même si elle n'en constitue pas moins le corps ou la chair de la pensée. Le corps qui pense et se souvient à l'aide « de ses côtes, de ses genoux et de ses épaules » devient, comme la photographie, une archive de la mémoire<sup>66</sup>. En ce sens, il décrit une

---

consacrer toutes ses heures à son travail et ne laisser échapper aucune des arabesques entrelacées » (« Pour le portrait de Proust », dans *Essais 1 (1922-1934)*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël/Gonthier, 1983, p. 126, GS II, p. 311.)

65. Proust, *op. cit.*, tome IV, 1989, p. 474.

66. Proust parle de la photographie comme d'une archive de la mémoire dans le dernier fragment de *Jean Santeuil*. Dans ce passage qui traite de la mémoire involontaire qui émerge à l'écoute d'une certaine pièce de musique, il écrit : « Et la photographie de tout cela avait pris sa place dans les archives de sa mémoire, des archives si vastes que dans la plus grande partie il n'irait jamais regarder, à moins d'un hasard qui les fit rouvrir, comme avait été cet accroc du pianiste ce soir-là ». Marcel Proust, *Jean Santeuil*, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1971, p. 898. Proust emprunte cette phrase de Baudelaire qui, dans son *Salon de 1859*, dans le texte intitulé « Le public moderne et la photographie », l'emploie pour distinguer la photographie de l'art : « Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent

intériorité consacrée à la production d'images. Un « dedans » dans les limites duquel les images sont formées et projetées, aux niveaux de la sensation, de la perception, de la mémoire ou de la conscience. Le corps y tient, en quelque sorte, lieu de chambre noire, ce que Proust appelle ailleurs une « chambre noire intérieure »<sup>67</sup>. Comme la lanterne magique qui projettera bientôt ses images sur les murs de la chambre de Marcel, le corps projette des images du passé dans l'obscurité d'un cerveau incapable de savoir où il se trouve. Cependant, ces images changeantes ne sont jamais présentes comme telles, ni pour Marcel ni pour elles-mêmes. Les diverses chambres qui se présentent en *flashes* et de manière cinématique à Marcel évoquent et annulent ce que nous appelons des « pensées », mais il s'agit de pensées formées à partir du corps, de ses souvenirs et de ses images. Affirmer cela revient à dire que la pensée ne peut « penser » sans en même temps concevoir matériellement le corps comme sa condition de possibilité. Dans son essai sur le surréalisme, Benjamin donne le nom d'« espace d'images »<sup>68</sup> à cet espace où la pensée et le corps, la mémoire et la matière, se réunissent. Les images fugaces issues du corps de Marcel révèlent que ce corps constitue une forme de signe ou d'image dont le moindre mouvement modifiera les images qu'il produit. Comme l'explique Bergson dans *Matière et mémoire* – un texte que Proust comme Benjamin incorporent dans leurs propres méditations sur la relation entre le corps et les images :

Voici un système d'images que j'appelle ma perception de l'univers, qui se bouleverse de fond en comble pour des variations légères d'une certaine image privilégiée, mon corps. Cette image occupe le centre ; sur elle se règlent toutes les autres ; à chacun de ses mouvements tout change, comme si l'on avait tourné un kaléidoscope<sup>69</sup>.

La discontinuité radicale entre les configurations successives qui résultent des mouvements kaléidoscopiques appelle une technologie pour laquelle le corps et l'image s'interpénètrent<sup>70</sup>. Cette « technique du

une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie ». Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », dans *Œuvres complètes*, tome II, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1976, p. 618.

67. Proust, *op. cit.*, tome II, 1988, p. 227.

68. « Le surréalisme », *op. cit.*, p. 313, GS II, p. 310.

69. Henri Bergson, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses universitaires de France, 1939, p. 20.

70. À la fin de son essai sur le surréalisme, Benjamin fait l'hypothèse que c'est seulement à l'aide d'une technologie qui conjoint le corps et l'image, la matière et la psyché, que nous pouvons commencer à comprendre le potentiel révolutionnaire des images. Il écrit au sujet de l'espace d'images – « où le matérialisme politique et la création physique se partagent l'homme intérieur, la psyché, l'individu ou quoi que ce soit que nous leur veuillons livrer, selon une justice dialectique en sorte

réveil »<sup>71</sup> amène « le réveil d'un savoir non encore conscient du passé »<sup>72</sup>. Nous nous heurtons à l'obscurité qui conditionne et interrompt la possibilité de la connaissance justement parce que le corps et l'image s'entrecroisent. L'« avancement » de cette obscurité, de ce « savoir-non-encore-conscient de l'Autrefois » possède « la structure du réveil » non pas parce qu'il désigne un moment d'éveil (il ne possède que la structure du réveil), mais parce que le mouvement de l'histoire appartient à l'incessante reproductibilité de ce non-savoir<sup>73</sup>. En d'autres termes, ce qui est amené plus avant dans cette technologie qui joint nos corps avec les images se situe dans notre relation à l'obscurité de l'expérience en général.

La mémoire naît à l'intérieur du corps parce que le corps forme l'« ouverture du diaphragme » de la mémoire de Marcel. Ce qui surgit à travers l'ouverture et la fermeture de cet orifice est l'incapacité qu'a la mémoire tant de s'apparaître à elle-même que de venir à la conscience. Ce corpus mémoriel nomme donc le corps, qui est lui-même mémoire, et la mémoire, qui prend quant à elle la forme du corps. Tant Benjamin que Proust, et surtout Benjamin lecteur de Proust, considèrent la mémoire comme étant en premier lieu une *mémoire du corps*<sup>74</sup>. D'ailleurs, selon Benjamin, Proust s'est à plusieurs reprises intéressé à ce que Freud appelait ces « autres systèmes », différents de la conscience, qui permettent le transit entre le passé et le présent :

Pour les figurer, il [Proust] recourt avec une particulière prédilection aux membres du corps, et il ne se lasse point d'évoquer les images mnésiques qui se trouvent déposées en eux, montrant comment, sans obéir à aucun signe de la conscience, ces images s'imposent immédiatement à elle dès qu'une cuisse, un bras ou une omoplate retrouvent involontairement, chez

---

qu'aucun membre n'échappe à cette déchirure » – que « en raison même de cet anéantissement – cet espace sera espace d'images et, plus concrètement, image de corps vivants. (...) Même la collectivité est un corps vivant. Et la physis, qui pour lui s'organise en technique, ne se peut constituer avec toute sa réalité politique et effective que dans cet espace d'images que nous rend familier l'illumination profane. Lorsque s'interpénètrent en elle corps vivant et espace d'images assez profondément pour que toute tension révolutionnaire, toute innervation du corps vivant collectif devienne décharge révolutionnaire, alors seulement la réalité s'est elle-même assez dépassée pour répondre aux exigences du *Manifeste communiste* ». *Ibid.*, p. 313-314, *ibid.*, p. 309-310.

71. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 405 (K 1, 1)/GS V, p. 490.

72. *Ibid.*, p. 474 (N 1, 9), *ibid.*, p. 572.

73. *Ibid.*, p. 406 (K 1, 2), *ibid.*, p. 491.

74. *Charles Baudelaire*, *op. cit.*, p. 157, GS I, p. 613.

le dormeur, la position qu'ils eurent autrefois. La mémoire involontaire des membres est un des thèmes favoris de Proust <sup>75</sup>.

En liant le processus de l'inscription à celui de la mémoire, la mémoire involontaire des divers membres du corps de Marcel projette des images du passé dans le présent et provoque de ce fait une expérience qui ne s'appartient pas, qui ne saurait s'approprier l'expérience elle-même. Le fait que la mémoire se situe au-delà de la conscience signifie que l'espace de la mémoire marque une obscurité, une forme de sommeil au cœur des choses.

Ce sommeil et cette obscurité – les conditions de la dissociation du moi par rapport à lui-même – relèvent de ce que Bloch appelle « l'obscur de l'instant vécu » : « Nous n'avons aucun organe pour appréhender le Moi ou le Nous, au contraire nous nous mettons nous-même dans la tache aveugle, dans l'obscur de l'instant vécu, dont l'obscurité est en dernier ressort *notre propre obscurité*, notre être-inconnu, être-masqué, être introuvable » <sup>76</sup>. Incapable de déterminer qui il est dans le crépuscule de son réveil, Marcel s'éveille non seulement à l'obscurité qui l'empêche de savoir où il se trouve, mais aussi à l'inaptitude du présent vécu à coïncider avec lui-même. Et c'est en même temps à travers cette obscurité que nous nous en tenons à nous-mêmes, que nous en venons à nous-mêmes tels ceux qui ne sauront jamais qui ils sont. Bloch énonce les conséquences de cette obscurité :

Il est tout aussi impossible à un sens, quel qu'il soit, de percevoir le vécu-dans-l'instant, qu'il est impossible à l'œil de voir à l'endroit de la tache aveugle, là où le nerf pénètre dans la rétine. Il faut toutefois se garder de confondre la tache aveugle de l'âme, l'obscurité de l'instant vécu avec l'obscurité dans laquelle sont plongés les événements oubliés ou passés. Si le passé se perd progressivement dans la nuit, il y a moyen d'y remédier, le souvenir peut le faire revivre, sources et objets enfouis peuvent être exhumés, qui plus est, le passé historique, bien que lacunaire, est un objet de choix pour la conscience contemplative et se laisse aisément objectiver par elle. Au contraire l'obscurité de l'instant vécu reste prisonnière de son sommeil.(...) L'instant vécu lui-même et son contenu restent par essence invisibles et ce d'autant plus sûrement que se renforce l'attention braquée sur lui : à l'endroit de cette racine, de cet En-soi vécu (*gelebtes Ansich*), de cette immédiateté ponctuelle, c'est tout un monde qui baigne encore dans les ténèbres <sup>77</sup>.

75. *Ibid.*, p. 157 (en note), *ibid.*

76. Ernst Bloch, *L'esprit de l'utopie*, trad. Anne-Marie Lang et Catherine Piron-Audard, Gallimard, Paris, 1977, p. 244, *Geist der Utopie*, München, Duncker & Humblot, 1918, p. 371-372.

77. Ernst Bloch, *Le Principe espérance*, tome I, trad. Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, 1976, p. 349-350.



Comme Benjamin, Bloch avance que le point où l'expérience nous touche – où nous faisons l'expérience de l'expérience – est une tache aveugle. Ni l'« immédiateté ponctuelle » du présent ni l'« instant vécu » ne sont perceptibles comme tels. L'obscurité de l'instant vécu – la non-contemporanéité du présent à lui-même – est en fait plus dense que l'obscurité des événements passés ou oubliés. Il s'agit d'une obscurité qui nous révèle, si même elle nous révèle quoi que ce soit, que nous ne sommes jamais contemporains de l'expérience, que celle-ci échappe elle-même à la possibilité de l'expérience. Voilà pourquoi la nuit qui imprègne le présent « reste prisonnière de son sommeil » : elle reste illisible, cachée, même lorsqu'elle constitue ce que Benjamin appelle ailleurs « la chambre noire de l'instant vécu »<sup>78</sup>. Comme le note Bloch, se réveiller dans cette chambre noire n'équivaut absolument pas à s'éveiller au présent :

(...) rien de plus ne ressort encore de cette immédiateté et les moyens de la conscience ne dépassent pas le point où l'instant vécu peut être reconnu et désigné comme obscur. (...) Ce n'est donc pas ce qui est le plus éloigné, mais bien ce qui est le plus proche qui baigne encore dans l'obscurité totale, précisément parce que c'est ce qu'il y a de plus proche, de plus immanent ; c'est dans cette proximité immédiate qu'est le nœud de l'énigme de l'existence. La vie du « Maintenant », la plus authentiquement intensive, n'est pas encore portée devant soi, n'est pas encore venue à soi en s'épanouissant, en se découvrant ; elle n'a donc rien d'un être-là (*Da-Sein*), voire d'un être-manifeste (*Offenbar-Sein*). Le nunc de l'existence (...) est la chose la moins clairement expérimentée qui soit (...) <sup>79</sup>.

Si même nous nous éveillons, ce n'est qu'à l'obscurité, inhérente à toute expérience, qui nous révèle que nous ne serons jamais suffisamment éveillés. En fait, ce qui est au plus près de nous, au plus près de ce qui fait ce que nous sommes, se situe dans notre relation à l'aura d'obscurité de ce « demi-sommeil du matin ». Ou, pour le formuler autrement : ce qui est au plus près de nous réside dans la distance qui nous garde de nous-mêmes. Voilà pourquoi notre expérience n'est jamais une expérience au travers de laquelle nous vivons. Le Maintenant « est la chose la moins clairement expérimentée qui soit » parce qu'il n'est jamais présent, pas plus à lui-même qu'à nous. Faire l'expérience de ce Maintenant revient à faire face à une nuit qui, même si elle s'accompagne du jour, ne saurait jamais connaître le jour.

78. Fragment non traduit en français, GS II, p. 1064 (*Dunkelkammer des gelebten Augenblicks*).

79. Ernst Bloch, *Le Principe Espérance*, op. cit., p. 352.

Cette nuit, projetée en relief par la non-lumière d'une illumination profane, constitue l'espace obscurci dans les limites duquel, selon Benjamin, nous existons. Elle donne naissance à une lumière qui ne peut jamais être « mise en lumière » dans le langage. Le langage porte cette nuit, comme il le fait de son propre mouvement, parce qu'il ne peut ni la nommer ni en triompher. Comme le note Benjamin dans une lettre de 1916 à Herbert Belmore :

Nous sommes au cœur de la nuit. Une fois j'ai essayé de combattre avec des mots (...). J'ai appris alors que qui combat contre la nuit est contraint de sonder et d'agiter sa ténèbre la plus profonde jusqu'à ce qu'elle donne sa lumière et dans ce grand remuement d'efforts de la vie les mots ne sont qu'une étape : et les mots ne seront les derniers que là où jamais ils ne seront en premier. (...) il fallait rechercher la vie dans l'esprit à l'aide seulement de tout ce que nous avons en fait de noms, de mots, de signes. Depuis des années, la lumière qui pour moi rayonne dans cette nuit est celle de Hölderlin. Tout est trop grand pour qu'on le critique. Tout est la nuit qui porte la lumière (...) tout est trop petit aussi pour qu'on le critique, tout manque : l'obscur, la totale ténèbre même et même la dignité troublent le regard de celui-là seul qui cherche à les contempler. (...) Pratiquer la critique se produit sur le bord le plus extérieur du cercle de lumière qui entoure la tête de tout homme, ce n'est pas l'affaire du langage. (...) La véritable critique (...) est comme une substance chimique (...). La substance chimique qui attaque de cette manière (diathétiquement) les choses de l'esprit est la lumière. Cela ne se manifeste pas dans le langage<sup>80</sup>.

## X — ÉVEIL

Les efforts de Benjamin pour analyser ce qu'il appelle la « technique du réveil » – surtout dans sa relation à l'obscurité et au sommeil qui structurent son mouvement – se veulent en même temps, et entre autres choses, une critique du thème central du « réveil national » dans le nazisme. La configuration que trace Benjamin de la relation entre le sommeil et la veille dessine un « éveil » qu'il mobilise contre le « réveil » du national-socialisme, et ce non seulement contre l'éveil qui désigne l'ascension des Nazis vers le pouvoir, mais aussi contre le motif de la veille et du réveil explicitement inscrit dans des appels nazis à la responsabilité tels que *Die Wacht am Rhein !* et *Deutschland, erwache !* Ces deux slogans – des appels au pays et à son peuple pour qu'ils surveillent le Rhin et pour qu'ils s'éveillent aux menaces à leur intégrité –

80. *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 121-122, *Briefe*, *op. cit.*, p. 131-132.

furent non seulement des cris de ralliement, des signes d'allégeance au mouvement national-socialiste, mais devinrent aussi des « mots d'ordre » politiques. Le slogan *Deutschland, erwache !*, par exemple, fut sans doute le slogan le plus largement diffusé du régime nazi. Cette formule, issue d'un poème de Dietrich Eckhart (auquel Hitler dédiera son *Mein Kampf*), devint à partir de 1923 une chanson de combat pour les S.S. et la devise de l'hebdomadaire S.S. *Der Stürmer*. Elle clôturait toutes les grandes assemblées nationales-socialistes. Elle devint également la première chanson des anthologies nazies de poésie et de littérature et elle fut blasonnée, comme une sorte de sceau, sur les drapeaux carrés à croix gammée qu'on portait dans les parades et qui ornaient les scènes des rencontres de masse. Le fait que Goebbels ait déclaré le 4 mars 1933 – le jour précédant l'élection des Nazis – « journée de la nation qui s'éveille » (*Tag der erwachenden Nation*) et le fait que, quelques mois plus tard, un hommage propagandiste à Hitler et aux S.S. (qui retraçait leurs ascensions respectives vers le pouvoir) ait été publié sous le titre de *Deutschland erwacht !*, révèlent le caractère central de ce slogan dans la formation de ce que Lacoue-Labarthe et Nancy ont appelé le « mythe nazi »<sup>81</sup>.

Si la tâche fondamentale pour Benjamin est de se réveiller de l'éveil par lequel le national-socialisme ensorcelle l'Allemagne, son réveil ne présuppose cependant pas de distinction claire entre la conscience assoupie et la conscience à l'état de veille. De ce fait, elle n'implique pas de lucidité ultime ou de contrôle de soi. Comme le note Bloch à propos du fascisme allemand, « on voit bien qu'il n'y a là aucune trace de réveil de l'Allemagne. Au contraire le nazisme offre un abri à l'agitation et à la protestation, afin qu'elles ne se réveillent surtout pas »<sup>82</sup>. La rhétorique nazie de l'émancipation et de l'« éclaircissement » se révèle être une méthode d'intoxication. Si Benjamin et Bloch affirment qu'il ne peut y avoir de réveil, de venue à la lumière, qui ne soit simultanément un instant de sommeil et d'obscurité, ils ajoutent que la responsabilité doit être pensée à partir de la présupposition que nous pouvons tout de même agir et penser les yeux fermés. Cette responsabilité sera donc toute autre que celle qu'appellent les invitations nazies au « réveil de l'Allemagne ». Cette responsabilité ne peut en fait avoir lieu que dans la nuit de l'indétermination, dans le crépuscule de notre responsabilité. Cette nuit et ce crépuscule marquent l'aveuglement, l'obscurité de l'instant vécu dans les limites duquel il nous est tout de même requis de

81. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, « Le mythe nazi », dans *Les Mécanismes du fascisme*, Strasbourg, Colloque de Schiltigheim, 1980.

82. Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, trad. Jean Lacoste, Paris, Payot, 1978, p. 54.

répondre et d'agir. C'est parce que cette responsabilité historique, cette responsabilité *devant* l'histoire, n'est pas nécessairement liée à la conscience, à la connaissance ou même aux thèmes de l'histoire, que Benjamin affirme que l'histoire ne doit pas s'aventurer sur le terrain miné du progrès linéaire de la connaissance, de l'éclaircissement, de la réflexion ou du sens. Ses réflexions sur le réveil identifient en fait les difficultés d'avoir à répondre, à décider et à juger, sans savoir comment. Nous nous devons de répondre alors que nous sommes à la fois éveillés et ensommeillés. Benjamin propose cette idée dans une lettre du 3 mars 1934 à Scholem. Presqu'un an exactement après le jour goebbelien de la « nation qui s'éveille », il écrit non seulement à propos de la vision qui surgit avec la nuit, mais aussi au sujet du rôle des rêves et des images dans l'histoire et les politiques du national-socialisme :

En ces temps où, durant la journée, mon imagination est préoccupée par les problèmes les plus humiliants, je fais, la nuit, l'expérience de plus en plus fréquente de son émancipation à travers des rêves qui ont presque toujours des thèmes politiques. J'aimerais vraiment un jour être dans la situation de pouvoir te les raconter. Ils représentent un atlas en images (*einen Bilderatlas*) de l'histoire secrète du national-socialisme <sup>83</sup>.

## XI — LANGAGE

L'utilisation que fait Benjamin du langage de la photographie, dans ses *Thèses* et dans d'autres écrits, coïncide non seulement avec sa conviction que l'image doit être comprise historiquement, mais aussi avec son idée plus radicale selon laquelle l'histoire doit être conçue comme *figurale*. L'histoire — entendue tant dans le sens des choses « telles qu'elles sont » que « telles qu'elles ont été » — ne peut être représentée qu'à l'aide de l'image et comme image. Ainsi, le mouvement de l'histoire équivaut à celui de l'événement photographique, à ce qui se produit quand une image devient chose du passé. La cinquième thèse de Benjamin, par exemple, concerne la possibilité de saisir l'image du passé pour et dans le présent, ce qui laisse supposer que le « vrai portrait » de l'histoire est destiné au présent : « Irrécupérable est, en effet, toute image du passé qui menace de disparaître avec chaque instant présent qui, en elle, ne s'est pas reconnu visé » <sup>84</sup>. Ce n'est donc pas ici le passé qui « menace de disparaître, » mais une « irrécupérable image du passé ».

83. Lettre non traduite en français. *Walter Benjamin/Gershom Scholem. Briefwechsel, 1933-1940*, Gershom Scholem éd., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, p. 128.

84. « Thèses sur la philosophie de l'histoire », *op. cit.*, p. 185-186, GS I, p. 695.

Le moment de vérité de ce portrait de l'histoire coïncide avec l'interruption tant de la reconnaissance que de l'intention : il demeure irrécupérable, il ne peut ni être reconnu ni réalisé intentionnellement dans le présent. C'est pourquoi ce que l'image signifie est l'irrécupérabilité du présent lui-même.

Cette image du passé – et du présent irrécupérable auquel il est destiné – peut bien être fugace et vacillante, mais elle est aussi susceptible d'être saisie, même s'il ne s'agira alors que de l'image à l'instant de sa disparition. En d'autres mots, si le « vrai visage de l'histoire s'éloigne au galop », ce n'est pas tant que nous ne pouvons saisir la vérité du passé, mais plutôt que le *vrai* visage du passé passe comme une ombre : le vrai visage du passé est toujours en train de disparaître. Bien que Benjamin affirme que le « vrai visage du passé » ne nous donne pas l'histoire – ou plutôt qu'il s'agit de la seule chose que nous pouvons soutirer de l'histoire – il suppose tout de même que celui-ci puisse être considéré comme vrai. Malgré tout, et comme nous l'avons vu, c'est précisément cette « théorie des correspondances » de la vérité historique – selon laquelle à une telle vérité correspond une image – qui fait l'objet de la critique de Benjamin. Penser l'histoire en tant qu'image, comme le fait Benjamin, ne revient pas à affirmer que l'histoire relève du mythe ou qu'une quelconque « réalité historique » demeure cachée derrière nos images. Avec Benjamin, on semble plutôt suspendu entre les deux : soit que quelque chose se produise que nous sommes incapables de représenter, soit que rien ne se produise hors la production d'images fictives marquées par l'histoire. Dans les deux cas, l'image devient le principe d'une articulation entre langage et histoire. Et ce principe demeure indissociable de ce qui dans l'image inaugure l'histoire conformément aux lois de la photographie, c'est-à-dire les lois qui déterminent l'émergence involontaire de l'image. Comme le propose Benjamin dans ses notes pour les *Thèses* : l'« histoire au sens strict est une image issue de la mémoire involontaire, une image qui survient soudainement au sujet de l'histoire dans un moment de danger. (...) L'historiographie doit faire face à cette constellation de dangers. Elle doit tester sa présence d'esprit à saisir les images fugaces »<sup>85</sup>. Selon Benjamin, les lois de la photographie n'expliquent pas seulement la force de l'effet des images sur la soi-disant « réalité » de l'histoire, mais aussi l'incontournable « figuralité » à l'œuvre dans le mouvement et la constitution de celle-ci. Les images participent de manière fondamentale aux actes historiques de la production du sens. Leurs relations avec la connaissance leur accordent leur

---

85. GS I, p. 1243 et 1242. Passage non publié en français.

force, et sont conséquemment responsables de leurs conséquences dans les domaines historique et politique. Voilà pourquoi le matérialisme de la théorie de l'histoire benjaminienne peut trouver son sens allégorique dans le phénomène de l'image photographique. Dans la mesure où la fonction de l'appareil photo est de produire des images, l'historiographie issue de cet appareil amène l'élaboration de structures photographiques qui à la fois produisent et reconfigurent la signification et la compréhension historiques. Benjamin en arrive à ces conclusions dans les brouillons de ses *Thèses*, dans un passage qui non seulement conçoit l'histoire comme figurale, et comme textuelle, mais qui la lie aussi à la structure citationnelle de la photographie elle-même :

Si l'on veut considérer l'histoire comme un texte, alors vaut pour elle ce qu'un auteur récent dit des textes littéraires : le passé a laissé de lui-même des images comparables à celles que la lumière imprime sur une plaque photosensible. Seul l'avenir possède des révélateurs assez actifs pour fouiller parfaitement de tels clichés. Mainte page de Marivaux ou de Rousseau enferme un sens mystérieux, que les premiers lecteurs ne pouvaient pleinement déchiffrer. La méthode historique est une méthode philologique, dont le fondement est le livre de la vie. Chez Hofmannsthal on note : Lire ce qui n'a jamais été écrit. Le lecteur auquel il fait penser ici est le véritable historien <sup>86</sup>.

## XII — PSYCHÉS

L'émergence de la photographie coïncide avec l'avènement de la psychanalyse :

Oui certes, une autre nature parle à la caméra en tant qu'elle parle à l'œil ; et sur un autre mode surtout parce qu'à un espace consciemment élaboré par l'homme se substitue un espace où il opère inconsciemment. (...) Or, grâce à ses moyens auxiliaires, ralenti et accéléré, la photographie révèle une telle attitude. Elle seule nous renseigne sur cet inconscient de la vue, comme la psychanalyse sur l'inconscient des pulsions <sup>87</sup>.

La photographie révèle ce que la vue ne peut pas voir, ce qui avant la vue rend la vue impossible. La photo nous fait voir que lorsque nous voyons, nous sommes inconscients de ce que notre vue ne peut voir. En liant, au travers de l'événement photographique, la possibilité de la vue à ce qu'il appelle l'« inconscient optique », à ce qui empêche

86. « Paralipomènes et variantes des *Thèses sur le concept d'histoire* », trad. Françoise Eggers, dans *Écrits français*, op. cit., p. 354, GS I, p. 1238.

87. « Petite histoire de la photographie », op. cit., p. 61-62, GS II, p. 371.

à la vue d'être immédiate et présente, Benjamin suit Freud qui, dans ses propres efforts pour retracer le transit entre l'inconscient et le conscient, revient souvent à des analogies issues des médias technologiques, et plus particulièrement de la photographie.

Ce qui relie les lois de la photographie à celles de la psychanalyse réside en ce que toutes deux exigent une réflexion sur la manière dont s'effectue le passage entre l'inconscient et le conscient, l'invisible et le visible. Cependant, l'émergence d'une image – que ce soit dans l'esprit ou dans la photographie – ne signifie pas que cette image correspond à la transcription de l'inconscient dans le conscient. Tant pour Benjamin que pour Freud, ni le conscient ni l'inconscient ne peuvent être pensés indépendamment l'un de l'autre. Autrement dit, l'inconscient, au sens strict, n'est jamais simplement l'inconscient, il ne se situe jamais « ailleurs » dans l'attente d'être transposé ou transporté. L'inconscient nous révèle que nous ne pourrions jamais directement faire l'expérience de notre expérience, et que tout commence donc avec la reproduction<sup>88</sup>.

Voilà pourquoi la structure de l'appareil psychique peut être représentée par l'appareil photo, et le contenu psychique par la photo : il ne peut y avoir d'opération psychique sans la transition entre lumière et écriture que nous appelons « photographie ». Cependant, si la psyché et la photographie constituent des machines à produire des images, elles ne produisent pas une image quelconque, mais une image de nous-mêmes. Nous sommes qui nous sommes lorsque nous sommes photographiés, lorsque nous devenons une image, une photo. Mieux encore, nous sommes au plus près de nous-mêmes lorsque – sans être nous-mêmes – nous sommes une image ou une photo ; une image ou une photo qui ne se présentera peut être jamais à notre regard. Comme l'écrit Benjamin dans son essai de 1932 sur Proust :

En ce qui concerne la mémoire involontaire<sup>89</sup>, ses images surviennent sans être « appelées », et il s'agit d'images que nous n'avons jamais vues avant qu'elles se soient présentées à notre mémoire. Cela se vérifie plus particulièrement dans le cas de ces images dans lesquelles, comme dans certains rêves, nous pouvons nous voir nous-mêmes. Nous faisons face à nous-mêmes, comme nous aurions pu le faire jadis, et pourtant jamais sous notre regard, dans un quelconque passé originnaire. Et il s'agit justement des images les plus importantes – celles qui ont été développées dans la chambre noire

---

88. Je m'inspire ici de l'analyse que fait Derrida de la relation entre l'inconscient et les techniques de reproduction dans « Freud et la scène de l'écriture », dans *L'écriture et la différence*, Paris, Points, Seuil, 1967, p. 293-340.

89. En français dans le texte.

du moment vécu – que nous parvenons à voir. On pourrait dire que nos instants vécus les plus importants, comme certains paquets de cigarettes, nous ont été transmis avec une petite image, une photo de nous-même. Et cette « vie entière » – qui, comme on l'entend souvent dire, défile devant les yeux de personnes mourantes ou en danger de mourir – est composée précisément de ces petites images<sup>90</sup>.

### XIII — LA MORT

La mort – tant le mot que l'événement – est une photo. Une photo qui survient comme une suspension de la réalité et de ses référents. Ainsi que le note Benjamin dans *Zentralpark*, la photo, comme le souvenir, est le cadavre d'une expérience<sup>91</sup>. Ainsi, une photo parle au nom de la mort, comme la trace de ce qui passe à l'histoire. Pourtant, tout en parlant au nom de la mort, la photo ne peut être ni la mort ni simplement elle-même. À la fois morte et vivante, elle ouvre à la possibilité de notre existence dans le temps.

Cela explique pourquoi l'événement photographique précède nécessairement toute histoire de la photographie. La photographie n'appartient pas à l'histoire, elle décide de l'histoire. Néanmoins, la photo – en tant que ce qui n'est jamais soi-même et qui de ce fait ne cesse de passer à l'histoire – nous force à penser les restes de ce qui ne peut être subsumé au présent. Comment un événement n'apparaissant que dans le mouvement de sa disparition peut-il laisser quelque chose derrière qui ouvre à l'histoire ? Comment le photographié peut-il garder une trace de lui-même et inaugurer une histoire ? Méditer ces questions nous contraint à penser non seulement ce qui demeure incompréhensible dans la photographie, mais également ce qui fait de la photographie ce qu'elle est. On pourrait dire que la photographie échappe à l'histoire quand cette dernière s'oriente vers une « histoire de la photographie » plutôt que vers une photographie de l'histoire. Pour Benjamin, l'histoire a lieu lorsque quelque chose devient présent dans le mouvement de sa disparition, lorsque quelque chose vit en sa propre mort. « Habiter signifie laisser des traces », écrit-il dans son livre sur Baudelaire<sup>92</sup>. Ainsi, l'histoire a lieu avec la photographie. *Après la vie*.

90. GS II, p. 1064. Extrait non publié en français.

91. « Zentralpark », dans *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op. cit. Voir p. 239-240, GS I, p. 681.

92. « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle » (Exposé de 1935), op. cit., p. 41, GS V, p. 53.



## XIV — ÉPITAPHES

Gershom Scholem conclut ses mémoires sur son amitié avec Benjamin avec un passage qui évoque les relations entre la photographie, la mort et les cimetières. Et ce, en rapport avec la mort de Benjamin lui-même :

La mort de Benjamin, survenue dans la nuit du 26 au 27 septembre, vint à ma connaissance le 8 novembre par une brève lettre de Hannah Arendt en date du 21 octobre 1940 ; elle se trouvait encore dans le midi de la France à cette époque. Lorsque Hannah arriva à Port-Bou quelques mois plus tard, elle chercha en vain sa tombe. « Elle était introuvable, il n'y avait son nom nulle part. » Et pourtant d'après la lettre de Mme Gurland, celle-ci avait acheté une sépulture pour cinq ans. Hannah me décrivait ainsi l'endroit : « Le cimetière donne sur la petite baie, directement sur la Méditerranée ; il est taillé dans la pierre, sous forme de terrasses ; c'est dans ces murs de pierre que sont glissés les cercueils. C'est à coup sûr l'un des endroits les plus fantastiques et les plus beaux que j'aie vus de ma vie ». Bien des années plus tard, on allait montrer (et l'on montre encore) aux visiteurs, dans l'un des deux cimetières (celui que visita Hannah Arendt), une « tombe de Benjamin », entourée d'une enceinte de bois spéciale, avec son nom greffée sur le bois. Les photographies dont je dispose prouvent très nettement que cette tombe, complètement isolée vis-à-vis des autres sépultures authentiques, est une pure fabrication des gardiens du cimetière qui fréquemment questionnés au sujet de cette tombe, ont voulu ainsi s'assurer un pourboire. Diverses personnes qui se sont rendues sur place m'ont confirmé avoir eu la même impression. Certes l'endroit est beau ; mais la tombe est une invention<sup>93</sup>.

En nous révélant ainsi l'absence d'une inscription pouvant identifier le lieu de sépulture de Benjamin, l'absence de toute marque qui pourrait commémorer sa mort, Scholem ne peut en fait que réitérer ce que Benjamin nous a déjà dit, c'est-à-dire que la mort ne peut jamais être un référent, même si on s'y réfère constamment. Benjamin repose sans épitaphe, et peut-être n'a-t-il pas besoin d'épitaphe, parce qu'il a déjà rédigé l'épitaphe que constitue son corpus. Non seulement son œuvre est-elle traversée par une réflexion et une méditation continues sur le deuil – dans lesquelles l'oubli et la mémoire sont ineffaçablement inscrits –, mais elle constitue aussi la prosopopée qu'il nous adresse par-delà une mort d'autant plus lisible qu'elle est sans tombeau. Au-delà du sépulcre et de ses inscriptions funéraires, la voix de Benjamin nous parvient à travers le tombeau de ses écrits. Dans la mort, Benjamin

93. Gershom Scholem, *Walter Benjamin, histoire d'une amitié*, trad. Paul Kessler, Paris, Calmann-Lévy, 1981, p. 249.

a fait l'expérience de ce dont il avait déjà fait l'expérience dans la vie, c'est-à-dire la mort elle-même. Le choc de sa mort – faisant irruption dans sa propre histoire et lui accordant de ce fait une fin et un avenir – se conforme à la terrifiante lucidité de son œuvre. La mort, le cadavre, la décadence, les ruines, l'histoire, le deuil, la mémoire, et la photographie : voilà les mots que Benjamin nous a légués pour que nous apprenions à les lire. Ces mots interdisent à ses écrits et à ses lectures d'être cristallisés et figés en une méthode simplement négative. Mots de lumière, ils appellent à l'incinération de son œuvre. Une incinération dans laquelle la forme de l'œuvre – son caractère suicidaire – atteint son illumination la plus brillante, immolée, ainsi, dans les flammes de sa propre critique.



## LE TEMPS RETROUVÉ

WALTER BENJAMIN ET LA PHOTOGRAPHIE

ANDRÉ GUNTHERT

Il n'est de mode dont on ne se lasse. Après avoir suscité un engouement constant au cours de la dernière décennie, la thèse benjaminienne du déclin de l'aura – pieusement récitée à chaque colloque, à chaque conférence où se trouve abordée la question de l'art – provoque depuis peu un certain agacement<sup>1</sup>. Pour ne pas risquer de produire semblable irritation, on évitera donc soigneusement d'aborder ce site dangereux, pour se cantonner à ses alentours. À cette fin, il faut d'abord remonter de *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1936) au texte qui comporte la première formulation de cette thèse : la *Petite Histoire de la photographie* (1931)<sup>2</sup>. Comme la quasi-totalité des passages concernant la photographie de *L'Œuvre d'art*, la célèbre définition,

---

1. Voir notamment Antoine Hennion, Bruno Latour, « L'art, l'aura et la technique selon Benjamin, ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois », *Cahiers de médiologie*, n° 1, 1996, p. 235-241. Les positions présentées par ce texte mériteraient quelques nuances. On se ralliera plus volontiers à la lecture d'un Georges Didi-Huberman qui, tout en soulignant « l'usage universel qui est fait du texte fameux de Walter Benjamin », le décrit comme un « texte admirable, sans doute, mais éminemment complexe, inquiet, contradictoire ; texte typique de cette tension particulière à la pensée benjaminienne, qu'il faut appréhender en la confrontant sans cesse à elle-même » (Georges Didi-Huberman, *L'Émprise*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 18).

2. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » (traduit de l'allemand et annoté par A. Gunthert), *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 6-39. Dans un intéressant article, Catherine Perret retrouve dans l'essai sur les *Liaisons dangereuses* la première occurrence du terme « aura » chez Benjamin – quoique le contexte en soit fort différent (cf. Catherine Perret, « La beauté dans le rétroviseur », *La Recherche photographique*, n° 16, printemps 1994, p. 74-78). À ma connaissance, la première

(« unique apparition d'un lointain, aussi proche qu'elle puisse être <sup>3</sup> ») s'y trouve en effet simplement recopiée, empruntée sans modification à la *Petite histoire*. Est-ce une raison pour ne lire dans ce texte que le brouillon du futur article de la *Zeitschrift für Sozialforschung*, comme on le fait parfois <sup>4</sup> ? Terrain de fouilles d'une archéologie de l'aura, la *Petite histoire*, par son titre même, invite à explorer d'abord le modèle de l'accès au passé mis en place par Benjamin, grâce à la photographie.

La *Petite Histoire de la photographie* a parfois dérouté par sa « nébulosité <sup>5</sup> ». Pour l'expliquer, on a cru pouvoir lire derrière son titre le choix du conte, et interpréter son déroulement comme un parcours d'images, à la manière d'une projection de diapositives <sup>6</sup>. Il s'agit en effet d'un texte à bien des égards étrange – pourtant, le cadre dans lequel il s'inscrit impose des contraintes à la fois plus simples et plus précises. À la différence de *L'Œuvre d'art*, essai publié dans une revue scientifique, la *Petite Histoire* est un article rédigé pour un magazine culturel, *Die Literarische Welt*, dont Benjamin est un collaborateur régulier depuis 1925. Ce contexte impose d'emblée certaines déterminations, qui forment autant d'indications de lecture. S'adressant à un public certes lettré, mais probablement peu au fait de l'histoire de la photographie, un texte de ce type se doit de proposer à la fois une vulgarisation et une synthèse – ce que traduit rigoureusement son titre. Mais surtout, les règles du journalisme culturel supposent d'évaluer la légitimité d'un article à son rapport à l'actualité. Or, signée par celui que les lecteurs de la revue connaissent pour ses comptes rendus littéraires, la *Petite Histoire* doit d'abord son existence à une remarquable conjonction éditoriale : la parution d'un recueil d'images consacré à la photographie ancienne, premier du genre, par les collectionneurs Helmuth Bossert et Heinrich Guttman (1930) <sup>7</sup>, suivi à brève échéance par la publication de deux autres albums :

---

mention du terme liée au contexte de l'image photographique est effectuée par Benjamin en 1925, dans un article inédit consacré aux journaux illustrés (« Nichts gegen die "Illustrierte" », *Gesammelte Schriften*, Francfort/Main, Suhrkamp, 1982 (ci-dessous G. S.), t. IV, vol. 1-2, p. 448-449).

3. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *op. cit.*, p. 20.

4. Voir notamment : Hubertus von Ameln, « D'un état mélancolique en photographie. Walter Benjamin et la conception de l'allégorie » (trad. V. Meyer), *Revue des sciences humaines*, t. LXXXI, n° 210, avril-juin 1988, p. 9-23 ; Rainer Rochlitz, « Destruction de l'aura : photographie et film », *Le Désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992, p. 174-194.

5. Catherine Perret, *op. cit.*, p. 74.

6. *Ibid.*

7. Helmuth Bossert, Heinrich Guttman, *Aus der Frühzeit der Photographie. 1840-1870*, Francfort/Main, Societäts-Verlag, 1930.

le premier dédié à Eugène Atget, par Camille Recht (1930), le second à David Octavius Hill, par le critique Heinrich Schwarz (1931)<sup>8</sup>.

Pour mesurer ce que cette conjonction a d'exceptionnel, il faut se souvenir qu'à ce moment, les ouvrages en langue allemande consacrés à l'histoire de la photographie se comptent sur les doigts d'une main<sup>9</sup>. Déjà ancienne, la *Geschichte der Photographie* (1905) de l'Autrichien Josef-Maria Eder reste un ouvrage de référence largement mis à profit par les spécialistes, tandis que l'historien berlinois Erich Stenger publie en 1929 un petit catalogue à l'occasion d'une discrète exposition du Deutsches Museum<sup>10</sup>. Pourtant, la renommée de ces travaux ne dépasse pas un cercle très restreint de spécialistes : de façon significative, Benjamin n'y fait aucune allusion, et il semble bien qu'il n'ait eu recours à aucun de ces deux ouvrages. L'érudition documentaire n'est pas ce qui a éveillé son intérêt : à la différence de ces travaux, arides chronologies des innovations techniques, peu ou pas illustrés, les trois recueils en question laissent délibérément la première place à l'image. Faisant œuvre pionnière dans ce qui s'imposera rapidement comme la nouvelle direction de l'historiographie photographique<sup>11</sup>, ils font découvrir pour la première fois des clichés auxquels le grand public n'avait eu jusqu'alors aucun accès. Rien d'étonnant à ce qu'un grand magazine culturel comme *Die Literarische Welt* consacre trois livraisons à ce sujet aussi nouveau qu'intéressant<sup>12</sup> (il faut faire remarquer que la longueur de l'article de Benjamin, qui s'étend sur trois numéros successifs, n'est pas habituelle au sein de la *Literarische Welt*, feuille hebdomadaire d'environ huit pages ; au contraire, la *Petite histoire* constitue l'un des articles les plus longs jamais publiés par cette revue).

Outre ces ouvrages historiques, scrupuleusement cités en note, l'article de Benjamin s'appuie également sur trois autres parutions récentes : les albums des photographes Albert Renger-Patzsch (1928), Karl

8. Eugène Atget, *Lichtbilder* (intr. Camille Recht), Paris, Leipzig, Éd. Jonquières, 1930 ; Heinrich Schwarz, *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie*, Leipzig, Insel V., 1931.

9. La bibliographie allemande de référence (Frank Heidtmann, Hans-Joachim Breseman, Rolf H. Krauss, *Die deutsche Photoliteratur, 1839-1978*, K. G. Saur, Munich, 1980) recense six entrées en la matière entre 1880 et 1931.

10. Josef Maria Eder, *Geschichte der Photographie* (3<sup>e</sup> éd. augm.), Halle, Wilhelm Knapp, 1905 ; Erich Stenger, *Geschichte der Photographie*, Berlin, VDI Verlag, 1929.

11. Beaumont Newhall publiera en 1937 la première version de son *History of Photography*, modèle des histoires de la photographie actuelles.

12. L'article paraît en trois livraisons successives, les 18 septembre, 25 septembre et 2 octobre 1931 (*Die Literarische Welt*, 7<sup>e</sup> année, n° 38, p. 3-4, n° 39, p. 3-4 et n° 40, p. 7-8), et comporte environ 40 000 signes.

Blossfeldt (1928) et August Sander (1929)<sup>13</sup>. Là encore, le rapprochement de ces publications témoigne de la vitalité du champ photographique au tournant des années 1930, cette fois sous l'angle de la création contemporaine. Après le long tunnel du pictorialisme, la vigueur des nouveaux supports de l'après-guerre, presse et publicité illustrées, mais aussi de nouveaux questionnements esthétiques, dans le sillage du surréalisme ou du Bauhaus, produisent en l'espace de quelques années un renouvellement considérable de l'iconographie et des problématiques photographiques<sup>14</sup>. C'est dans ce cadre que les artistes, les écrivains ou les philosophes commencent à s'intéresser à ce médium. Après le coup d'envoi constitué par le célèbre *Peinture, Photographie, Film* (1925) de László Moholy-Nagy<sup>15</sup>, le public cultivé voit se succéder les contributions de Siegfried Kracauer, Bertolt Brecht, Thomas Mann, Alfred Döblin et quelques autres<sup>16</sup>. Walter Benjamin figure donc parmi les premiers intellectuels d'envergure à aborder sérieusement la question de la photographie<sup>17</sup>.

Une fois posé l'effet de mode de la fin des années 1920, reste à savoir comment et pourquoi un philosophe, un littéraire qui ignore à peu près tout des problématiques de la technique aborde la photographie. L'une des clefs essentielle est fournie dès la première phrase de la *Petite histoire*<sup>18</sup> : il s'agit du modèle de l'imprimerie, archétype d'une structure de démocratisation d'un accès au savoir par le biais de la multiplication

---

13. Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön*, Munich, Kurt Wolff, 1928 ; Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder* (intr. K. Nierendorf), Berlin, Ernst Wasmuth, 1928 (rééd. Munich, Harenberg, 1982) ; August Sander, *Antlitz der Zeit* (intr. A. Döblin), Munich, Langen, 1929 (trad. française par L. Marcou : *id.*, *Visage d'une époque*, Munich, Paris, Schirmer/Mosel, 1990).

14. Pour une bonne présentation des débats de cette période, voir notamment Olivier Lugon, *Le « Style documentaire » dans la photographie allemande et américaine des années 1920 et 1930*, thèse de doctorat, université de Genève, 1994.

15. László Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film*, Munich, Langen, 1925.

16. Siegfried Kracauer, « Die Photographie » [1927], *Aufsätze*, vol. 2, Francfort/Main, Suhrkamp, 1990, p. 83-98 ; Bertolt Brecht, « Über Fotografie » [1928], *Werke* (éd. Werner Hecht), vol. 21, Francfort/Main, Suhrkamp, 1992, p. 264-265 ; Alfred Döblin, « Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit », in August Sander, *op. cit.*, p. 7-15.

17. Précisons que cet engouement ne doit pas conduire à minimiser l'originalité ou le risque que comportait un tel sujet : de fait, on chercherait en vain semblable préoccupation dans les écrits de la très grande majorité des acteurs de l'intelligentsia allemande de l'époque (en 1935, Heidegger choisit par exemple de consacrer sa réflexion aux « Souliers » de Van Gogh).

18. « Le brouillard qui s'étend sur les commencements de la photographie n'est pas tout à fait aussi épais que celui qui recouvre les débuts de l'imprimerie... », Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *op. cit.*, p. 9.

mécanique, particulièrement prégnant en Allemagne, que Benjamin reprend de Schwartz et que l'on retrouve dans plusieurs autres ouvrages d'histoire de la photographie de l'époque<sup>19</sup>. Ceux-ci empruntent à l'historiographie de l'imprimerie un cadre de description vaguement wébérien, qui décrit l'invention comme s'inscrivant dans l'espace d'une nécessité historico-sociologique (au demeurant mal définie<sup>20</sup>). Quelque soient les incertitudes de ce modèle, celui-ci demeure incontestablement la première tentative de penser les problématiques techniques de l'invention, de la multiplication ou d'un accès facilité, aisément transposable à la photographie.

Un rapide sondage dans la bibliographie de Benjamin permet de retrouver au moins trois textes qui manifestent son intérêt pour la photographie antérieurement à la rédaction de la *Petite histoire*. Datant de 1924, le premier forme un cas très particulier et tout à fait passionnant : il s'agit de la traduction en allemand par Benjamin, pour la revue d'avant-garde *G*, de la préface rédigée par Tristan Tzara pour l'album de photographes de Man Ray paru en 1922, intitulé *Champs délicieux*<sup>21</sup>. Le second est un court texte non publié, daté de 1925, dans lequel Benjamin réagit vivement à une prise de position « conservatrice » d'un rédacteur de la *Literarische Welt* contre les journaux illustrés<sup>22</sup>. Enfin, le troisième est une note de lecture de 1928 saluant la parution de l'ouvrage de Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*<sup>23</sup> – dont plusieurs éléments seront réintégrés dans la *Petite histoire*. Deux remarques s'imposent. Premièrement, l'accès de Benjamin à la photographie s'inscrit dans un contexte résolument avant-gardiste, à l'écart des sentiers battus – voire (pour le texte de Tzara), dans un cadre de négation de l'esthétique ou de l'art

---

19. « Ce que l'invention de l'imprimerie fut à la pensée et à son expression parlée, l'invention de la photographie l'a été pour l'apparence et sa représentation iconographique. » (Erich Stenger, *op. cit.*, p. 1).

20. Commentant l'historiographie de l'imprimerie, Guy Bechtel résume : « L'objet de ces discours sur les circonstances, outre qu'il fournit à bon prix des alibis et des couvertures idéologiques, est trop fréquemment de présenter l'invention comme toute naturelle, normale, venant à son heure. » (Guy Bechtel, *Gutenberg et l'invention de l'imprimerie*, Paris, Fayard, 1992, p. 42-43).

21. Tristan Tzara, « La photographie à l'envers », *Œuvres complètes* (Éd. Henri Béhar), Paris, Flammarion, 1975, t. 1, p. 415-417 ; traduction allemande de Walter Benjamin : « Die Photographie von der Kehrseite », *G-Zeitschrift für Elementare Gestaltung*, 1924, n° 3, p. 29-30.

22. « Nichts gegen die "Illustrierte" », *art. cit.*

23. « Neues von Blumen », *G. S.*, III, p. 151-153 récemment traduit par Christophe Joudierlaine : « Du nouveau sur les fleurs », in W. B., *Sur l'art et la photographie*, Paris, Carré, 1997, p. 69-73.



au sens traditionnel. Deuxièmement, si l'on met en balance ses analyses avec d'autres interventions contemporaines d'écrivains sur la photographie, tels Thomas Mann ou Georges Bataille, il faut reconnaître à Benjamin une indéniable perspicacité et un réel discernement à propos des problématiques techniques. Sur l'ouvrage de Blossfeldt, par exemple, alors que Bataille demeure sur le terrain du référent, prenant prétexte des images pour élaborer une sémiologie du langage des fleurs<sup>24</sup>, Benjamin, prenant appui sur les mécanismes de la caricature, produit une glose brillante de la problématique de l'agrandissement.

Malgré ces quelques coups d'essai, la *Petite Histoire* constitue bel et bien le travail par lequel Benjamin affronte, sinon découvre, la question photographique. Loin d'être un spécialiste de l'histoire du médium, le philosophe, à l'instar d'un journaliste, s'appuie ici sur une documentation limitée, de seconde main<sup>25</sup>, dans laquelle il puise avec libéralité : le genre dont est issu l'article, celui du compte rendu, explique que sa principale caractéristique soit une économie d'écriture essentiellement basée sur l'emprunt. La plupart des matériaux utilisés par Benjamin proviennent de lectures récentes, effectuées pour servir à la rédaction de son texte. Parmi les trois recueils d'histoire de la photographie, Bossert et Guttmann ou Schwarz comportent des indications bibliographiques mises à profit par Benjamin pour compléter son information historique : quatre autres ouvrages plus anciens seront consultés – en particulier une préface de 1907 de l'historien de l'art Alfred Lichtwark, largement mise à contribution, à laquelle est notamment empruntée la fameuse thèse de la démocratisation du portrait (reprise quelques années plus tard par Gisèle Freund)<sup>26</sup>. La part des lectures personnelles de Benjamin exploitées dans la *Petite Histoire* apparaît peu importante, à l'exception du *Salon de 1859* de Baudelaire et des textes de Moholy-Nagy<sup>27</sup>. Au total, si l'on y ajoute les trois albums de photographie contemporaine précédemment cités, à peine une dizaine d'ouvrages auront été consultés pour la rédaction de l'article. Compte tenu de leur

24. Cf. Georges Bataille, « Le langage des fleurs », *Documents*, n° 3, vol. 1, juin 1929, p. 160-168.

25. Pour une bibliographie complète des sources utilisées par Benjamin, voir mon édition critique, *op. cit.*, p. 38-39.

26. Cf. Alfred Lichtwark, in Fritz Matthies-Masuren, *Künstlerische Photographie*, Berlin, Marquardt, 1907.

27. Parmi les textes mentionnés par Benjamin, ceux de Bertolt Brecht, Bernard von Brentano, Stefan George, Siegfried Kracauer, Tristan Tzara et Antoine Wiertz proviennent sans aucun doute de lectures effectuées hors du cadre de la préparation de l'article.

exploitation souvent abusive<sup>28</sup>, c'est trop peu pour répondre aux critères de l'écriture académique – mais c'est évidemment beaucoup pour un simple article de journal. Cette disproportion dévoile l'intérêt immédiat de Benjamin pour le sujet (que viendront confirmer des recherches ultérieures<sup>29</sup>). Malgré la mauvaise qualité de l'information historique dont il dispose, malgré le caractère très partiel de l'iconographie dont il a pris connaissance, la rencontre de la photographie ancienne lui aura ouvert le chemin d'une interrogation essentielle du rapport à l'histoire, de l'accès au passé.

Pour un texte à caractère historique, fût-il de vulgarisation, la *Petite Histoire* commence d'une façon on ne peut plus curieuse. Plaçant la question de l'origine de la photographie sous le signe du « brouillard » (*Nebel*), elle réussit le tour de force de déployer près d'une centaine de lignes avant de fournir une première date précise<sup>30</sup>. Malgré l'accumulation de déictiques à caractère temporel (« Lorsque ce résultat, après environ cinq ans d'efforts, fut accordé en même temps à Niepce et Daguerre », « Pendant des décennies », « la première décennie [de la photographie]<sup>31</sup> », etc.), oubliant de situer ces indications par un millésime, le texte perd son lecteur dans un paysage aux contours flous, une narration qui possède toutes les apparences de l'histoire, mais risque fort de n'en être qu'un simulacre.

Il est souvent irritant de voir les exégètes de Benjamin prendre au sérieux ses approximations historiques ou ses chronologies incertaines. L'« âge d'or » (*Blüte*) supposé baigner la première décennie de la photographie et illustré par les noms de Hill, Cameron, Hugo ou Nadar ne correspond à aucune réalité historique, pas plus que la prétendue « industrialisation » (*Industrialisierung*) qui aurait immédiatement suivi cette époque. La période que suggèrent ses exemples pourrait recouvrir grossièrement les années 1850-1860, soit la deuxième (et non la première) décennie après la divulgation du daguerréotype. Toutefois, David-Octavius Hill (et Robert Adamson) ayant pratiqué la photographie entre

28. On retrouvera les emprunts non signalés ou la réutilisation de citations issues des sources (comme la citation de l'article du *Leipziger Anzeiger*, empruntée à Max Dauthendey, *Der Geist meines Vaters*, Munich, Langen, 1925, p. 39-40) dans mon édition critique de la *Petite Histoire*, *op. cit.*

29. Voir notamment Walter Benjamin, « Y. [Die Photographie] », *G. S.*, V-2, p. 824-846 (trad. française par J. Lacoste, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Cerf, 1993, p. 685-703).

30. La première date mentionnée par le texte est celle du 3 juillet 1839, soit le célèbre discours d'Arago présentant l'invention du daguerréotype à la Chambre.

31. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *op. cit.*, p. 7.

1843 et 1847, Charles-Victor Hugo en 1852, Nadar à partir de 1854 et Julia Margaret Cameron à partir de 1860, il est impossible de réunir leurs travaux sous la même décennale. Quant à André-Adolphe Disdéri, allusivement donné pour le représentant de l'industrialisation du médium, avec sa fameuse carte de visite photographique, il en dépose en réalité le brevet en 1854, l'année même des débuts de Nadar.

La relative imprécision dont témoignent certaines des sources de l'article (en particulier Bossert et Guttman) suffit-elle à expliquer ces tâtonnements ? Compte tenu de celles qui présentent au contraire une chronologie correcte (en particulier Schwarz), il est difficile de ne pas admettre qu'un peu d'attention aurait suffi à rétablir une description plus exacte. En réalité, la confusion entretenue par Benjamin forme la condition nécessaire à l'adoption du schéma sur lequel repose la *Petite Histoire* : l'opposition fantasmatique d'une longue décadence, qui repousse dans des contreforts d'autant plus lointains l'âge d'or supposé de la pratique photographique.

Replacée dans son contexte, cette fiction historique est moins extravagante qu'il y paraît. Portraits d'atelier traditionnels ou recherches pictorialistes, les produits de l'activité photographique d'avant-guerre présentaient encore une incontestable proximité avec la photographie du XIX<sup>e</sup> siècle. Bousculant la relative stabilité de cette iconographie, les nouvelles images des années vingt repoussent bel et bien la photographie ancienne dans un passé qui paraît d'un coup plus reculé. Cet écart nouveau a probablement joué un rôle majeur dans le regain d'intérêt pour l'histoire de la photographie, et dans le fait que l'angle iconographique prenne désormais le pas sur la description technique. Cette évolution de la réception (dont on trouve également trace chez Moholy-Nagy), la *Petite Histoire* la traduit à sa façon, par ce qui constitue une véritable stratégie de l'éloignement.

À quoi correspond cette stratégie ? Si l'on fait la part des multiples emprunts ou reformulations du texte, celui-ci ne propose peut-être qu'une seule idée véritablement originale – mais elle est fondamentale : l'idée que la photographie, au-delà de ce que peut offrir une simple représentation, donne accès à l'être même, voire au secret de l'être, dans ce qu'il a de plus intime (avec sa déclinaison sur le plan esthétique : le dépassement de l'art opéré par la photographie). Développée dès le début du texte, cette thèse s'appuie sur deux images effectivement reproduites dans *Die Literarische Welt* : en premier lieu, un portrait de femme réalisé par Hill et Adamson vers 1843, tiré de Schwarz<sup>32</sup> et décrit en ces termes :

---

32. Heinrich Schwarz, *op. cit.*, fig. 26. Voir également Sara Stevenson, *D. O. Hill and R. Adamson*, Edimbourg, National Gallery of Scotland, 1981, p. 196.

« La photographie nous confronte à quelque chose de nouveau et de singulier : dans cette marchande de poisson de Newhaven, qui baisse les yeux au sol avec une pudeur si nonchalante, si séduisante, il reste quelque chose qui ne se réduit pas au témoignage de l'art de Hill, quelque chose qu'on ne soumettra pas au silence, qui réclame insolemment le nom de celle qui a vécu là, mais aussi de celle qui est encore vraiment là et ne se laissera jamais complètement absorber dans l'"art" <sup>33</sup> ».

Étant donné la démonstration qu'elle illustre, une image aussi peu spontanée qu'un portrait de Hill et Adamson, commenté par Benjamin comme s'il s'agissait d'un instantané, ne représentait pas forcément le choix le plus judicieux. Mais la photographie suivante, portrait d'un couple dont la légende nous indique qu'il représente Karl Dauthendey et sa fiancée en 1857, puisé dans Bossert et Guttman <sup>34</sup>, présente un cas de figure encore plus intéressant :

« Ou bien l'on découvre l'image de Dauthendey, le photographe, père du poète, à l'époque de ses fiançailles avec la femme qu'il trouva un jour, peu après la naissance de son sixième enfant, les veines tranchées dans la chambre à coucher de sa maison de Moscou. On la voit ici à côté de lui, on dirait qu'il la soutient, mais son regard à elle est fixé au-delà de lui, comme aspiré vers des lointains funestes. Si l'on s'est plongé assez longtemps dans une telle image, on aperçoit combien, ici aussi, les contraires se touchent : la plus exacte technique peut donner à ses produits une valeur magique, beaucoup plus que celle dont pourrait jouir à nos yeux une image peinte. Malgré toute l'ingéniosité du photographe, malgré l'affectation de l'attitude de son modèle, le spectateur ressent le besoin irrésistible de chercher dans une telle image la plus petite étincelle de hasard, d'ici et maintenant, grâce à quoi la réalité a pour ainsi dire brûlé de part en part le caractère d'image – le besoin de trouver l'endroit invisible où, dans l'apparence de cette minute depuis longtemps écoulée, niche aujourd'hui encore l'avenir, et si éloquemment que, regardant en arrière, nous pouvons le découvrir <sup>35</sup>. »

Où Benjamin aperçoit-il, dans ce très banal portrait d'atelier, les éléments d'une telle tragédie ? L'information biographique complaisamment déployée provient du livre de souvenirs consacré par le poète Max Dauthendey à son père Karl. Celui-ci comptant parmi les premiers Allemands à s'essayer au daguerréotype dans les années 1840, cet ouvrage occupe dans le paysage éditorial de l'histoire de la photographie outre-Rhin une position comparable au *Quand j'étais photographe* de Nadar, et se trouve constamment cité par les histoires du médium – y compris

33. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *op. cit.*, p. 9.

34. Helmuth Bossert, Heinrich Guttman, *op. cit.*, fig. 128.

35. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *op. cit.*, p. 10-11.

par Bossert et Guttmann, qui y puisent nombre d'informations plus ou moins anecdotiques, et ont probablement été ravis de découvrir le portrait du couple, que Benjamin reproduit à son tour.

Ce dernier a également consulté l'ouvrage de Dauthendey, et y découvre l'épisode dramatique du suicide, relaté en quelques lignes<sup>36</sup>. Malgré la brièveté de la narration, on peut y reconnaître les signes cliniques d'un cas extrême de dépression postnatale<sup>37</sup> – ce qui n'aurait guère d'importance, n'était le caractère imprévisible et inexplicable d'un tel acte. C'est ainsi qu'en lieu et place de l'exposé attendu des causes du suicide, le récit enchaîne sur la description d'une photographie plus ancienne du jeune couple, conservée par la demi-sœur de Max, et commentée en ces termes : « On ne voit encore aucune trace du malheur futur sur cette image, sinon que le mâle regard de mon père, sombre et appuyé, trahit une brutalité juvénile, susceptible de blesser cette femme qui le contemple attentivement<sup>38</sup>. »

En dehors du motif de la prophétie rétrospective, que Benjamin reprend à sa manière dans sa propre narration, il est clair que c'est ici l'économie du récit qui nourrit la lecture de l'image, au point de lui imposer un sens que celle-ci ne comporte en aucune façon. Benjamin nous en offre la preuve dans une méprise qui a tout du lapsus. Dans l'ouvrage de Dauthendey, l'épisode du suicide est daté de 1855. L'écart de deux ans avec l'indication fournie par la légende de Bossert et Guttmann aurait pu attirer l'attention de Benjamin. Emporté par la force de la situation narrative, celui-ci superpose le récit d'image de Dauthendey à la reproduction qu'il a sous les yeux, sans s'apercevoir qu'il ne s'agit pas de la même personne : la « fiancée » du portrait de Bossert et Guttmann est la seconde femme de Karl Dauthendey, M<sup>lle</sup> Friedrich, qu'il épouse deux ans après le tragique décès de sa première compagne.

Sans insister sur ses propres tendances suicidaires ou sur quelques autres sinistres épisodes biographiques<sup>39</sup>, il suffit de se souvenir que Benjamin avait perdu sa mère l'année précédente et se remettait à peine

---

36. Max Dauthendey, *op. cit.*, p. 114.

37. Dans certains cas bien documentés, la psychose puerpérale du *post-partum*, ou mélancolie puerpérale (cf. Henri Ey, Paul Bernard, Charles Brisset, *Manuel de psychiatrie*, Paris, Masson, 1978, p. 728-729), peut en effet aboutir au suicide (je remercie le D<sup>r</sup> Dörte Kopp de m'avoir signalé cette interprétation).

38. *Ibid.*, p. 115 (je traduis).

39. En particulier les conditions étranges du décès de sa tante Friederike (cf. Momme Brodersen, *Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin, Leben und Werk*, Bühl-Moos, Elster Verlag, 1990, p. 25).

de son divorce pour comprendre combien il pouvait être sensible à un récit de ce type. Au-delà de l'anecdote, comme le montre tout particulièrement l'exemple du portrait de Kafka<sup>40</sup>, c'est bien à travers un processus d'identification que se joue pour Benjamin l'accès à l'image photographique. Qu'il faille du récit – et le cas échéant du mélodrame – pour enclencher ce processus n'a rien qui puisse surprendre. Au détail près que, loin de s'être « plongé » exclusivement dans l'image, il a fallu à Benjamin le détour complexe d'un texte, voire d'une lecture fautive, pour arriver à la conclusion de l'« ici et maintenant » de la photographie.

Il fallait pourtant ce détour à Benjamin pour qu'il installe la structure temporelle qui pouvait seule induire la conclusion théorique d'un l'au-delà de la représentation. Tuer d'abord, puis ressusciter la fiancée du portrait, inventer un futur au bref instant de la prise de vue pour mieux replonger dans le présent de l'image, qu'une vie désormais menacée rend précieux : par une série d'artifices narratifs, le système que Benjamin met en place forme un décalque rigoureux de celui par lequel Proust ramène au présent le passé (pour en faire le seul présent dont on puisse jouir, puisqu'il a cessé de fuir). De même que « les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus<sup>41</sup> », le présent aperçu par Benjamin dans la photographie ne présente cette qualité, cette plénitude que parce qu'il a précisément cessé de passer : un présent immobile, que l'on peut contempler à loisir, un présent « plein de l'avenir et chargé du passé<sup>42</sup> », selon la formule de Leibniz qu'évoque le texte de la *Petite Histoire*<sup>43</sup>.

Si l'on rapproche la démarche de Benjamin de celle d'un Roland Barthes, bien des années plus tard<sup>44</sup>, il semble bien qu'il faille formuler l'hypothèse d'un lien étroit de la photographie avec ce que Freud nomme

40. Benjamin acquiert en 1931 un portrait de Kafka enfant qu'il décrit dans plusieurs textes. On retrouve en particulier dans *Enfance berlinoise* une version plus détaillée que celle figurant dans la « Petite histoire de la photographie » (*op. cit.*, p. 157-158), qui révèle le processus d'identification avec le sujet de l'image (cf. Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, G. S., IV-1, p. 261, trad. française par J. Lacoste, *Sens unique...*, Paris, Maurice Nadeau, 1988, p. 68-69).

41. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (éd. P. Clarac et A. Ferré), Paris, Gallimard, t. III, 1954, p. 870.

42. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain* (Éd. J. Brunschwig), Paris, GF-Flammarion, 1990, p. 42.

43. Voir *supra*. Il faudra attendre « Sur quelques thèmes baudelairiens », paru en 1939, pour que Benjamin établisse et commente le rapprochement de la photographie et de la structure proustienne.

44. Cf. André Gunthert, « Le complexe de Gradiva. Théorie de la photographie, deuil et résurrection », *Études photographiques*, n° 2, mai 1997, p. 121-126.

mélancolie. À la différence de Proust, dont l'expérience demeure enclose dans le champ de sa propre mémoire, Benjamin comme Barthes *utilisent* leur propre intimité pour approcher et comprendre l'image et y insuffler du récit. Sans aller jusqu'à parler d'une méthode ou d'une heuristique mélancolique, on doit admettre que ce *Fort-da* temporel, ce jeu de la mise à distance pour la plus grande proximité (« unique apparition d'un lointain, aussi proche qu'elle puisse être ») témoigne d'une remarquable efficacité.

## RÉALISME PHOTOGRAPHIQUE, RÉALISME LITTÉRAIRE

### UN NOUVEAU CADRE DE RÉFÉRENCE

PHILIPPE ORTEL

Le rapprochement entre littérature réaliste et photographie a longtemps paru suspect à la critique ; en effet, parler d'un « modèle photographique » dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle tend à accréditer l'idée qu'il y a une transparence du texte littéraire, un rapport immédiat du roman au monde extérieur ; par-delà la diversité de leurs approches, les travaux émanant de la nouvelle critique se sont donc tous rejoints sur un point : rien n'est plus éloigné de la réalité qu'un texte qui se présente comme « réaliste ». Trois bonnes raisons au moins rendent légitime la méfiance des critiques à l'égard du référent extérieur, et, de manière plus ponctuelle, à l'égard d'un modèle photographique en littérature : on a d'abord fait remarquer que lorsqu'un texte prétend décrire des « vues » naturelles, celles-ci obéissent souvent aux codes de l'esthétique picturale, lesquels font écran entre l'œil du personnage qui regarde et le monde extérieur : dans un passage de *S/Z* intitulé « le modèle de la peinture », Roland Barthes donne la mesure du soupçon qui pèse sur le référent en déclarant que « dépeindre, c'est faire dévaler le tapis des codes, c'est référer, non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code <sup>1</sup> ». Critiquant le terme même de « réalisme », il ajoute : « ainsi le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel <sup>2</sup> ».

---

1. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, « Points », ch. XXIII, p. 61.

2. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 61.



Pour Roland Barthes, le champ visuel découpé par une fenêtre <sup>3</sup> n'est pas assimilable au champ perceptif ordinaire ; la « vue », dans la description réaliste, est toujours un « tableau ». Un second argument, souvent utilisé pour relativiser la fidélité du texte à la réalité extérieure, tient aux structures du récit réaliste ou naturaliste qui reproduit souvent les grandes figures archétypales du récit mythique traditionnel : sans éluder la question de la mimésis, qui reste importante à ses yeux, Henri Mitterand a montré à quel point un roman comme *Germinal*, par exemple, différerait d'un simple reportage journalistique ou photographique sur la mine, puisqu'on y trouve les grandes fonctions du récit définies par Propp et Greimas, avec un héros bien détaché du reste des personnages (Claude Lantier), un objet de désir (Catherine), des adjuvants (Bonnemort, au début) et des opposants (Chaval) <sup>4</sup>. L'auteur en conclut que « la fonction narrative et descriptive préexiste à la substance narrée et décrite. Le réalisme de surface dépend d'une rhétorique » <sup>5</sup>. Enfin, la critique générative a insisté sur la part de la *praxis* dans l'élaboration du roman réaliste, autrement dit sur la part du travail du romancier, qui met, là encore, en cause l'idée d'une transparence optique du roman : la multiplication des brouillons, ratures et versions d'un même texte par le même auteur diffère d'autant le rapport du texte à une réalité quelconque. À propos de Balzac qui prétend « daguerréotyper » la société dans la préface de 1844 de *Splendeurs et misères des courtisanes* <sup>6</sup>, Jean Paris, qui étudie le roman balzacien du point de vue de sa genèse, déclare que « ni la peinture ni l'écriture ne se satisferont de doubler photographiquement ce que l'on nomme « réalité » <sup>7</sup>. Ce qui disparaît, quand Balzac prétend « daguerréotyper » la société, c'est à la fois la dimension esthétique de l'œuvre et la dimension du travail, dont le roman, pourtant, porte inévitablement la trace.

Qu'il s'agisse du *contenu* du roman, qui opère une sélection et une codification de la réalité extérieure, de la *forme* du roman, qui met en configuration l'espace et le temps selon les schémas traditionnels du récit mythique, ou de la *genèse* du roman, qui manifeste un grand nombre

---

3. Pour une analyse de la fenêtre comme *topos* de la littérature réaliste et naturaliste, voir Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, ch. VI, p. 224-262.

4. Henri Mitterand, « Fonction narrative et fonction mimétique. Les personnages de *Germinal* », *Poétique*, « Le discours réaliste », n° 16, 1973, p. 478.

5. Henri Mitterand, *art. cit.*, p. 478.

6. Honoré de Balzac, « Préface de l'édition de 1844 », *Splendeurs et misères des courtisanes*, préf. de Pierre Barbéris, Gallimard, 1973, « Folio », p. 660.

7. Jean Paris, *Balzac*, Paris, Balland, 1986, ch. 3, p. 211.

de corrections, les critiques insistent tous sur une certaine épaisseur sémiotique du texte réaliste, que les métaphores optiques et plus particulièrement photographiques utilisées par certains écrivains comme Balzac tendent à faire oublier. D'une manière générale, le modèle photographique participe de « l'illusion » que les textes de ce genre entendent susciter chez le lecteur, notion qui revient, là aussi, chez un grand nombre de critiques : par exemple, il y a une « illusion référentielle » du texte en général selon Michael Riffaterre pour qui l'écrivain n'écrit sur le réel qu'à partir d'une matrice textuelle, issue notamment de textes déjà écrits ; M. Riffaterre détourne d'ailleurs la métaphore photographique de son usage classique en l'appliquant à cette redondance du texte par rapport à lui-même ou à d'autres textes : à propos de *Written in March*, « Écrit en mars », de Wordsworth, il parle d'« une version en négatif (au sens photographique) d'un texte latent sur l'opposé du printemps »<sup>8</sup> (le texte latent est un passage du *Cantique des cantiques* qui fait allusion à la fin de l'hiver, terme absent dans le poème de Wordsworth mais qui le génère). De même, il y a un « leurre » de la figuration réaliste<sup>9</sup> selon Jacques Neefs, ou, plus simplement, une « illusion réaliste », pour reprendre le titre d'un ouvrage récent de Henri Mitterrand qui souligne les relations paradoxales qui unissent « l'illusoire » et « l'authentique » dans la création de « l'effet de réel », concluant que, dans le roman réaliste et naturaliste, « la logique de la fiction équilibre, sert et relativise celle de la *mimesis* »<sup>10</sup>. Sous sa forme la plus extrême, qui n'est plus vraiment en vigueur aujourd'hui, la réduction du visuel à la logique du texte amène les critiques à substituer à la notion de mimésis celle de *semiosis*, l'essence du texte réaliste se réduisant au système textuel lui-même, ce qui rend évidemment non pertinente la comparaison avec la photographie. Enfin, quand le visuel est pris en charge par la nouvelle critique, il n'est jamais qu'un mode du récit (calqué sur le modèle des modes grammaticaux), comme c'est le cas dans *Figure III* de Gérard Genette qui montre, à l'aide de la notion de focalisation (« interne », « externe » et « zéro »), comment l'auteur délègue aux personnages ou au narrateur l'insertion du visuel dans le texte. Assujetti à une logique purement narrative, le visuel ainsi défini ne doit pas grand chose à l'observation du monde extérieur par

8. Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, « Points », p. 100-101.

9. Jacques Neefs, « La figuration réaliste. L'exemple de *Madame Bovary* », *Poétique*, « Le Discours réaliste », n° 16, 1973, p. 466-476.

10. Henri Mitterrand, « Introduction. Les deux visages de la "mimésis" », *L'Illusion réaliste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 6.

l'écrivain, la notion de « focalisation » permettant, selon G. Genette, d'éviter toute dérive vers la thèse d'une transparence du texte : « pour éviter ce que les termes de *vision*, de *champ* et de *point de vue* ont de trop spécifiquement visuel, je reprendrai ici le terme un peu abstrait de *focalisation* (...) »<sup>11</sup>. De fait, « focalisation » met l'accent sur la fonction du regard dans le récit plutôt que sur les contenus de vision qui pourraient venir de l'extérieur.

En dernier ressort, la réflexion sémiotique sur les textes rejoint le cadre pragmatique de l'analyse rhétorique, dans la mesure où l'illusion référentielle peut être rapprochée du vieux désir de convaincre, propre au discours de l'orateur, plutôt qu'au simple désir, gratuit, de « faire voir ». Le romancier réaliste convaincrat le lecteur qu'il dit la vérité sur le monde en prétendant le montrer. Pour reprendre une équation proposée par Philippe Hamon à propos de la valeur du détail dans le texte réaliste, exposer n'est en somme qu'une modalité parmi d'autres de l'art de persuader, le roman maintenant, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, une lointaine filiation avec l'art oratoire<sup>12</sup>. Il existe d'ailleurs, dans l'ancienne rhétorique, une figure parfaitement répertoriée pour parler du visuel : l'hypotypose, « qui peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante »<sup>13</sup>, selon la définition bien connue de Fontanier. Contrairement au modèle photographique, l'avantage de l'hypotypose est d'éviter la naïveté : personne ne prendra une figure de rhétorique pour une représentation fidèle de la réalité ; on y verra un moyen de plus pour créer de la vraisemblance. Il résulte de la méfiance de la critique pour la catégorie du visuel une véritable marginalisation de la question photographique, qui tend à s'estomper aujourd'hui, mais qui a eu pour effet de couper, pendant un moment, l'étude du réalisme des termes dans lesquels le débat a été posé autour de 1850, où la métaphore photographique apparaît constamment, soit comme modèle, soit comme repoussoir du réalisme littéraire.

11. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, « Poétique », ch. 4, p. 206.

12. Selon Philippe Hamon, le détail, est l'élément d'un « faire croire qui range le discours réaliste-expositionnel dans la catégorie plus générale des *discours de manipulation* (discours de séduction, d'autorité, de persuasion, discours pédagogique etc.). » (*Expositions. Littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 116). L'analyse rhétorique du réalisme a été menée dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, mars-avril 1980, n° 2. Voir notamment l'article de Michel Crouzet : « Une rhétorique de Maupassant ? » (*op. cit.*, p. 233-261).

13. Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, intr. de Gérard Genette, Paris, Champs Flammarion, 1977, p. 390.

## MODÈLE ET CONTRE-MODÈLE

Nous nous proposons de rétablir ici le parallèle entre les deux réalismes en constatant d'abord qu'ils apparaissent au même moment. La réflexion suivante des Goncourt prouve que les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle ont parfaitement perçu la conjonction qui s'est opérée entre les deux phénomènes autour de 1850 : « Le réalisme naît et éclate alors que le daguerréotype et la photographie démontrent combien l'art diffère du vrai <sup>14</sup> ». Certes, par cette formule, qu'on trouve d'abord en 1856 dans le *Journal*, puis en 1859 dans *Charles Demailly* <sup>15</sup>, les Goncourt soulignent, comme tous leurs contemporains, l'écart qui sépare un bon tableau ou une bonne description d'une photographie ; néanmoins, en posant sous la forme d'un paradoxe l'apparition conjointe du réalisme en littérature et en photographie, ils suggèrent qu'un lien de causalité se glisse entre les deux phénomènes, aussi contradictoire soit-il.

Par ailleurs, la conjonction historique entre les deux réalismes est d'autant plus forte que les mots mêmes de « réalisme » et de « naturalisme », en partie inventés par les journalistes de l'époque, font explicitement référence à la photographie : dans un article de 1850, Delécluze voit derrière le développement du naturalisme « la pression toujours plus forte qu'exerce depuis dix ans environ, sur l'imitation dans les arts, deux puissances scientifiques qui agissent fatalement, (...) le daguerréotype et la photographie (...) <sup>16</sup> », accusation à laquelle Francis Wey répond dans un article publié dans *La Lumière* sous le titre emblématique : « Du *naturalisme* dans l'art, de son principe, et de ses conséquences <sup>17</sup> ». Défendant la photographie, il commence par souligner ce que les nouvelles dénominations esthétiques doivent à l'invention de Niépce et de Daguerre, qui n'a pas simplement enrichi le domaine des images, mais aussi le lexique artistique : « Ouvrez le dictionnaire de notre langue ; vous y chercherez vainement les expressions de *réalisme*, de *naturalisme*, qui ont tout à coup envahi les journaux consacrés aux arts ; (...) les expressions que nous venons de mentionner procèdent de l'héliographie,

14. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, éd. de Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, 1989, « Bouquins », t. I (1851-1865), 30 octobre 1856, p. 212.

15. Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly*, Paris, Bourgois, 1990, p. 117.

16. Étienne-Jean Delécluze, « Feuilleton sur l'Exposition de 1850 », *Journal des débats*, 21 mars 1851, cité par André Rouillé, *La Photographie en France, textes et controverses* (1816-1871), Paris, Macula, 1989, p. 114.

17. Cet article est publié en deux fois : dans *La Lumière*, 30 mars 1851, n° 8, p. 31 et dans *La Lumière*, 6 avril 1851, n° 9, p. 34-35. Je souligne.

et, à ce titre, il nous appartiendrait de les définir ; tâche assez malaisée<sup>18</sup> ». Enfin, certains écrivains se reconnaissent dans les performances de la nouvelle image, Balzac, on l'a vu, dans la préface de 1844 de *Splendeurs et misères des courtisanes*, mais aussi George Sand, qui conseille à Champfleury de répondre à ses détracteurs qui l'accusent de « réalisme » : « Je n'analyse pas, je montre, je ne démontre pas, je prouve. (...) Enfin je fais la nature aussi belle que la nature, et il n'y a encore que le daguerréotype qui l'ait faite ainsi<sup>19</sup> ». Quant aux écrivains qui dénigrent la photographie en tant qu'image, il ne dédaignent pas de lui emprunter quelques traits, à titre de modèle : Zola, qui ironise dans *Le Roman expérimental* sur ceux qui accusent les naturalistes de n'être que des photographes du phénomène<sup>20</sup>, utilise à l'occasion la métaphore du verre transparent pour évoquer son esthétique<sup>21</sup>, et les Goncourt, qui s'indignent des succès du daguerréotype en 1851 et en 1859, comparent en 1887 le *Journal* à une photographie instantanée, pour répondre à ceux qui auraient souhaité un ouvrage plus synthétique, délivrant des vérités générales sur l'Homme<sup>22</sup>. Sous une forme un peu embarrassée qui témoigne des hésitations des écrivains face au modèle photographi-

---

18. Francis Wey, « Du *naturalisme* dans l'art, de son principe, et de ses conséquences », *La Lumière*, 30 mars 1851, n° 8, p. 31. L'auteur précise que les « réalistes » étaient autrefois les « sectaires d'une doctrine qui considérait les idées abstraites comme des êtres réels », et que « *naturalisme* est un substantif inconnu de l'Académie, qui qualifie exclusivement de *naturalistes* les gens adonnés à l'histoire naturelle » (*art. cit.*, p. 31).

19. Champfleury, George Sand, « George Sand à Champfleury, 30 juin 1854 », *Du réalisme*, *Correspondance*, éd. de Luce Abélès, Paris, Éditions des Cendres, 1991, p. 34.

20. Zola écrit d'abord que « Balzac ne s'en tient pas strictement en photographe aux faits recueillis par lui, puisqu'il intervient d'une façon directe pour placer son personnage dans des conditions dont il reste le maître » (*Le Roman expérimental*, préf. de Aimé Guedj, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, ch. I, p. 64). Il poursuit : « Un reproche bête qu'on nous fait, à nous autres écrivains naturalistes, c'est de vouloir être uniquement des photographes » (*op. cit.*, p. 65).

21. Il écrit dans la lettre à Antony Valabrègue, 18 août 1864 (Émile Zola, *Correspondance* (1858-1871), éd. de Maurice Le Blond, Paris, François Bernouard, 1928, p. 255) : « L'écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité ». Tout en soulignant qu'une telle transparence n'est ni possible, ni souhaitable, il déclare se reconnaître dans l'écran réaliste.

22. « Ce qu'il me demande simplement, de Bonnières, c'est que mes mémoires réunissent les qualités de mémoires écrits après coup et les qualités d'une sténographie et d'une photographie instantanée : c'est-à-dire la réunion de deux choses impossibles. Et puis, qu'est-ce qui l'a dite, cette vérité générale sur un être, depuis le commencement du monde ? » (Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, éd. de Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, 1989, « Bouquins », t. III (1887-1896), 20 décembre 1887, p. 81.

que, Paul Alexis écrit, enfin, en introduction à *La fin de Lucie Pellegrin* (1880) : « L'entreprise littéraire de celui qui prétendrait tout tirer de son propre fond me paraît aussi incomplète, mais plus dénuée d'intérêt, que la tentative de celui qui se bornerait à "photographier" du réel sans y mettre du sien, sans rendre l'impression personnelle et unique de cette réalité vue à travers un tempérament <sup>23</sup> ». En un mot, mieux vaut une littérature photographique qu'une littérature purement subjective, à la manière romantique.

Ces quelques exemples prouvent bien que la photographie est à la fois le modèle et le repoussoir des autres arts. Plutôt que de prendre appui sur ces hésitations pour montrer la non pertinence du modèle photographique en littérature, mieux vaut prendre acte de la contradiction et tâcher de la résoudre.

## DU MODÈLE SÉMIOTIQUE AU MODÈLE COMMUNICATIONNEL

L'originalité de la nouvelle critique est d'avoir traduit en termes de sémiotique textuelle l'idée vague selon laquelle le réalisme littéraire était subjectif et animé par une vraie volonté esthétique : de fait, les romanciers réalistes qui revendiquent cette subjectivité ainsi que la qualité d'artistes ne donnent pas des informations très précises sur leur pratique. Quand les Goncourt se défendent, dans la préface de *Germinie Lacerteux* (1864), d'avoir fait une « photographie décollée du plaisir <sup>24</sup> » et prônent, quinze ans plus tard, une « écriture artiste <sup>25</sup> » dans la préface des *Frères Zemganno* (1879), nous n'apprenons pas grand chose sur les règles qui génèrent et organisent leurs textes. De même, quand Zola définit le roman naturaliste comme « un coin de la création vu à travers un tempérament <sup>26</sup> », formellement parlant, la notion de tempérament reste vague. L'intérêt des recherches sémiotiques vient de ce qu'elles ont su dégager des règles et faire du texte littéraire un objet théorique. En revanche, on peut reprocher aux approches purement textuelles du

23. Paul Alexis, *La fin de Lucie Pellegrin*, prés. de Jean de Palacio, Paris-Genève, Slatkine Reprints, 1979, « ressources », réimpr. de l'éd. de Paris, 1880, p. 2.

24. Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*, prés. d'Hubert Juin, Paris-Genève, Slatkine Reprints, 1980, « Ressources », réimpr. de l'éd. de Paris, 1926, préface de la première édition, p. 25-26.

25. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 52.

26. Émile Zola, « Mes haines, causeries littéraires et artistiques », *Écrits sur l'art*, éd. de Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Gallimard, 1991, « Tel », p. 44.

texte de maintenir subrepticement une opposition non interrogée entre l'œuvre romanesque et la réalité extérieure : en effet, en affirmant l'autonomie de la *semiosis* on suppose implicitement qu'il existe un dehors et un dedans du texte, donc une dualité « métaphysique » entre le signe d'un côté, le référent « objectif » de l'autre, étant entendu que la photographie est du côté de l'extériorité, ce qui empêche la comparaison avec le texte<sup>27</sup>. On se souvient que, pour éviter une telle dualité, Barthes fut amené à élargir la notion de Texte au contexte dans lequel chaque œuvre s'inscrit, le texte littéraire s'insérant alors, selon lui, dans une *semiosis* généralisée, touchant tous les domaines de la culture : ainsi, dans le passage d'S/Z consacré au modèle pictural, il invite la critique à « renoncer à la pluralité des "arts", pour mieux affirmer celle des "textes" »<sup>28</sup>. Or, une telle extension de la *semiosis* trouvera justement sa limite avec la photographie, dans *La Chambre claire* notamment (1980), où l'on assiste au retour en force du Référent dans la critique barthésienne<sup>29</sup>. Plutôt que d'effacer le clivage entre les différents types de représentation ainsi que la dualité entre les signes et le monde extérieur par une théorie généralisée du Texte, mieux vaut donc partir du référent : si les arts collaborent, à un moment donné, n'est-ce pas parce qu'ils construisent, avec leurs moyens sémiotiques respectifs, un cadre de référence commun ? Reste à voir dans quelle mesure le daguerréotype et la photographie ont pu jouer un rôle dans la définition de ce cadre à partir de 1840.

La notion de cadre de référence permet d'éviter la dualité entre signe et référent dans la mesure où le référent, dans cette perspective, n'est pas antérieur au texte ou à l'image mais se donne comme le produit du texte ou de l'image qui le désignent ou qui le montrent. Les recherches menées par les psychiatres américains sur la notion de « réalité », qui est rarement interrogée comme telle dans les études sur le réalisme, permet de changer de point de vue sur les rapports entre le texte et le monde : si l'on appelle « réalité » les phénomènes sur lesquels repose un consensus perceptif ou qui font l'objet d'une description scientifique, il existe, bien entendu, une réalité objective, extérieure à nos modes de représentation : telle table, devant nous, appartient à la réalité, en dehors de nous. Mais, comme le souligne P. Watzlawick, dont nous nous inspi-

27. Dominique Maingueneau opère la même critique de l'extériorité dans le cadre beaucoup plus large du rapport entre texte et contexte dans *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, Introduction, p. 1-24.

28. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, « Points », ch. XXIII, p. 62.

29. Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.

rons directement ici, il y a deux définitions de la réalité : l'une simplement perceptive, dont on vient de parler, l'autre, plus élaborée, qui tient à la valeur que nous accordons aux choses : « lorsque le discours psychiatrique utilise le concept de "réel", il s'agit rarement du réel d'une chose *en soi*, c'est-à-dire de ses propriétés fondamentales (s'il en existe), ou même de ce qui est simplement observable, bien que ce soit le référent *ostensible*. Le "réel" auquel on se réfère est constitué plutôt d'opinions dans le sens d'Épictète, ou, comme nous préférons le dire, du sens et de la valeur accordés au phénomène en question (...). Nous pouvons exprimer cette idée par une simplification extrême : le réel *est* ce qu'un nombre suffisamment grand de gens sont convenus d'*appeler* réel – sauf que ce fait est d'habitude oublié, que la définition convenue est chosifiée (...) et, pour finir, est vécue comme ce réel objectif "à l'extérieur" (...) <sup>30</sup> ». La notion de « cadre de référence » renvoie à cette seconde définition de la réalité, qui rend illusoire la dichotomie entre un dehors et un dedans du message : la réalité, selon P. Watzlawick, n'est pas extérieure à ce que nous voyons ou disons : elle est au contraire cadrée et découpée par l'attention que nous portons à certains phénomènes ou par les représentations que nous en donnons, que ces représentations soient iconiques ou verbales. Répétons-le : la réalité n'est pas seulement *ce à quoi* le texte ou l'image font référence, comme si le référent précédait le texte, mais elle est plutôt le *produit* de la référence textuelle ou iconique ; une époque appelle « réel » cette partie des phénomènes à laquelle les moyens de représentation et de communication dont elle dispose se réfèrent, que ces moyens soient romanesques, photographiques ou picturaux. Plutôt que d'enfermer le roman réaliste dans la clôture sémiotique du texte, en supposant que le réel lui préexiste et qu'il ne l'atteint jamais, mieux vaut donc considérer que le roman participe, avec ses propres moyens rhétoriques et sémiotiques, à la construction d'un cadre de référence commun à d'autres modes de représentation, notamment la photographie. Dans les années 1840-1850, ce cadre de référence commun à la peinture, à la littérature et à la photographie, c'est ce fameux « visuel » dont on s'est longtemps méfié, c'est-à-dire le champ du regard, qui est beaucoup plus qu'une simple catégorie textuelle (du type « focalisation ») à partir du moment où il constitue le sol commun à tous les arts qui se définissent comme « réalistes ».

---

30. Paul Watzlawick, « L'art de trouver un nouveau cadre », *Changements, paradoxes et psychothérapie*, trad. de l'anglais par Pierre Furlan, Paris, Seuil, 1981, « Points Essais », ch. 8, p. 117-118. Voir aussi Paul Watzlawick, *La réalité de la réalité, confusion, désinformation, communication*, trad. de l'anglais par Edgar Roscis, Paris, Seuil, 1984, « Points Essais ».



Pour justifier l'opposition entre le réalisme des écrivains, forcément subjectif, et le réalisme des photographes, forcément objectif, on s'est parfois appuyé sur les déclarations des écrivains eux-mêmes : Champfleury, qui passe pour l'inventeur du mouvement, écrit par exemple dans *Le Réalisme* (1857) que « l'homme n'étant pas machine ne peut rendre les objets machinalement <sup>31</sup> » ; de même, Maupassant affirme, dans la préface de *Pierre et Jean* (1887), que « le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même <sup>32</sup> ». Même sur ce point, c'est trop faire crédit aux écrivains que de suivre à la lettre leurs déclarations. En effet, de même qu'on a reproché aux tenants de la transparence du texte de tomber naïvement dans l'illusion référentielle, n'est-il pas naïf de prendre comme argent comptant des déclarations aussi hostiles à la nouvelle image ? Si les réalistes tiennent tant à différencier leur pratique de celle des photographes, c'est bien qu'à un certain niveau ils font la même chose qu'eux. Comme l'écrit Daniel Bounoux, le XIX<sup>e</sup> siècle est celui d'une « conquête optique » de la réalité <sup>33</sup> qui commence avec la mode des Panoramas et des Dioramas, se poursuit avec l'invention de Niépce et de Daguerre et qui contamine de proche en proche tous les arts. L'enthousiasme d'un écrivain romantique comme Victor Hugo à l'égard de la photographie est la preuve *a contrario* d'une telle proximité entre photographie et réalisme littéraire : Hugo accueille avec enthousiasme la photographie parce que le cadre de référence de sa poésie est justement différent de celui construit par la nouvelle image ; dans le cadre de référence romantique, qui fait de l'invisible le lieu de la Vérité donc de la Réalité, les moyens matériels de communication comme l'imprimerie et la photographie ne sont pas des concurrents de l'art mais des alliés, dans la mesure où ils en permettent la diffusion ; imprimerie et photographie sont les véhicules du *Logos* : « C'est donc la révolution photographique que nous devons faire <sup>34</sup> », déclare Hugo à Hetzel au

31. Champfleury, *Le Réalisme*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, rééd. de Paris, 1857, p. 93.

32. Guy de Maupassant, « Le roman », *Pierre et Jean*, préf. de Bernard Pingaud, Paris, Gallimard, 1982, « Folio », p. 51.

33. Daniel Bounoux, *Sciences de l'information et de la communication*, Paris, Larousse, 1993, « textes essentiels », ch. VII, p. 624. Sur cet espace optique voir aussi Sylvie Merzeau, *Du Scripturaire à l'Indiciel, texte, photographie, document*, thèse soutenue à l'université de Paris-X, sous la dir. de Nicole Boulestreau, Nanterre, 1993.

34. Cette formule est tirée d'une lettre à Hetzel du 2 juin 1853 citée par Françoise Heilbrun et Philippe Néagu dans « L'atelier de photographie de Jersey », *Victor Hugo et les images*, colloque de Dijon sous la dir. de Madeleine Blondel et Pierre Georgel, Dijon, Aux Amateurs de Livres, 1989, p. 192.

moment de l'exil (1853) ; la révolution dont Hugo rêve contre l'Empire sera à la fois politique, poétique et photographique, c'est-à-dire médiatique. Il n'en va plus de même avec Flaubert et Maupassant.

## DES CLIVAGES SECONDAIRES

Quand on définit la « réalité » comme le produit de la communication, les oppositions entre texte et image, littérature et photographie, subjectivité et objectivité, fiction et document, sur lesquelles était fondée la distinction entre réalisme littéraire et réalisme photographique, deviennent très secondaires : le cadre de référence que constitue le champ du regard dans les années 1850 est plus fondamental que toutes ces dichotomies ; en effet, un texte de fiction peut participer à la construction du cadre au même titre qu'un reportage, un texte stylistiquement soigné y participe au même titre qu'un texte journalistique, une vision subjective peut contribuer à sa délimitation au même titre qu'un document. Plutôt que d'opposer mimésis et *semiosis*, mieux vaut admettre que la *semiosis* participe à l'élaboration du nouveau cadre au même titre que la pictorialité en peinture et la technique en photographie. Inversement, faire de la photographie un modèle d'objectivité est excessif et un peu mythique : elle aussi construit le nouveau cadre à partir de procédures spécifiques ; l'usage du panoramique photographique, inventé en 1845 par Frederich von Martens pour le daguerréotype et qui apparaît, au premier abord, comme une simple innovation technique, coïncide avec l'agrandissement de l'espace urbain au XIX<sup>e</sup> siècle et contribue à faire du panoramique le nouveau cadre de référence des arts, au même titre que les descriptions de Paris par Zola, dont le goût pour les panoramas urbains suscite l'ironie des contemporains<sup>35</sup>.

Le parallèle entre réalisme photographique et réalisme littéraire devient possible à partir du moment où l'on passe d'une théorie sémiotique qui fait du réel la visée de la référence, à une théorie communicationnelle qui fait du réel le produit d'un échange : les théories de la communication actuelles nous apprennent en effet que la « réalité » se constitue selon deux axes : l'un, horizontal, qui passe par une convention explicite ou implicite d'un groupe social avec lui-même, l'autre, vertical, qui découpe, en fonction de cet accord, un cadre optique, cognitif, ou

---

35. Voir les cinq panoramas d'*Une page d'amour* par exemple, qui servent de point d'orgue aux cinq parties du roman.

esthétique nouveau dans le champ des phénomènes<sup>36</sup>. La grande force du « Public moderne et la photographie<sup>37</sup> » de Baudelaire par exemple, vient de ce que ce texte thématise mieux que tous les autres le changement de cadre que la photographie opère dans l'histoire de l'art, dans la mesure même où il le rejette avec violence. À un contradictoire potentiel, qui l'accuserait de pessimisme excessif, Baudelaire demande s'il est « permis de supposer qu'un peuple dont les yeux s'accoutument à considérer les résultats d'une science matérielle comme les produits du beau n'a pas singulièrement, au bout d'un certain temps, diminué la faculté de juger et de sentir, ce qu'il y a de plus éthéré et de plus immatériel<sup>38</sup> ». En insistant sur l'accoutumance optique du public moderne, grand amateur de photographies, et sur les changements qu'une telle accoutumance produit dans ses jugements de goût, Baudelaire suggère bien le rôle déterminant de la photographie dans l'attention de plus en plus grande que les artistes vont porter au monde visible ; alors que dans le cadre de référence romantique, l'invisible est le domaine par excellence du beau et du vrai (« ce qu'il y a de plus éthéré et de plus immatériel »), dans le cadre de référence réaliste le beau et le vrai sont réduits aux limites du champ visuel : « De jour en jour l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit ». Pour le dire autrement, à une vision analogique de la Nature, traversée de correspondances et de signes à déchiffrer, se substitue une vision optique de la nature : on passe de l'infini au fini, de l'invisible au visible, de l'idéal à la matière. De même, quand les critiques ou les écrivains, tels Barbey d'Aurevilly, accusent leurs contemporains d'être de simples photographes, s'agissant de Flaubert notamment<sup>39</sup>, l'injure pointe avec justesse la mise en place du nouveau cadre, même si elle est injuste du point de vue du contenu de l'œuvre et de sa valeur esthétique.

---

36. Pour une synthèse des questions de cadre et de clôture, voir Daniel Bougnoux, *La Communication par la bande*, Paris, La découverte, 1991, ch. 14 et 15.

37. Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », *Salon de 1859, Œuvres complètes II*, éd. de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976, « La Pléiade », p. 614-619.

38. Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 619.

39. Barbey écrit à propos de Flaubert dans un article sur Daudet : « si M. Flaubert avait eu à écrire le *Jack* de M. Daudet, il n'y aurait pas mis l'accent de sensibilité qui y perce encore (...). Il aurait été le photographe qui applique froidement un procédé, comme s'il était lui-même un procédé » (« Alphonse Daudet, *Jack*, *Le Constitutionnel*, 28 février 1876, XVIII, p. 148, cité dans *Le XIX<sup>e</sup> siècle, des œuvres et des hommes*, choix de textes par Jacques Petit, t. II, Paris, Mercure de France, 1966, p. 263).

À partir de là, la notion d'« illusion réaliste » elle-même demande à être examinée à nouveau : dans *De l'Imitation* (1823), Quatremère de Quincy déclare que c'est la convention qui crée l'illusion, donc l'oubli de la fiction et du cadre de la toile par le spectateur<sup>40</sup> ; l'idée est en apparence très paradoxale : comment expliquer que l'effet de réalité naisse d'une donnée aussi artificielle qu'une convention ? La notion de cadre de référence permet, là encore, de préciser ce point ; en effet, la première convention, fondatrice d'une œuvre, tient à l'imposition d'un cadre limitant l'espace dans lequel le contenu représenté se déploie ; de cette convention première dérivent toutes les autres conventions au sens large, notamment les éléments formels et stylistiques qui font de l'œuvre une traduction de la réalité et non sa doublure. Inversement, on a vu, avec Paul Watzlawick, que la réalité ordinaire était toujours définie par rapport à un cadre implicite, la plupart du temps inconscient, mais qui devient visible quand il est en crise. S'il n'y a de réalité que cadrée, on peut donc supposer que tout effet de cadre, aussi conventionnel soit-il, sera susceptible de créer un effet de réalité ; autrement dit, à partir du moment où l'effet de réel, en art, et notre appréhension ordinaire de la « réalité » obéissent l'un comme l'autre à la loi du cadrage, qui transcende par conséquent les deux phénomènes, il n'y a plus dichotomie entre convention et réalisme : il faut rendre à la convention sa part de réalisme (sa capacité à créer de la réalité) et à la réalité ordinaire sa part de convention (ce que nous appelons « réalité » est le produit d'un consensus social non conscient). Concrètement, cela signifie que l'émergence de nouvelles réalités dans la vie sociale et de nouveaux thèmes en art ne sont pas des phénomènes séparés mais interdépendants : ainsi, autour de 1850, le champ visuel apparaît comme le fondement de la réalité objective pour les écrivains réalistes comme pour le reste de la société, notamment les scientifiques, qui fondent leur pratique sur l'observation ; de même, Balzac, les Goncourt ou Zola contribuent, dans leur roman, à l'émergence objective de nouvelles figures sociales comme la prostituée, le journaliste ou le bourgeois. Comme le remarque Dominique Maingueneau qui a étudié ce type d'interaction, on ne peut étudier la réalité du « contexte » d'un côté, la réalité dans le « texte » de l'autre, si le texte contribue, comme les autres systèmes de représentation, à la construction de cette réalité sociale<sup>41</sup>. Pour revenir au visuel,

40. Quatremère de Quincy, *De l'imitation*, intr. de Léon Krier et Demetri Porphyrios, Bruxelles, Éditions des archives d'architecture moderne, 1980, réimpr. de Paris, Treutzel et Würtz, 1823, première partie, § XIV et troisième partie § I-III.

41. Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

le désir de faire voir, qui fonde l'illusion référentielle, n'est donc pas simplement une ruse du romancier pour faire croire à la réalité de son texte, comme si cette réalité lui était extérieure : l'écrivain contribue à faire du visible le sol de toute réalité en décrivant la part visible des phénomènes.

Les variations du cadre au cours des époques rendent par ailleurs sensible la part de convention qui sous-tend la définition de la réalité (ici, le champ visuel) comme elles rendent sensible la capacité des œuvres de convention (c'est-à-dire régies par leurs propres règles) à créer du réel : ainsi, tandis qu'en 1850, le spectateur et le lecteur posent comme réel ce qui tombe sous le regard, il n'en sera plus de même avec Proust, qui ironise, dans *Le Temps retrouvé*, sur les « instantanés <sup>42</sup> » de la mémoire volontaire, déplaçant la définition de la réalité du terrain optique vers le terrain psychologique, ce qui l'amène à utiliser différemment la métaphore photographique <sup>43</sup> : après avoir servi à penser les lignes et les surfaces, le modèle photographique permet à l'écrivain de penser la révélation, par l'écriture, des sensations latentes et mystérieuses qu'il a accumulées, involontairement, au fond de sa mémoire au cours de son existence. De même, nous savons qu'actuellement la notion de réalité est moins fondée sur la notion photographique de représentation que sur celle d'information, justement parce que les moyens de communication que nous utilisons traitent la réalité sous cette forme (voir les actuelles « autoroutes de l'information »). Cet exemple récent permet de comprendre, rétrospectivement, pourquoi l'expansion de la communication photographique, en 1850, joue un rôle aussi important pour l'histoire de la peinture et de la littérature.

---

42. L'expression revient à de multiples reprises : « J'essayais maintenant de tirer de ma mémoire d'autres "instantanés", notamment des instantanés qu'elle avait pris à Venise, mais rien que ce mot me la rendait ennuyeuse comme une exposition de photographies, et je ne me sentais pas plus de goût, plus de talent, pour décrire maintenant ce que j'avais vu autrefois, qu'hier ce que j'observais d'un œil minutieux et morne, au moment même. » (Marcel Proust, *Le Temps retrouvé. À la recherche du temps perdu*, éd. de Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, « La Pléiade », p. 865).

43. « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie (...) c'est la littérature ; cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas "développés". Notre vie, et aussi la vie des autres ; car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. » (Marcel Proust, *Le Temps retrouvé. À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 895).

## L'AUTONOMIE DU CHAMP PERCEPTIF

On objectera peut-être que la photographie n'est pas le seul dispositif à avoir fait du champ du regard le nouveau cadre de référence des arts : vitres de chemin de fer, expositions universelles, vitrines des grands magasins, architectures en verre, ont contribué, comme l'a montré Philippe Hamon, à généraliser les phénomènes d'exposition<sup>44</sup> ; toute une série d'innovations non photographiques ont contribué à nous faire passer d'une culture logo- et graphocentrique<sup>45</sup> où tout est à déchiffrer (Victor Hugo : « tout parle<sup>46</sup> »), à une culture technocentrique où tout est à voir (le XIX<sup>e</sup> siècle met le monde sous verre). Pourtant, la photographie joue un rôle au moins aussi important que les autres dispositifs dans cette évolution, dans la mesure où elle donne au champ perceptif<sup>47</sup> une autonomie culturelle inédite : en effet, elle confère au champ visuel le statut de signe, ce qui n'est pas le cas des fenêtres, verrières, vitrines, et autres miroirs, qui envahissent la vie quotidienne du XIX<sup>e</sup> siècle, et qui transforment la perception de la réalité. Plus précisément, la photographie détache le champ visuel de son origine *physiologique* (l'œil), pour le transférer dans un univers *sémiologique* (celui de l'image). En faisant passer le champ perceptif dans le domaine des signes, la photographie opère une acculturation inédite de la perception qui devient le nouvel espace culturel à conquérir. Par ailleurs, cette autonomie culturelle du regard, transformé en image, a été considérablement renforcée par l'apparition de la reproductibilité photographique, rendue possible par le système du négatif/positif inventé par Talbot et diffusé en France par Blanquart-Evrard. Le champ perceptif, grâce à la reproductibilité, devient transportable, échangeable, communicable. Si la « réalité » est ce qui s'échange, on comprend pourquoi la photographie était particulièrement apte à opérer le travail de redescription de la réalité qui permet le changement de cadre. Le discours qu'Arago prononce à la Chambre des députés le 3 juillet 1839 pour défendre le nouveau médium doit son extraordinaire ampleur à cette puissance de redescription de la

44. Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 1989.

45. Pour distinguer une culture dominée par le texte d'une culture dominée par le visuel, Régis Debray propose le terme de « graphosphère » (notamment dans le *Cours de médiologie général*, Gallimard, Paris, 1991, douzième leçon, p. 387-391).

46. Victor Hugo, « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations*, préf. de Léon-Paul Fargue, éd. de Pierre Albouy, Gallimard, 1985, « Poésie », XXVI, v. 46, p. 387.

47. Sur l'image photographique comme « champ quasi perceptif », voir Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, « Poétique », ch. 3, p. 116-122.

photographie qui amène à voir différemment tous les domaines de l'existence<sup>48</sup>. L'intrusion du médium photographique transforme complètement la perception que les hommes ont de leur milieu, ce qui explique que la métaphore apparaisse constamment dans les débats littéraires et artistiques quand peinture et littérature croisent les thèmes privilégiés de la photographie.

On comprend aussi, dans ces conditions, pourquoi la notion d'hypotypose peut paraître insuffisante quand on analyse le statut de la vision dans le texte réaliste : alors que dans une société dominée par la communication verbale, le visuel n'est qu'une figure mise au service d'une finalité de *persuasion*, comme c'est le cas de l'hypotypose, dans une société qui invente la communication par l'image, les écrivains auront tendance à mettre au contraire les moyens rhétoriques du texte au service de la *vision*. L'accusateur de Flaubert au procès de *Madame Bovary* reproche précisément à l'écrivain de n'avoir rien démontré, rien condamné des choses qu'il exposait, et d'avoir ainsi manqué aux règles élémentaires de la morale : « s'il n'y a pas une idée, une ligne en vertu de laquelle l'adultère soit flétri, c'est moi qui ai raison, le livre est immoral<sup>49</sup> ! » ; on trouve le même reproche chez Sainte-Beuve, qui oppose au réalisme de Flaubert celui de Veuillot, lui aussi comparable à une série de clichés photographiques, mais tout entier mis au service d'un appel à la conversion chrétienne : « Son roman de *L'Honnête femme* (1844) ne peut être passé sous silence. (...) L'auteur a mis là, sous forme dramatique, ses observations de journaliste en province ; il a réuni tous les personnages plats et ridicules auxquels il a eu affaire, dans un chef-lieu idéal qu'il appelle Chignac. Ils sont tous pris au *daguerrréotype* ou *photographiés*, comme on dit aujourd'hui, avec un relief puissant. (...) Il la voit tellement bête, tellement basse, cette pauvre humanité, qu'il a bien besoin, à la fin, de la Rédemption et du Crucifix pour ne pas la conspuer tout à fait. (...) Savez-vous qu'il a devancé *Madame Bovary* dans certaines peintures

---

48. François Arago, *Rapport à la Chambre des députés*, 3 juillet 1839, en partie reproduit dans André Rouillé, *La photographie en France, textes et controverses : une Anthologie. 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 36-43 et par Daniel Bougnoux, qui souligne son importance, dans *Sciences de l'information et de la communication*, Paris, Larousse, 1993, « textes essentiels », ch. VII, p. 624.

49. « Ministère public. Contre M. Gustave Flaubert. Réquisitoire de M. L'Avocat impérial M. Ernest Pinard », dans Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, éd. de Jacques Suffel, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 387. Ernest Pinard s'exclamait déjà, au début de son réquisitoire : « L'auteur n'a pas voulu suivre tel ou tel système philosophique vrai ou faux, il a voulu faire des tableaux de genre, et vous allez voir quels tableaux !!! » (*op. cit.*, p. 370). À ses yeux, l'image se substitue complètement au discours.

étonnantes de vérité locale ? Il est réel et au-delà de tout. Balzac imagine et invente beaucoup plus dans ses portraits de provinciaux ; il surcharge et surajoute à tout instant : M. Veuillot rend et copie mieux <sup>50</sup> ». Dans la littérature prêchante de Veuillot, le daguerréotype littéraire est encore une hypotypose, au service d'une volonté de persuasion : en montrant l'homme photographiquement, c'est-à-dire dans toute sa médiocrité, Veuillot appelle à la conversion des âmes, dans la grande tradition oratoire ; il n'est pas sûr qu'on puisse en dire autant du visuel dans *Madame Bovary*. Certes, la notion d'hypotypose est juste si on décrit simplement la constitution rhétorique du texte : un texte ne peut pas ne pas être rhétorique, et s'il est sans figures c'est encore un effet de style ; en revanche, la notion d'hypotypose paraît anachronique si elle amène la critique à ramener le roman à un discours et à éluder l'extraordinaire contrainte que la diffusion de la photographie a fait peser sur la littérature et la peinture réalistes. On peut supposer en effet que cette contrainte est plus forte, chez les auteurs, que le traité de figures de Fontanier.

Par ailleurs, quand une figure comme l'hypotypose se généralise, elle n'est plus une figure mais un système esthétique ; elle passe du côté du cadre de l'œuvre, comme l'illustre l'*incipit* des romans de Flaubert, qui commencent tous par des « vues » et non par des discours d'auteur comme chez Balzac ou Hugo, dont les romans se réclament encore d'une culture du *Logos*. On se souvient des célèbres *incipit* flaubertiens : « Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra (...) <sup>51</sup> », ou : « Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la Ville-de-Montereau, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard <sup>52</sup> » ; ou encore : « Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert <sup>53</sup> ». L'*incipit* du roman doit être considéré avec attention dans la mesure où se joue, à cet endroit, la « lutte pour le cadre » entre discours et vision. L'expansion du mode de communication visuel dans le champ social nous paraît se refléter dans le primat que Flaubert donne à la vue au détriment du discours

---

50. Sainte-Beuve, « Mélanges religieux, historiques, politiques et littéraires par M. Louis Veuillot. *Ça et là* par le même », *Nouveaux Lundis*, Paris, Michel Levy Frères, 1863, tome 1, p. 57. Je souligne.

51. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, éd. de Jacques Suffel, Paris, Garnier-Flammation, 1979, p. 37.

52. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, préf. d'Albert Thibaudet, éd. de S. de Sacy, Paris, Gallimard, 1983, « Folio », p. 19.

53. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, éd. de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1983, « Folio », p. 51.



au début du roman. On peut même aller plus loin : chez Flaubert, c'est le discours qui joue le rôle d'une figure à l'intérieur du cadre optique construit par le roman, comme le montrent toutes les distinctions mises au point par les stylisticiens pour en décrire les subtiles variations au cours de l'œuvre : discours direct, discours indirect, discours indirect libre, discours narrativisé, paroles rapportées etc. Ainsi, quand l'auteur de *Madame Bovary* écrit : « Nous étions à l'étude quand le proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre <sup>54</sup> », l'italique sur « nouveau » fait entendre la *voix* de la classe à l'intérieur de l'apparition visuelle du *nouveau*, comme si le discours était une figure de la vision, là où l'hypotypose est une figure du discours : inclus dans la scène par le fameux « nous », le narrateur voit le *nouveau* à travers le stéréotype lexical d'une dénomination collective. Alors que dans le système de communication rhétorique la vision concrétise la parole, ici la parole modélise la vision.

### DIX DAGUERRÉOTYPEURS SONT RÉUNIS DANS LA CAMPAGNE

Le texte que Champfleury consacre à la question photographique dans *Le Réalisme* (1857), nous permettra d'illustrer, pour finir, la communauté de fonctions qui se dessine entre le daguerréotype et les autres arts (peinture et littérature) derrière les différences proclamées par l'auteur, qui est aussi soucieux que ses contemporains de préserver l'originalité de la peinture, et, par contrecoup, de la littérature réaliste :

Dix daguerréotypeurs sont réunis dans la campagne et soumettent la nature à l'action de la lumière. À côté d'eux dix élèves en paysage copient également le même site. L'opération chimique terminée, les dix plaques sont comparées : elles rendent exactement le paysage sans aucune variation entre elles.

Au contraire, après deux ou trois heures de travail, les dix élèves (quoiqu'ils soient sous la direction d'un même maître, qu'ils aient subi ses principes bons ou mauvais), étalent leurs esquisses les unes à côté des autres. Pas une ne se ressemble.

Cependant tous les dix ont copié avec toute l'exactitude possible les mêmes arbres, la même prairie, la même colline. Il y a même de telles dissemblances que l'herbe des champs qui paraît verte à celui-ci, a été peinte rousse par celui-là ; le site est riant et gai, quelques-uns l'ont vu mélancolique

---

54. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 37.

et sombre. À quoi tient cette différence ? À ce que l'homme, quoi qu'il fasse pour se rendre l'esclave de la nature, est toujours emporté par son tempérament particulier qui le tient depuis les ongles jusqu'aux cheveux et qui le pousse à rendre la nature suivant l'impression qu'il en reçoit. Un chêne change de forme et de couleur pour l'homme sanguin et pour l'homme bilieux. Les objets ne se renversent pas dans l'œil du blond de la même manière que dans l'œil du brun. L'homme maigre n'éprouve pas devant la nature les mêmes sensations que l'homme gras.

Tandis que dix daguerréotypes étant braqués sur le même objet, les dix yeux de verre de la machine rendront dix fois le même objet sans la moindre variation de forme et de coloration.

Il est donc facile d'affirmer que l'homme n'étant pas machine, ne peut rendre les objets machinalement. Subissant la loi de son moi, il ne peut que les interpréter. Donc, l'assimilation de l'homme à une machine exacte, est dépourvue de toute justesse<sup>55</sup>.

En général, on s'appuie sur ce texte pour bien différencier le réalisme littéraire du réalisme photographique ; ce faisant, on oublie la part de manipulation qui sous-tend les déclarations d'écrivains et les stratégies cachées, conscientes ou inconscientes, qui régissent leurs prises de position en matière esthétique. Ainsi, le parallèle que Champfleury instaure ici entre littérature et photographie pour en souligner les différences en dit beaucoup plus qu'il ne prétend en dire ; en effet, le cadre de l'expérience qu'il met en scène pour distinguer ces pratiques suppose toute une série de points communs entre les pratiques : pour que l'expérience puisse avoir lieu, il faut que les peintres et les photographes se placent dans la même prairie, peignent les mêmes arbres et les mêmes herbes ; il faut donc qu'ils opèrent dans le même « champ », au sens bucolique comme au sens social du terme<sup>56</sup> ; ce que le texte dit, sans le dire, c'est que la peinture et la photographie sont concurrentes parce que leur cadre de référence est devenu le même. On objectera peut-être qu'il ne s'agit que d'une fiction mais, comme nous l'avons déjà dit, le clivage entre fiction et documentaire est secondaire par rapport au cadre de référence lui-même. Bien que l'expérience soit fictive, la sélection des composants qui la constituent trahit le recadrage qui s'opère autour du champ visuel dans les années 1850. Ici, par exemple, Champfleury choisit des paysagistes, ce qui n'est pas un choix neutre quand on sait que l'expansion de la peinture de paysage au XIX<sup>e</sup> siècle

55. Champfleury, *Le Réalisme*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, rééd. de Paris, 1857, p. 92-93.

56. Pour une analyse du champ littéraire voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

a justement permis à l'image de se dégager des contraintes discursives auxquelles elle se trouvait soumise quand la peinture d'histoire triomphait (elle illustrait alors un récit). De même, les peintres qui mènent l'expérience de Champfleury sont contraints de sortir dehors, pratique qui est, elle aussi, marquée historiquement, puisqu'elle se généralise avec l'expansion du réalisme et de l'impressionnisme ; la photographie entraîne ici la peinture au « plein air » et la conduit à représenter « d'après nature », pour reprendre les expressions consacrées. L'expérience, quoique fictive, reflète les nouvelles conditions de la création telles qu'un Duranty les exposera plus tard à propos de Manet par exemple : « un autre, enfin, a multiplié les affirmations les plus audacieuses, (...) a ouvert non plus seulement un jour, mais des fenêtres toutes grandes, mais des brèches, sur le *plein air*, et le *vrai soleil*, (...) »<sup>57</sup>. Notons enfin que le cadre de l'expérience proposée par ce texte concerne aussi la littérature, non seulement parce que *Du Réalisme* est un manifeste littéraire, mais aussi parce que le « champ » dans lequel la photographie intervient évoque ce « Champ fleury », qui constitue le pseudonyme de l'auteur, façon comme une autre de suggérer que la photographie empiète sur le territoire imaginaire de l'écrivain.

La même analyse vaut pour l'image que cette expérience donne de l'artiste ; ce dernier n'est plus présenté comme un être inspiré (à la manière romantique) mais comme un observateur : au moment même où l'auteur distingue entre l'œil mécanique de la photographie et l'œil physiologique du peintre, il fait bel et bien de *l'observation* la faculté de référence, là où Baudelaire, dans le *Salon de 1859*, oppose à la photographie *l'imagination*, c'est-à-dire une faculté supérieure à la simple perception, fût-elle subjective (Baudelaire parle de la « Reine des facultés »<sup>58</sup>). Le texte de Champfleury trahit donc un reclassement important dans la hiérarchie des facultés, auquel la photographie n'est certainement pas étrangère : l'ancien clivage entre « voir » et « rêver » (ou « imaginer »), qui structure l'argumentation de Baudelaire, s'efface ici au profit d'un clivage *interne* au champ perceptif qui oppose l'œil de verre de la chambre noire à l'œil humain du peintre. L'analogie qui se dessine entre les deux regards, par-delà leurs différences, est évidente quand Champfleury écrit que « les objets ne se renversent pas dans l'œil

57. Edmond Duranty, « La nouvelle peinture – À propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel », Paris, E. Dentu, Libraire, 1876. Cité dans *Les écrivains devant l'impressionnisme*, textes réunis et présentés par Denys Riout, Paris, Macula, 1989, p. 119.

58. Charles Baudelaire, « La Reine des facultés », *Salon de 1859, Œuvres complètes II*, éd. de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976, « La Pléiade », ch. III, p. 619-623.

du blond de la même manière que dans l'œil du brun » : cette règle optique du renversement de l'objet dans la pupille est similaire au renversement de l'image dans la chambre noire ; le romancier n'aurait pas exploité cette donnée physique si la photographie ne la lui avait pas suggérée ; non seulement la subjectivité du peintre s'inscrit dans son œil, et non plus dans ses facultés imaginatives, mais l'œil lui-même est pensé sur le modèle mécanique et optique de la chambre noire.

Enfin, et là réside peut-être l'analogie la plus subtile entre les deux réalismes, Champfleury réduit la subjectivité du peintre à des questions de tempérament qui sont elles-mêmes ramenées à des données physiologiques, c'est-à-dire matérielles, et pas seulement à des déterminations psychologiques ou culturelles : les élèves peintres, même s'ils sont mauvais, mêmes s'ils ont le même maître, même s'ils copient de manière exacte la nature, en un mot, même s'ils manquent de tout don artistique, imposeront inévitablement leur personnalité à la toile dans la mesure où ils suivent la loi de leur nature, c'est-à-dire, en l'occurrence, les lois de leur corps : le « blond », le « sanguin », le « maigre », le « gras » ne rendront pas le paysage de la même façon. En ancrant la manière du peintre dans des données physiques aussi fondamentales, Champfleury pousse en apparence à son comble la différence entre photographie et peinture puisque cette différence n'est plus seulement d'ordre esthétique mais d'ordre anthropologique : l'image photographique relève de l'ordre *technique* alors que l'imitation par le peintre subit la loi du *vivant*. Toutefois, là encore, un cadre de référence commun se dessine entre la machine et le vivant : en effet, à partir du moment où c'est le corps qui fait le style du peintre, et pas seulement sa sensibilité esthétique, les représentations picturales et littéraires ont une origine physique, ce qui est aussi le cas de l'image photographique, puisqu'un bon nombre de ses propriétés (contrastes, netteté, profondeur de champ...) dépendent de l'optique et de la chimie utilisées, c'est-à-dire d'un dispositif matériel obéissant lui aussi aux lois de la nature. Pour reprendre un vocabulaire anachronique mais pratique, en associant les qualités de la peinture à des questions physiologiques, Champfleury établit une continuité tout à fait étonnante entre le *logiciel* (l'image définie comme stock d'informations) et le *matériel* (le corps) sur le modèle de la photographie, qui instaure elle aussi une étroite relation entre le choix des outils matériels (l'optique, la surface photosensible) et les caractères fondamentaux de l'icône (en partie programmée par le matériel utilisé). Le résultat paradoxal du texte de Champfleury est d'aboutir, par conséquent, à une dépersonnalisation de la *mimésis* picturale au moment même où il prétendait en fonder la subjectivité : personne n'est vraiment responsable de la couleur de ses cheveux, ni du métabolisme de son corps.

Derrière la comparaison entre création artistique et production photographique, qui sert de sujet apparent à ce texte, se glisse donc la question anthropologique plus fondamentale des rapports entre l'artiste moderne et la machine. Cette question, qui paraît résolue ici puisque Champfleury les oppose, prend une forme plus inquiète quand les écrivains se sentent pris dans les interactions d'une civilisation technicienne qui leur fait courir le risque de devenir à leur tour des mécaniques. Le lien qui s'instaure, chez Champfleury, entre la mimésis et le corps, sur le modèle inavoué de l'image photographique, revient chez les Goncourt, qui se réfèrent, explicitement cette fois, à ce modèle : « Oui, c'est vrai, il y a dans notre talent une part de maladie, une grande. Mais cela, qui déplaît et irrite en ce moment, un jour, sera regardé comme notre charme et notre force. La maladie sensibilise l'homme pour l'observation, *comme une plaque de photographie*<sup>59</sup> ». La continuité que les Goncourt découvrent ici entre le sémiologique et le physiologique (deux domaines que nous séparons habituellement comme la nature de la culture), trouve bel et bien un modèle dans l'interdépendance qui relie, en photographie, matière sensible et image. Dans un autre passage du *Journal*, cette interdépendance entre le corps et les signes devient parfaitement cauchemardesque : « C'est insupportable, maintenant, le sommeil ne m'apporte plus des rêves, mais rien que des cauchemars. J'ai donc d'abord rêvé qu'on m'extrayait d'une dent de la carie à bâtir une maison. Puis j'ai cru vomir une chose horripilante, qui avait la couleur de la porcelaine chinoise turquoise et violette. Puis on me faisait regarder dans un stéréoscope des vues photographiques, dont quelqu'un me traversait le globe de l'œil avec une deuxième épreuve tirée en réduction sur une feuille de métal microscopique<sup>60</sup> ». Le passage du physiologique au sémiologique constitue le point commun de ces trois rêves : avec la carie extraite de la dent on ferait une maison (passage du corps à l'architecture) ; le dormeur vomit une chose « horripilante » qui a la couleur de la porcelaine chinoise, donc de motifs décoratifs, peut-être d'images ; le globe de son œil, enfin, est crevé par une photographie microscopique, comme si l'image rétinienne et l'image photographique cherchaient à se confondre. On se rapproche, dans ces quelques lignes, de l'imaginaire décadent qui aime à mêler le sémiotique au physiologique, l'artificiel au naturel. La photographie, dans les années 1880, n'est plus

---

59. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, éd. de Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, 1989, « Bouquins », t. I (1851-1865), 27 mars 1865, p. 1150. Je souligne.

60. Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, t. III (1887-1896), 25 décembre 1887, p. 83.

seulement le symbole de la représentation objective du réel (comme au temps du réalisme) mais permet de penser l'effondrement du champ perceptif lui-même sur le corporel et le matériel, phénomène particulièrement spectaculaire dans le cas de la photographie pornographique, qui constitue un thème littéraire privilégié dans cette période. Il est intéressant qu'une telle mutation soit déjà en germe dans le manifeste de Champfleury.

## CADRE ET CONTENU

La notion de cadre de référence, ici empruntée à Paul Watzlawick, permet de résoudre le statut paradoxal du modèle photographique chez les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle. La photographie est un modèle quand les écrivains se réfèrent au *cadre* qu'elle a contribué à élargir, et un repoussoir quand ils la comparent au *contenu* de leurs œuvres. Ainsi, quand il s'agit d'évoquer l'univers de référence d'un texte ou d'un tableau moderne, le vocabulaire photographique s'impose d'emblée : « Jamais l'insaisissable, le fugitif, l'*instantanéité* du mouvement, n'a été saisi et *fixé* dans sa prodigieuse fluidité, comme il l'est dans cette extraordinaire, dans cette merveilleuse ébauche que M. Monet a cataloguée sous le titre de *Boulevard des Capucines* <sup>61</sup> » déclare Ernest Chesneau dans le compte rendu de l'exposition de 1874 qui se tient dans l'atelier de Nadar : l'*instantanéité* élargit le cadre de référence de l'art en donnant droit de cité aux moindres nuances de la lumière et aux mouvements les plus fugitifs. En revanche, quand on glisse du cadre au contenu de la mimésis, rivalités et différences apparaissent, que ce soit en peinture ou en littérature : le contenu du roman donnera toujours une vision de la réalité « plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même <sup>62</sup> », pour reprendre les termes de Maupassant, et une peinture impressionniste ne ressemble pas précisément à une photographie. Cette distinction entre cadre et contenu permet, enfin, de prendre en compte, plus largement, la métaphore du miroir qui revient dans toute la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, que ce soit chez Hugo, qui veut faire du drame romantique un « miroir

---

61. Ernest Chesneau, « À côté du Salon, le plein air. Exposition du boulevard des Capucines », *Paris-Journal*, jeudi 7 mai 1874, p. 2. Texte reproduit dans *Les écrivains devant l'impressionnisme*, textes réunis et présentés par Denys Riout, Paris, Macula, 1989, p. 64-65. Je souligne.

62. Guy de Maupassant, « Le roman », *Pierre et Jean*, préf. de Bernard Pingaud, Paris, Gallimard, 1982, « Folio », p. 51.

de concentration<sup>63</sup> », de Stendhal qui veut que le roman soit un miroir promené le long d'une route, ou de Baudelaire qui compare volontiers l'esprit de l'artiste à un miroir intérieur<sup>64</sup>. D'une école esthétique à l'autre, le contenu du miroir change mais le *cadre* reste le même : le XIX<sup>e</sup> siècle fait de l'observateur (muni d'un miroir) et plus seulement de l'orateur (muni de la seule parole) un médiateur dans les relations entre le monde et les hommes. L'invention du daguerréotype, ce « miroir qui garde toutes les empreintes<sup>65</sup> » (Jules Janin), puis l'invention de la photographie n'ont pu que favoriser une telle évolution.

---

63. Victor Hugo, « Préface », *Cromwell*, éd. par Annie Ubersfeld, Garnier-Flammarion, p. 90.

64. Dans le *Salon de 1859*, si hostile au miroir photographique, Baudelaire fait l'éloge du « poétique miroir de l'esprit anglais » (*Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 609).

65. Jules Janin, « Le Daguerotype », *L'Artiste*, nov. 1838-avr. 1839, p. 145-148 ; article cité par André Rouillé (*La photographie en France, textes et controverses : une Anthologie. 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p.45-51 ; citation p. 50).

## LA VRAIE PEINTURE RÉPUBLICAINE

(EMERSON, THOREAU, POE) <sup>1</sup>

FRANÇOIS BRUNET

*« Tis certain that the Daguerrotype is the true Republican style of painting »*

(EMERSON, *Journal*, novembre 1841)

La « vraie peinture républicaine », autre nom du daguerréotype, se rattache au thème du provincialisme, américain en particulier. Le provincialisme peut en première analyse être identifié à un moment de l'histoire des États-Unis, disons 1820-1850, soit la période qui sépare ce qu'on appelle traditionnellement l'Ère des Bons Sentiments (*Era of Good Feeling*), réputée peu féconde au plan artistique, de la fameuse « Renaissance américaine », dont ne sera retenu ici que le jalon le plus marquant, à savoir *Walden* de Henri David Thoreau (1854), avec lequel, pourrait-on soutenir, la culture américaine sort du provincialisme. Mais le provincialisme n'est pas qu'un chapitre d'histoire, ni du reste une spécialité américaine. Au contraire, il existe une liaison généalogique entre la condition provinciale et ce qu'il est convenu d'appeler la modernité, liaison qu'illustre particulièrement bien l'invention moderne entre toutes – la photographie.

---

1. Les documents et les remarques qui suivent prolongent deux de mes articles : « Emerson et l'invention de la photographie », *Critique* n° 541-542 (1992), p. 480-488 ; et « Tel père, tel(le) fils. La *Vénus* cachée et le musée Peale, autoportrait à deux mains du peintre américain en 1822 », à paraître dans *Cercles* (Presses de l'Université de Rouen).



En Bourgogne chez un Nicéphore Niépce, dans l'Indiana chez un James Wattles, en Amérique du Sud ou en Norvège, bon nombre des inventeurs ou précurseurs de la photographie furent des provinciaux au sens littéral, même si les plus illustres (Daguerre, Morse) durent la reconnaissance au rayonnement des grands centres culturels que sont les capitales. Plus encore, on pourrait montrer que l'inventeur du XIX<sup>e</sup> siècle, l'inventeur tel que le rêve, l'encense et le craint à la fois ce siècle indéfectiblement romantique, jusqu'à Baudelaire, est un archiprovincial. Un génie peut-être, mais un génie pour ainsi dire accidentel, imprévu dans les catégories de la culture, si ce n'est celle du Nouveau, à laquelle Roland Barthes assimilait naguère encore la photographie ; génie profondément disruptif, qui pourrait, devrait même, si l'on en croit Emerson, provoquer ou plus exactement signaler une réorganisation complète du monde, mais que la culture (*Kultur* au sens de Benjamin), effarée ou simplement inerte, ne sait officiellement que reléguer dans sa province (en l'occurrence, l'art « mécanique », « appliqué », « industriel », « populaire », etc.) tout en en restant secrètement fascinée et intérieurement travaillée.

À cet égard, l'Amérique, terre d'inventeurs (souvent malheureux), apparaît comme le continent provincial par excellence. La culture française, de Tocqueville à Baudrillard, en a souvent réduit le travail souterrain dans un propos ontologique ; que cette culture (française) soit aujourd'hui devenue, à certains égards, elle-même la province du continent provincial, ne change rien à l'affaire. Ce qui sera examiné brièvement ici, sur le cas très particulier de l'« ère » du daguerréotype aux États-Unis, est donc un procès de sortie du provincialisme : moment historique, mais aussi moment poétique.

#### PEALE/NADAR

Deux images, pour commencer – non des photographies mais des peintures, antérieures à l'invention de la photographie, réalisées à quelques mois d'intervalle par un père et son fils, vers 1822-23 : dans l'ordre chronologique le plus plausible, *The Artist in His Museum*, autoportrait de Charles Willson Peale (1741-1827), fondateur du Peale Museum of Art and Natural History, ainsi que de la première dynastie de peintres américains ; et *Venus Rising from the Sea – A Deception*, « duperie » énigmatique due à Raphaëlle Peale (1774-1825), l'inventeur de la nature morte aux États-Unis, et le moins académique des nombreux fils Peale. Il ne sera pas fait ici de commentaire détaillé de ces deux tableaux, dont j'ai tenté par ailleurs de montrer qu'ils se répondent structuralement et – peut-être – génétiquement, la « *deception* » de Raphaëlle apparaissant,

au-delà de toutes les interprétations muséologiques autorisées et en face de l'autoportrait très surchargé de Charles, à son tour comme un autoportrait paradoxal. Disons seulement, à propos du tableau du père, lequel se voulait le résumé d'une vie passée au service de la peinture, qu'il apparaît comme une icône de la province – avec son bric-à-brac picturalo-zoologique, la pose à la fois martiale et compassée de « l'artiste », la fonction ostentatoire du rideau écarlate, ou encore l'éclairage très sophistiqué. Quant à la « duperie » du fils, dont on a souligné l'humour et le « rendu quasi photographique »<sup>2</sup>, on reconnaîtra son cousinage visuel avec une autre image, photographique celle-là : le Pierrot de Nadar.

À contre-sens de la chronologie, certes, mais de façon néanmoins piquante, on retrouve ici le jeu volumétrique du drapé, le contraste entre la généreuse rotondité du tissu et la maigreur du corps qui nous est donné à imaginer par-dessous, la minceur féminine des pieds – sans oublier le plus évident, le photographique par excellence : le noir et blanc, instrument exclusif et exhaustif de sculpture de l'espace dans les deux images. Un dernier détail les rapproche : en bas à droite dans la peinture, en noir sur blanc, la signature du peintre (*Raphaelle Peale 182(3 ?) Pinxit*), analogue jusque dans le placement à celle de Nadar, sinon que ce dernier, plus discret, signe sur un fond grisâtre. D'où une première illustration, sinon confirmation, de l'hypothèse énoncée plus haut : indépendamment de ce que la paire des tableaux du père et du fils Peale peut révéler d'une relation œdipienne et de la situation du peintre (dynastique) dans la Baltimore de 1820, la « duperie » de Raphaelle fait partie de ces toiles par lesquelles l'« école américaine » échappe au provincialisme ; il ne s'ensuit pas pour autant qu'on doive l'enrégimenter *ipso facto* sous la catégorie du photographique, catégorie qui n'a jusqu'ici que trop servi dans l'histoire de l'art, en particulier justement lorsqu'il s'agissait de résumer d'un mot cette « école américaine ».

Pour aborder l'expérience qu'a représenté le daguerréotype pour la littérature américaine des années 1840, j'ai choisi, plutôt que le roman célèbre de Nathaniel Hawthorne, *The House of The Seven Gables* (1851), qui met en scène un jardinier-daguerréotypiste au nom suggestif de Holgrave, une série assez limitée de textes courts et moins connus : quelques extraits des journaux d'Emerson (1840-41), une journée de celui de Thoreau (2 février 1841), ainsi que l'article publié anonymement

2. Cf. le catalogue *Un nouveau monde : Chefs d'œuvre de la peinture américaine 1760-1910*, Paris, 1984, p. 218.

par Poe sur le daguerréotype en 1840. Mais on gardera Hawthorne en tête, ne serait-ce que pour souligner ce premier fait : à la différence de leurs collègues européens et singulièrement français, les grands écrivains américains du milieu du siècle (on pourrait ajouter Whitman) furent particulièrement sensibles à l'invention de la photographie, et d'abord vivement intéressés par le daguerréotype, même si, excepté Hawthorne et dans une certaine mesure Emerson, ils n'en ont pas fait l'objet d'écritures publiques.

## LE DAGUERRÉOTYPE

### a) *La chose*

Rappelons brièvement quelques faits concernant ce procédé, son père-éponyme, et leur succès conjoint aux États-Unis. Laissons de côté la querelle lancinante Niépce (héliographie) – Daguerre (daguerréotype). Parmi toutes les inventions ou solutions techniques proposées publiquement à partir de janvier 1839, seul le daguerréotype, à savoir un procédé « positif direct » sur plaque d'argent iodé avec développement par fumigation aux vapeurs de mercure et fixage au sel marin puis à l'hyposulfite, fournissait dans un temps raisonnable une image satisfaisante. Image unique, on le sait (« épreuve photographique sans négatif », donc, pour reprendre la formule de J. Derrida dans son texte « Sauver les phénomènes »<sup>3</sup>), et par conséquent non reproductible. Image chatoyante, qu'on ne pouvait véritablement voir que sous certaines conditions combinées d'éclairage et d'angle de vision<sup>4</sup>. Image prodigieusement précise, fouillée (on s'amuse à l'époque à la regarder au microscope), et cependant merveilleusement lumineuse, comme le remarquèrent Arago et surtout Alexandre de Humboldt, deux des instigateurs de la fameuse loi par laquelle la France « dota le monde » de la photographie, ou du moins du procédé de Daguerre, en juillet 1839. Image initialement inversée gauche-droite, comme celle du miroir donc, puisque la chambre de Daguerre ne comportait pas de dispositif de redressement ; cette inversion, qui ne semble pas avoir gêné les spectateurs et amateurs européens (c'était, comme l'a rappelé Claire Bustarret, la situation générique de l'estampe), dérangerait manifestement les Américains. Ces derniers adaptèrent très vite à la

---

3. *Contretemps*, 1, 1995, 14-25, texte intitulé dans sa version publiée « Pour Salvatore Puglia ».

4. En dehors desquelles l'on ne voyait à la limite, sur le plaqué d'argent, que le reflet de son visage, comme au miroir ; dans les pays anglophones, l'un des surnoms les plus courants du daguerréotype fut *mirror with a memory*.

chambre noire un petit miroir intérieur afin de redresser l'image ; cette invention mineure, généralement occultée dans l'histoire des techniques, comme toutes les améliorations qui devaient valoir aux Américains une razzia de médailles à l'Exposition de *Crystal Palace* en 1851, fit l'objet du premier brevet américain à caractère photographique, déposé début 1840 par le fabricant d'instruments newyorkais Alexander S. Wolcott. Image à la fois photographique au sens générique, comme le comprit Arago, et cependant non photographique à bien des égards : parce que non reproductible, mais aussi en raison d'une structure chimique qui s'écarte sur bien des points de celle de l'image sur papier fournie par la filière « dessin photogénique » ou calotype (Talbot, 1839-41) et autres procédés photographiques au sens étroit. En effet, et en schématisant, il n'y a pas, dans le daguerréotype, d'imprégnation relativement uniforme, mais plutôt des agglomérations locales d'halogénures séparées entre elles par des vides ; à cet égard, on peut ne pas être convaincu que la thèse désormais fameuse de l'« indiciabilité » de l'image photographique, thèse réputée s'appuyer sur une description précise de la chimie de l'image, soit applicable sans autre précaution au daguerréotype. Mais ceci est un autre débat.

Encore deux remarques préliminaires concernant le destin singulier du couple Daguerre-daguerréotype aux États-Unis. Aucun autre pays n'a reçu avec autant d'enthousiasme le « don » de la France (avec tout l'imaginaire démocratique qui l'accompagnait). Ainsi, les États-Unis, par-delà *Crystal Palace*, devaient devenir et demeurer jusque dans les années 1860 la patrie du daguerréotype, alors que l'Europe relégua ce procédé aux oubliettes dès 1850, fait souvent étudié par les historiens américains. Aucun autre pays, non plus, n'a autant exalté la figure de Daguerre, déclassée en France à partir de 1841 et jusqu'à nos jours au profit de Niépce ; ce dernier ayant été généralement représenté en France comme le génial-mais-brouillon-et-peu-commerçant inventeur dépossédé par un Daguerre charlatan à la mode américaine<sup>5</sup>. Indice parmi d'autres de cette gloire américaine, à la mort de Daguerre en 1851, la confrérie photographique newyorkaise décréta – paraît-il – un deuil de quinze jours, tandis qu'une fabrique de matériels s'établissait sur les bords de l'Hudson sous le nom de Daguerreville. Il y a encore aujourd'hui des daguerréotypistes actifs aux États-Unis.

#### b) Le mot

Le mot *daguerréotype*, inventé par Daguerre en 1837-38 – peut-être sur le modèle de *stéréotype*, attesté en 1797 – apparaît en français

5. Aussi, depuis 1935, les seuls livres disponibles sur Daguerre, notamment en tant que peintre et propriétaire du Diorama, sont écrits en anglais ou en allemand.

comme un hapax morphologique, voire un barbarisme. En effet, on doit s'étonner de l'insertion, entre *daguerre* et un suffixe *-type* qui connaîtra une certaine fortune dans le domaine photographique (*talbotype*, *calotype*, *ferrotype*, etc. en Europe, *tintype*, *hillotype*, etc. aux États-Unis), d'une séquence vocalique vaguement hellénisante, que Daguerre écrivit invariablement *-éo-*, et réussit à imposer dans l'usage français au détriment des variantes *daguérotype* et *daguerrotype*, attestées en 1839 mais guère par la suite.

Il y aurait beaucoup à dire sur l'opposition de forme et de sens *daguerréotype-photographie*, mais ceci nous entraînerait un peu loin. Regardons plutôt l'article de Poe, qui débute – assez curieusement à première vue – par une petite leçon de philologie française :

« Ce mot s'orthographie Daguerreotype, et se prononce comme s'il était écrit Dagairraiteep. Le nom de l'inventeur est Daguerre, mais l'usage français veut qu'on place un accent sur le second e, dans la formation du mot composé <sup>6</sup>.

Où le très francophile auteur de *La lettre volée* a-t-il pêché un « usage français » apparemment sans exemple, cela est très douteux. Mais en ouvrant son propos par ces phrases un rien pédantes, Poe traduit (ou signale) très clairement un double enjeu. Tout d'abord, il s'agit de rappeler l'origine française d'une invention qui fut si vite et si complètement naturalisée aux États-Unis que quelques années plus tard, on n'hésiterait pas à la revendiquer comme américaine dans la littérature spécialisée ; Poe, on le sait, en voulait particulièrement à un certain impérialisme américain.

Mais, plus fondamentalement, la question posée ici est celle de *la propriété du daguerreotype*, enjeu éminemment symbolique que Daguerre lui-même, on l'a dit, avait mis au premier plan de ses préoccupations. Il ne s'agit pas, ou pas directement, de propriété juridique ou commerciale, puisque la loi votée en France en 1839 eut précisément pour objet et pour effet de faire tomber le procédé daguerreotypique (et le Diorama) dans le domaine public, en échange d'une pension en faveur de Daguerre et Niépce fils ; c'est d'ailleurs pour une part grâce à cette loi que le daguerreotype prit son essor outre-Atlantique, auréolé d'un halo démocratique qui lui valut en France un sort différent. Il s'agit donc plutôt de

---

6. « This word is properly spelt Daguerreotype, and pronounced as if written Dagairraiteep. The inventor's name is Daguerre, but the French usage requires an accent on the second e, in the formation of the compound term ». E. A. Poe, « The Daguerreotype » (1840), éd. A. Trachtenberg, *Classic Essays on Photography*, p. 37. Traduction de M. D. Garnier (ci-après M.D.G.).



American, Raphaëlle Peale  
*Venus Rising From the Sea - A Deception (After the Bath)*  
Vers 1822, THE NELSON-ATKINS MUSEUM OF ART, KANSAS CITY, MISSOURI  
(Purchase : Nelson Trust)

propriété morale ou intellectuelle, marquée justement dans le nom du procédé par Daguerre, en particulier peut-être – c'est une hypothèse – grâce à ce mystérieux *-éo-* : *daguerre/éo/type*. Et il s'agit du même coup de propriété terminologique : non pas tant quant à l'extension du terme (qui pouvait renvoyer indifféremment au procédé, au matériel, ou à l'image obtenue), mais bien plutôt à sa forme littérale (« *the word is properly spelt...* »), que Poe, en puriste, cherche à faire respecter dans son pays.

Car la « naturalisation » du daguerréotype aux États-Unis s'accompagna, dès les premiers mois, de transformations plus ou moins remarquables du vocabulaire associé. On le voit déjà dans les journaux d'Emerson, où l'on relève la forme *Daguerotype*, ou encore *daguerre* au sens de « daguerréotype » (*a daguerre...*). Mais ces transformations allèrent beaucoup plus loin dans le jargon des gens du métier et la langue populaire, qui, loin de prononcer à la française, transcrite *dagairraioteep* par Poe, adopta la prononciation anglo-américaine, et qui surtout dit et écrivit le plus souvent *dag'type*, voire *dog-type*, illustrant ainsi une tendance bien connue des Américains à « avaler les syllabes » et, accessoirement, à simplifier et remotiver les mots savants. L'avalage pouvait sans doute se justifier par un certain flottement initial dans le positionnement de l'accent tonique dans la séquence */daguerreotypel/*, normalement accentuée sur la seconde syllabe par la suite, tandis que la lecture *dog-type* procéderait d'une part de l'altération vocalique de la syllabe prétonique, prononcée non pas */a:/* comme dans *daft* ni */æ/* comme dans *dagger*, mais [ɒ] comme dans *Dakota*, et d'autre part du désappointement initial des amateurs de portraits, mécontents de se découvrir des « têtes de chiens » en lieu et place des accortes figures bourgeoises que leur donnaient traditionnellement les portraitistes, notamment ceux de l'école Peale.

Signalons enfin avec Christian Fournier qu'à l'emploi transitif normal du verbe *to daguerreotype* (= daguerréotyper), Emerson n'hésite pas à ajouter un emploi intransitif ou « moyen »<sup>7</sup> : « *people who go daguerreotyping have...* » signifiant « les gens qui vont se faire daguerréotyper ».

Si Poe débute son article par une leçon sur le mot *daguerreotype*, ce n'est donc pas seulement pour satisfaire à une francophilie quelque peu pédante et, on l'a vu, assez mal informée, ni par un simple mépris du vulgaire ; c'est aussi et surtout, me semble-t-il, au nom du même combat épistémologique et esthétique qui anime à la même époque ses

7. Emploi « moyen » au sens où il exprime une diathèse moyenne, selon la terminologie grammaticale grecque.

réflexions et récriminations sur la propriété littéraire, régulièrement bafouée dans un pays qui n'a pas alors de loi sur le *copyright*, et où les éditeurs préfèrent recopier les bonnes feuilles britanniques plutôt que de rémunérer les auteurs originaux. Poe comme défenseur de la propriété de l'inventeur Daguerre, qui deviendra vingt ans plus tard le fameux « messie » du vulgaire moderne sous la plume de Baudelaire, cela est l'un des premiers et des plus frappants paradoxes du provincialisme américain.

### L'ÉMERSONOTYPE

Dans le cadre d'un numéro de la revue *Critique* consacré en 1992 à la Nouvelle-Angleterre, j'ai déjà eu, après de grands commentateurs comme F. O. Matthiessen, l'occasion d'attirer l'attention sur la fascination particulière d'Emerson pour le daguerréotype<sup>8</sup>. L'article en question aurait pu s'intituler « L'émersonotype », plutôt que « Emerson et l'invention de la photographie », titre un peu trompeur, puisque l'auteur de *Nature* n'a vraisemblablement jamais écrit une ligne sur la photographie, alors qu'il parle très souvent, dans les journaux de la période 1840-45, du daguerréotype. Mais « émersonotype » n'est pas seulement un néologisme commode pour renvoyer au corpus des commentaires – fragmentaires – d'Emerson sur le daguerréotype. Il s'agit aussi, à travers ce terme, de souligner son intérêt persistant et perspicace pour la technique, l'invention, le génie moderne, intérêt particulièrement sensible dans des textes comme *The American Scholar* (traduit dans le même numéro de *Critique*) ou encore *The Young American* (1844) ; et de suggérer une certaine parenté de structure entre le procédé daguerrien et la pensée ou plutôt l'écriture d'Emerson.

Inutile de revenir ici sur les textes commentés dans l'article mentionné, à savoir, outre *The American Scholar*, *Nature* (1837), premier essai publié<sup>9</sup> – l'idée développée dans l'article étant que *Nature*, quoique écrit avant la photographie, présente de façon quasi explicite une esthétique du regard photographique, esthétique qu'il conviendrait de comprendre surtout comme une éthique. De même, on se bornera ici à rappeler la fréquence de retour du nom de Daguerre dans les listes émersoniennes de génies de la modernité (Daguerre étant à peu près le seul français à figurer dans ces listes) ainsi que l'analogie qu'Emerson établit lui-même, au début des *Lectures on the Times* (1841), entre l'entreprise

8. Cf. F. O. Matthiessen, *The American Renaissance* (1945).

9. Une traduction française est en préparation, par Christian Fournier.



daguerrienne et son travail propre de révélation de l'Amérique à elle-même :

Et pourquoi ne pas faire une galerie de portraits de notre époque ? Peignons les peintres. À l'heure où le professeur de daguerréotypie, armé de sa *camera obscura* et de sa plaque argentée, commence à parcourir le pays, installons à notre tour notre chambre noire, et laissons le soleil peindre les gens.<sup>10</sup>

On sait aussi qu'Emerson eut une expérience directe – privée – du portrait daguerréotypique : de nombreux documents en témoignent, au premier rang desquels sa correspondance avec Carlyle<sup>11</sup>. Resterait à examiner plus en détail le mode d'intervention du daguerréotype dans l'écriture d'Emerson, spécialement, donc, dans les journaux.

## THOREAU : LE DÉGEL

### a) Jeux de langage à l'emersonienne

L'auteur de *Walden* est généralement – à juste titre – considéré comme le disciple d'Emerson. Aussi repère-t-on, dans la page de son journal datée du 2 février 1841, un cheminement de pensée qui fait écho aux préoccupations du maître de Concord. L'ordre chronologique n'importe guère ici : c'est dès 1840 qu'Emerson écrit sur le daguerréotype, et en 1841, cette invention était aux États-Unis un sujet de choix dans les conversations (intellectuelles). Ce qui nous retiendra plutôt est bien le cheminement de la pensée de Thoreau au cours de cette journée d'hiver :

La répétition est aisée, mais l'invention est difficile. On obtient à volonté de la Nature qu'elle se répète sous mille formes – avec le Daguerreotype c'est la lumière naturelle qui tient le stylet : l'image a un sens qui n'est pas que de surface, et une profondeur aussi grande que l'horizon représenté – si bien qu'on peut à loisir soumettre l'une au microscope comme l'autre à la lunette. Ainsi nous est-il aisé de multiplier les formes extérieures, mais s'agissant de montrer l'extériorité intérieure, voilà qui est fort difficile<sup>12</sup>.

---

10. « [...] And why not draw for these times a portrait gallery ? Let us paint the painters. Whilst the Daguerreotype professor, with camera-obscura and silver plate, begins now to traverse the land, let us set up our camera also, and let the sun paint the people. [...] ». R. W. Emerson, *The Collected Works*, t. 1, p. 170. Traduction M.D.G.

11. Voir notamment *The Correspondence of Emerson and Carlyle*, p. 392-407 (1846).

12. « It is easy to repeat but hard to originate. Nature is readily made to repeat herself in a thousand forms – and in the Daguerreotype her own light is amanuensis, and the picture too has more than a surface significance – a depth equal to the prospect – so that the microscope may be applied to the one as the spy-glass to the other. Thus we may easily multiply the forms of the outward, but to give the within

D'emblée, ce qui va apparaître dans le premier paragraphe – le seul cité en général par les critiques <sup>13</sup> – comme une réflexion sur le daguerréotype, se trouve inséré dans un propos général, à caractère axiomatique ou normatif. Thoreau adhère ainsi à la « thèse » de la pauvreté ontologique de l'image photographique : celle-ci ne serait que répétition, reduplication de la Nature. Dans le même temps, pourtant, et comme le montre la discontinuité de sa syntaxe, il infléchit cette thèse en y ajoutant trois choses : a) une théorie de la lumière « naturelle » ou photogénique (« *her own light is amanuensis* <sup>14</sup> », écho direct du *Pencil of Nature* de Talbot, des propositions d'Emerson sur la lumière solaire dans *Nature*, et, plus généralement, de la théorie romantique de la lumière) qui lui permet de reprendre à son compte le lieu commun de l'infinitude de l'image (« *a depth equal to the prospect – so that the microscope may be applied to the one [the picture] as the spy-glass to the other [the prospect]* ») ; b) une dichotomie, bien connue dans le corpus puritain américain, entre « l'intérieur » ou « le dedans » (« *the within* ») et « l'extérieur » ou « le dehors » (« *the outward* »), deux termes entre lesquels Thoreau cherche une transition ; c) un jeu de langage sur le terme *significance* (= importance/signification, voire intension/extension) qui s'articule lui-même au lieu commun mentionné ci-dessus (« *the picture has more than a surface significance* ») <sup>15</sup>. Le paragraphe se clôt – très rhétoriquement – sur la répétition du propos initial, enrichi par la référence au processus photographique :

« Thus we may easily multiply the forms of the outward, but to give the within outwardness, that is not easy ».

Poursuivons encore un peu la lecture, afin de suivre autant que possible la pensée qui chemine ou germine à travers cette page de février 1841 :

Afin de fixer une image, l'immobilité totale est nécessaire, ne serait-ce qu'un instant – voilà qui est quelque part analogue à la naissance de toute poésie <sup>16</sup>.

outwardness, that is not easy. [...] » H. D. Thoreau, *Journals*, 2 février 1841, p. 243. Traduction M.D.G.

13. Voir cependant l'excellent commentaire d'A. Trachtenberg, in *Photography in Nineteenth-Century America* (1991), p. 20-23.

14. Terme latin attesté dans Suétone au sens de « secrétaire » (étym. : *a manu* selon F. Gaffiot).

15. Cf. N. Hawthorne, *The House of the Seven Gables* (éd. Penguin Classics), p. 91 : « *there's a wonderful insight in heaven's broad and simple sunshine* » (Quel merveilleux organe de perception que la simple et belle lumière solaire).

16. That an impression may be taken, perfect stillness, though but for an instant, is necessary – there is something analogous in the birth of all rhymes. Thoreau, *Journals*, loc. cit., traduction M.D.G.

Le second paragraphe – par lequel nous terminerons notre lecture – offre un véritable renversement de perspective, tant et si bien qu'on voit mal à la première lecture le lien avec ce qui précède. Ce lien apparaît pourtant dans la première phrase : *That an impression may be taken, perfect stillness, though but for an instant, is necessary* (= « pour qu'une empreinte puisse être prise, une parfaite immobilité, ne fût-ce que d'un instant, est nécessaire »). L'absence d'agent est ici le fait le plus frappant : l'empreinte (ou l'impression, nouveau jeu de langage) est définie implicitement comme un fait sans cause, voire un phénomène (naturel), exactement comme chez Talbot et en écho à l'usage « moyen » du verbe *to daguerrotype* chez Emerson ; non seulement ce que Jean-Marie Schaeffer a appelé le dispositif photographique (disons, pour simplifier, l'appareil et son *operator*) est passé sous silence, mais l'image photographique se réduit pour Thoreau à une impression, une empreinte, un décalque, bref, un photogramme, au sens le plus ancien de ce mot (*still* en anglais). Le soleil – la lumière du jour – est le seul agent de la photographie : corollaire conforme à ce qu'Emerson écrivait déjà dans *Nature* sur la lumière solaire et son absolue vérité.

Le renversement de perspective apparaît au détour du même paragraphe, dans la phrase qui suit immédiatement – après un tiret : *There is something analogous in the birth of all rhymes*. (*rhyme* = rime, mais aussi et plus généralement vers). L'analogie semble s'imposer : l'immobilité parfaite serait la condition de toute poésie, plus précisément la condition de naissance de tout vers, de même que l'immobilité parfaite est – au moins selon l'orthodoxie photographique du XIX<sup>e</sup> siècle – la condition nécessaire de la réussite d'un portrait ou d'un paysage. On voit ainsi comment Thoreau, à partir d'une « théorie » photographique évidemment rudimentaire, mais conforme à l'opinion autorisée de l'époque, glisse ou dérive vers une théorie poétique, voire une poétique du sujet. Ce dernier point excède notre propos présent : on s'en convaincra peut-être en lisant la suite de la journée du 2 février 1841 :

Entrer en sympathie est un don dont nous ne saurons jamais assez la valeur – pas même lorsque nous en faisons part. L'instant de communion est cet infime moment du temps où nous cessons d'osciller, et coïncidons dans l'immobilité – aussi infime que la pointe de l'étoile trouant le firmament <sup>17</sup>.

---

17. Our sympathy is a gift whose value we can never know – nor when we impart it. The instant of communion is when, for the least point of time, we cease to oscillate, and coincide in rest – by as fine a point as a star pierces the firmament. Traduction M.D.G.

b) *Excursus sur Walden*

Revenir ici sur *Walden*, l'un des textes les plus connus et les plus souvent commentés du XIX<sup>e</sup> siècle américain, peut paraître superfétatoire. Il y a pourtant au moins un lien entre l'entrée du 2 février 1841 dans les *Journals* et le chapitre de *Walden* intitulé « The Pond in Winter » (« L'étang en hiver »). On sait que *Walden* décrit l'exploration minutieuse de Walden Pond et de ses environs, au cours d'une année que l'auteur passa dans sa fameuse cabane, construite à la lisière de l'étang et de la forêt, non loin de Concord et de la maison maternelle. Or, ce chapitre décrit en fait, plutôt que l'hiver, la fin ou la sortie de l'hiver : fonte des neiges, dégel (*thawing*), rupture des eaux. À la nature morte de l'hiver vient donc succéder – naturellement – la nature vivante du printemps. D'où le lien avec le journal de février 1841 : pour que la rime (le vers) naisse, il faut la « parfaite immobilité » (*stillness*) – de la main, notamment, suspendue au-dessus de la page – mais telle immobilité ne saurait durer outre la mesure, car *still life* (vie immobile) égale *nature morte*. En éliminant ici encore les jeux de langage, on pourrait conclure que toute (la) nature morte, hivernale, est destinée à revivre au printemps, soit après le dégel ; banalité ?

Second point d'intérêt dans ce chapitre : Henry David Thoreau, le naturaliste exclu des cercles scientifiques pour ses opinions politiques radicales et surtout ses habitudes scientifiques excentriques, consacre cette fin d'hiver à arpenter (*to survey*) l'étang, devenu l'espace d'un an son domaine particulier. Ici encore, Thoreau se montre en américain, conquérant, explorateur, métrologue pourrait-on dire : à la façon d'un Jefferson en Virginie ou d'un Philip Freneau dans les années 1780, ou plus tard de Charles Sanders Peirce lui-même – le logicien dut en effet sa subsistance, plutôt qu'à ses travaux théoriques, à son emploi au sein du U. S. Geodetic Survey – Thoreau « compute » l'espace, son territoire provisoire du moins. Cette computation, dont Pierre-Yves Pétillon a montré qu'elle plonge aux racines même de l'imaginaire américain, c'est-à-dire loin en-deçà de la Révolution, relie ainsi l'esprit démocratique à la *renaissance* : *to be born again*, dans le vocabulaire puritain, c'est certes renaître, mais une telle traduction est encore trop littérale ; ce serait plutôt renaître de la mort, d'une mort annoncée ou pressentie, renaître enfin de cendres non encore éteintes.

## POE CONTRE EMERSON

On connaît bien l'opposition entre les métaphysiciens transcendantalistes de Concord et le démocrate sudiste, « aristocrate » à ses heures,

toujours francophile, Edgar Allan Poe. Opposition radicale, totale, virulente, comme l'attestent les nombreux fragments des *Marginalia* où Poe moque – stigmatise – « ces messieurs de la Grenouillère » – visant le cercle utopiste de Concord – tandis qu'Emerson n'aura eu au cours de sa longue carrière que des mots acrimonieux pour l'auteur de *Double Assassinat dans la rue Morgue*.

a) Poe : le soleil dessinateur

Revenons sur l'article de Poe cité plus haut : « The Daguerreotype » (1840), en laissant de côté deux autres textes, exclusivement techniques, qu'il consacra début 1841 aux « progrès du daguerréotype » aux États-Unis.

L'un des thèmes qui habitent toute l'œuvre de Poe, depuis les poèmes jusqu'aux *Marginalia* en passant par les contes, est l'opposition entre l'œuvre d'art et l'œuvre de science (*work of art/work of science*). Baudelaire, on le sait, sera sensible à cette thématique. Emerson, de son côté, fut un observateur très attentif des progrès de la science au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce thème s'articule chez Poe à la question du discours critique, de ses moyens et de ses devoirs : un texte critique, s'il a vocation à rendre compte d'une œuvre, n'a pas à se substituer – esthétiquement s'entend – à l'œuvre ; propos beuvien, peut-être, mais aussi affirmation de la Littérature – bien avant Mallarmé – dans un champ culturel provincial. D'où – entre autres sources de l'intérêt passionné que Poe prit au daguerréotype -- l'importance pour lui de la question du *réalisme* : réalisme au sens esthétique et littéraire, mais aussi au sens philosophique (c'est-à-dire par opposition au scepticisme)<sup>18</sup>, réalisme général du XIX<sup>e</sup> siècle, dont on sait (peut-être trop bien) que l'invention de la photographie lui servit de tremplin ou de paradigme. Une photographie, en effet, est un « signe » non signé, une trace indubitable du réel : certitude apte à guérir définitivement le sceptique de son doute, mieux qu'une bouteille à la mer.

Voici donc le passage le plus significatif de ce texte :

La plaque, une fois retirée, ne semble pas avoir reçu d'impression bien définie – mais sera développée par le plus beau des miracles, au terme de quelques procédés rapides. Aucun langage ne pourra donner une idée un tant soit peu proche de la vérité ; d'ailleurs à quoi bon s'étonner, lorsqu'on sait que c'est la source de la vision elle-même qui, dans ce cas, a tenu le crayon. Peut-être aurons-nous une idée aussi exacte que possible de ce qu'il en est

---

18. Cf. J. Irwin, *American Hieroglyphics* (1984).

réellement, si nous nous imaginons la précision avec laquelle un objet est reflété par un miroir parfait. Car, en vérité, la plaque du daguerréotype est *infiniment* (et nous employons ce terme en connaissance de cause), infiniment plus fidèle en matière de représentation qu'aucune peinture réalisée de main d'homme. Si nous examinons un ouvrage d'art ordinaire, à l'aide d'un puissant microscope, nous verrons disparaître toute trace de ressemblance à la nature – alors qu'au plus fin examen le dessin photogénique révèle une vérité plus absolue encore, une identité d'aspect toujours plus grande avec la chose représentée. Les variations de lumière, et les dégradés de perspective, qu'elle soit linéaire ou aérienne, sont celles de la vérité même, dans sa perfection suprême<sup>19</sup>.

Il est clair que ce texte reprend et prolonge la théorie « positiviste » de la photographie, énoncée pour la première fois en 1839 par Arago. Incidemment, on notera que dans la première partie de son article, Poe emploie le terme de *photogeny* (photogénie) ; l'un et l'autre faits démontrent l'influence des sources européennes sur le travail de Poe. Le passage appelle trois remarques, qui permettront de mieux situer l'écart qui séparait Poe des gens de Concord.

1) Le fait le plus net et le plus frappant est l'usage que fait Poe du terme « impression », et la diathèse active-passive qui environne cet usage : « *the plate at first does not appear to have received a definite impression* ». La phrase se poursuit, mais au prix d'une asyndète, marquée par un tiret : « *some short processes, however, develop it in the most miraculous beauty* ». Ce que Poe décrit ainsi n'est rien d'autre que le processus photographique proprement dit, tel que le découvrirent simultanément Talbot, Daguerre et d'autres, et dont la représentation théorique fondamentale est la notion d'*image latente*, qu'avaient certainement vue les savants qui entourèrent la

---

19. Poe, « The Daguerreotype », in Trachtenberg, *op. cit.*, p. 38. [...] When taken out, the plate does not at first appear to have received a definite impression – some short processes, however, develop it in the most miraculous beauty. All language must fall short of conveying any just idea of the truth, and this will not appear so wonderful when we reflect that the source of vision itself has been, in this instance, the designer. Perhaps, if we imagine the distinctness with which an object is reflected in a positively perfect mirror, we come as near the reality as by any other means. For, in truth, the Daguerreotyped plate is infinitely (we use the term advisedly) is *infinitely* more accurate in its representation than any painting by human hands. If we examine a work of ordinary art, by means of a powerful microscope, all traces of resemblance to nature will disappear – but the closest scrutiny of the photogenic drawing discloses only a more absolute truth, a more perfect identity of aspect with the thing represented. The variations of shade, and the gradations of both linear and aerial perspective are those of truth itself in the supremacy of its perfection. [...]. Traduction M.D.G.

naissance de la photographie <sup>20</sup>. « Quelques procédés rapides développent [l'image] en la plus miraculeuse des beautés » : voilà formulée la notion de *révélotion*.

2) La deuxième phrase du passage cité met en scène un indicible : « *all language must fall short...* », comme si ce processus photographique échappait à la rationalité, ou, pour employer un terme cher à Michel Foucault, à la positivité ; de fait, Poe n'est pas le seul – tant s'en faut – à ranger le photographique dans le domaine de l'indicible. Mais il faut aussi savoir que Poe, toujours à la recherche de moyens d'arrondir ses fins de mois, écrivait généralement très vite. Et l'on n'est pas étonné de trouver dans la proposition incidente une interprétation parfaitement rationnelle du processus photographique, interprétation de surcroît neuve pour l'époque, sauf erreur de ma part. Le texte est difficile, et je dois encore une fois à l'expertise de Christian Fournier de pouvoir en proposer maintenant une interprétation cohérente.

Dans la proposition « *when we reflect that the source of vision itself has been, in this instance, the designer* », il faut à coup sûr comprendre, à travers l'expression « source of vision », le soleil (non pas comme principe de vie, mais comme source de lumière), et non pas, comme on pourrait le penser, le photographe ou « l'opérateur ». La source de la vision, pour reprendre l'expression de Poe, c'est le soleil – la lumière. Est-il besoin de souligner que cette proposition fait écho aux réalités techniques et pratiques de la photographie au XIX<sup>e</sup> siècle ? (L'éclairage électrique et le magnésium n'apparaissent véritablement qu'après 1880, et la photographie lunaire reste un phénomène marginal à l'époque.)

Dernier point, qui restera provisoirement en suspens, l'interprétation de l'infini auquel renvoie Poe à travers l'adverbe *infinitely*, qu'il dit répéter « sciemment » (*advisedly*).

#### *b) Les fictions de Poe*

Je ne peux ici qu'effleurer la question de l'intervention – ou plutôt de la non-intervention – du daguerréotype dans les fictions de Poe. Dans les fictions scientifiques, le daguerréotype n'intervient pas, sauf dans *The Thousand-and-second Tale of Scheherazade*, où Schéhérazade rapporte au roi la merveille daguerrienne en termes romancés <sup>21</sup>. La seule véritable exception – si c'en est bien une, et cette hypothèse demanderait une recherche approfondie sur les sources de Poe – est *Von Kempelen in his*

20. Cf. B. Newhall, *Latent Image : The Discovery of Photography* (New York, 1967).

21. E. A. Poe, *Tales of Mystery and Imagination* (édition. Everyman Classics), p. 348.

*Discovery* (1849), dernier texte de Poe, où apparaissent tous les grands noms de la science européenne, à commencer par Arago – le héraut du positivisme. Dans *Von Kempelen*, on le sait, Poe, au bout d'une vie exténuante et hérétique aux yeux de ses contemporains, dénonçait à mots couverts la passion de la richesse, à l'occasion de la première grande ruée vers l'or, qui dévora le pays tout entier. Von Kempelen est une sorte d'érudit alchimiste qui découvre le secret de la transmutation des métaux. Que cette découverte soit certifiée – ou tout au moins discutée – par les plus grandes autorités scientifiques européennes, et voilà que la passion de l'or devient un fait politique, économique, voire stratégique. Poe mourra quelques mois après ce dernier récit.

Ce qui sépare l'esthète rationaliste Poe des métaphysiciens de Concord est à la fois ténu et insondable. D'un côté, la photographie apparaît pour ce qu'elle est dans sa réalité pratique, au moins au XIX<sup>e</sup> siècle : un dispositif physico-technique de prise de vues, où la part de l'imagination – du regard – de l'opérateur est réputée nulle, puisque l'image photographique est d'abord et avant tout garantie de l'évidence, du réel. De l'autre – chez Emerson et Thoreau – la photographie (ou tout du moins le daguerréotype) est le puissant déclencheur de la pensée – du je. Métaphore de l'œil omnivoyant pour Emerson, le soleil n'est pour Poe que la source de la vision (humaine) – sauf à devenir le soleil noir de la mélancolie.





## LECTURES CLAIRES

MARIE-D. GARNIER

La matière, pour nous, est un ensemble d'« images ». Et par « image », nous entendons une certaine existence qui est plus que ce que l'idéaliste appelle une représentation, mais moins que ce que le réaliste appelle une chose, — une existence située à mi-chemin entre la « chose » et la « représentation ».

Henri Bergson, *Matière et Mémoire* <sup>1</sup>

« Au moment d'arriver à l'essence de la photographie en général, je bifurquais »

*La Chambre claire* <sup>2</sup>, p. 41

Il y a peut-être avantage à penser que toutes les images produites et renvoyées par la nature (reflets sur une surface ou dans une goutte d'eau), comme celles qui ne cessent d'attirer les poètes, sont autant de photographies potentielles, autant d'images « fixées » sur place, par la nature même, bien qu'il n'y ait aucun tirage et que le spectateur doive renoncer à garder l'image physique.

*Paul Edwards.*

Le « jardin d'hiver » où Roland Barthes perçoit ce qu'il nomme l'essence de la photographie se tient, comme l'image bergsonienne, entre :

---

1. *Matière et mémoire*, Essai sur la relation du corps à l'esprit, Paris : PUF, 1939, p. 1.

2. *La Chambre claire*, Note sur la photographie, Paris : Gallimard Seuil, 1980. Ci-après abrégé en CC suivi du numéro de la page.

entre la chose et la représentation, entre le jardin, luxuriant, et l'hiver ; entre le dedans et le dehors, entre *mater*, la mère, et *matter*, la matière.

Les détracteurs de *La Chambre claire*, et ils sont nombreux parmi les photographes et spécialistes de photographie<sup>3</sup>, ont pris pour cible ce rapport exclusif et pathétique à la mère, ne voulant voir dans le livre que l'analyse, somme toute ratée, d'un deuil impossible. C'est refuser de lire *La Chambre claire* dans ses métaphores les plus vives, dans ses glissements sémantiques sous-jacents, qui font de la « mère » tout autre chose que la figure douce et mièvre implicitement appelée par la notion de « famille » généalogique. Ce que Barthes désigne par « ma mère » est aussi *prima materia*, donnée matérielle, « rayonnement », mot que Roland Barthes utilise non pas en son sens mystique mais dans le contexte d'une « luminosité toute physique » (CC 104) et qu'il réduit quasi chimiquement au statut de couleur, au « bleu-vert de ses prunelles ». Ce bleu-vert, dont le *Polaroid* de Daniel Boudinet en exergue du livre donne un équivalent visible, n'est pas une pure approximation, ni un reste de romantisme tardif ; il s'agit plutôt d'un sous-texte philosophique, d'une tentative de nommer un espace non régi par la langue. Le livre de Barthes est par là très proche de l'essai du philosophe-romancier américain William S. Burroughs, *On Being Blue*<sup>4</sup>.

## LIRE EN CLAIR

Du titre, *La Chambre claire*, on n'a guère lu que « la chambre », et ce que le mot charrie d'associations sépia, mortifères, ou pathologiques – inceste, maladie, deuil. Il reste à lire, et à penser, la face à la fois visible et cachée de ce titre : le clair, la clarté, à la fois patente et masquée sous couvert de l'adjectif, « claire » : nouvel entre-deux, au devenir féminin, non soumis au régime du substantif.

*La Chambre claire* ne renvoie que de manière tangentielle à l'outil du dessinateur, ou à la pièce où vécut la mère de Barthes à la fin de sa vie. Par-delà ces deux référents de faible incidence, la collocation entre en réseau avec les principaux concepts (ou images ?) de la pensée contemporaine, avec ce que Foucault a nommé « la pensée du dehors »,

---

3. Voir par exemple *La recherche photographique*, Maison européenne de la photographie, juin 1992, n° 12 – consacré à Roland Barthes : « Roland Barthes restera l'un des initiateurs de la pensée sur la photographie, même si, et c'est heureux, cette vigueur nouvelle de la pensée s'est exercée au détriment de certaines de ses conclusions » (éditorial, par André Rouillé, repris dans le premier article).

4. *On Being Blue, A Philosophical Enquiry*, David. R. Godine, 1976.

avec ce que Maurice Blanchot invoque par le « neutre », ou ce que Jacques Derrida entend par le terme « glas », où lire aussi « la glace dans laquelle prend le chant, la chaleur d'une appellation qui se bande dans le nom »<sup>5</sup> (G. 6) ou encore le *gel* (plus jouissif que funèbre) de Hegel prononcé à la française. Ce « glas » à la fois glacé et luxuriant, foisonnant de sens et de bifurcations, nomme aussi le lieu photographique de *La chambre claire*, et en particulier de l'image absente de la mère-enfant, sous le « plafond vitré » de la serre, chaude. La Photo du Jardin d'hiver invite Barthes à l'une de ses innombrables conclusions provisoires : la photographie rejoint cette classe de fétiches, les icônes, « que, dans les églises grecques, l'on baise sans les voir, sur la vitre glacée » (CC 142). N'y voir que le glacé serait omettre le baiser.

Ce « jardin d'hiver » bruisse de clartés multiples, blanc comme le « Chant de l'aube » (CC 110) de Schumann auquel Barthes l'associe, clair comme la « conception immaculée » (G. 149) et la « pierre de lait » (G. 171) dont parle Jacques Derrida. La photographie du jardin est elle-même traversée de signatures à fleur d'initiales : *j*, *d*. Si on lit de près les lettres capitales pour lesquelles opte Barthes dans sa note articulée autour de Photographie du Jardin d'hiver, une trilogie place le « j » (du sujet ?) entre, en suspens, au creux d'un P/H – lettres du *phantasme*, de la photographie, du neutre<sup>6</sup>.

*La Chambre claire* a fait l'objet de lectures théâtrales plutôt qu'argen-tiques, pathétiques plutôt que jouissives. C'est percevoir le *studium* du livre, et manquer son *punctum*. L'ouvrage lui-même tend à son lecteur le piège d'un parcours heuristique, à la recherche de la photographie perdue, au fil duquel Roland Barthes dépose les codes repérables de la révélation, de l'accès à la connaissance, du coup de théâtre. À mi-parcours, au terme des 24 premières poses du livre, un second type d'écriture, un autre usage des temps grammaticaux, se mettent en place : « or, un soir de novembre, peu de temps après la mort de ma mère, je rangeais des photos » (CC 99) – ou bien : « si je suis angoissé, c'est que parfois j'approche, je brûle : dans telle photo, je crois percevoir les linéaments de la vérité. » (CC 157). C'est mal lire ces phrases, que d'y voir la mise en scène de (fausses) confidences. D'emblée la révélation est bloquée, et ce que Barthes appelle vérité n'est accessible que par *linéaments* – terme photographique plus que philosophique, suggérant le trait vague, l'imperceptible dessin, l'épure. L'enquête piétine et parodie

5. Jacques Derrida, *Glas*, Denoël/Gonthier, 1981, p. 6. Ci-après abrégé en G.

6. Voir l'essai de Bernard Comment, *Roland Barthes, Vers le neutre*, Christian Bourgois éditeur, 1991.

le discours policier, pour n'aboutir qu'à un « qui ressemble à qui ? ». Le « *studium* », la recherche patiente d'une essence, d'un concept, sont déjouées par la nature instable de l'objet de l'enquête. La photographie, de nature métastable, manque toujours à sa place. Le signifiant désigne toujours, et en particulier dans *La Chambre claire*, à la fois l'essence eidétique de la pratique photographique, et une image, une simple photo, à la fois présente et absente du bouquet. Ce statut clignotant d'être-entre caractérise aussi la structure du livre, constitué de deux pellicules, de deux séries de 24 vues – 48 textes au total, dont le statut reste à définir : ce ne sont ni les fragments d'un discours (pas de discours, dans *La Chambre claire*), ni les étapes accrétives d'un parcours ; chaque pas n'en compose pas l'ensemble à la manière de grandeurs, mais à la façon d'un ensemble flou, composé de segments, d'intensités opérant de proche en proche, dans un espace tactile plutôt que visuel, rhizomatique et proliférant (livre-jardin).

Ce qui suit est un effort de lecture claire, photo-graphique, de *La Chambre claire*, et dans son sillage de quelques textes – une première page de roman victorien, deux poèmes modernistes. Divers contresens grèvent la lecture du dernier livre de Roland Barthes, tout aussi graves que ceux qui gênent l'entreprise de déchiffrement de cette forme *a priori* sans code, la photographie : on persiste à y voir une thanatopraxie, à y associer un goût du *pathos*, à en faire une pratique portant les stigmates du siècle romantique qui l'a vu naître. C'est dans ce sillage que s'inscrit le livre de Bernard Comment, qui écrit <sup>7</sup> à propos de *La Chambre claire* : « On le sait, Barthes pose assez vite que l'*eîdos* de la photographie serait la mort », avant d'en citer ces lignes :

« Imaginairement, la Photographie (celle dont j'ai l'intention) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre » (CC 30).

C'est aller trop vite en besogne que de lire ici une pratique à la fois nécrophile et mortifère. Ce « moment très subtil », cette « micro-expérience », ce « devenir-vraiment », sont à lire en termes d'écriture photographique, qui placent le signifié en position instable, *entre*, dans l'espace de la parenthèse. Les multiples réserves, allers-retours, arrêts, au coeur de la phrase de Barthes appellent une lecture subtile, celle d'un sens subtilisé, auxquelles ne rendent pas justice les formules oratoires (d'ailleurs contradictoires) de Bernard Comment : « on le sait », « pose

7. *Ibid.* p. 125.

assez vite », « serait la mort ». Une stratégie similaire de refus de lecture est perceptible plus loin, lorsque la remarque de Barthes, « la photo a quelque chose à voir avec la résurrection » donne lieu à ce commentaire de Bernard Comment : « Demeure pourtant le drame de la mort (...) »<sup>8</sup>.

Ce que Barthes nomme « micro-expérience de la mort » ne ressemble que de très loin à ce que Bernard Comment réécrit massivement sous la forme « la mort », ou, plus loin, « drame de la mort », syntagme que jamais la plume de Barthes n'aura produit. Ce que dit Roland Barthes est métonymiquement lié à la jouissance impliquée par un sous-texte, un non-dit, celui de la « petite mort ». Le signifiant « mort » donne immédiatement lieu chez Barthes à une réécriture, sous la forme de « la parenthèse » (entre parenthèses), dont l'emploi quasi abusif constitue un des traits de *La Chambre claire*. Cette curieuse paraphrase, ce parenthésage double, à la fois sémantique et typographique, a pour effet une élévation en puissance de « la parenthèse », comme promise à un devenir exponentiel. Il ne s'agit pas là d'une simple répétition, mais d'une montée en puissance, qui mime la *puissance* tout court, au sens à la fois philosophique (nietzschéen), physiologique et mathématique. On verra dans cette parenthèse, une pensée de l'« entre », une thanatopraxie où la mort n'est pas synonyme de ponctuation finale, mais d'écart minimal, de *clinamen*, infime déviance ou syncope.

## POINTER/POINDRE

Le « devenir-spectre » dont parle Barthes se lit en termes moins mortifères qu'optiques, où la décomposition qui affecte le corps est celle de la lumière, par diffraction ou réfraction, selon le modèle du prisme ou du réseau, ou bien encore au sens physique de variation d'intensité de rayonnement. Ni chambre froide, ni chambre mortuaire, la photographie relève plus ici d'une spectroscopie, d'une théorie des états énergétiques, qui substitue à la mort un point mort – autre version du *punctum*, où lire un dérivé du verbe *poindre*. Point du jour, moment inchoatif, le *punctum* – ce que Barthes appelle aussi, dans une parenthèse, la « photo pointée », est une petite mort, un moment où coïncident le poindre, le pointer et le poignant :

Un détail emporte toute ma lecture ; c'est une mutation vive de mon intérêt, une fulguration (...) un petit ébranlement, un *satori*, le passage d'un vide (peu importe que le référent en soit dérisoire). (...) la lecture du *punctum*

8. *Ibid.*, p. 127.

(de la photo pointée, si l'on peut dire) est à la fois courte et active, ramassée comme un fauve (...): liée à un détail (à un détonateur), une explosion fait une petite étoile à la virre du texte ou de la photo (...) (CC 82).

Violence de la photographie, ou comme on voudra, de la lecture claire, qui à côté du détail fait entendre le détonateur. Ailleurs Barthes associe explicitement l'ère de la photographie à « celle des révolutions, des contestations, des attentats, des explosions, bref des impatiences » (CC 146). Un sous-texte violent, érotique, travaille la « théorie » du *punctum*, qui pourtant par sa fragilité intrinsèque fait tout pour ne pas devenir théorie. La clarté de la « chambre claire » – dans toute l'extension du champ lexical – appelle, aux yeux de certains lecteurs, dont Paul Virilio, un non-dit totalitaire, un envers sombre. Si la clarté est proche en effet de la transparence policière, le *punctum*, semble-t-il, relève de la quasi-invisibilité, de la discrétion du point aveugle. Paul Virilio, dans *La Machine de vision* met en avant ce qu'il nomme un « savoir terroriste et terrorisé », chez Barthes notamment :

Curieusement, on ne cessera de retrouver cette double préoccupation atavique de l'effet de terreur, à la fois non-dit et désir totalitaire d'éclairement, à l'œuvre à l'excès chez Fouché ou Talleyrand et après, bien après, savoir terrorisé et terrorisant chez Lacan et son *je ne vous le fais pas dire* !, le Michel Foucault de *Naissance de la clinique* et de *Surveiller et punir* ou encore Roland Barthes, l'auteur de *La chambre claire*, qui (...) écrira en conclusion d'une vie de maladie et d'angoisse : « la peur aura été ma passion.<sup>9</sup> ».

Sans perdre son rapport avec la violence, la clarté de *La Chambre claire* échappe à ce que Virilio nomme le « désir totalitaire d'éclairement ». Ce n'est pas le tout mais la partie, l'infime détail, l'écart infinitésimal, qui fait sens, voire non-sens. Les moments essentiels de ce texte oscillent curieusement à la limite de la non-lisibilité, ou du moins de la faible visibilité. *La Chambre claire* n'est que faussement « claire », et sa clarté est d'emprunt – voisine de la blancheur du « Chant de l'aube » de Schumann, dernier seuil au bord de la folie du compositeur, à laquelle Barthes fait référence (CC 110).

De fait, les textes de Barthes et de Virilio entrent en résonance par le biais de la notion de « disparition » qui chez Virilio rejoint ce que Barthes nomme plus haut le « passage d'un vide ». Virilio oppose la disparition à la mort, et passe en revue plusieurs modèles dans son *Esthétique de la disparition*, série de réflexions sur les passages, ou passages à vide – de la « chute » originelle à la picrolepsie, en passant par la

---

9. *La machine de vision*, Éditions Galilée, 1988, p. 79.

chronophotographie. Chacune de ces micro-disparitions a maille à partir avec la photographie, et permet de lire *La Chambre claire* comme un passage, vers une nouvelle écriture que Barthes a appelé *Vita Nova*, l'œuvre à venir, même si certains commentateurs du dernier Barthes remarquent que *La Chambre* tient ironiquement lieu d'antichambre de la mort, de précurseur sombre à l'accident qui met un terme à la vie de l'auteur, quelques semaines après l'achèvement du livre. C'est sur les traces d'une pensée de la « disparition » plutôt que de la mort – l'écart semble minime, mais il est infini – qu'on relira ici le texte de Barthes.

## LA PHOTO DISPARUE

Par disparition Virilio entend vecteur, accélération, prise de vitesse – semblable à la lecture « ramassée » qu'implique le *punctum*, lecture « courte et active », décrite précédemment. Virilio écrit :

Satan (...) commence alors le cycle d'une humanité vouée moins à la mort qu'à la disparition, c'est-à-dire à l'expulsion de l'univers où elle vivait, cela s'accomplissant d'abord comme un phénomène de conscience. En effet, l'expulsion physique du Paradis Terrestre est précédée d'un brutal dérèglement de la vision (...). Il y a là une succession étonnante de phénomènes visuels et non pas, comme on s'est plu à le répéter, une innovation sexuelle. (...) la séduction est un rite de passage d'un univers à l'autre qui implique un grand départ commun pour l'humanité, le début d'une navigation des corps et des sens de quelque chose d'immuable vers un autre département du Temps (...) <sup>10</sup>.

La photographie du Jardin d'hiver, inchoative, préside au « début d'une navigation des corps », vers un autre espace-temps, mobile, interstitiel, bifurquant. On reliera – relire est aussi relire – cette photographie particulière, moins absente que *disparue*, (le texte proustien, soumis au même régime adjectival, d'*Albertine disparue*, serait incidemment à relire à la lumière de l'esthétique de la disparition formulée par Virilio) – à la chute originelle hors du premier jardin d'une part, et aux « jardins aux sentiers qui bifurquent » de Borges d'autre part, en se souvenant du « je bifurquais » de Barthes au moment de mettre en forme une réflexion sur la photographie (CC 41). La photographie originale de la *Chambre* inaugure une logique paradoxale de la « science impossible de l'être unique » (CC 110), où s'enchaînent divers impos-

10. *Esthétique de la disparition*, Éditions Galilée, 1980, p. 88-89.



sibles : innocence d'une genèse (de l'auteur/du livre) qui paradoxalement dessine un couple originaire frère-sœur, paradoxe d'une innocence déliée de tout héritage (de « la bonté qui avait formé tout de suite et pour toujours, sans qu'elle la tînt de personne », CC 107) ; paradoxe enfin de la photographie jointe, liée de manière très oblique, rhizomatique, au texte qu'elle accompagne – « l'une des plus belles photos au monde », de Nadar, *mère ou femme* de l'artiste. À ces paradoxes logiques s'ajoute la collocation, à l'échelle du livre, de l'originaire et du déviant, du jardin, édénique, et de la bifurcation, ophidienne. La photographie « disparaît » du jardin d'hiver met en œuvre ce que Virilio a décrit, à propos de la chute originelle, comme un « brutal dérèglement de la vision » – ébranlant la construction trop systématique déjà, de l'opposition *studium/punctum*, mettant à bas toute structure, faisant basculer la pensée vers ce que Barthes nomme « le sentiment » – geste que peu de critiques et commentateurs semblent disposés à lui pardonner. Se dessine alors, au fil des pages qui suivent le texte consacré à la photographie du Jardin d'hiver, une autre vision, « indialectique », habitée par « l'insignifiance légère », « la suspension des images » dont parle l'auteur à propos de l'espace de sa relation à sa mère, devenue, dit Barthes, « mon enfant féminin » – préférant ainsi au mot « petite fille », le terme d'enfant (qui-ne-parle-pas), discret, neutre, où le féminin reste adjectif, en devenir, non encore substantivé – lui permettant littéralement de dis/paraître. Barthes parle de la faiblesse de sa mère, faiblesse dans laquelle, dit-il, il vivait. Cette faiblesse constitue un élément essentiel de la lecture/écriture de la *Chambre claire*, dont le propos ultime semble être la recherche d'une disparition photographique, de l'absence picnoleptique – à ne pas confondre avec le manque, l'absence, ou la mort, romantiques. *L'Esthétique de la disparition* de Paul Virilio a pour origine ou protocole une série de remarques sur la photographie dans ses rapports avec la picnolepsie, notamment par la transcription d'une interview du photographe Jacques-Henri Lartigue qui, enfant, jouait à modifier sa durée sensible en tournant sur lui-même :

Je fermait à demi les yeux, il ne restait plus qu'une mince fente par laquelle je regardais intensément ce que je voulais voir. Ensuite, je tournais trois fois sur moi-même et je pensais qu'ainsi, j'avais attrapé, pris au piège, ce que j'avais regardé (...). Bien sûr à la longue je me suis aperçu que mon truc ne marchait pas, c'est alors que je me suis servi d'outils techniques pour y parvenir...<sup>11</sup>.

Toute photographie est chronophotographie, entrée dans une autre durée, liée à une accélération du corps, un étourdissement, une syncope

---

11. *Ibid.* p. 16.

– ce que Barthes appelle un « autre *punctum* (...) qui n'est plus de forme, mais d'intensité » (CC 148). La photo utilise, comme le cinéma, le tournoiement, la bifurcation, le déséquilibre, le vertige.

## PHOTOGRAPHIE, PARENTHÈSE

Les multiples parenthèses qui ponctuent *La Chambre claire* ne sont ni simples réécritures ni digressions, mais éléments de rythme, absences picnoeptiques, accélérations, courtes, rapides et ramassées. Les deux séries de 24 textes qui charpentent le livre, la seconde étant conçue comme palinodie de la première, sont en relation de rétractation, de volte-face, de décélération et d'accélération en tous points semblables à un clignotement chronophotographique. Certains des termes clés employés par Barthes se lisent en termes picnoeptiques, comme variations d'intensités d'éclairement ; c'est le cas de *punctum*, rythmé par une syncope, un déséquilibre entre les deux verbes qu'il implique (poindre/pointer). C'est le cas aussi de l'un de ses équivalents français, « blessure », mot par lequel Barthes justifie l'absence de la photographie du Jardin d'hiver : « en elle, pour vous, aucune blessure », (CC 115) où entendre, outre blessure, le « *bliss* » d'un sous-texte en langue étrangère – douleur, douceur. La description de la Photographie du Jardin d'hiver importe des termes délibérément (et d'une certaine manière faussement) discrets, qui ponctuent l'œuvre de Barthes ainsi que tout un corpus caractéristique de la « modernité ». La mère de Barthes âgée de cinq ans, et son frère, s'y tiennent « au bout d'un petit pont de bois dans un Jardin d'hiver au plafond vitré » et posent « seuls, dans la trouée des feuillages et des palmes de la serre » (CC 106). « Trouée », « palmes », « plafond vitré », comme plus haut, la « petite étoile à la vitre du texte ou de la photo », font affleurer une écriture à la fois luxuriante et contenue, blanche. On connaît la fortune de ce que Barthes nomme « le texte étoilé » au début de *S/Z*, maître-ouvrage d'une réflexion critique à son moment le plus structuraliste, et qui pourtant marque le commencement de la fin, la mise en pièces de la pensée structurale – rien de moins structurant que l'étoile, à la fois point brillant, fêlure rayonnante, rond-point, astre producteur d'énergie et capable d'éclatement, tel les nova et supernova, auxquelles le titre prévu du dernier ouvrage inachevé de Barthes, *Vita Nova*, doit peut être tout autant qu'à Dante : « on étoilera donc le texte, écartant, à la façon d'un menu séisme, les blocs de signification dont la lecture ne saisit que la surface lisse »<sup>12</sup>. La serre et ses « trouées »

12. *S/Z*, Éditions du Seuil, 1970, p. 20.

de feuillage entre dans la catégorie des lieux interstitiels, étoilés : elle associe le déchiré et le glacé (l'hiver, la vitre), l'érotique et l'adamique, l'innocent et l'incestueux, exhibant à la fois l'étoilement, la zébrure du *punctum*, et l'intégrité de la vitre, prélapsérienne (le jardin, *adâma*, et l'hiver, ou la chute). La chambre, la serre, sont les lieux de ce que Barthes nomme ailleurs une « immobilité vive », à la fois vivante, à vif, et prise sur le vif. La bifurcation au cœur de la description (d'un espace vitré/troué) procure un modèle d'écriture photographique, négatif/positif, que Bernard Comment a décrit comme « neutre », mais qui demande à être relu comme *écriture claire*, où la clarté est avant tout « luminosité toute physique, la trace photographique d'une couleur, le bleu-vert [des] prunelles » (CC 104).

## LA SERRE, LE VERRE, ET LE PHOTOGRAPHE

Le jardin d'hiver est un lieu photographique par excellence. Les deux textes mettant en place une réflexion sur la photographie, *La petite histoire de la photographie* de Walter Benjamin, et le livre de Barthes, mentionnent l'un et l'autre un jardin d'hiver. Les ateliers des premiers photographes, que ce soit l'ancien poulailler vitré de Julia Margaret Cameron, baptisé *glass-house*, la chambre à toit de verre de Lewis Carroll, s'apparentent au jardin d'hiver où Barthes situe le point aveugle et lumineux à la fois de son obsession photographique. L'association jardin/photographie n'est pas fortuite : un cousinage imaginaire relie les deux pôles, impliquant un lien non naturel mais oblique, où fonctionne le glissement verre/serre/photographie. On citera en exemple le cas du jardinier-daguerréotypiste Holgrave (sans doute de « *hollow grave* », le cénotaphe sans dépouille), le héros de Hawthorne dans *La Maison aux sept pignons*. On pensera à la confession de Hervé Guibert – « je place les deux photos sous le verre de mon bureau et je les tache avec mon haleine, j'attends que son corps resurgisse de la buée »<sup>13</sup>. La liste des réseaux de co-occurrences semblables dans d'autres textes, mettant dans un même voisinage textuel le verre photographique, et la serre ou le jardin, serait longue.

La serre, dans l'Angleterre victorienne – « *glass-house* »<sup>14</sup> – désigne par métonymie à la fois l'atelier du photographe et l'appareil photographique, c'est-à-dire un dispositif caractérisé par l'emploi du verre. Qu'il s'agisse du verre de l'objectif, des lentilles de l'équipement optique,

13. *Mes parents*, Éditions Gallimard, 1986, p. 67.

14. *Oxford English Dictionary*, sens 2b.

des miroirs internes à la chambre noire – voire des plaques de verre des premiers daguerréotypes, de la mise sous verre des photos de famille, ou de l'exposition en vitrine des photographies dans l'espace commercial ou muséal, le rapport au verre, à la vitre, est à la fois anodin, et fondamental. Il appelle une lecture à la fois poétique et philosophique, et entre en filigrane dans *Glas* de J. Derrida. Le XIX<sup>e</sup> siècle qui voit naître la photographie a pour emblème, en Angleterre, le Palais de cristal de l'Exposition universelle de 1851 – *Crystal Palace*, érigé à l'occasion de la « *great exhibition* », dont le sous-texte transparaît dans le titre d'un des grands romans de l'époque victorienne, *Great Expectations* (*Les Grandes espérances*), de Charles Dickens (1861). Or la photographie apparaît dès les premières lignes du roman, peu après l'*incipit*, et à l'occasion d'une parenthèse. Une lecture claire de ce texte suit, – quête du détail-détonateur, de ce que Barthes nomme « la petite étoile à la vitre du texte », ou de ce que Ezra Pound a appelé, avant lui, le « détail lumineux »<sup>15</sup>.

### LE POINT, LE *PUNCTUM*, PIP

Le nom du héros des *Grandes espérances* – Philip Pirrip, télescopé dans le surnom de Pip – appelle de plusieurs manières une lecture claire ou photographique : le nom et le surnom obéissent à la logique du palindrome, de la réversibilité, qui n'est pas sans rappeler la logique de l'image inversée puis restaurée ; on rapprochera l'onomastique dickensienne de celle de Jules Verne qui dans *De la terre à la lune* invoque Nadar à travers le nom deux fois inversé du héros du livre, Michel Ardan.

La première page des *Grandes espérances* est intéressante à plus d'un titre, et rassemble en un réseau très dense les principaux fils dont s'est tissé la réflexion théorique sur la photographie, de Benjamin à Barthes. Le décor est un cimetière, anglais de surcroît – où l'on sera tenté de relire le mythe de l'origine quasi gothique de la photographie, art mélancolique et mortifère de la relique, du deuil. La scène est organisée autour du regard central d'un orphelin analphabète s'efforçant de lire son nom de famille, et d'imaginer les silhouettes de ses parents d'après l'építaphe inscrite, mais à ses yeux dessinée, sur la tombe familiale :

Le nom de famille de mon père étant Pirrip, et mon nom de baptême Philip, de ces deux mots ma langue enfantine ne sut rien faire de plus long

---

15. *Je rassemble les membres d'Osiris*, Seuil, L'école des lettres, 1995, p. 22

ni de plus explicite que Pip. C'est ainsi que je me donnai le nom de Pip, et que tout le monde m'appela Pip.

Je donne Pirrip comme le nom de famille de mon père sur la foi de sa pierre tombale et sur la fois de ma sœur, Mrs Joe Gargery, la femme du forgeron. N'ayant jamais vu ni mon père, ni ma mère, ni même un portrait de l'un d'eux (*car ils vécurent bien avant le temps des photographies*), la première idée que je me fis de leur apparence fut tirée, contre toute raison, de leur pierre tombale. D'après la forme des lettres gravées sur la tombe de mon père, j'imaginai assez bizarrement un homme carré, robuste, basané, aux cheveux noirs et frisés <sup>16</sup>.

Plusieurs remarques à ce stade : d'une part l'application du même schéma d'inversion au niveau syntaxique, le nom de Pip (sur le sens duquel je reviendrai) servant de ponctuation, inversant l'ordre sujet/prédicat. D'autre part l'inversion du schéma attendu du fonctionnement d'un roman : un héros à la fois en quête de ses origines (conformément aux attentes liées au genre romanesque) et posant l'auto-nomination comme principe (agitant ainsi la bannière de l'individu *self-made*, héros du nouvel âge capitaliste victorien). On pourra rapprocher, incidemment, la transformation de *Pirrip* en *Pip*, de celle de Tournachon en Tournadar puis Nadar, et plus généralement le travail sur le nom, de la pratique du daguerréotype ou de la photographie, anonymes à leurs débuts. Sachant qu'il y a deux, et non pas un seul, Pip, dans le roman (le second personnage, enfant nommé d'après le premier modèle, apparaissant en fin de roman dans une scène de cimetière symétrique de celle-ci), on verra dans ce nom un principe de reproductibilité, par pixel, grain, point interposé.

Le nom de Pip signale diverses pistes de lectures « claires » : la liste des sens du mot en anglais est longue, structurée autour de trois noyaux principaux : le pépin ou le grain du fruit (d'où l'infiniment petit, le petit rien) ; le point, la marque, sur un dé notamment (qui donnera le « pipé » français), et une maladie, connue en français sous le nom de pépie. Le modèle p/i/p implique une opposition graphique entre la valeur attachée à la lettre *p* (lettre phallique du père, du pouvoir) et l'isotopie du *i*, phonème de la petitesse, du sujet, « je », en anglais, ou encore rendu graphique d'une tête tronquée, coupée du tronc, d'un corps décapité. Le surnom est à la fois un cadre, et appelle par sa structure de palindrome un certain bougé, un développement, un télescopage générateur d'énergie entre le « grand » (le « *great* » des « grandes »

---

16. Charles Dickens, *Les Grandes espérances*, Le livre de poche, 1958, p. 13 ; traduction de Pierre Leyris. Je souligne.

espérances, qui dans la langue d'origine appelle aussi le gros d'une grossesse [ou *expectancy*] et l'infiniment petit). La leçon inaugurale de cette première page est une leçon de lecture d'un type nouveau, lecture graphique si l'on veut (le terme de *graphi-reading* étant utilisé dans la critique américaine des dix dernières années<sup>17</sup>) ou plus exactement lecture photo-graphique ou proto-photographique (la naissance de la photographie, en gestation, étant annoncée dans la parenthèse) : non plus lecture linéaire, au fil de la trace, mais selon les arabesques, boucles, déviations, ornements, de la lettre gravée sur la pierre, que l'enfant lit en termes analogiques, comme une empreinte du visage absent. Des entrelacs du *J* et du *G* de *Joe Gargery*, illisible, l'orphelin tire le portrait, en clair, comme révélé ou développé, d'un homme « basané aux cheveux noirs et frisés ». Un tel tirage est de nature à la fois éthique (le négatif, la part obscure, du père, littéralement décrit comme un *précurseur sombre* du fils) et esthétique : les boucles, *a priori* anodines, font affleurer une pensée qui échappe au droit fil, s'attarde dans l'arabesque, se latinise (se diabolise, en contexte anglo-saxon), se perd dans le détail apparemment inutile, et qui pourtant conditionne toute l'écriture du roman. On lira dans ce trait accidentel, ce détail, le véritable détonateur ou déclencheur des boucles, brins croisés, parures, graphes, volte-face, noeuds borroméens de l'écriture dickensienne.

La première page des *Grandes espérances* retravaille de multiples façons ce gène photographique initial. Le nom de « Pip » appelle une genèse, un engendrement (de soi par soi et de l'autre par le même), une reproduction latérale et non pas linéaire (*Pip* 2 n'est pas engendré biologiquement par *Pip* 1, mais entre par filiation latérale, oblique, dans la photo de groupe, sinon de famille, du roman). Rien d'étonnant, dans le contexte historico-économique du livre, à ce que ce nom germinal, Pip, soit riche de promesses en termes de production en général, et de génération d'une écriture en particulier. Pourtant un autre modèle de renversement, non plus palindromique ou syntaxique mais de nature symbolique cette fois, intervient dans la scène d'ouverture, nouveau détail – élément quasi ornemental, arabesque superflue, non nécessaire à l'économie de ce début de chapitre : le renversement, pieds par-dessus tête, de Pip, ainsi malmené par un second personnage, inquiétant, surgi de la boue des marais :

– Montre-nous où tu habites, dit l'homme. Allons, montre-nous l'en-droit !

17. Voir par exemple l'article sur la « poétique graphique » de Milton par Richard Bradford, dans *Re-membering Milton*, Methuen, ed. Mary Nyquist et Margaret Ferguson, 1987, p. 179-196.

J'indiquai du doigt notre village qui s'élevait dans la campagne plate au bord de la rivière parmi les aulnes et les saules, à un mille au moins de l'église.

L'homme, après m'avoir regardé un moment, me retourna la tête en bas, et vida mes poches. Il n'y trouva qu'un morceau de pain. Quand l'église revint à sa place – car il était si soudain et si violent qu'elle me parut sens dessus dessous et que je vis le clocher sous mes pieds – quand l'église revint à sa place, dis-je, je me trouvais assis sur une haute pierre tombale, tout tremblant, tandis qu'il mangeait avidement le pain.<sup>18</sup>

Une lecture sacrificielle de ces lignes s'impose, mais ne rend pas justice au détail du texte. La réversibilité n'est pas simplement à relier ici au schéma de la résurrection, suivie d'une eucharistie avec élévation sur pierre tombale, où lire en filigrane la propre monumentalisation de l'œuvre de Dickens, symboliquement portée sur la stèle funéraire de la gloire littéraire. L'inversion littérale, par renversement du narrateur, est à plusieurs titres un moment traversé de la « *vis comica* » – outre l'effet comique, discrètement pornographique, de ce détail lumineux, à savoir l'image du clocher inversé, s'érigeant entre les pieds du jeune garçon, on y percevra un moment d'intense jouissance photographique, reproduisant les schémas d'inversion de l'image sur pellicule : inversion, subversion, à la fois de l'instance narrative classique, ici exposée comme instable, et de la bienséance d'une écriture victorienne qui laisse passer un détail obscène, de belle taille, dès ses premières pages. Le détail, lumineux, est de taille. Dickens (*alias* Pip) réécrit dans une langue toujours déjà instable, le geste fondamental de la connaissance et de la construction du sens, le « pointer » du doigt, base déictique de tout récit [l'exercice est appelé « *show and tell* », dans les classes du primaire anglaises ou américaines]. L'injonction « montre-nous l'endroit ! » a pour terme de départ, dans le texte anglais, non pas exactement « point », mais « *pint* » qui donne au verbe les sonorités des bas quartiers londoniens. Ce « *pint* » non reçu dans les lexiques officiels de la langue fonctionne comme une isotopie photographique, lieu fictif où se croisent divers fils : contaminé par le sens reçu du mot, il est traversé de diverses connotations qui par contagion et effet de retour caractérisent aussi la photographie : ce « pointer » déformé entraîne à sa suite la photographie du côté des « bas-fonds », du provincial (on peut y percevoir un accent socio-régional), du diabolique (« *pint* » sent l'alcool, comme la photographie sent le soufre et relève des inventions diaboliques). Le texte dickensien touche à bien d'autres niveaux de lecture que celui du portrait d'un milieu. La réponse

---

18. *Op. cit.*, p. 15.

de Pip pointant du doigt fait affleurer un paysage à la fois réaliste et fantasmagorique, lacanien avant l'heure ; il ne s'agit pas d'un simple lien entre l'extérieur et l'intérieur (le « corrélatif objectif ») mais d'une pensée du dehors, d'une topologie nouvelle :

J'indiquai du doigt notre village qui s'élevait dans la campagne plate au bord de la rivière parmi les aulnes et les saules, à un mille au moins de l'église.

La mimésis, l'art du même, auquel le roman réaliste et la photographie, invention positive d'un siècle positiviste, semblent se rallier d'office, cède le pas à une écriture différente, moins lisible que scriptible, pour reprendre une terminologie empruntée à Barthes. Ces « aulnes » et ces « saules » (*alder-trees* et *pollards*, c'est-à-dire aux têtes fraîchement élaguées) dessinent les arborescences d'un paysage psychique, où transparaît l'autre dans l'altérité de *alder*, et le pouvoir à la fois castrateur et régénérateur du « tétard », de l'arbre écimé de façon à favoriser les repousses ultérieures. Le geste déictique ne désigne pas un simple objet mais un inter-être, une relation entre deux sujets, un fils, un père. La prise de vue sort du réalisme pour entrer dans le « photographique », contemporain du psychanalytique. Pip est ici plus qu'un « pixel » de début de roman, simple point photographique, gène de croissance, graine, promesse de développement, de reproduction, et de retraitage. Ses ancêtres étant morts « bien avant le temps des photographies », le personnage est contemporain de l'invention, d'ailleurs largement représentée au moment de la *Great Exhibition* de cette machine à voir, *Crystal Palace*.

L'étendue sémantique du mot *pip* est sensiblement homothétique à l'usage que fait Roland Barthes du « *punctum* » :

Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure, – et aussi coup de dés. (CC 49)

Les caractères dérangeants de la scène d'ouverture du roman sont de nature photographique : à la fois récit de blessure et coup de dés (Pip et le bagnard sont à la fois porteurs des signes de malédiction et d'élection, à la fois spectres de cimetières et héritiers de vastes fortunes, mis au ban et régénérés par divers bains dans lesquels les fait tremper la trame narrative), le roman joue sur divers plans d'instabilité et de transfert entre les pôles négatifs et positifs. La métaphore photographique



met en péril la notion de famille, et avec elle celle de photo de famille : pas question, dans le premier paragraphe du livre, de discerner un seul trait signifiant dans la galerie de portraits initiale. Au visage est substituée la page – les boucles supposées du père et les taches de rousseur (autre sens de *pip*) de la mère ne font que rendre visibles le « moucheté » de l'écriture, les points et marques typographiques. Ainsi se trouve d'emblée posée la réversibilité entre lire et écrire – *Pip* lecteur (de tombes gravées) devient de manière palindromique, ou photographique, auteur, aut(re) lecteur, « assis sur une haute pierre tombale ». Le roman se constitue comme une suite photographique, s'achevant sur un dernier clignotement du sens : « dans la vaste étendue de clarté sereine (...) je ne vis point l'ombre d'une autre séparation »<sup>19</sup> – phrase dont le dernier mot est à la fois posé et soustrait, annoncé et invalidé (je ne vis pas/je ne vis pas arriver).

Un regard photographique (discrètement appelé par le texte) est à l'œuvre dans *De grandes espérances*, que le titre original *Great Expectations* désigne comme une histoire du regard (*ex-spectare*). Le cimetière originel se fait jardin, « un soir de décembre »<sup>20</sup>, en fin de roman – jardin d'hiver si l'on veut, où les lieux spectraux constituent une chambre claire, le lieu d'une « clarté sereine », débarrassée de son envers gothique : lieu moderne, instable, flou, de ce que Barthes nomme « l'immobilité vive » (CC 81).

## STILLS : CLICHÉS POÉTIQUES

*Home is where one starts from (...)*  
*There is a time for the evening under starlight,*  
*A time for the evening under lamplight*  
*(The evening with the photograph album)*  
*Love is most nearly itself*  
*When here and now cease to matter.*  
*Old men ought to be explorers*  
*Here and there does not matter*  
*(...) In my end is my beginning*<sup>21</sup>.

---

19. *Op.cit.*, p. 509. Le terme anglais est « *parting* », départ ou séparation : le mot lui-même bifurque.

20. *Op. cit.*, p. 505.

21. T. S. Eliot, *Four Quartets*, « East Coker », *The Complete Poems and Plays*, Harcourt, Brace & World, 1971, p. 129.

*Le chez-soi est là d'où l'on part. (...)*  
*Il y a un temps pour la soirée à la lueur des étoiles*  
*Un temps pour la soirée à la lueur de la lampe*  
*(La soirée des photographies que l'on feuillette)*  
*L'amour est le plus près d'être lui-même*  
*Lorsqu'ici et maintenant cessent d'importer.*  
*Les vieillards doivent être des explorateurs*  
*Ici-et-là n'importe pas*  
*(...) En ma fin mon commencement* <sup>22</sup>.

Nouvelle allusion, discrète, à la photographie, nouvelle parenthèse – comme si le texte littéraire ou poétique s'efforçait d'évacuer ou de contenir un corps étranger, un matériau combustible. La parenthèse est d'autant plus signifiante que les allusions à la photographie sont rares dans la poésie de T. S. Eliot, bien que le réseau de métaphores baigne dans un milieu photographique (éclairs, cendres, brûlures). Ces vers se lisent à la fois comme série de clichés, portés au comble du banal par l'ajout anecdotique de la parenthèse, et comme l'envers d'un cliché : raccourci poétique, « ramassé comme un fauve » pour reprendre le mot de Roland Barthes à propos du *détail/détonateur* de la lecture photographique. Le parenthésage <sup>23</sup> œuvre lui aussi de deux façons contradictoires, à la fois dans le sens de l'anecdotique, et *a contrario* dans le sens d'une mise en cadre, en mention, dans le secret d'un discours qui à son tour secrète l'une des litanies fondatrices de la poésie éliotienne : « *we must be still and still moving* » (« il nous faut toujours nous mouvoir » <sup>24</sup>, traduction où la perte d'un des sens semble inévitable).

Le mot « *still* » superpose en anglais deux sens opposés : il désigne à la fois l'immobile et le mouvant ; adverbe, il peut signifier la répétition incessante (encore, toujours) ; adjectif, il implique l'absence de mouvement ; nom, il désigne une photographie, ou un photogramme. La parenthèse fait affleurer, dans la dernière section de *East Coker*, une double séance photographique, lisible comme *studium*, ou comme point d'inversion, *punctum*. Elle divise la strophe en son milieu exact. Au tableau classique (le soir, la demeure, la clôture signalée par la parenthèse) peut être substitué ce qui constitue l'objet poétique d'Eliot : l'« immobi-

22. *Quatre Quatuors*, T. S. Eliot, *Poésie*, édition bilingue Seuil, 1947, traduction Pierre Leyris, p. 185.

23. Voir à ce sujet ce que Jacques Derrida écrit à propos de la parenthèse, qui à la fois « cramponne » et « décramponne », dans *Entre crochets (Points de suspension)*, Paris : Galilée, 1992, p. 17.)

24. *Op. cit.*, p. 185.

lité vive », ici à la fois fixée et développée, mise en branle et épinglée dans l'album photo. Le mot *album*, au voisinage du verbe deux fois répété, *matter*, prend un sens matériel, quasi chimique : il ne renvoie pas seulement à la blancheur des tablettes antiques, mais à la blancheur d'albumine, au blanc des tirages sur papier albuminé – manière longtemps la plus simple d'obtenir une épreuve positive. Un départ sémantique, une légère brisure du sens, crée un bougé à l'intérieur de la parenthèse, qui place « *album* » en position d'échange paradigmatique avec « *starlight* » et « *lamplight* ».

L'objet regardé s'inverse en source lumineuse, point de clarté dans la pénombre, à l'image des inversions qui parcourent ou encadrent la strophe (*Home is where one starts from. (...) In my end is my beginning*). La strophe présente moins un cliché, une vue d'un intérieur victorien, qu'une photographie, c'est-à-dire une « immobilité vive », lieu violent où point, en clair, le détail. L'intérieur devient un lieu instable, moment de mémoire (feuilleter un album) soudain inversé, déporté vers la matière, travaillé par le détail alchimique du mot, par ce « *matter* » récurrent en anglais.

Les travaux de Henri Bergson développés dans *Matière et Mémoire* sont cités par T. S. Eliot qui eut l'occasion de suivre les cours du philosophe à Paris en 1910<sup>25</sup>. De nombreux renversements y sont lisibles, parfois au voisinage de métaphores photographiques :

C'est le cerveau qui fait partie du monde matériel, et non pas le monde matériel qui fait partie du cerveau.

(...) on se représente la perception comme une vue photographique des choses, qui se prendrait d'un point déterminé avec un appareil spécial, tel que l'organe de perception, et qui se développerait ensuite dans la substance cérébrale par je ne sais quel processus d'élaboration chimique et psychique. Mais comment ne pas voir que la photographie, si photographie il y a, est déjà prise, déjà tirée, dans l'intérieur même des choses et pour tous les points de l'espace ? (...) chaque monade, comme le voulait Leibniz, est le miroir de l'univers (...) si l'on considère un lieu quelconque de l'univers, on peut dire que l'action de la matière entière y passe sans résistance et que la photographie du tout y est translucide : il manque, derrière la plaque, un écran noir sur lequel se détacherait l'image. Nos « zones d'indétermination » joueraient en quelque sorte le rôle d'écran.<sup>26</sup>

25. Lettre d'Angleterre, *Nouvelle Revue Française* XXI, (1<sup>er</sup> novembre 1923), p. 620. Voir aussi Piers Gray, *T. S. Eliot's Intellectual Development, 1909-1922*, (Sussex, 1982) p. 2, et A. David Moody, *Thomas Stearns Eliot Poet* (Cambridge University Press, 1994), p. 26.

26. *Matière et mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit*, P.U.F., 1939, p. 13 ; p. 35-36.

Au commencement était l'image. Le combat de Bergson contre l'associationnisme l'amène à poser le principe d'une *dissociation* opérée par la conscience – le mot est employé positivement, en son sens « clair », et fait entendre d'autres accords sous la célèbre « dissociation de la sensibilité » éliotienne.

Nous allons [aussi] du tout aux parties. L'association n'est donc pas le fait primitif ; c'est par une *dissociation* que nous débutons <sup>27</sup>.

Le couple (dissymétrique) matière/mémoire peut se lire comme une autre version de l'opposition *punctum/studium*. Un fonctionnement comparable est à l'œuvre dans cet autre exemple, tiré du poème *Le Mercredi des cendres*, composé par Eliot dans des conditions à peu près similaires à celles qui ont vu naître *La chambre claire*.

### VITA NOVA, VITA NUOVA : DIAPHRAGMES

*Le Mercredi des cendres* (*Ash-Wednesday*) peut être lu comme un exercice de réécriture, de l'aveu du poète, du texte de Dante, *Vita Nuova* – mémoire monumentale, à laquelle s'ajoutent d'autres sources issues des littératures européennes, ou de la Bible, elle-même vaste bibliothèque. Les vers qui suivent font entendre un sous-texte biblique :

*And the blind eye creates  
The empty forms between the ivory gates  
And smell renews the salt savour of the sandy earth (section VI)*  
*Et l'œil aveugle crée  
Les formes vides entre les portes ivoirines  
Et l'odeur renouvelle  
La saline saveur de la terre sablonneuse* <sup>28</sup>

Pas de salut, pourtant, dans ces lignes ; pas de sujet, mais un entre-deux béant, et la « saline saveur de la terre sablonneuse ». Il est question de *savour*, non de *sauveur* (l'anglais est plus proche encore : *savor/savior*).

Un « œil aveugle » (dieu-photographe, comme l'a imaginé Paul Claudel <sup>29</sup>) crée, mais il n'est pas certain que ce qui suit en soit l'objet (« *the empty forms* » pouvant être traduit comme « les formes vides » ou « le vide prend forme »). Le sel, l'œil aveugle, suggèrent une lecture

27. *Ibid.*, p. 184. Je souligne.

28. *Poésie*, op. cit., p. 133.

29. *L'œil écoute*, Éditions La Pléiade, p. 396. Voir aussi, d'Edouard Pontremoli, *L'excès du visible*, éditions Million, 1996, p. 32.

photographique ou du moins ouverte à la matière autant qu'à la mémoire – *matter*, qui ne peut qu'évoquer *mater*, la mère. Eliot écrit la seconde moitié du poème en 1930, à la mort de Charlotte Eliot, sa mère – circonstance semblable à celle de la mise en œuvre de *La chambre claire*. Le poème découpe un paysage où le souvenir devient image, image matérielle, incestueuse, interdite, dite « entre », dans l'espace de la fenêtre fendue, que Pierre Leyris traduit malencontreusement par « fenêtre grillée » :

*At the first turning of the third stair,  
Was a slotted window bellied like the fig's fruit  
And beyond the hawthorn blossom and the pasture scene  
The broadbacked figure dressed in blue and green  
Enchanted the maytime with an antique flute*<sup>30</sup>.

*Au premier tournant du troisième étage  
Était une fenêtre grillée pansue comme le fruit du figuier  
Et par-delà l'épine en fleur du paysage pastoral  
La silhouette aux larges épaules, accoutrée de bleu et de vert.  
Charmaît le temps de mai d'un antique pipeau*<sup>31</sup>.

Ces lignes, habitées par l'intertexte du *Purgatoire* de Dante (XXXVI, 146), associent un appareillage optique (la fente, espace visuel et charnel à la fois, *diaphragme*, pourrait-on dire) à une scène primaire et prélapsaire, à la fois originelle et propre à la mémoire individuelle marquée d'un désir incestueux pour la mère. Le paysage porte à la fois la marque édenique, blason « de bleu et de vert », et celle d'une jalousie meurtrière (deux mots pour parler, également, de fenêtre et de fente, et pour faire se superposer le mobile, et l'immobile), jalousie ressentie envers la « figure aux larges épaules », que le vers lie au phonème du péché, de la chute, de la chair : « *the fig's fruit* ».

Aubépine, lilas, toison brune, appellent, outre une mémoire textuelle (parcourable aussi en direction du *Paradis Perdu* miltonien – livre IV, paysage et flore d'avant la chute – mais peut-être aussi vers Hawthorne, passage transatlantique propre à T. S. Eliot), un paysage audiovisuel pastoral ou érotique, où décrypter, cette fois, non seulement la matière, mais le « *punctum* » de la mère, *matter* : la chambre est claire, et donne sur un paysage (ni intérieur, ni extérieur, mais plus proche d'une surface à un seul côté) bleu-vert, dont le « *blue-green* » appelle à la fois les belles pages de William Gass (*On Being Blue*) et le *Polaroid* turquoise d'une chambre, par Daniel Boudinet (1979), qui précède *La*

30. *Le Mercredi des cendres*, III, *Complete Works*, op. cit., p. 63.

31. *Poésie*, op. cit., p. 125. Je souligne.

*chambre claire* – couleur appelée par le commentaire de Barthes sur la clarté du regard maternel, sur « le bleu-vert de ses prunelles » (CC 104).

L'aubépine se lit aussi, à travers la « fenêtre fendue » du signifiant, comme aube, clarté ; et comme épine, pointe, ou « *punctum* ».

Les cendres, pour revenir au titre du poème, motif mortifère et mélancolique, reviennent, dira-t-on, du côté de l'imaginaire photographique (restes, traces sur papier, après épreuve du feu solaire puis chimique) : pourtant c'est d'un deuil clair qu'il est question, d'une « immobilité vive », d'une ascèse paradoxalement jubilatoire. Le poème éliotien se lit et s'entend comme une composition étrange, où la mortification appelée par le titre s'écrit selon les schémas rythmiques du jazz et les syncopes de la photographie, au cœur de ce qu'on peut appeler un « jardin d'hiver » – le *zero summer* éliotien. Ces cendres – le mot anglais, « *ash* », est incontournable – sont disséminées au vent du gai savoir, dans le champ fertile de la littérature contemporaine, américaine en particulier – que ce soit dans *Feu Pâle* de Vladimir Nabokov (« Mes yeux étaient tels qu'ils prenaient littéralement/Des photographies (...) les sveltes stylets d'une stalactite de glace » [*frozen stillicide*, où entendre le « *still* » éliotien]<sup>32</sup>) ; dans *Ada ou l'ardeur*, autre inversion palindromique, ou dans le nom et l'œuvre de John Ashberry.

Deux mots de fin, sinon de conclusion, tirés des deux dernières pages de *On Being blue*, qui d'une certaine façon « traduit » *La chambre claire* :

Le pays de la couleur bleue est clair [*The country of the blue is clear.*]  
(...)

La littérature se fait visuelle en se faisant verbale. L'appareil photo, qui connaît bien son ennemie, ferme l'œil [*Fiction becomes visual by becoming verbal. The camera understands its enemy, and shuts its eye*]<sup>33</sup>.

32. *Feu pâle*, Gallimard, 1965 ; traduction Raymond Girard et Maurice-Edgar Coindeau, p. 62 ; p. 107.

33. *Op. cit.*, p. 86-87. Je traduis.



## SPECTRES DE BRUGES-LA-MORTE :

PAUL EDWARDS

*Sixième règle.* Louer aussi les reliques [...] *St. Ignace de Loyola, Exercices spirituels.*

### I — LES VUES

En 1892 paraît *Bruges-la-Morte*, roman de Georges Rodenbach (écrivain belge d'expression française, 1855-1898), avec 35 similigravures d'après les clichés des maisons J. Lévy et Cie. et Neurdein Frères. Il est facile de légender les photographies du roman, mais il est beaucoup plus difficile d'identifier leurs auteurs. Nul ne sait les noms des photographes engagés par les deux maisons. Nous possédons néanmoins quelques renseignements sur celles-ci, ainsi que des éléments biographiques sur les frères Neurdein et sur Isaac Lévy<sup>1</sup>.

---

1. Voir : Auer, Michel et Auer, Michèle : *Encyclopédie Internationale des Photographes de 1839 à nos jours*, 2 vols., Éditions Camera Obscura, Hermance, Suisse, 1985 ; Voignier, J. N. : *Répertoire des Photographes de France au dix-neuvième siècle*, Le Pont de Pierre, Chevilly-Larue, France, 1993 ; Neudin, Gérard : *La photographie dans la carte postale*, Neudin, Paris, 1992.



Les trois éditions les plus récentes<sup>2</sup>, comme toutes les éditions qui suivirent l'originale après la mort de l'auteur<sup>3</sup>, omettent les similigravures, à l'exception d'une seule qui en reproduit quelques-unes. La première édition qui réintègre les photographies fut publiée en 1993 (en traduction anglaise) par Atlas Press<sup>4</sup>. Les illustrations, cependant, constituent un élément essentiel du livre.

Ces photographies d'architecture sont bien équilibrées, soignées, fines, claires et belles. Il s'agit de photographies prises avec chambre, avec l'objectif surélevé pour redresser les verticales (technique normalement utilisée pour l'architecture – la quasi-totalité des photographies d'Atget ont été prises ainsi). Les verticales sont parallèles, ce qui reproduit le dessin de l'architecte, mais ne correspond pas à la vue oculaire – premier manquement à la réalité. Ce sont des documents, mais le fait d'être en noir et blanc leur donne une présence supplémentaire, disons « surréelle ». L'absence de figures humaines dans les scènes de rues est très inquiétante, et l'angoisse du lecteur s'accroît au fur et à mesure qu'il découvre les illustrations. Il y a peu de personnages dans les rues de cette Bruges en photographies, de même qu'Hugues Viane, le personnage principal du livre, rencontrera peu de gens dans les rues. Bruges est transformée

---

2. *Bruges-la-Morte*, préface de Gaston Compère, Éditions Jacques Antoine, Bruxelles, 1977 ; *Bruges-la-Morte*, Nouvelle édition, Flammarion, Paris, 1978 [cette dernière reproduit l'« avertissement » de l'auteur mais coupe sans le dire le dernier paragraphe. Restituons-le à partir de l'édition originale : « C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages : quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte, beffroi, afin que ceux qui nous lirons subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongée sur le texte » (ii).] ; *Bruges-la-Morte*, préface par François Duyckaerts, lecture par Christian Berg, Actes Sud : Labor : Aire, 1989.

3. *Bruges-la-Morte*, nouvelle édition avec 43 compositions originales par Henri Paillard, L. Carteret et Cie., Paris, 1900 ; *Bruges-la-Morte*, nouvelle édition, similigravures d'après les dessins de H. Delavelle et les clichés des maisons Lévy et Neurdein [mais il n'y en a que 19, et elles sont repositionnées dans le texte – quant aux dessins, ils illustrent le texte d'une manière littérale, la scène de la strangulation est particulièrement choquante], Flammarion, Paris, [1904] ; *Bruges-la-Morte*, Collection Illustrée, n° 5, Flammarion, Paris, 1910 [illustrations par Marin Baldo – il y a en fait des dessins, des photos (mauvaises) et des dessins (personnages) sur photo] ; *Bruges-la-Morte*, édition de luxe, Ernest Flammarion, Paris, 1914 [avec un portrait de l'auteur par J. F. Raffaëlli, une reproduction en fac-similé de la première page du manuscrit original daté de 1891, mais pas une seule photographie]. Je ne cite que les quatre premières éditions posthumes.

4. *Bruges-la-Morte*, Atlas Press, Londres, 1993 : traduction en anglais par Thomas Duncan de 1903, modernisée par Terry Hale, avec 14 reproductions des similigravures de l'édition originale.

par les photographies du livre. C'est Bruges en Belgique, mais Bruges « composée », apte à devenir la ville de Bruges-la-Morte, et le paysage intérieur du personnage principal.

## II — L'ILLUSTRATION

Le texte renvoie le lecteur aux images situées sur la page de droite, puis l'invite à découvrir des suites d'images, en sautant des pages, avant de le laisser se replonger dans le récit. Tout roman réaliste cherche à établir la solidité de son lieu ; ce renvoi entre texte et images contribue à sa force de conviction. Il n'y a pas cette *mise en scène* qui fait la niaiserie des romans-photos, et le lieu de l'action se présente sans personnages. Le lecteur voit des vues de Bruges telles qu'elles étaient vendues aux amateurs par les maisons Lévy et Neurdein en format « album », en stéréoscopie et en carte postale. Les photographies que produisaient les maisons Lévy et Neurdein se conforment à cette « transparence » de l'image : elles furent nommées à l'époque « vues », à rapprocher du terme moderne d'« illustration » — le mot étant un terme photographique professionnel qui désigne les diapositives montrant un objet de la manière la plus directe possible, sans « interprétation » de la part du photographe, et qui les distingue comme images d'archives et de stock, et non pas comme faisant partie d'un reportage nécessitant un aspect narratif et donc un travail sur l'image, de séquence et de mise en page anticipée.

Bien que les images ne sont pas légendées, elles montrent des lieux désignés dans le texte <sup>5</sup>, et parfois se trouvent là même où le lieu est mentionné, ou à proximité. Les canaux de la page 4 sont visibles page 5 ; la chambre de Viane donnant sur le quai du Rosaire est décrite page 2, puis ce quai figure à la page 9, et encore à la page 221 quand l'histoire se termine dans cette maison ; Viane longe le Quai Vert page 20, dont on a vu l'image page 17 ; Barbe s'achemine vers le Béguinage page 104, dont on voit la porte page 105, etc. Il y a même une cruelle ironie dans le fait que « le lac d'amour », qui figure une première fois page 101 et qui est décrit page 107, apparaît à nouveau pour illustrer la première scène de crise entre Hugues et Jane.

Ibels, pour *Le Mercure de France*, en 1898 demanda à Rodenbach son avis sur l'illustration du roman par la photographie (mais plutôt dans

---

5. Les citations renvoient à l'édition originale, Marpon et Flammarion, Paris, 1892.

le contexte des « photos-romans » contemporains). Celui-ci répondit <sup>6</sup> : « dans les romans de vie moderne, ce sera un élément de réalité, un document de plus [...] Et, en résumé, tout dépendra des photographies et dépendra des lecteurs <sup>7</sup>. » Il laisse ainsi une place plus grande aux photographes que les romanciers-metteurs-en-scène évoqués par d'autres intervenants dans cette « enquête ». Ces mots caractéristiques du mouvement naturaliste ont une étrange sonorité dans la bouche d'un symboliste. *Bruges-la-Morte* s'annonce comme une « étude passionnelle », la langue y est partout lyrique et le registre n'est pas le même que pour le « naturalisme moderne » qui semble évoqué. Les photographies de Bruges sont bien des documents, mais des documents en *eux-mêmes*. Ce sont les photographies qui sont les éléments de la vie moderne ou de la modernité mise en cause, mise en roman.

### III — L'EMPREINTE

Les descriptions de l'épouse morte sont à rapprocher de la vision de la ville offerte au lecteur, car, dans l'optique du deuil de Viane : « à l'épouse morte devait correspondre une ville morte » (16). La ville, l'épouse s'incarnent l'une dans l'autre :

« La ville, elle aussi, aimée et belle jadis, incarnait de la sorte ses regrets. Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. Tout s'unifiait en une destinée pareille. C'était Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer » (19-20).

L'épouse, dont on ne connaît ni le nom ni les goûts, est réduite à la trace de sa présence. Elle est incarnée dans cette chevelure, la « portion d'immortalité » de leur amour (11), et qui est « l'âme de la maison » (12). Elle est figurée par le creux du fauteuil où elle s'était assise. Viane rend un culte <sup>8</sup> à ces reliefs et empreintes :

---

6. Rodenbach exprime une certaine moquerie dans ses réponses, montrant à Ibels (qui réduit la question au commerce et aux femmes) qu'il n'allait pas entrer dans son jeu. Il écrit : « [...] et si le sujet est galant, les illustrations représentatives d'attitudes et de gestes intimes, il y aura une secrète excitation à savoir que tels beaux bras, tel visage voluptueux, telle gorge entrevue, existent réellement quelque part... [...] Quant à moi, vous comprendrez que je m'intéresse principalement au texte, surtout quand il est de vous. »

7. « Enquête sur le roman illustré par la photographie » par André Ibels, in *Le Mercure de France* (janvier 1898), p. 113-114.

8. Voir les pages 12, puis 88 à 91.

« Il voulait manier lui-même [...] un écran qu'elle avait fait elle-même. Il semblait que ses doigts fussent partout dans ce mobilier intact et toujours pareil, sofas, divans, fauteuils où elle s'était assise, et qui conservaient pour ainsi dire la forme de son corps. Les rideaux gardaient les plis éternisés qu'elle leur avait donnés » (8).

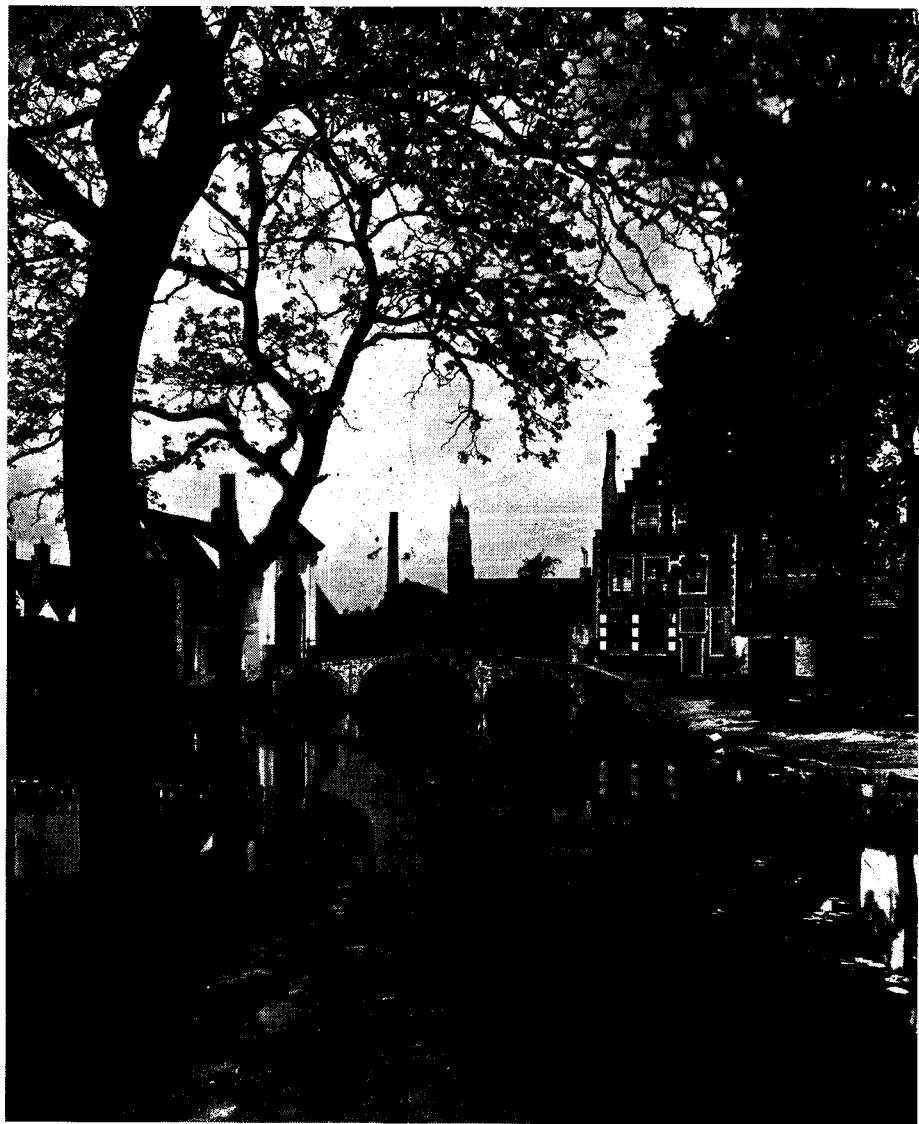
Ces traces de sa femme évoquent la disparition de celle-ci comme la ville évoque pour lui une ville qui a été, qui ne vit plus dans le présent.

C'est cette ressemblance avec une relique du passé – dont la photographie est un symbole parmi d'autres –, qui fait que la ville est à l'image de son deuil. Pour que Bruges s'arrête de vivre, Viane doit la contempler d'une manière analogue à un travail photographique, ou, tout au moins, il doit voir cette ville se transformer d'elle-même en photographie. Il trouve une analogie à son deuil dans la ville sans passants, dans le silence et l'immobilité, mais aussi dans les détails noirs et les ombres, dans le gris qui couvre tout et dans « la chimie de l'atmosphère » (80).

Il faut aussi se rappeler l'intérêt qu'on avait à l'époque (après des décennies de curiosité à l'égard du spiritisme), pour la théorie des spectres<sup>9</sup>. De chaque chose, de chaque personne émanent en halos des couches d'âme ; la photographie et le miroir les retiennent à jamais. Rodenbach prête cette superstition à son personnage principal lorsque ce dernier touche ses précieuses reliques, et trouve dans la chambre que « dans les miroirs, il semblait qu'avec prudence il fallût frôler d'éponges et de linges la surface claire pour ne pas effacer [le] visage [de sa femme] dormant au fond » (8). Il en va de même pour toutes les reliques, « reliquaires » du spectre de sa femme, de son émanation immortelle. Quand Viane se sentira lui-même « pareil à la ville », il formulera ce matérialisme spiritiste (ou spiritisme matérialiste) ainsi : « Pénétration réciproque de l'âme et des choses ! Nous entrons en elles, tandis qu'elles pénètrent en nous » (143). Par sa démarche esthétisante, Viane visualise la ville d'une manière qui la fait ressembler à sa propre photographie.

---

9. Nadar, en 1900, explique et commente la théorie des spectres : « chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales, dans tous les sens où l'optique perçoit ce corps. [...] chaque opération Daguerrienne venait donc surprendre, détachait et retenait en se l'appliquant une des couches du corps objecté. » Puis encore, faisant référence au reflet dans le miroir comme s'il s'agissait toujours d'un spectre à attraper, il dit que la photographie matérialise « le spectre impalpable qui s'évanouit aussitôt aperçu sans laisser une ombre au cristal du miroir, un frisson à l'eau du bassin » (*Quand j'étais photographe* (1900), La Bartavelle, 1993, p. 8-9, et 7).



Bruges  
Le canal et le béguinage  
© Roger-Viollet

Viane s'attache à des détails observés comme s'il était un œil rôdant, lui qui n'est pas décrit dans le texte (à part l'observation que fait le narrateur à propos de l'âge que le deuil semblait lui avoir donné) afin que le lecteur partage au mieux sa vision. Les yeux mêmes que Viane cherche à voir sont noir et blanc. Ceux de sa femme : « ses yeux de prunelle dilatée et noire dans la nacre » (3), et ceux de Jane : « ces yeux de prunelle dilatée et sombre dans la nacre, c'étaient les mêmes » (28).

#### IV — L'ORIGINAL/LE DOUBLE

L'œil de Viane est un œil enregistreur : « Son œil avait emmagasiné le cher visage [de Jane] » (32), après l'avoir entrevue, puis quand il était avec elle « il la regardait, avec une joie douloureuse, emmagasinant ses lèvres, ses cheveux, son teint, les décalquant au fil de ses yeux stagnants... » (56). Viane mémorise, mieux, il « décalque » le halo lumineux qui *impressionne* sa rétine. La phrase se termine par un retour à la théorie des spectres, mais maintenant c'est le spectre (celui de sa femme morte) qui *sort* du miroir : « Élan, extase du puits qu'on croyait mort et où s'ençâsse une présence. L'eau n'est plus nue ; le miroir vit ! » (56). En voyant Jane pour la première fois il se dit « tout hanté » car « la récente empreinte s'était fusionnée avec l'ancienne [...] en une ressemblance qui maintenant donnait presque l'illusion d'une présence réelle » (32-5). Cette « empreinte » a l'aura d'une relique, et, par le détour de la théorie des spectres, celui d'une photographie.

En trouvant une femme qui ressemble à son épouse, il dit avoir voulu « éluder la Mort, en triompher et la narguer par le spécieux artifice d'une ressemblance » (140). Dès le début de l'histoire, ses yeux regardaient « au-delà de la vie » (15). Viane « désirait [...] éterniser le leurre de ce mirage » (20), il la regardait détail par détail et restait muet, puis quand elle parlait, « il baissait parfois les paupières » (56). La démarche scopophilique de Viane fait partie de sa dénégaration face à son deuil, rien ne le mène à la résignation et au détachement, dernières étapes du « travail du deuil » freudien. Viane ne cherche pas la vie mais l'image de la mort. Il ne voit dans les chemins que l'ombre, comme son nom qui se décompose (en latin) en *via/ne*, chemin/nié. Jane Scott n'a pas de réelle existence pour lui, elle qui porte aussi un nom significatif, commençant en « scot- », ce qui fait penser à « scotome » – terme datant de 1855, du grec « skotôma », « ténèbres », et signifiant une lacune dans le champ visuel –, et à la scotomisation.

## V — BRUGES-LA-PHOTOGRAPHIE

Hugues Viane voit la ville comme si c'était une photographie, et Rodenbach la décrit avec le vocabulaire photographique : c'est un « décor » (ii) de « silence infini » dans un « monotone » (16) ; Viane aura des « intuition[s] instantanée[s] » (16) de la même veine, composant Bruges dans sa tête pour s'y « fixer » dans le réel et dans l'imaginaire. La « Ville », ce « personnage essentiel », est « toujours-déjà » une photographie, c'est Bruges-la-Photographie. Les vieilles qui passent, dit Viane, sont « pareilles à des ombres » (132) ; il parle de « ces gens faits de noir et de blanc » (79) ; l'eau « s'unifie en chemins de silence incolores » (80) ; il dit qu'avec « la chimie de l'atmosphère » (80) la ville devient grise : « Il y a là, par un miracle du climat, une pénétration réciproque, on ne sait quelle chimie de l'atmosphère qui neutralise les couleurs trop vives, les ramène à une unité de songe, à un amalgame de somnolence plutôt grise » (80). Or voilà que le ciel, les canaux, les murs, tout est du même gris sur les similigravures. C'est le cas de la planche à la page 81, insérée dans le livre au milieu de ce paragraphe :

C'est comme si la brume fréquente, la lumière voilée des ciels du Nord, le granit des quais, les pluies incessantes, le passage des cloches eussent influencé, par leur alliage, la couleur de l'air – et aussi, en cette ville âgée, la cendre morte du temps, la poussière du sablier des Années accumulant, sur tout, son œuvre silencieuse. (80-83)

Le gris omniprésent, non pas un gris chromatique comme le voulaient les peintres impressionnistes, mais fait de noir et de blanc, c'est le monde *dé-coloré* de l'image photographique, et encore plus celui de la reproduction en similigravure :

Mélancolie de ces gris des rues de Bruges où tous les jours ont l'air de la Toussaint ! Ce gris comme fait avec le blanc des coiffes de religieuses et le noir des soutanes de prêtres, d'un passage incessant ici et contagieux. Mystère de ce gris, d'un demi-deuil éternel ! (79).

Les sons de la ville sont décrits en métaphores visuelles, voire photographiques : « le gros bourdon de la cathédrale » est « noir », puis les « clochettes » sont revêtues de robes argentines » (196), où le son d'argent appelle le sel argentique, composant de la couche photosensible. Les cloches de Bruges « sèment dans l'air des poussières de sons, la cendre morte des années » (4). Les particules d'air devenant « poussière » et « cendre » rappellent le reliquat du corps après la mort (dans la célèbre phrase de la cérémonie pour les morts, culte pour lequel les cloches sonnent dans le roman). Les cloches frappent l'air et semblent en métalliser les corpuscules (« les clochettes [...] un grésil [...] qui

cuivra l'air » (211)), et le bourdon est décrit « frappant comme une crosse le silence... » (196). Les métaux des sons des cloches sont l'argent et le bronze, ce dernier évoqué par « leurs robes de bronze » (196). Ce sont les mêmes métaux qui résonnent dans la voix de la femme que poursuit Viane : « Cette voix de métal grave, comme d'argent avec un peu de bronze » (48). Les sons se propagent dans une atmosphère qui est animée par « "le sens de la ressemblance" [...] qui rattachait par mille liens ténus les choses entre elles [...] créait une télégraphie immatérielle entre son âme et les tours inconsolables » (p. 78-79). Cette télégraphie est toute visuelle. Tout ce qu'il voit, ou qu'il entend même, devient image. Les sons ne sont jamais comparés à d'autres sons, et les métaphores qui les évoquent figent le ciel en métal.

De nombreux thèmes du roman sont véhiculés par la chevelure devenue foyer de métaphores. Elle est posée sur le piano « muet », le meuble noir et blanc par excellence, sujet de prédilection des photographies d'art. Elle est « d'un or sans âge » (11). Il y a là peut-être une autre référence à la photographie, car les tirages étaient virés à l'or. Après leur développement, les papiers étaient passés dans un bain qui contenait du chlorure d'or. Ce procédé garantissait la permanence de l'image, l'or étant stable, « sans âge ». La permanence des images était une préoccupation majeure (fixer l'image est l'origine même de la photographie), et l'or est un symbole de cette réussite.

Viane protège aussi la chevelure de « l'air humide qui l'aurait pu déteindre ou en oxyder le métal » (11). Il la traite ainsi comme une image faite de sels d'argent. La chevelure sous verre est une image encadrée : chevelure « intégrale » dans une « boîte de cristal » (12), elle évoque les canaux de la ville ; ces deux symboles sont situés au cœur même de l'œuvre : « la mort [...] ruine tout, mais laisse intacte les chevelures » (4). La chevelure ne se dégrade pas mais ne pousse pas, comme le moment figé d'une photographie, sous verre, ou comme l'eau du canal, presque stagnante. Ce manque de mouvement avec une apparence de vie dans une « Bruges d'où la mer s'était retirée » (79) figure aussi la photographie qui arrête le fleuve de la vie, comme les vannes d'une écluse qui ferment un canal. (« Viane » est proche de « vannes »).

## VI — LE SPECTRE DE LA MORT

La mélancolie et la mort, que le lecteur lit dans le texte du roman et par la suite sur les *vues*, correspondent à la plus célèbre idée reçue de la photographie. *Bruges-la-Morte* constitue une vignette d'une certaine



réception de la photographie, personnifiée en Hugues Viane. Rappelons l'exemple du renvoi de texte à image : « Mais il [Hugues Viane] aimait cheminer aux approches du soir et chercher des analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartiers » (4).

En regard, sur la page de droite, se trouve la deuxième illustration, la même vue que pour la première, à la page un, mais prise d'une position plus avancée, pour ainsi dire à l'intérieur même de la première photographie. Nous avons cheminé entre les deux prises de vues. La composition est classique : des lignes se dirigent vers le centre de l'image, la tour de l'église ; d'autres lignes contournent les coins pour dessiner un cercle intérieur (comme le style des « vignettes » des graveurs, de Charles Marville, par exemple, graveur devenu photographe), ce qui entraîne l'œil dans le paysage. Mais le noir en bas à droite accroche, il gêne ; trop en évidence, il attire le regard et le retient. Cette ombre au lieu d'un clair reflet, est le terme et le point final de l'image.

Le tirage conservé par l'agence Roger-Viollet avec la légende « *Le Canal et le Béguinage* » nous montre que l'image reproduite dans le livre, à partir du même négatif, a été recadrée ; elle a été coupée un peu tout autour, mais surtout du côté droit. La photographie diffère en tous points si l'on restitue le bord droit : apparaît alors un éclat de ciel dans le feuillage en haut, à droite, et son reflet blanc dans l'eau, en bas à droite. L'espace est ouvert sur l'original, la vue plus nimbée de lumière, contrastant avec la noirceur et le bord noir à droite qui referme l'espace de la similigravure dans le livre. Ne peut-on pas chercher dans les deux premières photographies du livre, comme Viane, des « analogies à son deuil » ? L'eau noire qui figure dans la deuxième photographie nous incite à le faire. Et ne peut-on pas aussi chercher ces mêmes analogies dans le texte ? Viane trouve qu'une « impression mortuaire émanait des logis clos, des vitres comme des yeux brouillés d'agonie, des pignons décalquant dans l'eau des escaliers de crêpe » (20). Le crêpe noir du deuil lui rappelle son « noir souvenir » (20). L'image des « yeux brouillés » renvoie à la vision de l'épouse à fleur de l'eau et à « son visage d'Ophélie » (19), et peut-être aussi à ses propres yeux qui regardent la ville « grise », sans soleil, mal définie par ce manque de lumière, par ce « temps gris de novembre » (4), et pluvieux sous la « bruine fréquente des fins d'automne » (13).

La description n'est jamais objective : quand nous lisons une description triste et morne de la ville de Bruges exprimée par le regard et les noirs sentiments de Viane, et que nous avons en mémoire les photographies des rues, ou que nous voyons des quais, des églises, auparavant décrites, ne sommes-nous pas amenés à voir avec lui, dans la continuité de sa vision, des scènes qui sombrent dans le noir et la

grisaille ? Une fois pris par l'émotion, n'est-il pas naturel de la « lire » dans le « texte » visuel qui fait face au texte imprimé ? Étrange succès de Rodenbach : la névrose du personnage principal est mise en parallèle avec des cartes postales anonymes, aussi réelles que la « réalité ». Le temps de pose long fait que la surface de l'eau devient plate, immobile, mais les reflets ont eu le temps de bouger et leurs contours sont flous. Cette vision n'est pas naturelle : jamais le temps ne passe et ne se fige simultanément. Le deuil est figuré par ces deux écarts par rapport à la réalité optique : le noir teinte la vision, le temps semble arrêté ; vivant toujours même arrêté, mais mort déjà dans son mouvement. Ceci convient à la vision et au désir de Viane, qui, dans son deuil, cherche la « minute qui abolirait le temps et les réalités [...] » (93).

À la page neuf est insérée la troisième illustration, précédée de cinq pages de texte seulement, chaque page ayant à peine plus de deux cents mots. Le texte est abondamment illustré. Cette troisième image nous arrête sur un pont, dont nous ne voyons que le garde-fou ; devant nous se trouve à gauche la tour d'une église. Il semblerait que nous soyons arrivés sur le pont des deux premières photographies, mais nous voyons une différence dans la forme de la tour ; nous apercevons pour la première fois les contours du beffroi. Ce beffroi figure sur onze des trente-cinq planches, nul autre monument n'apparaît aussi souvent, et c'est de loin l'élément le plus frappant de toutes les photographies de la ville. La représentation de cette tour avec deux longues ouvertures, deux « yeux » parfaitement noirs, est prépondérante. Les « yeux » sont noirs en dépit de la lumière du soleil, comme s'ils venaient d'un autre monde, du royaume des morts. Sur la quatrième planche, cette même tour s'élève au-dessus du brouillard. Devenant plus sombre vers le haut, les « yeux » sont encore plus noirs. En-dessous, les cheminées, noires aussi, se détachent de la base de la tour, qui semble flotter au-dessus de la ville, comme une présence fantasmagorique, au-delà des maisons si fermes et si bien délimitées. La tour réapparaît à la fin du livre ; la dernière image nous montre son reflet alangui, ses yeux vides et noirs sur l'eau. Rodenbach précise dans la préface de l'œuvre que les photographies reproduites sont intercalées entre les pages, « afin que ceux qui nous lisons [...] sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongée sur le texte » (ii) : ombre de la mort, ombre photographique, où plane en filigrane les textes théoriques sur la pensée photographique, de Benjamin à Barthes, de *Bruges-la-morte* à *La Chambre claire*. Les cloches de Bruges font entendre « le sens clair de la vanité de tout et l'avertissement de la mort en chemin... » (148). Parlant de « l'impatience du tombeau », Viane sent l'ombre des tours : « Il semblait qu'une ombre s'allongeât des tours sur mon âme » (20). Quant à la religion : « En cette Bruges

catholique surtout, où les mœurs sont sévères ! Les hautes tours dans leurs frocs de pierre partout allongent leur ombre » (67). Et finalement : « Certes, il l'avait choisie, cette Bruges irrémédiable, et sa grise mélancolie. Mais le poids de l'ombre des tours était trop lourd ! » (180)<sup>10</sup>.

La boucle semble bouclée : le texte parle de la ville apte à suggérer des analogies avec la mort, et la ville en photographie en présente un double visible – qui à la fois étaye le texte et le met en marge. Les photographies, parce qu'elles ne sont pas neutres, transparentes, comme les *instantanés* plus réalistes (qui existaient en 1890, et même dans les années soixante), attirent l'attention sur elles-mêmes plus que sur la ville de Bruges en Belgique.

Si la vraie Bruges est vide et morte, la ville des photographies l'est encore plus. Déserte, « vide sans passants » (132), immobile, n'est-ce pas plutôt la ville photographiée qui ne donne « presque plus la sensation de vivre » ? (16). Ce *presque plus*, pourtant, ce presque rien, oppose son infime écart à la tentation d'une lecture pathétique, mortifère. Des gens figurent sur douze des trente-cinq planches – on dénombre une quarantaine d'habitants en tout sur les images. Il y a presque autant de charrettes, sans leurs chevaux, penchées vers le sol ; tout ce qui bouge étant effacé dans cette ville devenue fantôme (impression plus nette ici que chez Atget)<sup>11</sup>.

10. Le négatif du cliché de la page 85 montre en noir la partie ensoleillée de la chaussée qui, par hasard, et, fait très curieux, a la même forme que le beffroi au-dessus.

11. Chez Roger-Viollet de nombreuses photographies des maisons Lévy et Neurdein contemporaines de celles qui sont reproduites dans le roman montrent les rues de Bruges pleines de passants. Faute de documents témoignant de la collaboration entre Rodenbach, Flammarion, les maisons d'édition des photographies et de clichage (conversion en similigravure), j'ai dû me contenter d'une lecture minutieuse de tous les négatifs et tirages pris de Bruges par les maisons Lévy et Neurdein (et leurs prédécesseurs) qui font maintenant partie de la collection de l'agence Roger-Viollet. Mon hypothèse concernant les retouches (visibles sur le négatif, elles ne peuvent être que devinées sur l'épreuve destinée au clichage et sur la plaque d'impression), la sélection (il y a souvent 4 négatifs – au collodion – différents pour chaque vue et chacun des trois formats, parfois doublés de négatifs au gélatino-bromure pris en même temps), le recadrage et la datation (1876-90), nécessite des nuances et des listes d'exemples, bref, une quantité d'observations qu'il est difficile de résumer simplement. Néanmoins, même en n'imaginant aucune intervention de la part de Rodenbach (ou une intervention minime, du genre : « Que les photographies les plus vieilles, que des négatifs au collodion, que des grands formats »), l'apparence finale, si elle est conforme aux pratiques ordinaires du jour – ciel blanc, figuration par une personne (le photographe !), contraste amoindri par retouche –, donne une certaine uniformité, une cohérence, une logique – vu les autres clichés et traitements qui étaient disponibles – si bien qu'elle laisse supposer un contrôle de l'ensemble.

Les photographies ne sont pas là pour rappeler Bruges à ceux qui l'ont visitée. Le roman ne situe pas la ville dans son contexte économique ou dans sa contemporanéité mais dans un passé indéfinissable. La présentation des photographies commence dans l'Avertissement, où elles sont dites liées « à l'événement même du livre » car elles reproduisent les décors de Bruges qui « collaborent aux péripéties ». La ville est « comme un personnage », et les photographies de la ville le représentent :

Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu aussi et principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir.

Il ne s'agit pas ici de réalisme, mais de littérature fantastique, dont on sait qu'elle a besoin pour exister de l'effet de réalité, en littérature fantastique, dont on sait, depuis Todorov entre autres, qu'elle a besoin pour exister de l'effet de réalité <sup>12</sup>.

## VII — DES RELIQUES

« 358. *Sixième règle*. Louer aussi les reliques [...]. » St. Ignace de Loyola, *Exercices spirituels* <sup>13</sup>.

Le rappel de la mort va de pair ici avec l'image comme dépôt du réel, comme relique. Le deuil est la philosophie de Viane : son regard est organisé – mais pas nécessairement le nôtre – autour du tombeau dans l'église, du reliquaire, du sermon sur la « bonne mort ». La religion dans le roman paraît vidée de son sens : pas un mot sur la charité ni sur la rédemption, mais une série de « vues » de l'extérieur, comme la longue description de la procession du Saint-Sang : tout le monde tombe à genoux devant le « Reliquaire » (212, majuscule dans le texte, photographie en regard). La relique première, le corps du Christ, est suspendue

12. Cet héritage est tracé par Paul Gorceix dans *Réalités flamandes et symbolisme fantastique*, Lettres Modernes, 1992. Il démontre que la littérature fantastique dépend d'un réalisme soutenu : « La condition même du fantastique, c'est qu'il soit intégré à la réalité même » (183). Ainsi, les photographies réalistes ne sont pas à exclure d'œuvres fantastiques, mais cela nous mène au surréalisme...

13. Traduction de Jean-Claude Guy, Éditions du Seuil, Collection Points « Sagesse », 1982, p. 150. Rodenbach entra au Collège jésuite de Sainte-Barbe à Gand en 1866, et il dira de son éducation : « C'est là que mon âme toute jeune s'est déprise de la vie pour avoir trop appris la mort. » (voir Pierre Maes, *Georges Rodenbach : 1855-1898*, Éditions J. Duculot, Gembloux, Belgique, 1952, p. 34-35).

entre la vie et la mort, tel qu'il est représenté sur la croix<sup>14</sup>. Viane ne voit qu'un « rubis » et ne songe pas au sang du Christ. Pas un mot sur le triomphe du Christ sur la mort, pas une réflexion sur la vie éternelle ou le royaume de Dieu. Rodenbach laisse apparaître une critique de l'église<sup>15</sup> : le culte des reliques anéantit la raison de Viane. La chevelure – qui servira pour étrangler Jane – symbolise à sa manière la lente procession du Saint-Sang qui serpente dans la ville. Pareille attaque de la religion dans ce roman « décadent » est conforme aux attitudes antireligieuses populaires à l'époque. Rodenbach s'est lentement distancé de l'église, avant de devenir en 1886 secrétaire de rédaction du *Progrès*, hebdomadaire fondé par des dissidents du parti catholique.

À cette critique du culte s'ajoute une critique du culte de la relique, de la photographie comme relique : la qualité des photographies de *Bruges-la-morte*, leur inquiétante étrangeté, situent le roman au seuil d'une modernité – dont l'héritage gothique est détourné, parodié par la qualité du « rendu » photographique, la netteté du trait, la clarté de l'image. Bruges n'est pas morte : c'est la mort(e) qui devient ville.

---

14. Le suaire de Turin, dont les valeurs noires et blanches sont inversées comme sur un négatif, n'a pas été photographié avant 1898. L'histoire est à lire dans Régis Debray, *L'œil naïf*, Seuil, 1995, p. 176-179.

15. La communauté religieuse est caractérisée dans le livre par la naïveté de Barbe, la manipulation exercée par sœur Rosalie, les miroirs aux fenêtres des maisons (symbole de l'omniprésence de l'œil de Dieu) où la basse curiosité se marie à une avidité de voir le mal. La médisance suffoquera Viane (« [...] la liaison du veuf avec la danseuse se fut ébruitée [...], cancans colportés, accueillis avec une curiosité de béguines ; herbe de la médisance qui, dans les villes mortes, croît entre tous les pavés. » (68)). Nulle surprise alors si cette critique contre l'église se répand dans les mouvements plus complexes du roman.

## SUR ROBERT CAPA : LA PHOTO, LA GUERRE, LA MORT

JEAN-PIERRE NAUGRETTE

« C'était très désagréable là-bas ; n'ayant rien à faire, je me suis mis à prendre des photos (...). Je pris des photos pendant une heure et demie, jusqu'à ce que mon film soit terminé. J'aperçus une péniche de débarquement derrière moi, un grand nombre de médecins en sortaient, certains furent tués. Tous les endroits se valant, j'attendis patiemment dans l'eau que tous les médecins soient sortis. Puis je grimpai à bord et commençai à charger ma pellicule. »

*Robert Capa à Charles Wertenbaker sur son expérience d'Omaha Beach.*

"But it was just too far to film well. We had tried working closer but they kept sniping at the camera and you could not work."

Ernest Hemingway, *"Night Before Battle"*, 1939.

Sur Robert Capa : signe que l'œuvre photographique d'Endre Ernő Friedmann, dit Bandi, dit Robert Capa, né à Pest en 1913, sera prise à la fois comme texte et prétexte. D'un côté comme *magnum* (c'est le cas de le dire) *opus* qui posséderait ses images obsédantes, ses procédés de figuration, sa rhétorique propre (sinon, pourquoi avoir choisi Capa, et pas un autre), qui ont fait de lui, à tort ou à raison (disons à raison) « le plus grand photographe de guerre du monde », dont une photo, au moins, a fait le tour du monde. De l'autre, cette célébrité n'est valable que si l'on considère l'œuvre de Capa comme posant des questions à la photographie elle-même : il n'est de grand photographe que celui

posant des questions à la photographie, la mettant en jeu, en doute, dans sa pratique et sa technique, mais aussi à travers un questionnement permanent du statut de son image.

## SÉRIE 1 : AMOUR À MORT

Une banalité. À voir les vitrines des librairies, à feuilleter les albums, il ressort que la photo, aujourd'hui plus que jamais, joue sur l'axe amour/mort. *Eros & Thanatos* : titre d'un album récent de Duane Michals, photographe cité par Barthes dans *La chambre claire* (CC, 77) à propos d'un portrait d'Andy Warhol. Il y a bien une « évidence de la Photographie, non du point de vue du plaisir, mais par rapport à ce qu'on appellerait romantiquement l'amour et la mort » (CC, 115). Ou encore : « On dirait que la Photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre » (CC, 17). On pourrait ainsi concevoir la photographie comme immobilisation d'un désastre, au sens où l'entend Warhol dans ses *Death series* ou *Disasters*, c'est-à-dire non point seulement comme représentation des catastrophes induites par le monde moderne (empoisonnements à la boîte de thon, suicides du haut d'un gratte-ciel, accidents de voiture, pire, accidents d'ambulances, chaise électrique, etc.), mais figuration d'une représentation en soi catastrophique :

Je n'ai pas le sentiment de représenter les principaux sex-symbols de notre époque dans certains de mes tableaux, telles Marilyn Monroe ou Elizabeth Taylor. À mes yeux Monroe est une personne comme une autre. Quant à savoir s'il y a du symbolisme à peindre Monroe avec des couleurs aussi violentes... C'est beau, elle est belle, et quand quelque chose est beau, il faut des jolies couleurs, un point c'est tout. Ou quelque chose d'approchant. Le tableau de Monroe faisait partie d'une série que j'ai faite sur la mort – des gens morts de diverses façons. Il n'y avait aucune raison profonde pour faire une série sur ce sujet en particulier, pas de discours du style, "victimes de notre époque", non, c'était juste une raison superficielle<sup>1</sup>.

---

1. "I don't feel I'm representing the main sex symbols of our time in some of my pictures, such as Marilyn Monroe or Elizabeth Taylor, I just see Monroe as just another person. As for whether it's symbolical to paint Monroe in such violent colors : it's beautiful, and she's beautiful, and if something's beautiful, it's pretty colors, that's all. Or something. The Monroe picture was part of a death series I was doing, of people who had died by different ways. There was no profound reason for doing a death series, no "victims of their time"; there was no reason for doing it at all, just a surface reason" (in Berg, cité par Obalk, p. 129). Traduction M. D. Garnier.

L'opération warholienne consiste à substituer un paradigme au syntagme trop évident amour/mort : ou si l'on veut, Marilyn est une catastrophe, un désastre. La distinction barthésienne entre « Ça a été » et « Ce n'est plus » (CC, 133) devient spécieuse, futile, rhétorique, car on ne voit pas comment ce qui « a été » pourrait être sans ne plus être. Le concept de *disaster* semble subsumer les deux formulations : il ne s'agit pas (nécessairement) de nostalgie, mais d'un constat. Marilyn n'est plus : non pas nécessairement qu'elle soit morte (bien que Warhol, partant de l'affiche de *Niagara*, ne commence à la peindre qu'après sa mort : *death series*), mais elle n'est plus telle qu'elle était. Manière de mourir à son être, à un moment donné de la durée. Marilyn est un spectre. Dans la célèbre photo d'Eve Arnold <sup>2</sup>, on la voit de haut, allongée sur un lit, la tête sur des oreillers, à demi enveloppée d'un drap. La photo est troublante : le grain de la peau est visible, elle est à la fois vêtue et dévêtue, drapée et dévoilée, yeux à demi clos, bouche et lèvres entrouvertes, un sourire esquissé, invitée, offerte ? La photo est inquiétante : ce drap pourrait être un linceul, un vêtement de mort, les yeux en train de se clore, la posture une position de mort, *rigor mortis*, une Marilyn prise par les plis qui l'enserrent, déjà cadavre. Marilyn la star, le « Tout-Image » par excellence, « c'est-à-dire la Mort en personne » (CC, 31). Non pas (seulement) Marilyn comme « sex symbol » des années 60, mais Marilyn Méduse, médusante, pétrifiante : érection morbide. D'où ce tournage si controversé des *Misfits* (1960), où les photographes sont décrits telle une « nuée » tragique accompagnant, pire, précédant cette odeur de mort planant sur ces acteurs finissants <sup>3</sup>, dont les trois principaux (Clark Gable le premier, épuisé par certaines scènes, notamment celle du cheval à dompter) devaient décéder peu de temps après. Le photographe précède la mort, s'il ne la provoque pas lui-même : dans la photo de Haas, l'*Operator* de Barthes est en position de capturer le cheval emballé dans le désert du Nevada, fuyant dans un galop désespéré, dont l'ombre spectrale est déjà posée sur le sable. Le photographe « prend » le cheval, à tous les sens du terme. On ne sait si le cheval fuit le lasso de Gable ou la photo de Haas : c'est la même chose. Ce danger, ce pouvoir mortifère que représente la photographie, cette « dépendance imaginaire » dont parle Barthes, relève bien d'une forme d'animisme, de magie, de toute-puissance des idées (Freud, *Totem et Tabou*) liée au problème d'une représentation de la mort. Le problème n'a pas besoin d'être traité de manière funèbre ou tragique, il peut être

2. Eve Arnold, *Marilyn Monroe*, 1960 *Magnum/Cinéma*.

3. Elliott Erwitt, *Les acteurs et l'équipe des Misfits*, Nevada 1960 ; Ernst Haas, *Les Misfits*, Nevada, 1960, *Magnum : 50 ans de photographies*.



source de rire et de comique, comme dans *Tintin au Congo*, dans la scène où Tintin projette à la population indigène le film apportant la preuve tangible de la fourberie du sorcier local et de son acolyte, qui semblent outrager sous ses yeux le fétiche sacré du village : alors les spectateurs, saisissant leurs sagaies, transpercent les images sur l'écran en criant « À mort ! ». Mais il se trouve que les deux méchants sont bel et bien derrière le mur de la case, et qu'ils sont effectivement poursuivis par les flèches... Le film tourné par Tintin à leur insu les a surpris : les a pris. Tintin le reporter laissera derrière lui, dans le Congo profond, sa « machine » que les indigènes, à la fin de l'histoire, ont semble-t-il fini par apprivoiser.

La coprésence amour/mort peut parfois se retrouver de manière explicite au sein d'une même photographie. Photographiée tout habillée dans une baignoire brisée, ébréchée, éventrée, au milieu des ruines de Berlin, une Ingrid Bergman hilare semble regarder avec attendrissement quelqu'un hors champ. Dans sa biographie de Capa, Whelan raconte les circonstances du cliché<sup>4</sup> en précisant que l'actrice devait faire l'objet d'un « scoop » : c'était la première fois qu'on la photographiait dans une baignoire. La personne à qui elle sourit n'est autre que son amant d'alors, Robert Capa. Lequel développa le film si hâtivement qu'il gâcha les négatifs (RC, 298). Cette photo, dans la version de Goodwin, est bien sûr scandaleuse. Où est le *studium* ? Dans l'objet officiel de la photo (Ingrid Bergman dans une baignoire), ou dans les ruines de la rue, à l'arrière-plan ? Peut-on décemment faire coexister l'image d'une actrice riant dans une baignoire sur fond de catastrophe mondiale ? Ne fallait-il pas choisir, comme le fera d'ailleurs très bien Capa photographiant les ruines du ghetto de Varsovie en 1948, dont il ne reste pas une pierre debout, champ de désolation, image emblématique d'une destruction systématique ? À moins qu'il ne faille renverser la perspective, transformer le *studium* officiel en *punctum* tranquillement revendiqué comme retour de la vie au milieu de la mort ambiante : Ingrid Bergman serait alors scandaleuse, non parce qu'elle transgresserait les limites de la décence (quelles seraient-elles, d'ailleurs, dans ce Berlin dévasté, et de toute façon, Bergman ne fait que sourire à son amant), mais au sens où, par exemple, Marlène Dietrich est *La scandaleuse de Berlin* dans le film de Wilder (*A Foreign Affair*, 1948), chanteuse de cabaret affirmant crânement :

« Dans les ruines de Berlin,

Les arbres sont en fleur comme jamais ils ne l'ont été<sup>5</sup>.

4. Carl Goodwin, *Ingrid Bergman, Berlin, août 1945*, Whelan, *Robert Capa*.

5. « In the ruins of Berlin/Trees are in bloom as they have never been. »

et qu'il n'y a pas (plus) lieu de s'apitoyer. Une autre version de la même image est celle de David Seymour photographiant une robuste prostituée dans une rue pavée, miteuse et industrielle d'Essen, dans l'immédiat après-guerre, alors que les signes de la destruction sont encore visibles<sup>6</sup>. Là-gît peut-être le scandale : non pas dans la photo elle-même, dans la juxtaposition criarde d'*Eros* et de *Thanatos*, mais plutôt dans la série des deux photos, qu'il est impossible de ne pas rapprocher. Le scandale, c'est qu'il n'y ait pas de différence majeure entre Ingrid Bergman tout habillée dans sa baignoire brisée et la prostituée à demi dénudée sur le pavé. D'un point de vue warholien du moins, qui abolit toute hiérarchie entre les personnes du peuple et hollywoodiennes, et privilégie le traitement paradigmatique de l'image par rapport aux oppositions des syntagmes. Ce n'est pas une question d'érotisme : Ingrid Bergman est tout habillée, et la pauvre prostituée d'Essen n'est guère attirante. Ce n'est pas une question de tragédie non plus : Ingrid rit, la prostituée sourit. En d'autres termes, pas une question de thématique : le point commun, selon Warhol, tiendrait à ce que la star d'Hollywood et la prostituée anonyme appartiennent toutes deux à cette série typique de l'après-guerre en Allemagne. Chacune à leur manière, les deux femmes offrent une image de leur corps, véhiculant leur propre stéréotype, le revendiquant, presque, au sein d'un même décor. Corps manipulés, sujets devenus objets, c'est-à-dire pris en photographie : « micro-expérience de la mort », selon Barthes (CC, 30). Un pas de plus, et l'on se trouverait, avec un même traitement du corps humain comme poupée, non plus dans le seul érotisme (on pense à Bellmer), mais dans l'horreur absolue de ces corps de déportés photographiés par George Rodger à la libération du camp de Bergen-Belsen, poupées anonymes, chiffons, « figures » (*figuren*, expliquent les détenus ou gardiens retrouvés par Claude Lanzmann dans *Sboah*) se confondant avec leurs vêtements, entassées pêle-mêle dans une fosse commune. La prostituée, d'ailleurs, porte une sorte de cape rayée qui n'est pas sans évoquer la sinistre tunique des déportés qu'on retrouve dans les photos de Rodger. Celle de la fosse commune est bien sûr épouvantable, et participe de cette volonté de témoignage, d'exhibition volontaire des cadavres qui anima les autorités américaines à la libération du camp : il fallait que la population des environs vînt voir, de ses propres yeux, l'irreprésentable. Il fallait photographier. Il fallait bien photographier : le *studium* avait valeur de pédagogie. Mais la photo de Rodger est doublement inquiétante, car le *punctum* point toujours là où l'on ne s'y attend pas. Ce soldat, qui manipule

6. David Seymour, (Chim), *Prostituée à Essen, Allemagne, 1947*. George Rodger, *Le camp de concentration de Bergen-Belsen, Allemagne, 1945, Magnum : 50 ans...*

les *figuren*, avec sa tête énorme, monstrueuse. Soldat russe, américain, allemand ? Soldat inquiétant, en tout cas, à qui je ne confierais pas mon cadavre. Soldat libérateur d'aujourd'hui, ou bourreau d'hier ?

Revenons, rêvons à Ingrid. Cette fois officiellement photographiée par Capa, sur le tournage des *Enchaînés* (1946), le film d'Hitchcock<sup>7</sup>. Portrait en pied, de face, longue robe noire et glacée. Le *studium* est évident, éclatant : c'est la star en train de jouer, de poser à la star, de coïncider avec son image. Mais photo travaillée, complexe. Photo d'une photo : Capa a choisi de montrer non pas seulement l'actrice, mais l'actrice en train d'être filmée par Hitchcock et son chef opérateur. L'énorme caméra noire braquée sur l'actrice divise parfaitement la photo en deux : Bergman à gauche, Hitchcock et l'opérateur à droite. Là-gît, surgit le *punctum* : Hitchcock murmurant à l'oreille de ce dernier, en lui demandant de faire un gros plan sur la clef que tient l'actrice à la main (gauche, probablement). Le *Spectator* doit alors faire machine arrière, reprendre son regard. La photo de Capa n'est pas belle parce que l'actrice est superbe dans sa robe noire. Capa n'a pas voulu photographier Ingrid Bergman, sa maîtresse, comme « Tout-Image », comme une star. Le regard du spectateur se doit d'être indirect, de suivre les côtés d'un triangle. Il faut d'abord aller au premier *punctum* que constitue le cinéaste conspirateur, lui-même en position privilégiée de spectateur : après tout, il voit lui aussi Bergman à travers l'objectif de la caméra, deuxième côté du triangle. Dans cette photo dédoublée, le trajet indirect du regard (qui implique une durée dans la perception de l'image photographique) permet alors d'imaginer Bergman filmée par Hitchcock, qui ne se confond pas avec celle que je vois sur la photo de Capa : pour la voir, je dois devenir spectateur de cinéma. Le troisième côté du triangle, c'est le second *punctum* que constitue la clef dans la main, que je distingue mal sur la photo de Capa, que je verrais mieux dans le film, et sur laquelle Hitchcock, avec ses airs de conspirateur, a attiré mon attention. Le champ de la photo s'élargit alors, la clef ouvre la porte du cinéma. La surface se mue en profondeur, le spectre de cette « Mort plate » que redoutait Barthes s'éloigne. Par rapport au tournage des *Misfits*, le photographe n'est plus en position de voyeur mortifère, sans doute parce qu'il met en abyme l'acte de photographier lui-même.

---

7. Robert Capa, *Hollywood, avril-mai 1946, tournage de Notorious, Robert Capa Photographie*.

SÉRIE 2 : *PUNCTUM TRAGICUM, PUNCTUM COMICUM*  
 OU RÉFLEXIONS SUR LE FURONCLE DE JANKÉLÉVITCH  
 ET DU GÉNÉRAL BRADLEY

L'humour peut faire bon ménage avec la menace de la mort. Envoyé à Copenhague par l'agence berlinoise Dephot pour couvrir le discours de Trotski devant les étudiants danois, Capa, surnommé alors Bandi, se vit confier, pour rentabiliser son voyage, un reportage sur un couple célèbre séjournant dans la capitale à la même époque : Laurel et Hardy. Si l'on n'a pas gardé trace d'un quelconque reportage sur les deux comiques, on sait en revanche que les photos du discours prises par Capa pour *Der Welt Spiegel* de décembre 1932 furent effectuées dans des conditions très particulières. Redoutant d'être assassiné par la police de Staline, Trotski n'avait pas fait spécialement le voyage depuis la Turquie sans prendre d'élémentaires précautions : escorte de 200 policiers pour se rendre jusqu'au stade, interdiction aux photographes d'entrer, encore moins de s'approcher avec leurs appareils en forme de boîtes. « On pouvait », explique Whelan, « introduire des armes dans le stade, cachées dans les volumineux appareils, à l'instar des gangsters américains qui transportaient leurs mitraillettes dans des boîtes à violon » (RC, 55). C'est le Chicago de *Tintin en Amérique* ou encore la Chine du *Lotus Bleu*, avec cette scène du photographe, qui prenant Tintin et son ami Tchang en les prévenant « Attention ! le petit oiseau va sortir !... » manie en réalité l'ironie, c'est-à-dire la mitraillette dissimulée dans l'appareil. Heureusement, la « machine » s'enraye, et c'est Tintin, muni d'un revolver, qui menace à son tour le sinistre individu en l'avertissant : « Bas les pattes, scélérat ! Ou je vous "photographie" à bout portant !... » Nul doute que Trotski ne tenait pas particulièrement à se laisser « photographier » de la sorte. Pour entrer dans le stade, Capa dut dissimuler un « petit Leica » dans sa poche, de telle sorte que personne ne put deviner qu'il était photographe (RC, 54). Comme si l'*Operator* pouvait prendre son objet comme cible, comme *Spectrum* : de ce point de vue, le Barthes des premières pages de *La chambre claire* est dans la ligne de Trotski refusant de se laisser photographier pour la simple raison, après tout parfaitement valable, qu'il tient à la vie. De fait, l'une des photos de Capa montrant l'orateur levant les deux mains (dont l'une qu'il semble mettre devant son œil droit) semble curieusement striée par des diagonales qui pourraient figurer des trajectoires de balles<sup>8</sup>. Le hasard voudra que Capa séjourne à Mexico en 1940, lorsque Trotski sera assassiné

8. Robert Capa, *Trotski faisant un discours*, Copenhague, 1932, *Magnum* : 50 ans...

(RC, 212). La plus célèbre photo de Capa, celle en tout cas qui le fit connaître dans le monde entier (*Mort d'un soldat républicain espagnol*, 1936) apparaît déjà en filigrane de ce premier reportage : si la photo est saisissante, c'est parce que l'*Operator* occupe la place du tueur, qu'il photographie « à bout portant », à deux pas de l'homme qui meurt. D'où le paradoxe du photographe de guerre, qui appuie sur le déclic au même moment, ou presque, où le coup part. La photographie de guerre en rajoute par définition sur le « pouvoir mortifère » de la photographie dont parle Barthes, rappelant que « certains Communards payèrent de leur vie leur complaisance à poser sur les barricades : vaincus, ils furent reconnus par les policiers de Thiers et presque tous fusillés » (CC, 25). Le photographe joué par Nick Nolte dans *Under Fire* (Roger Spottiswoode, 1983) découvrira lui aussi que son reportage sur les guerilleros du Nicaragua a été utilisé par la police pour décimer la rébellion. On croit savoir ainsi que le Général de Gaulle, à la Libération, refusa de gracier Robert Brasillach parce qu'il l'avait vu en uniforme allemand sur une photographie incluse dans son dossier. Le problème, c'est que Brasillach ne semble pas avoir jamais porté l'uniforme allemand, et l'on pense que de Gaulle a confondu Brasillach avec Doriot, le leader du PPF, aux côtés duquel il pose sur une photo les représentant tous deux lors d'une tournée sur le front de l'Est en 1943 : Doriot est bel et bien en uniforme, pas Brasillach<sup>9</sup>. Dans cette hypothèse, la photo a été fatale à Brasillach, qui tranche avec le reste des nazis (Doriot compris) posant devant un char, vaste *punctum* à lui seul, normalien en costume croisé qui paraît incongru parmi cette compagnie de brutes galonnées, et vers lequel, justement, convergent les regards. Ces regards portés par les militaires sur ce civil semblent le désigner, précisément, comme excentrique : or c'est lui que la photo condamnera. Animisme, magie, toute-puissance des idées. Les relations de proximité, de contiguïté l'emportent sur l'affirmation de l'identité : la métonymie tue. Brasillach pose à côté de Doriot en uniforme allemand : il porte aussitôt l'uniforme allemand. On est dans l'univers freudien du lapsus, de la bévue, de la bavure : pour un peu, on en rirait. L'erreur d'uniforme, le déguisement des identités appartiennent après tout au monde du gag burlesque : Charlot soldat, Laurel et Hardy légionnaires. Nul mieux que Lubitsch, dans *Jeux Dangereux* (*To Be Or Not To Be*, 1942) n'a su jouer sur ce fil ténu entre la tragédie et la comédie du costume militaire.

L'épisode danois, où Capa hésite entre un reportage sur Trotski craignant d'être assassiné et Laurel et Hardy en tournée, illustre assez

9. Robert Brasillach et Jacques Doriot lors d'une tournée sur le front de l'Est en 1943, coll. Suzanne Bardèche, *Le Monde Dimanche*, 5-6 février 1995.

bien ce caractère aventureux de la démarche photographique, qui oscille sans cesse, dans le choix de ses *puncta*, entre la « piqure, petit trou, petite tache, petite coupure » qui pourrait prêter à rire ou sourire, et ce « coup de dés » (CC, 49) impliquant un aléa non maîtrisable, potentiellement fatal. Comme dit Jankélévitch,

Une aventure, quelle qu'elle soit, même une petite aventure pour rire, n'est aventureuse que dans la mesure où elle renferme une dose de mort possible, dose souvent infinitésimale, dose homéopathique si l'on veut et généralement à peine perceptible... C'est tout de même cette petite et parfois lointaine possibilité qui donne son sel à l'aventure et la rend aventureuse (...). La mort est le dangereux en tout danger, le mal en toute maladie : la maladie, fût-elle un bobo, la plus bénigne des migraines, le plus insignifiant des furoncles, la maladie n'est une maladie que parce que l'homme peut théoriquement en mourir : une rage de dents, après tout, n'est-elle pas une possibilité de mort ? (AES, 18-19)

D'où la photo de Capa montrant Hemingway blessé au front : de Hemingway blessé au front <sup>10</sup>, pendant la guerre d'Espagne ? C'est bien en Espagne que Capa avait fait sa connaissance, et qu'ils étaient devenus amis : Capa devait plus tard lui rendre fréquemment visite (et le photographe) jusqu'à Sun Valley, dans l'Idaho. Mais vous n'y êtes pas : la photo représentant l'écrivain assis sur son lit d'hôpital, la tête enturbanée de pansements, publiée dans *Life* en mai 1944, possède un tout autre contexte. Le 24 mai, Capa avait décidé d'organiser une fête, à Londres, en l'honneur de sa bien-aimée, Pinky, récemment opérée de l'appendicite, et de l'arrivée d'Hemingway dans la capitale. Après cette soirée bien arrosée, la voiture qui ramenait Hemingway à son hôtel, conduite par le Dr Peter Gorer, avait percuté un réservoir d'eau en acier (il faut dire qu'il y avait le *black-out*, et que conduire de nuit à Londres n'était pas chose facile), et la tête de l'écrivain avait heurté le pare-brise (RC, 262). D'où le bandage, et l'air agacé d'Hemingway : *punctum* comique, potentiellement dangereux, au point de suggérer une vilaine blessure de guerre... De même, lors du débarquement en Normandie, Capa réussira à prendre une photo (interdite) du Général Omar Bradley, « qui avait demandé à son aide de camp d'éloigner les journalistes tant qu'il porterait un sparadrap sur le furoncle purulent de son nez » (RC, 269). L'ironie veut que cette photo <sup>11</sup> sur laquelle Bradley ressemble à une sorte de Woody Allen déguisé en général soit la seule qu'on possède

10. Robert Capa, *Ernest Hemingway, London Clinic, mai 1944, Robert Capa Photographe*.

11. Robert Capa, *Le général Omar Bradley, Normandie, juin 1944, Robert Capa Photographe*.

de lui après le débarquement : on comprend qu'il ait cherché à éloigner toute image de ce furoncle, *punctum* risquant de détruire le *studium* sérieux de sa fonction symbolisée par les étoiles qu'il arbore sur son casque. Mais Bradley n'avait visiblement pas lu Jankélévitch : ce furoncle aurait pu s'infecter un peu plus, et lui être fatal. Le paradoxe du général, c'est qu'il peut parfaitement ne pas mourir de la guerre : ainsi le Général Teddy Roosevelt (Henry Fonda dans *Le Jour Le Plus Long*) décédant d'une crise cardiaque le 12 juillet 1944, un mois après le débarquement. Du même coup, c'est en niant le « sérieux en tout aléa » (AES, 18), en refusant « l'aventure mortelle », en se croyant sans doute immortel (du moins en n'imaginant pas pouvoir mourir de ce dont meurt le commun des mortels, ces *puncta* apparemment bénins) que le général prête à rire : c'est parce qu'il se croit ridicule qu'il l'est, tout comme Hemingway fixant l'objectif du photographe en ronchonnant visiblement, depuis son lit d'hôpital, d'avoir été blessé de manière si bête, si peu glorieuse, si peu héroïque.

*Punctum comicum, punctum tragicum.* Une photo de Cornell Capa, le frère de Robert, représente le Président John Fitzgerald Kennedy assis, de dos, dans son fauteuil présidentiel<sup>12</sup>. Le dossier noir du fauteuil est si haut, si énorme, que seule l'extrémité supérieure de la tête apparaît au-dessus. Le *studium* officiel de la photo est à l'évidence cette petite plaque métallique placée en haut du dossier, juste en contrebas de la nuque qui émerge. Cette plaque porte en effet l'inscription suivante :

THE  
PRESIDENT  
JAN. 20 1961

La photo, contemporaine de la plaque, semble avoir pour fonction principale de marquer, de consacrer l'investiture de ce Président élu quelques mois plus tôt. La plaque ne désigne pas l'homme, mais « le Président » : de même que les étoiles, sur le casque de Bradley, consacraient le Général dans son grade. Mais ce qui, pour reprendre les termes de Barthes, saute aux yeux du *Spectator* connaissant aujourd'hui la manière dont J. F. Kennedy sera assassiné deux années plus tard, c'est le caractère tombal de cette plaque, qui désigne, en manière de prolepse (fausse, bien sûr, puisque c'est le *Spectator* actuel qui la reconstruit analeptiquement comme telle), l'endroit même où les coups de feu l'atteindront, ce cerveau qui volera en morceaux, éclaboussant les sièges de la voiture

---

12. Cornell Capa, *J. F. Kennedy, Washington D.C., 1961, Magnum : 50 ans...*

découverte et le tailleur de Jackie. Ce qui était donc pur *studium* en 1961 s'inverse en pur *punctum* pour le spectateur postérieur à l'assassinat de Dallas. Avec cette plaque-punctum funéraire, on se retrouve dans l'univers des *disasters* de Warhol : JFK, « The President », 20 janvier 1961, pour l'éternité, au même titre que Marilyn, prise par Eve Arnold en 1960, était désirable à jamais, *for ever and ever. Amen.*

### SÉRIE 3 : IMAGES DE DEUIL, DEUIL DE L'IMAGE

Si la mort, selon Barthes, est l'*eidōs* du photo-portrait, que dire de ces photos de deuil, mieux (ou pire), ces photos de photos de deuil, abymes d'abîmes ?

La photo de Haas représente une mère de Vienne brandissant la photo de son fils en uniforme de soldat à un prisonnier de guerre rentrant chez lui<sup>13</sup>. La photo qu'elle exhibe de la main droite n'est en fait que le prolongement de son regard inquiet qui pose une question (prise dans une syntaxe) muette : « *Voici mon fils (ou sa photo, c'est la même chose), est-il vivant ?* ». On est à l'opposé de Barthes craignant instinctivement (magiquement) le pouvoir mortifère du Photomaton : j'ai un fils soldat, la preuve, voici sa photo. Or cette photo est typique, stéréotypique du soldat pris en photo. Brandir l'image relève d'une protestation animiste, mais cette fois de la vie : j'ai une photo de mon fils, donc j'ai un fils, du moins je l'espère. Le problème, ici, vient de la géométrie des regards. Alors que celui de la mère inquiète est entièrement braqué vers le prisonnier rentrant chez lui, lui qui sourit, heureux d'avoir échappé au massacre, ne la regarde pas (ne semble même pas l'avoir vue), lui renvoyant indirectement, par absence de réponse, une réponse négative. Le non-croisement des regards équivaut ici au silence, lequel équivaut symboliquement à la mort (Freud, « Le thème des trois coffrets »). Dans ce triangle que constituent la mère, le fils, et le prisonnier, l'image médiane du soldat se dédouble : vivante pour la mère, morte (par omission) pour le soldat vivant, double du fils potentiellement mort (c'est du moins ce que la mère redoute), comme si la mère, redoutant le statut de spectre pour son fils, tenait désespérément à voir dans le prisonnier triomphal une doublure rassurante du premier. Mais cette posture est bien sûr désespérée : car si le prisonnier rescapé est le double du fils, alors ce dernier est mort (Rank, *Don Juan et le double*). Le retour du soldat vivant doit être lu sous un nouvel éclairage peu

13. Ernst Haas, *Prisonniers de guerre rentrant chez eux, Vienne, 1947*, Magnum : 50 ans...



favorable à la question initiale de la mère, comme l'avènement d'un événement, ou l'annonciation d'une mort prochainement annoncée. Barthes dirait probablement que si la mère brandit la photo de son fils, c'est qu'il est déjà mort. La photo mortifère porte littéralement le deuil de ce qu'elle a photographié, le deuil de sa propre image.

Une photo de Capa constitue une variante intéressante sur le même thème. Cette fois, au contraire, la photo brandie par les mères napolitaines explorées<sup>14</sup> est l'image officielle d'un deuil certain (les jeunes partisans ont bien été exécutés par les Allemands), voire revendiqué. La syntaxe de la photo n'est pas « *Sont-ils vivants ?* » mais « *Ils sont morts !* » On passe de la question inquiète à l'exclamation indignée : de Haas à Capa, on va, pour reprendre la terminologie de Jankélévitch, de l'avènement à l'événement. C'est presque le même moment, mais pas complètement. « Pour l'homme aventureux la contemporanéité du Se-faisant est presque aussi posthume déjà que la rétrospectivité du Tout-fait » (AES, 12) : c'est le point de vue du soldat revenant de ses aventures, pas (encore) celle de la mère inquiète, alors que pour les mères déjà en deuil (remarquons chez Capa le caractère collectif des pleureuses, chœur antique, perte ritualisée), l'exhibition de la photo marque le début d'un *Trauerarbeit* somme toute salutaire. La photo n'est plus ici une protestation désespérée de vie, mais une manière d'enterrement : les mères de Naples se tordent de douleur, et c'est peut-être tant mieux, mieux que cet état intermédiaire, dénégatif, de la question angoissée qui n'ose pas encore s'avouer comme réponse.

Un pas supplémentaire dans l'accomplissement de ce travail serait franchi avec la photo d'un autre photographe Magnum, Bruno Barbey, qui représente une foule en colère, le poing levé, montrant les photos géantes d'un militant maoïste parisien alors qu'elle suit son cercueil<sup>15</sup>. On est ici à l'opposé de Haas : non pas une mère qui croit que son fils est encore vivant, mais une foule pleurant un homme qu'elle sait être mort, comme chez Capa. Mais cet homme ne lui appartient pas, du moins pas directement, par des liens de parenté, contrairement aux mères de Naples. Surtout, la photo de Gilles Tautin, contrairement à celle du partisan en uniforme chez Capa, est loin de représenter un spectre déjà figé dans des vêtements stéréotypés, mais un jeune homme souriant, plein de vie. La syntaxe est ici tout autre. Alors que les

---

14. Robert Capa, *Naples, 2 octobre 1943, funérailles de vingt adolescents partisans*, Robert Capa Photographie.

15. Bruno Barbey, *Enterrement de Gilles Tautin, un maoïste tué durant les événements de mai, Paris, 1968*, Magnum : 50 ans...

pleureuses napolitaines de 43 travaillaient dans le deuil, les manifestants parisiens de 68, fidèles à une autre rhétorique, semblent vivre cet enterrement (si l'on peut dire) sur le mode dénégatif : « *Nous savons qu'il est mort, mais regardez comme il est vivant (sur la photo)* ». On pense, dans les mêmes années, au film de Costa-Gavras, *Z* (1969), dans lequel les opposants au régime des colonels grecs, évoquant la mort du député de gauche Lambrakis (Yves Montand dans le film), ne peuvent dire autre chose que « *Il est vivant* ». En exhibant la photo géante de Tautin, les manifestants parisiens veulent exprimer un scandale : non pas tant qu'il soit mort, mais qu'il soit si vivant sur la photo. La photo de Tautin est d'ailleurs si « vivante » qu'elle est démultipliée, comme à l'infini, symptôme d'une perte qui refuserait de s'accepter, d'un travail de deuil dénié. Le sourire de Tautin fait mal, *punctum* qui vient nier le titre officiel d'une photo pourtant intitulée « enterrement ». Chez Haas, le paradoxe venait du fait que le vivant était mort, chez Barbey, de ce que le mort a l'air si vivant. Capa, lui, fait son deuil de l'image.

#### SÉRIE 4 : LA PLUS CÉLÈBRE PHOTO DE GUERRE DU MONDE OU LES AVENTURES DE ROBERT CAPA EN ESPAGNE

Il est rare que la photo de Capa souvent considérée comme « la plus célèbre photo de guerre du monde » soit montrée dans son contexte de parution : le plus souvent, elle est nue, isolée de la gangue textuelle qui l'accompagnait alors, du discours contemporain censé l'explicitier. Or l'une des caractéristiques de la photo d'avant-guerre (de 39-45), c'est qu'elle fait le plus souvent partie d'un « photo-reportage » impliquant à la fois un montage, un découpage de l'image, et l'élaboration conjointe d'un texte qui participe à la construction du sens photographique, au même titre que les mots dans/autour de la peinture (Butor, *Les mots dans la peinture*). Déjà, le reportage de Trotski parlant à la tribune de Copenhague, tel qu'il fut publié dans *Der Welt Spiegel* de décembre 1932<sup>16</sup>, montrait en réalité non pas une photo, mais quatre, représentant à chaque fois l'orateur dans une posture différente, à un moment distinct du temps : Trotski la main posée sur son pupitre, puis levant une main, levant les deux mains, etc. Le découpage graphique, l'arrangement, la mise en page, renvoient à une conception de la durée, à un morcellement du temps du discours, un choix de vision. On sait ce que David Hockney, dans *Cameraworks* (1984), tirera, en toute connaissance de cause, de cette technique du « photocollage » inspirée par le cubisme : le même

16. Robert Capa, *Trotski faisant un discours, Copenhague, 1932, Magnum : 50 ans...*

événement sera ainsi photographié dans une multiplicité d'instantanés mis bout à bout, collés côte à côte, offerts à la durée du regard d'un spectateur chargé de reconstituer celle de l'événement initial. À l'époque, le photographe n'est pas tout à fait maître de ses images : le rédacteur du magazine pour lequel il travaille, véritable *editor*, s'arroge le droit de mettre en forme, de découper l'espace de la page selon des jugements non explicités, certainement esthétiques et graphiques, mais aussi inconscients et/ou idéologiques. Le titre accompagnant la photo (du haut) de Trotski peut de ce point de vue être lu comme un véritable symptôme : *Trotski betritt das Rednerpult*, littéralement, « Trotski monte à la tribune ». Mais le verbe *betreten*, en allemand, signifie aussi « attraper », « surprendre », et comme adjectif, « surpris », « confus », « embarrassé », d'où *Betretenheit*, « surprise », « embarras ». Or Trotski monte bien à la tribune, mais à son corps défendant, dans la crainte panique d'être assassiné... ou d'être photographié, en tout cas d'être « attrapé » d'une manière ou d'une autre. Le titre du photo-reportage semble donc fonctionner de manière ironique : voici Trotski à la tribune, mais regardez son embarras d'être à la tribune. Texte et image se répondent, en regard, s'influencent au sein d'un espace plus vaste que celui de la simple photographie, avec une série de contrastes, de décalages, d'effets de sens qui participent nécessairement d'une lecture (plus ou moins avouée) de cette image : d'un discours sur la photographie. Dans ces années-là, la photo semble prise en fait au sein d'un double tropisme, soit que l'on considère qu'elle ne « parle » pas assez, soit qu'elle « parle » trop, parfois les deux en même temps... La photo ne se suffit pas à elle-même, en tout cas : la photo comme discours entretient des rapports conflictuels, polémiques avec le discours sur la photo. Ainsi, la manière dont *Life* publia les photos de Capa sur la bataille de Teruel en décembre 1937, son premier grand reportage pour le célèbre magazine, racontée par Whelan :

Le magazine consacra cinq pages à ses photos. Toutefois, la rédaction se sentit obligée de justifier sa décision de les publier, car les photos sur les horreurs de la guerre avaient précédemment attiré de nombreuses lettres de lecteurs atterrés et scandalisés. Loin d'atténuer l'impact des photos de Teruel, même les meilleures images, disait l'article, sont impuissantes à montrer la guerre dans toute son horreur (...). Aucune photo ne peut faire entendre les cris poussés par des milliers de mourants, ni faire sentir les odeurs de milliers de cadavres (RC, 166).

On est ici en pleine contradiction, ou, si l'on veut, en pleine dénégation.

D'un côté, on semble craindre que les photos ne soient *trop* « parlantes » face à la réaction des lecteurs scandalisés. Barthes rappelle que

« les rédacteurs de *Life* refusèrent les photos de Kertész, à son arrivée aux États-Unis, parce que, dirent-ils, ses images “parlaient trop” ; elles faisaient réfléchir, suggéraient un sens – un autre sens que la lettre » (CC, 65). D'où la nécessité d'une justification, d'un commentaire précédant le reportage : mais c'est alors pour affirmer que ces photos ne sont pas assez parlantes. Sous-entendu : il faut avoir été sur place pour pouvoir réaliser ce que la guerre veut dire. Mais alors, pourquoi des photos ? Message assurément ambigu destiné à la fois au lecteur et au photographe : vous devriez y aller en premier (mais pourquoi lire *Life* ?), on voit bien mieux là-bas ; vos photos ne « parlent » pas assez au second (mais attention, il ne faut pas qu'elles parlent trop non plus, sinon nous allons perdre des lecteurs...). Les mots doivent « peser » pour atténuer le choc des photos, tout en montrant les limites de ces dernières : discours dénégatif sur les négatifs. D'où le paradoxe : l'idéologie de *Life*, le grand magazine du photo-reportage du XX<sup>e</sup> siècle, consiste à ne pas faire confiance aux photos qu'il publie, et donc à *Life* lui-même. D'où peut-être sa mort après-guerre, où les photos se suffisent de plus en plus à elles-mêmes, où le photographe acquiert de plus en plus d'indépendance. Grâce à Capa ?

Les conséquences de ce cadrage (quadrillage) textuel sont multiples. Tout d'abord, il existe plusieurs versions d'une même photo selon qu'elle est publiée (cadrée) dans tel ou tel magazine. Ainsi, la célèbre photo de la *Mort d'un soldat républicain espagnol* fut d'abord publiée dans *Vu* de septembre 1936 (c'est-à-dire juste après la prise, début septembre) comme faisant partie d'un plus vaste ensemble intitulé *La guerre civile en Espagne*<sup>17</sup>, lui même nettement découpé en deux parties distinctes : « Comment ils sont tombés » (deux photos, dont celle du soldat républicain fauché), « Comment ils ont fui » (plusieurs photos de réfugiés sur les routes). Balancement rhétorique, symétrie de la mise en page, harmonie compensatoire : certains (les malheureux) sont tombés, certains (plus heureux) ont fui... du moins si l'on n'interprète pas le pronom « ils » comme renvoyant aux mêmes personnes, ce qui relèverait du miracle. Le texte accompagnateur relève d'une même idéologie optimiste, avec un souffle qui se veut explicitement épique : « *Le jarret vif, la poitrine au vent, fusil au poing, ils dévalaient la pente couverte d'un chaume raide. Soudain l'essor est brisé, une balle a sifflé – une balle fratricide – et leur sang est bu par la terre natale...* ». Le recours au pluriel se justifie ici puisque

---

17. Robert Capa, *Mort d'un soldat républicain espagnol près de Cerro Muriano, vers le 5 septembre 1936*, in *La guerre civile en Espagne, Vu*, septembre 1936, Whelan, Robert Capa.

deux photos de soldats sont montrées, deux soldats tombant pratiquement au même endroit. Une mise en page très différente apparaît dans la version postérieure, celle de *Life* en juillet 1937<sup>18</sup> : il n'y a plus qu'une seule photo, celle du soldat habillé de blanc, portant un calot sur la tête, et tenant son fusil à la main droite au moment où, frappé de plein fouet par la balle fasciste, ses jambes fléchissent avant qu'il ne s'écroule – alors que l'autre soldat était représenté déjà écroulé. La photo occupe tout le haut de la page (d'où sa célébrité outre-Atlantique), mais elle est cadrée par deux légendes, avec cette mise en page :

LIFE

MORT DU SOLDAT RÉPUBLICAIN ESPAGNOL

DEATH IN SPAIN : THE CIVIL WAR HAS TAKEN 500,000 LIVES  
IN ONE YEAR

[LA MORT EN ESPAGNE : LA GUERRE CIVILE A COÛTÉ  
500.000 VIES EN UN AN]

On a ici une sorte de cadrage de la Mort par la Vie : LIFE en capitales semble contredire le sujet même de la photo de Capa, la mort du soldat républicain. L'idéologie du magazine semble assez proche de l'attitude protestataire de la mère dans la photo de Haas, ou des manifestants dans celle de Barbey. On retrouve une mise en page analogue pour une photo de Capa montrant une attaque de la 5<sup>e</sup> armée américaine près de Monte Cassino (*Life*, 31 janvier 1944), où LIFE s'inscrit tel un commentaire négatif du sujet, tandis que le titre de l'article, sous la photo, précise, comme s'il en était besoin : IT'S A TOUGH WAR (RC, 253). Le titre du magazine entretient des rapports sémantiques intéressants avec celui du reportage : LIFE d'un côté, 500,000 LIVES de l'autre : d'un côté la Vie (immortelle), de l'autre les vies amalgamées, les vies (mortelles) que l'on pourrait dénombrer. Passer au pluriel, c'est passer de la Vie aux vies, synonymes de trépas. Enfin, le rapport entre le titre de la photo et celui du reportage : on passe cette fois de « Mort d'un soldat... » à DEATH IN SPAIN, titre qui jette une lumière emblématique sur la photo de Capa. Un mort illustre à lui seul 500 000 pertes, une fraction de seconde équivaut à une année. Le commentaire tire la photo de Capa, unique et singulière, vers l'universalité des horreurs de la guerre. Le choc de la photo, c'est aussi le poids des mots, la manière dont ils la cadrent, orientant le message : LIFE/Mort d'un soldat/Mort en Espagne : 500 000 morts. À mesure que le public anglo-saxon découvre

---

18. Robert Capa, *Mort d'un soldat républicain espagnol près de Cerro Muriano, vers le 5 septembre 1936*, in *Death in Spain*, *Life*, 12 juillet 1937, *Magnum* : 50 ans...

la guerre (d'Espagne) et que les périls montent en Europe, le commentaire va se faire plus pressant, plus pédagogique, expliquant bientôt ce qu'est la guerre tout court, comme dans ce photo-reportage intitulé **THIS IS WAR !**, où les photos de Capa sur la bataille de l'Ebro<sup>19</sup> font l'objet d'un commentaire liminaire qui en dit long sur les intentions d'un magazine paraissant en décembre 1938 :

Les photos de cette page et des pages suivantes furent prises pendant la bataille de l'Ebro. Elles montrent dans son intégralité la contre-attaque des troupes du gouvernement. Mais elles ne sont pas présentées comme une propagande pour ou contre l'un des deux camps. Elles sont un simple document d'archives sur la guerre moderne, vue de l'intérieur<sup>20</sup>.

Voici la guerre : voyez à quoi elle ressemble. On est passé de la « Mort en Espagne » (ce pourrait être, à la manière d'Hemingway, un reportage sur la corrida), à un reportage didactique, en une vingtaine d'épisodes, sur ce qu'est « la guerre moderne vue de l'intérieur ». Attention ! Elle arrive ! semble dire le journal : raison de plus pour s'informer, apprendre comment on prépare une attaque sur le terrain. Dans ce qui se présente comme une sorte de film, la photo n° 18 précise bien, s'il en était besoin, qu'on ne plaisante pas : « ce n'est pas une manœuvre, c'est la guerre » (*This is not practice, this is war*). Le refus officiel de la propagande en faveur de l'un ou l'autre camp cache à peine une propédeutique de la guerre elle-même. Dans ce genre de photos s'apparentant au manuel du bon soldat moderne, le *studium* didactique est écrasant : il s'agit de montrer, d'enseigner comment on téléphone au QG (photo n° 2) ou comment on monte au front (n° 5). Pas de *punctum* ici : d'ailleurs, pas de mort non plus, il s'agit de montrer une armée en marche. Le rôle de l'*Operator*, sous-estimé dans le reportage sur Teruel d'un an plus tôt, devient revalorisé. Ces photos, nous dit-on, "*tell the whole story*", là où l'on nous disait précédemment qu'elles ne valaient pas l'expérience directe. Au photographe de *Life*, Bill Vandivert qui lui reprochait de travailler dans de mauvaises conditions techniques, Capa répondait : « Ça ne m'intéresse pas de prendre de jolies photos. Je tiens surtout à montrer une histoire. On ne peut jamais savoir quand les choses arrivent. Elles peuvent se produire juste au moment de l'exposition. Je préfère avoir une image forte, techniquement mauvaise, plutôt que l'inverse » (in RC, 220).

19. Robert Capa, *La Bataille de l'Ebro*, *Picture Post*, décembre 1938, *Magnum : 50 ans...*

20. "The pictures on these and the following pages were taken during the great battle of the Ebro. They tell the whole story of a counter-attack by Government troops. But they are not presented as propaganda for, or against, either side. They are simply a record of modern war from the inside". Traduction M.D.G.

Mais de quelle « exposition » s'agit-il ici ? Le commentaire du magazine souligne à plusieurs reprises « l'exposition » du photographe, suggérant les risques encourus par ce dernier. D'où la légende de la photo n° 13, intitulée « Artillery is Coming into Action : the Camera Registers the First Shock », et où l'image se fait un peu brouillée : "*The focus and exposure of this picture were correct. As our photographer clicked the shutter a shell burst twenty yards away, and the earth shook with the explosion*" (MGN, 419). Le tremblé du cliché provient donc de l'exposition du photographe (*clicked* est simultané de *burst*), non d'une mauvaise « exposition » de la photo. Le photographe ne semble faire plus qu'un avec sa photo, du moins avec son sujet : il devient lui-même cible potentielle, il risque de devenir *spectrum*. Peu à peu, le photographe est défini comme aventureux, puisqu'il semble risquer sa propre vie :

## LA CAPITALE CRUCIFIÉE

### Les photos prodigieuses de CAPA, NOTRE ENVOYÉ SPÉCIAL À MADRID

titre ainsi *Regards* de décembre 1936, avant de préciser :

« *Regards*, voulant donner à ses lecteurs une image fidèle, irréfutable, de la vie tragique des habitants de Madrid bombardé par les fascistes (...) a envoyé dans la capitale espagnole l'un de ses photographes les plus qualifiés et les plus audacieux. Notre photographe Capa a vécu plusieurs semaines au milieu des miliciens et des volontaires de la Colonne Internationale, et parmi le peuple des rues et faubourgs dévastés. Il s'est porté aux endroits les plus dangereux, à la casa de Campo, à la Cité universitaire, à Villaverde, sous le feu roulant des tirs d'artillerie et les rafales de mitrailleuses. Au péril de sa vie, il a pris une série prodigieuse de documents uniques » (in RC, 137).

La fonction et le (re)nom du photographe sont (re)mis en évidence (dans ses premiers reportages, son nom n'apparaissait même pas), mais ce style épique pose plus de questions qu'il n'en résout. Qu'est-ce qu'une image « fidèle », « irréfutable » ? Certaines images ne le seraient-elles donc pas ? Faut-il vraiment risquer sa vie pour prendre de bonnes photos ? Selon Jankélévitch, « pour qu'il y ait aventure, il faut être à la fois dedans et dehors : celui qui est dedans de la tête aux pieds est immergé en pleine tragédie ; celui qui est entièrement dehors, comme un spectateur au théâtre, contemple un spectacle dont il est détaché (...). L'aventureux est à la fois extérieur au drame comme l'*acteur*, et intérieur à ce drame comme l'*agent* inclus dans le mystère de son propre destin. Comment peut-on être à la fois dehors et dedans ? Spatialement, c'est

impossible ; et logiquement c'est impensable, c'est-à-dire contradictoire » (AES, 15). Le photographe de guerre n'est-il pas pris dans cette contradiction : risquer sa vie sans la perdre (sinon plus de photos, et le photographe s'abolit en soldat), s'exposer au maximum (*burst*) pour faire de bonnes photos (*click*) tout en gardant la distance nécessaire pour prendre une photo, pour ne pas se désigner soi-même comme cible... Que se passerait-il si *click* et *burst* venaient à coïncider avec une seule et même personne ?

La question relève à la fois de l'esthétique et de la morale. Dans un photoreportage intitulé *Bilbao sous les bombes*, le magazine *Regards* de juin 1937 publie certes des photos de Capa qu'on peut qualifier de « fidèles », d'« irréfutables », mais le choix de ces images montre bien qu'on a voulu figurer « Bilbao sous les bombes », représenter, par divers procédés (métonymiques) ce que le titre promettait, à savoir des bombes sur Bilbao : c'est une mère inquiète levant la tête à l'approche des bombardiers, ce sont des enfants au pied de sacs de sable, mieux, un âne solitaire attaché à un panneau de circulation<sup>21</sup>. De bombes, point. De morts, aucun. Il y a d'ailleurs très peu de morts dans les photos de Capa, qui préfère représenter l'angoisse, la peur, le passage de la mort dans un lieu donné (comme le ghetto de Varsovie détruit) ou le deuil, rarement la mort elle-même. Capa était-il vraiment au cœur du bombardement, comme il était censé se trouver au cœur de Madrid « crucifiée » ? Whelan, son biographe, montre en fait les attermoissements, les incertitudes, les contradictions de l'homme et du photographe qui devait déclarer avant le débarquement, en tant que conférencier de l'armée américaine : « Dans la bataille, n'allez pas où ça tire, mais où il y a des photos à prendre » (in RC, 121). En d'autres termes, photographier la guerre, c'est peut-être prendre un enfant dans une rue jouant à la marelle : est-ce une image « fidèle », « irréfutable » de la guerre ? Une image « juste » ? Juste une image, dirait Jean-Luc Godard. Capa passa bien une bonne partie de son séjour à Bilbao à photographier des scènes de rues (RC, 146) représentant des gens inquiets, attendant les bombes, mais peut-être pas vraiment « Bilbao sous les bombes ». De même, à Madrid, il semble bien qu'il ait senti le besoin « d'exagérer les dangers encourus pour prendre ses photos » (RC, 133). La mise en page, le photocollage débouchent alors sur la question inévitable du trucage, du photomontage. L'esthétique sur le moral. Whelan fait très bien le point sur la controverse entourant la *Mort d'un soldat républicain espagnol* (RC, 123-126), et les accusations de trucage lancées par le

21. Robert Capa, *Bilbao sous les bombes*, *Regards*, juin 1937 ; Whelan, *Robert Capa*.



journaliste O'Dowd Gallagher contre Capa, auxquelles ce dernier avait répondu : « Pas besoin d'astuces pour photographier en Espagne. Pas besoin de poser (c'est-à-dire, de faire poser ses sujets). Les photos sont là, il n'y a qu'à les prendre. La vérité, c'est la meilleure photo, la meilleure propagande » (in RC, 126). Quel que soit le fondement de ces accusations, on comprend mieux le passage des deux photos initiales dans *Vu* (on voit mal comment deux soldats auraient pu tomber à la même place sans que le corps du premier fût visible dans la deuxième image) à la seule photo parue dans *Life* : mais les titres des deux magazines en disent long sur l'idéologie qu'ils véhiculent. Comme toutes les controverses (bonnes ou mauvaises), celle engendrée par « la photo de guerre la plus célèbre du monde » reste symptomatique d'une contradiction profonde (d'où peut-être les versions contradictoires de Capa sur l'événement), inhérente à la photographie de guerre, et propre à la focalisation d'un homme au milieu d'un événement collectif. Vu le risque qu'il y aurait à être *agent* « inclus dans le mystère de son propre destin », le focalisateur est tenté de devenir *acteur* « extérieur au drame », tel Fabrice à la bataille de Waterloo, contemplant la guerre comme un « *curieux spectacle* » dans lequel il serait certes aux premières loges, mais auquel il resterait extérieur quand même. Dans une dépêche sur la guerre civile espagnole intitulée « Les chauffeurs de Madrid », Hemingway cite ainsi le cas d'un certain David :

*Il aimait la guerre et il trouvait que le bombardement était un beau spectacle. Regardez cela ! Olé ! C'est le genre de truc à vous donner des émotions ineffables, inexprimables, indescriptibles, disait-il avec ravissement. Allons-y, approchons-nous plus près ! Il assistait à son premier combat dans la Casa del Campo et c'était pour lui comme un gigantesque feu d'artifice (...) Aiee ! Aiee ! disait-il. Ça c'est la guerre ! C'est vraiment la guerre !* (EL, 430-31).

Ça c'est la guerre ? C'est ça la guerre ? Cette conception esthétisante (qu'on retrouve jusque dans *Apocalypse Now* et l'attaque des hélicoptères aux accents de Wagner) se situe bien sûr à l'opposé du THIS IS WAR ! pédagogique qui démontait les mécanismes d'un savoir-faire. Si la guerre est un « spectacle », si l'on peut, comme le chauffeur David – et comme le feraient des spectateurs de corrida devant une belle passe tauromachique – s'écrier « Olé ! » au passage d'un obus de 75, on peut effectivement imaginer une machinerie, sinon une machination créant le spectacle de toutes pièces... Sur le seul terrain esthétique, il semble que Capa ait amorcé et partagé avec son ami Hemingway une réflexion sur l'art de décrire la guerre (et plus généralement, le danger), où la position du focalisateur est par nature problématique. Dans les pages d'ouverture de la nouvelle "Night Before Battle", Hemingway donne la parole à un caméraman filmant depuis la Casa del Campo à Madrid (là même

où avait travaillé Capa), et qui vient d'être délogé d'une bonne position pour filmer, malheureusement intenable pour qui tient à la vie :

La veille nous avions été délogés d'une bonne planque d'où on pouvait filmer, et j'avais dû ramper avec le petit appareil sur le ventre, en rentrant la tête dans les épaules, en crapahutant sur les coudes, pendant que les balles ricochaient sur le mur de brique derrière moi, ou m'éclaboussaient de boue, ce qui arriva deux fois <sup>22</sup>.

Face à cette « exposition » maximale, le caméraman doit se replier, mais c'est au risque de prendre de moins bonnes photos, d'être trop loin pour bien filmer : « Si vos photos ne sont pas assez bonnes, c'est que vous n'êtes pas assez près », avait coutume de dire Capa. La photographie de guerre ne peut qu'être une forme de tension esthétique et morale entre deux idéaux contradictoires, l'artiste de génie étant celui qui réussit ce tour de force consistant à s'exposer lui-même au maximum sans perdre la ligne claire de son art, tel le toréador Pedro Romero dans *The Sun Also Rises* (SAR, 140). Le photographe de guerre, lui aussi, se trouve placé devant ce choix en forme de tension des contraires. Lorsque *the maximum of exposure* l'emporte sur *his purity of line*, au risque purement physique pour sa vie s'ajoute le danger d'un tremblé, d'un flou qui ne serait pas assez artistique : d'où la précision des rédacteurs de *Picture Post* pour la photo n° 13 du reportage de 1938, où Capa a tremblé (à tous les sens du terme) en même temps que la terre touchée par l'obus et la silhouette un peu floue du soldat debout au premier plan. Inversement, quand la pureté de la ligne claire l'emporte sur l'exposition personnelle de l'*Operator* (ou du *toréador* offrant son corps au taureau pour mieux l'esquiver ensuite), le manque de risque personnel peut induire une absence de « vécu » néfaste à l'impression d'ensemble : le caméraman de "Night Before Battle" sait qu'il a trouvé une position plus confortable, mais sent que son film sera moins convaincant. Comme à la corrida telle que la décrit Hemingway, l'idéal est de combiner les deux postures, de prendre le maximum de risques physiques tout en gardant la netteté de la ligne. Dans le reportage de 1938, ce n'est pas un hasard si la photo n° 18 est présentée comme **THE MOST AMAZING WAR PICTURE EVER TAKEN**, le magazine portant lui-même en couverture un portrait du photographe accompagné de la légende : **The Grea-**

---

22. "The day before we had been sniped out of a good place to film from and I had to crawl back holding the small camera to my belly, trying to keep my head lower than my shoulders, hitching along on my elbows, the bullets whocking into the brick wall over my back and twice spurting dirt over me." (NBB, 110). Traduction M.D.G.

**test War Photographer in the World : Robert Capa.** Il faut dire qu'à la photo tremblée du cliché n° 13 a succédé une composition qui allie les contraires, avec un premier plan parfaitement net (la colonne de soldats se protégeant sous de grands rochers), tandis que le second plan est occupé par l'immense gerbe de terre soulevée par l'explosion de l'obus. Visiblement, Capa a pris ici tous les risques : l'obus est tombé à quelques mètres. Mais il a aussi pris une photo. Il aurait très bien pu y laisser sa vie, sa peau, ce que fit d'ailleurs sa fiancée, Gerda Taro, elle aussi photographe de guerre sur le front espagnol, tuée accidentellement, le 26 juillet 1937, à l'âge de vingt ans, par un char républicain devenu incontrôlable. Pour annoncer la nouvelle, *Life* devait titrer : « sans doute la première femme photographe tuée en action ». Ou le risque du « maximum d'exposition », dont les photographes pourraient finir par mourir.

Le bilan des aventures de Capa en Espagne est donc mitigé, contrasté. C'est en couvrant le conflit qu'il obtient son étiquette de meilleur photographe de guerre du monde, la palme revenant sans doute à la *Mort d'un soldat républicain espagnol*, qui lui valut la consécration internationale, et de nombreux contrats par la suite. En même temps, de la controverse autour de cette photo naissait l'idée d'un montage, d'un trucage possibles, insupportable dès qu'il s'agit de photographier la guerre, ou contestable s'il s'agit de prendre parti pour tel ou tel camp : ainsi le photographe américain de *Under Fire*, auquel les guérilleros demandent de « construire » la photo de leur leader mort. La photo fera le tour du monde, et provoquera indirectement la mort du journaliste ami du photographe. Parti en Chine au début de l'année 1938 pour accompagner Joris Ivens sur le tournage d'un film (*The Four Hundred Millions*, 1939), Capa s'était déjà fait l'impression de devenir un « charognard » s'enrichissant grâce aux malheurs des autres : pour certains sujets particulièrement douloureux ou horribles, Barthes rappelle que le photographe aurait peut-être mieux fait de tendre une main secourable plutôt que d'appuyer sur le déclic. L'esthétique du « moment décisif » (Cartier-Bresson) ou du « temps décisif » (Kertész), qui implique une construction délibérée de l'image souhaitée (sans parler d'une éventuelle « scène » jouée par des acteurs, comme on l'a suggéré pour la célèbre photo des amoureux de Doisneau) s'applique difficilement à la photographie de guerre : on voit mal le photographe attendre patiemment le moment où la mort sera plus belle, plus esthétique à prendre, peut-être parce qu'il est lui-même « exposé » au danger, que la morale informe sans cesse son esthétique. Que dire alors s'il allait jusqu'à truquer la mort ? Un film hollywoodien de Jack Conway intitulé *Un envoyé très spécial* (*Too Hot to Handle*, 1938) sorti au moment où Capa revenait de

Chine, montrait un Clark Gable en opérateur d'actualités tournant un raid aérien simulé sur une ville chinoise ressemblant étrangement à celle où Capa avait tourné, et Whelan note la ressemblance entre une scène où Gable tient une caméra *Eyemo* et une photo de *Time* représentant Capa dans la même attitude, en février 1937 (RC, 183-84). Il est certain que Capa, très joueur, poseur, « acteur » de nature, était fasciné par le cinéma, au point d'être bientôt pressenti par Hemingway pour jouer le rôle du gitan Rafael dans *For Whom The Bell Tolls* de Sam Wood (1943) avec Gary Cooper (un autre grand ami à lui) et Ingrid Bergman. On pense également qu'Endre Friedmann, en 1936, s'était forgé son prénom « Robert » à partir de son admiration pour Robert Taylor dans *Le roman de Marguerite Gautier* (où il joue avec Greta Garbo = Gerda Taro, de son vrai nom Pohorylles ?), et son nom « Capa » de Frank Capra, qui connaît alors la gloire internationale (RC, « La magie du nom », 102-108) : toute sa vie durant, il n'a cessé de jouer avec sa propre identité, de flirter avec son double, de se croire, et d'être pris pour un autre – notamment pour Capra, avec lequel il fut souvent confondu, confusion savamment entretenue d'ailleurs. Disons que Capa était lui-même conscient de ses propres contradictions, qu'il ne cessera jamais d'explorer. Le titre de son ouvrage consacré à la guerre d'Espagne, *Death in the Making* (1938), est révélateur, puisqu'il peut à la fois suggérer que la mort est « à faire », « à construire », et qu'elle est « en train de se faire », de rôder aussi bien autour des sujets photographiés que du photographe de guerre en train d'exercer son métier. Pour preuve, cette photo d'un couple à Barcelone en août 1938, où Capa a choisi un soldat tenant un fusil à la main gauche, calot sur la tête (ce pourrait être le double du républicain espagnol de la photo), souriant à sa fiancée assise à ses côtés, les deux jeunes gens étant baignés de soleil. Une photo analogue représente Gerda Taro et Capa à la terrasse d'un café parisien, à l'automne 1935 (RC, 99). Capa aimait à dire : « Le vœu le plus cher du correspondant de guerre, c'est d'être au chômage » (in RC, 179). Remarquons que Capa ne manqua jamais de travail, et que la fin des guerres, après la guerre d'Espagne, avec la mort de Gerda, a déjà l'air d'une utopie :

« Demain, la redécouverte de l'amour romantique,  
La photographie de corbeaux » <sup>23</sup>

disait W. H. Auden en avril 1937 dans « Espagne ».

---

23. "To-morrow the rediscovery of romantic love/The photographing of ravens".

## SÉRIE 5 : CAPA DÉBARQUE, *SLIGHTLY OUT OF FOCUS*

Un correspondant de guerre a sa mise – sa vie – dans ses mains, et il peut choisir de la risquer sur tel ou tel cheval, ou il peut refuser de la jouer à la toute dernière minute. Je suis un joueur. J'ai décidé de suivre la compagnie E lors de la première vague (Robert Capa).

Omaha Beach, 6 juin 1944, 4 h 15 du matin. Robert Capa, 16<sup>e</sup> régiment de la 1<sup>re</sup> division d'infanterie, compagnie E, 2<sup>e</sup> bataillon, descend de la péniche de débarquement. Il est heureux : lui qui avait regretté, pendant la campagne d'Italie, de ne pas être assez bien placé pour photographier, était cette fois servi. Il est un peu déçu : on lui avait promis un débarquement vers 6 h 30, heure à laquelle il y aurait assez de lumière pour prendre des photos, et voilà qu'il fait trop sombre, dans ces toutes premières minutes, pour bien photographier. Il est consterné : par les balles qui fusent de tous côtés, par l'eau glaciale, par la panique qui règne alors sur la plage. « Il y avait un tel chaos, une telle confusion, que l'on était quasiment réduit à l'immobilité », devait déclarer Edward K. Regan, le soldat américain qui s'est reconnu comme étant celui émergeant au premier plan, dans un décor hallucinant d'eau et de ferraille, sur l'une des photos de Capa. Pas question, dans cette posture d'exposition maximale, de traverser la plage à découvert : comme beaucoup d'autres fantassins américains, Capa préfère se protéger derrière les obstacles allemands. Et la marée qui commence à monter, lui arrive jusqu'à la poitrine : celui qui est dans l'aventure « de la tête aux pieds est immergé en pleine tragédie », dit Jankélévitch (AES, 15). Que faire, dans cette position très inconfortable ? Se protéger derrière un char, au risque de servir de cible, ou ramper sur la plage avec les autres ? Prendre des photos. Une pellicule, celle de son premier Contax, puis celle du second. Au bout d'une heure et demie, lorsqu'il tenta d'embobiner un autre rouleau, il fut pris d'une peur panique et courut vers une péniche de débarquement qui s'appêtait à quitter le rivage. « Tous les endroits se valant », raconte-t-il, « j'attendis patiemment dans l'eau que tous les médecins soient sortis. Puis je grimpai à bord et commençai à charger ma pellicule » (in RC, 266). Une fois regagné le navire-mère, Capa, épuisé, s'écroula sur une couchette. Quand il se réveilla, le navire faisait route vers l'Angleterre. Capa avait débarqué, puis rembarqué. Entre temps, il avait pris des photos, qui s'annonçaient superbes.

L'expérience, telle qu'elle est racontée par Capa lui-même, est intéressante à plus d'un titre. On y retrouve certaines contradictions esthétiques, sinon morales, liées au statut ambigu de « l'aventureux » selon Jankélévitch, à la fois « dedans », immergé (ici, littéralement) dans la tragédie, le plus près possible de l'action, exposé au danger, et

en même temps « dehors », extérieur au drame, protégé, voire prêt à prendre la fuite... Entre ce double tropisme, celui qui consiste à se faire tuer, et celui qui consiste à ne courir aucun danger, Capa semble avoir trouvé ici un certain équilibre. On sait par contre que Bert Brandt, l'autre photographe couvrant le débarquement américain, ne sortit même pas de sa barge (RC, 269). Entre l'exposition et la protection extrêmes, Capa, toujours à la recherche d'un point focal idéal, a trouvé (sans le vouloir, les circonstances dépassant largement sa personne) une sorte de zone neutre, de position à la fois statique et stasique : au milieu d'un tel chaos, le photographe bloqué sur la plage n'a « rien d'autre à faire » que de faire des photos. Du même coup, il redevient pleinement photographe. Il n'y a plus *un* endroit pour se réfugier (ou se faire tuer) : « tous les endroits se valent ». La plage dévastée par la mitraille est le lieu par excellence où la question de « l'exposition » du photographe, toujours chargée de connotations morales, ne se pose plus : tout l'expose, il s'expose partout, derrière le char, devant, en arrière, debout, rampant, etc. Une nouvelle perception du temps, de la durée, aussi : « Je pris des photos pendant une heure et demie, jusqu'à ce que mon film soit terminé ». Ne pas être soumis à une autre temporalité que celle de la pellicule en train de se dérouler dans l'appareil : une fois la pellicule terminée, il est temps de rentrer. Une nouvelle forme d'attente, donc : non pas celle d'un éventuel « moment décisif », avec tout ce que cela suppose d'artificialité, mais, plus banalement, la fin de la pellicule. On ne choisit pas son sujet, on photographie ce qu'on peut, et on s'en va. Nouvelle figure de style, enfin, amplifiée par Capa ensuite : photographier les fantassins de dos, en train de débarquer. Cette figure est doublement avantageuse pour l'*Operator*. D'une part il donne au *Spectator* l'impression que ce dernier est lui-même *in medias res*, qu'il débarque face à la plage. En même temps, l'*Operator* ne débarque pas en première ligne, dans la première vague d'assaut : il débarque sans débarquer le premier, il s'expose sans complètement s'exposer. Une anecdote racontée par Capa montre une légère divergence entretenue alors avec son ami Hemingway, dit « Papa », qu'il avait retrouvé après le débarquement en train de jouer au soldat avec la 4<sup>e</sup> division d'infanterie, début août, dans la région de Villedieu-les-Poêles :

Papa avait tout prévu. Le régiment avait déjà lancé l'attaque une heure auparavant, sur le flanc gauche du village, et il était sûr que nous pouvions prendre un raccourci et pénétrer par le flanc droit sans trop de difficultés. Il me montra sur la carte à quel point ce serait facile, mais je n'aimais pas cela du tout. Papa me regarda d'un air dégoûté et me dit que je pouvais toujours rester en arrière. J'étais bien obligé de le suivre, mais je lui fis comprendre que c'était à mon corps défendant ; la stratégie hongroise consistait

à marcher derrière un bon nombre de soldats, sans jamais prendre de raccourci à l'aveuglette dans aucun pays (in RC, 274).

Comme à Londres précédemment, l'aventure vira vite au comique. Hemingway monta dans un side-car qui dérapa à la vue du premier char allemand, et l'écrivain fut projeté dans le bas-côté, où il dut rester terré pendant deux heures, tandis que Capa était resté en arrière en compagnie de Stevenson (le capitaine Marcus « Mike » Stevenson, ancien aide de camp du Général Teddy Roosevelt) dans une Mercedes. Au départ de l'ennemi, Papa s'en prit à Capa, l'accusant d'avoir attendu sans rien faire pour mieux photographier son cadavre. Un mois plus tard, durant « La bataille pour Paris », Hemingway semble avoir compris que se couvrir était indispensable, ne fût-ce que pour couvrir l'événement :

Mon but de guerre personnel, à ce moment-là, était d'entrer dans Paris sans recevoir de balle. Nous avons servi de cibles assez longtemps. Paris nous attendait. Je cherchais à me couvrir le mieux possible... (EL, 593).

Les photos du débarquement prises par Capa furent développées à Londres, pour être envoyées le plus rapidement possible au bureau de *Life* à New York. L'expérience, sur le plan strictement photographique, est par certains côtés catastrophique. Dans la hâte de tirer ces photos que le monde entier attendait, et dont les négatifs, dans la solution de développement, s'étaient avérés « fabuleux », Dennis Sanders, le responsable du laboratoire, les avait placés dans la cabine de séchage branchée à la chaleur maximale. Faute de ventilation, l'émulsion du film avait fondu. Pendant un temps, on crut les films de Capa « foutus ». *Blow up, blow the job*. Heureusement, « tout n'était pas perdu. Sur les 72 images des deux rouleaux de pellicule de 35 mm que Capa avait prises avec ses deux Contax au cours du débarquement, 11 clichés étaient tirables. Néanmoins ils étaient légèrement brouillés et *Life* en donna dans une légende une explication très sournoise : *En raison de l'extrême tension du moment, Capa a bougé, d'où le flou des photos*. Dans son télégramme de félicitations pour le meilleur reportage de l'invasion, Wilson Hicks dit au photographe que les clichés inutilisables avaient été endommagés par l'eau de mer qui s'était infiltrée dans ses appareils. Capa n'apprit la vérité qu'à son retour à Londres en juillet » (RC, 268). Malgré la perte et le tremblement (*slightly out of focus*, dira plus tard Capa en titre de son livre), les photos de Capa sont magnifiques<sup>24</sup> : peut-être à cause de cette perte, de ce tremblement. Entre le « fabuleux » et le « foutu »,

---

24. Robert Capa, *Omaha Beach, près de Colleville-sur-Mer*, 6 juin 1944, *Robert Capa Photographe* et *Robert Capa*, Photopoché.

le flou apparaît en effet comme une manière de compromis artistique acceptable. Alors que les photos de Capa faites au Rolleiflex avant et après le débarquement sont parfaitement nettes, qui sait trop nettes, le discours sur la photographie tenu en guise d'excuses par *Life* réintroduit paradoxalement cette part d'exposition personnelle caractéristique de certains clichés d'Espagne. Sans que le photographe, cette fois, puisse être accusé du moindre trucage ou d'avoir floué les lecteurs (la supercherie est bien entièrement celle du magazine), la perte des négatifs devient elle-même symbolique d'une sorte de glissement sur la mort et le *spectrum* selon Barthes. Le photographe a soi-disant bougé à cause de l'extrême tension du moment, ou bien encore l'eau s'est infiltrée dans son appareil : preuve qu'il a risqué sa vie, qu'il tremblait d'effroi, sur place, sur la plage, alors que c'est en réalité le travail de développement photographique qui est menacé de mort, de perte. Le lexique utilisé pour les négatifs est ici le même qu'on utilise pour des hommes tués ou disparus au combat : ils ont été « fabuleux », magnifiques, mais ils sont perdus, ou miraculeusement « sauvés ». Faute de pouvoir avouer à ses lecteurs ce travail du deuil de la photographie, cette entropie qui guette l'image de guerre (et peut-être toute image), *Life* le mal-nommé renvoie le *Spectrum* sur l'*Operator* en le mettant, lui qui avait réussi à s'abriter à peu près sous la mitraille, de nouveau en danger. Ajoutons, comme le fait VSD cinquante ans après en reprenant les photos de Capa<sup>25</sup>, un commentaire de style épique (SOUS LE FEU DES MITRAILLEUSES, LES PREMIÈRES VAGUES D'ASSAUT ATTAQUENT SUR 80 KILOMÈTRES DE CÔTES), et l'on retrouve ici la rhétorique journalistique des années 30. Pour réussir sa photo, le photographe doit mourir un peu, voire complètement. Arrivant à Bayeux le soir du 8 juin, « Capa eut la surprise de voir les journalistes tenir une veillée funèbre en son honneur. Un sergent avait soi-disant découvert son corps flottant dans l'eau le jour J, et comme le quartier général de la presse, à Bayeux, était sans nouvelles de lui depuis quarante-huit heures, le rapport avait été rendu public et la mort de Capa annoncée dans les journaux juste avant son arrivée » (RC, 269). Cette mort arrangerait tout le monde, et constituerait la preuve ultime de l'exposition du photographe : voyez comme il a risqué sa vie lors du débarquement, d'ailleurs, il en est mort. Vision épique de la photographie de guerre, vieux fond de romantisme impliquant un « engagement » (terme aux connotations militaires) maximum de l'artiste pour bien faire ? “Go and get killed, comrade – we need a Byron in the movement” [Va te faire tuer, camarade, notre cause a besoin d'un Byron] avait-on dit à Stephen Spender avant qu'il ne parte pour la guerre d'Espagne.

25. Robert Capa, mêmes photos, VSD du 2-8 juin 1994 .



## SÉRIE 6 : PETITE ÉNIGME EN TROIS PHOTOS, COMPRENNE QUI VOUDRA

La plus connue des photos de Capa prises à la libération de Chartres représente un curieux défilé<sup>26</sup>. Tournant le dos au mouvement général d'une foule dans la rue, le photographe a saisi une jeune femme tondue pour avoir eu un enfant avec un soldat allemand. Tenant son bébé dans les bras, elle est reconduite chez elle, encadrée par un policier, et précédée par un habitant au béret noir, qui porte un sac blanc dont on peut deviner qu'il renferme les cheveux. Cette photo est étonnante, pour deux raisons. C'est d'abord la photo d'un regard collectif (souvent hilare) braqué sur une personne. À part l'homme au béret noir, tout le monde regarde la femme et son enfant, dans un mouvement d'ensemble qui la désigne à l'évidence comme la cible, et la cerne. Tout le monde, y compris le regard du photographe, et donc celui du *Spectator*, qui se trouve du même coup inclus dans cette manifestation de vindicte populaire. Or ce regard collectif n'est pas tant braqué sur la femme et l'enfant, que sur la femme regardant son enfant qu'elle tient emmailloté dans ses bras : bref, sur un tableau bien connu, celui d'une Madone à l'Enfant, un tableau de la Renaissance. L'ironie de ce regard collectif tient à ce qu'il la désigne comme victime au moment même où il la constitue comme tableau : il l'isole de la foule, au moment où elle est dans cette foule. D'où le contraste entre le mouvement de la scène et l'immobilité apparente de la femme au regard figé vers son bébé : une Madone ne marche pas dans la rue, elle est « la Madone à l'Enfant », groupe constitué, désigné par la culture. D'où le scandale de la scène, né du chiasme entre ces regards qui rient alors qu'ils la condamnent, et ce regard à la fois tragique et tendre qu'elle tend sur son enfant. Mais en même temps, n'y a-t-il pas ici quelque ambiguïté à construire, à découper ce tableau au sein de la photo ? Constituer cette femme en Madone, n'est-ce pas en rajouter sur l'ironie collective ? 1° Cette femme ne méritait pas d'être tondue, avec son regard de Madone contemplant son Enfant : pourquoi est-elle si laide, alors qu'elle est si belle ? 2° : C'est bien une Madone, mais elle est tondue, donc grotesque : pourquoi est-elle si belle, alors qu'elle est si laide ? On pense à Eluard décrivant dans « Comprendne qui voudra » (décembre 1944) cette scène si souvent reproduite dans les villes de France libérées :

Une bête prise au piège  
Des amateurs de beauté

---

26. Robert Capa, *Chartres*, 18 août 1944, *Robert Capa*, Photopoche.

qui me désigne comme regard ayant construit une référence esthétique risquant d'être scandaleuse. Cette femme à l'enfant risque d'être trop belle/laide comme Madone pour être prise au sérieux, au tragique comme femme tondue. Je ris avec la foule : c'est peut-être le piège de cette photo, trop reproduite, trop connue.

Une autre photo de Capa, plus rarement reproduite, prise dans la même rue, quelques secondes plus tôt, avec les mêmes personnages vus cette fois de dos (y compris l'homme au béret noir), est plus intéressante<sup>27</sup>. Les mêmes ? Pas tout à fait. Surprise : il n'y a plus seulement une femme au crâne rasé, mais deux. Une deuxième femme, qui suit la première, et semble porter une couverture. Retour à la photo précédente : effectivement, juste derrière l'homme au béret noir, apparaît une tête blafarde, avec des lunettes, celle de la deuxième femme. Cette femme, c'est le *punctum* secret de la première photo : c'est elle que ne regarde pas la foule, c'est elle que dans ce temps qu'on dit « premier », je ne vois pas. Mais dans la deuxième photo, je ne vois plus qu'elle, et me demande qui elle est. Je feuillette les albums, je cherche. Je remonte le temps de l'événement, et découvre alors que Capa a pris une série de photos, dont l'origine remonte à la cour de la Préfecture de Police où des collaborateurs, hommes et femmes, avaient été rassemblés<sup>28</sup>. Dans cette cour jonchée de cheveux, il y a des hommes qu'on pourrait qualifier de patibulaires s'ils n'étaient pas plutôt accablés. Il y a des femmes, certaines rasées, d'autres qui vont l'être. Parmi ces femmes, les deux suivies ensuite dans la rue. Je comprends mieux, alors : la mère de/l'enfant (qui suce son pouce), flanquée (probablement) de sa propre mère, la deuxième femme, avec ses lunettes cerclées, qui tient à la main une sorte de drap, et le biberon du bébé. Je comprends mieux, alors, toute la force des photos de Capa le 18 août 1944 à Chartres, et ce que Barthes appelle la « force d'expansion du *punctum* » : « lorsque, paradoxe, tout en restant un "détail", il emplit toute la photographie » (CC, 77). Avec cette photo rarement montrée (on se demande pourquoi, mais on le devine), le scandale glisse en effet d'objet : ce qu'avoir un enfant avec une soldat allemand aurait pu avoir d'éventuellement « condamnable » devient impossible avec l'image de la mère au biberon, double, spectre, ombre cachée de sa propre fille. Elle aussi tondue. La première photo, si ambiguë en surface, n'est intéressante que par sa profondeur de champ et de temps : le temps qu'il faut pour remonter à l'origine de la séquence, le champ de sens ouvert par cette nouvelle

27. Robert Capa, Chartres, 18 août 1944, *Robert Capa Photographe*.

28. *Ibid.*

image. Tout ce que l'image initiale (du moins dans la temporalité de mon regard) pouvait avoir d'esthétisant se renverse : la grand-mère aux lunettes cerclées n'invite pas au tableau, pas même celui d'une Sainte Famille. Son regard est dur, il ne pardonne pas, il ne s'attendrit pas. Elle n'est pas une image idéale : elle est bien ce point rétrospectif qui me poigne. Comprenne qui voudra pourquoi cette photo est rarement montrée : photo scandaleuse, scandale de ne pas la montrer.

Et ma mère la femme  
Voudrait bien dorloter  
Cette image idéale  
De son malheur sur terre

### SÉRIE 7 : MORT D'UN SOLDAT AMÉRICAIN

Paris libéré. Plutôt que de montrer le défilé sur les Champs-Élysées, Capa choisit de tourner le dos à l'avenue, et de prendre la foule en train de regarder<sup>29</sup>. De regarder un regard. Comme à Chartres. Aussitôt, parmi cette foule en délire, une inquiétude : au premier plan, ces visages et képis des policiers parisiens. Sans doute les mêmes qui, quelques mois auparavant, collaboraient avec l'occupant. Capa annonce Rodger photographiant l'année suivante la libération des camps : ce policier qui salue, sur la droite, ne fait-il pas une sorte de signe nazi ? Ce policier, à gauche, n'est-il pas inquiétant, avec ses lunettes noires ? Mieux, ou pire : parmi ces policiers, il en est un en train de prendre une photo. Effet d'abyme : Capa a pris la photo d'un policier-photographe en train de prendre le spectacle auquel il tourne le dos, le défilé sur les Champs-Élysées. Si l'on développait la photo prise par ce photographe-policier, on y verrait donc Robert Capa, au premier plan du défilé, en train de prendre sa photo. Capa et le policier en miroir : vieille inquiétude, celle de se faire « prendre » par la photo, comme Carmen Sternwood au flash de la caméra cachée dans *The Big Sleep*. Le policier renvoie à Capa sa propre image de photographe : celle d'un individu potentiellement policier, rappel au passage d'une vieille image qui ne cesse de hanter la photographie elle-même. La photo de Capa, ou comment se mettre soi-même en abyme, en miroir, et rappeler, en une photo, toute la photographie.

La perfection plastique de cette image tient à ce qu'elle repose sur une symétrie, renvoyant à elle-même et à l'extérieur. Le détail du

---

29. Robert Capa, *Paris*, 26 août 1944, *Robert Capa*, Photopoche.

policier appareil en main est bien un *punctum* inquiétant réfléchissant l'image (absente) de l'*Operator* en train de photographier : symétrie, miroir interne, donc. Mais l'intérêt de cette photo tient à ce qu'elle recèle un second *punctum*, lui aussi potentiellement inquiétant : l'avion dans le ciel de Paris, au bout de la perspective représentée par l'avenue. Ce détail renvoie à une scène analogue, déjà vue, déjà lue, au même titre que le poème d'Éluard pour les photos de Chartres. La description que fait Proust du ciel de Paris dans *Le Temps retrouvé* :

En un instant, les rues devinrent entièrement noires. Parfois seulement, un avion ennemi qui volait assez bas éclairait le point où il voulait jeter une bombe. Je ne retrouvais plus mon chemin (TR, 220).

Avion ami, ou ennemi ? Policiers gaullistes, ou pétainistes ? Chez Capa, libération paradoxale, où traînent encore tant de signes d'inquiétude. Chez Proust, guerre paradoxale, où les bombardements de la capitale permettent d'éclairer ses monuments, dans une métaphore explicitement photographique :

La nuit était aussi belle qu'en 1914, comme Paris était aussi menacé. Le clair de lune semblait comme un doux magnésium continu permettant de prendre une dernière fois des images nocturnes de ces beaux ensembles comme la place Vendôme, la place de la Concorde, auxquels l'effroi que j'avais des obus qui allaient peut-être les détruire donnait par contraste, dans leur beauté encore intacte, une sorte de plénitude, et comme si elles se tendaient en avant, offrant aux coups leurs architectures sans défense (TR, 182).

Dans le texte de Proust, l'avion ennemi est rassurant en temps de guerre : grâce à lui, on pourra peut-être prendre une dernière « image » de Paris. Dans la photo de Capa, l'avion probablement ami est inquiétant en temps de paix : qui sait s'il ne va pas cracher des balles, tel l'avion arrosant les récoltes dans *La Mort aux trousses* d'Hitchcock (1959). Symétrie, miroir externe : la photo comme reflet d'autres scènes (passées, analepse, recherche du temps perdu : Proust, Paris, 1914) ou à venir. Ce *punctum* de l'avion, élargi, développé, *blown up*, annonce et avertit en effet (prolepse) que la guerre n'est pas finie, qu'une séquence reste à tourner : lors du très difficile hiver 44-45, près de Bastogne, Capa photographiera un ciel qui en sera envahi<sup>30</sup>, sans qu'on puisse dire si l'aviation photographiée est américaine ou allemande. Au sol, un paysage de neige duquel s'élève une épaisse fumée noire. L'avion d'août isolé a proliféré. Comme pour Chartres, revoyant rétrospectivement la photo

---

30. Robert Capa, *Au sud de Bastogne*, 23-26 décembre 1944, *Robert Capa Photographie*.

des Champs-Élysées, je ne vois plus que ce minuscule avion qui point mon regard, et signale que les six mois à venir seront encore très meurtriers. Qu'un soldat allié puisse encore mourir après la liesse populaire de Paris, voilà ce que Capa dira bientôt avec force, celle d'un *punctum* se répandant à travers toute une séquence, avec les quatre photos prises depuis l'intérieur d'un appartement de Leipzig<sup>31</sup>. Sur la première, on voit le soldat affaîssé, affalé, les jambes encore à l'extérieur, sur le balcon d'où il tirait (à la mitrailleuse, sans doute), tandis que la tête et le bras droit, renversés, sont venus retomber à l'intérieur, sur le plancher. Le soldat est mort. Cette photo pourrait être définitive : que photographier après cette image ? Mais il y a une suite, qui ne se réduit pas à l'envahissement de la pièce par d'autres soldats américains qui s'y trouvaient tapis (avec le photographe), et qui vont peu à peu reprendre position sur le balcon, avant de répliquer à l'attaque ayant entraîné la mort de leur camarade. Ce qui n'était qu'un détail à peine perceptible dans la première photo a grandi, s'est développé, littéralement, dans la deuxième, au point d'envahir, au premier plan, une bonne partie de l'image : le sang du soldat mort, qui continue de couler malgré tout, malgré la mort qui aurait dû figer définitivement l'image. La beauté classique de cette séquence tient sans doute au fait qu'à mesure où le *studium* progresse (les soldats vont réagir, puis déloger les allemands embusqués depuis un tramway dans la rue) avec tous les risques de glorification épique, le *punctum* n'en finit pas de couler, de faire tache sur le plancher. C'est ici une autre version de *Death in the making*, non plus la mort « instantanée » du soldat républicain espagnol saisie au temps soi-disant décisif (avec tous les risques de montage, *making*), mais, comme dirait Merleau-Ponty, une sorte d'« image statique du mouvement » : au sein d'une même séquence, faire coïncider un temps T1 (la tache pratiquement invisible) et T2 (la tache qui commence à se répandre), l'instantané de la mort prise au vol et la durée d'une mort donnée. Comme plus tard chez le David Hockney de *Camera works*, la photographie devient, dirait Merleau-Ponty, « rêverie zénonienne sur le mouvement » (OE, 77-78). Le *Spectator* n'est plus confronté à l'image toujours embarrassante d'une prise qui se voudrait la vérité irréfutable, historique, d'une scène vue, mais à l'histoire d'un regard, celui du photographe, le sien, peut-être : « *a record of human looking* », dit Lawrence Wechsler à propos de Hockney, sans que l'on sache si l'expression s'applique au regard du photographe ou à celui du spectateur. Dans ses meilleures photos, Capa transforme l'image photographique en espace

31. Robert Capa, *Mort d'un soldat américain, Leipzig, 18 avril 1945*, *Robert Capa Photographie*.

de lisibilité auquel *Operator* et *Spectator* collaborent : co-opèrent, dirait Eco, à la lecture de l'image, à l'élaboration de son sens. La photo moderne, celle que Capa inaugure dans les années 1944-45, est justement celle où l'on ne demande plus au spectateur, à grand renfort de titres et de sous-titres, d'admirer un cliché exceptionnel, miraculeux (ou son inverse : truqué), instantané : peu à peu, d'ailleurs, les gangues de commentaires rédactionnels disparaissent au profit du langage des images. Donner au spectateur le temps de lire, de déchiffrer, d'éduquer son regard. Transformer le photographe en opérateur de son œuvre, en lecteur de ses propres clichés. En un mot, abolir cette factice frontière des fonctions sur laquelle Barthes reste encore en grande partie arc-bouté. Dans *Blow Up* (1967), Antonioni montrera un photographe devenu *lector in fabula*, en position de spectateur/lecteur développant, déchiffrant les signes, les signaux et les indices, les *puncta* qu'un autre que lui, c'est-à-dire lui-même, aurait logé dans ses images sans le savoir.

À Leipzig, il n'y a pas de « temps décisif », d'instant privilégié qui impliquerait, comme pour le tournage d'un film, l'existence d'un *magic moment* où la lumière de la journée serait la plus belle. Aucun soupçon de truquage. Si le reportage de Capa a valeur de témoignage, c'est moins parce que le sang versé serait la métonymie (voir Barthes sur le *punctum*) du sang de tous les soldats américains morts en Allemagne (*studium* trop évident), mais plutôt parce qu'il consacre le regard du photographe comme inscrit dans la durée : la *Mort d'un soldat américain à Leipzig*, c'est l'histoire d'un regard ayant embrassé divers moments et mouvements du temps. Sur le seul terrain esthétique, le *punctum* du sang sur le plancher relèverait plutôt de l'oxymore, image statique du mouvement, flaque de sang figé qui n'en finirait pas de couler – même si, sur la dernière image, on dirait que la flaque s'est stabilisée, s'est de nouveau figée, mais c'est la preuve que la tache a évolué, que le temps du sang, précisément, s'est écoulé. Hockney concevra lui aussi la photographie comme peinture tendant vers le cinéma : son modèle, en photographie, sera le Muybridge d'*Animal Locomotion*, et en peinture, le Duchamp du *Nu descendant un escalier*. Se rapprocher le plus qu'il est possible du cinéma sans aller jusqu'au mouvement lui-même, en restant dans le statique, ce projet oxymoronique va de plus en plus inclure et impliquer la durée du regard photographique dans l'acte de photographier, celui de l'*Operator* bien sûr, mais celui du *Spectator* aussi. Avec par exemple *Billy Wilder lighting his cigar, Los Angeles, Dec. 1982* (CW, Pl. 86), Hockney réussira à reconstruire statiquement le mouvement de la main (vieille, usée, parcheminée) portant la flamme de l'allumette au cigare, moment fugitif et fragile décomposé, ralenti, puis recomposé par mon regard.

## SÉRIE 8 : MORT D'UN PHOTOGRAPHE DE GUERRE

Fin avril 1954, Robert Capa est au Japon : « Je me plais beaucoup en Orient », écrit-il à Werner Bischof. Au même moment, Howard Sochurek, le photographe de *Life* qui couvrait la guerre d'Indochine depuis plusieurs mois, doit rentrer d'urgence aux États-Unis. Le nom de Capa ayant été très vite avancé pour le remplacer, les deux hommes dînent ensemble à Tokyo le 29 avril. Diên Biên Phu est assiégé depuis mars, et les deux confrères évoquent ensemble cette guerre « absurde », ces attaques de guérilla, et l'impossibilité pour le photographe de guerre de se protéger de manière efficace (RC, 362). Capa se montre d'abord très réticent. Mais il a besoin de l'argent offert par *Life*, qui était proportionnel au danger. L'exposition du photographe, parfaitement aléatoire, avait aussi de quoi le fasciner : n'était-il pas joueur impénitent ? Une photo prise par Cartier-Bresson au champ de courses de Longchamp, en 1952, le montre en train de palper, sourire et cigarette aux lèvres, de l'argent ou des billets (MGN, 50), et l'on sait que William Saroyan avait dans un premier temps pris Capa pour « un joueur de poker accessoirement photographe, métier qu'il méprisait » (RC, 261). Il y a toujours eu, chez Capa, une certaine lassitude vis-à-vis de la photographie, qu'il menace régulièrement d'abandonner : mais en 1954, la photographie, dit-il, l'amuse énormément (RC, 363), et il accepte le travail de *Life*.

De Tokyo, il se rend à Bangkok, puis à Hanoi, où il arrive le 9 mai, juste après la chute de Diên Biên Phu : il couvre alors l'évacuation des blessés à Luan Prabang, au nord du Laos. Le 25 mai, muni d'un Contax chargé d'une pellicule noir et blanc, et d'un Nikon avec un film couleur, Capa part accompagner une colonne française sur la route Nam Dinh – Thai Binh, avec deux autres correspondants de guerre, John Mecklin et James Lucas. Le but de cette opération militaire est d'évacuer et de raser les deux forts de Draï Than et Than Ne. Toute la journée, Capa se distingue par son professionnalisme, fait d'une prise de risques calculés, ou de calculs risqués, avec cette tension entre la protection et l'exposition qui le caractérisait. Mecklin insiste sur la « compétence dans le calcul des risques qu'un homme n'acquiert qu'à sa cinquième guerre. Il réfléchissait avant de traverser des zones exposées, mais s'il entrevoyait une bonne photo qui impliquait un risque, il le prenait » (in RC, 368). Lorsque le joueur l'emporte, Lucas et Mecklin ne jouent plus : trop dangereux. Lorsque la stratégie hongroise prend le dessus, Capa retrouve ses réflexes de protection, et prend la colonne

de dos, comme en Chine auparavant<sup>32</sup>, ce qui donne certes de belles photos, mais un peu trop distantes du danger. Dans le film de cette journée, il semble bien que Capa, à un moment donné, ait ressenti le besoin de ne plus se protéger, de réintroduire l'aléa au sein de son reportage. Cela donne la très belle photo des soldats français avançant dans les hautes herbes<sup>33</sup> pris de face, donc par un photographe qui les avait précédés sur ce terrain miné, comme le rappelle une autre photo de Capa représentant un soldat portant un détecteur de mines (RCP, 240). Pendant un certain temps, Capa fait la navette entre les herbes hautes, le remblai de terre, et la route elle-même. Redescendu dans le champ, il prend alors une photo, de dos cette fois, de la colonne en marche<sup>34</sup> : une en noir et blanc, une en couleur. On voit les hommes égrenés dans les herbes, avançant, visiblement, avec lenteur et précaution. Cette photo n'est peut-être pas la plus belle de Capa, mais elle est sans doute la plus émouvante : c'est en effet sa dernière, car remontant sur la digue une nouvelle fois, il saute, vers 15 h, sur une mine antipersonnel du Viêt-Minh.

Mort d'un photographe de guerre : mort attendue, programmée, d'une certaine manière. Sur le plan esthétique, la beauté de cette dernière photo des soldats marchant dans les hautes herbes tient à ce qu'elle donne une apparence de tranquillité, alors même que la mort de l'*Operator* rôde dans le talus : est-ce tout à fait un hasard, cette tache blanche que fait la chemise d'un soldat, à droite, en bas du remblai, *punctum* proleptique et spectral ? Le paysage est ici épuré, réduit à une perspective en V. La ligne est pure et claire, alors que l'exposition du photographe est maximale. Du pur Hemingway, qui reçoit cette année-là le Prix Nobel de Littérature. Équilibre parfait entre le noir et blanc. Très peu de *studium* : une colonne qui avance, c'est tout. Sur le plan moral, cette mort par explosion accidentelle constitue peut-être la meilleure réponse, ultime et définitive, à la controverse évoquée plus haut. Non pas qu'on puisse affirmer avec certitude que la photo du soldat républicain espagnol n'était pas truquée, mais pour dire qu'à l'attente, à la construction patiente du « moment décisif », Capa, en bon joueur de poker, a toujours préféré l'aléa de l'aventure. Un correspondant de guerre a sa mise – sa vie – entre ses mains. Fallait-il rester sur la route, ce jour-là, descendre dans les hautes herbes, ou encore regagner le talus ? Pile, ou face ? On sait que nombre

32. Robert Capa, *Taierzhuang, avril 1938 : les troupes chinoises sortent de la ville et suivent les rives du Grand Canal*, Robert Capa Photographe.

33. Robert Capa, *Sur la route de Thai-Binh, 25 mai 1954*, Robert Capa Photographe.

34. Robert Capa, *Sur la route de Thai-Binh : des soldats français avancent vers une position des Vietminh*, Robert Capa Photographe.



de romans d'aventures sont construits sur ce principe. On peut de ce point de vue se demander si Capa aurait approuvé le nom donné à la Fondation créée en 1966 à la mémoire des trois grands photographes Magnum disparus entre 1954 et 1956 (R. Capa, W. Bischof, Chim Seymour), *The International Fund for Concerned Photography*, si l'on entend par « concerned » un quelconque engagement de type existentialistico-politique. Car alors, on comprend mal son « engagement », lui dont la carrière, commencée avec la guerre d'Espagne, s'achève aux côtés des troupes coloniales françaises. Capa se concevait plutôt comme un photographe aventureux, annonçant une longue lignée, que le cinéma d'ailleurs reflète : ainsi Jefferies, dans *Fenêtre sur cour*, le film d'Hitchcock contemporain de la mort de Capa, où le photographe joué par James Stewart soigne sa jambe cassée depuis son fauteuil en méditant sur les risques comparés du métier et du mariage. Ou plus récemment le personnage joué par Nick Nolte dans *Under Fire*. Aventureux, c'est-à-dire qui n'hésite pas à mettre régulièrement son propre corps en jeu, voire se sacrifie quand ses propres photos lui deviennent insoutenables : ainsi Kevin Carter, ayant photographié la fillette mourant de faim au Soudan en 1994, qui s'est suicidé. Sur un plan à la fois technique et linguistique (les deux sont liés en photographie), cette explosion finale de Capa a aussi le mérite paradoxal de résoudre quelques contradictions inhérentes à Robert Capa photographe de guerre. Entre *expose* et *explode* : à force de viser le spectre, le photographe devient enfin *spectrum* : sans doute ne peut-on, à la longue, photographier impunément la mort. Fin des rumeurs : il est bien mort cette fois, le Nikon encore accroché à la main gauche, le Contax projeté à plusieurs mètres, les armes (du métier) à la main. Point de truquage. Entre *shut* et *open* : *Time* du 7 juin 1954 devait titrer, en guise d'épithète, "*Death stops the shutter*". La mort rattrape l'obturateur, le ferme définitivement, le disperse à la ronde (vol plané du Contax) au moment même où l'*Operator* s'expose à fond, s'ouvre lui-même, de tout son corps. Le maximum de fermeture au maximum de l'ouverture. *Blows* enfin, *blows up*, explosion, agrandissement, exagération, amplification, à moins qu'il ne s'agisse, avec ce fétard de Capa, d'un dernier pétard de fête, feu d'artifice, bouchon de champagne (Magnum), voire orgasme (Andy Warhol, *Blow Job*, 1964), *punctum* final, *click*, *burst*, silence. Silenzio !

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Sur Capa, on trouvera une bibliographie détaillée à la fin du volume Photopoche qui lui est consacré, ainsi que dans *Magnum : 50 ans de photographies*. Les abréviations données entre parenthèses sont celles utilisées dans le texte.

1. *Sur Robert Capa*

- Richard Whelan et Cornell Capa, ed. *Robert Capa : Photographs*. New York : Alfred A Knopf, 1985. *Robert Capa Photographie*, trad. Danièle d'Antoni. Paris : Sylvie Messinger, 1985 (RCP).
- Richard Whelan, *Robert Capa : A Biography*. New York : Alfred A. Knopf, 1985. *Robert Capa*, trad. S. Hilling, B. et C. Matthieussent. Paris : Mazarine, 1985 (RC).
- *Robert Capa*. Paris : Centre National de la Photographie/Ministère de la Culture et de la Communication, Photopoche n° 36, 1988.
- *In Our Time : The World as seen by Magnum Photographers*. New York & London : W. W. Norton, 1989.
- *Magnum : 50 ans de photographies*, textes de Jean Lacouture, William Manchester et Fred Ritchin. Paris : Nathan Image, 1989 ; Éd. La Martinière, 1995 (MGN).
- *Magnum/Cinéma*, Catalogue de l'Exposition du Couvent des Cordeliers, Paris : Les Cahiers du Cinéma, 1994.

2. *Autres textes cités*

- Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980 (CC).
- Ernest Hemingway, *Fiesta ; The Sun Also Rises*, 1927. London : Granada, 1976 (SAR).
- Ernest Hemingway, « Night Before Battle », 1939. *The Fifth Column and four stories of the Spanish Civil War*. New York : Scribner's, 1969 (NBB).
- Ernest Hemingway, *En Ligne (By-Line : Ernest Hemingway)*, choix d'articles et de dépêches présenté par William White, commenté par Philip Young, trad. J.-R. Major et G. Magnane, Paris : Gallimard, Folio, 1970, 1995 (EL).
- David Hockney, *Camera works*, London, Thames & Hudson, 1984 (CW).
- Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*. Paris : Aubier, 1963 (AES).
- Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, 1964 (OE).
- Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*. Paris : LGF, Le Livre de Poche, 1993 (TR).
- Andy Warhol, Entretien avec G. Berg, in Hector Obalk, *Andy Warhol n'est pas un grand artiste*. Paris : Aubier, 1990.



LE TEMPS À L'ÉPREUVE :  
L'ŒUVRE PHOTOGRAPHIQUE  
DE EUDORA WELTY

GÉRALDINE CHOUARD

Pour amorcer une réflexion sur l'œuvre photographique de Welty, on peut mettre en regard deux commentaires, l'un de Welty elle-même portant sur l'un de ses clichés, l'autre de Barthes, à propos d'une photographie de sa mère retrouvée après sa mort, en soulignant d'emblée la divergence essentielle entre les deux démarches : l'un montre sa photo, l'autre la tient cachée. Tandis que Welty l'exhibe comme emblème de sa production photographique en première page de l'un de ses recueils <sup>1</sup>, Barthes fait de la photographie de sa mère le support d'une réflexion sur l'essence de la photographie, mais déclare ne pas vouloir la montrer : « Elle n'existe que pour moi » <sup>2</sup>, dit-il. Cette photographie n'est poignante que pour lui, et cette atteinte doit garder la singularité qui en fait le prix. Au-delà de ce qui distingue leurs approches respectives, Welty et Barthes pensent tous deux la photographie dans son rapport au temps, qu'elle expose, exacerbe, stigmatise, révulse.

Évoquant la première photographie de son recueil, celle d'une femme noire, de face, résistant opiniâtrement à l'offensive du temps, Welty marque un refus délibéré de toute généralisation : il ne s'agit pas de faire de ce cliché le symbole allégorique d'un milieu, d'une classe sociale, de la misère des temps de crise (« je n'y vois ni la Dépression,

---

1. Eudora Welty, *Photographs*, Jackson : University Press of Mississippi, 1989. Les références photographiques qui suivent renvoient à cet album.

2. *La Chambre claire*, Paris : Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 115.

ni les Noirs ni le Sud ») mais bien plutôt d'y retrouver « l'histoire d'une vie »<sup>3</sup>, c'est-à-dire la temporalité d'un être unique. Les photographies weltiennes résistent ainsi à une approche de type métonymique qui fonctionnerait par renvoi à des catégories plus vastes, par expansion, combinaison, association, en estompant la qualité intrinsèque du référent initial.

Le commentaire de Welty repose par ailleurs sur un écart temporel : tandis que ses clichés datent des années trente, les réflexions qui accompagnent leur publication datent des années soixante-dix. Ce premier phénomène d'effet-retard annonce que dans la photographie, comme l'écrit Régis Durand, « *tout s'est en fait joué en un instant*, mais cet instant ne peut jamais être saisi sans détour »<sup>4</sup> : le photographique se saisit par le biais de la distance, du délai et de l'ajournement. C'est en revenant sur ses propres clichés, un à un, qu'elle a découvert ce que la photographie lui avait apporté, au fil du temps. Et chez Welty, ce qui désille les yeux est aussi ce qui fend l'âme, « car nous sommes les bourreaux de nos propres cœurs » (« *I learned from my own pictures, one by one, and had to ; for I think we are the breakers of our own hearts* »<sup>5</sup>). En d'autres termes, il est une violence propre à ces vérités fortes qui se transmettent par une sorte de froissement d'affect. De *blessure*, dirait Barthes.

Évoquant la photographie de sa mère disparue, Barthes tente à son tour de définir la nature de ce fil qui le rattache à la photographie :

Quelque chose comme une essence de la Photographie flottait de cette photo particulière. Je décidai alors de « sortir » toute la Photographie (sa « nature ») de la seule photo qui existât assurément pour moi, et de la prendre pour guide en quelque sorte de ma dernière recherche. Toutes les photographies du monde formaient un Labyrinthe. Je savais qu'au centre de ce labyrinthe, je ne trouverais rien d'autre que cette seule photo, accomplissant le mot de Nietzsche : « Un homme labyrinthe ne cherche jamais la vérité, mais uniquement son Ariane ». La Photo du jardin d'Hiver était mon Ariane, non en ce qu'elle me ferait découvrir une chose secrète (monstre ou trésor), mais parce qu'elle me dirait de quoi était fait ce fil qui me tirait vers la Photographie.<sup>6</sup>

Pour Barthes comme pour Welty, la photographie opère par le secours d'un décalage dans le temps, dévoilant rétrospectivement des

3. Eudora Welty, « One Time, One Place » (1971), *The Eye of the Story, Selected Essays and Reviews* (1979), Londres : Virago Press, 1987, p. 354-355.

4. Régis Durand, *Le Regard pensif*, Paris : Éditions de la différence, 1988, p. 36.

5. « One Time, One Place », p. 355.

6. *La Chambre claire*, p. 114-115.

enjeux restés jusqu'alors invisibles ou voilés. Pour s'orienter dans le champ de la photographie weltienne, il faut tirer le fil du temps, au plus près de cette « faculté de latence, de sursis ou de remise »<sup>7</sup> propre à ce type d'images.

## EFFETS-RETARD

Évoquant le caractère dilatoire de l'expérience photographique, Régis Durand écrit :

Même dans ses formes accélérées (le Polaroid par exemple), elle fonctionnerait comme effet-retard par rapport au moment « présent » (celui dont on constate qu'il vient de devenir irrémédiablement passé), un redoublement, une rétention, qui disent plus l'impuissance que la synchronicité. [...] L'instantané le plus vif, le plus cru, sera toujours comme à côté, (pensif, rêveur, irréel, les termes diffèrent selon la valeur qu'on donne à cet « écart ») [...] nous installant dans cette claudication temporelle qui est le propre du photographique.<sup>8</sup>

Le délai qui sépare la pose du développement peut apparaître comme une première forme de « claudication temporelle ». Le moment de la prise est toujours marqué d'une indétermination qui participe du trouble propre au photographique. Que la solution employée lors du développement pour rendre visible l'image latente porte le nom de « révélateur » prend ici toute sa valeur. À ce sujet, Welty déclarait que c'était à la fois son œil et le regard d'un autre qui effectuait la mise au point (« *The camera I focused in front of me {...} was an eye {...} – not quite mine* »<sup>9</sup> – et l'on peut ici jouer sur l'homophonie du je (*I*) et du regard (*eye*) – comme si le médium s'était dédoublé lors de la prise de vue : Welty s'était servi d'un instrument qui, d'une certaine manière, s'était joué d'elle. Cette observation rappelle le film d'Antonioni, *Blow-up*, où la vérité surgit d'un détail d'une photographie : un indice apparaît lors du développement, et prend son sens à mesure que le cliché est agrandi. Dans *Les Débuts d'un écrivain*, il est une scène assez voisine de cet épisode, lors de laquelle Welty décrit cette expérience proprement renversante qu'a constitué le tirage de négatifs anciens de photographies de ses parents prises avant leur mariage : « J'étais mystifiée »<sup>10</sup>. Même

7. *Le Regard pensif*, p. 9.

8. *Le Regard pensif*, p. 37-38.

9. « One Time, One Place. », p. 353.

10. *One Writer's Beginnings* (1984), *Les Débuts d'un écrivain*, Paris : Flammarion, 1989, tr. Michel Gresset, p. 178.

stupéfaction chez Barthes face aux photos de sa mère prises alors qu'il n'était pas encore né :

Je lisais mon inexistence dans les vêtements que ma mère avait portés avant que je puisse me souvenir d'elle. Il y a une sorte de stupéfaction à voir un être familial habillé autrement. [...] Le temps où ma mère a vécu avant moi, c'est ça, pour moi, l'Histoire. [...] Aucune anamnèse ne pourra jamais me faire entrevoir ce temps à partir de moi-même.<sup>11</sup>

La magie du photographique, son alchimie en quelque sorte, tient donc à cette capacité de choc à retardement que Régis Durand définit encore en ces termes :

[L]a photographie où se lit le véritable événement critique sera peut-être découverte à l'examen des planches ou bien plus tard encore. La véritable « archéologie du moderne » est peut-être à trouver dans cette démarche complexe, décalée, spéculative, et non la simple « couverture » des événements quels qu'ils soient, dans l'art (qui est loin d'être négligeable) d'être là où il faut au bon moment, conjuguer le passé d'une expérience avec le présent de sa relecture et de sa réappropriation. Interroger un négatif ancien [...], voilà une forme possible d'un théâtre de la mémoire et de l'événement<sup>12</sup>.

### « ONE TIME, ONE PLACE »

Si les photographies weltiennes se prêtent à une relecture différée, « spéculative », offrant la possibilité d'une telle méditation temporelle, il faut ici rappeler qu'elles sont à l'origine des documents de reportage, couvrant « l'événement » qu'a été la Dépression, ce qu'exprime explicitement le titre du premier recueil : *One Time, One Place : Mississippi in the Depression*. Agent de la WPA, Welty a sillonné le Mississippi pour témoigner d'une réalité historique particulière. Avant d'être la révélation d'une vocation d'écrivain, la photographie se définit par sa fonction *indicielle*, en ce sens qu'elle « pointe du doigt un *certain vis-à-vis* »<sup>13</sup>, adhérant à un référent spatio-temporel circonscrit. Dans le cas de Welty, on note une certaine surenchère dans cette adhérence, marquée par un fort enracinement des personnages dans un environnement qui leur est familier. Les sujets weltiens sont souvent photographiés chez eux, dans leur intérieur ou sur la terrasse de leur maison et semblent faire corps

---

11. *La Chambre claire*, p. 100-102. On peut en outre noter une autre forme d'effet-retard de la photographie dans le fait que *La Chambre claire* a été publiée de façon posthume, rejoignant la claudication temporelle qu'il s'était employé à décrire.

12. *Le Regard pensif*, p. 95.

13. *La Chambre claire*, p. 16-17.

avec l'espace qui les entoure. D'une manière générale, ses photographies se caractérisent par leur simplicité et leur force d'évidence : il en émane quelque chose de direct et de franc, on pourrait presque dire de sommaire, de rudimentaire, d'*élémentaire* (au sens de non composé). Contrairement à ce courant de la photographie contemporaine qui présente un certain caractère maniériste, il n'y a rien d'affecté chez les sujets weltyens. Welty témoigne d'une prédilection pour la verticalité : elle aime présenter des hommes, des femmes et des enfants debouts, assez souvent de face, ce qui leur donne une forte dignité.

La diffusion des photographies de reportage des agents de la WPA eut un fort impact sur la nation. Selon Alfred Kazin, ces documentaires ont donné à l'Amérique « un sens nouveau de son histoire »<sup>14</sup>. Tandis que Welty parcourait le Mississippi, James Agee et Walker Evans sillonnaient l'Alabama et publièrent leurs clichés (accompagnés d'un texte de reportage) dans *Louons maintenant les grands hommes* (*Let Us Now Praise Famous Men*) en 1941. Leurs démarches ont souvent été comparées, et leurs divergences d'approche sont éclairantes. Les clichés de Agee et de Evans mettent l'accent sur la difficulté des temps de crise : les visages des sujets photographiés sont souvent abattus, exprimant leur détresse face à l'infortune. Pris dans un contexte analogue, les sujets weltyens se définissent plutôt par leur résistance face à l'adversité. Welty n'a pas essayé de cacher la misère de la Dépression, perceptible dans chaque cliché, mais il n'y a dans son approche aucune mise en scène de l'indigence. D'une robustesse rustique et forte, d'une endurance presque rebelle, ses sujets résistent à l'épreuve du temps. Comme l'a souligné Reynolds Price, Welty a su saisir, à travers ses clichés « les triomphes intimes d'hommes, de femmes et d'enfants, leurs victoires successives contre le temps, le destin, l'adversité »<sup>15</sup>.

Par ailleurs, la nature de l'outil utilisé explique sans doute en partie le naturel de ces photographies. Welty se servait de ce type d'appareil dont l'objectif était placé dans un boîtier qu'on regardait les yeux baissés, contre soi : elle s'avancait donc à visage découvert et ne fixait pas ses sujets. Pour la plupart, en outre, c'était la première fois qu'on les photographiait, et ce premier cliché était la révélation d'une identité *singulière*. Et c'est en ce sens, précisément, que l'on peut dire que les photographies weltyennes résistent à une approche métonymique.

14. Alfred Kazin, *On Native Grounds*, New York : Reynal, Straus and Giroux, 1977, p. 185.

15. Introduction à *Photographs*, p. ix.



Pour éclaircir ce point, les analyses de Barthes relatives au binôme *studium/punctum* semblent ici pertinentes.

La connotation essentielle du *studium*, c'est la culture. Le *studium* relève de codes qui font le matériau même du savoir ethnologique. Le *studium*, c'est l'intérêt humain, général, historique, culturel que suscite une photographie et qui, selon Barthes, relève tout à la fois du « savoir » et de la « politesse »<sup>16</sup>. Le pouvoir métonymique du *studium*, c'est donc ce qui permet de retrouver un tout à partir d'un élément, un ensemble à partir d'une partie, une intention à partir d'une pratique.

Le *punctum* est le détail qui perfore cette généralité, la brise et la lacère, blesse et meurtrit le spectateur, le transporte hors d'une lecture codée. On se souvient ici que Barthes ne voulait pas montrer la photo de sa mère pour éviter qu'elle soit réduite à une affaire de codes (« tout au plus intéresserait-elle votre *studium* : époque, vêtements, photogénie ; mais en elle, pour vous, aucune blessure »<sup>17</sup>).

Quand Welty dit que ses photographies ne sont pas destinées à fonder une objectivité, elle s'oppose à une lecture qui basculerait du côté de l'historique, du sociologique et du statistique et susciterait cet « intérêt poli » propre au *studium*. En réalité, ses photographies se prêtent à une lecture de type culturel (il s'agit quand même de la Dépression, des Noirs, et du Sud), mais elles sont aussi traversées d'effets de *punctum* qui viennent troubler le champ de leur *studium*. En effet, on relève souvent dans les photographies de Welty quelque chose qui touche, qui pointe et qui poigne, un détail qui leur confère un affect particulier. Dans la photo (« *Coca/Jackson/1930s* ») c'est moins le caractère dépenaillé de la jeune fille qui frappe le regard (et qui susciterait un intérêt historique, culturellement connoté) que la ligne diagonale reliant sa jambe et son pied à ceux du bébé qu'elle tient dans les bras, et suggère un moment d'équilibre (instable) qui se donne à lire comme le signe d'un lien complice entre les deux personnages (renforcé par le même mouvement de leurs mains droites). Ce qui anime encore cette photographie, c'est l'intégration des personnages dans leur cadre, marquée par le jeu d'alignement entre les rayures horizontales et verticales de la robe de la jeune fille, et les planches de bois de la maison (à l'horizontale), ainsi que les montants de la fenêtre (à la verticale). L'émotion ici créée tient à la puissance vulnérable de ce moment d'accord au cœur d'une période de difficulté et de tension.

---

16. *La Chambre claire*, p. 51.

17. *La Chambre claire*, p. 115.

La photo « *Cueillette de prunes/Copiah/1930s* » produit un effet comparable, dans le sens où l'on est moins touché par le trou dans la robe que porte la femme photographiée (qui répondrait à la définition du *punctum* « piqure, petit trou, petite tache, petite coupure »<sup>18</sup>) que par l'effet de symétrie produit par les deux chapeaux, les deux seaux et les deux sourires (à cette différence près que tout chez la petite fille figure à une échelle réduite). Ici encore, l'élément qui vient scander le *studium* (le témoignage d'une réalité sociale), c'est le lien qui unit l'un à l'autre, l'un et l'autre, qui « congédie tout savoir, toute culture »<sup>19</sup> et la place sous le signe d'une solidarité *poignante*.

Revenant sur la photo de sa mère au jardin d'hiver, Barthes découvre une autre « zébrure inattendue » :

Je sais maintenant qu'il existe un autre *punctum*, (un autre « stigmat ») que le détail. Ce nouveau *punctum*, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème (« ça-a-été »), sa représentation pure.<sup>20</sup>

Pour Barthes, l'emphase déchirante du temps passé n'est autre que la découverte de l'irréversible. La photographie weltienne est traversée de ce *punctum* temporel, mais il ne s'agit pas du même temps. Loin de sombrer dans la nostalgie déchirante du « ça-a-été », Welty déclare, en reprenant ses photographies, que c'est leur place dans le cycle de la semaine qui en fait la caractéristique essentielle : elles ne renvoient pas à un passé indifférencié, frappé d'irréversible, mais désignent un temps scandé par diverses habitudes de vie, partagée en trois catégories distinctes (les jours de la semaine, le samedi, le dimanche<sup>21</sup>). C'est le rythme de la vie sudiste de l'époque qui s'y exprime : à la quotidienneté des jours ouvrables succèdent des parenthèses de temps libre, antidotes des journées de labeur. La plupart des photographies suggèrent une organisation collective du temps réglée par les exigences de l'agriculture et de l'élevage : c'est le cas de ces scènes de récolte de coton, d'abattage de bétail, ou de préparation de sirop de canne. Loin de figurer comme routine ingrate, l'exercice de la tâche quotidienne apparaît dans la plupart des cas comme accomplissement personnel. Le fait que chacun soit photographié individuellement et non en groupe (à quelques exceptions près) semble signaler l'entrée d'un temps propre, avec sa qualité de vécu subjectif, dans la sphère du temps de travail. C'est ce qu'évoquent

18. *La Chambre claire*, p. 49.

19. *La Chambre claire*, p. 82.

20. *La Chambre claire*, p. 148.

21. « One Time, One Place. », p. 354.

notamment les divers portraits de femmes, qu'il s'agisse de cette institutrice à l'allure fière, de cette sage-femme rayonnante prenant la pose de la présentation d'un nouveau-né à sa mère, ou de cette infirmière trônant devant sa porte. L'abondance des clichés pris les jours de congé prolonge cette mise en valeur d'un temps privé : dans ces moments intermédiaires où contraintes et habitudes cèdent leur place aux expériences spontanées, le temps s'arrête. Tendre intervalle temporel où se structurent les relations interpersonnelles : moment de jeu, de divertissement (de nombreuses photos sont prises lors de jours de fête, notamment pendant la période de carnaval). Le samedi est par excellence l'espace de liberté qui retrace les limites temporelles proches de cet espace transitionnel que Winnicott définit comme le « pas-encore-réel », zone intermédiaire entre le réel et l'irréel où l'enfant découvre et réinvente la réalité en jouant<sup>22</sup>. Dans la préface à cet album, Welty rappelle par ailleurs qu'elle avait eu l'intention, dans les années quarante, de publier un recueil de photographies prises uniquement le samedi pour la diversité des points de vue qu'offrait ce jour-là<sup>23</sup>. Si le samedi est le jour affranchi de tout principe, le dimanche reste, en revanche, le jour consacré au Seigneur. Un temps sacré, dans le flux du temps profane, qu'illustrent les clichés pris lors de cérémonies religieuses<sup>24</sup>.

On retrouve ainsi dans les photographies weltyennes cette coexistence des temporalités sur laquelle s'édifie son œuvre romanesque – coexistence d'un temps social et d'un temps individuel, l'opposition entre jours ouvrables et jours fériés, et surtout ce souci de l'*autre* dans le temps. Welty déclare d'ailleurs n'avoir été qu'un intermédiaire pour laisser s'exprimer les autres (my taking them was the medium [...] I was just the instrument »<sup>25</sup>).

## APPRENDRE À VOIR, TROUVER SA VOIX<sup>26</sup> : DE L'IMAGE AU TEXTE

Interrogée sur les rapports entre photographie et écriture, Welty a toujours souligné la spécificité intrinsèque des deux modes d'expression,

22. *Playing and Reality* (1971), *Jeu et réalité*, Paris : Gallimard, 1975. Pour Winnicott, la culture serait en quelque sorte l'extension de la fonction de l'objet transitionnel, la poursuite du jeu où le sujet se reconstitue.

23. Introduction à *Photographs*, p. xviii. Ce projet ne vit jamais le jour. *Les Débuts d'un écrivain* peut apparaître comme l'avatar tardif de cette formule composite.

24. Voir en particulier n° 103, n° 105 et n° 106.

25. *Photographs*, p. xv.

26. Je reprends ici les titres des chapitres de *Les Débuts d'un écrivain* divisé en trois parties « Écouter », « Apprendre à voir », « Trouver une voix » (« Listening », « Learning to See », « Finding a Voice »).

les enjeux propres à chaque art. Inutile donc de chercher des équivalences terme à terme entre des sujets photographiques et des personnages littéraires : l'analogie n'est pas impossible mais elle est réductrice. Pour ne retenir qu'un exemple, on peut envisager de mettre en relation une photo prise un jour de Mardi gras [n° 147] mettant en scène un squelette et une méduse à la chevelure serpentine et un passage extrait de *La fille de l'optimiste*, situé à la Nouvelle Orléans, un jour de carnaval, qui en est la fidèle transcription. S'il est possible d'établir certains parallèles entre le texte et l'image, les choses semblent se situer à un plan qui dépasse l'analogique. C'est de façon indirecte, détournée, dans l'écart, qu'il faut chercher en quoi le texte weltyen a été influencé par la pratique photographique. Quelques éléments semblent pouvoir être mis en évidence, parmi lesquels la valeur que son œuvre littéraire accorde au cadrage, à l'exposition, à l'instant, aux images, et enfin à la temporalité.

Les textes weltyens sont toujours inscrits dans un contexte spatio-temporel précis, témoignant d'un fort sens du *cadrage*. Welty a par ailleurs évoqué les limites comme tremplins (« limitations as springboards »<sup>27</sup>) fournissant un ancrage, un point d'incidence déterminé, à partir duquel puisse s'intensifier son champ de vision. Comme Welty, l'héroïne de « Un souvenir » procède à cette découpe dans la réalité du monde : « depuis que j'avais commencé à prendre des leçons de peinture, je me servais de mes doigts comme de petits cadres, pour tout examiner »<sup>28</sup>. Authentique principe de composition, ce cadrage vise à établir une clôture à l'abri de laquelle la réalité peut être ordonnée, sortie, explorée.

D'autre part, les personnages weltyens *s'exposent*, au sens où ils se trouvent souvent placés dans une situation où plus rien ne les protège. Cet affrontement, qui les conduit à une révélation intime, est d'ailleurs de plus en plus vif au fil du temps. Dans *Les Pommes d'or* (*The Golden Apples*, 1949), les personnages découvrent une vérité dans l'expérience du manque, de la privation, de la défaite, une vérité qui se révèle en somme quand elle a le cou coupé, comme la figure de Méduse qui apparaît lorsque l'histoire touche à sa fin. Virgie fait allusion à cette tête tranchée alors même qu'elle éprouve, dans la perte qu'elle vient de subir (la mort de sa mère) un nouveau sentiment de liberté. Marchant seule, dégagée, pour ainsi dire délivrée, elle observe la splendeur du paysage sudiste sous un violent orage auquel elle s'abandonne le sourire aux lèvres.

27. Reynolds Price, « Eudora Welty in Type and Person », 7 mai 1978, *Conversations*, New York : Washington Square Press, 1985, p. 262.

28. « A Memory » (1941), « Un souvenir », *L'homme pétrifié*, Paris : Flammarion, 1986, tr. Michel Gresset et Armand Himy, p. 165.

*La Fille de l'optimiste* (*The Optimist's Daughter*, 1972) expose Laurel, le personnage central, à cette fin de non-recevoir qu'est le deuil. Au terme d'une longue phase de questionnement libératoire, Laurel finit par rendre les armes d'une mémoire trop longtemps protégée et accepte la dimension du manque, le détachement. À partir de ce moment de renoncement, la mort se trouve sinon annulée, du moins transfigurée : le roman du souvenir devient le roman de la mémoire vivante où le passé cesse d'être figé en sa passéité pour s'ouvrir à nouveau sur le futur.

Évoquant ce sens particulier de *l'instant fugitif* (« the transient moment ») en photographie, Welty déclarait :

J'appris dans l'action à quel point il me fallait être prête. La vie ne s'arrête pas. Un bon cliché, ça empêche un instant de filer. La photographie m'apprit qu'être capable de capturer le fugitif en étant prête à déclencher l'obturateur au moment clé – tel devait être mon but.<sup>29</sup>

Selon une pratique héritée de la photographie, le texte weltien est traversé de nombreuses pauses temporelles, mises au point sur un détail particulier, moments de vérité qui ponctuent la trame narrative d'autant d'épiphanies. Dans cette histoire pleine de bruit et de fureur qu'est *The Burning*, la guerre civile fait ses ravages : viol, pillage, incendie, assorti d'un double suicide par pendaison. Mais loin de se dérouler sur un champ de bataille, la nouvelle a pour cadre l'intérieur feutré de deux vieilles filles, dont Welty relève avec un luxe de détails, le miroir vénitien, le service à café, l'argenterie ancienne. Dans ce texte qu'André Bleikasten a qualifié de « tempête faulknérienne dans une tasse de porcelaine rococo »<sup>30</sup>, Welty ne tire pas de leçon historique de l'événement, mais offre un arrêt sur image particulièrement éloquent – après la tempête, l'esclave qui survit aux deux femmes pose ses lèvres sur une tasse de thé pour en goûter un instant la saveur sucrée subsistant à l'état de trace sur la porcelaine<sup>31</sup>.

Par ailleurs, les *métaphores* foisonnent dans l'univers weltien : originales, hardies, elles sont souvent visuelles. C'est que, pour Welty, le monde s'organise en *images*, la matière prend vie, l'inanimé s'anime, le mouvement s'imprime en toute chose. Ainsi, un camion qui s'élance sur la route est comparé à une volée de poulet pris d'un vent de folie panique<sup>32</sup>, les jambes d'une petite fille pédalant dans le vide font figure

---

29. *Les Débuts d'un écrivain*, p. 155.

30. André Bleikasten, « La tranquille audace d'Eudora Welty », *La Quinzaine littéraire* n° 595, 16 février 1992.

31. « The Burning », *The Collected Stories*, p. 494.

32. Eudora Welty, *Losing Battles* (1970), Londres : Virago Press, 1982, p. 392.

d'ailes d'un moulin tournant avec le vent<sup>33</sup>, ou encore la crête d'une montagne prend l'allure d'une langue de veau<sup>34</sup>. La réciprocité des échanges qui, dans le monde weltien, se nouent entre les êtres, les animaux et les choses, confère à sa prose son intense vivacité.

L'une des nouvelles de Welty met en scène un photographe ambulant, « *Kin* », qui est aussi, en quelque sorte, la figure de l'auteur arrêtant son regard sur quelques images pour les donner à voir.

En dehors de ses multiples métaphores visuelles, le texte weltien fait figurer un certain nombre de clichés qui sont toujours porteurs d'une temporalité singulière. C'est le cas par exemple de la photo de mariage qu'on regarde en famille dans *Losing Battles*<sup>35</sup>. Relai et support de la parole, cette image possède un pouvoir temporel particulier : comme toute photographie, elle est la preuve inéluctable que le passé a existé, ou encore, pour reprendre la formule de Barthes, elle est le signe que « ça-a-été »<sup>36</sup>. « Tranche de temps »<sup>37</sup>, elle effectue une coupe dans le déroulement temporel mais elle est aussi porteuse de temps par la distance qu'elle désigne entre le passé de la prise de vue et le présent de la perception. La photographie creuse une distance qui est signe d'absence : la contempler, c'est prendre acte d'un certain nombre de disparitions. Sur une ancienne photographie mieux que nulle part ailleurs, toute personne humaine redevient, selon l'expression de Heidegger un « être-pour-la-mort »<sup>38</sup>. De même que devant la photo de sa mère enfant, Barthes se dit déjà « elle va mourir » et ne peut y lire rien d'autre que cette « catastrophe », la photo de mariage de Beulah porte ce « vertige du Temps écrasé »<sup>39</sup>. L'image révèle une réalité insoupçonnée : vingt-cinq ans plus tard, Beulah y découvre pour la première fois la présence de son habilleuse. Parfait exemple de ce que Barthes appelle l'« extase photographique », ce « mouvement proprement révoltif qui retourne le cours de la chose », et fait ainsi « revenir à la conscience [...] la Lettre même du Temps »<sup>40</sup>. La stupeur que manifeste Elvie qui

33. « the truck sprang up like some whole flock of chickens alarmed to the pitch of lunacy », *Losing Battles*, p. 392

34. « her legs still running like windmill », *Losing Battles*, p. 3-4.

35. « the distant point of a ridge, like the tongue of a calf », *Losing Battles*, p. 328-329.

36. *La Chambre claire*, p. 120.

37. *On Photography* (1973), *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, Collection Choix Essais, 1993, tr. Philippe Blanchard et l'auteur, p. 16.

38. Martin Heidegger, *Être et Temps* (1927), tr. François Vézin, Paris : Gallimard, 1977.

39. *La Chambre claire*, p. 149-150.

40. *La Chambre claire*, p. 183

ne se retrouve pas sur cette photographie (« Où étais-je ? ») relève de l'extase inverse : n'étant pas née à cette époque, elle était hors temps, ou comme le dit l'anglais, « *she was not in the picture* » (« elle ne faisait pas partie du décor »). La photographie précipite alors le texte dans un état véritablement nostalgique, dont Jankélévitch dit qu'il est une « mélancolie humaine rendue possible par la conscience de quelque chose d'autre, conscience d'un ailleurs, conscience d'un contraste »<sup>41</sup>. La photographie serait en quelque sorte l'art de la mélancolie, nous rappelant que le temps s'est écoulé, qu'il s'écoule encore, ce qui est une autre façon de nous dire que nous sommes mortels. Ce que soutient Susan Sontag :

La photographie est un art élégiaque, un art crépusculaire. (...) Toutes les photos sont des *memento mori*. Prendre une photo, c'est s'associer à la condition mortelle, vulnérable, instable d'un autre être (d'une autre chose). C'est précisément en découpant cet instant et en le fixant, que toutes les photographies témoignent de l'œuvre de dissolution incessante du temps.<sup>42</sup>

Loin de redonner vie aux absents, la photographie creuse leur absence. C'est ce dont la tante Beck a soudain pris conscience lorsqu'elle déclare que cette photo « se remplit de mort(s) » (« *This picture's filling up with the dead* »). Douleur et « indialectique », incapable de « transformer le chagrin en deuil »<sup>43</sup>, elle relève non pas du souvenir, mais du « contre-souvenir »<sup>44</sup>. Contrairement à la parole fluctuante et souple, la photographie est irréversible, irréductible, et pour tout dire cruelle, au sens où l'entend Clément Rosset, c'est-à-dire tout à la fois *crudus* (cru, indigeste, non digéré) et *crudelis* (cruel, violent). Cruelle ou tout simplement réelle puisque le principe de cruauté du réel tient précisément au « caractère unique, et par conséquent irrémédiable et sans appel de cette réalité – caractère qui interdit à la fois de tenir celle-ci à distance et d'en atténuer la rigueur par la prise en considération de quelque instance que ce soit qui serait extérieure à elle »<sup>45</sup>. C'est sans doute cet excès de réalité qui fait dire à Beulah que désormais, on ne la regardera plus. À l'inverse, en fin de parcours, Welty ressort ses photographies et les publie.

---

41. Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris : Flammarion, 1974, p. 346.

42. *Sur la photographie*, p. 29.

43. *La Chambre claire*, p. 141.

44. *La Chambre claire*, p. 142.

45. *Le Principe de cruauté*, Paris : Minuit, 1988, p. 17-18.

## « ÇA-A-ÉTÉ »

Depuis une vingtaine d'années, les publications weltyennes se résument à des albums photographiques <sup>46</sup> et à son autobiographie, *Les débuts d'un écrivain*. À la vue de son parcours d'ensemble, une remarque s'impose : alors que dans son œuvre romanesque, le temps du récit semblait rejoindre le temps de la narration jusqu'à atteindre avec *La Fille de l'optimiste* un écart minimal (une dizaine d'années), il semble au contraire qu'après 1972, le schéma s'inverse brutalement. La courbe asymptotique du temps weltyen, évoluant vers une situation d'équilibre au point zéro, se redéploie soudainement. Tout se passe comme si, ayant pris conscience de l'irréversibilité du temps réel au sens ontologique du terme, Welty avait décidé de se mettre en état de résistance en remontant le fil du temps. Pour le prendre de court.

Alors qu'est déjà vécue la plus grande partie de sa vie, Welty se place au devant de sa propre expérience d'écrivain, l'expose, expose des photographies qui remontent à plus d'un demi-siècle et du même coup, s'expose elle-même. Mais cette extase temporelle, ce mouvement révoltant de « trompe-la-mort » fait aussi revenir à la conscience la lettre même du temps avec une force poignante puisqu'il en souligne à nouveau l'implacable irréversibilité. Photographie et autobiographie apparaissent ainsi comme deux moyens à la fois symétriques et opposés de reconnaître le sens « unique et obligatoire » du temps, son « unilatéralité absolument impaire » <sup>47</sup> et de tenter de le prendre au miroir des images et des mots, en revenant à l'expérience d'une réalité vécue. En dépit de leurs divergences, ce que partagent les deux systèmes de représentation est un même principe fondateur : la référence. Dans un cas comme dans l'autre, il y a « position conjointe de réalité et de passé » <sup>48</sup>. Barthes a montré que certains traits biographiques possèdent des qualités propres à la photographie, permettant d'accéder à cet « infra-savoir » que révèlent certains clichés – ce sont les « biographèmes » : « la photographie a le même rapport à l'Histoire que le biographème à la biographie » <sup>49</sup>. La

46. L'un publié en 1971, *One Time, One place : Mississippi in the Depression*, In *Black and White*, publié en 1985 avec un tirage très limité (500 exemplaires), l'autre publié en 1989 intitulé sobrement *Photographs* et portant toujours sur la même période.

47. Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, p. 14.

48. *La Chambre claire*, p. 120. À cette différence près que l'autobiographie, comme tout discours « combine des signes qui ont certes des référents », mais ces référents peuvent être des « chimères », tandis qu'avec la photographie, jamais ne peut être nié « le fait que la chose a été là. »

49. *La Chambre claire*, p. 54.



parution conjointe des *Débuts d'un écrivain* et d'albums de photographies peut se lire comme multiplication de « biographèmes », accomplissant un mouvement de bascule vers la réalité vécue.

« Ça-a-été », semble affirmer Welty, exhibant son certificat de présence au monde, garant de l'être qu'elle a été et qu'elle continue d'être. Comme si au-delà de la nostalgie, ou assez forte désormais pour s'en payer le luxe, elle cherchait à remonter, tendue, vers le vibrant, le mouvant, avec sa part d'audace et d'insolence. Comme le dit Hölderlin : « Qui le plus profond a pensé aime le plus vivant »<sup>50</sup>. Après avoir pensé (écrit) le plus profond, Welty aime le vivant, et le (re)met en images. Elle joue ainsi sur ce nouvel effet-retard de la photographie que Régis Durand décrit ainsi :

La contemplation de photographies fait de nous des archéologues à la recherche non pas d'une reconstruction imaginaire et savante du passé, mais de ce qui, dans les images du passé, peut activer notre conscience du présent, la déstabiliser, provoquer en elle une refonte violente des valeurs. La photographie, parce qu'elle saisit l'unicité d'un instant, d'une configuration bien particulière d'espace, d'affects, et de temps, constitue comme une monade fragile, une allégorie instable, un déséquilibre permanent. [...]

Le propre de l'expérience photographique, ce en quoi elle diffère radicalement de toute autre, c'est de rendre visible et intelligible ce télescopage de niveaux et de rythmes temporels [...].<sup>51</sup>

La photographie accomplit le temps, ou plutôt interdit qu'il ne s'accomplisse tout à fait, nous entraînant dans un équilibre instable, dans l'inachevé qui dure, perdure. Dans le cas de Welty, l'art photographique apparaît comme la possibilité d'une variation de point de vue, retour à une vision qui s'accommode à tout ce qui est, consent à la totalité de l'univers pour devenir le témoignage d'une bienveillante générosité envers la vie elle-même. Dans un mouvement d'adhésion à l'existence tout entière proche de cet assentiment au devenir qu'évoque Nietzsche dans *Le Gai Savoir* : « Notre propre aspiration au sérieux est de tout comprendre en tant que devenir, de nous renier nous-mêmes en tant qu'individu, de sonder le monde par le plus d'yeux possible »<sup>52</sup>. Sans aller jusqu'à ce reniement total de l'individu (l'artiste demeure en tant qu'instance du regard), les photographies weltyennes témoignent d'une vertu d'effacement qui n'est pas synonyme d'indifférence passive, mais bien au contraire approbation de l'autre dans sa spontanéité vivante et

---

50. Cité par Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser ?* (1959), Paris : PUF, 1983, p. 32.

51. *Le Regard pensif*, p. 75-76.

52. *Le Gai Savoir*, cité par André Simha, *Nietzsche*, Paris : Bordas, 1988, p. 112

son mystère. L'autre y impose en effet sa présence lumineuse et irréductible, dans un face-à-face qui est en même temps distance infranchissable et intimité. Cette façon dont l'autre est à la fois proche et lointain, offert et cependant secret, Emmanuel Levinas l'appelle « visage », et il faut entendre ce terme ainsi qu'il nous invite à le faire, dans un sens qui offre à la pensée morale ses fondements essentiels. Car ce visage ne saurait se réduire à n'être qu'une image, « il est par lui-même et non par référence à un système »<sup>53</sup>, unique absolument, et nous enjoint à répondre de lui :

La présence du visage signifie ainsi un ordre irrécusable – un commandement – qui arrête la disponibilité de la conscience. La conscience est mise en question par le visage. (...). La mise en question de soi est précisément l'accueil de l'absolument autre. L'épiphanie de l'absolument autre est visage où Autrui m'interpelle et me signifie un ordre, de par sa nudité, de par son dénuement. C'est sa présence qui est sommation de répondre.<sup>54</sup>

Le premier portrait de femme du recueil annonce d'emblée la dimension éthique de cette rencontre avec l'autre : la nudité et le dépouillement de son visage « perce l'ordre du monde »<sup>55</sup> et bouleverse la conscience qui doit répondre à son pressant appel. Si une telle responsabilité devant autrui n'est ni confortable ni apaisante, puisqu'elle lacère le cœur sans répit, cette exigence est aussi abolition des limites, voie d'accès vers l'infini, « entrée en relation avec l'insaisissable »<sup>56</sup>. Loin d'être un repli craintif dans le cocon du passé, la photographie retourne l'axe du temps et place ouverture et espérance dans le souvenir. Exposition maximale à ce qu'il y a de plus vivant dans la pluralité de l'existence humaine, l'art photographique tel que le pratique Welty est donc un perpétuel désir d'approfondir l'éphémère, et crée son propre infini en rétablissant la primauté de l'élan vers l'autre. Elle nous apprend à lire le visage d'autrui, comme le fait l'un de ses personnages, Clytie, pour qui « le spectacle le plus profond, le plus touchant au monde est sans doute celui d'un visage »<sup>57</sup>.

Et pourtant, alors même qu'elle affirme cette dimension d'infini du visage d'autrui que révèle la photographie, Eudora Welty ne cesse de souligner les limites de ce mode de représentation. En 1971, lors de la publication de son premier album, elle déclarait que sa quête de

53. E. Levinas, *Totalité et infini* (1961). Paris : Le Livre de poche, 1992, p. 47.

54. E. Levinas, *Humanisme de l'autre homme* (1973). Paris : Livre de poche, 1992, p. 65.

55. *Humanisme de l'autre homme*, p. 52.

56. *Humanisme de l'autre homme*, p. 54.

57. « Clytie » (1941), *L'Homme pétrifié*, p. 179.

l'autre avait été déclenchée par la pratique photographique, relayée ensuite par l'écriture, recours nécessaire à l'achèvement d'une vision singulière. C'est ce que suggèrent les propos de la photographe devenue écrivain :

En prenant des photos de gens dans toutes les situations, j'appris que chaque sentiment attend son geste, et il me fallait être prête à reconnaître ce moment quand je le surprendrais. C'étaient là des choses qu'un écrivain de fiction avait besoin de savoir. Et le besoin de retenir la vie fugitive dans des mots – il y tellement d'autres choses de la vie que seuls les mots peuvent communiquer –, je le ressentais suffisamment pour qu'il me dure jusqu'à la mort. La direction que suivait mon cerveau, c'était la direction d'un écrivain, non d'un photographe ou d'un archiviste<sup>58</sup>.

Si les mots en disent toujours plus long que les images, quel sens faut-il alors accorder à la récente publication de photographies ? Un retour aux débuts, avant de passer à l'écriture ? Une façon de boucler la boucle ?

Outre le rappel de leur fonction d'amorce dans la quête de la voie de l'écrivain, ces photographies visent peut être à créer un état émotionnel qui n'est pas directement verbal, exprimant au-delà des mots la fugacité de l'être. À moins qu'il ne faille les appréhender, au contraire, comme des images d'un type nouveau, nourries, enrichies par l'œuvre weltienne. Des images à déchiffrer, en quelque sorte, comme des textes.

Ultime hypothèse, la photographie, toujours inachevée, est un appel à renouer d'autres liens avec le texte weltien, à faire entrer les deux arts dans une relation d'échange où le texte et l'image se confèrent une intelligibilité réciproque. Welty nous invite à la suivre au labyrinthe de son œuvre en suivant le fil du temps, d'un temps qu'elle n'a cessé de mettre à l'épreuve, par tous les moyens, et qu'elle nous invite à découvrir, à coup d'écarts, de décalages, de ruptures, pour meurtrir et instruire : « car nous sommes les bourreaux de nos propres cœurs ».

---

58. *Les Débuts d'un écrivain*, p. 156.

## L'ŒIL DES FOULES DE LILLO, MAO, LA PHOTO

SERGE CHAUVIN

Au sein de la prolifération d'informations visuelles dont l'œuvre de Don DeLillo décline méthodiquement les modalités pour broser un panorama exhaustif de notre devenir-image, la photographie, si elle paraît moins prégnante et omniprésente que le cinéma, la télévision ou la publicité sous toutes ses formes, n'en garde pas moins un statut singulier qu'illustrent tout particulièrement deux scènes programmatisées, l'une, fictionnelle, dans *White Noise* (où la grange la plus photographiée d'Amérique n'existe plus que comme « la grange la plus photographiée d'Amérique »), l'autre, historiquement attestée, dans *Libra*, où Lee Harvey Oswald se construit pour la postérité une image de combattant révolutionnaire marxiste et américain (la *white picket fence* de son *backyard* se devine à l'arrière-plan de la photo où il pose avec dans une main son arme, dans l'autre un journal communiste). Mais c'est dans son dernier roman en date, *Mao II*, que la réflexion de DeLillo sur la photographie trouve son aboutissement, en se nourrissant d'une confrontation avec d'une part la représentation télévisuelle d'événements collectifs et traumatiques (« l'avenir appartient aux foules »), d'autre part un art plastique tenté par la reproductibilité (Warhol). Le texte même du roman est d'ailleurs scandé par plusieurs reproductions photographiques, représentant respectivement la foule sur la place Tian An Men, le mariage collectif de milliers de disciples de Moon au Yankee Stadium, les victimes du stade du Heysel, l'enterrement de Khomeiny, et enfin de jeunes garçons (combattants ?) libanais. Quant au titre même, il est emprunté à un *dessin* de Warhol.

*Mao II* s'ouvre donc sur une évocation de ce mariage de masse célébré par le révérend Moon, tantôt du point de vue d'une disciple,

tantôt de celui de ses parents. Cette cérémonie où les conjoints, qui ne s'étaient jamais rencontrés, ont été assortis sur photo, semble répondre au principe d'une reproductibilité appliquée au vivant. Cette multiplication du même, répétée jusqu'au vertige, fonctionne comme un *mantra*, une incantation qui finit par créer un supplément, impossible à domestiquer : c'est le tout de la foule, irréductible à la somme de ses composantes, mais où se joue un autre rapport de l'un et du multiple, dans une apothéose de l'aura. La foule des disciples est comparée à une chaîne de protéines, un agrégat moléculaire, mais l'on pourrait aussi bien y voir un hologramme, dont les fragments, si on le brise, conservent chacun l'image complète. Cette image, c'est évidemment celle du maître, Moon, mais on ne peut s'empêcher d'y associer aussi le visage de Mao tel que le dessinait l'ordonnancement de milliers de Chinois lors des grandes cérémonies du régime, dans les stades, justement, ou sur la place Tian An Men. Moon est un miroir de la foule, mais c'est aussi un point de vue extérieur sur elle, un œil singulier (*Moon eye/I*) auquel s'offre la foule comme, en quelque sorte, « la Terre vue de la lune ». Mais outre cette lumière lunaire (réfractée), la foule est aussi illuminée par les flashes d'une autre foule, celle des spectateurs distants et impuissants (quelques curieux, beaucoup de parents) condamnés à cette médiation imparfaite de la photo pour tenter tant bien que mal de *saisir* l'instant, et par là de rétablir une intimité avec ces « proches » devenus étrangers. Mais c'est là encore pour la foule des disciples un moyen de se créer un double : si à chaque marié correspond un photographe, on aboutit à une sorte de relation bijective entre photographe et photographié, au risque (tentant) de s'y perdre, mais aussi à une prolifération d'images d'une même foule qui menace de déborder du cadre. Cette répétition, avec toute la charge de mort qu'elle véhicule, trouve sa version millénariste dans la foule fanatisée qui, lors des obsèques de Khomeiny, excède les limites de la lucarne cathodique. Dans ces scènes d'hystérie collective et de bousculades meurtrières (réminiscentes du Heysel), les vivants rejoignent leur idole dans la mort à laquelle ils voudraient l'arracher, et là encore, comme dans le cas de Moon, le multiple s'abîme et s'abolit dans l'un. Le point extrême de ce processus est atteint avec les émeutes de la place Tian An Men, où la bigarrure de la foule des manifestants est annihilée pour faire place à l'*uniformité* d'une autre masse humaine, la soldatesque en rangs serrés. Un spectacle qui une fois de plus ne va pas, pour qui l'observe à la télévision, sans jouissance mortifère : l'horreur et la séduction de ces scènes de mort, là comme au Heysel, vient de ce que le temps réel y est perçu comme un ralenti (celui d'une agonie interminable – ou indéfiniment rejouable, avec toute l'obscénité que décelait déjà André Bazin dans l'enregistrement filmique de la mort),

et que l'individu n'y est plus qu'un *détail* au sens pictural du terme. La vision d'ensemble est peut-être un tableau vivant, mais composé d'une multiplicité d'écorchés.

En d'autres termes, la télévision et le magnétoscope autorisent et inaugurent une sorte d'érotique de l'arrêt sur image, dont on pourrait suggérer qu'il constitue le pendant temporel et filmique du *punctum* de Barthes, spatial<sup>1</sup> et photographique. Il y va bien sûr de la jouissance du voyeur, qui jamais ne se manifeste mieux que dans la reproduction de l'assassinat politique, moment de vérité que l'on s'acharne à scruter pour en arracher une révélation : tel est le destin de ce fameux film d'amateur captant dans toute son indécidabilité la mort de John Kennedy. Ce destin paradoxal prouve à quel point il est illusoire de prétendre contrôler son propre devenir-image, comme Oswald lui-même [ne] le « vit » [pas] à ses dépens : lui qui s'était évertué, nous l'avons vu, à ériger sa propre stèle sur pellicule n'a finalement été *immortalisé* pour la postérité photographique que dans l'*instantané* de presse le montrant tombant à son tour sous les balles de Jack Ruby. À l'autre bout du pouvoir, l'image de Mao, parfaitement aboutie et reconnaissable, s'exposait par là même à toutes les parodies, tous les détournements, du fait précisément de sa duplication (comme chez Warhol), ou à la mise en évidence de ses défauts (la verrue soulignée par les manifestants de Tian An Men). La célébrité n'est plus dès lors que la confirmation d'une image vitrifiée, intangible : c'est le cas de la « grange la plus photographiée d'Amérique », c'est aussi celui, dans *Mao II*, de ce Beyrouth devenu le fief d'une guérilla maoïste. Beyrouth, dont le nom est devenu synonyme de violence politique (comme Kennedy à Dallas en est devenu l'*image* archétypale, sinon fondatrice) et métaphore abusive de toute dégénérescence urbaine (New York « comme Beyrouth »), est vouée à n'être plus que la métaphore d'elle-même. Impossible, en s'y rendant, de voir Beyrouth sous « Beyrouth », comme il est impossible de voir les murs sous les graffiti et les enseignes publicitaires « comme à New York » ; la ville n'est plus qu'un corps mort à (re)photographier.

Aussi, au lieu de se laisser déposséder de (et par) son image, est-il tentant de recouvrer quelque pouvoir par l'invisibilité, la soustraction au regard. Cette invisibilité peut être choisie : c'est le cas de l'insaisissable taggeur de Beyrouth, c'est surtout le cas de Bill Gray, le romancier reclus de *Mao II*, qui refuse la publication de toute image de lui-même pour n'exister que par ses écrits. Attitude familière qui rappelle

---

1. Même si le *punctum* est inséparable du *temps* du regard, de la durée de la contemplation et du *parcours* de la photo, assimilation autant que balayage.

évidemment Pynchon, Salinger avant lui, ou encore, chez nous, Debord, Ponge, Gracq ou Blanchot. Mais l'invisibilité peut aussi être subie, comme dans le cas d'un personnage retenu en otage à Beyrouth, et pour lequel la photo risque fort de n'avoir fonction que d'attestation médico-légale. L'invisibilité est peut-être la meilleure arme du pouvoir et son gage même, mais c'est justement pour récuser ce prestige que Bill Gray se laisse finalement photographier par Brita, qui a entrepris le recensement sur pellicule des écrivains du monde entier. Il resurgit alors comme individu, mais comme individu quelconque, au visage générique, aussi prosaïque que son nom le laisse entendre (« le gris d'une facture », ou d'un billet de banque, cet objet interchangeable à la seule valeur d'échange). Cet individu, cela dit, c'est son nom qui seul le distingue, et sa photo n'a donc d'intérêt qu'accompagnée de sa *légende*, mais ce nom à son tour n'a d'intérêt que d'être le signe d'une absence. Cette photo n'avait de valeur que tant qu'elle demeurerait impensable. La photographie *mortalise* Bill Gray, qui peut alors, enfin, disparaître pour de bon et mourir, malade et anonyme, sur le chemin de Beyrouth. L'aboutissement de sa trajectoire d'écrivain le voit rejeter le langage comme pouvoir, comme l'arme qu'y voient à juste titre les terroristes. À l'inverse, il choisit le mutisme, et, contre le prestige de l'invisible, la non-absence distraite et « sans qualités » : auto-abolition par la présence, comme dans l'entre-deux du masque social warholien. S'effacer en s'exposant, pour qu'il reste une race irréductible. « Mao II » de Warhol avait pour particularité, malgré son titre numéroté, d'être non une sérigraphie mais un dessin, unique. Face au « *blood of numbers* » célébré par Moon, Bill Gray défend le « *language of self* ». Et comme Warhol et DeLillo, il participe d'une résistance discrète, aussi éloignée de la puissance sans visage que des pouvoirs de l'image : celle du dessin sous l'artefact, du livre contre le slogan. Mieux que les traits d'un visage, l'empreinte d'un corps, la vibration d'une voix. Singulières. Irrécupérables.

## TEXTE ET PHOTOGRAPHIE

MARIE-MADELEINE MARTINET

Les rapports du texte et de la photographie sont d'abord une question d'antériorité relative : un texte comme description d'une photo préexistante, ou inversement une photo illustration d'un texte premier. Mais, même pour ces relations temporelles simples, se posent des questions d'analogies, encore plus complexes quand les relations temporelles sont des inclusions en écho ; d'autre part « la photographie » peut être soit un tirage achevé (*une* photo) soit l'art de *la* photographie, le second cas supposant que le texte parallèle reprend la démarche du photographe. Ainsi se posent la question de la mise en texte de la photo qui est un effet hiérarchisé, ou de la thématique des parallélismes ; mais aussi, comme pour toute transposition littéraire d'une œuvre d'art, celle de la syntaxe qui répartit dans la phrase le jeu de rapports visuels.

Le premier cas est celui de l'image littéraire tirée de la photographie, dont un exemple est un passage de Proust<sup>1</sup>, où il établit une longue comparaison entre les changements d'apparence d'Albertine quand le narrateur s'approche d'elle et les effets de multiples points de vue de la photographie. Le moment qui précède le baiser est présenté en distinguant la connaissance par le regard et la connaissance par les lèvres : « en laissant mon regard glisser sur le beau globe rose de ses joues [...] je dus me dire [...] puisque les cercles que nous pouvons faire traverser aux choses et aux êtres, pendant le cours de notre existence, ne sont pas bien nombreux, peut-être pourrais-je considérer la mienne

---

1. Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, II, ch. ii, eds. Thierry Laget et Brian Rogers, *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Vol. II, Bibliothèque de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1988).



comme en quelque manière accomplie quand, ayant fait sortir de son cadre lointain le visage fleuri que j'avais choisi entre tous, je l'aurais amené dans ce plan nouveau où j'aurais enfin de lui la connaissance par les lèvres » (659). Si le regard est dans la phrase narrative, la « connaissance par les lèvres » est dans une citation incluse, citation de soi-même puisque c'est la pensée du personnage au moment de l'épisode qui est ainsi mise entre guillemets par ce même personnage dans sa fonction de narrateur.

L'étrangeté de cette double perception est alors assimilée à un effet photographique :

Les dernières applications de la photographie – qui couchent aux pieds d'une cathédrale toutes les maisons qui nous parurent si souvent, de près, presque aussi hautes que les tours, font successivement manœuvrer comme un régiment, par files, en ordre dispersé, en masses serrées, les mêmes monuments, rapprochent l'une contre l'autre les deux colonnes de la Piazzetta tout à l'heure si distantes, éloignent la proche Salute et dans un fond pâle et dégradé réussissent à faire tenir un horizon immense sous l'arche d'un pont, dans l'embrasure d'une fenêtre, entre les feuilles d'un arbre situé au premier plan et d'un ton plus vigoureux, donnent successivement pour cadre à une même église les arcades de toutes les autres – je ne vois que cela qui puisse, autant que le baiser, faire surgir de ce que nous croyions une chose à aspect défini, les cent autres choses qu'elle est tout aussi bien, puisque chacune est relative à une perspective non moins légitime. (660)

Une phrase reprend les deux termes de la comparaison : « en accélérant prodigieusement la rapidité des changements de perspective – c'est dix Albertines que je vis ».

Ce passage semble une comparaison en forme : analogie de la vision photographique et de la « connaissance par les lèvres », en une longue période rejetée à la ligne dont la partie de description comparative est entre tirets ; mais le style, quand on l'analyse de près, révèle toutes les dissymétries dans ces pendants. Le cadre même de la comparaison, si on en rejoint les articulations, est une anacoluthie : « Les dernières applications de la photographie [...] je ne vois que cela qui puisse ... ». Dans la comparaison, le premier membre (« qui couchent ... les tours ») oppose les deux visions par un contraste de temps (« couchent »/« parurent »). Entre le premier et le deuxième vient une simple parataxe (virgule, sans répétition du relatif) ; le deuxième membre ajoute une comparaison (« comme un régiment »), suivies de trois parataxes (« par files, en ordre dispersé, en masses serrées » que le sens et le mot « successivement » qui annonce ce morceau fait comprendre comme une alternative plutôt qu'une addition. Le troisième membre (à nouveau introduit par une parataxe) relie les termes de la double perspective par « tout à

l'heure », le quatrième par une opposition de sens entre un verbe (« éloignent ») et un adjectif (« proche ») puis il en ajoute un autre introduit par la coordination « et » (avec inversion de place entre le passé et le présent) annoncé par un effet de couleur et de précision (« plus ») et jouant sur les contradictions entre les termes « successivement », « même » et « autres ». Dans la partie principale de la phrase, le texte « croyions » au passé présente une autre leçon au présent, marquant la différence de l'édition et des placards sur ces oppositions de temps<sup>2</sup>. Un passage précédent révèle l'usage fait par Proust de l'analogie photographique (un des cas de l'analogie artistique) : dans *Du côté de chez Swann*, l'épisode de la ressemblance que perçoit Swann entre Odette et la scène de Botticelli dans la chapelle Sixtine, dépeignant la rencontre entre Moïse et la fille de Jéthro, étant donné ses habitudes de trouver en amateur d'art des échos entre les scènes ou les personnages de la vie et les figures représentées :

Il plaça sur sa table de travail, comme une photographie d'Odette, une reproduction de la fille de Jéthro (221).<sup>3</sup>

Il s'agit d'un symbole affectif malgré son apparence de comparaison descriptive ; comme dans le passage sur le baiser d'Albertine, l'image artistique exprime la vision amoureuse. L'analogie n'est pas une simple comparaison de l'esprit à deux termes tous deux objectifs (Albertine ressemble à la Piazzetta, Odette ressemble à la fille de Jéthro) ; elle met en jeu l'observateur et porte sur ses sentiments pour le personnage cité (ma vision d'Albertine est comme une perspective photographique sur la Piazzetta, les sentiments de Swann pour Odette sont comme ceux qui règnent sur la scène de Moïse avec les filles de Jéthro) – la comparaison porte non sur les personnages objets de la vision, mais sur la vision elle-même, impliquant un plus grand nombre de termes (quatre et non pas deux). Et dans les deux cas cette analogie complexe est, non pas une vue de l'esprit, mais une expression de sentiments : la photographie n'est pas introduite comme mimésis d'un réel représenté à la troisième personne, mais (malgré la grammaire à la troisième personne) comme rendu lyrique de l'amour ressenti par le personnage, ce qu'indique la phrase « Cette vague sympathie qui nous porte vers un chef-d'œuvre que nous regardons, maintenant qu'il connaissait l'original charnel de la fille de Jéthro, elle devenait un désir... ». Ce personnage est le narrateur

2. Note de l'édition Pierre Clarac et André Ferré, Pléiade 1954, Vol. II. 1159.

3. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, II, eds. Florence Callu, Francine Goujon, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Brian Rogers et Jo Yoshida, *La recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Vol. I, Bibliothèque de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1987).

dans le passage de la Piazzetta, et un autre dans le texte sur Botticelli, le créateur dans le premier cas, l'amateur d'art dans le second. La présentation diffère : lorsque les sentiments du narrateur sont évoqués, c'est la création même qui est le point d'analogie (la vision photographique), tandis que pour Swann, l'analogie est plus extérieure puisque les sentiments sont comparés à ceux d'un personnage représenté ; la comparaison a été déplacée du subjectif vers l'objectif. Le sujet même du passage n'est pas une photographie, mais la photographie apparaît dans la comparaison (« comme une photographie »), elle s'applique donc, non à l'objet de la comparaison, mais au portrait de la femme même, qui par inversion apparaît dans une comparative alors que le personnage dans l'œuvre d'art qui sert de point de comparaison est le thème principal de la phrase. Ainsi la vision photographique est-elle un symbole affectif grâce à des jeux stylistiques de focalisation.

Les textes sur la photographie manifestent une pluralité de visions révélée par la syntaxe.

Une première question est celle de l'art dans l'art, ainsi pour le cas de la photo d'architecture opposée à l'architecture en photo : ce sont deux visions inverses de la question d'un art dans un autre, la première dans laquelle la photo est subordonnée à l'architecture dont elle doit faire ressortir les caractères propres, la seconde visant au contraire à transmuier l'architecture selon les exigences de l'esthétique photographique.

Pour la première, dans un numéro de *The Architectural Review* largement consacré aux rapports entre le dessin et la photographie, le photographe Martin Charles publia un article<sup>4</sup> « *Three Dimensions into Two* » [Du tridimensionnel au bidimensionnel] dans lequel le *design* du titre est un jeu de mot visuel significatif de la question posée : le mot « into » étant en anglais le signe arithmétique de la division, le titre est écrit en chiffres superposés séparés par la barre de fraction (3/2), les mots les expliquant. Le thème est posé quand l'auteur explique que la photographie d'architecture est « censée rendre l'apparence du monument plus quelque chose du processus de création qui a présidé à sa construction [...] l'architecte, bien que travaillant en trois dimensions, interprète ses intentions et donne ses instructions en deux dimensions. Si bien que nous avons un objet tri-dimensionnel, qui rassemble une série d'espaces tri-dimensionnels, mais dont le processus de fabrication, mis à part d'éventuelles maquettes, est un objet de papier. On fait ensuite appel

---

4. Martin Charles, « Three Dimensions into Two », *The Architectural Review* CLXXV (mars 1984) : 66-69.

au photographe d'architecture pour faire tenir l'objet à nouveau sur la surface de la page, et ce faisant de montrer, outre le monument, les intentions de départ de l'architecte, à présent menées à bien, selon toute vraisemblance »<sup>5</sup>.

Dans cette définition des rapports entre les deux dimensions et les trois dimensions faite en 1984, notons que la « maquette » serait maintenant plus que de l'ordre de l'éventuel, étant donné le renouveau d'intérêt pour la modélisation, tant historique (les travaux de Henry A. Millon sur les maquettes de la Renaissance) que contemporaine (CAO). Ainsi le jeu de définitions et d'assimilations associe la photo, non avec ce qu'elle représente et qui était réellement en face de l'objectif, mais avec les projets dont elle partage la bidimensionnalité. L'auteur donne un exemple de la différence entre les possibilités photographiques et les choix architecturaux :

L'appareil photo permet de régler facilement, sans le moindre effort, tous les problèmes de perspective. Pourtant les plans que préfèrent les architectes sont très souvent des équivalents photographiques des élévations et des coupes<sup>6</sup>.

Les jeux d'oppositions prévalent encore à un autre sujet, celui des rapports entre la forme et la lumière, dans une citation de l'*Architectural Review* de 1930 : « la principale différence entre ce qu'on pourrait appeler la photographie ancienne et la nouvelle photographie est que l'ancienne cherchait à donner un sens à la forme par le moyen de la lumière, tandis que la nouvelle veut donner un sens à la lumière au moyen de la forme »<sup>7</sup>. Comme précédemment la photographie donnait une

---

5. « A matter of encapsulating the building's appearance *plus* something of the creative process that produced it [...] the architect, although working in three dimensions, interprets his intentions and gives his instructions, in two. At the end of the day there stands a three-dimensional object enclosing a variety of three-dimensional spaces. But the processes that have produced it, apart from the occasional model, have been flat on the paper. The architectural photographer is finally called in to get the finished article back on the page, and in doing so to show not only the building, but also something of the architect's original intentions, presumably now happily achieved » (66). La traduction est de M.D.G., ainsi que pour les textes annotés qui suivent.

6. « The camera has the facility to handle all problems of perspective without effort. But the preferred shots for the architect are very often the photographic equivalents of the elevations and sections ». *Op. cit.*

7. « The principal difference between what we may term the old photography and the new photography is that the old sought to give significance to form by means of light, whilst the new seeks to give significance to light by means of form ». *Op. cit.* p. 68-69.

abstraction par sa ressemblance avec le projet, ici de même elle interprète le sujet par la priorité donnée à la lumière.

L'article traite aussi des choix opposés possibles dans les rapports entre la photographie et l'écriture, dans l'évocation du moment où « pour la première fois [1930] les photographies ne sont plus seulement utilisées en pleine page, mais sans marge. Les photographies, qui perdent ainsi leur bordure blanche réglementaire, font organiquement partie du magazine. En d'autres termes, elles ont perdu leur statut d'illustration pour devenir partie intégrante du texte »<sup>8</sup>. Une étape antérieure importante avait été la découverte de la similigravure (« half-tone »), qui permettait d'imprimer en même temps sur une page texte et photographie, alors qu'antérieurement ils relevaient de deux opérations distinctes. « Ce n'est qu'avec l'arrivée de la similigravure dans les années 1880 qu'il devint possible d'imprimer à la fois photographie et typographie en une seule et même opération. En conséquence, ce fut une floraison soudaine de magazines d'architecture ayant recours à cette nouvelle technologie, comme en particulier *Architectural Review* (1896) et *Country Life* (1897) »<sup>9</sup>.

Le propos de l'exposition *Sitework : Architecture in Photography Since Early Modernism*<sup>10</sup> est inverse : montrer comment l'architecture peut être le point de départ d'une recherche photographique de jeux de formes qui tendent vers l'abstraction. L'idée de transformation apparaît dès la photo de couverture du catalogue dans laquelle un élément fondamental d'un bâtiment apparaît avec une de ses lignes directrices en diagonale de la page, motif habituel de l'adaptation d'un art dans un autre par la rotation de direction principale vers l'oblique entre l'objet représenté et la représentation, tandis qu'une autre ligne (dans la réalité parallèle à la première, mais ici convergeant vers elle à cause de la perspective)

---

8. « For the first time [1930] photographs are not only used whole-page, but bled to the edge. The pictures, by losing the regulation border of white paper, become an organic part of the magazine. In other words, they have ceased to be mere illustrations and have become part of the text » (69).

9. Robert Elwall, « The Specialist Eye », *Sitework : Architecture in Photography Since Early Modernism* (Londres : The Photographers' Gallery, 1991), p. 63-67 ; voici le texte original : « only with the advent of the half-tone block in the 1880s [...] did it finally become possible to print photographs and type together in a single operation. As a result, a new crop of architectural magazines dedicated to the use of this new technology, most notably *Architectural Review* (1896) and *Country Life* (1897) sprang into existence » (p. 63).

10. *Sitework : Architecture in Photography Since Early Modernism* (Londres : The Photographers' Gallery, 1991). [Sur le terrain : l'architecture dans la photographie depuis le début du Modernisme].

est parallèle au cadre : les parallèles de la réalité ne sont pas celles de la représentation. C'est une vue de Brooklyn Bridge par Walker Evans (1929), qui est décrite, dans la présentation par Martin Caiger-Smith,<sup>11</sup> comme relevant « de travaux consciemment avant-gardistes » [*consciously avantgarde studies*]. Les gammes de transmutation sont exprimées dans ce texte par des formules telles que « chaque image se situe à égale distance entre les pôles de l'implication et de l'indifférence » [*every image places itself between the extremes of distance and involvement* »] (7). L'accent est mis sur les possibilités les plus obliques offertes par la photographie : « une nouvelle liberté de point de vue, une grande complicité, un nouveau corps à corps avec ses sujets architecturaux ; les photographes se mirent à rechercher le détail révélateur, l'angle inhabituel – le regard est désarçonné par des perspectives techniquement exactes » « *a new freedom of viewpoint, an empathy and a close engagement with its architectural subjects. Photographers sought the revelatory detail and the unfamiliar angle – technically "true" perspectives confound and confuse expectations* »] (8). La photographie est célébrée pour ses possibilités d'atteindre « la vision périphérique » (9), et le chapitre « *Framing Space* » (10) introduit, non pas l'idée de la duplication entre l'architecture et la photographie donnée par le cadrage, mais celle de la transposition, de la transfiguration d'un sujet par un travail photographique conceptuel et abstrait, comme par exemple dans le cas de Judith Turner<sup>12</sup> : « Ses images denses ressemblent à des compositions abstraites : elles rendent l'espace et explorent le jeu des formes de manière conforme aux intentions de l'architecte, bien qu'elles aient un contenu d' "information" nul en ce qui concerne le détail ou le plan architectural ».

Le mélange des contraires est que la vision la plus transformée par rapport à l'architecture est l'expression de la connaissance la plus intime. Une étude sur Venise telle qu'elle apparaît dans les films de Pasinetti montre le lien entre « les angles paradoxaux » qu'il choisit et sa familiarité de naissance avec la ville : « Pasinetti se proposait d'appliquer les principes de cadrage et de montage discrètement inspirés du constructivisme à un lieu qui se confondait avec son expérience et sa mémoire (Pasinetti est originaire de Venise). Dans son traitement visuel de la Sérénissime, Pasinetti multiplie les plongées, les contre-plongées et les angles paradoxaux, les profondeurs ouvertes, filmant la cité dans

11. Martin Caiger-Smith, « Sitework », *Sitework*, 7-11.

12. « Her tightly cropped images resemble abstract compositions, yet they render space and explore interplay of forms in a manner which parallels the architects' intent even though they do not reveal "information" about the buildings' detail or layout » (11).

des lumières et sous des jours inhabituels (dans la brume, sous la neige, dans des quartiers misérables) »<sup>13</sup>. Ainsi la vision oblique est-elle celle qui met le plus en valeur le photographe : du fait qu'elle est fragment, elle suppose un implicite commun entre le site et le photographe, doublé de l'appréciation de l'abstraction qu'il en a tirée, qui est en fait un corrélat d'émotion. Les commentateurs mettent en avant, par un style d'oppositions, la puissance d'abstraction esthétique et émotionnelle de la photographie.

Les livres sur la photographie insistent, les uns sur l'analogie avec d'autres arts, les autres sur la distinction, selon qu'ils sont historiques ou techniques.

Un ouvrage historique<sup>14</sup> situe la photographie dans un contexte :

Ils tournèrent tous le nouvel œil machinique de la photographie vers les sujets canoniques de la tradition de l'aquarelle. Les photographies de paysages testaient la nouvelle technologie par rapport aux idées traditionnelles en matière de composition et de tonalité. Leurs expériences incluaient souvent des plans d'eau aux premiers plans de leurs images, où se reflétaient l'église ou le village de l'arrière-plan. Les ouvrages des années 1850 citent souvent, en regard de photographies de ce type, des vers de William Wordsworth évoquant sa conception de l'esprit, de l'imagination créatrice et de la nature. D'une certaine manière, peut-être d'ailleurs de façon consciente et délibérée, les photographes adoptèrent alors une attitude romantique, wordsworthienne, devant leur nouveau support. La plaque sensible devint un symbole ou une métaphore de l'esprit attentif, rendu sensible aux impressions directes de la nature » (7-8)<sup>15</sup>.

Le style de ces lignes est fait de nombreux mots de relation : transfert d'une vision d'un domaine à un autre, comparaison, inclusion, et même analogies de type littéraire comme la citation ou la métaphore.

---

13. Note de présentation des « Midis du Louvre » sur « La Venise de Pasinetti », 22 avril 1996.

14. Mark Haworth-Booth, *The Origins of British Photography* (Londres : Thames and Hudson, 1991).

15. « They all turned the new mechanical eye of photography on to the canonical subjects of the watercolour painting tradition. Their landscape photographs tested the new technology against traditional ideas of composition and tonality. Their experiments often included sheets of water in the foreground of their pictures, reflecting church or village beyond. Publications in the 1850s sometimes quote, opposite such photographs, lines of poetry based on William Wordsworth's notion of the mind, the creative imagination and nature. To some degree, perhaps quite consciously and deliberately, photographers of the time adopted a Wordsworthian, romantic attitude to their medium. The sensitive photographic plate became a symbol or metaphor of the attentive mind, sensitized to the direct impressions of nature ».

Quant à Peter Henry Emerson, il est assimilé à un artiste d'un genre distinct, « peintre-graveur à l'eau forte » [*painter-etcher*] (11).

Les manuels <sup>16</sup>, au contraire tournés vers une pratique à venir, ont une syntaxe inverse d'opposition, montrant les options qui s'offrent au photographe, chacune avec ses corrélations de paramètres, et les choix de réglage qu'il devra faire selon l'effet recherché ; ainsi la vitesse selon qu'elle est lente ou rapide, entraînera des résultats distincts dans les rapports entre premier plan et arrière-plan. Le choix entre plusieurs distances de mise au point entraînera des variations de profondeur de champ, ce qui est une autre façon de traiter les rapports entre les plans. Les modifications du diaphragme (qui varient inversement par rapport à la vitesse) entraîneront aussi une gamme de profondeurs de champ.

Enfin les travaux de réflexion et d'interprétation manifestent des liens avec une vision comme celle de la modernité <sup>17</sup> : un texte de Don Slater emploie explicitement le mot : le caractère photographique « lie indissolublement la photographie à la modernité de la vision » (220). C'est une synthèse de visions qui est ensuite évoquée comme analogue du fonctionnement de l'esprit : « L'expérience stéréoscopique – comprenant deux images séparées qui visualisées ensemble simulent la vision en parallaxe et créent l'illusion d'un espace à trois dimensions – est en fait assemblée *dans le cerveau* » <sup>18</sup>.

Lorsqu'un texte est écrit par un artiste, l'effet est différent, car il ne s'agit pas d'écriture sur la photographie, mais de photographie transcrite en écriture. David Hockney <sup>19</sup>, quand il donne des définitions de la photographie, ne le fait que pour la transformer en indéfini, pour en pousser les limites par des assimilations aux frontières introduites par des conditions : « si c'est à un borgne figé dans l'immobilité que l'on confie le soin de prendre des photographies, alors il apparaît nettement que l'un des problèmes de la photographie et des photographes est que l'on cherche rarement à pousser assez loin les frontières du

16. Michael Langford, *Starting Photography* (Guilford : Focal Press, 1976, 1991).

17. Don Slater, « Photography and Modern Vision : the Spectacle of "Natural Magic" », *Visual Culture*, ed. Chris Jenks (Londres : Routledge, 1995), 218-37. [It] « links photography inextricably to modern vision ».

18. « The stereoscopic experience – comprising two separate images viewed simultaneously to simulate parallax vision and create the illusion of three dimensions – is actually assembled in the brain ».

19. David Hockney, *David Hockney Photographs* (London : Petersburg Press, 1982), reproduit dans *Visual Arts*, eds. Annie-Durbernard-Laurent, Maryvonne Gilles, Max Guedj, Ginette Katz-Roy, Frédéric Ogée, Christiane Perrin, Françoise Tirelli-Tardieu (Paris : Masson, 1988) 136.



médium » [*If photographs are made by a one-eyed frozen man, then one of the problems with photography and photographs is that the boundaries of the medium are rarely pushed*]. Ce sont aussi des assimilations au mouvement : « la vision est un flux » [*Vision is flux*] ou encore : « le déplacement du corps permet d'obtenir une équivalence de nos mouvements oculaires » [*And moving about literalizes the effect of your eyes shifting*] – les mots étant de ce registre, tant les noms comme « flux » venant comme attribut paradoxal après le verbe d'identité « est », que les mots verbaux comme « *shifting* » servant d'aboutissement flou au verbe « *literalizes* » qui faisait attendre netteté et précision. L'écriture sur la photographie la définit comme logique paradoxale.

## IMAGE ET TEXTE : HERVÉ GUIBERT

GUILLAUME CINGAL

Le regard photographique est une espèce de fétichisme de la vue : une seconde fovéa à l'intérieur de la fovéa, un enfant monstrueux, un abîme minuscule, un super-concentré (trop riche, trop sucré, ou trop aigre).

Hervé Guibert, *L'Image fantôme* <sup>1</sup>

Hervé Guibert est de ces écrivains pour qui la photographie a été plus qu'une activité de dilettante ou d'amateur, puisqu'il fut l'initiateur de la rubrique photo du journal *Le Monde*, et qu'il est connu pour ses ouvrages de photographe : le roman-photo *Suzanne et Louise*, qui date de 1980, *Le Seul visage*, publié en 1984, et le recueil *Photographies*, publié à titre posthume, en 1993. Dans *L'Image fantôme*, publié en 1981, Guibert aborde la photographie par une série de textes courts à tendance généralement autobiographique, mais le livre ne contient aucune reproduction de photographies, ce qui fait de la photo la « belle absente » ou plus encore le « fantôme » qui hante le recueil sans jamais y paraître vraiment. *Vice*, un des tout derniers livres publiés du vivant de Guibert, reproduit en fait des textes des années 1980 qui n'ont à première vue pas grand chose en commun avec les photos du cahier central et de la couverture, si ce n'est sans doute la volonté de construire une atmosphère de « vice » (et encore faut-il voir ce que ce terme signifie sous la plume

---

1. *L'Image fantôme*, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 110.

de Guibert)<sup>2</sup>. Donc, *L'Image fantôme* est (et c'est le sens premier du titre) un livre sur la photographie sans photos : l'image en est absente. *Vice* se place radicalement sous le signe des rapports entre littérature et photographie, du fait de l'insertion de « photos de l'auteur » en première et quatrième de couverture et au centre du recueil. Paradoxalement, cependant, les textes de *Vice* ne parlent pas franchement de photos, alors que ceux de *L'Image fantôme* poussent ce thème jusqu'à l'obsession.

Ce qu'il faut garder à l'esprit, c'est que les textes de Guibert inclus dans ces deux ouvrages sont avant tout des fragments de récit et pas seulement des articles théoriques : même si certains textes de *L'Image fantôme* se présentent comme des propositions théoriques concernant la photographie, ils ont souvent trait à l'expérience propre de Guibert telle qu'il la reconstruit, et constituent en cela des « autofictions », mais ils sont aussi assez souvent dotés d'une distance ironique évidente (c'est frappant par exemple dans le texte intitulé « L'autobus », p. 112). Il faut donc voir en quoi les deux livres, en l'occurrence *Vice* et *L'Image fantôme* diffèrent du fait même que le premier reproduit des photos telles quelles, et qui plus est sans lien apparent avec les textes, et que le second parle de photos qui ne sont que des souvenirs, ou même des projections imaginaires dans le temps ou l'espace. C'est le double rapport à la pratique photographique et aux photos elles-mêmes qui informe ces deux livres.

## LA TRANSGRESSION PHOTOGRAPHIQUE

Dans *L'Image fantôme*, Guibert insiste sur l'idée que la photographie est une transgression. La première page du livre est de ce point de vue très instructive. Ce texte sans titre qui constitue une forme de prologue, d'introduction, est si important qu'il nous faut le reproduire dans son intégralité. L'idée de la photo comme rencontre de « deux pouvoirs », annonce déjà l'idée de la dualité du visible et par là même de la possibilité d'une double vision, relayée par l'écriture :

Il y avait, dans un de mes Bibi Fricotin, une invention fabuleuse qui me faisait rêver, et qui me faisait très peur en même temps si j'imaginais qu'on pouvait les retourner contre moi : les lunettes à lire la pensée. Depuis, j'ai trouvé dans des réclames plus ou moins salaces l'existence de lunettes qui transpercent les vêtements, qui déshabillent. Et j'ai imaginé que la

---

2. *L'Image fantôme*, Éditions de Minuit, Paris, 1981 et *Vice*, Éditions Jacques Bertoin, Paris, 1991. Toutes les références à ces deux ouvrages seront indiquées entre parenthèses au cours de notre article.

photographie pouvait conjuguer ces deux pouvoirs, j'ai eu la tentation d'un autoportrait... (p. 9).

Ainsi, la photographie se rapproche du voyeurisme en se caractérisant comme vision *à travers*. Mais il ne s'agit pas seulement d'une transgression au plan physique : la photographie doit permettre également de « lire la pensée », de révéler ce qui n'est pas visible *a priori* sur un corps, même sur un corps mis à nu. Par ailleurs, cette transgression rapproche la photographie d'une esthétique de l'immédiateté, puisqu'elle doit permettre de « faire rêver » et de faire « peur » simultanément.

Cette idée de transgression est omniprésente dans *L'Image fantôme*. Le rôle de déchiffrement radical que Guibert assigne à la photographie s'éclaire à la lecture du texte intitulé « La radiographie », dans lequel Guibert explique qu'il a « fixé sur la vitrine de la porte-fenêtre qui fait face à (sa) table de travail une radiographie » (p. 68). Pour lui, cette image est « bien plus qu'un nu, celle qui renferme l'énigme, et qu'un étudiant en médecine pourrait facilement déchiffrer » ; elle révèle Guibert aux regards extérieurs dans son intimité, provoquant en lui « un plaisir d'exhibitionniste ». L'image traverse la peau pour découvrir une vérité cachée : c'est la définition même du cliché radiographique. En dépassant les apparences, la radiographie permet de montrer le non montré ; elle renoue avec le caractère magique de la photographie. Bien plus, cette transgression est ici garantie de transparence. C'est pourquoi Guibert utilise une « vitrine » pour mettre en évidence le cliché radiographique : à la fois dans un désir exhibitionniste et avec une volonté symbolique et technique de replacer la radiographie contre le verre qui a permis sa fabrication originelle.

Ce désir de transparence est systématique. À propos des photos de famille, Guibert explique que les portraits des gens connus ne l'intéressent guère : « mon désir va vers les personnages qui entrent intrusément dans le cadre familial » (p. 50). L'intrusion est une forme de transgression ; sa particularité est qu'elle est le fruit du hasard. C'est lors de la contemplation ultérieure de la photographie qu'on se rend compte de cette ouverture sur quelque chose de plus secret. Il s'agit donc, fondamentalement, de faire de la photographie un art qui à la fois produise et révèle des mystères. La photographie n'est pas reproduction du réel : « les photos que je trouve bonnes, moi, sont toujours les photos loupées, floues ou mal cadrées, prises par des enfants, et qui rejoignent ainsi, malgré elles, le code vicié d'une esthétique photographique décalée du réel » (p. 40). Il s'agit donc d'une transgression accidentelle ou non, mais toujours, selon le mot de Guibert « viciée » ou vicieuse, ce qui nous permet de mieux comprendre le titre de l'autre livre, *Vice*. Le terme de « code vicié » est très important, car il implique que la

réévaluation ou transfiguration du réel propre à toute démarche artistique passe dans l'art photographique par une dégradation du réel. Le « décalage », que l'on pourrait nommer « écart », est bel et bien ce que Guibert nomme ici « vice ».

## VICE ET DÉPOSSESSION

Le texte le plus éminemment en relation avec la photographie dans *Vice* se trouve dans la première partie de l'ouvrage, intitulée « Articles personnels ». Ce texte a pour titre « Le daguerréotype d'enfant mort ». Il est essentiel. C'est la description littéraire d'un daguerréotype. Le texte lui-même procède à une véritable traversée des apparences, et même à une traversée du miroir, puisqu'il décrit une image cachée « dans un coffret » ou « dans le double fond d'une mallette » (p. 26) : pour décrire cette image, Guibert doit lever les voiles qui la protègent ; si le daguerréotype fait figure d'icône ou d'objet *a priori* intime et intouchable, il s'agit de le désacraliser en le décrivant. (Il est à remarquer que description et désacralisation sont deux termes qui renvoient au décalage et à la dégradation). À la fin de la description, Guibert fait une ultime révélation sur cette photographie et déclare que l'enfant, sur l'image, porte « un ruban ou une cravate autour du cou pour cacher la marque bleue des mains qui l'ont serré » (p. 27). Dans ce texte, Guibert transforme l'image morbide en image énigmatique ; l'examen minutieux du daguerréotype révèle le secret de la mort de l'enfant. Guibert donne tout son sens à une des opérations fondamentales de la technique photographique : la révélation est transgression. Mais il est à noter qu'il le fait dans un texte qui révèle avant tout dans sa phrase ultime la présence d'un auteur omniscient supérieur de fait à celui qui se contenterait de regarder la photo décrite, puisque, en toute objectivité, la « marque bleue » est cachée sur la photo par le « ruban ». En cela, il va au-delà de la simple description dans ce qui fait figure d'un pied de nez au lecteur. Guibert, tout en poussant de manière intéressante dans son texte le parallèle entre la révélation d'un mystère et le sens technique du mot « révélation » en matière de photographie, rappelle au lecteur qu'il s'agit avant tout d'un texte, donc de littérature.

Il s'agit donc pour la photographie d'arracher les masques, d'élever l'indiscrétion, l'obscurité, au rang de principe esthétique. Il faut pour cela se débarrasser des images courantes, banales, qui ne transgressent rien, des *clichés*. Dans le premier texte de *L'Image fantôme*, qui porte le titre du livre, Guibert raconte la séance pendant laquelle il a photographié sa mère d'une manière sauvage à la limite de la relation incestueuse, et qui n'a donné lieu à aucune photographie, du fait que la pellicule

était mal enclenchée. De fait qu'il n'y avait pas de pellicule (c'est-à-dire de peau, étymologiquement) la photo n'a pas pu prendre corps : elle est restée virtuelle et donc fantomatique. La naissance de l'image est restée une naissance « viciée » (au sens d'un « vice de forme »).

Guibert explique que sa mère « était à peu près coiffée comme Michèle Morgan » (p. 12) et que, au cours de cette séance, une des opérations préliminaires « fut de délivrer son visage de ce fatras de coiffure ». Au reste, tout le texte répète obsessionnellement l'idée de transgression et de dégradation, notamment par l'accumulation des verbes munis du préfixe « dé- » : « dénuder », « traits détendus », « détachement », « image dégradée », « dénégation de l'image que mon père avait mis vingt ans à forger », etc. Guibert est conscient de cette suspension du temps, comme si la photographie permettait un rajeunissement, une éternisation : « j'arrêtais momentanément le temps, et le vieillissement, je retournais en arrière dans mon amour pour ma mère » (p. 14). La fureur esthétique de Guibert vise à lever tous les obstacles, consiste en une recherche de l'image la plus immédiate, la plus directe. L'image telle que la souhaite Guibert est à la fois criminelle et créatrice : elle tue une autre image, et elle crée une nouvelle vision. Dans le cas précis de sa mère, c'est une dépossession qui vise à une restitution, à une réévaluation : l'ironie du sort veut que cette tentative de déconstruction se solde par une défaite. Au lieu de redonner à sa mère un nouveau visage, il ne parvient qu'à faire disparaître toute image et à faire de sa mère un fantôme, presque une défunte déjà. La naissance de la nouvelle vision, de la vision restituée, n'est un échec qu'en apparence, car Guibert tient à préciser que sa démarche destructrice l'a quand même conduit à quelque chose de positif, l'écriture du texte intitulé « L'image fantôme », « qui n'aurait pas été si l'image avait été prise » (p. 17).

Dans le processus de transgression qu'est la photographie, l'appareil photo fait office d'arme, d'outil de la transgression : « il peut se mettre dans la poche, on peut le passer sans problème dans des endroits où il n'est pas bienséant de prendre des photos » (p. 81). Dans *L'Homme au chapeau rouge*, troisième tome de la téralogie dans laquelle Guibert se prend pour personnage et se montre dans ses tribulations quotidiennes de malade du Sida, il y a une scène significative. Guibert rend visite au peintre Balthus en Suisse et compte prendre des photos en douce. Il s'agit donc de transgresser la volonté du peintre. Mais sa tentative échoue, car la femme de Balthus s'empare du manteau de Guibert, dans lequel il avait caché l'appareil :

Mon hésitation à lui confier mon manteau, que visiblement je tenais à garder, fit qu'elle me jeta un regard plein de suspicion, qui s'aggrava quand elle soupsa le manteau, anormalement lourd, pour le mettre au portemanteau.

Mais elle semblait avoir l'habitude de ce genre de situation, et une fois que le manteau fut mis hors de portée de ma main, *elle me fixa* cette fois avec un regard triomphant qui avait l'air de dire : "Vous voilà *désarmé*, espèce de voyou !" <sup>3</sup>.

Ce texte est de nouveau le récit d'une image fantôme, d'une série de photos qui n'a pu se réaliser. Nous avons souligné toutes les expressions qui montrent que les rôles sont renversés : c'est la femme de Balthus qui joue ici le rôle du photographe et opère un détournement en arrachant son arme à Guibert, qui se retrouve dans la position de l'arroseur arrosé, puisque la femme de Balthus devine son secret et découvre ce qui se cache derrière le manteau. Elle ne se contente évidemment pas de découvrir : elle dépossède le photographe de son moyen photographique. Guibert est dans l'attitude passive du modèle photographique, et, à défaut de se faire tirer le portrait, il se fait soutirer son appareil photo. La femme de Balthus, elle, en bonne photographe, regarde et s'empare du secret de Guibert. Plus loin dans le texte, Guibert parle de son « manteau désamorcé » : la photo prise *symboliquement* par la femme de Balthus n'a pu être prise qu'au détriment d'une autre image, la photo que voulait *effectivement* prendre Guibert. Prendre une photo consiste à se débarrasser d'une image, à évider et « vicier » les représentations connues pour inventer son image, à se déposséder des clichés pour restituer une image valable.

## L'IMAGE FANTASME

Si « fantôme » et « fantasme », deux mots chers à Guibert et qui se retrouvent tout au long de son œuvre, sont constamment rapprochés, c'est qu'ils font tous deux référence à la faculté d'imaginer ; dans le premier cas, il s'agit d'inventer ou de recréer une image absente ; dans le second, de pousser à bout la logique de l'image (le fantasme est ce qui doit rester non accompli, virtuel). Ces deux termes prolongent l'idée de transgression que nous avons étudiée jusqu'ici. Nous avons dit que cette transgression consistait à imaginer autre chose que le déjà-vu ou le déjà-vécu. C'est pourquoi la photographie est tout d'abord fantasme.

Dans *L'Image fantôme*, le texte intitulé « Premier amour » parle en fait des premières photos qui ont marqué Guibert : deux photos de l'acteur Terence Stamp. Le texte se termine sur cette phrase :

---

3. *L'Homme au chapeau rouge*, Éditions Gallimard, Paris, 1991, p. 96.

Le soir, quand je me couche, je me repousse au fond du lit pour laisser une place aux corps de la photo, et je leur parle sous les draps... (p. 21).

Il est clair que la photo est ici objet du fantasme et fantasme elle-même, puisqu'elle se transforme en corps humain dans le lit de Guibert. La transgression consiste justement en cette transformation : l'image devient un corps. Et pourtant, ce corps reste virtuel : Guibert lui parle, mais ne le touche pas vraiment. Guibert a raconté ce même épisode dans *Mes Parents*, où il raconte un autre rituel fantasmatique qu'il faisait subir aux deux photos :

Je place les deux photos sous le verre de mon bureau et je les tache avec mon haleine, j'attends que son corps resurgisse de la buée<sup>4</sup>.

Les photos réelles sont ici comparées, ramenées, à des photos virtuelles, à ce que voit le photographe à travers l'écran de verre de son appareil ; l'haleine de Guibert correspond au déclic photographique, qui permet à la fois de créer l'image et aussi d'en retarder la révélation. Guibert est le photographe qui prend sa photo et qui la développe avec un décalage temporel ; le laps de temps qu'il faut à l'image pour apparaître est ce qui permet au fantasme, c'est-à-dire, littéralement, à l'imagination du photographe, de se développer. Il est intéressant de voir que, dans les deux exemples que nous venons de citer, Guibert tend à dépasser l'idée selon laquelle le fantasme est visuel, dans la mesure où le vecteur de l'image et du fantasme est, dans les deux cas, non le regard, mais la bouche : parole et haleine. Pour résumer, il s'est agi dans les deux cas de faire un écran, drap ou buée, entre l'image et l'imaginant pour retarder la révélation, la transgression, et laisser un intervalle au fantasme. La vitre nous ramène aux nombreuses « vitrines » ou « vitres » que l'on trouve dans *L'Image fantôme*, de même que les draps renvoient aux nombreuses toiles, aux nombreux voiles et textiles qui abondent dans les photos prises par Guibert dans les années 1980. Pour Guibert, la photographie n'est pas seulement affaire de regard (et même peut-être très secondairement affaire de regard, par paradoxe), mais surtout affaire de parole, et de respiration, de voile et de buée, c'est-à-dire de fantasme, d'image fantasmée. Dans le deuxième texte cité, il s'est agi de retarder le moment de transparence par la buée, la parole, ce qui peut être interprété comme une intrusion de l'écriture, ou tout au moins d'une forme orale de littérature. Si, dans le premier texte, Guibert parlait aux photos sous les draps, il est possible de dire que, tout au long de *L'Image*

4. *Mes Parents*, Éditions Gallimard, Paris, 1986, p. 67.



*fantôme*, il parle de photos en noircissant des pages blanches, en tachant les pages, en les embuant d'encre. L'instant de la transparence photographique est retardé par l'intervention du sujet, du moi, c'est-à-dire de l'écriture.

Tout l'intérêt de Guibert pour le rapprochement entre photographie et fantasme peut se voir dans le fait qu'il intitule plusieurs textes de *L'Image fantôme...* « Fantasme de photographie ». Dans les quatre cas, Guibert essaie d'expliquer par l'écriture ce que pourrait être une photo intéressante. Le fantasme tend donc à distinguer écriture et image, puisque ces photos ne sont pas réelles, que Guibert ne les a pas faites, mais seulement imaginées. Guibert semble adhérer au point de vue courant comme quoi la photographie ne doit pas montrer, exhiber, mais suggérer. Le sens littéral d'imagination n'est-il pas « constitution d'une image » ? La photo doit permettre le fantasme. Un texte très clair à ce sujet est celui intitulé « Photo porno », dans lequel Guibert explique pourquoi il ne peut apprécier une photographie pornographique : « c'est une image que je ne peux dégrader et sur laquelle, littéralement, mon fantasme bute » (p. 101) ; l'expression est intéressante, car le verbe « buter » signifie que la traversée, la transgression ne peut se faire, parce que, justement, la photo est trop directe, trop brutale, qu'elle ne laisse pas assez de place à l'imagination. Guibert prolonge sa réflexion dans le texte suivant dans lequel il écrit :

Le corps de la photo érotique est un corps manipulable, on peut le prendre par la main, et le mener vers la pornographie, vers sa propre pornographie. On fantasme : voilà ce que j'aimerais faire avec ce corps-là, voilà ce que j'aimerais toucher, voilà à quoi j'aimerais le soumettre, à quoi j'aimerais qu'il me soumette. C'est un corps ouvert, possible, un corps flou. Le corps de la photo pornographique est un corps bloqué, hyperréaliste, gonflé et saturé (p. 103).

La photographie selon Guibert (car cette distinction d'ailleurs traditionnelle entre érotisme et pornographie peut être étendue chez lui à l'esthétique photographique en général) doit être transgression, en ce sens qu'elle permet le fantasme en montrant ce qui ne peut être vu avec les yeux. L'image comme fantasme déplace le centre de l'acte photographique du photographe proprement dit au sujet regardant. L'imagination fantasmatique selon Guibert est fondamentalement différente de la photographie ; elle tend à se rapprocher de l'écriture. En tant qu'activité centrale du sujet, elle va plus loin que la photographie proprement dite. Le fantasme est de l'ordre de l'image plus que de la photographie.

## LES DOUBLES IMAGINÉS

Ainsi, la transgression n'implique pas pour Guibert une prise directe sur le réel, mais, au contraire, la photo doit favoriser l'imagination. Une autre forme de traversée et de recherche de transparence est celle qui consiste à traverser sa propre peau par l'intermédiaire de la photo, à se créer des doubles. En parlant d'« autoportrait » au sujet de *L'Image fantôme*, Guibert annonce clairement que, selon lui, tout texte est une « autofiction » et toute photo un autoportrait. Il nomme la photographie « déclive », « schize entre le monde et sa représentation » (p. 85). C'est la distance entre le photographe qui regarde et photographie et son sujet, ce qu'il regarde, qui permet cette dualité du visible selon Guibert : l'imagination permet le dédoublement du fait de la distance fondamentale entre l'imaginant et l'imaginé, entre le regardant et le regardé. C'est pourquoi ce qui est photographié (ou regardé) est un dédoublement ou redoublement du réel. Ainsi, Guibert reprend à son compte la thématique chère à Barthes et Krauss du résidu et de la relique dans son texte sur les Polaroid :

Rudiger Vogler, le héros des films de Wim Wenders, fait souvent des Polaroid (ou des Photomaton) dans le cours de ses désœuvrements et de ses errances, comme pour doubler sa solitude d'une trace (p. 119).

De même, un texte de *Vice* est intitulé « La chambre des reliques », et cette chambre où un roi veut qu'à sa mort on conserve les morceaux de son corps découpé est une « chambre noire » (p. 81).

Plus originale, la thématique propre à Guibert (et surtout développée, du fait du thème général du livre, dans *Mes Parents*) qui consiste à voir dans la photographie un enfantement, une procréation. La photo est engendrement et dédoublement :

Maintenant, me raconte H., les médecins photographient les cancers, lorsqu'ils les opèrent, au Polaroid, et l'on voit sur ces photos des formes et des couleurs magnifiques, parfois poilues et pourvues de dents, l'évidence d'un enfantement<sup>5</sup>.

La métaphore de la photographie comme enfantement est présentée de manière très ambiguë, puisqu'elle est soutenue par une analogie entre la photo d'une tumeur cancéreuse et une échographie, ce qui est paradoxal. Autrement dit, ce qui est vecteur de mort a une apparence virtuelle de corps vivant. Cette inversion fait penser au renversement de situation précédemment analysé dans *L'Homme au chapeau rouge* : il

5. *Op. cit.*, p. 131.

est évident que, pour Guibert, tout devient intéressant à partir du moment où un objet mort est photographié de manière à donner l'impression qu'il est vivant (comme par exemple les photographies de mannequins, de squelettes et d'écorchés dans le cahier central de *Vice*) ou à partir du moment où le sujet à photographier (le couple Balthus) devient soi-même photographe. Ces figures de l'inversion et du renversement visent à souligner la dualité du visible et le dédoublement du réel à l'œuvre dans la photographie.

Mais, de fait, cette idée se trouve aussi sous une autre forme dans *L'Image fantôme* : nous avons vu que la transgression photographique consistait en un dépassement des images conventionnelles au profit d'images permettant le fantasme. De même, la photo du cancer fait de la tumeur un signe de mort et un signe d'enfantement. Le photographe supprime en créant : de même, la création d'une image, l'imagination, passe par la suppression d'une autre image. Le dédoublement, la juxtaposition en une seule image de ce qui est tué et de ce qui est inventé, fait l'originalité de la photographie selon Guibert, ce en quoi elle est une transgression. Le fantasme photographique revient à superposer l'image détruite et l'image créée, à conserver l'objet mort et sa représentation transformée.

Un des tout derniers textes de *L'Image fantôme* se nomme « L'Image cancéreuse » ; Guibert y raconte comment il a volé un jour la photo d'un garçon inconnu chez un ami et comment il s'était pris d'affection pour cette image jusqu'au jour où il se rendit compte que l'image commençait de se dégrader. Guibert identifie cette image à une personne réelle et cette dégradation à la mort lente du garçon photographié. Ce qu'il a finalement décidé, c'est de porter l'image « directement sur moi, à même ma peau, à même mon torse » (p. 168). Il se produit désormais une identification entre l'image du garçon et Guibert lui-même, comme si cette image mourante était une tumeur dont souffre Guibert. Et là :

Quand je me décidai enfin à m'en détacher, quand je me décidai à trouver cet attachement ridicule, quand enfin je retirai les bandes et les élastiques, je m'aperçus que le carton ramolli était vide, *l'image était blanche*, mais elle ne s'était pas évaporée, elle ne s'était pas dissoute dans l'acide de mes exsudations. Dans une glace, je vérifiais qu'elle avait adhéré à ma peau, comme un *tatouage* ou une *décalcomanie*. Chaque pigment chimique du papier avait trouvé sa place dans un des pores de ma peau. Et *la même image se recomposait exactement, à l'envers*. Le transfert l'avait délivré de sa maladie... (p. 169).

Les termes soulignés sont ceux qui marquent le plus explicitement que ce qui est ici une transcription autant qu'une transgression prend la forme d'un dédoublement parfait : l'image de départ est une image

fantôme qui s'imprime sur le corps de Guibert ; la peau de Guibert est alors une photographie, tirage papier dont le négatif est l'image de départ. Le texte est ici encore le récit d'un développement. L'image se dédouble en une autre image, et ce dédoublement est explicité par l'écriture ; le développement est de l'ordre de l'écriture, du texte, de l'image. L'image de départ n'est pas morte, puisqu'elle s'est dédoublée, transférée sur la peau de Guibert, surface cutanée qui joue bel et bien le rôle de « pellicule ».

*Vice* est une mise en pratique du développement dans son sens photographique et littéraire. Le texte inaugural dit du sujet anonyme qu'« il voulut tout à coup être transplanté dans un bain de vice (décors et actes) » (p. 7). Outre que ce « bain de vice » peut rappeler les bacs où s'opère le développement photographique, il faut noter qu'il y a « transplantation » (ce qui est un nouvel avatar de la transgression) et deux éléments dans ce bain : les décors et les actes. Le livre se divise en deux parties qui correspondent à cette distinction, même si tous les textes sont globalement descriptifs : la première est intitulée « Articles personnels » (dans ce cas les éléments du décor et les accessoires) et la seconde « Un Parcours » (les actes). De plus, le point commun des textes et des photos du recueil est qu'ils montrent tous une face cachée du réel : les textes de la première partie décrivent des objets dont Guibert dévoile les utilisations secrètes ; les photographies donnent vie à des mannequins, des squelettes, des ossements et des statues, en les prenant pour modèles ; les textes de la seconde partie décrivent des lieux dissimulés aux regards indiscrets, où se pratiquent des expériences sadiennes. Guibert transforme les objets et les lieux décrits ou photographiés en autre chose que ce qu'ils sont, leur donne une autre apparence. Pour reprendre le terme employé dans *L'Image fantôme* et suggéré par le titre de ce livre, il « vicie » les objets, il les dégrade et les détourne de leur usage commun ou quotidien. On peut bel et bien parler de doubles imaginés, de transformations opérées par un maître magicien.

Ainsi que le dit Guibert dans *L'Image fantôme* au sujet des « photos animées » que sont les films de famille, « nous aimons secrètement et nous haïssons en même temps ces corps jeunes qui passent comme des fantômes dans le pinceau lumineux du projecteur. Nous les aimons au point de désirer, par une magie inverse, entrer dans l'image, et l'êtreindre, revenir avec elle dans le passé » (p. 52). L'image conserve la trace du passé et dédouble le corps. La dichotomie est perçue comme quelque chose de tragique : le désir d'unité est en fait irréalisable, car la magie de l'image consiste dans le fait qu'elle ne transgresse l'unicité du réel qu'en apparence.

Les doubles ne sont ni réels, ni réalistes, donc encore moins réalisables. Le dédoublement photographique, ainsi que l'a dit Denis Roche, est lié au fait que « de toute façon on se photographie soi-même quand on prend une photo. On photographie ce qu'on a regardé, donc on se photographie soi-même »<sup>6</sup>. Pour Guibert, le dédoublement est à la fois moins direct, moins réel, et plus troublant. Dans la préface de son livre de photos, *Le Seul visage*, il raconte les conditions dans lesquelles il a pris la photographie qui donne son titre au livre :

... je me suis aperçu que toute cette forêt humaine pressée devant moi, et qui me tournait le dos, le regard sans doute fixé vers le musicien, me désignait, par le jeu subtil, fixé par le hasard, des échancrures de vision déterminées par l'entremêlement des épaules et des têtes, un visage, le seul qui pût me faire face, enserré comme un joyau dans son tout petit crâneau, et qui était mon opposé, exactement, plaqué de l'autre côté contre le cercle de la chapelle, comme un jumeau spatial. Instantanément, j'aimais follement ce visage<sup>7</sup>.

Le texte montre clairement que, pour des raisons contingentes, tout d'un coup, le photographe Guibert sent l'urgence de prendre une photo devant la vision de son moi dédoublé, d'un autre moi ; le « seul visage », c'est en fait l'apparition du photographe dans le champ de la photo ; au-delà de la foule qui tourne le dos au photographe, un visage est visible et suggère la possibilité fantasmatique du dédoublement.

Un problème de cohérence se pose à ce stade. La photographie est une transgression qui, en dédoublant le réel, donne à voir des domaines imaginaires et fantasmatiques qui sont l'envers du réel. Mais ce que nous avons étudié, ce sont essentiellement des textes, et non seulement des photographies. Même si ces textes nous ont permis de saisir les nuances de la pratique photographique de Guibert, il ne faut pas oublier que Guibert est aussi un écrivain et que, ainsi qu'il l'écrit dans *Mes Parents* : « cette image fantôme se tend désormais vers autre chose que l'image : le récit » (p. 106). Autrement dit, le texte ne peut naître que d'une image non réalisée, que d'une insuffisance de l'image, et ne se développe comme texte que s'il n'est pas strictement attaché à une image de départ.

---

6. Denis Roche, *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Éd. de l'Étoile, 1982, « VII. Photographier », entretien avec Gilles Delavaud, p. 73.

7. *Le Seul visage*, Éditions de Minuit, 1984 (photographies exposées à la galerie Agathe Gaillard du 26 septembre au 3 novembre 1984) ; la photographie « Le seul visage » se trouve à la page 17 du livre.

## L'IMAGE OU LE TEXTE

En lisant les textes de *L'Image fantôme* et en méditant sur le titre de l'ouvrage, on pense aux théories de Barthes et Krauss sur le caractère spectral de la photographie ; il s'agit en fait d'autre chose. En fait, Guibert ne montre pas que la photo est toujours témoignage du passé et de mort, mais il note essentiellement que c'est parce qu'il n'y a pas eu photographie que le texte sur cette expérience est possible ; en un sens, le texte naît de la « déclive », c'est-à-dire de la retenue qui consiste à ne pas accomplir jusqu'à son terme l'acte photographique (que Guibert compare à l'acte d'amour en maint endroit, notamment dans « L'Image fantôme » et « La chambre »).

Dans ses textes sur la photo, il semble que Guibert ait eu à cœur d'opérer un renversement par rapport aux théories de Barthes comme quoi la photographie serait une pratique nostalgique, puisqu'il écrit à la fin du texte « L'Image fantôme » :

« Si je l'avais photographiée immédiatement, et si la photo s'était révélée "bonne" (c'est-à-dire assez fidèle au souvenir de l'émotion), elle m'appartiendrait, mais l'acte photographique aurait oblitéré, justement, tout souvenir de l'émotion, car la photographie est une pratique englobeuse et oublieuse, tandis que l'écriture, qu'elle ne peut que bloquer, est une pratique mélancolique, et la vision m'aurait été "retournée" sous forme de photographie, comme un objet égaré qui pourrait porter mon nom, que je pourrais m'attribuer mais qui me resterait à jamais étranger (comme l'objet, autrefois intime, d'un amnésique) » (p. 24).

C'est un des seuls textes où Guibert distingue nettement la spécificité photographique, qui est un gain d'objectivité, de la spécificité littéraire, qui est l'expansion (pour ne pas dire, dans le cas de Guibert, l'épanchement) du moi. La photo, pour Guibert, est intéressante, car elle n'invite pas à faire état de ses souvenirs, ni à s'y appesantir. La pratique nostalgique, c'est l'écriture. Quand il qualifie la photographie de « pratique englobeuse et oublieuse », il signifie par là que ce qui reste dans une photo (le résidu, la relique) est une duperie, que l'image qui n'est pas fantomatique, l'image qui a été prise et développée est nécessairement différente de l'objet originellement photographié. L'écriture conserve une trace, puisque *L'Image fantôme* est un livre fait de textes où se révèle le souvenir d'une photographie qui n'a pas été faite, ou qui a été imaginée, fantasmée sans avoir été révélée ni développée. Il y aurait ainsi une complémentarité de la pratique photographique et de l'acte d'écriture. L'instant de la photographie est un moment d'intimité : la photographie reproduit cet instant d'une manière mécanique

qui décale l'objet et le prive de son caractère intime. L'écriture selon Guibert est, au contraire, une recherche d'intimité, de subjectivité.

Par ailleurs, une autre expression fondamentale dans ce texte est celle de la photographie « ne pouvant que bloquer » l'écriture. L'absence d'image a libéré les pouvoirs d'écrivain de Guibert. Il n'est possible d'écrire qu'à partir d'images virtuelles ; d'où les nombreux textes qui décrivent des fantasmes de photographie ; d'où le caractère toujours lointain des rapprochements entre photos et textes dans *Vice*. Ainsi, regardons de plus près le texte intitulé « Le daguerréotype d'enfant mort » et la photo qui semble lui correspondre dans le cahier central. Il s'agit de la seizième des 19 photos reproduites. Elle représente une sorte de berceau posé au sol, dans lequel est couché un enfant dont on ne sait si c'est un mannequin ou un macchabée, étant donné le caractère très expressif de ses yeux ; un autre élément essentiel de la photo est que le berceau a aussi une porte en verre qui a été ouverte et appuyée contre le mur ; par ailleurs, on peut voir au sol une inscription illisible mais qui, gravée sur une dalle, donne aussi l'idée d'une inscription funéraire. Ainsi, ce berceau est photographié de manière à avoir l'air d'un cercueil. Dans le texte déjà cité, l'image de l'enfant mort est enfermée dans un « minuscule coffret » qui, quand « on baisse son regard sur lui », laisse voir « une plaque lisse argentée qui renvoie son propre regard » ; dans la photo, ce miroir pourrait bien être le couvercle du berceau ; l'inscription inscrite au sol dans la photo se retrouve ici dans le coffret (« une dédicace, un vœu, un prénom ») ; enfin, de même que dans le texte, l'image représente l'enfant mort avec « un ruban ou une cravate autour du cou pour cacher la marque des mains qui l'ont serré », sur la photo on peut voir que l'enfant est recouvert d'un drap blanc remonté suffisamment pour cacher le cou.

Cependant, en dépit de ces nombreux liens qui donnent au rapprochement entre le texte et la photo une valeur indéniable, il faut remarquer qu'il s'agit de deux approches tout à fait différentes : tandis que le texte décrit, détaille, puis insinue sournoisement que le chagrin qu'éprouve le possesseur du coffret est peut-être façade, hypocrisie, du fait de cette « marque bleue des mains », la photo, elle, laisse voir, donne à voir. La photographie suggère la mort par contiguïté, car le berceau est posé sur une dalle dont l'inscription est sans doute funéraire, puisqu'il semble que la photo ait été prise dans une église italienne, ce que confirmerait un autre texte de *Vice*, « Le cimetière d'enfants », dont l'action se situe en Italie.

En un mot, le texte et la photo se font écho mais aussi s'excluent irrémédiablement, puisque ne participant pas de la même activité artistique. À la rigueur, avoir à l'esprit de manière trop pesante le texte en

regardant la photo, ou la photo en lisant le texte, risque de nous faire passer à côté de l'essentiel.

Revenons donc sur le postulat posé par Guibert, comme quoi l'absence de photo permet d'écrire. Dans le texte intitulé « L'autobus », dans *L'Image fantôme*, Guibert discute avec un interlocuteur fictif auquel il essaie d'expliquer pourquoi il compare l'appareil photographique à un autobus. La réponse finale de l'interlocuteur semble clore le débat : « Votre autobus-photo est bien imaginaire : une fois de plus vous parlez de votre incapacité à prendre des photos... » (p. 114). Autrement dit, parler, écrire, sont des activités imaginaires indépendantes de toute image réelle. On peut même se demander si, pour Guibert, le mot d'« image » n'est pas différent de celui de « photo » ; la photo serait l'image réalisée selon une technique donnée. Il est d'ailleurs intéressant que le dialogue dans « L'autobus » oppose le « je » qui parle en termes métaphoriques, descriptifs, explicatifs, et l'interlocuteur dont les arguments reviennent à définir l'utilisation technique de l'appareil photo ; la dualité structurelle du texte renvoie de nouveau à l'idée de double et même de dédoublement antagoniste, car en fait Guibert en tant qu'auteur est partagé entre son activité de photographe et son activité d'écrivain, qu'il ne peut totalement concilier. À la rigueur, il semble qu'il soit satisfait d'évoquer en quelques paragraphes une photo possible ou une activité de type photographique. Ainsi qu'il le signale à la fin d'un des courts textes de *L'Image fantôme*, « La Menace » : « mais ceci n'est plus une photographie, c'est un roman ». Pour conclure sur ce point, citons Guibert lui-même à propos de *L'Image fantôme* : selon lui, le livre « ne parle que d'images fantômes, d'images qui ne sont pas sorties, ou bien d'images latentes, d'images intimes au point d'en être invisibles » (p. 124).

De même que la photo accomplit « tue » en quelque sorte le texte, le texte, à mesure qu'il s'écrit, qu'il se réalise, rompt complètement les rapports qu'il entretenait avec la photographie, ou avec certaines photographies ; parlant des « photos préférées » (c'est le titre du texte), Guibert finit par constater que « au fur et à mesure que j'avance, elles deviennent étrangères à mon récit, qui devient vraiment un négatif de photographie » (p. 123). Guibert insiste et enfonce le clou : quand il écrit sur la photographie, c'est de la littérature, des histoires, des récits. Il s'amuse même à surprendre le lecteur en lui rappelant en fin de texte qu'il ne faut pas se méprendre ; une telle ironie se trouve à la dernière phrase de « La preuve par l'absurde » : « L'histoire est troublante, vous ne la croyez pas ? » (p. 160).

Si la photographie est transgression pour Guibert, c'est parce qu'elle révèle une face cachée de la réalité, et, ce faisant laisse un espace



libre à l'imagination propre du photographe ou du spectateur, leur permettant un dédoublement imaginaire par la photo.

Mais cette tentative pour ramener la photographie à une pratique subjective, une pratique amoureuse, se heurtent au caractère purement objectivant de la réalisation photographique ; une fois la photographie développée, elle acquiert une sorte d'autonomie, de neutralité, et, si elle peut permettre le fantasme total, elle n'est pas le fantasme, qui reste l'activité menée par le sujet à partir de l'image, activité comparable à l'écriture.

De fait, le problème à l'œuvre dans la réflexion menée par Guibert sur la photo en général et sur sa pratique de photographe en particulier, c'est un problème méthodologique : comment parler ou écrire à propos de ce qui n'est pas écrit et n'a rien à voir avec l'écriture ? L'image entièrement accomplie et développée empêche le texte de se développer de manière autonome, et il est nécessaire, pour écrire sur des images, pour parler d'image ou d'images, que cette image soit restée dans l'imagination de l'écrivain.

La photographie et l'écriture sont deux approches parallèles et quasiment incompatibles des mêmes problèmes. Guibert cherche sans cesse à les concilier et à les comparer, tout en sachant lucidement que les photos ne peuvent fonctionner comme des textes et que, de même, l'écriture ne peut imiter de quelque manière que ce soit la pratique photographique. Les photographies intitulées « Écriture » que l'on trouve dans *Le Seul visage* sont proprement photographiques et ne prennent les pages d'écriture posées sur une table ou le sujet en train d'écrire que comme des modèles à photographier en toute objectivité, en toute neutralité, à l'extrême rigueur comme des projections. De même, les textes de *L'Image fantôme* (et encore moins ceux de *Vice*) ne sont pas des photographies ; une telle affirmation serait proprement absurde.

## CHATWIN PHOTOGRAPHIES NOMADES

CLAIRE LARSONNEUR

Tout récit de voyage est confronté nécessairement à un point ou un autre de son parcours à la question du lieu, qui ne cesse de lui échapper et dont pourtant il dérive sinon sa substance du moins sa légitimité. Or c'est là précisément la question à laquelle la photographie ne peut échapper, contrainte tout comme le récit de voyage à devoir poser un lieu avant même d'engager toute spéculation sur le temps. Et que peut-on dire en premier d'un lieu sinon que d'emblée nous l'associons à un nom ? C'est là le propos des cartes d'état-major qui consignent chaque lieu-dit et l'enchâssent dans d'autres noms : plateaux, montagnes, côtes, communes, régions. Le premier réflexe de tout explorateur, avant même de planter le drapeau de la conquête, sera de nommer ; de la pension Vauquer à la lande de l'*Ensorcelée*, le roman du dix-neuvième siècle en fera une de ses principales préoccupations. La première relation de l'homme à l'espace engage la nomination, sans doute plus fondamentalement que la vision ; chacun reconnaîtra que l'on voit mieux ce que l'on sait nommer – question de relief. Sans cet acte originaire de désignation, non seulement le lieu ne pourrait être reconnu, encore moins s'engager dans une histoire, mais il ne serait même pas perçu, demeurerait informe tout comme un mur de broussailles enchevêtrées ou ces plateaux désertiques étirés à l'infini. Les mythes de création des aborigènes d'Australie que rapporte Chatwin dans *The Songlines* (p. 73) nous le rappellent :

Chacun des Ancêtres (maintenant en train de se dorer au soleil) avança le pied gauche et cria un deuxième nom. Il avança le pied droit et cria un troisième nom. Il nomma la mare, les touffes de joncs, les gommiers – appelant à droite et à gauche, appelant toutes choses à être et tissant leurs

noms en vers. Les Ancêtres chantèrent leur chemin à travers le monde tout entier. Ils chantèrent les rivières et les chaînes de montagnes, les lacs de sel et les dunes de sable. Ils chassèrent, mangèrent, firent l'amour, dansèrent et tuèrent : partout où leurs traces menaient ils laissèrent une piste de musique. Ils emmaillotèrent le monde tout entier dans une toile tissée de chants ; et à la fin, quand la Terre fut chantée tout entière, ils sentirent la fatigue <sup>1</sup>. Pas de lieu sans parole, pas de parole sans parcours, fût-il rêvé.

Alors qu'est-ce qu'un récit de voyage ? Sinon une forme absolument libre, de ton et de contenu, dont la seule contrainte serait d'égrener à intervalles plus ou moins réguliers des noms de lieux. Un tel récit se fonde sur la relation établie de façon répétée entre une instance humaine, narrateur et/ou acteur, et l'espace, c'est-à-dire une séquence de lieux. Il se distribue selon deux pôles, l'un centripète, attaché aux réactions et aux développements de la psychologie humaine et où l'on peut dire avec Corneille que « Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis », l'autre centrifuge, entraînant à se projeter sans réserve au sein du lieu extérieur. *La Jalousie* de Robbe-Grillet, *Le Livre des fuites* de JMG Le Clézio en sont de bons exemples. Une autre caractéristique importante du récit de voyage tient à ce qu'il nous parle surtout du présent, le moment de la rencontre *hic et nunc*, dont par principe il s'efforce de créer l'illusion temporelle. Mais il ne peut le faire qu'à distance, par-delà l'écriture et la publication. De même la photographie qui nous offre l'image la plus immédiate, mais inévitablement ancrée dans le passé. Récits de voyages et photographie, au-delà des pratiques d'illustration, partagent le même artifice. Et qu'est-ce qu'une photographie, sinon une image susceptible de recevoir tous les discours, *studium*, *punctum*, nostalgie, preuve et document, discours formel ou cliché quotidien, titres divers et commentaires en grand nombre ? À cette inflation possible des discours sur l'image on peut opposer le fait qu'une photographie établit inéluctablement un lieu unique même abstrait et désincarné, dès qu'elle en trace le cadre. Il reste à savoir si la photographie peut avoir un sens propre indépendamment de tous les discours auxquels elle se prête, en somme si elle peut nous offrir autre chose qu'une illustration, ou une recherche formelle. Ou si, plus profondément, son statut n'est que d'être le rappel visuel, fût-il élaboré, de ce lieu dont prime la nomination ?

De même il reste à savoir si le récit de voyage peut nous offrir autre chose que le prétexte soit d'une investigation psychologique ou ethnologique, soit d'une fiction romanesque. Le double écueil de ces

---

1. Toutes les traductions de Chatwin sont de l'auteur.

deux pratiques, photographie et récit, reste d'une part la collection de clichés et d'anecdotes, d'autre part l'illustration d'une thèse importée et plaquée sur le lieu visité, c'est-à-dire d'abord les deux écueils de toute pratique anthropologique.

Chatwin<sup>2</sup> a beaucoup écrit, romans et récits de voyage, peu publié de photos si l'on excepte celles qui illustrent *In Patagonia*, mais pris beaucoup de clichés, qu'il aurait aimé voir publiés. Après sa mort, sa veuve et des amis ont opéré une sélection dans ces quelques milliers de photos ainsi que dans ses carnets de voyage et réalisé l'ouvrage paru chez Grasset en 1993, *Photographies et carnets de voyage*, qui sera la principale référence photographique de cet article<sup>3</sup>. Sa photographie reste étonnamment homogène, au travers des ans et des continents, très graphique, presque abstraite, donnant une attention presque exclusive aux formes et surtout aux couleurs. Elle met de côté tout indice ethnographique ou sociologique, presque toute indication géographique, et s'oppose en tous points au pittoresque vécu. Les œuvres écrites de Chatwin, par contre, déclinent toutes les modalités de la relation au lieu, que ce soit un roman familial enraciné dans un minuscule hameau gallois, *On the Black Hill* (1982), ou le compte rendu d'un périple de six mois en Patagonie, *In Patagonia* (1977), et son doublet, une conférence présentée de concert avec Paul Theroux à la Royal Geographical Society, *Patagonia Revisited*, les deux livres étant dédiés au lien entre la rêverie qu'occasionne un nom fabuleux et le contact avec la terre inhospitalière qui le représente. On trouve aussi une collection d'essais inclassables *What am I doing here* (1989), et ses romans mi-fiction mi-souvenir, *The Viceroy of Ouidah*, *The Songlines*, *Utz*. Trois caractéristiques s'en dégagent, que l'on peut mettre en rapport avec sa pratique photographique : une fascination pour l'histoire, la mise en difficulté au sein du récit de la narration, l'obsession conjointe pour l'architecture des formes et la vie nomade.

La fascination pour l'histoire prend une forme particulière pour Chatwin, chez qui elle se rapproche de la fascination qu'exerce sur l'enfant Marlowe le blanc au centre de la carte de l'Afrique dans *Heart*

---

2. Références des œuvres de Bruce Chatwin utilisées ici :

*On the Black Hill*, Picador, London, 1983.

*What am I doing here ?* Picador, London, 1990.

*In Patagonia*, Picador, London, 1979.

*The Songlines*, Penguin Books, London, 1987.

*Photographies et carnets de voyage*, Grasset, Paris, 1993.

3. Les archives photographiques de Chatwin sont conservées à la Bodleian New Library.

of *Darkness*. L'entrée en matière de *In Patagonia* se compose d'une reproduction d'une vieille carte de l'Argentine et d'un texte à la fois inaugural et archéologique (5) :

Dans la salle à manger de ma grand-mère il y avait un cabinet vitré et dans ce cabinet un morceau de peau. Ce n'était qu'un petit morceau, mais d'une consistance de cuir épais, augmenté de quelques mèches grossières d'un poil roux. Elle était attachée à un petit carton par une épingle rouillée. Sur le carton étaient écrits quelques mots à l'encre noire passée, mais j'étais alors trop jeune pour lire.

« Qu'est-ce que c'est ? »

« Un morceau de brontosauve. »

(...) Le brontosauve en question avait vécu en Patagonie, un pays d'Amérique du Sud, au bout du monde. Il y a des milliers d'années il était tombé dans un glacier, avait descendu toute une montagne dans une prison de glace bleue, et en était arrivé au pied en parfait état. C'est là que le cousin de ma grand-mère, Charley Milward le Marin, le trouva.

Chez Chatwin comme chez Conrad un signe énigmatique invite à retracer un itinéraire enfoui au cœur des ténèbres – ici au sein du glacier –, et suscite à son tour un nouvel itinéraire, à la fois physique et littéraire. Cette préoccupation archéologique se retrouve dans *The Songlines* au moment où il énonce devant E. Verba la thèse de la migration caractéristique des premiers hommes (251) :

Puis s'étant penchée pour fouiller dans un tiroir de son bureau, elle en repêcha une aquarelle : une esquisse d'artiste représentant une famille des premiers Hommes et ses enfants, marchant en file indienne au travers d'un espace vide.

Ce dessin est figuré sur la couverture de l'édition Penguin ; il s'agit d'une œuvre de Blake. Mais il est surtout décrit au début du roman (5) quand l'enfant le découvre lors d'une scène inaugurale :

Mais l'image que je préférais montrait une famille aborigène en pleine migration. C'étaient des gens secs, anguleux, qui allaient nus. (...) La femme portait un sac de peau et un bébé au sein. Un petit garçon gambadait à ses côtés – je m'identifiais à lui.

Cette identification ne constituera pas seulement un des moteurs enfouis du périple de l'adulte mais lui permettra de légitimer son parcours en établissant une continuité entre les premiers hommes, les aborigènes rêvés, les mythes des vrais aborigènes et le voyage du narrateur. Ici la photographie comme la reproduction du dessin attestent le moment inaugural de ce déploiement imaginaire, puisque Chatwin publie dans *In Patagonia* deux photos, l'une du dix-neuvième siècle qui

montre celui qui découvrit la peau, l'autre moderne, de la caverne qui fut le lieu de cette découverte. Ici l'archéologie recommence l'histoire en fixant une nouvelle fois (mais là sur la pellicule) les traces du passé. Elle ne s'occupe d'abord ni de conserver ni d'expliquer mais d'assumer à nouveau le geste primitif, de le retracer en fait. On pourrait rapprocher ces photos de celles qu'il prend des pétroglyphes argentins du Rio de las Pinturas, fixant à nouveau ces mains que les hommes préhistoriques avaient déposées en négatif sur la paroi du rocher.

Les itinéraires archéologiques toutefois n'offrent pas d'emblée cette possibilité de rejoindre les traces originelles. Ils ont d'abord à parcourir un long chemin de redécouverte et d'interprétation des signes ou symptômes. L'archéologie comme l'écriture chez Chatwin sont d'abord le fait d'un détective à l'affût d'indices. On en trouve des exemples dans le dernier quart de *The Songlines* où il fait l'hypothèse de la prégnance imaginaire des rapports entre les hommes préhistoriques et les grands félins et où le texte devient l'exemple d'une délibération digne de Sherlock Holmes : « Qui était donc le tueur de la caverne ? » (251). *On the Black Hill* commence par la description du visage des deux frères jumeaux et des différences que la vie a inscrites sur leur physiognomie, tout le reste du roman découlant de ces quelques indices qu'il vient remplir.

(10) Les frères étaient de vrais jumeaux. Dans leur enfance seule leur mère pouvait les distinguer : l'âge et les événements les avaient vieillis différemment.

Un autre exemple pourrait être trouvé dans l'intérêt qu'il porte à l'odyssée sud-américaine de Butch Cassidy et de sa bande dont il refait le parcours près d'un siècle plus tard, notamment à partir des quelques photographies qui restent d'eux. (*In Patagonia* chapitres 21 à 25, 33) :

(48) L'année suivante, un détective de l'agence Pinkerton, Frank Dimaio, retraça leur itinéraire jusqu'à Cholila grâce à la photographie de Winnemucca, mais fut dissuadé de se rendre en Patagonie par des histoires de serpents et de jungles qui furent peut-être tout spécialement inventées à son intention.

(51) Dans toute la partie sud de la Cordillère des Andes, on entend raconter des histoires sur les *bandoleros norteamericanos*. J'ai tiré celle-ci du deuxième volume de... À partir d'Esquel je suis allé vers le sud sur les traces d'une deuxième histoire sur Wilson et Evans.

Mais il manque à cette entreprise les photographies qui lui serviraient de preuves ou que l'on pourrait considérer comme des témoignages. Pas de pratique de la photo plus éloignée de cette volonté de démontrer qui entraîne fatalement un recouvrement de l'image et de ses possibilités

de sens par une détermination discursive, par exemple morale, politique ou ethnographique. Au contraire les photographies relevées par Chatwin restent toujours incomplètes, « tentative » dirait-on en anglais, comme si elles appartenaient à un *après-coup* plus suggestif que l'instantané accusateur. Il s'agit du portrait de la bande des trois envoyé par défi au directeur d'une des banques dévalisées et qui servira de fil d'Ariane à tous les enquêteurs, mais aussi du cliché pris par Chatwin de la tombe supposée de Butch et du Kid à Rio Peco, mais encore celui de la cabane en ruine du Wyoming qui les a peut-être abrités. On peut les rapprocher dans *On the Black Hill*, du portrait de la mère disparue, pâli par le temps, seule présence féminine de la ferme des deux frères. Le sens de ces photos semble bien résider dans l'absence qu'elles indiquent et qui va générer le travail de la mémoire et de l'imagination. De même les clichés de gare, de wagon abandonné sur une voie dont on ne sait si elle est désaffectée ou non, de vieille voiture. Les images qu'il a choisi de la Patagonie sont aux antipodes des paysages grandioses des revues ethno-touristiques et indiquent pourtant bien mieux que ces dernières l'immensité et le caractère inhospitalier de cette terre. Elles sont comme prises du rivage, d'une station marginale qui vient effleurer sans y prendre pied les discours convenus et les récits trop écrits. Cette réticence, pudeur ou marginalité, se retrouvera dans tous ses clichés, emblématiquement figurée par ces pirogues échouées qui le fascinent. L'histoire ne se présente ici jamais comme le travail d'assignation d'un événement à une date ou un lieu ; elle est approchée au travers de la relation entre les images et les récits inauguraux d'une part et les traces redécouvertes ou reconstruites d'autre part, dans un va-et-vient entre l'avant-coureur et l'après-coup. Et l'on retrouve encore la marge c'est-à-dire l'espace qui ne se laissera jamais asseoir en un lieu défini et donc immobilisé, mais n'a de sens que par un rapport instable.

Cette pratique de l'histoire s'applique également à la littérature qu'il traite en archéologue-détective et qu'il lie indissolublement à la découverte des terres. *In Patagonia* consacre ainsi un certain nombre de chapitres à John Donne, Coleridge ou Poe, dans le but de démontrer la relation générique qui peut exister entre des récits de voyageurs et l'écriture des grands textes.

(87) "Le Voyage dans les mers du Sud de John Davis" parut dans l'édition Hayklut en 1600. Deux siècles s'écoulèrent et un autre homme du Devon, Samuel Taylor Coleridge, coucha sur le papier les 625 vers controversés de *The Ancient Mariner*, une histoire de crime, d'errance et d'expiation scandée par de nombreuses répétitions. John Davis et le Marin ont ceci en commun : un voyage vers le Grand Sud, le meurtre d'un ou de plusieurs oiseaux, la vengeance qui s'ensuit, la dérive à travers les tropiques, le bateau qui pourrit,

les malédictions des mourants. (...) Coleridge lui-même était un 'vagabond nocturne', étranger à son propre lieu de naissance, condamné à errer de meublés en meublés, incapable de s'enraciner où que ce soit.

Ni les lieux ni les textes, bien que mythiques et fondateurs, ne sont considérés comme des monuments à respecter et autour desquels tout s'ordonnerait : au contraire ils n'intéressent Chatwin que dans la mesure où l'on peut repérer à travers eux une ligne de sens, une répétition de l'histoire et sa production onirique – ici le récit fantasmagorique parce qu'issu d'un désir irrépressible de mise en voyage, « restlessness ». Une citation de Darwin (dans *Patagonia revisited*) se fait l'écho de cette autre façon de fonder un lieu :

Lorsque je convoque les images du passé, je vois souvent défiler sous mes yeux les plaines de Patagonie ; et pourtant tous s'accordent à dire que ces plaines sont désolées et inutilisables. On ne peut les décrire que par la négative : sans habitations, sans eau, sans arbres, sans montagnes, seules quelques plantes naines y survivent. Pourquoi donc, et d'autres tout comme moi en ont fait l'expérience, ces étendues arides ont-elles tant d'emprise sur ma mémoire ? Pourquoi est-ce que les Pampas plus accessibles, plus vertes et plus fertiles, qui peuvent servir aux desseins des hommes, ne m'ont pas produit une impression comparable ? De tels sentiments échappent encore à mon analyse mais cela doit être en partie dû à la liberté d'action qu'y trouve l'imagination. Les plaines de Patagonie ne connaissent pas de limites car on peut à peine les passer, et elles restent donc inconnues...

Paradoxalement l'absence de relief et d'empreinte humaine conduit à redécouvrir à partir de ce lieu le moteur de l'histoire, laquelle serait impossible sans un ancrage physique, inexistante en dehors de la reprise infinie par les hommes de leur rapport à ce lieu et ce qu'ils en ont fait. D'où sans doute ces photos obsédantes de cabanes et de véhicules vides.

L'entreprise de Chatwin rappelle immanquablement l'intuition de Julien Gracq dans *La Forme d'une ville* : un lieu, une ville n'existe véritablement pour nous qu'à la mesure des parcours que nous y effectuons et dont ses monuments ne sont que des étapes auxquelles nous sommes libres de nous arrêter ou non. L'impression exaltante de liberté que nous donnent ses textes et ses images en est sûrement issue. Et si un lieu n'est autre que ce que nous en faisons, alors il est fait de « mémoires composites » selon l'expression d'Anne Cauquelin<sup>4</sup>, d'anecdotes, de bribes d'écrits, de citations rapportées, de détails saillants.

---

4. Cauquelin, Anne, *Essai de philosophie urbaine*, La politique éclatée, P.U.F. Paris, 1982.



Dès lors il faut penser que l'histoire entretient un rapport organique avec le récit et à son tour interroger la place du lieu dans le récit. Puis celle du récit dans la formation d'un lieu. On pourrait penser que le déroulement du récit est analogue à un itinéraire et que ce dernier se prête donc parfaitement à la littérature de voyage, alors que la photographie ne nous offre qu'une vue limitée, figée en un instantané impropre à traduire la durée et la mobilité d'un voyage. Or Chatwin ne dissociait pas son activité de photographe de celle de la prise de note, et comptait même publier un certain nombre de clichés, leur conférant ainsi un statut comparable à celui d'un journal de voyage. D'autre part, ses textes reflètent une sorte d'incapacité à s'en tenir au déroulement chronologique linéaire du récit. Ils se plient même difficilement à l'exposition continue d'un thème, comme on le voit dans l'extrait cité ci-dessus où le fil du parcours de Cassidy est interrompu par une description enchantée de la route traversée ; ou bien au début de *What am I doing here* qui réitère le récit de la rencontre d'Assunta l'infirmière, sous une forme courte proche de la nouvelle. Mais c'est dans *The Songlines* que cette réticence au récit est la plus marquée, puisqu'il s'interrompt et laisse place à des fragments des carnets de voyage, avant que ne soient entremêlés les deux. La question n'est pas ici celle de l'écho de pensées intimes qui viendraient parasiter le récit initial mais bien de la viabilité d'un fil conducteur qui ne soit pas forcément narratif. L'ordre des réflexions procède par séquences et relais où un détail suscite la mise en place d'une nouvelle entrée.

(174) Collectionner les choses est bien, mais il vaut mieux faire des promenades.

Anatole France.

Mes possessions s'envolent loin de moi. Comme les sauterelles, elles ont pris leur envol et s'éloignent dans les airs...

*Lamentation sur la destruction d'Ur*

Ceci suppose que l'on quitte l'ordre de la succession chronologique et même causale. On quitte également l'ordre métonymique qui est celui des descriptions, par référence à une position commune, pour privilégier l'analogie et un type de composition proche de celui de la méditation réflexive. Or les photographies ne sont-elles pas soumises elles aussi à l'ordre de la succession dès que l'on veut les dater et en faire les représentantes d'un événement ? Évidemment les photos de Chatwin ne sont pas présentées en fonction de la date et du voyage où elles furent prises. Elles ne sont pas non plus assujetties au rapport métonymique qui lie une image au texte portant sur le lieu qu'elle

illustre. De même que la photographie n'est jamais incluse dans un processus narratif, de même le texte répugne à s'insérer dans le cadre que lui prescrirait un thème, une histoire, une circonstance. Au contraire ses photographies sont liées entre elles par la récurrence obsessionnelle des portes, des fenêtres, des architectures complexes en bois, de la répartition des couleurs et des lignes sur le champ ouvert à l'appareil. Un lieu est posé entre les portes colorées de Nouakchott, les pirogues peintes de Mauritanie, un chantier de construction au Sénégal. Et un lien entre ces agencements presque abstraits de couleurs, et les détails de l'agencement des charpentes monochromes. Ce procédé de composition est à l'œuvre dans la plupart de ses textes, par exemple « Rock's world » (*What am I doing here* p. 206-208) où il fait correspondre un verset des *Cantos* de Pound à la vie d'un docteur chinois du Yunnan, à l'art italien ainsi qu'à la thématique de la grâce.

### Monde de pierre

Et par-delà Li Chiang, la crête de neige est turquoise  
 Monde de pierre qu'il nous ait sauvé pour mémoire  
 une fine trace dans l'air raréfié

Ezra Pound *Canto CXIII*.

C'est un dimanche froid et ensoleillé au Yunnan. (...) Sa femme sort de la cuisine et se tient debout à ses côtés. Avec sa coiffe d'un bleu profond, et ce sourire de tendre résignation, elle nous rappelle la figure de Marthe ou de Marie sur les maîtres-autels florentins.

Les Gardes Rouges lui avaient tout pris, et lui avaient interdit de jouer de la musique. « C'est elle qui m'a sauvé », dit-il. « Sans elle je n'aurais pas pu vivre. »

Le parcours n'est que le prétexte du récit de voyage, comme l'objet est le prétexte d'une photographie. Sa réelle motivation, le moteur qui lui est propre, tient à l'indécision où ils demeurent quant à la valeur de ce qu'ils sélectionnent. Anecdotes, micro-récits, incursions artistiques ou sociologiques, les matériaux sont bien là : mais pourquoi, comment font-ils sens ? Poser le problème en fonction d'un questionnement de valeur des faits rapportés permet au récit de voyage d'échapper aux deux écueils d'une esthétique limitée du fragment vécu et d'une esthétique hasardeuse de compréhension de la totalité. La méthode de Chatwin ne pouvait que l'amener à poser cette question, à laquelle il répond en cherchant à naturaliser le sens. C'est-à-dire non seulement retrouver les attitudes fondamentales de l'être humain mais encore en dégager l'ancrage ancestral qui relie l'homme au lieu qu'il habite. D'où sans doute

sa fascination pour les formes d'habitat, surtout lorsqu'elles sont en confrontation directe et quotidienne avec les rigueurs et les aléas de l'environnement : tentes des Touaregs, maisons népalaises à flanc de rocher. D'où la recherche d'une explication commune aux peurs infantiles et aux pulsions d'agressivité dans la dangereuse cohabitation des hominidés et des grands félins. Le voyage et le récit n'ont finalement pas d'autre sens que la quête de ces lois à la fois universelles et particulières qui régissent notre comportement : ils nous révèlent les différentes formes de l'adaptation, dont le principe reste immuable. Voilà bien un projet de naturalisation des conduites humaines hérité de Darwin et de Konrad Lorenz, étendu aux mythes de toutes les civilisations ainsi qu'aux grands textes littéraires. (*The Songlines* 281) :

Avant de venir en Australie je parlais souvent du chant des pistes, et cela rappelait inévitablement aux gens quelque chose.

"Comme les 'ley-lines' ?" auraient-ils dit, se référant aux très anciens cercles de pierres, aux menhirs et aux cimetières, qui s'étendent en ligne à travers la Grande-Bretagne. Ils sont très anciens mais seuls ceux qui ont des yeux pour les voir les voient.

Les sinologues se souvenaient des "lignes du dragon" du *feng-shui*, ou de la géomancie chinoise traditionnelle ; lors d'un entretien avec un journaliste finlandais, celui-ci me dit que les Lapons avaient des "pierres chantantes" qui étaient elles aussi alignées.

*Le Chant des pistes* rappelait à certain l'*Art de la mémoire* mais à rebours. Ce livre magnifique de Frances Yates nous apprend comment les orateurs classiques avant Cicéron construisaient des palais de mémoire, rattachant certaines parties de leurs discours à des architectures imaginaires. Ils pouvaient ensuite, après en avoir parcouru chaque architrave et chaque pilier, mémoriser des quantités colossales de discours. De tels traits architecturaux étaient appelés *loci* ou lieux. En Australie cependant les *loci* n'étaient pas une construction mentale, mais existaient depuis toujours comme des événements du Temps des Rêves.

D'autres amis avaient en têtes les lignes de Nazca, qui sont gravées à la surface meringuée du désert qui est au centre du Pérou et forment effectivement une sorte de carte totémique.

La quête de structures fondamentales conduit inévitablement Chatwin à privilégier l'architecture à la fois comme l'objet de ses investigations, ce qui est particulièrement évident dans les travaux photographiques, et comme un des ressorts les plus importants de sa création. En effet ses textes sont ciselés de façon à permettre à chaque idée de porter à plein, en utilisant toutes les ressources du commentaire, du contrepoint,

du relais, de l'effet de surprise et de l'effet de réel. Ils relèvent de l'art du conteur plus que de celui du poète dans la mesure où c'est l'organisation du « récit » qui prime et non l'art de manier le détail du langage : peu de métaphores, peu de procédés rhétoriques. On pourrait parler d'une littérature de l'assemblage, évacuant les vues panoramiques et les plans généraux pour travailler d'abord sur les moellons, et petit à petit élaborer l'édifice à partir d'eux. Aucune des séquences des carnets reprises dans *The Songlines* ne peut dès lors être interprétée comme un fragment tiré d'une esquisse inachevée : leur cohérence est parfaite et leur séquence nécessaire. Le parallèle est frappant entre ce type de fonctionnement de textes courts et l'usage de photographies qui constituent par excellence le modèle d'une composition close sur elle-même mais susceptible à l'infini de combinaisons. Les gros plans de murs composites, dont on pressent qu'ils pourront encore être rafistolés, vont de pair avec les tentes rapiécées, les étalages de tchadors ou les vitrines hétéroclites. Plus que les formes proprement dites, ce sont les couleurs qui assoient la composition et lui confèrent son équilibre. Ce d'autant plus qu'un grand nombre de clichés sont pris en gros plans, et évacuent donc la perspective par laquelle nous sommes habitués à situer une image et la reconnaître : passage à un univers en deux dimensions, mis à plat par le regard avant le déclenchement de l'obturateur. La couleur prédomine encore dans les descriptions, où elle est à l'origine de la prise de conscience du lieu, comme le montrent les carnets.

(72) *Carnets de voyage* « De magnifiques Haoussas vêtus de bleu azur sur des chevaux noirs. Leurs visages noirs reflétaient le bleu de leurs vêtements de telle sorte qu'ils prenaient la couleur d'un ciel nocturne sans que s'ajoute une touche de brun. »

(43) *Les maisons blanches, jaunes et ocre rouge. Vérandas, avec des volets à jalousies, des palmiers et des baobabs.*

Une visite à la citadelle. Ruines de béton et de poutres peu édifiantes. Bougainvillées parmi les baobabs.

La poste a du vert amande pâle et du rose sur des persiennes grises.

Cette préoccupation architecturale rejoint une fascination pour le paysage : que ce dernier soit naturel ou artificiel importe peu, il s'agit avant tout de reconnaître l'agencement significatif des formes.

(66) Villages haoussas et sanghas reconstruits, combinaison d'indigo et de calebassiers pâles. Un jeune bossu avec son bâton, un bol et une robe d'un pourpre mauve tendue comme un paysage sur son corps totalement déformé, dos tordu comme les anneaux d'un serpent.

(68) Les Haoussas ont des scarifications en moustache de chat. Elle font du visage un paysage artificiel, en entrecoupant ses courbes naturelles. Les Peuls ont de petits triangles bleus tout en bas des joues.

La découverte des peintures totémiques des aborigènes australiens constitue dès lors un moment primordial, à tel point que des rencontres de peintres inaugurent et clôturent le voyage australien de *The Songlines*. Ces images lui semblent fournir la preuve d'une convergence entre paysage naturel et production culturelle. Convergence et non pas mimésis ou bien relation organique parce qu'il s'agit de retrouver le même agencement de lignes pointant vers une signification unique, habiter un lieu. Les thématiques habituelles de la représentation sont évacuées au profit d'un acte d'inscription de l'homme dans cette terre. Les peintures sont les pendants exacts des chants qui nomment la terre, puisqu'elles désignent, un peu comme des cartes, les itinéraires rituels qui sont consignés dans ces chants.

(*The Songlines* 226) Je grimpais d'un pas égal, et me retournant pour regarder la plaine, je compris pourquoi les Aborigènes choisissaient de peindre leur terre avec des taches "pointillistes". Le pays *était* en pointillé. Les points blancs étaient du spinifex ; les points bleutés l'eucalyptus, et les points jauneverd étaient une autre sorte d'herbe broussailleuse.

(258) Certains artistes aborigènes utilisaient des palettes colorées et stridentes. On trouvait là tout simplement six cercles allant du blanc au blanc crème, peints en méticuleuses taches "pointillistes" sur un fond dont la couleur variait du blanc au blanc bleuté en passant par les teintes les plus pâles de l'ocre. Dans l'espace entre les cercles serpentaient quelques gribouillis d'un ton gris lilas tout aussi pâles.

M<sup>me</sup> Houston faisait des moues. On pouvait presque entendre tout haut ce qu'elle pensait tout bas : galerie en blanc... une abstraction blanche... Blanc sur blanc... Malevitch... New York....

La découverte est capitale puisqu'elle permet de concilier l'élément architectural avec le nomadisme, c'est-à-dire sans doute la pensée qui a le plus hanté Chatwin. La plupart des notes qu'il prenait étaient destinées à un livre sur le nomadisme qu'il aurait voulu publier, et qui, bien qu'il n'ait jamais pris forme, transparait dans toutes ses œuvres (à l'exception peut-être de *On The Black Hill* qui en prend le contre-pied). Il soutenait que l'homme a une vocation naturelle de nomade et que toute station prolongée dans un seul lieu quel qu'il soit engendre un malaise qui se traduira inévitablement par de l'agressivité. Il ne voulait pas se contenter de l'explication psychologique et tentait de démontrer sa thèse en s'appuyant sur les théories évolutionnistes du « jumping » *i.e.* de l'évolution brutale motivé par un changement radical de l'environnement :

(*The Songlines* 246) L'isolation nécessaire pour procéder au "jumping" peut, semble-t-il, tout à fait se trouver le long d'une piste migratoire ou

d'un itinéraire – lequel n'est après tout qu'une portion de territoire que l'on a filé en une ligne continue, comme on file une toison en un écheveau. Réfléchissant à cela, je fus frappé de voir la similarité qui existait entre l'idée d'"allopatry" et les mythes de création aborigènes selon lesquels chaque espèce totémique est née dans l'isolement, sur un point particulier de la carte puis s'est répandue dans tout le pays selon des lignes.

Sa plus belle réussite reste toutefois l'intégration de l'esprit nomade dans sa pratique de l'écriture et de la photographie, qui y trouvent une motivation commune. En effet Chatwin n'écrit jamais pour développer un thème jusqu'à épuisement, il évite avec soin de s'appesantir sur son objet et préfère multiplier les rencontres autour de l'objet (souvent un lieu justement), qui fourniront chacune les indices d'une progression possible. Il ne peut se résoudre à clore son propos dans les limites d'une intrigue et d'une narration linéaire. Il lui faut remonter et descendre la chronologie, ménager les percées au sein du roman que seront les notes des carnets de voyage. La frontière entre les deux textes est délibérément affaiblie, celui-ci intégrant des références réelles à la fiction, celui-là développant les hypothèses émises dans les notes. De même sa photographie se dépouille de tous les "sujets" qui l'engageraient forcément dans un discours typé, et donc contraignant. Au contraire elle s'attache à déployer des lignes que le regard pourra suivre en toute liberté, tout en cherchant à montrer comment leur agencement est nécessaire. Voyez comment le portrait du jeune noir vêtu de blanc correspond à la découpe de la porte chaulée sur le mur en adobe. Voyez ces gros plans de mosaïques géométriques, d'où même la perspective et le centrage ont disparu.

\*  
\*\*

Un lieu n'a de sens que s'il se situe dans un parcours, un texte ne vaut que s'il abandonne la volonté de montrer ou de démontrer dans l'ordre : une image peut fournir le paradigme d'une pratique nomade du sens, dans la mesure où le regard s'y éduque à parcourir librement ce qui lui est présenté. Ces photographies ne sont ni abstraites, ni réalistes ; elles ne sont pas produites par une volonté esthétique ou anthropologique ; elles ne correspondent pas non plus aux clichés que l'on veut retenir d'un voyage. Mais elles nous indiquent ce que l'on pourrait appeler l'architecture intime de l'art d'habiter un lieu. C'est à dire de le parcourir. Pour revenir à ces marges qu'il hante délibérément, refusant le discours ou l'image convenu, comme un point d'ancrage instable d'où mieux voir ce monde. Et si ses œuvres nous déroutent c'est sans doute qu'elles refusent de se laisser assigner un lieu reconnaissable, comme si elles étaient rebelles à la référence. Ses photographies

remettent en cause le couple barthésien du *studium* et du *punctum* et à travers eux nos attentes. En effet si le *studium* se rapproche du « sujet » du peintre ou de l'objet du discours, c'est précisément parce qu'il n'obéit plus tant à une référence motivée, physiquement ancrée en un lieu et un moment, qu'à des préoccupations rhétoriques sur lesquelles pourront venir se greffer plusieurs discours : il a une valeur abstraite qui lui permet d'être immédiatement reconnaissable et le classe aussitôt parmi les signes. Ainsi l'idée de la mélancolie ou de la surprise motivera la recherche de la physionomie qui la représentera le mieux, puisqu'on suppose qu'elle l'exprimera avec une sûreté mathématique. À l'opposé le *punctum* tire sa valeur affective de son enclenchement sur un moment et un lieu précis dont la conjonction a maintenant disparu. Il aurait pour caractéristique de demeurer aussi aléatoire que le regard que nous jetons distraitemment à la réalité où nous sommes plongés ; il fonctionne pourtant bien plutôt comme une réminiscence proustienne, d'autant plus troublante qu'elle met en branle un discours plus privé. Le *punctum* lui aussi déplace donc finalement l'image vers le discours et la détache de sa première présence au monde. Or les travaux de Chatwin peuvent être vus comme étant à la recherche de cette présence primitive en deçà du discours, l'acte d'habiter. Cette attitude le rapproche de la réduction phénoménologique<sup>5</sup> dans la mesure où elle vise à débarrasser son objet de toutes les scories inessentiels qui lui sont rajoutées. Mais c'est d'abord un souci épistémologique proche de celui d'un sociologue comme Goffman : « La description d'un événement peut se faire selon différentes mises au point et différentes focales. Elle peut se faire – c'est un problème voisin mais distinct – en gros plan ou à distance. Mais personne ne dispose d'une théorie permettant de savoir quelle est la focale et la distance qui seront effectivement utilisées. »<sup>6</sup>.

---

5. L'intérêt pour la couleur et la façon dont elle engage l'espace, mais aussi pour le type de relations spatiales que les lignes supposent entre elles et leur nécessité, sont des points de convergence avec la phénoménologie.

6. Goffman, Erving, *Les Cadres de l'expérience*, Éd. de Minuit, 1991, p. 16.

## POINT DE PHOTOGRAPHIE ENTRE BARTHES ET DERRIDA <sup>1</sup>

LAURENT MILESI

« [L]a photographie de moi m'intéresse » (PS 210). Peut-on imaginer proposition d'ouverture apparemment moins prometteuse ou qui, justement, soit de moindre intérêt ? Sauf peut-être à lire cet intérêt pour la photographie comme un « être-entre », mais aussi « parmi », « présent », ayant partie prenante et interposant une différence (*inter-esse*), au moment ponctuel où la photographie va être prise et sa victime ainsi intéressée, « ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet », vit « une micro-expérience de la mort » et « devien[t] vraiment spectre » (CC 30). L'essai qui va suivre est le début d'une lecture inter-textuelle de cet intérêt photographique partagé entre Roland Barthes et Jacques Derrida – voire interstitielle puisque s'immisceront entre eux les voix de Blanchot, Mallarmé, Poe et Nabokov (entre autres).

---

1. Abréviations utilisées dans cette étude : 1° pour Barthes : AS : *L'Aventure sémiologique* ; BL : *Le Bruissement de la langue* ; CC : *La Chambre claire* ; DZE : *Le Degré zéro de l'écriture* ; EC : *Essais critiques* ; ES : *L'Empire des signes* ; FDA : *Fragments d'un discours amoureux* ; GV : *Le Grain de la voix* ; M : *Mythologies* ; NEC : *Nouveaux essais critiques* (in *Degré zéro*) ; OO : *L'Obvie et l'obtus* ; PT : *Le Plaisir du texte* ; « R » : « Réponses » ; RB : *Roland Barthes par Roland Barthes* ; SFL : *Sade, Fourier, Loyola* ; SysM : *Système de la mode*. 2° pour Derrida : « A » : « Apories » ; CP : *La Carte postale* ; D : *La Dissémination* ; DG : *De la grammatologie* ; DT : *Donner le temps* ; É : *Éperons* ; ED : *L'Écriture et la différence* ; FC : *Feu la cendre* ; G : *Glas* ; LDR : *Lecture de Droit de regards* ; Mém : *Mémoires – pour Paul de Man* ; « MRB » : « Les morts de Roland Barthes » ; O : *Otobiographies* ; P : *Parages* ; PS : *Points de suspension* ; S : *Signéponge* ; Sch : *Schibboleth* ; SM : *Spectres de Marx* ; « SP » : « Sauver les phénomènes » ; U : *Ulysse gramophone* ; VP : *La Voix et le phénomène*. Pour toutes précisions bibliographiques, se reporter en fin d'article à la liste des ouvrages cités.



Touchant à la mort, à la temporalité et au sujet-objet de la photographie, ces esquisses de « spectrographies », parmi tant d'autres possibles, viseront à mettre en lumière ce qui, en apparences mais aussi contre elles, hante et revient dans les entrelacs de leurs écritures.

## I — *STUDIUM* : LE « SUSPENSE » DE *LA CHAMBRE CLAIRE*

L'intérêt de Barthes pour l'image et la photographie en tous genres (électorale, journalistique, publicitaire, ou même le photogramme dans son opposition au cinéma), remonte principalement au tout début des années 1960, bien avant l'ultime « *Note sur la photographie* » de *La Chambre claire*, et il convient au préalable, quitte à procéder par instantanés rapides, de faire ressortir les avancées successives de ces études afin de mieux situer le cadre préexistant au « projet » du dernier ouvrage de Barthes.

Dès « Le Message photographique » (1961), Barthes insiste sur le fait que la photographie transmet la scène elle-même (OO 10) et établit comme hypothèse de travail une distinction entre ce que l'on prête d'objectivité dénotative à la photographie (la littéralité de son référent), qui réside dans la perfection et la plénitude de l'analogie avec le réel, et la connotation « à la fois invisible et active, claire et implicite » (OO 12) qui lui échappe, chevauchement qui sera repris dans « Rhétorique de l'image » (1964), « analyse spectrale » des trois messages de l'image : linguistique et iconique, lui-même subdivisé en symbolique, culturel (connotatif) et littéral (dénotatif). Cette pluralité sémantique de l'image sera synthétisée et à nouveau redéployée dans « Le Troisième sens : notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein » (1970) en : communication directe, signification (niveau symbolique) ou *obvie*, et niveau de signifiante résistant obstinément à l'analyse, ou *obtus* (OO 43-45). Caractérisé par le jeu de la présence-absence (OO 57), ce troisième sens obtus vient « en trop », « comme un supplément » (le mot est ici lancé pour la première fois) obstiné, obsédant, « l'émoussement d'un sens trop clair, trop violent » (OO 45) qui suspend la lecture et le métalangage critique (OO 55). Cette tentative d'épingler ce qui se dérobe à la sommation analytique semblerait, de par ses termes mêmes, s'opposer à la connotation (cf. *supra* : « à la fois invisible et active, *claire* et implicite » [je souligne]), donc aussi, au premier abord, à ce qui poindra au hasard d'une brillance aveuglante dans le futur *punctum*. Mais un peu plus loin, cet « émoussement » du sens clair se double, logique du « supplément obtus » (OO 54 ; cf. aussi 57), d'un « trait pénétrant, inquiétant comme un invité qui s'obstine à rester sans rien dire là où

on n'a pas besoin de lui » (00 49)<sup>2</sup> et annonce la nature incisive et insituable du *punctum* supplémentaire dans *La Chambre claire*.

Un courant parallèle dans les réflexions barthésiennes sur l'essence du médium photographique est la préoccupation constante avec sa dimension temporelle spécifique. Vers la fin du « Message photographique » Barthes rejette l'équation entre dénotatif et « le neutre, l'objectif », spéculant que, si l'horizon utopique d'une pure dénotation existait, celle-ci serait à situer davantage du côté du trauma ou « ce qui suspend le langage et bloque la signification », l'« *en deçà du langage* » qui dépend de la certitude que la scène a réellement eu lieu : « *il fallait que le photographe fût là* » (00 23). Ainsi, la photographie véritablement traumatique « est celle dont il n'y a rien à dire » (00 23) – qu'il faut relier au trauma ironique de *La Chambre claire* d'avoir à parler du « rien à dire » (CC 145), mais aussi à ces détails dénotant le « réel concret » qui résistent à l'analyse dans « L'effet de réel » (BL 172) – et la vraie « photo-choc », dont l'étude, plus « idéologique » que sémiotique, avait été amorcée dans *Mythologies* et pour laquelle le terme d'*obtus* avait justement été introduit dans au moins l'un de ses sens<sup>3</sup>, est celle dont la lettre obstinée surprend le spectateur au point de le plonger dans le silence, plutôt que celle qui vise explicitement à déranger et « crier » (CC 70).

Trois ans plus tard, en pleine période « structuraliste-sémiologique », « Rhétorique de l'image » (1964) tente de pousser plus avant l'enquête sur ce qui constitue la nécessité de la scène-événement en photographie (00 25). Le caractère utopique de la pure dénotativité y est à nouveau affirmé (00 34) et la temporalité propre au médium photographique affinée, non pas selon un « être-là de la chose [...], mais une conscience de l'*avoir-été-là* » (cf. 00 35-36). C'est au niveau de son message dénoté ou « message sans code » (« slogan » désormais célèbre repris de l'étude de 1961) que l'on peut pleinement saisir « l'*irréalité réelle* de la photographie » : l'irréalité « locale immédiate » de l'*ici* présent (00 35), de l'illusion d'une présence du référent – que Derrida reprendra dans sa lecture du roman-photo de Marie-Françoise Plissart (cf. LDR XI, XXXIV, XXXV) – conjointe à la réalité « temporelle antérieure » de l'*autrefois* passé (00 35), « de l'*avoir-été-là*, car il y a dans toute

2. Pour l'entêtement de la chose à être là chez Barthes, voir aussi PT 74 et « L'Image » (1977) : « La Bêtise ne souffre pas [...]. Donc, elle est là, obtuse comme la Mort » (BL 390).

3. « Il est donc logique que les seules photos-chocs de l'exposition [...] soient précisément les photographies d'agence, où le fait surpris éclate dans son entêtement, dans sa littéralité, dans l'évidence même de sa nature obtuse » (M 107).

photographie l'évidence toujours stupéfiante du : *cela s'est passé ainsi* », mais aussi d'un « *cela a été* [qui] bat en brèche le *c'est moi* » (OO 36) et inaugure la mort du sujet <sup>4</sup>. Tandis qu'au cinéma <sup>5</sup> « l'avoir-été-là disparaîtrait au profit d'un être-là de la chose », qui ainsi conserve la possibilité de son histoire (OO 36), la photographie, elle, y échapperait d'une certaine manière, affirmation somme toute paradoxale si l'on garde en mémoire l'accent mis à peine plus tard dans deux textes contemporains, « Le discours de l'histoire » (1967) et « L'effet de réel » (1968), sur « ce qui s'est réellement passé » à la fois dans le discours historique et la photographie (BL 165-6, 172-3). Il nous faudra revenir ultérieurement sur cet effet de réel ou « signifi[cation] que l'événement représenté a *réellement* eu lieu », « l'énigme de ce qui a été, n'est plus et se donne pourtant à lire comme signe présent d'une chose morte » (BL 165-6), et son lien avec la photographie comme « témoin brut de "ce qui a été là" » (BL 173) <sup>6</sup>.

---

4. La « thèse d'irréalité », posée par la conscience pour pouvoir imaginer, avait été avancée par Sartre dans *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (232), à laquelle *La Chambre claire* sera plus tard dédiée (l'ouvrage avait été déjà brièvement mentionné en note dans *SysM* 24). Il s'agissait pareillement pour Sartre d'un rapport magique entre une image et son original, lié à la rencontre entre un là-bas passé et un ici présent (38). Dans « Vingt mots-clé pour Roland Barthes » de 1975 (GV 194-220), soit à l'époque d'un virage plus prononcé vers le subjectif, l'auteur-metteur en scène du *Roland Barthes par Roland Barthes* imaginaire (cf. RB 109) évoquait son intérêt pour la notion sartrienne d'imaginaire et prévoyait la proche nécessité d'un retour aux premiers écrits de Sartre.

5. Barthes n'a cessé d'affirmer la subordination esthétique du cinéma à la photographie, qui tient entre autres à l'imposition par celui-là d'un rythme rendant impossible l'équivalent de l'expérience du *punctum* temporel dans la photographie et donc barrant l'accès à l'Imaginaire ; voir par ex. GV 334 ; RB 87 ; CC 89-90, 122-23. Ainsi, le photogramme permet de combiner les vertus propres à ces deux arts tout en éliminant leurs défauts : le troisième sens obtus est à la base du « propre filmique (le filmique d'avenir) » habitant le photogramme immobile et non le film en mouvement, « ni la simple photographie ni la peinture figurative [...] parce qu'il leur manque l'horizon diégétique » (OO 59).

6. Faute de temps, nous devons laisser dans l'ombre les tergiversations de Barthes au sujet du rapport conflictuel entre photographie et histoire, que l'on retrouvera jusque dans *La Chambre claire*. Les revirements et contradictions textuelles sont analysés à la lueur de son essai de 1951 « Michelet, l'Histoire et la Mort » (portant sur sa conception de l'histoire par celui-ci comme résurrection des morts de l'histoire) par Patrizia Lombardo dans *The Three Paradoxes of Roland Barthes* (138 sq.). Une affinité plus étroite entre l'événement photographique et l'Histoire est au centre des deux essais de Benjamin intitulés « Petite histoire de la photographie » et « Thèses sur la philosophie de l'histoire » (*Illuminations* 268-81). Voir l'excellente étude de Cadava sur ces « thèses de la photographie de l'histoire » que Benjamin partage avec Kracauer (87, n° 6) ainsi que ces quelques points, les plus proches de la sensibilité barthesienne (outre le rapport entre optique et psychique que nous reprendrons plus loin) : la photo comme survie au photographié (92), comme souvenir impossible, oubli qui

« Le Troisième sens » (1970) confirmera la temporalité spécifique à l'événement photographique en l'inscrivant dans la perspective plus pointue de cette signifiante innommable du supplémentaire obtus, associé au trauma, qui « n'appartient pas encore à la politique d'aujourd'hui, mais cependant déjà à la politique de demain » (OO 56)<sup>7</sup>. Annonçant une même logique de supplémentarité temporelle dans le *punctum*, ce « supplément [...] que j'ajoute à la photo et qui cependant y est déjà » (CC 89), ce « pas encore [...] mais cependant déjà », cet avenir ou très ancien passé, portera dans *La Chambre claire*, au terme du patient déploiement de la temporalité photographique, un nom plus précis, à la mesure de sa nature utopique : *l'interfuit*.

Dernier ouvrage de Barthes, *La Chambre claire* se déroule comme une quête ou « recherche »<sup>8</sup> en deux temps, allant du « critique » à l'« expressif » (CC 20), et se présente dans son architecture comme un diptyque dont chacun des deux volets s'organise principalement autour d'un « concept » : le *studium* et le *punctum*. Dans la première partie, Barthes fait comme s'il désirait entreprendre une « étude » phénoménologique objective de l'essence de la photographie, tournant autour de ce que celle-ci nous donne explicitement à voir, ce que Barthes nommait auparavant *l'obvie* et qu'il réélabore sous le nom de *studium*, même si

---

ouvre la possibilité de l'histoire (93), ou en tant que mort, trace de ce qui passe à l'histoire (110). Enfin, l'irreprésentabilité de l'histoire selon Benjamin (Cadava 102) serait à relier avec celle de la mort (cf. n° 25 *infra*).

7. Cf. aussi : « j'éprouve pour ma part ce léger trauma de la signifiante devant certains photo-romans : "leur bêtise me touche" (telle pourrait être une certaine définition du sens obtus) ; il y aurait donc une vérité d'avenir (ou d'un très ancien passé) dans ces formes » (OO 59-60, note).

8. Terme lourd d'implications, qu'il faut tout de suite commencer à nuancer, même si la conférence de 1978 sur *À la Recherche*, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » (BL 313-25), insistait sur le rôle initiatique et symbolique du deuil de la mère chez Proust pour l'œuvre de Barthes posthume à la perte de sa propre mère, du rapport qu'il inaugure entre la découverte forcée de la réalité de la mort et une nouvelle écriture ou « tierce forme » (BL 317) que Barthes « recherchait » déjà à partir du tout début des années 1970 (cf. Comment 206-7) et que l'on peut donc relier à l'émergence de ce troisième sens pointé dans l'essai du même nom, datant aussi de 1970. Influencée par de telles références contemporaines à la gestation des dernières réflexions de Barthes sur la photographie et plus particulièrement par la perception d'une convergence d'expérience entre l'anagnorisis barthesienne et la scène de la photographie de la grand-mère de Marcel dans *À la Recherche* ainsi que par un rapport comparable entre axes de la temporalité (réelle, fictive) et mise en scène de l'écriture, la critique a souvent accordé une importance excessive, au-delà des ambiguïtés textuelles, à la place de l'anamnèse et de la recherche proustiennes dans l'élaboration du *punctum* de *La Chambre claire* (ex. Price 156-7, 161-2 ; Lombardo, *The Three Paradoxes* 127-41). Pour une vue plus nuancée, voir Roger 221-3 et Shawcross 81 sq.

(ou plutôt parce que ?), de ce même point de vue phénoménologique, l'image est la présence en l'absence du référent, « un néant d'objet » (CC 177)<sup>9</sup>. Qu'il s'agisse du *Spectrum*, « sorte de petit simulacre, d'*eidôlon* émis par l'objet » (CC 22)<sup>10</sup> ou de cette contrepartie pour la conscience du sujet qu'est l'expérience de se sentir devenir objet face à l'objectif (au moment précis où se déclenche l'obturateur de l'appareil), le « retour du mort » qui hante toute photographie (CC 23 ; cf. aussi LDR VI) se manifeste et, avec lui, son *punctum*, marque pointue, ponctuate, piquante et poignante (CC 49), zébrure instantanée d'une reconnaissance inexprimable, *obtus*e dans sa résistance à l'épinglage analytique, traumatique dans sa littéralité obstinée (*punctum* et trauma partageant du reste l'étymologie de « blessure »). *La Chambre claire* est donc une série herméneutique d'« études ponctuelles », une composition en deux fois vingt-quatre vignettes photo-textuelles<sup>11</sup> s'ouvrant sur la photo-cadre d'une *camera obscura* (« Polaroid ») d'où tout sujet humain est proscriit et gravitant vers l'absence emblématique de la photographie : la fameuse « Photo du Jardin d'Hiver » de la mère-enfant – à moins que la présence lumineuse du regard de la mère ne transparaisse dans la lumière vert-bleu qui se dégage de « Polaroid » (Price 165) ; l'ouvrage serait un peu comme le négatif du *Roland Barthes par Roland Barthes*, « ponctué trois fois par l'image de la Mère » (« Barthes puissance trois » 5). Traumatique, ironiquement condamnée à parler du « rien à dire » (CC 145) et tournant autour d'un point aveugle et aveuglant, l'écriture est interrompue par des photos-témoins qui sont autant d'alibis à la textualisation de la photographie, comme en attestent ces « instantanés intertextuels » plus ou moins avoués et également invisibles dans leur cadre d'origine que sont la photo de la grand-mère de Marcel prise par Saint-Loup dans *À la Recherche* ou bien le portrait-exemple de l'ami Pierre dans *L'Imaginaire*, etc. Tiraillée entre une écriture phénoménale-objective, puis expérien-

9. De même, dans *L'imaginaire*, Sartre avait appréhendé l'image mentale, en l'opposant à la perception, comme « une certaine façon qu'a l'objet d'être absent au sein même de sa présence » (99) ; cf. p. 23-26 consacrées à la néantification de l'objet posée par la conscience imageante.

10. Cf. aussi CC 32 : « Au fond, ce que je vise dans la photo qu'on prend de moi [...], c'est la Mort : la Mort est l'*eidôs* de cette Photo-là ». Pour la sensibilité dix-neuviémiste de ce point de vue, que l'on retrouve notamment dans la hantise balzacienne que la prise de photo n'enlevât une couche spectrale de l'être, voir Shawcross 34-35, qui cite un passage du *Cousin Pons* mettant en phase simultanée les trois dimensions de la temporalité. Nous reviendrons, à la lueur de *Spectres de Marx*, sur cette tradition du spectre et de l'*eidôlon* après un examen plus approfondi du jeu temporel de *La Chambre claire*.

11. Pour la numérologie troublante de *La Chambre claire*, voir Sarkonak 64-65.

tielle-subjective qui finit par escamoter l'objet de la révélation, l'enquête de Barthes « illustre » par ce décalage cette néantisation de l'objet, au mieux ce vacillement entre présence et absence, qu'opère la Photographie tout en « mimant » son être-dépourvu-d'objectif – méta-livre ou méditation sur le livre autobiographique qu'il aurait projeté d'écrire sur les photographies de sa mère et auquel il aurait ensuite renoncé (Sontag 56). Dans la structure contrapuntique de *La Chambre claire* si bien illustrée par Derrida dans « Les morts de Roland Barthes » qui en expose les variations « point contre point ou point contre étude » (« MRB » 281), le « point de... » (CC 55 [cité par Derrida], 58, 143) fonctionne comme une sorte d'« operator » performatif de cette logique de supplémentarité déjà confiée jadis à l'obtus. *Point de photographie* : le *punctum* qui me perce dans la photographie et l'abolit dans son intention « studieuse », celle de son « choc » savamment étudié par le photographe (CC 57)<sup>12</sup>, mais aussi déclic de l'appareil pointé vers moi afin de m'« immortaliser » depuis son point de vue objectif, *point de suspension* entre « La Vie/la Mort », « paradigme [...] réduit à un simple déclic, celui qui sépare la pose initiale du papier final » (CC 144-5 ; cf. aussi FDA 17) : *pas* ou *arrêt* (cf. CC 122, 142, 165) de mort<sup>13</sup>. Ainsi, la photographie la plus vraie est celle de quelqu'un qui met la main devant les yeux et qui dit « ne me photographiez pas » (Derrida, PS 158).

Mais il existe une autre dimension plus troublante qui tient aux « cadres » biographiques de ce « suspense intellectif » que Barthes voulait préserver autour de *La Chambre claire* (GV 333)<sup>14</sup>, faisant honneur avant la lettre à la formule de Derrida selon laquelle les romans-photos

12. Le point qui aveugle dans la photo, c'est, pour ainsi dire, son point aveugle, tout comme dans toute scène que je vois, il y a toujours une « tache » où je ne vois rien, qui est le point d'où l'image me retourne mon regard.

13. Nous aurons à nous référer par la suite aux minutieuses lectures derridiennes de Blanchot, en particulier de *L'Arrêt de mort*, dans « Pas » (P 19-116) et « Survivre : JOURNAL DE BORD » (P 117-218).

14. Dans la seconde des deux interviews portant « Sur la photographie » (1977 et 1979, soit avant et après la mort de la mère de Barthes survenue le 25 octobre 1977). Ces entretiens (GV 328-35) furent rassemblés dans un numéro du *Photographe* (février 1980, en même temps que son interview pour *Le Matin* à l'occasion de la parution du nouveau livre : GV 326-7), un mois avant sa propre mort. Bien qu'il ne faille pas prendre les réponses de Barthes comme l'argent comptant d'une intentionnalité réalisée dans le futur, celles-ci permettent de situer une première lecture « de surface » de *La Chambre claire* : méthode phénoménologique sartrienne, esquisse de la trajectoire du futur ouvrage aboutissant à une photo particulière, mise en présence avec la mort – la première interview avait déjà proposé de façon prémonitoire d'établir ce rapport (GV 331) – correspondance des photos à des moments du texte, etc.

seraient des « constructions policières » (LDR I)<sup>15</sup>. Le sort ironique de *La Chambre claire*, tel qu'il nous apparaît à présent, est d'être suspendu entre deux (séries de) morts, celle de la mère de Barthes, qui le laisse vide, dans l'attente de sa propre mort, « ma mort totale, indialectique » (CC 113) qui surviendra accidentellement peu après ces propos, mais aussi d'avoir été commencé le 15 avril 1979, soit un an jour pour jour avant le décès de Sartre auquel l'ouvrage rend hommage (Halley 75) ; autant d'éléments *unheimlich* qui influenceront la réception du dernier livre de Barthes comme étant hanté par la prémonition funèbre d'une mort imminente. Entre vie et mort, ob-vie et ob-tus, ce « suspense » pointe vers les effets de clair-obscur ou d'« ombre claire » (CC 169) de *La Chambre claire*, à la lueur desquels j'aimerais élucider les « obsessions » partagées de Barthes et Derrida.

## II — PUNCTUM I : LES OBSESSIONS DE BARTHES ET DERRIDA

### L'ob-vie/tue : les clairs-obscur de la Photographie

Si le dernier couple barthésien *studium/punctum* constitue sans doute une avancée à la fois « théorique » et « subjective » sur celui d'*obvie/obtus*, il faut néanmoins souligner la perte de l'opposition paronomastique, implicitement mise à profit et aussi partiellement subvertie par Barthes lui-même, entre vie et mort (tue) dans la paire conceptuelle antérieure. Quand bien même la prise de la photographie et son *punctum* seraient pour Barthes de l'ordre de la mort, le rôle positif que l'une d'entre elles joua dans la construction d'un monument littéraire à la clarté de la mère afin de la « ressusciter » (cf. CC 101, 125, 129) le temps d'un projet « imaginaire » ou « utopique »<sup>16</sup> suffit pour troubler les dichotomies un peu trop tranchées. C'est donc aussi dans ce sens qu'il faut entendre la proposition de Barthes vers la fin de l'ouvrage selon laquelle la Photographie devrait être associée au clair et non à l'obscur, à l'« ancêtre »

15. Cf. RB 23 et OO 180 sur la photo policière. Lavers parle de « hermeneutic thriller » (214) et Shawcross de « mystery novel » (87).

16. La suite de l'argument devra permettre progressivement d'épingler les valeurs positives que nous attribuons ici à l'« imaginaire », terme par ailleurs polyvalent chez Barthes (ex. SFL 55 ; « R ») mais qui souvent renvoie au système négatif d'images toutes faites et immuables collant à la peau du sujet, ainsi que d'éclairer notre préférence d'utopie à atopie comme étant plus apte à désigner ce « (non) lieu » problématique de l'imaginaire construit par l'écriture de *La Chambre claire*. Voir plus particulièrement notes 30 et 32 *infra*.

symbolique qu'est la *chambre claire* du titre et non à la *camera obscura* (CC 164). La Photographie serait donc bien cette « ombre claire » (CC 169) qui mime le vacillement du référent entre présence et absence, illusion et essence.

En fait, au-delà de la difficulté qu'il y aurait à faire coïncider parfaitement les couples conceptuels par lesquels transite l'écriture de Barthes et qu'elle fait miroiter (dont certains, tels lisible/scriptible, énoncé/énonciation, ou mieux, plaisir (*to like*) et jouissance (*to love* ; cf. CC 50-51), recourent par avance le couple *studium/punctum*), il existe un problème supplémentaire, celui du chevauchement ambigu et du recoupement inexact entre clair/obscur d'une part et obvie-*studium*/obtus-*punctum* d'autre part. Ainsi, le *studium* obvie « donne envie » (CC 51) mais ne provoque pas d'illumination, reste terne et *obscur*, alors que c'est au *punctum*, dont l'antécédent *obtus*, du côté de la dénotativité littérale, émoussait le trop de clarté du message, que revient le rôle d'éblouir de trop de lumière mais, en interpellant (« tu »), de meurtrir (tue) – différentes conceptions de la lumière, du choc et du « cri » seraient ici à approfondir (ex. CC 70, 107). En dernière analyse, c'est la grâce d'une écriture proprement photographique, la clarté du regard de la mère qui frappa si pleinement Derrida (« MRB » 275, 281, 286, 296), qui resplendit dans la chambre obscure du texte, la transformant en une chambre claire d'où la Photo du Jardin d'Hiver demeure cependant invisible, seul procédé suggestif permettant au lecteur-spectateur de refaire un tant soit peu l'expérience du *punctum* aveuglant du texte que fut pour Barthes de contempler enfin l'essence indivise de sa mère et de la « retrouv[er] enfin *telle qu'en elle-même...* » (CC 111).

« Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change » : « Le Tombeau d'Edgar Poe »

Composé et lu à l'occasion de l'érection à Baltimore d'un monument funéraire pour l'écrivain maudit, « Le Tombeau d'Edgar Poe » appartient à un « cycle »<sup>17</sup> de poèmes commémoratifs conçus sporadiquement par Mallarmé durant la longue période de maturation poétique qui s'étend des premières grandes créations des années 1860 au magistral *Coup de dés* (1897), et annoncés par les célèbres proclamations de sa mort dans

17. Dans l'ordre chronologique de composition : « Toast funèbre [à Théophile Gautier] » (1873) ; « Le Tombeau d'Edgar Poe » (1876) ; « Sonnet [Sur les bois oubliés...] » (1877) ; « Hommage [à Wagner] » (1885) ; « Le Tombeau de Charles Baudelaire » (1893) ; « Hommage [à Puvis de Chavannes] » (1895) ; « Tombeau [de Verlaine] » (1897).



sa correspondance. Ces « Je suis mort » et « je suis parfaitement mort » envoyés respectivement à Théodore Aubanel et Henry Cazalis les 16 juillet 1866 et 14 mai 1867 (*Correspondance*, I : 222, 240), il convient de les lire comme des verbalisations un peu théâtrales de la nécessité d'un rite transitoire qui apportât au poète une conception idéale de lui-même, purifiée de toute contingence, quand bien même il ne puisse s'agir que d'une révélation rétroactive et donc, en un sens, trop tardive, à l'image de Poe, adulé à sa mort par ses détracteurs qui réagissent trop tard à son génie (cf. Davies 91-92).

Si les différents traitements thématiques du moi poétique mémorialisent la personnalité à laquelle ils se réfèrent de façon posthume après la « mort » proclamée par le poète lui-même (Bersani 19), de même ces poèmes qui, par l'écriture, érigent une stèle commémorative constituent-ils un geste d'immortalisation et de consécration. Tel est le cas du « Tombeau d'Edgar Poe », hommage vivant dédié à celui qui convoqua par l'imaginaire de l'écriture cet imprésentable par excellence qu'est la mort, comme dans « La Vérité sur le cas de M. Valdemar » où le régime super-performatif dans l'énonciation impossible, « utopique » (« MRB » 303) « *I say to you that I am dead !* », « l'invention d'une catégorie inouïe : [...] la *mort-vie* [...] non dialectique » (AS 353), fascina Barthes au point de sélectionner le récit pour un examen approfondi dans « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe » (AS 329-59), dans laquelle il relèvera le retour radicalement traumatique de la Mort, objet moins d'une révélation que d'une révulsion (AS 353, 357 ; cf. *infra*).

L'ouverture fameuse du poème-épitaphe à Poe, « Tel qu'en Lui-même... », vient ponctuer un autre temps fort de la quête de la photographie essentielle de la mère défunte :

Au fond, une photo ressemble à n'importe qui, sauf à celui qu'elle représente. Car la ressemblance [analogique ; CC 167-8] renvoie à l'identité du sujet, chose dérisoire, purement civile, pénale même [cf. GV 196-7] ; elle le donne « en tant que lui-même », alors que je veux un sujet « tel qu'en lui-même » (CC 160).

L'opposition qu'ancree ce deuxième et dernier écho du vers liminal du « Tombeau », extrême pointe d'un entrelacs de motifs tissant ensemble certains moments dans l'œuvre de Barthes, fait pendant à tel fragment du début sur la photo qui laissait déjà entrevoir l'insuffisance d'une démarche strictement phénoménologique qui ne soit pas enrichie par les modèles de perception du sujet en linguistique et en psychanalyse (cf. Giribone 12, Ungar 143) :

le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête [rappel de l'obtus], le *Tel* (telle photo, et non la Photo), [...] *tatibata*, le fait

d'être tel, d'être ainsi, d'être cela ; *tat* veut dire en sanscrit *cela* et ferait penser au geste du petit enfant qui désigne quelque chose du doigt et dit : *Ta, Da, Ça !* Une Photographie se trouve toujours au bord de ce geste ; elle dit : *ça, c'est ça, c'est tel* (CC 15-16).

Dans *L'Empire des signes* (108-12) et *Fragments d'un discours amoureux* (261-4) notamment, Barthes avait déjà jeté les bases d'une réflexion évolutive sur le « tel » dont l'aboutissement dans *La Chambre claire* constitue une avancée ainsi qu'une refonte et synthèse partielles des échos et références partagés : le rapport à la mort, à la supplémentarité de lieu, au langage obtus et à la suspension du jugement, le retour de l'étymologie sanscrite du *ça* comme geste immédiat et indéveloppable commun au haïku et à la Photographie (CC 81 ; aussi 167-8, cf. 4. *infra*<sup>18</sup>), ou même les gradations déjà opérées entre diverses perceptions de l'autre aimé « comme tel » :

C'est cela, c'est ainsi, dit le haïku, *c'est tel*. Ou mieux encore : *Tel !* dit-il, d'une touche si instantanée et si courte [...] que la copule y apparaîtrait encore de trop [...]. Le sens n'y est qu'un flash, une griffure de lumière : [...] mais le flash du haïku n'éclaire, ne révèle rien ; il est celui d'une photographie que l'on prendrait très soigneusement [...], mais en ayant omis de charger l'appareil de sa pellicule. Ou encore le haïku (le *trait*) reproduit le geste désignateur du petit enfant qui montre du doigt quoi que ce soit [...], en disant seulement : *ça !* d'un mouvement si immédiat [...] que ce qui est désigné est l'inanité même de toute classification de l'objet (ES 111).

Ce premier *tel* est mauvais parce que je le laisse en sous-main, comme un point interne de corruption, un adjectif : l'autre est *entiété* : il relève encore de la *qualitas*. [...] je serai semblable à l'*infans* qui se contente d'un mot vide pour montrer quelque chose : *Ta, Da, Tat* (dit le sanscrit). *Tel*, dira l'amoureux : *tu es ainsi, précisément ainsi*.

En te désignant comme *tel*, je te fais échapper à la mort du classement, [...] je te veux immortel. *Tel qu'il est*, l'être aimé ne reçoit plus aucun sens, ni de moi-même ni du système dans lequel il est pris ; [...] il est en quelque sorte le *supplément de sa propre place*. S'il n'était qu'une place, je pourrais bien, un jour, le remplacer, mais le supplément de sa place, son *tel*, je ne puis rien lui substituer (FDA 262-3 : « Tel II »).

---

18. Pour la thèse de l'« ainsité » ou phénoménalité magique de l'instant(ané) dans le haïku-comme-écriture-photographique, voir Comment 184-93 (et 111-29 sur la photographie). Développé dans son ensemble avant la lecture de cet excellent ouvrage, le présent essai peut donc se lire comme une tentative d'ajuster, à la lueur d'un parcours du « tel » au « tel qu'en elle-même » et au « comme si » complétant le « c'est ça !/ainsi ! », cette simple équation entre la révélation ou illumination essentielle de la Photo et ce qui serait la réinscription d'une pure phénoménalité ontologique.

J'accède alors (fugitivement) à un langage sans adjectifs [...] ([...] ce qui ressemblerait le mieux à l'être aimé *tel qu'il est*, ce serait le Texte [scriptible], sur lequel je ne puis apposer aucun adjectif : dont je jouis sans avoir à le déchiffrer.) (FDA 263 : « Le langage obtus »).

Et toujours dans *L'Empire des signes*, le pointage déictique à l'œuvre dans le haïku, qui désigne sans dire et donc, lui aussi, suspend le langage (ES 97), avait permis quelques pages auparavant d'entrevoir déjà – ou à nouveau (cf. « Le Troisième sens », également de 1970, qui juxtapose photogramme et haïku ; OO 56) – une réorganisation du temps passé et futur comme travail à partir d'un instantané :

Le haïku ne décrit jamais : son art est contre-descriptif, dans la mesure où tout état de la chose est immédiatement, *obstinément*, victorieusement converti en une essence fragile d'apparition : moment à la lettre « intenable », où la chose [...] va passer d'un langage à un autre et se constitue comme le souvenir de ce futur, par là même antérieur (ES 100 ; je souligne).

Face à la Photographie qui prétend immortaliser en figeant le sujet-objet « tel quel » mais qui, ce faisant, « donne la mort », mortifiée, embaumée et chosifiée (CC 25, 30), « [d]ans le code le plus mort [...] dit l'impossible » (Derrida, S 114) – que l'on pense à son rituel « ne bougeons plus ! » – le double écho du « Tombeau » ne doit pas se lire uniquement comme le signe conventionnel d'une écriture érigeant un monument « en hommage à », à l'image de cette « simple » vision de la photo comme « small funerary monument, [...] a grave for the living dead » (Cadava 90), mais comme portant en lui le témoignage vivant du triomphe de la mort dans cette « voix étrange » d'un génie poétique tardivement reconnu dont la « tombe [...] éblouissante » « chu[t] d'un désastre obscur » (« Le Tombeau d'Edgar Poe », ll. 4, 11, 12 ; *Oeuvres Complètes* 70), le descellement miraculeux du couple Vie/Mort dans un double geste de *tombérection* (cf. G 2b, É 84)<sup>19</sup>.

19. Prenant pour appui l'extrait suivant : « la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile » (CC 126), on pourrait esquisser un rapprochement avec *L'Écriture du désastre* de Blanchot – quitte à le nuancer plus tard – où tel fragment, sur Sade mais transposable à Poe, peut se lire comme une glose indirecte du « Tombeau » de Mallarmé : « il roule obscur, l'astre du désastre, disparu, comme il le souhaitait, dans la tombe sans nom de son renom » (77). Dans *Faux pas*, Blanchot fait par ailleurs un sort à l'obscurité imputée à Mallarmé par ses critiques, que nous pouvons implicitement rapprocher de l'usage intéressé qu'en fait Barthes pour traduire la clarté du regard maternel et la fulgurance de la Photo du Jardin d'Hiver ; voir « La Poésie de Mallarmé est-elle obscure ? » (126-31) et « Mallarmé et l'art du roman », en particulier : « L'obscur Mallarmé a fait briller, comme quelque chose de sensible et de clair, ce qui ne pouvait être exprimé que dans une absence totale d'expression » (192).

Tel est l'intérêt performatif de l'intertexte mallarméen : permettre le passage du « tel (quel) » phénoménologique, y compris jusque dans ses imbrications complexes avec des attributs anticipant le *punctum* dans des textes précédents, à l'anagoristique « tel qu'en elle-même... » (débarassé de l'usage récupérateur auquel Sartre soumet ce schibboleth dans *L'Être et le néant* : « La mort nous rejoint à nous-même, tels qu'en nous-même l'éternité nous a changés » [153]). Mais les variations point-contrepoint sur le tel phénoménal qui, au-delà de ces rapports antérieurs et ici ultimement remaniés avec l'obtus, le ça/ainsi brut de la Photographie-comme-haïku, l'illumination instantanée d'un *satori* (ex. : ES 5, 10, 97 ; CC 81, 168), la suppléantarité, le (non) lieu, la mort, la suspension du sens (etc.), tente encore de « sauver les phénomènes », devront recevoir l'apport d'un mécanisme complémentaire : la logique d'un « comme si » qui aille au-delà de celle exposée par Hans Vaihinger dans *La Philosophie du « Comme si »* – développant la théorie en germe chez Kant de la nécessité du comme si de l'imagination idéationnelle à l'établissement raisonné de la réalité philosophique<sup>20</sup> – afin que cette résurrection irréaliste et imaginaire puisse rencontrer le réel en une utopie qui ne se réduise pas à la fiction d'une figure, un simulacre telle l'ouverture en trompe l'œil de *La Chambre claire* où Barthes fait comme s'il allait réhabiliter une stricte phénoménologie et une ancienne sémiotique de l'image, ni aux faux-semblants apotropaïques dont s'entourent les vivants afin de se prémunir contre le retour du mort<sup>21</sup> :

Le *Als* dit le « en tant que tel » de l'écriture sainte ou profane, des écritures ainsi exhibées, mais peut-être aussi le simulacre du *als ob* [...], la

20. Donc une autre logique du quasi (l'un des équivalents du *als ob* germanique), proche de cette philosophie du « presque » de Jankélévitch qui permet d'entrevoir l'impensable de l'instant comme presque-rien non localisable, a/utopique et a/uchronique, ce « point » tel que le fait vibrer Barthes, à condition d'y problématiser (voire d'y retrancher) chez celui-là son caractère d'indivisibilité puisque, comme on le verra, le *punctum* supplémentaire de Barthes est à la fois unique (anagoristique) et (au moins) double car composé de son/ses propre(s) contrepoint(s) métonymique(s), à l'image de l'ambivalence de la Photographie elle-même (ex. CC 74, 81 : au sujet du haïku). Voir *Philosophie première* 71-76, 160-4, 208-18 ; *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* 1 : 54-60 (et ex. 2 : 24, 161, pour les deux versants du « comme si », le premier étant plus proche du « simulacre » dans « SP » mentionné ci-après). Notons enfin que c'est justement la structure analogique de quasi-identité (cf. 00 28) de l'image, prise également au sens de construction superficielle d'autrui, qui avait rendu Barthes méfiant envers le médium photographique dans les écrits antérieurs.

21. Cf. « MRB » 288 : « S'assurer que la mort n'a pas eu lieu ou qu'elle est irréversible et qu'on est ainsi prémuni contre le retour du mort ? Ou encore en faire son allié ("le mort avec moi"), le prendre à ses côtés, voire en soi [...] » ; et 290 : « Il faut interrompre le commerce des survivants, déchirer le voile vers l'autre, l'autre mort *en nous* mais l'autre, et les assurances religieuses de survie pouvaient encore faire droit à ce "comme si" ».

fiction ou la figure (comme si, *as if*) de ce qui apparaît en tant que tel dans le retrait de la remarque et ne se dit que selon l'image (« SP » 21).

## *Als OB* : comme si

Son escamotage de la photographie au profit de l'écriture, relevé plus haut, fait de *La Chambre claire* une construction en trompe l'œil qui, en amorçant une pseudo-profondeur de l'élaboration théorique, fait *comme si* elle allait maintenir ce cap « scientifique », alors que, si « profondeur » il y a, elle résiderait davantage dans la traversée introspective, ce retour vers le for intérieur qui caractérise la production barthésienne de façon de plus en plus explicite depuis le *Roland Barthes par Roland Barthes*. Observons toutefois, pour mettre un terme à cette brève observation elle-même en trompe l'œil,<sup>22</sup> qu'en un sens, ce dispositif colle bien à l'essence de la Photographie telle que la décrit Barthes : mate et plate, car uniquement bi-dimensionnelle, et dont on ne peut espérer percer au-delà de la surface (ex. CC 164 ; cf. aussi *L'Imaginaire* 38).

Il reste un poème commémoratif de Mallarmé, plus personnel, dont nous n'avons pas encore parlé : celui projeté pour le fils mort qui devait porter le titre de « Tombeau pour Anatole » et qui, à la longue, fut remplacé par l'expérience *poignante* d'*Un Coup de dés*, l'une des étymologies du *punctum* (CC 49). Poème intéressant par excellence, car existant dans l'entre-deux rythmé de ses blancs et vers en crise – ce que Bersani nomme « intervallic sense » (78) – *Un Coup de dés* est ponctué sur l'une de ses doubles pages déployées par la répétition cadrante de « COMME SI », lançant une série d'hypothèses, « destinant au hasard » selon la formule heureuse de Derrida dans « Mes Chances » (21)<sup>23</sup>. Derrida avait déjà été sensible à la conjonction cadrante et à la conjoncture du « comme si » d'*Un Coup de dés* dans une brève note de « La Double séance » (D 296-7) et, tout d'abord dans le septième instantané (ou « caillou ») des

22. Pour le motif du trompe-l'œil dans *La Chambre claire*, voir Lindekens. Notons au passage un autre élément d'inquiétante étrangeté : l'auteur de cette étude décéda avant la parution du volume et sa communication dut être assemblée à partir des notes ou « points » (*appunti*) dont la directrice de la publication, Chiara [Claire] Sibona, était alors en possession (11, n° 1).

23. Une plus longue étude se devrait de montrer comment l'avènement fortuit de l'anagnorisis dans *La Chambre claire* relève davantage du hasard ou de l'accident terridien que d'une immanquable destination du destin illustrée par Lacan, dans les polémiques qui les opposèrent, par écrits interposés, sur le transfert psychanalytique ou la scène de la transmission de l'héritage philosophique (cf. CC 49 : « Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point »).

« Morts de Roland Barthes » (275-6), il reviendra sur ce chaînon manquant dans le parcours *obsessionnel* qui va du « en tant que tel » phénoménal, voire du tel ou tel métonymique (les photos non satisfaisantes de la mère qui refusent de livrer son être tout entier), au « tel qu'en elle-même... » anagoristique que procure la Photo du Jardin d'Hiver découverte par hasard en fin de quête (« MRB » 275-6 ; noter l'effet de cadre mallarméen). La modalité hypothétique du « comme si » (*als ob*) marque la conjonction du réel avec l'imaginaire et énonce ce *punctum* temporel où l'un bascule dans l'autre, la révélation qui se produit lorsque Barthes tombe sur une photo de la mère enfant, *avant* qu'elle ne soit développée, lui permettant d'inverser l'inexorable filiation du temps : faire comme si la mère morte était réenfantée dans une chambre claire (CC 113 ; voir *infra*) et devienne, telle l'ouverture du dernier chant du *Paradis* de Dante, « Vergine madre, figlia del tuo figlio »<sup>24</sup>. Personne n'a su mieux que Jacques Derrida mettre en écriture cette complexe scène de l'imaginaire – voire obscène puisqu'y figure la mort, ce scandale imprésentable par excellence qui pourtant plane sur *La Chambre claire* (car si la photographie est le garant que la scène a bien eu lieu, son *punctum* temporel vient rappeler son obscénité, celle de la mort intrusive qu'elle porte en elle et qui pourtant reste hors champ)<sup>25</sup>. On juxtaposera en silence son beau développement avec une première sélection de « points » clés tirés de *La Chambre claire* :

je constatais que certaines [photographies] provoquaient en moi de menues jubilations, comme si celles-là renvoyaient à un centre tu [...], enfoui en moi-même (si sage en fût apparemment le sujet) (CC 34).

Il arrive que je puisse mieux connaître une photo dont je me souviens qu'une photo que je vois, comme si la vision directe orientait à faux le langage, l'engageant dans un effort de description qui, toujours, manquera le point de l'effet, le *punctum* (CC 87).

Le *punctum* est alors une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir (CC 93).

24. Voir Thomas 798 (et CC 115 pour Eros/Thanatos), qui cite, en le mutilant, cet exorde au dernier mouvement ascensionnel du *Paradis* (chant XXXIII, v. 1).

25. Au sujet de l'obscénité de la mort et de son imprésentabilité, voir Lacoue-Labarthe, *Le Sujet de la philosophie* 203-7 (qui renvoie à Freud et à Lyotard). Dans sa *Philosophie première*, Jankélévitch parle de l'irreprésentabilité de la mort (50), ainsi que de la nécessité de se la représenter, tout comme Blanchot (faisant écho à Freud lui aussi) dans *L'Écriture du désastre* 181, où la thèse de l'atopie de la mort est à relier à une absence de « passage » (mais aussi de pas, passif et passé ; *passim*) : « il ne se passe rien et [...] elle-même ne passe pas » (115).

La Photographie est une évidence poussée, chargée, comme si elle caricaturait, non la figure de ce qu'elle représente [...], mais son existence même (CC 176-7).

Comme si : j'ai lu les deux livres *à la suite* comme si un idiome allait enfin paraître et développer sous mes yeux son négatif, comme si l'allure, le pas, le style, le timbre, le ton, le geste de Roland Barthes, autant de signatures obscurément familières, déjà reconnaissables entre toutes, allaient tout à coup me livrer leur secret [...], le trait unique tout à coup en pleine lumière [...].

Je rêvais : comme si le point de singularité [...], comme si l'insistance de l'invariable allait m'être livrée, telle qu'en elle-même enfin – et dans quelque chose comme un détail. Oui, c'est à un détail que je demandais l'extase révélatrice, l'accès instantané à Roland Barthes [...] (« MRB » 276-7).

Lié à la néantification de l'objet dans la conscience imageante, à la *quasi*-observation d'un objet irréel suscitant des quasi-sentiments (*L'Imaginaire* 24, 36 ; 158), ce « comme si »<sup>26</sup> simulateur qu'est l'image mentale dans le fonctionnement de l'imaginaire sartrien est ce que Barthes se doit de dépasser pour atteindre la vérité anagoristique, malgré le repérage initial dans *L'Imaginaire* auquel il reprend notamment le débordement de l'ontologie phénoménologique vers une psychologie expérimentale individuelle permettant de prendre en compte l'affectivité (cf. les fins de premières parties respectives : CC 95-96 et *L'Imaginaire* 76).

### (Non) lieux : le tychique et l'utopique

Dans l'extrait déjà entrevu portant sur la photographie comme « le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, le *Tel* (telle photo, et non la Photo), bref, la *Tuché*, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable » (CC 15), Barthes s'appuie sur la conception du réel exposée par Lacan dans le *Séminaire XI*. Envisagé sous l'angle de la *tuché* aristotélicienne<sup>27</sup>, le réel lacanien

26. Ex. : « On a souvent procédé comme si l'image était d'abord constitué sur le type de la perception et comme si quelque chose [...] intervenait ensuite pour la replacer à son rang d'image » (*L'Imaginaire* 23) ; « Cela n'empêche pas que nous puissions réagir ensuite à cette image comme si son objet était présent » (26).

27. Dans sa *Physique*, II. 4-6, Aristote distingue entre *tuchè* : (à l'origine) fortune divine, d'où plus généralement fortune, chance, et *automaton* : spontanéité « naturelle » et immédiate, comprenant la *tuchè*, qui suppose une intervention extérieure. Moriarty rappelle par ailleurs que les deux ingrédients fondamentaux de la tragédie aristotélicienne que sont l'anagnorisis et la péripétie structurent la trame de *La Chambre claire* (201).

s'appréhende comme une rencontre fortuite, comme étant toujours un rendez-vous essentiellement manqué avec ce qui est inassimilable dans l'expérience traumatique du réel – à moins que celui-ci ne soit la lettre de la mort qui nous est tous un jour ou l'autre destinée (Žižek 20-22), même si sa date est à la fois dite (nécessité) et non désignée (hasard ; Blanchot, *L'Écriture du désastre* 81)<sup>28</sup> – et qui gît toujours au-delà de l'*automaton*, « du retour, de la revenue, de l'insistance des signes », « comme au hasard » (Lacan 53-54)<sup>29</sup>. Dès « Le Message photographique » Barthes avait relevé – avant Lacan, faut-il le souligner – l'adéquation du trauma accidentel au réel dans la temporalité différée de la photographie ; comme le note Roger avec concision : « Avec le *punctum* font retour, « à une autre place », la valeur herméneutique du *trauma* et la position eidétique de l'« avoir-été-là photographique » (217). Ce rite de passage, d'une rencontre ratée avec le réel ou la Photographie-comme-telle au *point* de croisement utopique entre l'imaginaire et le réel (la « conjonction illogique » d'une « irréalité réelle » vue plus haut)<sup>30</sup>, est justement la question de cet « autre lieu » ou « scène » de l'écriture dans le projet de *La Chambre claire* (son *anderer Schauplatz*), mais aussi, comme nous

---

28. Dans *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Jankélévitch commente : « Tout se passe comme si le destin nous soustrayait la date de la mort pour nous détourner d'approfondir sa nature » (2 : 23 : § « *Mors certa, hora incerta* »).

29. Pour une excellente analyse des figures du trauma et de celui-ci comme figure de l'écriture barthésienne, voir Brown 236-84 (et plus particulièrement 243, 283), qui mentionne (240, n° 18) la « lettre » comme trou traumatique autour duquel s'organise l'inconscient du sujet selon la théorie de Serge Leclair que l'on peut déjà relier avec les développements vus plus haut sur littéralité, mort, *trauma* et obtus.

30. Pour Lombardo « l'imaginaire lacanien est, d'une part, déplacé vers l'imaginaire sartrien, puisque la photo détourne le procès d'identification en montrant quelque chose d'absent, et, de l'autre, il est déplacé vers le réel lacanien » (« Le dernier livre » 85), ce dernier étant décrit comme « the unavoidable *res* : death » dans *The Three Paradoxes of Roland Barthes* 133 (ou comme *res universa* ou *res nostra* par Jankélévitch dans *Philosophie première* 54). Cf. aussi Blanchot dans *L'Écriture du désastre* : « le réel est réel en tant qu'excluant la possibilité, c'est-à-dire étant impossible, de même la mort, de même [...] l'écriture du désastre » (106) ; « Si la mort est le réel, et si le réel est l'impossible, on s'approche de la pensée de l'impossibilité de la mort » (186) – nous avons déjà promis de revenir sur la convergence de surface avec le désastre blanchotien. Il faudrait reprendre les références à l'imaginaire lacanien parsemées dans l'œuvre de Barthes afin de mettre en évidence comment celui-là est loin d'être entièrement évacué, notamment dans les constructions du sujet autobiographique (RB) ou amoureux (FDA) – ex. « R » 99 ; GV 264-5 (associé à Vico et à son image d'une histoire spiralée où les choses « ne reviennent pas à la même place ») – ; tout au plus est-il complexifié dans les derniers travaux sur l'image par l'ancrage partiel dans la phénoménologie sartrienne.



le verrons plus tard, dans l'hommage de Derrida dans « Les morts de Roland Barthes ».

Parlant de son désir d'habitation fantasmatique, qui « relève d'une sorte de voyance qui semble me porter en avant, vers un temps utopique, ou me reporter en arrière », Barthes ajoute :

tout se passe comme si *j'étais sûr* d'y avoir été ou de devoir y aller. Or Freud dit du corps maternel qu'il n'est point d'autre lieu dont on puisse dire avec autant de certitude qu'on y a déjà été. Telle serait alors l'essence du paysage (choisi par le désir) : *heimlich*, réveillant en moi la Mère (nullement inquiétante) (CC 68)<sup>31</sup>.

C'est cette même fondation d'un lieu impossible par une écriture utopique que Barthes mentionne dans ces deux passages cruciaux portant sur la révélation de la « Photo du Jardin d'Hiver » essentielle et sur l'engendrement de sa mère à rebours, faisant de l'écriture de la photographie une écriture de la lumière comme vérité (cf. Derrida, *G* 108a, 110a) et de la « résurrection » une érection aléthérique (cf. Lacoue-Labarthe, « Typographie » 196) :

cette Photographie du Jardin d'Hiver était pour moi comme la dernière musique qu'écrivit Schumann avant de sombrer, ce premier *Chant de l'Aube*, qui s'accorde à la fois à l'être de ma mère et au chagrin que j'ai de sa mort ; je ne pourrais dire cet accord que par une suite infinie d'adjectifs ; j'en fais l'économie, persuadé cependant que cette photographie rassemblait tous les prédicats possibles dont se constituait l'être de ma mère, et dont, inversement, la suppression ou l'altération partielle m'avait renvoyé aux photos d'elle qui m'avaient laissé insatisfait. Ces photos-là, que la phénoménologie appellerait des objets « quelconques », n'étaient qu'analogiques, suscitant seulement son identité [cf. CC 160, 167-8 ; OO 28 : quasi-identité], non sa vérité ; mais la Photographie du Jardin d'Hiver, elle, était bien essentielle, elle accomplissait pour moi, utopiquement, *la science impossible de l'être unique* (CC 110).

Elle, si forte, qui était ma Loi intérieure, je la vivais pour finir comme mon enfant féminin. Je résolvais ainsi, à ma manière, la Mort. Si, comme l'ont dit tant de philosophes, la Mort est la dure victoire de l'espèce, si le particulier meurt pour la satisfaction de l'universel [cf. « Particulier absolu » de la Photographie], si, après s'être reproduit comme autre que lui-même,

---

31. Cf. aussi *SFL* 67-69 pour le rôle pivot du « comme si » dans la construction fantasmatique. Le réel traumatique du lieu maternel irrévocablement perdu est un autre sens possible du « *trauma* de la signifiante » vu plus haut si on comprend celle-ci dans son sens sémanalytique mis en place par Kristeva comme la période « sémiotique » pré-linguistique des pulsions corporelles où le nourrisson est en étroit contact identificatoire avec le corps maternel (cf. Burgin, « Re-reading *Camera Lucida* » 84).

l'individu meurt, s'étant ainsi nié et dépassé, moi qui n'avais pas procréé, j'avais, dans sa maladie même, engendré ma mère. Elle morte, je n'avais plus aucune raison de m'accorder à la marche du Vivant supérieur (l'espèce). Ma particularité ne pourrait jamais plus s'universaliser (sinon, utopiquement, par l'écriture, dont le projet, dès lors, devait devenir l'unique but de ma vie). Je ne pouvais plus qu'attendre ma mort totale, indialectique.

Voilà ce que je lisais dans la Photographie du Jardin d'Hiver (CC 113) <sup>32</sup>.

La bonne fortune « critique » d'*Un Coup de dés*, poème-tombeau avorté dont le « *COMME SI* » vient redoubler dans *La Chambre claire* le « tel qu'en elle-même » adapté du « Tombeau d'Edgar Poe », est précisément d'avoir réussi à instaurer un tel lieu utopique pour et par l'écriture, le fameux « Rien n'aura eu lieu que le lieu » par lequel advient la crise de la littérature selon Derrida dans « La Double séance » (D 317). Suspendue entre deux séries de morts et deux genres (le roman qu'il fantasmait d'écrire, l'essai ou « note » critique), l'écriture de *La Chambre claire* peut prétendre à cette utopie d'un « comme si » à la fois scientifique et imaginaire qui fonde une « tierce forme » (BL 317), un lieu impossible se soustrayant au binarisme conceptuel « réelle/irréelle » ou « réelle/imaginaire » trop pur (cf. RB 145) :

Ce Roman utopique, il m'importe de faire *comme si* je devais l'écrire. [...] « Comme si » : cette formule n'est-elle pas l'expression même d'une démarche scientifique [...] ? (BL 325 : conférence sur *À la Recherche*, 1978) <sup>33</sup>.

32. Il faudrait ici esquisser les implications politiques et littéraires de cet utopique barthésien, ses liens avec le neutre et surtout l'atopique qui, dans le *Roland Barthes*, lui est jugé supérieur (ex. PT 39 ; RB 53 ; FDA 43-45 : « atopos » comme qualité de l'être aimé dans son Unicité inqualifiable, innommable, son « originalité brillante », rejoignant de la sorte la blessure du *punctum*), son opposition aux propriétés funèbres des adjectifs (RB 47, 72 ; FDA 262-3 vu plus haut), qui sont « ces portes du langage par où l'idéologique et l'imaginaire pénètrent à grands flots » (PT 25 ; cf. aussi GV 167, OO 236-7) – à contraster bien sûr avec la repositionnement de l'imaginaire par le biais d'une démarche sartrienne, voire lacanienne. On trouvera une excellente discussion condensée de l'adjectif en rapport avec l'utopique et l'imaginaire dans l'ouvrage de Moriarty (174). Pour les notions d'imaginaire et d'utopie dans l'œuvre de Barthes, voir respectivement Ulmer et Knight (ainsi que Wiseman 136-92 pour utopie et temporalité, sur lesquelles nous reviendrons).

33. Comparer avec cette définition concise de sa « position » d'écriture en 1971, dans laquelle on notera au passage le rapport ambigu à la mort et à l'amour, à l'avant et à l'arrière (forme spatiale du futur antérieur que l'on verra plus loin) : « C'est pourquoi je pourrais dire que ma propre position historique [...] est d'être à l'arrière-garde de l'avant-garde : être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort ; être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore : j'aime le romanesque mais je sais que le roman est mort : voilà, je crois, le lieu exact de ce que j'écris » (« R » 102).

« [P]oint où ici coïncide avec nulle part », rapport entre l'intimité du hasard de la mort et l'impossibilité d'un « comme si » de l'œuvre selon Blanchot dans « L'Expérience de Mallarmé » et « L'Expérience d'"Igitur" » (*L'Espace littéraire* 48, 148-9), ce « (non) lieu » de l'écriture, avant de le reprendre à la lueur de la temporalité spécifique à la Photographie,<sup>34</sup> peut se déchiffrer au croisement des méditations derridiennes sur un autre *pur*, celui, fragile et inaudible (sans feu ni lieu) contenu dans les cinq mots énigmatiques et obsédants « il y a là cendre », revenance spectrale d'œuvres antérieures encendrées dans *Feu la cendre* (FC 7-8), avec ses propres échos d'*Un Coup de dés* (ex. FC 21), et, plus généralement, du *double bind* de la recherche d'un (non) lieu de/dans l'écriture comme traversée vers l'a-topos mallarméen : la nécessité de trouver un lieu d'où parler et qui puisse cependant résister à l'identification afin de préserver à la voix sa problématique plénitude (PS 144 ; 209-28 : « Il n'y a pas le "narcissisme" (autobiophotographies) »)<sup>35</sup>.

### III — CONTREPOINTS :

#### STILLS, CENDRES (ASHES) ET AS IFS CHEZ NABOKOV

But all at once it dawned on me that *this*  
Was the real point, the contrapuntal theme ;  
(*Feu pâle* [*Pale Fire*] PF 62, ll. 806-7)

The whole enormous work [*À la Recherche du temps perdu*] [...] is but an extended  
comparison revolving on the words *as if*...  
(*Lectures on Literature* 208)<sup>36</sup>

#### *Still life* : nature morte

Il n'est sans doute pas trop exagéré de déclarer que les rencontres ratées avec la mort ou avec le mort constituent l'une des thématiques

34. Ainsi, la tierce forme de *La Recherche* repose sur une « désorganisation du Temps » (BL 317), « une distorsion temporelle du déjà et du pas encore, le début et la fin de l'aventure, l'ouverture et la clausule de l'œuvre » (Marty 747).

35. Cf. Steinmetz 199, n° 17, pour l'écriture et la réflexion derridiennes comme tentative de traversée vers un lieu mallarméen incernable. Hillis Miller a évoqué lui aussi cet endroit toujours prêt à s'effacer du regard et échappant à une topo(nymie, logie, graphie) dans l'œuvre derridienne (194).

36. Ce jugement est celui du critique Arnaud Dandieu que Nabokov reprend ici à son compte lors de sa conférence sur Proust intitulée « The Walk by Swann's Place » (1913). [« L'ensemble de cette œuvre immense n'est qu'une longue comparaison organisée autour des mots *comme si* »]

obsessionnelles majeures dans la fiction de Vladimir Nabokov, qu'il s'agisse de la fausse reconnaissance par le narrateur V de son demi-frère décédé au chevet d'un mourant inconnu (*The Real Life of Sebastian Knight*), du suicide manqué du protagoniste de *The Eye* qui ensuite se regarde vivre plus mort que vivant, ou bien du meurtre malencontreux de John Shade à la place de son « ombre » de critique qui se prend pour le roi de Zemle en exil (*Feu pâle*), etc. On peut du reste avancer que l'écriture et les trames des romans nabokoviens palpitent, sursitaires, entre vie et mort – la vie elle-même n'étant rien d'autre que « a brief crack of light between two eternities of darkness » (*Speak Memory* 17) – entre différents lieux utopiques (cf. *Ada*), dans une sorte de « still life » (*PF*, l. 92 ; notre « nature morte ») qui rappelle l'« *immobilité vive* » de Barthes (CC 81), une photographie qui immortalise un tableau vivant en un « frozen stillicide » (*PF*, l. 35).<sup>37</sup> Ce dernier cliché verbal, tiré d'un passage où l'œil du poète est dit fonctionner comme un appareil photo reproducteur mais aussi incinérateur, se lit sous la plume de John Shade, auteur présumé du poème éponyme « Pâle feu », abattu de façon *unheimlich* avant de rentrer chez lui, au moment où il allait parachever le cycle de son odyssée lyrique. Dans sa préface, son éditeur et critique Charles Kinbote évoque un exemple parlant de ces *snapshots* (instantanés) bien nommés, une image vivante (« the life of the picture ») où la rencontre ratée (« it never reached ») est la contrepartie ironique de la méprise de la victime dans la vie « réelle » :

I have one favorite photograph of him. In this color snapshot taken by a onetime friend of mine, on a brilliant spring day. [...] My left hand is half raised – not to pat Shade on the shoulder as seems to be the intention, but to remove my sunglasses [*shades*] which, however, it never reached in *that* life, the life of the picture (*PF* 26).<sup>38</sup>

Là encore, point de photographie ou arrêt de mort au moment où, entre vie et mort, vacille ce photogramme (*still*) sur le point d'avoir lieu mais restant finalement atopique, cendres d'une réalité imaginée passée dans un impossible présent, dans toute l'ambivalence de l'éperon

37. Cf. aussi : « “faire vivant” ne peut être que la dénégation mythique d'un malaise de mort » (CC 56) ; « “faire vivant” veut dire “voir mort” » (RB 72).

38. Je possède une photo de lui que je préfère entre toutes. Sur ce cliché en couleur pris par un de mes inconstants amis, par une éclatante journée printanière [...] Ma main gauche est à demi levée — non pour donner une tape sur l'épaule de Shade comme semble en être l'intention, mais pour enlever mes verres de soleil que, cependant, elle n'atteignit pas dans cette vie, la vie de la photo (*Feu pâle*, Gallimard 1965, p. 54).

pointu de son « style(t) » ou *punctum* : « A still life in [...] style » (PF, l. 92)<sup>39</sup>.

### *Ash* if *as* IPH : les cendres du *Feu pâle*

*Feu pâle* est l'archive d'un ensevelissement ou plutôt d'une incinération<sup>40</sup> : celle du poème par le commentaire linéaire dont le déroulement culmine de façon insolite avec la mort prématurée de l'artiste sur le point d'énoncer le retour du premier vers. Lorsque la postérité prend lecture de « I was [...] slain » [« c'était moi l'ombre du jaseur tué »<sup>41</sup>] qui ouvre le poème autobiathanatographique, cette ombre de poète que fut Shade aura déjà été (pâle) feu l'ombre, comme il sied à ce « préteriste » (ll. 79, 518) puisque la préterition est cette figure de rhétorique qui à la fois efface et inscrit. Cet autre cas d'une énonciation performative impossible semble témoigner que la mort est la « fin » de l'écriture (d'une vie) ; la boucle de la création est bouclée en faisant retour vers la consommation rituelle ou « pyrification » (« FC » 23) qui marque sa genèse.

À l'image de la cendre (cf. PF l. 3 : « ashen fluff ») qui « ne vit [...] que de sa propre mort »<sup>42</sup>, l'« écriture pyrotechnicienne » nabokovienne qui « feint de tout abandonner à ce qui part en fumée, ne laissant là que cendre à ne pas rester » (FC 45), paraît dotée d'un semblable pouvoir incinérateur. On peut recueillir de telles cendres textuelles dans le sillage de ces enchaînements de jeux de mots, langues ou lettres, visuels ou auditifs mis en place par le don des langues de l'écrivain, autant de traces « pyrographiques » laissant derrière elles un « feu pâle » – métaphore nabokovienne pour toute traduction imparfaite – ces cendres de feu les langues en traduction qui témoignent à peine de ce qui se consume dans le passage de l'une à l'autre (FC 57, 59 ; « SP » 15, au sujet de l'aquarelle de Salvatore Puglia intitulée *Ashbox*). Ainsi :

---

39. Il faudrait ici suivre la suggestion de mon ami Antoine Cazé et insérer un autre développement interstitiel autour du court texte de Georges Perec « Still life, style leaf ».

40. Que l'on peut lire aussi comme une juste rétribution au prélèvement du titre du poème à partir d'une citation tronquée du *Timon d'Athènes* de Shakespeare (IV.iii.442ff.) – avec un écho supplémentaire de *Hamlet* (I.v.90) ? – et dérobée à son contexte d'origine portant justement sur le vol (cf. PF l. 962 : « Some moondrop title. Help me, Will ! Pale Fire »).

41. *Feu pâle*, p. 61.

42. Voir Steinmetz 195-6, et se reporter à l'interview « Il n'y a pas le narcissisme » (autobiophotographies) (PS, en particulier 221-3).

L'*if*, lifeless tree. Your great Maybe, Rabelais :  
 The grand potato.  
 I. P. H., a lay  
 Institute (I) of Preparation (P)  
 For the Hereafter (H), or If, as we  
 Called it – big if! – engaged me for one term  
 To speak on death  
 You and I, [...]  
 And she, then a mere tot, moved from New Wye  
 To Yewshade, in another, higher state (PF ll. 501-9).

*If* bilingue : *big if* et l'arbre qui en anglais se dit *yew* [*you*, *U*], dont la première lettre est *Y* [prononcée comme « Wye »], mais aussi *leaf* ; et IPH, dont la dernière lettre, *H* [prononcée à la française], évoque approximativement un autre arbre en anglais [*ash* : frêne]. IPH *as if*, *you as(h) if*... Telles sont, amassées presque au hasard et au risque cependant d'une spéculation interprétative contre-nature (FC 59, 61), quelques-unes des cendres disséminées de ces langues de feu en traduction qui ouvrent le troisième chant de « Feu pâle », faisant suite à l'évocation douloureuse du suicide de la fille bien aimée, consumée sans retour dans son abandon sauvage par une *blind date*, et de son obsession pour la traduction de et vers l'au-delà. Mais l'*if*, qui dit également le saule pleureur du deuil dans la langue-miroir imaginaire de Kinbote (PF 222), vaut aussi pour les cendres des morts de l'histoire, avec un petit *h* et sa grande hache, celle de l'impitoyable *fatum* qui frappa père et fille, leur amour enfin réuni dans la mort, le (*as*)H à nouveau réuni dans l'IPH, *the Institute of Preparation for the Hereafter*.

Il reste en mémoire de feu, du mot feu dans l'expression feu un tel ou feu une telle. Cendre de toutes nos étymologies perdues, *fatum*, *fuit*, *functus*, *defunctus* (FP 19).

« Au lieu de pays {PI}, il faudrait [...] dire le Ph » (LDR XXI) : la spéculation de Derrida pourrait servir de commentaire sur ce passage de Nabokov et plus généralement sur les pays(ages) imaginaires et utopiques de ses personnages (ici : *New Wye* et *Yewshade*). *If* ou IPH [*if*], une étude plus serrée se devrait de retracer l'articulation du f(eu) (mort, *Feu pâle*) ou Ph « qu'il est indifférent d'appeler *phainesthai* ou *phos*, phénomène, phantasme, fantôme ou photographie » (LDR XXI) – extrait de la scène avec C[amille] et C[laude] fantasmée par JD mais qu'on confondra avec la C[hambre] c[laire] de Barthes – au PS, celui de la psyché ailée (amour ou âme) s'échappant du corps après la mort ou le papillon dédaigné vers la fin du poème (PF l. 997) et qui joue un si grand rôle dans l'œuvre de Nabokov, leur délivrance par la psychanalyse (à laquelle Nabokov l'entomologue vouait une haine farouche), voire

feu Jean-Paul Sartre, ici gît/J PS, et son *Imaginaire* : *Psychologie phénoménologique de l'imagination* comme « signature[s] paraphée[s] » (« SP » 24) d'avance par Barthes, Derrida et Nabokov.

### Le développement (du) négatif : *Laughter in the Dark*

Comme chacun le sait, *La Carte postale* est le développement par Derrida, vingt-cinq siècles après la scène primitive et « en pleine lumière », du « négatif d'une photographie » (CP 13-14). (Le fils de Nabokov dira de même, en parlant de son père : « Sa fiction [...] était là, toute prête dans sa tête, comme une pellicule en attente de développement » [*His writing (...) was all there, ready inside his mind, like film waiting to be developed*] (Quennell 129). Un peu à la manière de la révélation derridienne de la scandaleuse subversion de la filiation philosophique dans la désormais célèbre carte postale représentant Socrate écrivant devant Platon (quoiqu'un peu plus rapidement peut-être), le roman de Nabokov intitulé *Laughter in the Dark* – *Kamera Obskura* dans sa version russe antérieure – ouvre sur l'instantané ou raccourci panoramique impitoyable, possible épitaphe sur une pierre tombale, de ce que sera pour le lecteur-spectateur ou fut pour l'acteur une tragédie sordide, que le reste du livre est chargé de « développer ». Entrecroisant comme à son habitude les temporalités passée et future, Nabokov déroule une écriture « photocinématographique »<sup>43</sup> qui, à partir du négatif d'un cliché (*snapshot*) photo-narratif (« Once upon a time », *topoi* romanesques de l'amour déçu, du mal aimé *shot dead*, etc.) ou encore d'une bande annonce, à la fois développe à l'envers la prise initiale – du positif (bonheur, blancheur) en négatif (tragédie et mort, obscurité et noirceur), en renversant le développement classique d'une trame narrative selon le principe de la caisse noire de la *camera obscura* dans laquelle les corps inscrivent leur image à l'envers – mais aussi, à la manière des paysages de grands maîtres que le protagoniste veut animer en les portant à l'écran, reconstitue le tableau vivant que masque ce *still* (photogramme) ou *still life* (nature morte) d'ouverture. Au cours de son sombre destin, la candide Albinus tombera dans une cécité devenue littérale à l'issue d'un grave accident d'automobile et sera plongé de la fausse lumière de son nom à l'obscurité d'une chambre noire dans laquelle, jusqu'à la révélation trop tardive qui n'empêchera pas le *punctum* de sa mort crapuleuse – « Death often is the point of life's joke » (*Laughter in the Dark* [LD] 117) – il restera doublement dans le noir, *in the dark*.

43. Pour la composante cinématographique de ce « ciné-roman », voir l'étude de Nora Buks.

On ne peut prétendre faire justice aussi rapidement aux nombreux et complexes chassés-croisés entre photographie, cinéma et peinture, avec leurs effets de clair-obscur auxquels aucun texte nabokovien ou autre ne réchappe<sup>44</sup>, chambre claire et *camera obscura* des cases d'un St. Damier (LDR XXXIV), le lieu de la mort du demi-frère du narrateur dans *The Real Life of Sebastian Knight*, cette « autre synthèse [...] photographique [...], d'une autre écriture de l'ombre et de la lumière, d'une autre *Skia-Photographia* » (« SP » 24)<sup>45</sup>. Dans *Regardez les arlequins*, le titre sera inversé parodiquement en « *Camera Lucida (Slaughter in the Sun)* » [massacre au soleil] afin de rappeler, dans le cadre plus large du jeu constant dans la thématique nabokovienne entre *shade(s)* (y compris au sens de lunettes de soleil ; cf. *Lolita*) et *shadow(s)*, obscurité et « lucidité », le soleil aveuglant qui, en laissant les cyclistes dans l'ombre d'un virage masqué, causa l'accident de voiture (LD 154). Arrêtons-nous cependant un instant au point d'origine de la tragédie, ce point tychique devenu « automatique » puisqu'Albinus adopte comme sienne propre l'idée suggérée par un autre : le désir de faire reproduire en couleurs vives sur écran quelque tableau célèbre par un procédé d'animation continue et cyclique qui explorerait le paysage du peintre avant de retourner au plan d'ouverture (on notera dans le premier paragraphe la cyclicité et l'inversion de trajectoire de l'idée, d'actif en passif).

Outre le fait que celui qui va donner libre cours à ce projet fantasque n'est autre qu'Axel Rex, l'instigateur de la ruine d'Albinus, il convient de remarquer que ce dessein de développer des peintures immobiles en scènes cinématographiques animées (« it had to do with coloured animated drawings [...] How fascinating it would be, he thought, if one could use this method for having some well-known picture, preferably of the Dutch School, perfectly reproduced on the screen in vivid colours and then brought to life » (LD 5-6)), avant de les faire retourner dans leurs cadres d'origine (deux sens du mot *picture* que le roman, tendu entre *still* et *life*, ne se prive pas d'exploiter), contient le procédé du roman tout entier ainsi que le déroulement de la tragédie, de la dernière prise (*dead shot*) au retour en arrière vers le

---

44. Cf. PT 53 : « Le texte a besoin de son ombre : cette ombre, c'est un peu d'idéologie, un peu de représentation, un peu de sujet : fantômes, poches, traînées, nuages nécessaires : la subversion doit produire son propre clair-obscur ».

45. *Skia*, c'est l'ombre (y compris en peinture), l'*umbra* (hôte non invité) des Romains, celle, floue, qui habite entre la vie et la mort et à qui Ulysse rendit visite, la Mère (la sienne, celle de Barthes) ; voir FDA 130, note prophétique à laquelle on pourrait rattacher la lecture classiquement plus sombre de *La Chambre claire* comme étant le récit d'une *Nekyia*, d'un séjour sans retour (*Nostos*) chez les ombres.



point de départ – l’instantané de la trame narrative avant son développement dans la *camera obscura* du roman. L’extrait suivant est particulièrement représentatif de la méthode de composition choisie :

Albinus's speciality had been his passion for art ; his most brilliant discovery had been Margot. But now, all that was left of her was a voice, a rustle, and a perfume ; it was as though she had returned to the darkness of the little cinema from which he had once withdrawn her (LD 164-5).

[La spécialité d'Albinus avait été sa passion pour l'art ; sa plus brillante découverte avait été Margot. Mais à présent, tout ce qui restait d'elle était une voix, un froissement, un parfum, comme si elle était retournée à l'obscurité du petit cinéma auquel il l'avait jadis soustraite].

« [A]s though » (*as if*) ; telle est bien ici la figure du faux et du simulacre, comme les contrefaçons de signatures de maîtres sur des paysages et des visages qu'Albinus voyait lui-même en vrai et qui transformait son existence en galerie d'art (cf. LD 5), marquant l'aveuglement dans lequel il persiste puisque cette projection imaginaire était en fait la triste et cruelle réalité<sup>46</sup>. Le défaut tragique d'Albinus, sa « tache aveugle » (cf. CC 90 sur le champ aveugle créé par le *punctum*), c'est de ne pas voir à partir de quel « point de vue » le drame se joue, d'où la nécessité d'un narrateur extradiégétique qui puisse représenter ce point aveugle, angle obtus du mort et aussi ici angle mort<sup>47</sup> (l'accident a lieu dans un virage qui masque les deux cyclistes) d'où l'image, la scène, retourne le regard, et celui qui correspond à la caméra du projectionniste en surplomb. *Camera obscura* qui « at once depicts a scene and the gaze of the spectator, an object and a viewing subject », « the position of point-of-view, occupied in fact by the camera, which is bestowed upon the spectator » (Burgin, *Thinking Photography* 146), le roman est aussi donc, et pas uniquement parodiquement, une chambre claire : le déroulement « externe » du scénario peut être visionné en même temps que le procédé « interne » d'une écriture photocinématographique (dans

46. Ainsi, du film qu'il visionna pour la première fois le jour où il rencontra sa femme fatale, Albinus ne retient que la fin et, à la deuxième séance, l'accident de voiture, éléments ironiquement différés de sa propre vie, sans qu'il puisse en saisir la portée puisqu'il n'a suivi ni le début, ni le déroulement de la projection (LD 13-15).

47. Le point aveugle ou angle mort peut revêtir la forme de l'angle du mort que nous sommes tous en puissance, comme dans la célèbre anamorphose des Ambassadeurs d'Holbein analysée par Lacan dans le *Séminaire XI* (82-83). Pour angle obtus/angle (du) mort en rapport avec le tableau d'Holbein, voir l'excellente étude de Rougé. Voir aussi « Diderot, Brecht, Eisenstein » (1973) à propos de la représentation et du point de vue du mort (OO 92).

*Speak Memory*, Nabokov parle des « camera-lucida needs of literary composition » [73]). D'un côté, l'inconscient aveugle du personnage de roman, comme « le point de notre œil qui ne voit pas » ; de l'autre, l'ordre imaginaire du lecteur-spectateur qui croit maîtriser l'ensemble de la scène, « la *camera obscura* au sein de laquelle se constitue ma propre image-de-moi, vision aliénée et aliénante de ce que je m'imagine être » (Bellemine-Noël 22, 32).

#### IV — PUNCTUM II : EXTASES – « LA LETTRE MÊME DU TEMPS »

Il est temps d'amorcer l'autre branche métonymique du *punctum* dans *La Chambre claire*, qu'annonce, non sans une certaine mise en relief dramatique, le trente-neuvième point :

Je sais maintenant qu'il existe un autre *punctum*, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème (« ça-a-été »), sa représentation pure (CC 148).

et de retracer, dans leur orchestration globale, les différents rythmes, tempos et temps grammaticaux, eux-mêmes métonymiques, qui le ponctuent – de l'aoriste et du futur antérieur (*interfuit*) à l'« extase » finale du Temps, en passant par un présent *différé*.

Le passage à l'aoriste

Dans « Écrire, verbe intransitif ? », Barthes rappelle le double système de la temporalité dans les langues indo-européennes qu'avait exposé Benveniste dans « Les relations de temps dans le verbe français » : système du discours, adapté à la temporalité de l'énonciateur ; système de l'histoire, du récit, approprié à la relation des événements passés, sans intervention du locuteur, dépourvu de présent et de futur (sauf périphrastiques), et dont le temps spécifique est l'aoriste (ou équivalents, tel le passé simple ; DZE 25-32), temps du « ce qui a eu lieu », le seul à faire défaut au système du discours (BL 24-25). Or ainsi s'ouvre, avec une certaine mise en scène, le second volet de *La Chambre claire* :

Or, un soir de novembre, peu de temps après la mort de ma mère, je rangeai des photos (CC 99).

L'orientation nouvelle de la quête se marque nettement par ce changement dramatique au temps de l'histoire, rendu possible après la mort de la mère comme le souligna Todorov (327). Le réel a conduit Barthes à rejoindre personnellement cet aoriste monumental qui avait présidé à l'incipit ô combien narratif de l'ouvrage où il se référait

explicitement à l'Histoire, date à l'appui : « Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme (1852) » (CC 13 ; analogue au portrait historique de Charles VIII dans *L'Imaginaire* 38), et dont l'assomption signale en quelque sorte la monumentalisation ou résurrection à venir de la mère défunte par l'écriture<sup>48</sup>. Ce « il y a bien longtemps » (avant la mort de la mère) va devenir celui, transfiguré, de l'histoire du livre dans l'ouverture de la trente-neuvième vignette : « Du temps (au début de ce livre : c'est loin déjà) où je m'interrogeais sur mon attachement culturel sur certaines photos » (CC 148). L'historicisation de la Photographie (CC 54 ; 100, 102 : histoire comme être *avant* la naissance, d'où la Photo du Jardin d'Hiver) est confirmée lors d'une autre opposition temporelle qui permet à Barthes d'opérer une distinction avec l'anamnèse proustienne (CC 129) – malgré (ou peut-être à cause de) l'insistance de l'écrivain de la *Recherche* dans le texte (CC 162) :

Non seulement la Photo n'est jamais, en essence, un souvenir (dont l'expression grammaticale serait le parfait<sup>49</sup>, alors que le temps de la Photo, c'est plutôt l'aoriste), mais encore elle le bloque, devient très vite un contre-souvenir (CC 142)<sup>50</sup>.

Pourtant, ce « parfait » de la remémoration sera relevé ou « assumé » lui aussi (au sens d'une assomption quasi religieuse) dans

---

48. Si Lombardo a raison de relier la résurrection comme essence de la Photographie (et de la Photo du Jardin d'hiver) à celle des morts de l'Histoire pour Michelet, la « double mort » qu'impliquerait cette résurrection – la photo comme mort du référent et la reconnaissance fugace avant que l'image ne retrouve sa surface mate et plate (*The Three Paradoxes* 138-40) – doit être nuancée en prenant au sérieux et, pour ainsi dire, à la lettre la « clarté » du projet utopique et imaginaire de *La Chambre claire* tel que nous en avons tenté la lecture.

49. Par opposition à l'imparfait, « le temps de la fascination : ça a l'air vivant et pourtant ça ne bouge pas : présence imparfaite, mort imparfaite ; ni oubli ni résurrection ; simplement le leurre épuisant de la mémoire, [...] – Ce théâtre du temps est le contraire même de la recherche du temps perdu ; car je me souviens pathétiquement, ponctuellement, et non philosophiquement, discursivement » (FDA 258). Il faudrait prendre la peine d'interroger face au *punctum* l'ambiguïté de ce « ponctuellement » dans le jeu des catégorisations temporelles mises en place par Barthes.

50. Cf. Moriarty 199 : « the first person of the past historic functions as a kind of verbal photograph, coupling together the here-and-now and the then ». Comme le relève justement Lombardo (« Le dernier livre » 85 ; *The Three Paradoxes* 137), Barthes semble donc récuser le point de vue antérieur exprimé dans *Fragments d'un discours amoureux* selon lequel « l'être de la photographie n'est pas de représenter mais de remémorer » (FDA 229, dans un passage portant également sur la reconstruction imaginaire après coup de cet événement traumatique qu'est le coup de foudre – CC 74 fait de la fulgurance une dimension du *punctum*).

le plus ample mouvement « extatique » du Temps, comme l'a été l'Histoire, voire l'image (photographique), dans la photographie personnelle de Barthes.

Le parfait futur antérieur (*interfuit*) et l'extase : pas encore, toujours déjà le *postmoderne*.

C'est au prix d'une traversée à rebours du Temps, d'une remontée jusqu'à la première (pour lui, la dernière) photo de la mère-enfant, que Barthes a sa révélation de la Photographie, tels les Grecs qui « entraînent dans la Mort à reculons : ce qu'ils avaient devant eux, c'était leur passé » (CC 111). Le tiraillement (é)motionnel propre au *ça a été* emphatique de la Photographie est d'entraîner, en sens contraire, vers le passé-comme-futur, et cette « catastrophe », ce retournement, c'est la Mort elle-même :

le *punctum* [de la photo du jeune condamné à mort Lewis Payne], c'est : *il va mourir*. Je lis en même temps : *cela sera* et *cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. Ce qui me point, c'est la découverte de cette équivalence. Devant la photo de ma mère enfant, je me dis : elle va mourir : je frémis, tel le psychotique de Winnicott, *d'une catastrophe qui a déjà eu lieu*. Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe (CC 150 ; cf. aussi 124).

Prise *avant* (et dans l'attente de) la mort qui fut sa raison d'être et *aura survécu* avant que l'on ne regarde le cliché – tout comme cet antécédent troublant qu'est la photo du général Nogi et de sa femme prise la veille de l'exécution de leur suicide décidé suite à la mort de l'empereur et qui porte en légende « Ils vont mourir, ils le savent et cela ne se voit pas » (ES 124-5) – la photo de Lewis Payne intitulée « *Il est mort et il va mourir* » est aussi « prise » entre pose et repos éternel, dans une synthèse qui « [donne]-à-penser le *sans-pose* et le *sans-repos* » et qui « ne consiste plus à présenter ou représenter dans la lumière de l'image, à faire apparaître le *als* phénoménal ou fantomal du *comme tel* (*phainesthai*, *phos*, *phantasma*, *phantasia*) dans la surexposition ou la sous-exposition d'une surface pelliculaire » (« SP » 24 ; cf. Shawcross 116-7 à propos de la superposition de la réalité et du passé dans la photo comme double exposition). Dans ce qu'elle a de plus vrai et de plus lumineux pour Barthes, la photographie serait une archi-écriture qui expose « le *temps mort* dans la présence du présent vivant » et défie le *comme*

*tel* invoquant l'expérience phénoménologique d'une présence (DG 99) par le comme si d'un futur antérieur (*Sch* 45)<sup>51</sup>.

Le glissement vers ce passé-futur antérieur (cf. « MRB » 278) peut se lire comme un procédé d'essence précisément photographique où convergent optique et grammaire temporelle latine (plutôt que grecque), comme dans le *punctum/passatum prossimum* et *punctum/passatum remotum* (aoriste historique) qui scandent une opposition entre le parfait (celui du souvenir : le « parfait souvenir » de l'anamnèse) et l'aoriste historique de la photographie, mais aussi entre l'accommodement de très/trop près ou de très/trop loin des ouvrages *studieux* (les uns, techniques, myopes ; les autres, historiques ou sociologiques, hypermétropes) sur la photographie – rappelant en cela la problématique de la distance nietzschéenne/heideggerienne (*Dis-Tanz*, *Ent-Fernung*) maintes fois glosée par Derrida – qui tous manquent les photos intéressant Barthes (CC 18-19). Entre ces deux temps et ces deux points de vue, la vibration punctique, celle du livre tout entier suspendu entre deux séries de morts, tendu dans un « pas de mort » double (*P* 39), reçoit un nom, dans cette même langue (de la) morte dans laquelle il envisage le procédé photographique (CC 127) : *l'interfuit*, parfait du verbe *interesse* :

Le nom du noème de la Photographie sera donc « ça-a-été », ou encore : l'Intraitable<sup>52</sup>. En latin (pédantisme nécessaire parce qu'il éclaire des nuances), cela se dirait sans doute : *interfuit* : cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (*operator* ou *spectator*) ; il a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé. C'est tout cela que veut dire le verbe *intersum* (CC 120-1).

Entre passé et futur antérieurs, récupérant le parfait à partir de l'aoriste photographique *et* différant le présent – je reviendrai plus loin sur l'intérêt de ce présent différé – *l'interfuit* est cet entre-temps qui n'est ni *trauma* ni répétition, y compris au sens théâtral, ou les deux à la fois. D'*avant* la re(-)présentation, il fait penser à la modalité temporelle de l'inconscient selon Freud puis Lacan, celle de l'action différée

51. Cf. « A » 336 : « L'impossibilité de l'exister ou du Dasein dont parle Heidegger sous le nom de mort, c'est la disparition, la fin, l'anéantissement du comme tel, de la possibilité du rapport au phénomène comme tel ou au phénomène du "comme tel" ». Il faudrait montrer en quoi cette relation heideggerienne entre Dasein, présence, mort et *als* phénoménologique ne recouvre qu'en partie la position de Barthes sur l'être-là obtus de la chose qui insiste comme telle mais aussi comme la mort (cf. n° 2 *supra*).

52. Synonyme de la Bêtise dans *PT* 33, qui ramène donc à l'ancien obtus, et qui, dans « l'intraitable réalité », clôt le livre (CC 184).

ou *Nachträglichkeit* du *trauma* qui se donne à lire comme un futur antérieur ré/surécrivant un souvenir antérieur, dont les contrepoints psychique et optique seraient le décalage entre événement et conscience, image et perception (CC 24, 126), prise et inscription de la lumière<sup>53</sup>. Un tel mouvement biface avait, on s'en souvient, inspiré l'évocation du lieu impossible, utopique, traumatique, *heimlich* et maternel, où Barthes a habité/aimerait habiter (CC 68). Telle est l'organisation en après coup (cf. CC 87) du *punctum* temporel dans sa double articulation, la dimension intervallique de sa structure supplémentaire entre un « pas encore » pré-apocalyptique et le « toujours déjà » de son inscription qui comprime le présent en un (double) point utopique impossible, celui du réel manqué où « a lieu » cette conjonction/disjonction avec l'imaginaire, mi-deuil (réel) mi-fantasme (cf. Comment 123).

Par la rétorsion d'un supplément punctique à la fois déjà présent et cependant ajouté (cf. CC 89), *La Chambre claire* est l'élucidation rétrospective de l'expérience d'un après coup, la dramatisation continue d'un instant passé, *comme si*, dans la première « étude », Barthes n'avait *pas encore* découvert le *punctum* de la Photo du Jardin d'Hiver qui lui apporta la restauration jubilatoire du/dans le présent : « *C'est ça !* » (CC 167 ; cf. CC 15 *supra*), problématisée dans la deuxième partie. (Le « trauma du trauma » du *punctum* supplémentaire serait peut-être alors ce tour d'abolition à sa supplémentarité même, le retranchement du *plus de* dans l'opération « *C'est ça ! [...] Ainsi, oui, ainsi, et rien de plus* » [CC 167-8], qui lui confère son immédiateté instantanée, ni trop ni pas assez, à l'instar du Texte ; cf. PT 24.) *La Chambre claire* (se) conduit donc (comme) un développement véritablement photographique, mettant en scène le moment où son auteur va être frappé de lumière et, en ne révélant pas l'unique Photo qui doit rester une « image utopique » (Lindekens 11), poindre ou « photographier » de façon semblable le lecteur<sup>54</sup>. Mais par là même, le texte, qui à la fois éclipse la photographie

53. Voir les réflexions analogues de Walter Benjamin qui mettent en prise l'inconscient optique que la photographie nous a permis de découvrir et celui des pulsions mis au grand jour par la psychanalyse, tous deux liés à une révolusio[n] de la temporalité (« *Kleine Geschichte der Photographie* » 371 ; et *Illuminationen* 170). Pour les recoupements chez Freud et Benjamin au sujet des processus psychiques *comme étant* indissociables d'une reproductibilité de type photographique, voir Cadava, 105-6, qui rappelle que pour Benjamin l'appareil photographique donnait à l'instant un choc posthume (*Illuminationen* 221). Lié à l'éternalisation du moment du déclic dans la perception décalée de l'image, ce choc posthume doit donc être envisagé en rapport avec la structure différentielle d'un inconscient optique dans le regard ainsi qu'avec le phénomène de *Nachträglichkeit* propre à l'expérience psychique, notamment des *traumas*.

54. Le *punctum* invisible, irreprésentable de la Photo du Jardin d'Hiver fonctionne comme geste apotropaïque (cf. Sarkonak 66) : éviter la reproductibilité désindividuali-

et se révèle comme son procédé, est l'antichambre de la mort dont il tentera de combattre l'impossible reversion par la révolusio temporelle et une certaine négociation de la revenance dans l'anagnorisis (cf. *infra*), mais sur laquelle il devra tôt ou tard se refermer : « comme si rien » « en réalité » « ne s'était passé » (LDR XXXIV).

Si Barthes a été érigé en chantre d'une écriture de la modernité, on peut proposer peut-être que son dernier livre, entre testament (*will*) et son effet *post-mortem* (*will have been*), est une « spectrographie » analysable en termes de postmodernité si on identifie celle-ci, comme le fera Lyotard après *La Chambre claire*, avec le futur antérieur et un mouvement en ana – telle l'anamnèse, relevée dans son parfait, et non le regard orphique se retournant (*flashback*) sur le don du cliché spontané (CC 80) – utopique et imprésentable, à l'image de la mort<sup>55</sup>. Ceci n'est pas sans rappeler le pas en arrière comme mouvement en avant décrit par le père du postmodernisme d'avant-garde en poésie américaine, Charles Olson (« Melville went back, to discover us, to come forward » ; *Call Me Ishmael* 14), pour qui l'histoire n'est plus tournée vers les événements d'un passé dit « historique »<sup>56</sup> mais, réconciliée avec le naturel dans le

---

sante de l'objet expérientiel et de son référent unique. Il faut cependant veiller à ne pas rapprocher trop vite cette démarche de la position benjaminienne selon laquelle la reproduction est la perte traumatique de l'identité, ce qui risquerait de manquer l'opposition entre identité ou ressemblance analogiques et « air » essentiel comme « supplément intraitable de l'identité » (CC 160 [déjà cité], 168) nécessaire pour articuler cette coïncidence inouïe entre la réalité du *ça-a-été* et la vérité du *c'est ça* ! (CC 176) qui marque la rencontre de l'être avec lui-même dans la photo punctique (à contraster aussi avec CC 28 : « la Photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité »).

55. Voir aussi les conclusions de Wiseman 189-91, qui met en rapport le débat sur le postmodernisme en architecture avec l'extase temporelle provoquée par la photo barthésienne. Dans l'épilogue critique de Shawcross (133-43), la photographie selon Barthes, témoin d'une « avant-garde » inclassable, semble échapper à l'approche lyotardienne de la (re-)présentation à la fois dans la modernité et la postmodernité – tout en laissant sous silence la temporalité propre à cette dernière selon lui – ainsi, du reste, qu'à la modernité habermassienne d'un futur ayant déjà commencé et dont elle rappelle l'effort de déchronologisation du « nouveau » et du « moderne ». Sans pour autant retomber dans les visées trop simplistes d'une photographie jugée postmoderne lorsqu'elle construit parodiquement son autoréflexivité (cf. Hutcheon dans *The Politics of Postmodernism*), ce court développement s'efforcera de réhabiliter l'équation avec le postmodernisme à travers le redéploiement par Barthes d'une temporalité « extatique » de l'histoire luttant contre le sentiment de nostalgie d'un passé perdu.

56. C'est en rapport avec une telle vue rétrograde de l'histoire (littéraire), nourrie de réminiscences et d'*ubi sunt*, qu'il faut comprendre sa célèbre critique du système d'écriture d'Ezra Pound comme « a structure of mnemonics raised on [...] nostalgia » (*Charles Olson and Ezra Pound* 98).

mythologique dont les temps sont ceux du présent et du futur (*The Special View of History* 22), devient une représentation prospective (26) – dans une première deuxième naissance ou renaissance qu'il appelait, formule heureuse pour une lecture de *La Chambre claire*, un « second homecoming » :

there is no "history". (I still keep going back to, the notion, this is (we are) merely, *the second time* (that's as much history as I'll permit in, which ain't history at all). (*Selected Writings* 113) [il n'y a pas d'histoire (Je n'arrête pas d'y revenir, à cette idée, ce n'est que (on est) la seconde fois (pour moi ça s'arrête là, et c'est pas de l'histoire)]

*history, like religion, myth, and poetry, share the common property that a thing done is not simply done but is re-done or pre-done. It is at once commemorative, magical, and prospective* (*The Special View of History* 22) [l'histoire, comme la religion, le mythe, la poésie, ont ceci en commun que rien n'est fait qui ne soit refait ou déjà-fait. Elle à la fois commémorative, magique, et prospective].

Cette catastrophe historico-temporelle ou « mouvement proprement révoltif, qui retourne le cours de la chose », provoqué par le réalisme originel absolu d'une folle Photographie<sup>57</sup> « faisant revenir à la conscience amoureuse et effrayée la lettre même du Temps », portera finalement un nom : l'« extase » (CC 183). Véritable *ek-stasis* heideggerienne sortant hors du flux temporel qui n'empêche pas la stase, « l'essence même d'un arrêt » (CC 142), d'être au cœur de la Photo – ni même, à un niveau plus simple, l'immobilité qu'elle partage avec le photogramme (cf. n° 5 *supra*) – afin d'ouvrir à la possibilité d'une ontologie personnelle de la Photographie.

### Revenance spectrale et mort du signe

L'apothéose de *La Chambre claire* ponctue le mouvement révoltif qui préside à l'ensemble de son orchestration, du projet phénoménologique à une enquête plus personnelle, puis au retour de celui-là sous forme d'une réflexion « existentielle » (sartrienne-heideggerienne) sur le temps et l'être. Plus que la figure d'un re(-)tour, cette *revenance* de la phénoménologie – « et qu'est-ce qu'une *phénoménologie* sinon une logique du *phainesthai* et du *phantasma*, donc du fantôme ? » (SM 199) – figure le spectral à l'œuvre dans le Temps catastrophique de la Photographie, le propre du spectre étant qu'on ne sait pas s'il témoigne en revenant d'un

57. Par opposition à un réalisme plus sage et plus relatif ; voir PT 73-74 pour une autre approche de ce double réalisme.



vivant passé ou futur (SM 162)<sup>58</sup>. Tel est le développement de l'avoir-été futur de la Photographie : le spectral comme l'essence de la Photographie (LDR VI), impliquant le « retour du mort » dans la structure même de son image et du phénomène de son image » (« MRB » 292). Point de mort comme point *du* mort, le *punctum* dit « celui qui a été, ne sera plus, fait retour comme ce qui ne reviendra pas, marque le retour du mort à même l'image reproductrice » (« MRB » 295) ; revenance sans « re-venue » qu'est l'anagnorisis unique comme ultime *punctum* de non retour – entre l'effet de retour spectral et l'individualité définie comme « ce qui ne revient jamais » (L'Imaginaire 73, n° 1) – ni même revenus (*without returns* dirait-on en anglais), selon la perte anéconomique de la cendre entrevue précédemment.

Notant la présence littérale du référent d'une photographie à un certain moment du passé, Barthes ajoute que si celle-ci devient horrible, c'est parce qu'elle certifie que « le cadavre est vivant, *en tant que cadavre* : c'est l'image vivante d'une chose morte » ; « l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre le Réel et le Vivant » (CC 123). Cet accent mis sur la Photographie-en-tant-que-Mort fait songer à l'image comme cadavre dans « Les deux versions de l'imaginaire » de Blanchot (L'Espace littéraire 345-59), qui expose par ailleurs sa conception du leurre irréel de l'*ici*, de l'utopie de la Mort, de l'extase de l'image, ainsi que la convergence entre image et magie<sup>59</sup> :

Ce qui est là [...] ne réalise pourtant pas la vérité d'être pleinement ici. La mort suspend la relation avec le lieu, bien que le mort s'y appuie puissamment comme à la seule base qui lui reste. Justement, cette base manque, le lieu est en défaut, le cadavre n'est pas à sa place. Où est-il ? Il n'est pas ici et pourtant il n'est pas ailleurs ; nulle part ? Mais c'est qu'alors nulle part est ici. La présence cadavérique établit un rapport entre ici et nulle part. [...] Ici est le cadavre, mais ici à son tour devient cadavre (L'Espace littéraire 348)<sup>60</sup>.

58. Dans son « Toast funèbre » Mallarmé parle également de « nos spectres futurs » (*Œuvres Complètes* 54-55).

59. Pour ce dernier point, cf. CC 138. Shawcross rappelle que Michelet, l'un des auteurs de prédilection de Barthes, parlait de l'atelier photo de Nadar comme d'une « maison de magie » (53). Pour Benjamin, le pouvoir quasi magique de la photo avait à voir avec sa validation de l'*ici* maintenant, et non celle d'un *ici* autrefois, tandis que chez Sartre ce rapport magique entre une image et son original était déjà lié à la rencontre entre un là-bas passé et un *ici* présent (L'Imaginaire 38 ; cf. n° 4 *supra*).

60. Barthes cite du reste un autre fragment de Blanchot sur l'image comme présence-absence tiré de « L'Expérience de Proust » (CC 164-5 ; *Le Livre à venir* 25) – et faussement identifié par Lombardo comme provenant de l'essai sur « Les deux versions de l'imaginaire » (*The Three Paradoxes* 155, n° 4) – dans lequel Blanchot expose le

Pour Blanchot, le sens ultime de l'image est de nous renvoyer, au-delà de sa « négation vivifiante » de l'objet, « à l'absence comme présence, au double neutre de l'objet », de révéler l'éloignement au cœur de la chose, « non pas la même chose éloignée mais cette chose comme éloignement, la présente dans son absence, [...] le retour de ce qui ne revient pas » (*L'Espace littéraire* 358, 347). En « bat[tant] en brèche le *c'est moi* » (OO 36), cette « image vivante d'une chose morte » (CC 123) qu'est la Photographie selon Barthes – écho phénoménologique lointain du « signe présent d'une chose morte » dans « Le Discours de l'histoire » (BL 166) – est à lire au pire (soit avant l'anagnorisis triomphante) en rapport avec ce deuxième sens de l'image mortelle de Blanchot ainsi qu'à la lueur de la mort comme condition de la possibilité même du signe selon Derrida dans le travail contemporain de *La Voix et le phénomène* (1967) : « *Je suis* veut donc dire originellement *je suis mortel* »<sup>61</sup> – le « I am because I die » de Nabokov dans *Ada* (123). À la croisée de la phénoménologie et de la photographie-en-tant-que-fantasmalogie, cette revenance spectrale du signe-comme-mort (cf. SM 215) se démarque

---

lieu de l'imaginaire proustien dans la patiente mise en scène du temps perdu et retrouvé d'*À la Recherche*, ce que nous avons appelé chez Barthes la dramatisation de l'instant (cf. § « Aussitôt quoique peu à peu » : 28 ; voir aussi « La Rencontre de l'imaginaire » 9-19). Notons par ailleurs la référence commune à la photographie du saint suaire de Turin, particulièrement affectonnée par Barthes, dans *L'Arrêt de mort* 21 et CC 129.

61. VP 60-61 (cf. aussi G 111b), passage auquel renvoie « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe » (AS 353) dans une note en bas de page faisant suite à une partie d'analyse à laquelle Derrida a son tour fera écho dans « Les morts de Roland Barthes » (302) en laissant sous silence, par don d'hommage, la nomination barthésienne. (Dans sa préface de 1971 à la réédition des *Essais critiques*, Barthes avait souligné rétrospectivement l'importance des ouvrages de Derrida parus en 1967, conjointement à l'action de *Tel Quel* et au travail de Kristeva, dans le procès intenté à une croyance naïve dans les possibilités critiques du signe ; EC 8.) Relevons à la même époque dans ED 108 : « La mort se promène entre les lettres. Écrire, ce qui s'appelle écrire, suppose l'accès à l'esprit par le courage de perdre la vie, de mourir à la nature » et, presque au hasard, ces trois prolongements suivants : « Quand je signe, je suis déjà mort » (G 26b : à propos du *Condamné à mort* de Genet) ; Sch 96, au sujet du lien entre la revenance spectrale de la marque (ou re-marque) et l'expérience du deuil et de la mort ; « JOURNAL DE BORD » (P 148), sur la sur(-)vie comme statut de l'écriture, de la marque et de la trace (cf. aussi S 96). Pour le versant barthésien voir RB 72, sur la voix comme toujours déjà morte, et 171 : « je parle de moi comme d'un peu mort » ; enfin, au sujet du rapport entre mort et écriture plus particulièrement, cf. BL 316 (rappel de l'impossible « je suis mort »), DZE 32 : « Le Roman est une Mort » et NEC 109 : « le souvenir est le début de l'écriture et l'écriture est à son tour le commencement de la mort », ainsi que, indirectement, FDA 93 sur le caractère obtus de l'écriture (voir n° 2 *supra* au sujet de la mort obtuse).

à la fois du « viens » que Blanchot lance à la fin de *L'Arrêt de mort* (mimant l'épilogue de l'Apocalypse ; 147)<sup>62</sup> et du double *pas*<sup>63</sup> d'un désastre qui « a toujours lieu après avoir eu lieu », « qui a déjà eu lieu hors de tout lieu », transe du « hors de l'histoire historique » placée sous le signe de l'éternel retour (*L'Écriture du désastre* 50, 186, 68, etc.), du pas au-delà d'une mort abordée dans une « démarche de franchissement ou de transgression impossible » (O 69). Face au « désastre du retour » dont la marque est le « toujours déjà » (*L'Écriture du désastre* 93, 68) – et a fortiori à la catastrophe de la photographie de l'histoire benjaminienne ancrée dans la structure de la *Jetztzeit* (Cadava 98) – la catastrophe de la revenance spectrale chez Barthes est cette extase utopique qui défie l'avoir lieu spatio-temporel par un « pas encore... toujours déjà ». Point de photographie : pas de mort – auquel l'œil ne peut s'accommoder ; *punctum proximum/punctum remotum* : en deçà ou au-delà de la Photographie-comme-mort, qui arrive entre temps, *punctum* imprésentable manqué par tout *studium*. Négociant un passage étroit entre re(-)tour et revenance, celle du spectre à qui on ne peut que dire « reviens » (mais peut-on seulement jamais dire un « viens » qui ne soit pas déjà en quelque sorte un « reviens » ?)<sup>64</sup>, l'écriture de *La Chambre claire* révélera-t-elle enfin, au terme de son présent différé, la possibilité du don de/dans la photographie – à l'instar de celui, rétrospectif et fait à soi-même, d'images sidérantes, punctiques car innommables (cf. CC 84), invitant l'imaginaire, sur lequel Barthes avait ouvert son montage auto-

62. Rappelons que *L'Arrêt de mort* est le récit d'une survie incroyable pendant la guerre (15, 40 sq.) ; cf. « Survivre » (P 179 ; 182 : survivance comme revenance spectrale).

63. Cf. « Pas » : « dans tout récit de Blanchot, il y va de ce pas » (P 32 ; 57), fin de formule reprise dans une discussion de la mort et de la traduction dans « A » 311, 323.

64. Cf. déjà dans CP 15 l'hypothèse « qu'il n'y ait jamais, dès le premier "viens", que des revenants ». Il faudrait là encore affiner l'hypothèse à la lueur de l'itérabilité de la marque chez Derrida, et plus particulièrement celle du oui (tel le *yes* circulaire et itératif de Molly Bloom) dans « Ulysse gramophone : Oui-dire de Joyce » – qui commence « Oui, oui » (U 57), le tréma accusant la division « originaire » (cf. aussi U 89, 141 : répétition réactive intrinsèque au oui de la signature ou du don ; 122 : « le oui arrive toujours comme un "oui, oui" » ; 128 : rappel du oui, oui au commencement ; etc.) – mais surtout dans « Nombre de oui » où Derrida envisage la quasi-analytique ontologico-transcendantale d'un oui comme répétition « originaire » marquée par la nécessité structurelle de l'oubli, le « deuxième » oui faisant « comme si le "premier" était oublié, assez passé pour exiger un nouveau oui initial » (649 ; pour le revenir de oui, oui, cf. aussi P 90 et O 57 sq.). Notons le commentaire de Clark en rapport avec la trajectoire du (double) « pas » de « Viens » à « Viens/Oui, oui » qui informe la thèse derridienne d'un hymen entre les deux femmes et narrations du récit de Blanchot (130-1). Voir enfin Bennington 176-89 (« Le don »).

biophotographique (RB 5) – si la seule condition du don est de ne jamais revenir ? Et qu'en sera-t-il de l'injonction lancinante d'un « j'y reviens » dans « Les morts de Roland Barthes » ?

*Data littera* : le présent différé<sup>65</sup>

À la lueur de cet imprésentable qu'est la mort et de cet impossible présent de la photographie : « cela que je vois [...] a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé » (CC 121), comment donc peut-il y avoir don de « la lettre même du Temps » ; comment le *punctum* peut-il à la fois *donner le temps et l'être* ? Contrairement au temps qui ne peut être appréhendé que sous la modalité d'un présent auquel s'articulent passé et futur comme présent-qui-fut et présent-à-venir, le don est ce qui ne se présente pas et dont on ne peut faire présent. Impossibilité donc de donner le temps, de faire présent du temps, de donner le présent (alors que pour Blanchot, au contraire, c'est en tant qu'il n'est pas mien que le temps peut être donné ; *L'Écriture du désastre* 141). « Pas de cadeau » : le don ne donne « rien qui soit un présent. Il se donne lui-même sans jamais se présenter. Encore moins représenter. » (« SP » 24 ; cf. aussi DT 44, G 113b, *Mém* 141, P 67).

Pourtant il est, étymologiquement du moins, une « lettre du Temps » qui puisse se donner, celle de la *date* ou *data littera*<sup>66</sup>, ces lettres données comme tout premiers mots en tête d'un acte de scription afin d'indiquer la signature ou les coordonnées spatio-temporelles de l'écriture (*Sch* 33 ; cf. *U* 62 et *O* 53 pour la date comme signature). De cette date princeps, qu'il indique parfois avec une méticulosité révélatrice (ex. *ES* 126, liée à la mort ; cf. *supra*), Barthes remarque qu'elle

fait partie de la photo : non parce qu'elle dénote un style [...], mais parce qu'elle fait lever la tête, donne à supputer la vie, la mort, l'inexorable extinction des générations. [...] Je suis le repère de toute photographie, et c'est en cela qu'elle m'induit à m'étonner, en m'adressant la question fondamentale : pourquoi est-ce que je vis *ici et maintenant* ? (CC 131).

65. Les analyses qui vont suivre n'auront évidemment pas été possible sans la réflexion derridienne dans *Donner le temps*.

66. Noter aussi CC 74 au sujet du démodé daté qui touche Barthes. *Datum* est aussi l'étymologie non attestée de dé, ce qui nous renverrait à une étude comparée des jeux sur le dé, le doigt (*digitum*) et l'acte de pointer du doigt chez Mallarmé (cf. *D* 301, n° 57) et chez Barthes, où il s'oppose à la définition (*SFL* 68 : lié à la nature déictique de l'image ; *SysM* 305 : la photographie de mode montre le sens du doigt ; *S/Z* 69 : signifié de connotation comme index qui « pointe mais ne dit pas » ; cf. aussi Halley).

Barthes spéculé <sup>67</sup> sur ce datif de la date dans la photographie comme repère de vie et de mort, et en fin de parcours, faisant pendant à la date historique du demi-frère de Napoléon, il donnera les dates-cadre du début et de la fin de la composition de *La Chambre claire*, juste avant le retour à, ou le « réveil de l'intraitable réalité » (CC 184). « Comme l'accident et comme la mort, [la date] paraît imposée du dehors » (« MRB » 300), écrit Derrida à propos de son désir à lui de dater son hommage à l'ami (14 et 15 septembre 1980), sur fond de citation de *L'Amitié* de Blanchot, marquant peut-être ainsi la revenance spectrale du don comme retour (aussi *return*) impossible, la singulière rencontre mais aussi l'incinération au futur antérieur des anniversaires à venir, « ce reste sans reste qu'on appelle cendre », cet holocauste au cœur de chaque date (*Sch* 13, 18, 37, 48, 60, 68, 73, 83). Dernier plus que premier don datif, la présence de la date, son présent, pour l'instant différé, daté (passé) aussi vers le futur, épelle une mort prochaine, qui sera aussi la fin de la résurrection utopique, lorsque la chambre claire se refermera pour toujours sur une chambre noire et mortuaire...

## V — ENTRE S ET P : L'INTÉRÊT DE DERRIDA

Le *studium*, c'est le champ très vaste [...] de l'intérêt divers [...] ; c'est la même sorte d'intérêt vague [...] (CC 50)

Ayant de la sorte passé en revue les *intérêts sages* qu'éveillaient en moi certaines photos [...] (CC 69)

photos « sages » (investis par un simple *studium*) (CC 81)

c'est le rapport à quelque référent unique et irremplaçable qui nous *intéresse* et anime notre lecture la plus sage, la plus studieuse (« MRB » 299)

Intérêts sages : entre la Photographie de Barthes et *La Carte postale* de Derrida (publiée la même année), soit entre *s*(tudium) et *p*(unctum), Socrate et Platon, deux scènes de filiation à rebours, interaction intéressante qui noue le *double bind* de l'hommage de Derrida dans « Les morts de Roland Barthes ».

### Le *double bind* de l'hommage

L'instant ponctuel d'une décision critique, d'un déclic, Derrida accepte d'écrire (sur) les morts pluriel(le)s de Roland Barthes (« MRB »

---

67. Cf. G 50a, 280a, au sujet du futur antérieur ouvrant la téléologie à la spéculation, perspective dans laquelle il convient de penser l'ouverture du *Roland Barthes* sur un don au futur antérieur que nous venons de rappeler.

273), en dépit du double choix impossible qui « s'offre » à lui en cette circonstance grave qu'est l'occasion d'une mort, où la célébration « de circonstance » ne peut s'empêcher de prendre le mort et la mort pour prétextes d'écriture. Derrida aurait voulu « la double blessure de parler de lui, ici maintenant, comme d'un vivant ou comme d'un mort » (« MRB » 282) – à l'instar du dé clic de cette occasion, d'un « ou » à la fois conjonctif et disjonctif – et il envisage deux choix tous deux intenables, deux infidélités radicalement opposées si elles n'étaient conjointes dans un commun échec (« MRB » 283) : 1° le devoir, mais aussi la tentation meurtrière, de citer mimétiquement, de laisser parler l'autre en contrepoint ou d'écrire comme si on était l'autre (« *comme lui* »), soi-même ne rien dire ; mais ce trop de fidélité inaugure une dette posthume et ainsi « retourne à la mort. Il y renvoie. Il renvoie la mort à la mort », condamnant à mort le don (« MRB » 277) ; 2° le désir de substituer son discours à celui de l'autre, la ré/surécriture traumatique qui par là même l'anéantit par une étude qui ajoute encore de la mort à la mort – ce qui du reste se passe lorsqu'on lit *La Chambre claire* de façon « critique » et ainsi que l'on tue le *punctum*, détruit l'imaginaire. Comment donc pouvoir reproduire Roland Barthes « tel qu'il fut pour moi » (MRB 293), « ce qui alors eut lieu » lors de leurs rencontres fortuites. Derrida ose à peine envisager « l'extase révélatrice, l'accès instantané à Roland Barthes » *tel qu'en lui-même*, si ce n'est dans un « rêve » à l'état de veille (« MRB » 277 ; cité plus haut). Comment donc, aux prises avec la nécessité et l'impossibilité du don, avec la forme particulière qu'il revêt en cette occasion (l'hommage ; « MRB » 288), Derrida résoudra-t-il ce *double bind* d'avoir à écrire sur le/la mort, quel qu'en soit le nombre et l'article ?

## La solution posthume

En lisant de pair pour la première fois le premier et le dernier livres de Roland Barthes – *Le Degré zéro de l'écriture* et *La Chambre claire* (« MRB » 275) – Derrida place son hommage dans un cadre lui permettant de viser le *punctum* dans la photographie barthésienne : la première photo de la mère-enfant, la dernière sur laquelle Barthes porta son regard. Entre *s* et *p*, « Les morts de Roland Barthes » ne va ni citer aveuglément ou outrageusement, ni imposer un discours studieux rituel, mais va s'efforcer de négocier les lieux de rencontres fortuites, mi-imaginaires mi-réels, entre deux fois deux écritures (celles des deux ouvrages de Barthes, celles de Barthes et de Derrida), une nouvelle

double séance en somme<sup>68</sup> – qui constituent aussi le point aveugle de Barthes, « ce qu'il ne pouvait pas voir dans son écriture » (« MRB » 301) – telles les initiales des protagonistes dans la scène de filiation inversée développée par Derrida dans *La Carte postale* entre philosophie et psychanalyse. Et ces variations partagées point contre point ou point contre étude, Derrida va les disséminer, tout comme il pluralisera le/la mort, le/la disséminera<sup>69</sup> telles des cendres, ce « quelque chose qui reste sans rester » (PS 222) d'un désastre de l'écriture en une telle occasion indicible<sup>70</sup>, ouvrant à la spéculation à la fois comme vacillement de l'être – les initiales de l'homme aux loups Serge Pankejev, guêpe (dans l'une de ses langues, l'allemand, *Wespe*) à qui on arrache les ailes (*Espe*), spectral, n'S-ce Pas (cf. « SP »)<sup>71</sup>, et, partant, du *fort da* dans « Spéculer – sur Freud » – mais aussi comme opération de nature essentiellement photographique en métaphysique, suspendant le cogito cartésien (LDR XXV)<sup>72</sup> dans un « je suis mortel, donc je suis » nabokovien et derridien (cf. *supra*)<sup>73</sup>. À condition toutefois que cette spéculation ne soit pas (auto-)réflexive, absorbée dans sa *mimesis*, mais qu'elle permette à la réflexion d'avoir lieu – autre lieu de rencontre entre le tain du miroir derridien et la Photographie indialectique barthésienne, ce « théâtre dénaturé où la mort ne peut » se contempler, « se réfléchir et s'intérioriser ; ou encore : le théâtre mort de la Mort, la forclusion du Tragique ;

68. Voir, de part et d'autre du « faux pli » de la double séance de *La Dissémination*, l'« entre » comme espacement, articulation, intervalle, et le double demi de « Mimi-que » (soit D 251, n° 29 ; 257, n° 30, citant une lettre de Sollers).

69. Dans le P.S. de *Positions*, Derrida avait déjà noté la polysémie disséminante de la lettre s (133).

70. Comparons avec *L'Écriture du désastre* 58 : « Quand tout est dit, ce qui reste à dire est le désastre, ruine de parole, défaillance par l'écriture, rumeur qui murmure : ce qui reste sans rester (le fragmentaire) ».

71. Entre philosophie et psychanalyse : il faudrait ici retracer également les entrelacs amicaux de motifs partagés, entre René Major (voir ouvrages cités) et Jacques Derrida (CP, « SP », etc.).

72. Cf. Steinmetz 179, autour d'un montage citationnel de LDR XVI : « Toute "spéculation" métaphysique est de nature essentiellement "photographique" et engage "l'écriture du paraître, de l'apparition et de l'apparence" – de l'apparition qui n'est qu'une apparence –, "la brillance du *phainesthai* et de la lumière, *photographie*" ». Voir aussi « MRB » 280 : « Fantômes : le concept de l'autre dans le même, le *punctum* dans le *studium*, le tout autre mort vivant en moi. Ce concept de la photographie *photographie* chaque opposition conceptuelle, il y décèle un rapport de hantise qui constitue peut-être toute "logique" ».

73. Cf. également Benjamin : « la mort, que ce soit le mot ou l'événement, est une photographie qui se photographie elle-même » (Cadava 110).

elle exclut toute purification, toute *catharsis* » (CC 141)<sup>74</sup>. Le comble du « Tragique » de *La Chambre claire*, c'est, à la manière du *punctum* supplémentaire, ironiquement, le retranchement du tragique, l'impossibilité de sa résolution dans une catharsis, de purger et de purifier le *trauma*. Et dans « Les morts de Roland Barthes », que je choisis ici de lire avec *Feu la cendre*, la purification par l'hommage impossible s'efface devant la « pyrification », la dissémination d'une écriture plurielle spéculative (et non spéculaire, mimétique, s'auto-affectant encore dans sa commémoration), entre Barthes et Derrida, dans cet entre-deux intéressant d'obsessions mêlées – mais aussi écriture spectrale, hantée par le ressassement d'un « j'y reviens » différenciel et ne pouvant plus dire le « viens » à l'adresse de l'autre disparu. Tenant à distance la photographie qui, à l'instant aveugle où le déclic immortalisant se produit, perce le sujet comme objet absent, passé (les deux sens opposés au présent ; *L'Être et le néant* 159), l'acte commémoratif de Derrida, faufilant (entre) deux instances d'écritures plurielles, avance à tâtons vers cette grâce du *punctum* dans l'écriture « expérientielle » de Barthes, « ce supplément de vue qui est comme le don » (CC 74) – aussi l'éclat du regard maternel, son « air » qui « est comme le supplément intraitable de l'identité, cela qui est donné gracieusement » (CC 168) – afin d'espérer offrir un hommage vivant, dans un lieu utopique où l'intérêt pourra peut-être rejoindre l'horizon toujours dérobé d'un don impossible.

Que reste-t-il en conclusion après ce long trajet ? Surtout ne pas conclure (à) une autopsie, un verdict de valeur – du genre : *La Chambre claire* est l'ouvrage le plus poignant de Barthes et « Les morts de Roland Barthes » l'un des témoignages les plus émouvants de Derrida. Simple-ment, peut-être, reconnaître un dernier intérêt et revenir discrètement sur les stratégies studieuses de cette présentation, entre une citation avouée de *La Chambre claire* et ce qui restera en écho, exapproprié :

Un détail emporte toute ma lecture ; c'est une mutation vive de mon intérêt (CC 80).

« Comme eux » : j'ai cherché la fraîcheur d'une lecture dans le rapport au détail.

### OUVRAGES CITÉS

- BARTHES, Roland. *L'Aventure sémiologique*. Paris : Seuil, 1985.  
 – « Barthes puissance trois ». *Quinzaine littéraire* 205 (1-15 mars 1975) : 1-5.

74. Cf. aussi CC 56 ; voir Moriarty 239, notes 22, 25 pour théâtralité et mort, reliées à la Photographie. Au sujet de la photographie benjaminienne comme étant également une dislocation, de l'intérieur, de la possibilité de la réflexion, voir Cadava 93.



- *L'Empire des signes*. Paris : Flammarion, 1970.
  - *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1971 éd.
  - *Essais critiques IV. Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984.
  - *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Seuil, 1980.
  - *Le Degré zéro de l'écriture*. Suivi de *Nouveaux essais critiques*. Paris : Seuil, 1972.
  - *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977.
  - *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*. Paris : Seuil, 1980.
  - *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957.
  - *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil, 1982.
  - *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.
  - « Réponses ». *Tel Quel* 47 (1971) : 89-107.
  - *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil, 1975.
  - *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil, 1971.
  - *Système de la mode*. Paris : Seuil, 1967.
  - *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Interlignes : Essais de textanalyse*. Lille : PUL, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1961.
- « Kleine Geschichte der Photographie ». *Gesammelte Schriften*, II.1. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1977. 368-85.
- BENNINGTON, Geoffrey. « Derridabase ». Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, *Jacques Derrida*. Paris : Seuil, 1991.
- BENVENISTE, Émile. « Les relations de temps dans le verbe français ». *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 1966. 237-50.
- BERSANI, Leo. *The Death of Stéphane Mallarmé*. Cambridge : Cambridge University Press, 1982.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Arrêt de mort*. Paris : Gallimard, 1948 éd.
- *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980.
  - *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.
  - *Faux pas*. Paris : Gallimard, 1943.
  - *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959.
- BROWN, Andrew. *Roland Barthes. The Figures of Writing*. Oxford : Clarendon, 1992.

- BUKS, Nora. « "Volshebnyi fonar" ili "Kamera Obskura" – Kino-roman V. Nabokova ». *Cahiers du monde russe et soviétique* XXXIII (2.3) (1992) : 181-206.
- BURGIN, Victor. « Re-reading *Camera Lucida* ». *The End of Art Theory : Criticism and Postmodernity*. Basingstoke et Londres : Macmillan, 1986.
- éd. *Thinking Photography*. Londres : Macmillan, 1982.
- CADAVA, Eduardo. « Words of Light : Theses on the Photography of History ». *Diacritics* 22.3-4 (1992) : 84-114.
- CLARK, Timothy. *Derrida, Heidegger, Blanchot : Sources of Derrida's Notion and Practice of Literature*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.
- COMMENT, Bernard. *Roland Barthes, vers le neutre*. Paris : Christian Bourgois, 1991.
- DAVIES, Gardner. *Les « Tombeaux » de Mallarmé : Essai d'exégèse raisonnée*. Paris : Corti, 1950.
- DERRIDA, Jacques. « Apories. Mourir – s'attendre aux "limites de la vérité" ». *Le Passage des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida*. Colloque de Cerisy. Paris : Galilée, 1994. 309-38.
- *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*. Paris : Flammarion, 1980.
- *La Dissémination*. Paris : Seuil, 1972.
- *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*. Paris : Galilée, 1991.
- *L'Écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967.
- *Éperons : Les styles de Nietzsche*. Paris : Flammarion, 1978.
- *Feu la cendre*. Paris : des Femmes, 1987.
- *Glas*. 2 vols. Paris : Denoël/Gonthier, 1981 éd.
- *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 1967.
- *Lecture de Droit de regards*. Paris : Minuit, 1985.
- *Mémoires – pour Paul de Man*. Paris : Galilée, 1988.
- « Mes chances : au rendez-vous de quelques stéréophonies épicuriennes ». *Cahiers Confrontation* 19 : « Derrida » (1988) : 19-45.
- « Les morts de Roland Barthes ». *Psyché : Inventions de l'autre*. Paris : Galilée, 1987. 273-304.
- « Nombre de oui ». *Psyché : Inventions de l'autre*. Paris : Galilée, 1987. 639-50.
- *Otobiographies : L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris : Galilée, 1984.

- *Parages*. Paris : Galilée, 1986.
- *Points de suspension. Entretiens*. Choisis et présentés par Élisabeth Weber. Paris : Galilée, 1992.
- *Positions*. Entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta. Paris : Minuit, 1972.
- « Sauver les phénomènes. Pour Salvatore Puglia », *Contretemps* 1 (1995) : 14-25.
- *Schibboleth – pour Paul Celan*. Paris : Galilée, 1986.
- *Signéponge*. Paris : Seuil, 1988.
- *Spectres de Marx : L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris : Galilée, 1993.
- *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*. Paris : Galilée, 1987.
- *La Voix et le phénomène : Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris : PUF, 1967.
- GIRIBONE, Jean-Luc. « Les phénomènes... et le reste ». *Communications* 36 : « Roland Barthes » (1982) : 7-17.
- HALLEY, Michael. « Argo Sum ». *Diacritics* 12 (1982) : 69-79.
- HILLIS MILLER J. « Les topographies de Derrida ». *Le Passage des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida*. Colloque de Cerisy. Paris : Galilée, 1994. 193-201.
- HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. Londres : Routledge, 1989.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. Paris : Seuil, 1980.
- *Philosophie première : Introduction à une philosophie du « presque »*. Paris : PUF, 1954.
- KNIGHT, Diana. « Roland Barthes in Harmony : The Writing of Utopia ». *Paragraph* 11 (1988) : 127-42.
- « Roland Barthes : Structuralism Utopian and Scientific ». *News From Nowhere* 9 (1991) : 18-28.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire. Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* 1964. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris : Seuil, 1973.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe. *Le Sujet de la philosophie (Typographies 1)*. Paris : Aubier-Flammarion, 1979.
- « Typographie ». Sylviane Agacinski *et al*, *Mimesis – des articulations*. Paris : Aubier-Flammarion, 1975. 165-270.

- LAVERS, Annette. *Roland Barthes : Structuralism and After*. Londres : Methuen, 1982.
- LINDEKENS, René. « "Chambre noire/Chambre claire" : Analisi della manipolazione di un discorso culturale ». *Strategie di manipolazione : Semiotica, psicanalisi, antropologia, scienza delle comunicazioni*. A cura di Chiara Sibona. Ravenna : Longo, 1981. 11-19.
- LOMBARDO, Patrizia. « Le dernier livre ». *L'Esprit créateur* XXII.1 (1982) : 79-87.
- *The Three Paradoxes of Roland Barthes*. Athens, GA et Londres : University of Georgia Press, 1989.
- MAJOR, René. *Lacan avec Derrida : Analyse désistentielle*. Paris : Menthath, 1991.
- *Rêver l'autre*. Paris : Aubier Montaigne, 1977.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondence*. I, 1862-1971. Éd. Henri Mondor. Paris : Gallimard, 1959.
- *Œuvres Complètes*. Éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris : Gallimard, 1945.
- MARTY, Éric. « L'assomption du phénomène ». *Critique* XXXVIII (423-4) (1982) : 744-52.
- MORIARTY, Michael. *Roland Barthes*. Cambridge : Polity, 1991.
- NABOKOV, Vladimir. *Ada or Ardor : A Family Chronicle*. Harmondsworth : Penguin, 1971.
- *Laughier in the Dark*. Harmondsworth : Penguin, 1961.
- *Lectures on Literature*. Éd. Fredson Bowers. Intr. John Updike. Londres : Picador, 1983.
- *Pale Fire*. New York : Vintage, 1989.
- *Speak Memory : An Autobiography Revisited*. Harmondsworth : Penguin, 1967.
- OLSON, Charles. *Call Me Ishmael*. New York : Grove Press, 1947.
- *Charles Olson and Ezra Pound. An Encounter at St. Elizabeths*. Éd. Catherine Seelye. New York : Paragon, 1991 éd.
- *Selected Writings of Charles Olson*. Éd. Robert Creeley. New York : New Directions, 1966.
- *The Special View of History*. Éd and intr. Ann Charters. Berkeley : Oyez, 1970.
- PRICE, Mary. *The Photograph : A Strange Confined Space*. Stanford : Stanford University Press, 1994.

- QUENNELL, Peter, éd. *Vladimir Nabokov : A Tribute*. Londres : Weidenfeld and Nicolson, 1979.
- ROGER, Philippe. *Roland Barthes, roman*. Paris : Grasset, 1986.
- ROUGÉ, Bertrand. « Angle (du) mort et pli baroque. L'ellipse dans *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein (rhétorique, géométrie, perspective) ». *Ellipses, blancs, silences. Actes du colloque du CICADA* ; 6, 7, 8 décembre 1990. Textes réunis par Bertrand Rougé. Pau : Publications de l'Université de Pau, 1992. 86-102.
- SARKONAK, Ralph. « Roland Barthes and the Spectre of Photography ». *L'Esprit créateur* XXII.1 (1982) : 48-68.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard, 1943.
- *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris : Gallimard, 1940.
- SHAWCROSS, Nancy M. « The Intertexts of *La chambre claire* : Barthes, the Photograph and the Interstice of Time ». Diss. of Rutgers, State University of New Jersey, New Brunswick, 1993. Ann Arbor, MI : University Microfilms International, 1993.
- SONTAG, Susan. *L'Écriture même : À propos de Barthes*. Traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, en collaboration avec l'auteur. Paris : Bourgois, 1982.
- STEINMETZ, Rudy. *Les Styles de Derrida*. Bruxelles : De Boeck, 1994.
- THOMAS, Chantal. « La Photo du Jardin d'Hiver ». *Critique* 38 (423-4) (1982) : 797-804.
- TODOROV, Tzvetan. « Le dernier Barthes ». *Poétique* 47 : « Roland Barthes » (1981) : 323-7.
- ULMER, Gregory L. « The Discourse of the Imaginary ». *Diacritics* 10 (1980) : 61-75.
- UNGAR, Steven. *Roland Barthes. The Professor of Desire*. Lincoln, NE et Londres : University of Nebraska Press, 1983.
- VAIHINGER, Hans. *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche. Berlin : Reuther und Reichard, 1911.
- WISEMAN, Mary Bittner. *The Ecstasies of Roland Barthes*. Londres : Routledge, 1989.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Enjoy Your Symptom ! : Jacques Lacan in Hollywood and Out*. Londres : Routledge, 1992.

## TABLE

Présentation, Marie-D. GARNIER .....	5
Mots de lumière : thèses sur la photographie de l'histoire, Eduardo CADAVA, traduction Jean-François VALLÉE .....	9
Le temps retrouvé, Walter BENJAMIN et la photographie, André GUNTHERT .....	43
Réalisme photographique, réalisme littéraire ; un nouveau cadre de référence, Philippe ORTEL .....	55
La vraie peinture républicaine (EMERSON, THOREAU, POE), François BRUNET .....	79
Lectures claires, Marie-D. GARNIER .....	97
Spectres de <i>Bruges-la-Morte</i> , Paul EDWARDS .....	119
Sur Robert CAPA : la photo, la guerre, la mort, Jean-Pierre NAUGRETTE .....	133
Le temps à l'épreuve : l'œuvre photographique de Eudora WELTY, Géraldine CHOUARD .....	171
L'œil des foules ; DELILLO, MAO, la photo, Serge CHAUVIN ..	187
Texte et photographie, Marie-Madeleine MARTINET .....	191
Image et texte : Hervé GUIBERT, Guillaume CINGAL .....	201
CHATWIN, photographies nomades, CLAIRE LARSONNEUR ....	217
Point de photographie : entre BARTHES et DERRIDA, Laurent MILESI .....	231