

UNIVERSITE MARC BLOCH - STRASBOURG II

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE STRASBOURG

Discipline : Philosophie

présentée et soutenue publiquement

par

ANNE-LISE LARGE

Titre :

La brûlure du visible — aux limites de l'image photographique et de l'acte d'écrire

Thèse dirigée par Monsieur Gérard Bensussan

Septembre 2008

« Page dépliée par le vide d'écriture.
(...)
Merci pour ces mots qui n'ont pas été dits. »
Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION : En proie aux images et à la dérive d'écrire	6
------------------------------------------------------------------	---

PREMIERE PARTIE

LA FRAGMENTATION DU VISIBLE

CHAPITRE I. SEJOUR AUPRES DE LA LUMIERE	11
I. Le fond lumineux <i>au fond</i> de tout ce que je vois	12
II. L'origine : la lumière de la lumière	18
III. Ce qui s'éclaire en l'absence de tout point de vue	23
IV. Au détour du visible et de l'invisible	29
CHAPITRE II. AU PLUS PRES DE LA PRESENCE	35
I. Proximité et intimité	36
II. Le visage : la <i>facialité</i> invisible	42
III. Surexposé à l'Autre	49
IV. De l'autobiographie à l'autoportrait	55
V. La nudité du <i>sans rapport</i>	63
CHAPITRE III. L'IMAGE ENIGMATIQUE	69
I. Est-ce encore toi que je vois ?	70
II. Au coeur du secret	77
III. Derrière l'image. L'autre côté de la question	83
IV. Ce que nous aurions pu dire, <i>si nous avions pu</i>	89
V. Le morcellement des êtres et des choses	95
CHAPITRE IV. LA SURFACE REFLECHISSANTE DE L'ECRITURE	100
I. L'exigence fragmentaire	101
II. Espace et jeu d'évidement	107
III. Distance et effacement	112
IV. La raréfaction des mots	118
V. L'effraction du dehors	124
CHAPITRE V. POUVOIR DU REGARD	130
I. L'autorité du voir	131
II. Attirance, fascination et étrange passion du regard	136
III. Don, appartenance et <i>désappropriation</i>	142
IV. Le tremblement du réel	147
V. Déconstruction du regard et déclin de la lumière. Fin de l' <i>éclaircissement</i>	152

DEUXIEME PARTIE

L'INFLAMMATION DU REGARD

CHAPITRE I. L'EBLOUISSEMENT	159
I. D'où nous vient la lumière ?	160
II. L'éclat retentissant	166
III. Le point de jaillissement	172
IV. L'image impossible à voir	177
V. L'incendie	183
CHAPITRE II. LES CICATRICES DU VOIR	189
I. La dangereuse obsession du visible	190
II. Peur de voir, inquiétude d'avoir vu	196
III. Il n'y a de blessure que dans l'image blessée	201
IV. La photographie déchirée	207
V. « La ligature de l'oeil »	212
CHAPITRE III. JUSQU'A LA CECITE	217
I. Fermer les yeux	218
II. La profondeur de la nuit	224
III. La boîte noire ou l'histoire d'un enfermement	229
IV. Regardé et non plus regardant	234
V. L'épreuve après la perte	239
CHAPITRE IV. NON-VOIR/NON-SAVOIR	244
I. Hors de la connaissance comme métaphore de la lumière	245
II. « Parler, ce n'est pas voir »	250
III. L'inconnu en face à face	255
IV. Indéfiniment sur le seuil	260
V. Là où la pensée se fait regard	265
CHAPITRE V. L'ECRITURE EN FEU	270
I. Photo-graphier, écrire <i>autrement</i> la lumière	271
II. La fin du récit ou les cendres du livre : le charnier de l'écriture	277
III. L'illisible	283
IV. Le blanc	289
V. Ce qui se <i>prophétise</i>	294

TROISIEME PARTIE

LE DÉSOEUVREMENT DU REGARD — VERS L'ABSENCE D'OEUVRE

CHAPITRE I. L'INFINI EXIL	300
I. La difficile traversée dans l'œuvre	301
II. Le mouvement <i>afocal</i>	306
III. La répétition	311
IV. L'interruption et le discontinu	317
V. L'œuvre inachevée	322
CHAPITRE II. L'INSTANT DU DESASTRE	327
I. La trouée du visible ou l'explosion du livre	328
II. Le déchaînement des forces obscures : démesure et disproportion	333
III. Les abords de la folie	338
IV. Hors de la clôture du temps	344
V. Le Rien au travail	349
CHAPITRE III. LE TEMPS DE L'INSCRIPTION	354
I. L'affirmation rendue impossible	355
II. La patience infinie	360
III. Le contre-processus d'accomplissement	365
IV. La rature du visible	370
V. Le négatif en creux : photographier les mots, écrire les images	375
CHAPITRE IV. LA TRACE	380
I. L'usure du visible : photographie, souvenir et oublieuse mémoire	381
II. Ce qui demeure là où tout est perdu	386
III. La survivance dans l'archive	391
IV. La question du droit de regards.....	396
V. Sous les paupières de l'auteur : le rêve du nom	401
CHAPITRE V. LES YEUX DE LA MORT	406
I. Le regard d'Orphée	407
II. Le devenir posthume des images et des mots	412
III. Les spectres de l'œuvre	417
IV. La création radieuse. L'éternel à-venir de l'œuvre	422
V. A contre-temps, ouvrir l'espace : la ressource d'un tout autre espoir	427
CONCLUSION : Une brûlure dans les yeux	432
BIBLIOGRAPHIE	435
TABLE DES PHOTOGRAPHIES	443

INTRODUCTION : En proie aux images et à la dérive d'écrire

S'il existe un rapport entre photographie et écriture, il faudrait encore savoir depuis *quel lieu* il se détermine. Il faudrait également préciser la nature du rapport dégagé, sa légitimité, et plus précisément savoir de *quelle* photographie et de *quelle* écriture *on parle*. Et pour toucher *quoi*, pour arriver *où*. Or le point de départ de notre recherche n'a pas été exclusivement motivé par cette question de la porosité du rapport photographie/écriture, mais aussi et surtout par l'évidente présence d'un *visible-invisible* qui se manifeste, travaille, vient et revient, finit par prendre feu, par signifier l'embraselement de l'oeuvre. Et comme à chaque fois, l'écriture et la photographie n'étaient jamais très loin, se tenant dans les parages même, dans la proximité de cette présence. Comme si elles avouaient pouvoir en être l'étincelle. Car à chaque fois encore, elles affirmaient sans compromission le pouvoir du regard, la raréfaction de la parole, la mise en tension de l'espace, la mise en feu du visible.

De sorte qu'interroger cette brûlure de la visibilité, cela aura d'emblée voulu dire se situer à l'intersection de deux pratiques elles-mêmes *visuelles*, de surcroît déjà placées et déplacées à l'extrême pointe d'elles-mêmes. Les oeuvres à partir desquelles nous réfléchirons demeurent inséparables d'une certaine blessure ou lésion de la visibilité. En elles, le regard est point de jaillissement, de fuite, de flux, de percée. Dans ces relations entre photographie et écriture, *brûler* revêt tour à tour des sens différents. En les explorant, nous comprendrons en quoi et pourquoi ce rapport bouleversé et bouleversant à la visibilité transforme par là même, notre rapport à l'oeuvre et à la possibilité de *faire oeuvre*. Ce qui se dessine alors, ce n'est pas tant une étude comparative entre photographie et écriture qu'une mise en évidence de cette expérience visuelle qu'elles commandent et appellent toutes deux ensemble. Il y va indéniablement, et Denis Roche le remarque en ces mots, d'« un aspect libérateur du passage de la littérature à la photographie » et inversement. Toujours « l'une renvoie à l'autre » ; « l'une est la métaphore de... etc. »¹ Et c'est sans fin, de tous côtés. Peu importe d'ailleurs si c'est l'écrivain ou le photographe qui annonce ce passage, qui *dit* passer de l'une à l'autre. Ce qui demeure, c'est cette prise en charge du régime texte/image, sous toutes ces formes, dans

¹ Denis Roche, *Les Cahiers de la Photographie n°23*, Entretien avec Gilles Mora, Paris, 1989, p. 105.

toutes ses explorations, fragmentations, divisions, pérégrinations incertaines. « Comme si quelque chose pouvait ou devait exister, en effet, comme une littérature de la photographie ; comme si la photographie pouvait ou devait, prêter à la littérature. »² Et comme si plus fortement encore la mise à jour de cette relation texte/image était aujourd'hui nécessaire à l'à-venir de la littérature et de la photographie, c'est-à-dire à l'avènement d'une *autre* visibilité.

Mais il faudrait encore savoir ce qui se profile sous cette *autre* visibilité. Autrement dit, en quoi et pourquoi est-elle liée à ces deux formes de travail que sont l'écriture et la photographie ? En elle, quel nouveau visage de l'œuvre se donne à voir, s'il en est un ? Quelles nouvelles voies, expressions, dispositions surgissent au lieu de cette rencontre entre photographie et écriture ? Ou encore à quelle strate du visible et de l'invisible la littérature et la photographie répondent-elles, *soudainement* ? Et d'ailleurs répondent-elles encore ? Sont-elles présentement en état de *voir* ou de *ne pas voir* ? Si elles viennent l'une à l'autre, n'est-ce pas pour une raison qui outrepassse, en définitive, La Photographie et L'Écriture ? D'où provient l'attrait qu'elles ont en commun et qui les détourne peu à peu de l'œuvre, qui les fait comme tomber hors de l'œuvre et hors d'elles-mêmes, les écartant de ce fait de tout discours, de toute parole, de toute *appartenance* ? Et pourquoi ces œuvres désœuvrées sont-elles finalement toujours obsédées par le regard et par l'espace laissé au regard — « *il faut lui laisser* », disent-elles —, tirillées par la tentation qu'il génère en elles de tout risquer absolument, de tout absorber, de tout retenir, épuiser ? Mais alors — question décisive — pourquoi ne retiennent-elles *rien* ? Pourquoi perdent-elles plus qu'elles ne retiennent ? Et qu'est-ce qui arrive donc pour que dans ces conditions on ne peut plus désastreuses, elles parviennent tout de même à aller au bout, jusqu'au bout, ne s'arrêtant pas, continuant mais sans continuité, dans l'interruption, le tracas, l'errance, la folie parfois ? Il y a véritablement quelque chose, dans ces œuvres-limites, entre *photographie* et *écriture*, qui a pris feu, qui s'embrase, qui crie le visible et l'invisible, qui s'éteint en criant encore.

Nous serions étrangement confrontés à un état de cécité profond, douloureux, qui prime bientôt sur l'œuvre et sur son existence. Peu à peu, tout se passe comme s'il fallait fermer les yeux pour voir l'image, l'œuvre à-venir, le livre qui se veut désormais blanc, troué,

² Hubert Damich, Introduction in *Rosalind Krauss, Le Photographique*, Paris, Macula, 1990, p. 5.

raturé, en manque de sa propre écriture, ayant laissé la vie hors du livre, à côté de la mort, tout juste, à peine, ayant préféré la vie au livre — le livre s'écrivant tout de même. Ce qui doit retenir notre attention, c'est la tentative désespérée et impossible, pour ces œuvres, de dire la lumière dans l'image, de donner à voir la lettre dans le *livre-sans-écriture*, de *donner à voir* et de *dire* en même temps, tout le temps, malgré la peur et la perte, malgré ce savoir de l'impossible, malgré cette croyance, cette défense du non-savoir, cet ultime refuge dans l'obscurité. Et au cœur de cette tentative difficile, inadmissible, impraticable, il y a cependant — c'est là l'essentiel — un *ailleurs* et un *quelque part* de l'œuvre qui s'en trouvent affectés, touchés, altérés, devenant signifiants en cette prédominance sourde, illocalisable certes, inaccessible, mais *intensifiée* dans sa dimension d'inaccessibilité.

Il s'agit donc non pas tant de reconnaître les convergences ou divergences éventuelles entre photographie et écriture au moment où le visible et l'invisible les assignent à résidence, mais plutôt de proposer une lecture possible de cette corrosion ou mise en crise de la visibilité, là où *écrire* c'est *voir*, *voir* immédiatement *ne plus voir*, non-voyant commençant à écrire, à voir(e)-écrire. Ce qui se dégage à l'horizon de ces œuvres, c'est une *exposition* sans commune mesure, sans *pour* ou *contre*, à ce qu'écrire et voir veulent dire, à la *sursignification* ou *désignification* qu'ils impliquent, imposent, démantèlent, remettant ainsi le monde en question, en cause, en *disposition d'existence*. Et cette *exposition* est une *mise en vue* de la lumière, un abandon en secret à ce qui se donne à voir et qui ne peut être, en son fond, ni vu, ni lu, une peine alors qui, lorsqu'elle arrive, condamne et rend à la fois justice à l'œuvre, l'absentant d'elle-même là où il nous faudra désormais envisager l'espoir d'une *autre* présence, d'une *autre* écriture de la présence dans sa spatialité nue, aride, comme écartée d'elle-même.

Afin de répondre de ces trajectoires à la limite du voir et du dire, il s'agira, d'abord et avant tout, de revenir sur *ce qui les éclaire* et sur ce qui, dans cet éclairage porté, fissure la visibilité. Dans une première partie, nous nous interrogerons sur le rapport entre visibilité et fragmentation lumineuse. Nous verrons en quoi tout séjour auprès de la lumière détermine une nouvelle approche de la présence dans son rapport à l'œuvre. Si nous pouvons désormais parler d'une *écriture de la lumière*, il faudra en considérer la dimension originelle, énigmatique et parcellaire. La photographie et l'écriture se révéleront donc au lieu d'un détournement du visible et de l'invisible. Et ce détournement nous portera à l'extrême limite

de l'espace et de l'œuvre, au seuil du regard et de la désertification de la parole. Ce qui nous conduira, dans une deuxième partie, à analyser l'épuisement visuel qui en résulte. Comme si les mots et les images parvenaient à éblouir celui ou celle qui les regarde. Comme s'ils prenaient véritablement feu, sous nos yeux, nous blessant au regard, nous touchant jusqu'à la cécité. En ce sens, le regard agit comme un feu dévastateur qui se répand, non seulement sur l'espace de l'œuvre, mais également partout où nous pourrions encore nous pencher sur cet espace, y réfléchir, lui revenir. Dorénavant, toute privation de visibilité devient synonyme de désœuvrement, d'égarement, d'impossible inscription. Ce sera, dans une troisième et dernière partie, que nous envisagerons le cheminement à travers lequel ces œuvres se destinent, c'est-à-dire aussi l'inévitable perte à laquelle elles doivent faire face, le gouffre ou l'abîme dans lequel elles sont comme déjà projetées. De sorte que toute tentative de réalisation ne va pas sans une mise en péril de l'œuvre elle-même. C'est là qu'il faudra nous confronter à cette errance de l'œuvre en ses terres aveugles, au cœur des épreuves traversées, afin d'en dégager au final les éventuels espoirs de survivance, les possibles restes, les impossibles oublis, les frôlements mortels déjà hors tracé, hors jeu, hors vie.

PREMIERE PARTIE

LA FRAGMENTATION DU VISIBLE

CHAPITRE I.

SEJOUR AUPRES DE LA LUMIERE

I. Le fond lumineux *au fond* de tout ce que je vois

Loin de nous instruire sur l'invention du regard ou sur la structure constitutive du visible et de l'invisible, la lumière s'entend tout d'abord comme éclaircissement, percée et persistance du visible. Elle donne le visible, impressionne l'oeil en y laissant une image. Au commencement, la lumière se présente comme la condition de toute *apparition* : elle est ce qui permet à l'oeil de voir. Elle *sort* de l'ombre. Elle est ce qui porte au visible le *jusque-là laissé-dans-l'ombre*. Par là, elle est le témoignage de toute clarté. Inévitable et perpétuel point de départ, la lumière joue, au-delà de l'élémentaire régi par les lois de la physique et de la chimie, de l'empreinte, de la trace ou encore de l'inscription³ sur toute *surface sensible*.

Il nous faudrait, en quelque sorte et dès le départ, mettre fin à la perception peut-être trop évidente d'une lumière seulement *physique* pour parvenir à questionner sa présence au coeur de l'écriture et du photographique. Tout se passe comme si la présence écrite de la lumière s'inscrivait en amont dans un monde qui se serait comme déplacé du monde des objets, des choses ou des êtres perçus. Il ne suffit donc pas de délimiter soigneusement la réalité de la fiction littéraire ou photographique — la loi ou le règne des images en général — mais plutôt d'entrevoir le laisser-passer de la lumière, ce qui s'éclaire en son fond. La lumière comme présence ne serait jamais *simple*, mais plutôt labyrinthique. Elle nous entraînerait dans une incessante remise en cause du *discours sur* les mots et les images tenant exclusivement compte des phénomènes ou de leur apparition dans le temps des choses.

Si la photographie et l'écriture sont toutes deux concernées par ce rapport à la lumière, c'est d'abord parce qu'elles sont inséparables de la notion de surface ou de support entendue comme réceptacle. Comment dès lors comprendre l'écriture et la photographie dans son geste de réception ou de captation de la lumière ? En quoi et pourquoi celles-ci appelleraient à montrer *autre chose* que ce que l'on voit ? Le moment où la lumière jouerait

³ A ce propos, nous renvoyons à la définition proposée par Jean Delord de la photographie comme inscription de la lumière : « La photo : l'inscription de la lumière. (...) Toute photo étant une transcription de lumière, c'est à l'intérieur de cette théâtralité que la photo d'art reçoit le privilège d'introduire une sélection dans les circulations lumineuses (elle seule retiendrait la "bonne image" à travers "l'art" du cadrage, du montage, etc.) Ce que l'inscription n'abandonne pas, c'est la relation au visible. » Jean Delord, *Le temps de photographier*, Paris, Editions Osiris, 1986, p. 86. et p. 87.

de son propre *fond* sur la surface ou sur le support marquerait un *creusement* du temps et de l'espace. Et cette mise en creux n'est pas de l'ordre du reste, du surplus, mais simplement d'un certain accès *au fond* depuis lequel tout devient lumière. En ce sens, cette lumière fait signe vers ce que Louis Marin, dans *Des Pouvoirs de l'image*, comprendra comme « la venue de l'Image au fond de toutes les images, leur fond, leur *Grund*, la puissance d'origine et de fondement où les pouvoirs empruntent leur efficace et légitiment leur violence, l'événement du visuel absolu — sans fond — où tout visible se fonderait, forces, puissances, pouvoirs des “espèces” et des “aspects” du visible, des visages et des figures, des formes et des apparences pour les points de vue et les regards. »⁴ Ce qui fait signe vers la vue nous porte ainsi vers le fond de tout visuel, de toute visualité et du dire même de toute image.

Ecrire et photographier, ce serait entrer sur le fond lumineux de la parole et de l'image, creuser ce fond ou en pénétrer la profondeur afin d'y laisser *s'inscrire* le voir et le dire. Or pour que le mot et l'image atteignent la lumière, il faudrait qu'ils deviennent, à leur tour et entièrement, *lumière* ou *image-lumière*, se confondant alors avec le monde des choses, l'espace des traces et le temps de l'inscription. Car ce à quoi l'écrivain ou le photographe est sans cesse confronté, c'est peut-être à cette *impression* du visible qu'elle soit impression-papier ou *pelliculaire* — *lumière du fond, au fond de la lumière*.

Il y va donc d'une visibilité éclatante, claire et clairement reçue. Seule celle-ci peut en appeler à une infiltration progressive du regard au fond de la lumière. Ainsi, nous commençons par voir ce que nous voyons, par recevoir la lumière comme exposition ou surexposition du visible. La lumière crue est la première lumière : la blancheur âpre de la page, la pellicule sensible. Pour entamer cette traversée de la lumière, il nous faudrait voir clairement, bien voir, presque *trop* voir — s'enfoncer dans la pâleur du jour. Si l'écrivain ou le photographe expérimente ce rapport, c'est toujours *sans* l'écriture ou *sans* la photographie, *avant* les mots et *avant* les images. Il n'écrit ni ne photographie jamais ce qui est déjà accompli. Il cherche encore à faire apparaître le dissimulé ou la dissimulation profonde.

Et c'est seulement depuis cette première lumière que nous ne manquons pas d'identifier comme la lumière du temps du monde et des choses que peut apparaître un *biais*

⁴ Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993, p. 236.

par lequel il est possible d'échapper au visible, de détourner la suprématie de la lumière sur ce qu'elle éclaire ou donne à voir. Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Georges Didi-Huberman évoque ce point de bougée ou cet instant d'approfondissement, ce moment où celui qui voit est « atteint par quelque chose qui, au fond — ou *du fond*, je veux dire ce même fond d'absence —, le pourfend, le *regarde*. Quelque chose dont finalement, il va faire une *image*. La plus simple image, sans doute : pure atteinte, pure blessure visuelle. Pure motion ou déplacement imaginaire. »⁵ Pour accéder à ce « fond d'absence », le regard n'aura eu de cesse d'en passer par le sans-fond, par le mur du visible et la surface plate. De là, une entente par l'atteinte se fait voir. Toujours nous sommes atteints par ce qui est resté au fond : nous parlons alors des mots et des cris restés au fond de la gorge ou de la poitrine, et des images restées au fond des yeux.

C'est là que s'annonce ou se laisse pressentir la disparition d'une visibilité première, comme si celle-ci ne cessait de nous appeler à creuser, à approfondir, à laisser des marques, à imprimer un autre visible en son cœur. Comme s'il nous fallait voir depuis une autre extrémité du voir : oeuvre au fond de la lumière, provenant de son propre fond. La lumière de la réalité ne serait pas seulement de surface : elle ouvrirait sur un tout autre espace, imaginaire cette fois, de l'image comme *fond* de la réalité elle-même. Ce que Blanchot nomme, dans *Le Livre à venir*, cette « lumière simple et sensible »⁶ devenant peu à peu étrangère à l'obstination de celui qui s'arrête sur elle, devant elle. Ce qui se laisse voir dans la claire lumière, c'est l'attrait d'une lumière plus profonde. La pure puissance de voir dont toute oeuvre émergerait serait donc liée à une sorte de creusement du visible et de sa face éclairée.

Orienté vers cette nouvelle approche de la lumière, il nous est alors possible de comprendre en quoi et pourquoi la lumière ne peut exclusivement se limiter à sa manifestation immédiate : « la lumière éclaire ; cela veut dire que la lumière se cache, c'est là son trait malicieux. La lumière éclaire : ce qui est éclairé se présente en une présence immédiate qui se découvre sans découvrir ce qui la manifeste. »⁷ Le fond n'apparaît pas

⁵ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit, 1992, p. 53.

⁶ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1955, p. 194. A propos de Robert Musil.

⁷ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 244.

comme distancié de la lumière, il se raconte dans son essence de fond uniquement comme disparition de l'éclatante apparition du jour. S'il nous faut tenir compte de cette recherche du fond lumineux *au fond* de tout ce qui se donne à voir, cela n'est pas sans révéler quelques fragilités. Le fond lumineux du visible n'est pas un fondement (*abgrund*), ni une nouvelle illumination. Il témoigne d'une absorption à la fois du proche et du lointain, de l'éclaircissement et de l'arrivée d'une *autre* lumière. En somme, il y aurait toujours un excès de lumière, un trop plein de luminosité. Ce qui revient à situer cet excès hors de toute possibilité d'aveuglement et d'éblouissement. Cet excès est creux, il n'excède rien, il est la première illusion fondant la banalité du jour.

Écriture de la lumière oui, mais d'une lumière ayant déjà chassé tout ce qui se refusait à ce qu'elle devienne plus qu'un réceptacle, qu'une surface d'accueil d'une profondeur *autrement* lumineuse. Seul ce fond lumineux saurait révéler ce qui, dans mon regard et mes mots, écrit encore le monde. La lumière serait le versant incontournable de la parole. Écrire depuis le fond lumineux *au fond* de tout ce que je vois, ce serait déjà devenir responsable, comme l'écrira Blanchot, de cette « distance sans distance, éclairante et fascinante, qui est comme la proximité du lointain ou le contact avec l'éloignement. »⁸ Il s'agit essentiellement de ne plus concevoir le fond dans son rapport à l'éloignement, et ce afin d'instaurer un rapport de proximité avec ce qui se passe, avec ce qui agit, avec ce qui, tout en étant lointain, devient soudain extrêmement proche. Creuser la lumière impersonnelle du jour, c'est donc aussi possibiliser l'inscription d'une intimité devenue rencontre et promiscuité.

Regarder depuis le fond lumineux du visible, ce serait en quelque sorte libérer un espace vide, supposer un vide entre le monde et moi, jusqu'à penser que le monde n'est plus qu'éclairé par ce vide, devenant par là même *vide éclairé*. Si l'écrivain et le photographe tendent à ce que ce fond devienne le support même de l'oeuvre, c'est parce qu'ils instaurent une *vraie* distance entre le monde et eux, entre la lumière du jour et le langage d'une *autre* lumière, entre le langage et la fin du langage. Loin de n'être qu'une spatialité plate, la distance ne fait qu'ouvrir sur la profondeur de la distance : il est désormais possible de « sculpter » le visible. Et d'ailleurs, le photographe se livre-t-il à autre chose qu'à ce travail minutieux de façonnage du visible ? L'écrivain ne serait-il pas celui qui, à son tour, sculpte la

⁸ Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 164.

lumière de la matière-mots ? En d'autres termes, ce creusement de la lumière n'est-il pas une autre façon de nous mettre en rapport avec la présence elle-même ? Si nous séjournons exclusivement à la surface du visible, alors nous perdons la profondeur de la parole et l'abîme de l'image. De répétition en surimpression, la lumière ouvre le fond du visible et de l'invisible, permet l'accès à un espace à la fois de repos et de menace, de retrait et d'enfermement, d'écho et de silence.

Ce fond lumineux dont nous faisons état ressemblerait étrangement au trou des appareils photographiques *stenopé* — trou par lequel on ne photographie qu'approximativement et depuis lequel il est impossible d'opérer un cadrage précis sur le réel. Lieu d'infiltration de la lumière venant taper en profondeur sur le film de la pellicule, donnant souvent lieu à des photographies bougées, floues, étonnamment dépourvues de centre. Pour qu'il y ait oeuvre — oeuvre d'art, photographique ou littéraire —, il faudrait retrouver cette percée ouvrant à la profondeur sensible par laquelle la lumière survient, arrive, promet par là l'inscription. Au moment où le regard se tient au fond de la lumière, nous pourrions alors affirmer qu'il s'est, pour ainsi dire, détourné de tout voilement comme de tout dévoilement. De cette profondeur de la lumière s'esquisse un nouveau rapport de l'image au texte, des mots à l'image. La lumière, en son fond, n'est rien d'autre qu'une histoire de la fin ou la fin de l'histoire du visible et du lisible, de leur éloignement conceptuel. Le visible et le lisible n'errent plus à la surface lumineuse du monde, ils sont l'un et l'autre le fond aveugle d'une *autre* lumière dont on ne sait encore dire si elle éclaire ou obscurcit. Ce qui désormais se donne à voir et à écrire ne témoigne plus explicitement d'une émanation du référent. Autrement dit, la lumière ne doit jamais être regardée comme étant *vraiment là*, comme se réduisant à une présentation venant présurer la surface du visible.

L'impossibilité d'affirmer le visible à la surface de la lumière nous mène en quelque sorte directement au fond, nous pousse vers le *fond du fond*, se situant déjà en dehors de toute possibilité et de toute impossibilité, c'est-à-dire à l'écart du *déjà-dit* et du *déjà-vu* comme du *jamais-dit* et du *jamais-vu*. Ecrire et photographier oui, mais dans une vue inédite où ce qui est à chercher ne peut plus se cacher ni être caché, se révéler ni être révélé. C'est la raison pour laquelle il faudrait tenter de ressaisir une nouvelle fois, non pas les caractéristiques propres au geste artistique, mais plutôt ce qui, dans l'espace et dans le temps infiniment ouverts, ne cesse de remettre en jeu le voir et le dire. Dans cette perspective, la lumière

disparaît en son apparition, elle creuse sa disparition dans ce qui la fait apparaître. Il s'agit dès lors de *faire monter* la lumière, de rechercher ce qui, dans la lumière, a définitivement emporté le voir et le dire. Il n'y a donc plus à proprement parler de phénomène ou de manifestation de l'écriture et de l'image, mais plutôt la présence de quelque chose demeurée inaperçue, hors du voir et du dire. Certes, la lumière rend visible, mais cette visibilité demeurerait encore non produite et non tributaire de sa propre manifestation ou de son propre phénomène. Comme si un écho sourd se faisait entendre au lieu d'un questionnement infini : ce qui se donne à voir est lié à la lumière, et pourtant ce lien ne se laisse pas penser, ni découvrir au grand jour.

II. L'origine : la lumière de la lumière

Il est essentiel de revenir sur cette primauté originelle de la lumière, sur cette recherche de la visibilité *sur* la visibilité, c'est-à-dire au lieu du voir comme *surimpression*, trouée ou percée du visible. Au commencement du voir et du dire, nous serions toujours confrontés à cette première surface vierge — la feuille de papier ou la pellicule photographique. Et cette surface ne peut jamais qu'être le premier plan de la donation du visible et du dicible, de l'acte et de l'être du recevoir. De sorte que toute lumière part déjà de la lumière. C'est la raison pour laquelle, écrire et photographier engagent toujours un certain rapport à la lumière comme origine du *vouloir écrire et photographier*. Dans l'acte photographique comme dans l'acte d'écriture, l'origine s'entend alors comme *surimpression* ou *surexposition* du visible. La tentation qu'éprouvent le photographe et l'écrivain de se tenir toujours au plus près de la lumière, de faire de la lumière une surface d'accueil, de pénétrer indéfiniment cette surface, est étroitement liée à ce que Blanchot définira comme l'« expérience de l'oeuvre ». En ce sens, « c'est cette approche de l'origine qui rend toujours plus menaçante l'expérience de l'oeuvre, menaçante pour celui qui la porte, menaçante pour l'oeuvre. Mais c'est aussi cette approche qui fait seule de l'art une recherche essentielle »⁹. Tout se passe comme si nous ne pouvions échapper à cette approche de l'origine comme entente de l'expérience et réécriture de la lumière *à la lumière* d'elle-même. L'origine n'est donc jamais dirigée vers le devenir de ce qui est venu ; elle n'est ni à la source des choses, ni possiblement conceptualisable¹⁰, mais bien plutôt l'approche de toute approche : apparition, tentative de restitution, aveu d'une visibilité autre.

Remarquons ici que le photographe entretiendrait un rapport d'autant plus essentiel à la lumière que l'écrivain. Denis Roche aura clairement souligné cette différence : « Pour

⁹ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 294.

¹⁰ Nous renvoyons ici à Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 43 et p. 44 : « L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. »

l'écrivain, ce qui se trouve devant soi, est opaque, menaçant souvent. Pour le photographe, tout est lumière. »¹¹ Pourquoi ? Parce que la pellicule avale en une seule fois et d'un seul coup le visible alors que la page blanche reçoit par à coup, difficilement le lisible. L'acte d'écriture ne saurait être conçu en dehors de ce laborieux travail de levée de l'opacité. Ce qui retient notre attention, c'est ce que Denis Roche perçoit de ce rapport à la lumière — rapport où l'oeil se trouve inévitablement touché, blessé, mis en péril. Loin de consister en un discernement ou en une vision, cette lumière habite l'œuvre parfois jusqu'à la rendre inhospitalière, criante, source de densité ou d'inquiétude. Et si l'écrivain et le photographe entretiennent un rapport privilégié à la lumière, c'est présentement parce que *voir* témoigne de l'*initialité* même de l'écrire et du photographier. La lumière se présente, non seulement comme la condition originaire de la perception, mais comme génératrice de zones éclairées et de zones d'ombres : voir *pour* écrire, voir *pour* photographier. Regarder, et même depuis le coeur de la nuit, et même *le* coeur de la nuit, c'est toujours être en relation avec la lumière ou l'absence de lumière, c'est encore maintenir l'œuvre dans une zone d'ambiguïté : son rapport au visible est toujours susceptible de recevoir diverses interprétations. Autrement dit, il y a là inséparabilité du regard et de la lumière, de l'oeuvre et de ce qui l'éclaire, venant révéler quelque chose de résolument ancien, de non-historique, sur lequel l'auteur retourne.

Si « la lumière est au premier plan de toute photographie » — nous citons ici *Le mystère de la chambre claire* de Serge Tisseron —, c'est parce qu'elle donne lieu à un « choc émotionnel provoqué par une certaine qualité de lumière qui est à l'origine du désir de photographier. »¹² « L'origine du désir de photographier » comme l'origine du désir d'écrire s'accompagne d'un surgissement de lumière. Ce « choc émotionnel » qu'évoque Serge Tisseron survient au moment où le photographe reçoit soudainement la lumière extérieure, le dehors. La lumière est essentiellement errance de l'origine, traversée et *différance* dans l'errance, et donc « origine non-pleine, non-simple »¹³. La photographie et l'écriture seraient l'épreuve de cette traversée inconvenante de l'origine — traversée dont il ne peut parler, et

¹¹ Denis Roche, *Les Cahiers de la Photographie n°23*, Denis Roche, Entretien avec Gilles Mora, *op. cit.*, p. 104.

¹² Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 61.

¹³ Jacques Derrida, *Marges - De la Philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 12.

sur laquelle il ne peut ni écrire, ni voir mais seulement se perdre, à l'épreuve du voir et de l'écrire.

Dans *Un Regard*, Jabès poursuit ce questionnement en pointant la limite de l'emploi du terme d'origine : « Alors, comment parler d'origine, de point de départ ou d'aboutissement, là où il n'y a que multiples percées dans le vide : explorations, à travers l'oubli, de ce qui a chacun s'imposera, plus tard, comme une évidence et dont la vision, à l'avance, hante l'artiste ? »¹⁴ Voilà, en somme, comment l'origine devient ici percées. Percées *du temps, dans le temps et à la lumière*. Certes, l'origine est présente, mais toujours comme percées et explorations, c'est-à-dire comme ce qui vide toujours un peu plus l'origine d'elle-même. C'est pourquoi il y a véritablement, et à chaque fois que quelque chose comme la lumière se fait jour, une portée, une promesse et une proximité au regard de ce qui vient.

Il y va donc de ce qui déborde le voir et le dire, l'appelant à répondre en allant au bout de ce qui se donne à voir et à dire. Comme si la lumière demeurerait de l'ordre de l'inexpérimenté. Elle viendrait, à chaque fois et discrètement, défaire la certitude de ce que l'écrivain, le regardeur, le détenteur croyaient venir chercher, *garder* ici. Il faudrait encore et toujours tenter de se tourner vers cette lumière comme vers une langue encore non écrite, comme vers un espace encore non regardé, et ce afin que l'oeuvre puisse enfin se tourner vers elle-même. A la fin, il y aurait toujours une lumière nouvelle pour nous guider vers une autre lumière, si bien — et Denis Roche l'avait exprimé ainsi — qu'« on a l'impression de voir se promener devant soi comme une lumière aveugle ou disons mieux : une lumière qui se baladerait en en portant une autre au-dessus d'elle »¹⁵. Ce point est essentiel et n'englobe aucune métaphore. Il questionne le regard comme regard créateur. La lumière peut être lue et déployée depuis le regard de l'artiste, de l'auteur. Elle se dédouble à la vue de celui qui voit. Elle retentit *dans* et *pour* le regard de l'Autre. Autrement dit, la lumière n'est jamais aveuglante, mais toujours déjà aveugle. La lumière *ne voit pas*, mais *laisse voir*. Telle est donc l'étrange mise en demeure. La lumière est aveugle. Nous écrivons sur la lumière. Nous

¹⁴ Edmond Jabès, *Un regard*, Montpellier, Fata Morgana, 1992, p. 44.

¹⁵ Denis Roche, *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Paris, Editions de l'Etoile, 1982, p. 66.

voyons en écrivant. C'est en réponse à cette lumière qui porte une autre lumière en elle que nous écrivons, voyons.

D'où l'importance de cette thématization de la lumière au regard de toute pensée tournée vers l'écriture et vers la photographie. La lumière se donne dans la transparence et la nécessité du support. Plus précisément, il n'y a pas de couleurs ou de lettres qui ne soient uniquement l'invention de son auteur. Il nous faut convenir que la lumière, qu'elle soit de nuit ou de jour, lente ou instantanée, est liée à la présence de celui qui la voit, de celui qui fait mots et regard. Or comment entendre cette présence ? En quoi et pourquoi la lumière se trouve étroitement impliquée dans l'acte créateur ? Qu'engage-t-elle, si ce n'est ce face à face dans l'indécision d'être et de créer, d'inscrire et de laisser derrière soi ? Présence d'absence, lumière aveugle laissant voir avant d'aveugler. Ce dilemme du visible tient tout entier dans ce voile qui cache et révèle toujours une autre lumière sous la lumière, un regard sous le visible, une écriture sous le blanc des pages. Le rapprochement est certain entre la photographie et l'écriture littéraire ou philosophique : il ne s'agit pas d'apercevoir ce qui est sous nos yeux, mais par une attention et une concentration singulière, de redécouvrir ce qui se présente à soi.

Voir la lumière que la lumière porte au-dessus d'elle, voilà le passage, vers là où il nous faut regarder et travailler. Jabès poursuit : « Ecrire, non pas avec des mots d'ombre ou de lumière mais avec l'ombre et la lumière des mots »¹⁶. De la même manière, il nous faut photographier, non pas avec des images d'ombre ou de lumière, mais avec l'ombre et la lumière des images. Ce renversement n'est possible que depuis cet appel à l'intensité et à l'impenétrabilité du visible. La lumière se dédouble. Ce dédoublement est comme un effet de perméabilité de l'oeuvre à l'artiste, de l'expérience de l'oeuvre à l'oeuvre.

S'il nous faut, dès à présent, abandonner l'idée d'un espace où il n'y aurait rien d'autre à voir que ce qui est vu, où il n'y aurait pas d'autre lumière à chercher au-delà de celle qui éclaire, c'est sans doute parce qu'une telle conception éliminerait toute possibilité de constituer une oeuvre proprement dite, littéraire, photographique. Il s'agit plutôt de dépasser toute perception de la lumière dans son rapport de dépendance à l'existence des objets et des choses qui l'émettent ou la réfléchissent. Dans une lecture que nous pourrions

¹⁶ Edmond Jabès, *Un regard*, *op. cit.*, p. 86.

dire « fictive » de la réalité, la lumière n'éclaire plus rien, elle existe absolument sans la présence des objets ou sans résistance matérielle. Ainsi se révèle le versant *plastique* de la lumière. En d'autres termes, comprendre l'origine du geste artistique comme un processus d'alphabétisation des couches lumineuses, c'est tendre vers l'écriture essentielle. Ecrire demande de penser l'écriture comme une lumière posée sur une autre lumière. Par conséquent, il n'y a d'écriture que lumineuse.

Nous aurions une lumière qui, paradoxalement, vient, d'une part, dans l'acte d'écriture, du noir, de l'encre d'imprimerie ou de la lettre noire et d'autre part, dans l'acte photographique, d'une inversion (du blanc au noir, du noir au blanc) née du négatif. C'est cette lumière noire, pensée comme opérateur de lisibilité, de visibilité ou de réflexibilité qui marque la dualisation entre la profondeur fictive et la surface réelle. Comme s'il fallait sans cesse entrer en jeu avec les surfaces, les textures, la vision imaginaire et la réalité. Pourtant, il ne peut être question de penser, d'un côté une oeuvre réalisante, et de l'autre, une réalité de l'oeuvre prenant appui sur l'oeuvre et non plus uniquement sur la réalité. La lumière comme effets d'écriture chasse la question du type de discours ou du registre de réalité. Il y a donc, dans le livre comme dans l'image, une zone d'intermittence, un espace retranché, zone d'où il nous est impossible de nous écarter, au risque d'y perdre la force de notre regard : espace à partir duquel ce que Blanchot nomme « l'éclaircie »¹⁷ arrive. Dans la lumière et pour l'épreuve de l'oeuvre s'éprouve l'éclaircie. Nous ne savons pas ce que l'auteur, l'artiste voit ou a vu avant d'écrire, c'est-à-dire comment sa position s'est *éclaircie* au regard de l'oeuvre. Cet espace du non-savoir constitue une trouée dans l'image ou un « trou dans le récit »¹⁸, c'est-à-dire qu'il opère une percée dans le visible. Il arrive donc que l'auteur, l'artiste semble entrer dans cette trouée du visible, dans cet espace où se rejoignent l'image de l'imaginaire et la réalité. Comme si cette « éclaircie » traversait l'oeuvre de l'intérieur, lui offrant attrait et étrangeté. L'auteur chemine ainsi dans l'oeuvre, de son propre point de vue à la vue de ce qui s'éclaircit, de l'angle du regard à la trouée du visible, et ce jusqu'au lieu où viendrait se déployer l'espace d'une pure visibilité.

¹⁷ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 224.

¹⁸ *Ibidem*.

III. Ce qui s'éclaire en l'absence de tout point de vue

Et toujours il s'agit, en quelque manière, d'en venir au motif de la lumière dans sa relation au regard et à l'angle de vue depuis lequel la *graphia* se fait jour. Si la lumière joue un rôle prédominant dans l'écriture, peut-on pour autant affirmer qu'elle suffit à la réalisation de l'oeuvre ? Devons-nous penser que l'apparition de l'oeuvre va de paire avec la disparition de son auteur ? Si l'auteur s'appuie sur la lumière pour inscrire et déposer son oeuvre, il doit néanmoins trouver une direction dans laquelle regarder ou, reprenons ici le mot de Raymond Depardon, une « inclination »¹⁹. Et cette « inclination » ne doit pas *sauver* l'auteur, mais plutôt accentuer sa perte, sa perte *dans* l'oeuvre et *pour* la perte de l'oeuvre. Certes, la lumière est nécessaire : elle est la nécessité même de l'apparition et de la disparition. Mais l'inclination ne doit aucunement prendre le pas sur le visible. Il s'agit alors de concilier la recherche obscure de l'oeuvre — son *éclaircie* — et la place fragile de son auteur.

Dans son ouvrage *Le photographe et ses modèles*, Jacques Meuris comprenait déjà la lumière comme une condition nécessaire, mais non suffisante de l'oeuvre : « Pour qu'il y ait photographie, originellement, il faut qu'il y ait lumière. Mais ce n'est pas suffisant — ou du moins n'était-ce pas suffisant. Il faut aussi qu'il y ait sujet »²⁰. Mais en est-il réellement ainsi de toute grande oeuvre ? Ce qui attire et ébranle, c'est la transparence de l'oeuvre à elle-même et, ne devons-nous pas penser, l'inévitable disparition de son auteur. Oui, l'auteur a existé, et de surcroît écrit ou photographié, autant dire *inscrit*, mais il a traversé ce moment où pour créer il s'est retiré dans la nuit. *La lumière est pour l'oeuvre*. Comme si une lumière aveugle poussait l'auteur à écrire, à photographier aveuglément, en retour et sans retour à soi. Ce qui s'éclaire dans l'oeuvre, c'est le lieu où personne n'est présent pour nous indiquer par où il faut regarder. Il ne faut plus regarder, nous voyons par transparence. La lumière revient, en quelque sorte, sur les traces invisibles de l'auteur en les éclairant par transparence. Nous faisons ici écho à la vision blanchotienne de l'oeuvre. En effet, la pureté de l'écrivain et de

¹⁹ Raymond Depardon, *La solitude heureuse du voyageur*, Paris, Editions Points, 2006, p. 76. : « C'est vrai que finalement il faut chercher son inclination. C'est très compliqué parce que finalement on fonctionne sur la lumière, on fonctionne sur certaines choses ». Notons que le terme d'inclination a été préalablement emprunté à Einsenstein.

²⁰ Jacques Meuris, *Le photographe et ses modèles*, Bruxelles, Editions de l'université de Bruxelles, 1984, p. 15.

l'artiste tient, pour Blanchot, dans un travail acharné « à créer une oeuvre qui retienne seulement la transparence, l'auréole lumineuse et les contours légers des choses »²¹.

Nous avons choisi de partir de la lumière pour aller vers l'oeuvre et voilà que l'oeuvre fait retour à la lumière. Cette transparence ne résulte pas de l'éclatante apparition du jour, mais bien plutôt du pénible et laborieux mouvement au coeur duquel l'auteur éprouve sa propre disparition. Au final, la transparence est le résultat d'une élimination qui n'en finit pas, puisqu'elle ne supporte aucune opacité. Élimination progressive et interminable où s'accomplit nécessairement la disparition de toutes les mises en place, de toutes les intentions, directions et « inclinations », ou encore de tout point de vue. Le voir comme tel ne peut jamais indiquer le lieu depuis lequel la lumière *est* sens, il est la transparence du sens à chaque fois que l'auteur disparaît un peu plus dans l'espace et dans le temps. Autrement dit, nous ne pouvons voir qu'en ayant perdu de vue le lieu depuis lequel voir est possible.

Cette perte du point de vue permet d'approcher et de saisir l'oeuvre dans ce qu'elle englobe de plus énigmatique et de plus profond. L'oeuvre progresse vers sa non-identification, dès lors qu'elle ne porte plus en elle la trace du regard de celui ou celle qui l'a conçue. Le coeur de l'oeuvre cacherait donc ce mouvement où la relation de l'auteur à ce qu'il regarde est interrompue, suspendue par une lumière rapportant l'oeuvre à autre chose qu'elle-même. Puisque toute écriture photographique ou littéraire ne peut purement et simplement rendre compte du point de vue de son auteur, il faut encore qu'elle dépasse celui-ci afin d'accomplir cette possibilité autre, tout autre, dont elle ne sait rien et qui pourtant la possède entièrement. C'est dans la lumière même que l'écriture se fait jour et donne lieu à l'expression incontrôlée d'une vue ou d'une vision sans point, sans lieu et sans ancrage.

Symptomatique d'une telle attitude, l'oeuvre photographique de Diane Arbus rend compte d'un certain effacement progressif du point de vue. En effet, nous assistons, dans son oeuvre, au passage de poses délibérées et entièrement régies par son regard à des images énigmatiques dont la lumière est la seule source et le seul sol. Dans son ouvrage sur Diane Arbus, Patrick Roegiers a précisément relevé ce déplacement, visible tout particulièrement dans une de ses dernières séries réalisées dans un hôpital psychiatrique à Vineland, dans le

²¹ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 255. A propos de Virginia Woolf.

New Jersey : « de toute évidence, (...), Diane Arbus ne photographie plus avec la même rigueur, le même naturel, la même neutralité apparente ; l'image, presque tremblante, est moins nette, moins précise, moins maîtrisée dans sa forme ; le mouvement y fait son apparition, le décor y est plus présent ; saisies dans une lumière crépusculaire, les images sont présentées presque sans point de vue, comme si, cette dernière fois, elles se suffisaient à elles seules. »²² Ce commentaire sur l'oeuvre de Diane Arbus est essentiel, il pourrait d'ailleurs aisément s'entendre d'autres oeuvres-limites. C'est à travers cette « lumière crépusculaire » que le point de vue de l'auteur disparaît et que l'oeuvre existe pour elle-même. Une lumière de la fin du jour signe la disparition du regard et laisse entrevoir une oeuvre *sans* repère, *sans* sens, bouleversant tous les rapports entre le regard et le visible, entre *ce qui est donné à voir* et *ce qui n'a pourtant jamais encore été vu*. Ce bouleversement s'accompagne également d'une certaine déficience, perte de contrôle ou de maîtrise. Comme si à la disparition tremblante de l'auteur succédait une lumière incertaine et déclinante. Et comme si cette lumière portait déjà en elle la lueur posthume de l'oeuvre.

Si bien qu'à la fin nous restons là, devant les mots comme devant les images, devant l'espace d'une lumière incertaine et disparaissante, nous les regardons, nous ne voyons d'eux que cette fragile lumière. La disparition de l'auteur nous confronte ainsi au coeur et au nerf de l'oeuvre, à une présence-absence immédiatement visible mais toujours relayée, réaffirmée, rééclairée par la promesse d'une extinction à venir. Par la lumière *pass*e l'oeuvre. Tel serait notre présent. Et il faudrait s'en tenir là. Car nous ne pouvons y voir aucune réussite. Car nous sommes, encore une fois, confrontés à l'affirmation désastreuse d'une oeuvre *sans* auteur, c'est-à-dire d'une *lumière-trace* que la lumière aurait emportée avec elle. Une vision comparable à l'existence de ces « dernières lucioles » dont Denis Roche ne cesse de parler : « juste ce petit signal qui dit, pour rien, juste pour elles, pour savoir où elles sont et comment elles peuvent se retrouver : lumière-extinction... lumière-extinction... lumière-extinction... »²³ L'espace de l'oeuvre se dessine donc à partir de ce qui s'éclaire et de ce qui s'éteint. Nulle possibilité de retrouver depuis quel lieu ou depuis quel regard cet espace fut circonscrit. Dans

²² Patrick Roegiers, *Diane Arbus ou le rêve du naufrage*, Paris, Editions du Chêne, 1985, p. 207.

²³ Denis Roche, *La disparition des Lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Lettre à Roland Barthes sur la disparition des lucioles, *op. cit.*, p. 166.

toute grande oeuvre, nous n'avons finalement aucune idée du « point de vue » qui a précédé à son dessein : seule demeure la lumière indéfinie sur laquelle la vue s'arrête.

La délimitation du champ de l'oeuvre n'est donc pas le corrélat nécessaire de la prévisualisation du point de vue de l'auteur. Ce privilège de la lumière que nous accordons à l'oeuvre, en l'absence de tout point de vue, évoque la donation incontournable du visible *sur* l'espace du voir et du dire. En somme, nous pourrions presque penser l'oeuvre comme une oeuvre de mots et d'images correspondant à une certaine lumière, tonalité ou valeur lumineuse. Il nous faudrait sans cesse chercher ce point où tout devient lumière et où le reste *n'est plus*. Ce qui veut dire que l'oeuvre doit s'ouvrir *sans* personne : elle est *espace* avant d'être l'espace du *voir* et du *dire*. Ainsi, le mystère de l'oeuvre réside en ce point où la lumière s'est infiltrée et s'est appropriée l'espace, allant jusqu'à absorber toute trace d'un possible *positionnement* ou encore toute *vue intentionnelle*.

Nous pouvons ainsi espérer atteindre cette « transparence » de l'oeuvre, là où elle semble s'éclairer d'une lumière nue et souveraine, là où, comme l'écrit Blanchot, elle « ne renvoie pas immédiatement à quelqu'un qui l'aurait faite. » En effet, « quand nous ignorons tout des circonstances qui l'ont préparée, jusqu'au nom de celui qui l'a rendue possible, c'est alors qu'elle s'approche le plus d'elle-même. »²⁴ Et cette approche tient d'un « éclat », d'un « moment de foudre »²⁵, d'une « lumière qui brille sur l'obscur, qui est brillante de cette obscurité devenue apparente, qui enlève, ravit l'obscur dans la clarté première de l'épanouissement »²⁶. Ecriture de la lumière, *impression* de l'oeil, *photo-graphie*, telle serait l'ultime exigence de l'oeuvre.

Cependant, que se passe-t-il lorsque de l'oeuvre ne nous parvient plus que sa lumière ? Les choses, les lieux, les espaces et les êtres se sont à la fois transformés et déplacés. Et de quelle lumière s'agit-il ? Qu'entendre par cette « lumière crépusculaire » définissant les dernières images d'Arbus — définition qui sera d'ailleurs similaire à celle de

²⁴ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 293. A propos de l'oeuvre d'art.

²⁵ *Ibid.*, p. 296.

²⁶ *Ibid.*, p. 300.

Jabès à propos du livre, pensé comme « oeuvre crépusculaire »²⁷ ? Le crépuscule se situerait à l'entre-deux du visible, au moment où quelque chose se transforme, où il y a confusion entre l'apparition et la disparition. Plus en avant, nous ne serions pas seulement confrontés à l'intrication des différentes temporalités du visible, mais aussi à la présence d'*un* invisible. Le crépuscule porte en lui quelque chose de l'ordre de l'invisibilité de toute lumière. Ce qui ne veut pas dire que l'invisible devient visible, mais au contraire que l'invisibilité même ne cesse d'affirmer sa possible apparition-disparition. Et il n'y aurait évidemment aucun point de vue ou aucun oeil depuis lequel l'invisible se ferait voir. Nous revenons donc à l'exigence essentielle de l'oeuvre, celle qui pousse toujours un peu plus l'auteur dans ses propres limites, celle qui appelle à ne plus voir qu'un point lumineux, celle qui défait le regard de l'auteur, en fait un point vide, une incertitude.

Nous voyons ainsi comment ce mouvement crépusculaire raconte d'une part, l'histoire de plusieurs disparitions, et d'autre part, l'histoire d'une apparition plus fondamentale : une apparition lumineuse, un dégagement lumineux, sans source identifiable, sans garantie, ni recours. Et si l'auteur cherche à dire la lumière du dire, à faire lumière de ses propos, alors il signe la fin de son art. Il subsiste à côté de lui-même. Pensons donc que le point de départ de l'oeuvre apparaît dans la disparition du point de vue de l'auteur. Tant que l'auteur est à la poursuite de lui-même, il ne peut que s'éloigner de son accomplissement. C'est uniquement lorsqu'il met fin à cette démarche, qu'il rentre véritablement dans la nuit crépusculaire de l'écriture, dans l'à-venir de tous les retournements et de toutes les expositions. Au final, l'auteur ne donne rien, ne reçoit rien : il laisse devant lui l'éternelle réserve de celui qui n'a plus rien à donner, ni à recevoir, de celui qui devient en devenant lumière. A un certain moment, il ne se voit plus au grand jour, il commence tout juste à se voir disparaître devant l'immensité de l'oeuvre, à la croisée du visible et de l'invisible.

Or maintenant il nous faudrait regarder ce point de croisée en face. Là où le visible coupe l'invisible. Il y aurait toujours dans l'écriture un passage du visible sur l'invisible et inversement : l'encre noire se dépose sur le blanc de la page, le négatif photographique est, par extension, le garant de ce passage (en lui, le visible devient une première fois invisible sur la pellicule, se révèle après développement, est inversé, puis réapparaît *toujours*

²⁷ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, Paris, Gallimard, 1967, p. 528. « Le livre est oeuvre crépusculaire. »

autrement.) Visible et invisible se côtoient dans un même espace, celui de l'œuvre. Ce qu'il nous reste d'une oeuvre, ne vit que par la mémoire de ces points de croisées, de ces carrefours et détours, à la frontière du visible et de l'invisible. Il faut que l'oeuvre joue toujours plus fortement autour de ces points, qu'elle ne devienne oeuvre que dans le jeu de ces points secrets, de ces accès jamais tournés vers nous, mais toujours vers une ultime sortie par laquelle l'oeuvre se serait sauvée, pourrait être sauvée. C'est le seul chemin qui peut nous mener vers l'oeuvre, et qui, en nous y menant, ne cesse de nous confronter à son indécision absolue, à son tiraillement intrinsèque : là où le visible indique la direction de l'invisible, là où l'invisible ne cesse de le solliciter contradictoirement.

IV. Au détour du visible et de l'invisible

La lumière traverse l'oeuvre. Mais qu'est-ce qui, dans cette traversée, ne cesse de nous renvoyer à l'intrication, à la dérivation ou peut-être encore au détournement du visible et de l'invisible ? Qu'est-ce qui se montre dans ce tracé qui, en ne cessant de s'écarter, éclaire et illumine ? Si nous nous en sommes tenus, pour l'instant, au rayonnement de l'oeuvre, à la présence de la lumière et au devenir de l'oeuvre comme lumière, il s'agit à présent d'interroger le visible et l'invisible de la lumière dans la lumière même et de chercher à comprendre en quoi l'espace du voir et du dire demeure inséparable de cette présente question. En effet, il nous faut immédiatement renvoyer à la prégnance de ces termes au coeur de l'écriture et de l'image. Il est donc nécessaire de « prendre à la lettre » cet appel si répandu au visible et à l'invisible. Nous pourrions dire que toute oeuvre écrite ou visuelle — et comme telle, oeuvre de toute *écriture-visuelle* — doit quelque chose au visible et à l'invisible. Ce *devoir* est ici de l'ordre d'une dette véritable : sans cet écart au coeur du visible et de l'invisible — écart dans lequel l'oeuvre est tenue de séjourner —, nous n'aurions sans doute jamais pu aborder l'espace du voir et du dire. Et ce devoir prend alors la forme d'un détour : « penser, c'est-à-dire écrire, en se détournant de tout visible et de tout invisible. »²⁸ Mais en quel sens voir, penser, écrire ne cessent de nous engager au lieu de ce détour ?

Conditions extrêmes du voir et du dire. La lumière *s'écarte* entre visibilité et invisibilité. S'il n'existe « point de visible sans la lumière qui est l'invisible condition de possibilité du visible »²⁹, nous pourrions tendre à penser qu'en retour il n'existe point d'invisible sans la lumière qui est la condition visible de possibilité de l'invisible. Conditions de possibilités impossiblement réversibles qui, en ouvrant à la lumière, nous projettent pourtant au détour du visible et de l'invisible. Conditions de possibilités impossibles et indépassables donc, puisqu'elles échappent à toute tentative d'unification et ne peuvent se déterminer. Seuls l'espace visuel de l'écriture et le photographique lui-même joueraient de cette restitution du visible et de l'invisible. Lorsque la surface du papier et de la pellicule

²⁸ Maurice Blanchot, *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 251.

²⁹ Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, *op. cit.*, p. 19.

devient le lieu de cette consécration du voir et du dire, elle restitue alors la lumière de ce détour que sa propre matière permet d'enregistrer et de retenir.

Entendons ici, ce cheminement vers l'oeuvre est complexe, il est la complexité même comme « jeu du visible, attrait pour l'invisible. »³⁰ De sorte que la main et l'oeil n'écriraient jamais seulement le visible mais toujours « aussi l'invisible. »³¹ Jabès proposera alors cette définition de l'invisible qui « est, à la fois, le renoncement du mensonge et le voeu d'une seule vérité. »³² L'oeuvre mentirait si elle ne s'en tenait qu'au domaine du visible : elle se mentirait d'une part à elle-même, et d'autre part, à tout ce qui fait qu'elle ne sera plus *la même*. Renoncer au mensonge, c'est renoncer à défendre un monde de la pure visibilité : « ce qui est visible n'est qu'imposture. L'invisible le récuse. »³³ Et si nous pourrions penser à tort que le photographe et l'écrivain sont, par excellence, les auteurs du visible, alors ils ne seraient que l'oeuvre d'un grand mensonge derrière lequel le chemin du regard serait un chemin sans parole. Voir, écrire, photographier, c'est s'engager dans la dévastation du visible et dans la supplication de la vérité. En cela, l'oeuvre est irrécusablement complice de l'invisible. La photographie est un art de l'invisible. L'écriture est un *voir* de la feuille éternellement blanche.

En ce sens, et Jabès poursuit, « l'invisible, ou, plutôt, ce que nous n'arrivons pas à voir, que nous n'avons pas remarqué est » la voie que l'artiste « emprunte pour atteindre la vue. A partir de là, tout se joue les yeux grands ouverts. C'est avec ces yeux, auxquels rien n'échappe qu'il s'enfonce dans l'inconnu d'une vérité à saisir au coeur des êtres et des choses. C'est à ce regard que sa main se mesure, obéit. »³⁴ En passer par ce qu'on ne voit pas, tourner autour de l'impossible à voir, de ce qui ne se re-marque pas, tel est le chemin sans fin de l'artiste, tels sont ses yeux sans faille et sans peur. Le regard atteint l'oeuvre dans et par

³⁰ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, op. cit., p. 382.

³¹ *Ibid.*, p. 307.

³² *Ibid.*, p. 64.

³³ *Ibid.*, p. 381.

³⁴ Edmond Jabès, *Un regard*, op. cit., p. 40. A propos d'Alain Ghertman. Dans cet horizon, nous renvoyons également au propos de Rosalind Krauss sur *Le Photographique* et la faculté du médium à repousser les limites de la visibilité : « l'oeil de l'appareil photographique verrait clairement là où l'oeil humain ne verrait que ténèbres. » Rosalind Krauss, *Le photographique*, op. cit., p. 29.

cette traversée de l'invisible. « L'inconnu de la vérité » : un monde à la fois, visage, arbre, corps, corps de lettres et visages de tous ceux qui se sont perdus, un monde qui ressurgit du visible et de l'invisible, de l'invisible vers le visible. Surgissement de la vérité donc, dans ce va-et-vient incessant, cet interminable détour venant désormais occuper le terrain, ronger la surface même de l'oeuvre. Comme si, au final, l'oeuvre s'était surprise absolument de cette relation à l'invisible, s'y était entièrement donnée et comme si, de ce don, il ne restait rien.

L'invisible continue à passer sans laisser de trace, sans laisser d'autres traces que celles logées au fond des yeux. Ce qui compte ici, c'est peut-être de voir ou de *savoir-voir* que l'invisible *ressemble terriblement* au visible, et c'est en cela qu'il ne peut apparaître : il est l'obsession d'un être de pur regard — reprenons à nouveau les mots de Blanchot, « regard porté par l'attente. Regard incliné vers ce qui se détourne de tout visible et de tout invisible. »³⁵ L'invisible et le visible se renversent et se montrent l'un dans l'autre. Ils s'exhibent mutuellement, si bien qu'il n'y a jamais *d'un côté* le visible et *de l'autre* l'invisible. Inutile de poser le visible comme l'envers de l'invisible, puisque cet envers n'est l'envers de rien : il y va d'un mouvement du « laisser voir » qui rend l'oeuvre manifeste dans ce jeu indiscernable d'apparition et de disparition, de monstration et de dissimulation. Et ce jeu est sans fin : l'invisible se montre dans le visible qui se cache, le visible s'absente dans la présence de l'invisible qui se donne à voir. Certes, le visible avoue toujours déjà une part de son mensonge, mais l'invisible ne peut être seul porteur de vérité. Car la vérité est dans la *présence-absence* du visible et de l'invisible. Ils sont les « *vocables d'un même sang* »³⁶. S'ouvre alors un espace défini, non pas par ce qu'on voit et par ce qu'on écrit, ni même par ce qu'on ne voit pas et par ce qui demeure caché, mais par ce qui demeure « visible, et pourtant non pas vue en raison de cette visibilité. »³⁷

³⁵ Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962, p. 109.

³⁶ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, *op. cit.*, p. 528. Nous pourrions également dire que le visible et l'invisible sont les vocables d'un même *corps*. Nous renvoyons ici aux travaux scientifiques sur la lumière de Swedenborg sur lesquels Rosalind Krauss reviendra à plusieurs reprises : « c'est une loi permanente de la matière organique, affirme Swedenborg, que de vastes corps composés ou des formes invisibles existent et subsistent grâce à des formes plus petites, plus simples et même invisibles qui ont une action similaire à celles des vastes ensembles mais se déplacent partout et sans la moindre difficulté, et ce à tel point qu'elles impliquent une idée représentative de leur univers tout entier. » Rosalind Krauss, *Le Photographique*, *op. cit.*, p. 27.

³⁷ Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*, *op. cit.*, p. 55.

C'est pourquoi la question qui se pose n'est pas tant de penser l'invisible comme ce qui sous-tend ou envahit le visible, mais plutôt de se déplacer jusqu'au lieu écarté du voir, c'est-à-dire au lieu de ce qui aura toujours déjà éludé le visible et l'invisible. Nous habitons le voir, jamais visible jamais invisible. En ce sens, voir ce n'est donc pas rendre partiellement visible l'invisible. Voir met littéralement fin au visible et à l'invisible. Il n'y aurait point d'horizon d'invisibilité devenant sensible au regard. Ou plutôt voir ce qui échappe à toute vue serait la fin de tous les horizons. En somme, voir relève du droit à être vu « par une lumière qui toujours précédait la lumière »³⁸, c'est-à-dire par une lumière sortie de l'ordre du visible et de l'invisible, une lumière liée à la profondeur du regard, une lumière compagne de l'œuvre et de sa réalisation. L'écriture du regard et de la lumière nous répètent l'histoire de ce détour. Ce que Blanchot, tout comme Jabès d'ailleurs, entendaient par des œuvres fortes, majeures, artistiques, littéraires — nous l'étendons ici et pour cause au photographique —, n'était rien d'autre que la recherche d'un certain espacement du voir au lieu du détour. Et cet espacement se détourne à tout jamais de l'expérience du visible et de l'invisible comme chemin, impression, trame ou trace de vision ou encore récupération du visiblement acceptable.

Comme si le photographique ou *le-voir-qui-prend-la-parole* pouvait aider à mettre des mots sur la littérature, plus précisément sur une certaine littérature ou façon d'écrire dans l'espacement. Plus en avant, disons que le photographique et le littéraire se rencontrent en ce détour, et par une coïncidence étrange échantent sur ce « sens » — la vue — qu'ils possèdent en commun et qui les poussent à autre chose qu'eux-mêmes — la « non-littérature »³⁹ ou le « non-photographique »⁴⁰. Le littéraire et le photographique se définiraient donc à partir de la

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 273. : « Qui affirme la littérature en elle-même n'affirme rien. Qui la cherche ne cherche que ce qui se dérobe ; qui la trouve ne trouve que en deçà ou, chose pire, au-delà de la littérature. C'est pourquoi, finalement, c'est la non-littérature que chaque livre poursuit comme l'essence de ce qu'il aime et voudrait passionnément découvrir. »

⁴⁰ François Laruelle, *La « non photographie », une réalité fictionnelle irréductible in Pour la photographie, La vision non photographique*, Tome III, Paris, Germs, 1990, p. 194. : « La “non photographie” n'est pas la négation de la photographie, c'est au contraire son interprétation comme un processus plus universel que ses descriptions phénoménologiques, sémiologiques, sociologiques, psychanalytiques : ce sont elles qui sont restreintes et négatives parce qu'elles la réduisent à la multiplicité et à l'unilatéralité de ses conditions d'existence dans la perception, l'histoire, la vie sociale, etc. » Renvoyons également à la page 198 du même ouvrage : « ce mot ne désigne pas une technique nouvelle mais une description et une conception nouvelle de l'essence de la photographie et de la pratique qui en découle ; de son rapport à la philosophie ; de la nécessité de ne plus la penser sans plus à travers la philosophie et ses diverses *positions*, mais de chercher une pensée

vue et à partir de ce sens du détour — détour du visible et de l'invisible dans l'espace même de l'oeuvre. Tout se passe comme si la « non-littérature » ou le « non-photographique » portait cette recherche du détour : voir, oui, mais jamais en se dirigeant *tout-droit-vers-le-visible* ou *tout-droit-vers-l'invisible*.

Demandons-nous alors en quoi et pourquoi la « non-littérature » ou le « non-photographique », c'est-à-dire ce que la grande littérature ou la grande photographie n'ont cessé de poursuivre, n'ont cessé d'engager dans ce détour, réaffirmant sans cesse : voir est l'expérience sans précédent du détour du visible et de l'invisible. En somme, ce qui n'est pas photographique ou littéraire toucherait au plus près à ce qui n'est ni visible ni invisible, et en cela toucherait absolument-au-plus-près. Expérience de la non-littérature. Expérience du non-photographique. Blanchot pensera même : « Expérience de la non-expérience. Détour de tout visible et de tout invisible. Si l'homme n'appartenait déjà en quelque façon à ce détour dont il se sert le plus souvent pour s'en détourner, comment pourrait-il s'engager dans le chemin qui bientôt fait défaut, en vue de ce qui échappe à toute vue, s'avancant comme à reculons vers un point dont il sait seulement qu'il n'y parviendra pas en personne, que rien de lui n'y parviendra... »⁴¹ ?

Aussi, *voir* c'est accepter la perte de puissance du voir, c'est avancer en reculant, se détourner dans le détour : ne pas voir, être et non-voir, avoir les yeux de personne. Celui qui a renoncé au domaine du visible et de l'invisible, celui qui a donc perdu son cercle de vue et son centre de gravité, *voit en ne voyant plus*, « de sorte que l'invisible serait son "lieu", à condition d'entendre, par là, selon une terminologie dont nous avons quelquefois usé : ce qui se détourne de tout visible et de tout invisible. »⁴² Cette distinction blanchotienne est capitale ; elle déplace l'invisible, le dé-présente de son élément négatif, et en ce sens met fin à l'irréductibilité de la coexistence visible/invisible. Le tour de force opéré ici par Blanchot

d'essence absolument non onto-photo-logique pour penser correctement, sans apories, cercles et métaphores infinies, ce qu'est et ce que peut la photographie. Une pensée rigoureusement non-photographique, c'est-à-dire d'abord non-philosophique dans son essence ou sa constitution intime, peut seule décrire sans pétition de principe la photographie — comme un événement absolu plutôt que comme divisée, c'est-à-dire déjà anticipée philosophiquement dans une essence idéale et réalisée empiriquement — et, à l'autre extrémité, ouvrir la photographie elle-même, comme art et comme technique, à l'expérience du non-photographique. »

⁴¹ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, op. cit., p. 312.

⁴² *Ibid.*, p. 75.

consiste à libérer une pensée de l'invisibilité ou plutôt à la penser comme le détournement même du visible et de l'invisible. Échappant à toute glorification de l'invisible au regard du visible, cette pensée concède cependant, mais cette fois *ailleurs* et *autrement*, un privilège essentiel à l'invisibilité⁴³. Car la recherche de la « non-littérature » ou du « non-photographique », c'est précisément l'histoire de ce détour ou l'histoire d'un amour pour l'invisible comme lieu de tous les détournements. Et cet amour est de l'ordre du murmure, d'une distribution secrète et d'une intimité inviolable.

Ce qui est écrit ou ce par quoi une image est engendrée porte à jamais la marque de ce détour : l'invisible se détourne donc, mais en ne portant jamais aucune marque. L'invisible n'appartient pas à personne. C'est la raison pour laquelle la littérature n'appartient pas à la littérature, ni la photographie à la photographie et encore moins à ceux qui la font. Autrement dit, la littérature et la photographie sont imprégnées, baignées et inondées d'invisible. Elles se sont détournées de tous les regards pour, à la fois, voir et ne pas être vues *voyantes* ; elles sont entrées dans un espace qui n'est pas divisible, dans une intimité qui est *soi* et déjà promise *au dehors de soi*.

⁴³ *Ibid.*, p. 493. : « On n'écrit des phrases, pour que la visibilité de la phrase recouvre et préserve le privilège d'invisibilité et le pouvoir de récusation et d'effacement qui ne laisse pas "écrire" être autre chose qu'un mot neutre ».

CHAPITRE II.

AU PLUS PRES DE LA PRESENCE

I. Proximité et intimité

L'image photographique et l'acte d'écrire, dès lors qu'ils se trouvent engagés dans ce détour du visible et de l'invisible, révèlent un espace où *voir* c'est toujours *voir au plus près, être auprès de* —, ou encore entrer dans un rapport d'extrême proximité. Il nous appartient de questionner ce qui, dans la saisie photographique et littéraire, lie incontestablement l'espace du voir à l'espace intime. Il faudrait dire : *voir* implique de se tenir au plus près de la présence, d'être en quelque sorte *tenu* à la présence, aux confins de ce qui, à la fois, n'est pas montrable et de ce qui *se* montre. Cette écriture de la lumière désigne donc une « profondeur » entre surface et dévoilement, venant rompre la certitude que « tout est donné à voir » et le doute qu'il n'y a peut-être *rien d'autre* à voir. Mais en quoi la proximité et l'intimité seraient-elles une voie d'accès vers une visibilité *autre* ? Quel est ce *contact* auquel l'oeuvre renvoie ? Et qu'entendre lorsque nous parlons plus simplement d'un contact avec le papier, de planches contacts photographiques ou même des *contacts* comme correcteurs de vue ? *Toucher par la vue*, tel serait peut-être notre première entrée.

Au commencement, nous serions épris de ce contact, de ce toucher et de cette proximité ; le regard ne s'épuise pas dans cette intimité, il la crée. Écriture visuelle, écriture de la lumière, oui, mais toujours — et là nous reprenons une expression de Levinas — comme écriture *qui* « approche », et non pas écriture *dans* l'approche ou *dans* la « lumière de l'ouvert »⁴⁴. Le rapport de proximité et d'intimité visible dans cette écriture *qui* approche a très peu à voir avec la visibilité. Il s'agit de penser une écriture *qui* approche sans apparaître. Certes, ce serait une écriture en mouvement et en contact, mais qui approcherait sans jamais annuler la distance qui seule rend possible le toucher par la vue. L'écriture de la lumière est une façon d'écrire l'être au plus intime de son invisibilité, de son silence⁴⁵, de son retrait, de sa place vide ou de son imminente⁴⁶ disparition.

⁴⁴ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Nijhoff, 1974, rééd. Paris, Le Livre de poche, 1996 (édition citée), p. 131.

⁴⁵ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, *op. cit.*, p. 431. : « Ecrire le livre c'est, à ce point crucial du parcours, écrire l'être au plus intime de son silence. »

⁴⁶ Notons ici que la proximité peut être synonyme d'imminence et également signifier ce qui est rapproché dans le temps passé ou futur.

Si nous prenons en exemple le négatif photographique encore non développé, nous comprenons en quoi celui-ci *est* l'intimité même et la proximité inénarrable. Il porte, en sa singularité, la trace invisible de la « prise de vue ». Certes, il est possible de révéler cet invisible, mais cette révélation ne peut être anticipée. En effet, le contact entre la « prise de vue » et le rayonnement du corps génère une impression négative sur la pellicule. Ce contact intime se propage sur la surface du négatif tout en demeurant encore invisible, provenant de la surface du visible se refusant pourtant à la visibilité. Les rayons lumineux *touchent* la pellicule. Ils s'inscrivent dans le contact et dans l'immédiateté : l'exigence photographique tient donc de cette intimité invisible à exprimer, disparue, cherchant à apparaître n'apparaissant pas⁴⁷. Ainsi, le photographe se réalise dans ce rapport de proximité à l'image⁴⁸ : la prise de vue est prise de l'intime invisibilité. Et ce qui s'établit lors de cette prise de vue ou de cette capture ne relate pas autre chose que cette liaison étroite entre le visible et l'invisible. Le dispositif photographique aurait donc pour tâche de témoigner de ce contact intime et de représenter ce lieu et ce temps⁴⁹ irréprésentable de l'extrême proximité.

Nous retrouvons ce contact dans l'écriture elle-même. L'écriture ne nous dit jamais le lisible à l'état pur. L'écriture correspond à un mouvement de sortie hors de soi, mais ce mouvement se veut également retour à soi, à son centre secret, à son intimité propre. Aux yeux de Blanchot, ce mouvement de sortie hors de l'oeuvre pose l'intimité comme extériorité absolue à l'intérieur même de l'oeuvre. De sorte que « c'est à l'intérieur de l'oeuvre que se rencontre le dehors absolu, — extériorité radicale à l'épreuve de laquelle l'ouvrage se forme, comme si ce qui est le plus hors de l'oeuvre était toujours, pour celui qui l'écrit, le point le plus intime de l'oeuvre, de sorte qu'il lui faut, par un mouvement très hasardeux, se porter sans cesse vers l'extrême limite de l'espace, se tenir comme à la fin de lui-même, à la fin du genre qu'il croit suivre, de l'histoire qu'il croit raconter et de toute écriture, là où il ne peut

⁴⁷ « La proximité ne tient à aucune image, à rien qui *apparaisse*. » Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, *op. cit.*, p. 84. Note 1 de bas de page.

⁴⁸ Nous renvoyons ici — sans prétendre à l'exhaustivité — à l'oeuvre de quelques photographes dont le travail s'élabore autour du questionnement de leur intimité : Araki, Michel Campeau, Nan Goldin, Antoine d'Agata, Diane Michener.

⁴⁹ « La proximité est dérangement du temps mémorable ». Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, *op. cit.*, p. 142.

que continuer : c'est là qu'il doit se tenir, sans céder, et afin que là, à un certain moment, tout commence. »⁵⁰ Cette « extrême limite de l'espace » ressemble étrangement au dispositif de cadrage de l'appareil photographique. Le viseur me projette dans l'intimité de l'image, et en même temps, me fait rencontrer son extériorité absolue.

Se tenir comme à la fin de soi-même : tel serait l'apparaître de la proximité dans sa relation au dehors et au dedans. Ainsi, ce que le regard voit, « il ne le voit pas à proprement parler, mais cela le touche dans une proximité immédiate, cela le saisit et l'accapare, bien que cela le laisse absolument à distance. »⁵¹ Par le regard, l'artiste établit un rapport de proximité, s'approprie le dehors en lui conférant une intimité. Cela se passe entre l'artiste et l'oeuvre qu'il produit — entre le photographe et l'image qu'il retient, entre l'écrivain et le texte qu'il écrit —, de sorte que personne ne peut faire effraction au coeur de cette intimité, ni la mettre en péril. Même lorsque le texte est lu, publié, rendu public et l'image exposée aux yeux de tous, il n'en demeure pas moins que l'intimité persiste, ne se transforme pas ou ne se rend pas.

Toute grande oeuvre donnerait à lire cette impénétrabilité de l'intimité, et même lorsque celle-ci a l'intimité pour thème. Au final, il faudrait penser que ce que nous voyons, c'est toujours l'oeuvre et jamais l'intimité et la proximité qui lui sont sous-jacentes. Ce qui ne veut pas non plus dire que l'intimité se dissout ou s'égalise dans l'oeuvre finale, achevée et rendue publique. L'intimité n'appartient pas à l'artiste ou à l'auteur. Certes, il peut donner à voir *son* intimité — comme dans le cas du journal, de l'autobiographie ou de l'autoportrait ou encore du *road movie photographique* ; nous y reviendrons — mais cette intimité s'expose à quelque chose qui est déjà au-delà de l'appartenance, de la propriété, du pouvoir de dire « *c'est mon histoire qui est en jeu dans ce que tu vois là* ». L'oeuvre est toujours située dans une vie et dans le temps d'une vie. Elle est là comme trace de ce temps et comme intimité de cette vie. Et en même temps, on y voit l'intimité que l'on peut, veut ou croit y voir. Concrètement, la mise en mots et en images de l'intime, et même l'intimité de toute mise en mots et en images, ne peuvent être trahies par l'extériorité, par le dehors. De la même manière, mon intimité n'appartient pas à l'autre et ne devient pas commune ou

⁵⁰ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 125.

⁵¹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 30.

communément partagée. Autrement dit, cette extériorisation de l'intimité ou cette ouverture de l'intime à l'Autre n'engage pas à une communion des intimités. Nous pourrions dire au final que l'intimité de l'oeuvre n'appartient ni à l'auteur, ni au regard extérieur. Il n'y a donc pas de déperdition de l'intime dans l'exposition, dans l'extériorisation ou dans l'éclairement. L'intime est logé au coeur d'une proximité *sans appartenance*. Le reste ressemble fort à une querelle subjective entre pouvoir de voir, de dire, d'écrire et pouvoir de recevoir ou d'entendre. Dès lors, tout ce qui pourrait venir briser l'intimité demeure dans l'espace illusoire de la contestation, c'est-à-dire dans un espace qui ne pourra jamais atteindre le coeur de l'oeuvre.

Néanmoins, cet espace public touche l'histoire de l'oeuvre. L'intimité s'ouvre, et dans cette ouverture elle se fait entendre comme oeuvre. Or cette ouverture est toujours déjà *distance*, c'est-à-dire qu'elle ne livre pas l'intime mais le fait exister au dehors, de sorte que « cette distance, si le lecteur la garde pure, si elle est, en outre, la mesure de son intimité avec l'oeuvre, d'autant plus proche d'elle qu'il la reconnaît oeuvre sans lui, est ce qui achève l'oeuvre, ce qui, l'éloignant de tout auteur et de la considération d'avoir été faite, la donne pour ce qu'elle est. »⁵² Cette distance qui devient « mesure » de l'intimité ne peut se résorber dans cette sortie au dehors. La proximité se fait rencontre, mais ne peut s'approprier l'expérience intime de l'oeuvre. Ce n'est pas comme si l'intimité devenait un dehors visible déterminé et enfin dévoilé. Il ne s'agit pas de voir l'intimité comme ce *dedans-devenu-dehors*. Au contraire, ce qui est à voir ne dévoile rien : l'oeuvre reste oeuvre, le photographié demeure image, la littérature mots. La proximité qui s'établit alors avec le dehors témoigne, en quelque sorte, d'un rapport de soi à soi ou du médium à lui-même.

Lorsqu'on regarde une image, il y a toujours quelque chose de l'image qui ne parvient pas à se rendre à la visibilité, quelque chose qu'on ne voit pas et qui relève de cette distance intime ou de ce rapport qui n'appartient pas directement au visible. Lorsqu'on lit une oeuvre, les mots ne cessent de révéler cette distance en la marquant spatialement, en évitant la surface d'elle-même, en ouvrant un espace où le voir ne peut plus accéder au vu, où lire c'est voir ce que le lire et le voir refusent. C'est pourquoi le lecteur « prend part à l'oeuvre comme

⁵² *Ibid.*, p. 267.

au déroulement de quelque chose qui se fait, à l'intimité de ce vide qui se fait être »⁵³, tout en sachant que « l'intimité de ce vide » ne vient aucunement traduire un manque ou quelque chose qui serait *ouvertement* caché, passé sous silence par l'auteur. En ce sens, l'intimité *se fait* vide. Elle ne peut donc plus être circonscrite par le rapport entre invisibilité et visibilité, entre caché et montrable. Dans ce vide, l'intimité ne peut se rendre visible, elle signifie à nouveau son être comme creusement de toute visibilité. Du vide, il n'y a rien à voir, rien à retirer, si ce n'est l'espace du voir lui-même. Serait-il pour autant possible de penser un *voyeurisme* du vide ? Il y va plutôt de cette distance intime que l'oeuvre maintient à l'égard d'elle-même, somme toute plus proche de ce que nous pourrions nommer une distance aveugle. Proximité à l'oeuvre ou radiation de la présence. Proximité *sans* écriture ou proximité de la non-écriture ou encore *proximité de lumière*.

Ainsi, la proximité, à défaut de révéler l'intime, nous introduirait plutôt dans la perte de la *graphia*. Car l'écriture est ce mouvement intime — de l'intimité même — vers la profondeur de toute distance, vers ce vide par lequel l'oeuvre échappe toujours à son devenir, rendant par là même impossible toute prise dans l'intimité. L'oeuvre artistique affirme une prise de vue aux confins de la visibilité. Disons, prise de vue de l'imprenable et depuis l'imprenable. Car l'intimité n'autorise aucune prise, elle est à la fois la forme pure de la sensibilité et l'espace corrosif de la visibilité. Il semble donc que la proximité conduite à l'oeuvre, par cet inévitable abandon de l'auteur, du lecteur et de l'oeuvre elle-même ou de l'oeuvre à elle-même. C'est pourquoi la proximité n'est pas de l'ordre de l'accomplissement, elle ne s'accomplit pas, elle tombe au contraire dans le vide, elle tombe dans l'oeuvre, elle s'imprime comme « trace d'une absence » et comme « trace perdue dans une trace ». Levinas dira encore : « rien n'est plus impératif que cet abandon dans le vide de l'espace, trace de l'infini qui *passé* sans pouvoir entrer »⁵⁴.

Or comment rendre compte, dans l'écriture littéraire et photographique, de cette proximité comme « abandon dans le vide de l'espace » ? L'oeuvre, en se faisant ouverture au monde, donne à voir la proximité comme ouverture au vide de l'espace. C'est peut-être ici que l'oeuvre touche à « l'intimité la plus profonde » et exige un abandon absolu. Or cet

⁵³ *Ibid.*, p. 269.

⁵⁴ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, *op. cit.*, p. 148.

abandon est aussi un danger. C'est là où, pour Blanchot, l'oeuvre « se risque elle-même et nous introduit en ce point où de l'être il ne peut rien être dit, rien être fait »⁵⁵. C'est parce que l'intimité ne relève pas du passage de l'intérieur à l'extérieur, ou de la transformation de l'intérieur en extérieur que l'oeuvre se risque à ce point de non-parole, à ce point d'immobilité, à cet abandon spatial. Contre ce qui aurait pu être notre paradoxe à savoir une intimité qui, en étant refuge intérieur, ne peut se laisser figurer, nous aurions plutôt une intimité qui, en demeurant infigurable, se laisse cependant spatialiser.

Certes, c'est par un vide, un creux, un abandon, une trace d'absence ou une zone irrévélée que cette intimité se manifeste. Mais ne devons-nous pas penser que l'écriture et la photographie, pour aller vers elles-mêmes, doivent sans cesse faire appel à ce vide pour mieux s'y abandonner ? Et d'ailleurs ce vide ne serait-il pas leur lieu de rencontre — lieu où ce qui est à voir ouvre — pour reprendre les mots de Derrida dans sa lecture photographique de l'oeuvre de Marie-Françoise Plissart — à un « ordre intimé en silence »⁵⁶ ? Mais comment dès lors écrire, photographier, autour de cette proximité et de cette intimité, de cet abandon au vide de l'espace où le visible devient, un instant, expression de l'invisible dans l'invisible ? Cette rencontre entre photographie et écriture, à la croisée de l'infigurable et de l'invisible, ne cesse étrangement de revenir et de tourner autour d'une seule figure : le visage.

⁵⁵ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 206.

⁵⁶ Jacques Derrida, *Droit de regards*, Lecture des photographies de Marie-Françoise Plissart, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 4.

II. Le visage : la *facialité* invisible

On peut dire qu'il y aurait à la fois une écriture du visage et une écriture de la présence du visage que la photographie fixerait. Cette présence du visage demeure fortement marquée dans les écrits de Levinas, de Blanchot et de Jabès qui n'auront cessé d'en pointer le caractère d'extrême invisibilité. Parallèlement, tout un versant de la photographie contemporaine questionnera le visage et le présentera le plus souvent comme échappant ou résistant à la visibilité (par le flou, par le bougé ou encore par la surexposition). L'attrait d'une *telle* écriture et d'une *telle* photographie pour l'invisibilité du visage témoigne d'une visée partagée et de l'irréductibilité d'un lien. Comme s'il s'agissait de révéler une même parole et un même rapport. Mais pourquoi le visage — ce visage dont il sera indéfiniment question — vient, revient, obsède et aveugle ? Et pourquoi appelle-t-il à se perdre dans le vide de la parole et dans l'absence brûlante de l'image ? Quel est ce point sans retour que la photographie et l'écriture seraient venues toucher, une dernière fois ? Pensée de l'abîme, limite de la photographie et de l'écriture. Regards tournés vers l'abîme de tout horizon, nous convoquant au lieu visible où le visage n'apparaît pas, au non-lieu du visage. Et ce visage n'apparaîtra pas non plus au terme d'une dialectique ou d'un « développement ». Et pourtant, nous nous tenons à ses côtés, en face à face : nous voyons qu'il ne se laisse pas voir, nous traversons cette « épreuve » de l'invisibilité, dans le temps retenu et non restituable.

A la question posée par le photographe Jean-Marc de Samie, Blanchot répondra : « Vous me demandez ce qu'évoque le mot "visage". Précisément, Levinas nous l'a dit d'une manière profonde : le visage est autrui. L'extrême lointain qui tout à coup se présente de face, à découvert, dans la franchise du regard, dans la nudité d'un abord que rien ne défend, lorsque autrui se révèle à moi comme ce qui est en dehors et au-dessus de moi, non parce qu'il serait le plus puissant, mais parce que là cesse mon pouvoir. »⁵⁷ Cette question-réponse nous éclaire sensiblement sur l'attrait de la photographie pour le visage et sur son adresse à l'écriture. Si Blanchot propose également une définition éthique et métaphysique du visage, nous nous concentrerons, pour l'instant et au regard de l'image photographique comme art,

⁵⁷ Maurice Blanchot, *Lettre du photographe Jean-Marc de Samie*, du 6 juin 1990, *Le magazine littéraire*, n°424, octobre 2003, p. 28.

sur la dernière définition qu'il émettra : « enfin, esthétiquement, le visage est l'ultime apparition de ce qui apparaît, l'invisible qui se fait voir en se déroband et en s'échappant. »⁵⁸ Il semblerait que la photographie réponde pleinement de cette définition. D'une part, parce que l'acte photographique est la possibilité-impossible de voir et d'enregistrer « l'ultime apparition de ce qui apparaît », c'est-à-dire de retenir invisiblement l'exposition dernière et décisive du visible lui-même. D'autre part, parce que la photographie donnerait à voir, dans son processus même, quelque chose de l'invisible. Pour exemple, renvoyons ici au travail de Mickael Ackerman qui, en poussant le grain photographique à sa limite et en utilisant les flous, les bougés ou les temps de *sous-* ou de surexpositions, parvient à restituer la présence dans l'impact d'invisibilité qui lui est propre. Son travail met particulièrement en lumière la nécessité d'échapper à une compréhension de l'acte photographique comme simple vue ou prise de l'extériorité.

En effet, photographier un visage, ce n'est jamais consacrer sa représentation visible. Bien au contraire, donner à voir l'image d'un visage, c'est toujours traduire l'imphotographiabilité de ce visage. Toute prise de vue dans ce face à face engage une remise en question du voir et nous expose à la déchirure de toute visibilité : « droiture extrême du visage du prochain, déchirant les formes plastiques du phénomène. »⁵⁹ En ce sens, l'essence même du photographique se matérialise par cette sortie hors de toute représentation plastique. Levinas dira encore « le visage où autrui se tourne vers moi, ne se résorbe pas dans la représentation du visage »⁶⁰. A la limite, il faudrait désormais que la photographie ne fasse plus d'*images* pour espérer atteindre le visage dans son invisibilité. Autrement dit, la photographie, en se tournant vers ce qu'elle est, échappe à l'acception banale selon laquelle elle serait un art du visible et de la visibilité, un art du signalement de la réalité ou pis un art de l'apparence. Le visage, dès lors qu'il est photographié à partir d'un certain détour ou détournement de l'apparition, donne à voir ce creux ou cette trouée dans la visibilité. Disons, la trace de l'imphotographiable photographié.

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ Emmanuel Levinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1982, p. 263.

⁶⁰ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martin Nijhoff, 1961, p. 237.



1. Duane Michals, *The illuminated Man*, 1969.

La photographie de Duane Michals intitulée *The illuminated Man* constitue un exemple paradigmatique de l'impossible représentation du visage et de son invisibilité. Dans cette photographie, le visage est surexposé, illuminé, brûlé, blanchi, alors que le reste de l'image est absolument visible. Non seulement cette photographie rend compte de l'infigurable et de l'indévisageable de toute figure, mais elle témoigne également d'une possibilité pour la photographie d'aller au-delà de la forme plastique et de repousser les limites de la représentation. Ici, le visage « *dans son invisibilité* » nous illumine et brille « *jusqu'à l'émotion sans signes* »⁶¹. En fournissant une expression visible de l'invisible, la photographie nous confronte ainsi à l'expérience décisive du visage. Peut-être l'expérimente-t-elle de la même manière que Jabès l'écrira : « *comme raison (motif) du passage et figure de son indestructible absence ; ce qui s'éteint et s'éclaire dans le visage de l'autre devenu nuits et matins de son insaisissable visage, l'absolument autre de tout visage. Redevenu rien ; mais aussi miroir du Rien, reflet de son miroir brisé dans la distance reflétée.* »⁶² L'image

⁶¹ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 177. : « *Le visage puéril dans son invisibilité relève pour y briller jusqu'à l'émotion sans signes.* »

⁶² Edmond Jabès, *Il n'y a de trace que dans le désert* in *Textes pour Emmanuel Levinas*, Paris, Jean-Michel Place éditeur, 1980, p. 17.

photographique serait ce miroir où ce qui n'est pas visible pourrait être vu, révélé dans son invisibilité. L'appareil photographique serait donc à même de restituer ce que Levinas nommera « l'exposition à-bout-portant du visage »⁶³ ou encore ce que Jabès définira comme « cette tension vers l'autre visage »⁶⁴. Si, en photographie, il est d'usage de parler de « tir à bout portant », cela n'est pas sans traduire l'atteinte dans l'atteinte et la mise à nu dans l'extrême proximité. En effet, chaque « tir » photographique⁶⁵ touche et atteint la vulnérabilité de l'être, sortant par là même l'être de sa continuité, l'immortalisant ou le recommençant invisiblement.

Nous serions donc livrés, à la fois au pouvoir de regarder qui dévoilerait l'invisible dans le visible et en même temps à un impouvoir fondamental, celui de ne pouvoir embrasser du regard le visage en tant que tel, celui de ne jamais pouvoir en constituer une représentation visible au-delà de l'apparaître du visible.

« Le visage est nécessairement cet abord qui, en s'accomplissant dans la vision, dépend et de la lumière où il se produit et de mon pouvoir de regarder, c'est-à-dire de dévoiler par la lumière.

— Le visage — mais, je le reconnais, le nom fait difficulté — est au contraire cette présence que je ne puis dominer du regard, qui toujours dérobe et la représentation que je puis m'en faire et toute forme, toute image, toute vue, toute idée où je pourrais l'affirmer, l'arrêter ou seulement la laisser être présente. Le visage — voici l'essentiel, à ce qu'il me semble —, c'est cette expérience que je fais, lorsque, face à cette face qui s'offre à moi sans résistance, je vois se lever, “du fond de ces yeux sans défense”, à partir de cette faiblesse, de cette impuissance, ce qui à la fois se livre radicalement en mon pouvoir et le récuse absolument, renversant mon plus haut pouvoir en im-possibilité. »⁶⁶

⁶³ Emmanuel Levinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, op. cit., p. 247.

⁶⁴ Edmond Jabès, *Il n'y a de trace que dans le désert in Textes pour Emmanuel Levinas*, op. cit., p. 17. et p. 18. : « Cette tension vers l'autre visage comme surgi des nuages ou de la pure lumière des hauteurs insoupçonnées ; cette aveugle attirance pour le visage lointain qui aveugle ; cette crispation des traits à l'approche réelle ou imaginaire d'autres traits, pareils dans leur apparente différence ; cet appel refoulé, contenu, au point qu'il n'est plus que besoin, désir, espoir d'appel au milieu de tous les appels, de toutes les rencontres et de tous les refus ; cette clameur, cette petite rumeur, ce bouleversement et ce confus contentement qui menace, qui plane, dont nous sommes les héritiers ou les victimes ; cet amour de l'amour, cette douleur de la douleur, cette trace de la trace qui les dénoncerait en se dénonçant, les expliquerait en s'expliquant ? »

⁶⁵ L'expression « tirs photos » fera l'objet du titre du premier chapitre de Jean Delord, *La pragmatique des tirs photos in Le temps de photographier*, op. cit., p. 9.

⁶⁶ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, op. cit., p. 77 et p. 78.

Ce dévoilement par la lumière évoqué par Blanchot, outre le fait de mettre en mots cette expérience de l'exposition au visage de l'Autre, livre un enseignement sur le photographique lui-même : il y a la présence de la lumière et mon pouvoir de dévoiler par la lumière. Ces deux points sont comme les deux faces de la photographie, lorsque celle-ci s'attaque à la *facialité* invisible. Tout se passe comme si le photographique ne cessait de démontrer que le visage ne pourra jamais tomber dans le domaine des choses visibles. L'image est là, mais à la place du visage, il y a un trou, un flou, une absence bougée, un blanc ou un trop plein de luminosité. Certes, l'image est révélée sous nos yeux ; elle est entrée dans le domaine des choses visibles, et pourtant le visage échappe, tout en étant ni voilé, ni dévoilé. Au final, nous pourrions dire que tout en étant irréductible à la visibilité, tout en se refusant au développement — ni négatif, ni positif —, le visage *se révèle* cependant.



2. Duane Michals, *Andy Warhol*, 1958.



3. Didier de Nayer, *Claire*, 1983.

De là, la pensée selon laquelle la photographie n'est pas l'affaire du visible et encore moins une affaire de vision comme perception visuelle du monde extérieur. Elle ne cherche pas à *voir ce qui est*, mais à voir ce qu'on ne voit pas ou ce qui ne peut être vu. Certes, de par sa constitution même, elle est vouée à restituer du visible. Mais ce visible ne relève plus de la continuité des formes identifiables, mesurables et commensurables, apparaissant dans la lumière et noyées dans la succession confondue des jours. Entendons ici : cette restitution photographique est aussi *découverte* par-delà le visible. Et ce qui nous parle le plus fortement dans cette découverte, c'est peut-être l'Autre et l'Autre comme visage. Levinas nous le rappellera tout au long de son oeuvre : Autrui est visage « et il y a comme une invisibilité du visage qui se fait obsession, invisibilité qui ne tient pas à l'insignifiance de ce qui est approché, mais à une façon de signifier tout autre que la manifestation, la monstration et par conséquent la vision. »⁶⁷ Le visage ne peut être contenu dans le visible, il ne répond pas à l'apparaître⁶⁸. Et la photographie, quant à elle, n'est pas non plus cet art où ce qui est vu sera rendu extrêmement visible. L'image dissipe le visage et inversement.

Photographier le visage, c'est donc s'introduire dans cet écart entre le visible et l'invisible. Mais il faudrait encore aller plus loin. Si « la prise de vue » ne retient pas l'apparaître et la manifestation, si le visage visible ne ressemble jamais au visage photographié ou tout du moins jamais précisément, entièrement ou absolument, alors l'invisible qu'elle révèle donne à voir autre chose que le « visage réel ». Il y a dans *La Chambre claire*, ces mots frappants de Barthes : « Mais voici que plus insidieux, plus pénétrant que la ressemblance : la Photographie, parfois, fait apparaître ce qu'on ne perçoit jamais d'un visage réel (ou réfléchi dans un miroir) : un trait génétique, le morceau de soi-même ou d'un parent qui vient d'un ascendant. »⁶⁹ Tout d'abord, il faut entendre que le visage porte ce que Barthes appelle « le morceau de soi-même », disons, le fragment de l'être *au bout* de lui-même — morceau de soi-même qui ne peut être vu mais que la photographie parviendrait cependant à présentifier, énigmatiquement. Et puis, il y aurait une trace visible

⁶⁷ Emmanuel Levinas, *Dieu, la mort et le temps*, Paris, Grasset, 1993, rééd. Paris, Le Livre de poche, 1995 (édition citée), *op. cit.*, p. 202.

⁶⁸ « Car ce que je dis du visage de l'Autre, c'est aussi une manière de penser où le visage n'apparaît pas dans (le procédé d'être vu). » Emmanuel Levinas, *Visage et violence première*, in *La Différence comme non-différence, Ethique et Altérité chez Emmanuel Levinas*, sous la direction d'Arno Münster, Paris, Kimé, 1995, p. 136.

⁶⁹ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Les Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 160. et p. 161.

de l'invisible, un trait du passé, une marque du passage du passé sur l'invisibilité du visage, une mémoire parentale d'infini qui se lèverait dans l'image.

Etrange prolongement de la pensée de Levinas : « dans la duplicité de la beauté », le visage laisserait apparaître « l'étrange trope d'une présence qui est l'ombre d'elle-même, d'un être qui, anachroniquement, se love dans sa trace. »⁷⁰ Et même si le propos de Barthes se veut ici proprement photographique, il n'en demeure pas moins qu'il vise le souvenir enfoui dans chaque visage, qu'il rappelle que le visage est la mémoire de ce qui est sans visage. Alors la photographie se présente comme cette chance de voir, anachroniquement, remonter tous les visages dans le morceau de chaque visage. Voir « l'Autre-dans-le-Même » à la fois depuis le Même et depuis l'Autre témoigne de cette expression de l'invisible dans et par le visible photographique. Comme si l'Autre se révélait dans le Même, comme si le visage devenait alors l'image de ce morceau de soi-même, devenant ainsi visible-invisible, présent-absent. Nous pourrions dire que la réflexion photographique comme réflexion lumineuse serait à la source d'infinis renvois : du visage à l'Autre, du visage de l'Autre au visage de l'Autre-dans-le-Même, au visage de l'image, et peut-être, comme le disait Jabès au « visage du livre » ou encore au « *visage réfléchi par les mots.* »⁷¹ C'est dans ce mouvement que la réflexion se fait toute lumière et excès de lumière : le visage se fait voir là où il y a rayonnement, radiation, surexposition, saturation jusqu'à l'invisibilité, jusqu'à l'être-Autre.

⁷⁰ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, op. cit., p. 148. et p. 149. Il est important de souligner ici que nous rapprochons ces mots de Levinas à la thèse que nous soutenons et non à l'approche strictement plastique, physionomique et objective de la photographie telle qu'elle est par exemple formulée par Levinas dans *Emmanuel Levinas, qui êtes-vous ?* : « Si vous concevez le visage comme objet du photographe, bien entendu, vous avez affaire à un objet comme un autre objet. Mais si vous *rencontrez* le visage, cette responsabilité est dans cette étrangeté d'autrui et dans sa misère. Le visage s'offre à la miséricorde et à votre obligation. Je peux certes regarder le visage en le dévisageant, comme n'importe qu'elle forme plastique, en faisant abstraction de cette signification de la responsabilité que m'incombent sa nudité et son étrangeté. » Entretien avec François Poirié, Lyon, *La Manufacture*, 1987, p. 94. Il paraît en effet impensable, au regard de la photographie et encore plus fortement de la photographie d'art — à l'exception peut-être d'une photographie dite conceptuelle qui pourrait occasionnellement user de ce discours afin de le mettre à mal et de le déconstruire —, de concevoir le visage comme « un objet parmi un autre objet ».

⁷¹ Edmond Jabès, *Un regard*, op. cit., p. 76.

III. Surexposé à l'Autre

Dans ce rapport dégagé entre le visage et son invisibilité, la question de l'excès, du surplus et du débordement de lumière s'est fait entendre. De sorte que nous serions comme conduits à répondre de ce débordement qui, en engageant le Même et l'Autre, entraîne également le voir et l'écrire dans ce que nous pourrions nommer l'*altérité* de leur limite. S'il y a toujours de l'Autre ou de l'*en-vue-de-l'Autre* dans l'acte de voir et d'écrire, alors cet Autre déporte la vision et « passe-outré » la vue : « Plus de lumière dans l'oeil que son état ne peut accueillir (...) : le même tenu en éveil par un autre. »⁷² Ce lien entre excès de lumière et sensibilité à l'Autre — n'est pas sans renvoyer à la *sensibilité* de la pellicule photographique elle-même, c'est-à-dire à l'être impressionné sur une sur-face par une intensité de lumière. Intensité telle qu'il y va toujours d'une surimpression et d'une surexposition. Ainsi, nous disons d'une image qu'elle est surexposée lorsqu'elle a reçu trop de lumière et qu'elle apparaît à la fois effacée et comme blanchie. Retenons ici qu'il est d'usage courant en photographie d'utiliser le terme « brûlée » pour la qualifier. Si l'acte photographique est par définition tourné vers l'Autre — l'oeil, en regardant à travers l'objectif ne peut se regarder lui-même —, alors il faudrait penser qu'en retour l'Autre est tenu sous ce regard, éclairé par lui, inondé par la lumière qui se fait regard. La photographie ne cesse de me rappeler que l'Autre est celui que je ne suis pas, que l'Autre est celui devant lequel je m'expose en le surexposant. Autrement dit, photographier, c'est s'approcher de l'Autre en l'identifiant comme l'Unique, c'est retenir instantanément l'irremplaçabilité de l'Autre dans l'irrécupérabilité du temps, c'est l'exposer en l'inversant et en l'*invisibilisant*.

Au fond de la sur-face photographique, il y a toujours l'Autre et rien que l'Autre, non pas en tant que simple vision, mais en tant que vue dans la surexposition, en tant qu'ouverture *dé-mesurable* — diaphragme opaque laissant soudain entrer la lumière — à ce temps sans commencement ni fin. Comme le remarque Jean-Luc Nancy, dans *Au fond des images* : « L'autre me fait vis-à-vis et ainsi se montre en tant qu'autre. L'image est tout d'abord autre et de l'autre, altérée et altérante. Elle donne l'autre selon lequel le même peut-

⁷² Emmanuel Levinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, op. cit., p. 59.

être montré. »⁷³ En d'autres termes, ce que l'image révèle dans cette altération, c'est l'être-
Autre surexposé, baigné de lumière, l'Autre exposé en surimpression, au point de ne pas se
montrer, de s'*inverser* en Même sans jamais pourtant devenir le même. Levinas nous dira
encore : « un "autrement qu'être" s'en allant en "pour l'autre", brûlant pour l'autre, y
consumant les assises de toute position pour soi et toute substantialisation qui prendrait corps
de par cette consommation, et jusqu'aux cendres de cette consommation — où tout risque de
renaître. »⁷⁴ Cette surexposition à l'Autre va très loin puisqu'elle est « consommation » jusqu'à
la cendre.

En effet, l'image photographique et l'écriture impliquent cette consommation à l'Autre
ou supposent ce que Blanchot a nommé, dans *L'Écriture du désastre*, « l'exténuation du
sujet »⁷⁵. S'il y a un rapport entre image et écriture, c'est que l'une et l'autre appellent le
Même à sortir du Même, à s'impressionner sur un support où rien ne peut plus être supporté,
porté une nouvelle fois à la lumière. L'Autre fait effraction sur le support ; le support est
Autre et consume l'Autre dans l'écriture du Même. Cette écriture *autre* de l'Autre ou
détournée vers l'Autre, prend la forme de l'écriture fragmentaire (Blanchot), c'est-à-dire
l'écriture de l'éclatement neutre, de la dispersion infinie du temps à la lumière de
l'espacement des mots, de la surexposition du sens dans ce qui arrive et ne s'accomplit pas.
L'Autre survient dans l'effacement du Même, dans la brûlure du face à face. Dans l'écriture,
le Même est perpétuellement à l'épreuve de l'Autre, si bien que lorsque l'Autre arrive, le
Même ne peut que l'accueillir au dehors — hors du lieu des mots et hors du refuge de la
langue.

C'est la raison pour laquelle l'écriture répond « non seulement au sujet comme vide,
mais au vide comme sujet »⁷⁶, au vide qui illumine l'être et brûle le sujet dans son être-pour-
l'autre. Ce vide du sujet, Blanchot le rapportera au « traumatisme de la création », puisque
tout créateur est « celui qui doit sa situation à la faveur de l'Autre »⁷⁷, à la tourmente de

⁷³ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 176.

⁷⁴ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, *op. cit.*, p. 85. et p. 86.

⁷⁵ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 186.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 41.

l'Autre et à la responsabilité de ce tourment. Ce qui tient lieu d'oeuvre témoigne de cette spirale infinie du Même et de l'Autre, jusqu'à la fin de l'oeuvre où tout se vide, où tout s'en va en un pour-l'Autre. Si nous nous en tenons à l'écriture fragmentaire, l'Autre se lirait comme cet écrasement et « cette intrusion qui étouffe », qui vient presser les lettres, expulser les mots et arracher l'écriture au langage : « renversement de l'un et de l'autre, ce que nous avons appelé “le vertige de l'espace” ». »⁷⁸ Vertige de l'altérité même, de la dissolution des mots, de la luminescence de l'espace, dès lors qu'il engloutit peu à peu le langage. Autrement dit, le processus même de l'oeuvre retirerait à l'auteur le privilège d'être à la première personne ou de s'approprier son propre sujet. Par là même, l'Autre serait la chance donnée à l'oeuvre de ne plus être à la mesure de son auteur.

Il reste — et c'est ce qui se laisserait aveuglément voir dans la surexposition — qu'écrire emporterait le Même dans l'Autre jusqu'au point où le Même en passerait par l'Autre, deviendrait comme *passé* par l'Autre, *effacé*, blanchi. Ce serait une écriture entièrement éclairée par ce qui est *sans* écriture : une écriture de l'éblouissement et de l'entre-mots qui ne serait pas de *ma* langue, qui ne serait d'ailleurs plus du tout du langage, mais qui appartiendrait à une langue de l'oeil ou à l'Autre *oeil* de la langue. En somme, une écriture qui, tout en relevant du voir, ne pourrait plus être vue. Alors il faudrait tenter de nous accrocher à cette lumière que ni la page, ni l'oeil ne peuvent plus accueillir. Alors il nous faudrait voir beaucoup plus que l'on écrit. Il faudrait se dire : « alors ? peut-être d'abord porter un espace de langage à la limite d'où revient l'irrégularité d'un autre espace parlant, non parlant, qui l'efface ou l'interrompt et dont on ne s'accroche que par son altérité, marquée par l'effet d'effacement. »⁷⁹ L'Altérité de cet autre espace serait donc proche de la page blanche, du désert comme perte du visage devant ce qui du Même et de l'Autre, a soudain brûlé, là, sous nos yeux.

Voilà notre pensée : l'écriture de la lumière est d'abord surexposition, sensibilité, abandon à l'Autre. De là, cette *sur-face* abandonnée à elle-même laissant voir la trace d'un visage — celui de l'auteur devenu Autre — et le passage d'une écriture absente, estompée, visible-invisible. Lorsque nous parlons photo-graphie et que nous disons d'une photographie

⁷⁸ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, op. cit., p. 66.

⁷⁹ Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 72.

qu'elle est surexposée, il faut précisément s'attendre à une dissolution — que nous pourrions dire blanche — des formes et du contenu de l'image et à l'effacement des contours ou des traits d'un visage. Mais ce qui est particulièrement étrange — comme l'est d'ailleurs le rapport de l'écriture fragmentaire aux mots et à l'espacement — c'est que la photographie écrit avec la lumière et que la surexposition se présente, d'abord et avant tout, comme une mise en péril et comme une mise en crise de la photographie elle-même : la lumière s'y révèle à la fois envahissante, trop présente, insistante, incrustée dans le support, rendant parfois l'image illisible, la paralysant ou l'encombrant, et en même temps l'effet qu'elle produit est celui d'un *absentement*, d'un effacement et d'une déperdition.

L'image devient floue, portant en son cœur la marque ou la trace de quelque chose qui s'est perdu, égaré, comme avalé par le fond de l'image. Comme si une absence d'image se produisait au lieu même de l'image, aveuglant l'œil et détruisant la portée du regard. De sorte que l'image semble se composer de tout ce qui ne se voit pas, de tout ce qui a été brûlé, de tout ce qui du Même a fondu dans l'Autre. Autrement dit, ce qui apparaît de l'Autre dans l'expérience photographique, c'est à la fois sa présence excédentaire et son absence énigmatique. C'est parce que quelque chose de l'Autre *échappe* profondément qu'une fois révélée, l'image photographique s'impose davantage au regard. Il n'y a donc plus aucun signe reconnaissable, mais un débordement de temps et de lumière : là où la venue de l'Autre illumine et irradie la surface sensible de l'image. Dans le viseur, l'œil est entièrement tourné vers l'Autre et ne peut *se photographier en se regardant*. Il y va donc d'une ouverture absolue à l'Autre et d'une impossibilité de se refermer sur soi. Jusqu'à la fin, l'image est l'Absolument Autre. Lorsqu'elle fait retour (au moment du tirage et du développement), elle n'apparaît d'abord pas comme l'empreinte photographique de son auteur, comme l'image appropriée de soi dans l'Autre, mais se donne plutôt comme l'image de l'Autre, là où il n'y a plus d'image, et en son fond, comme l'Autre même, exposé au point d'être devenu inconnu, étranger, non-reconnaissable par l'auteur lui-même. Cette étrange *réflexion* photographique pose l'Autre comme altérité totale : *pour* l'Autre et non pas comme un autre soi.

En ce sens, toute exposition à l'Autre est déjà *sur-exposition*, écriture du regard et désir d'une histoire des regards. Ce désir est étroitement lié à la définition même de l'acte photographique. Dans *La Chambre claire*, Barthes fera explicitement part de ce désir : « Je voudrais une Histoire des Regards. Car la Photographie, c'est l'avènement de moi-même

comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité. »⁸⁰ Ce qu'avance ici Barthes dépasse le simple face à face du même à l'Autre comme Autre absolu. Son propos vise, non pas à penser l'Autre comme un autre même, mais à comprendre le Même face à l'Autre comme un devenir Autre sans jamais devenir l'absolument Autre. Ce qui est premier ici, c'est l'Autre comme suite inéluctable de tout processus d'exposition. Pour entrer dans ce rapport à l'Autre, il faut que je cesse de me penser comme même. Blanchot exprimera une pensée similaire à celle de Barthes lorsqu'il écrira : « L'autre n'est en rapport qu'avec l'autre : il se répète sans que cette répétition soit répétition d'un même, se redoublant en se dédoublant à l'infini, affirmant, hors de tout futur, présent, passé (et par là le niant), un temps qui a toujours déjà fait son temps. »⁸¹ Cette histoire — ce « temps qui a toujours déjà fait son temps » — confine à une proximité dans l'éloignement en face de l'Autre, de la pensée et du regard de l'autre, de l'autre comme pensée et comme regard. Toute exposition sort l'être de son identique, de soi comme répétition du même. Ici, l'appareil photographique serait la marque exemplaire de cette séparation entre le Même et l'Autre, entre le même comme écartement du même à l'Autre. L'écriture révélerait autrement cette marque de séparation : l'Autre y est présent plutôt comme être de fiction, comme ouverture à l'abstraction de toutes les figures ou encore comme adresse ou destinataire. Blanchot dira encore : Autrui « m'excède jusqu'à me désindividualiser. »⁸² Écriture du regard qui ne peut se définir par le soi-même puisque celui-ci est déjà sur-défini par l'Autre. C'est la raison pour laquelle nous sommes inévitablement livrés à la perte de l'autonomie du même ou à la disparition de toute prétention du sujet.

« L'avènement de moi-même comme Autre », nous le connaissons peut-être sous d'autres noms : découverte ou dévoilement de soi jusqu'à l'obsession ou la substitution. C'est le cas lorsque je me découvre en photographie sur une image prise par un autre. Presque à chaque fois s'ensuit la sensation que je ne suis plus le même, c'est-à-dire que je suis le même vu par un autre. Barthes fera état de cette expérience ou de ce non-retour à soi : « lorsque je me découvre sur le produit de cette opération, ce que je vois, c'est que je suis devenu Tout-

⁸⁰ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 28.

⁸¹ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 59.

⁸² *Ibid.*, p. 39.

Image, c'est-à-dire la mort en personne ; les autres — l'Autre — me déproprient de moi-même. »⁸³ L'Autre me tient à sa merci, me tient comme l'être devenu objet de papier, mis à disposition, utilisable à toute fin, « assujéti ». Ce serait un vain espoir que de croire que je pourrais être rendu à moi-même par l'Autre. Seul est permis d'espérer peut-être que l'image de moi-même soit entre les mains de l'autre comme une lecture à laquelle j'aurais jusqu'à présent tenté de répondre. Le regard de l'Autre peut donc être entendu par le Même, dès lors qu'il devient simultanément autre. Rappelons ces mots de Blanchot tirés de *L'Arrêt de mort* : « un regard est très différent de ce que l'on croit, il n'a ni lumière ni expression ni force ni mouvement, il est silencieux, mais, du sein de l'étrangeté, son silence traverse les mondes et celui qui l'entend devient autre. »⁸⁴

Dans l'horizon de cette entente du regard, une question demeure encore en suspens : celle qui m'engage *absolument* moi-même dans ma propre écriture et dans ma propre image, celle où le sujet se prend littéralement comme son propre sujet. Qu'advient-il dans une telle expérience dite autobiographique ? La surexposition en est-elle encore un enjeu ou une marque ? Quel éclairage peut apporter le pur regard du soi sur lui-même ? Et d'ailleurs, est-il toujours question du Même ? Pensons ici à ce qui pourrait constituer un contre-exemple majeur : l'oeuvre photographique de Cindy Sherman qui est une oeuvre de l'autoportrait par excellence, mais dont l'histoire est celle d'un perpétuel travestissement, déguisement, image de soi dans la peau de l'Autre, des autres. S'inventer soi en inventant des personnages ou en brûlant les vies que l'on ne traversera pas. Ou plus directement, se constituer soi en archive, en mémoire de sa propre vie et de son propre regard. Mais est-ce *réellement* possible ? Et comment donner à voir cette tautologie du visible, cette assimilation de la vie à l'oeuvre, cette confusion du narrateur et du personnage ou encore cette fusion du soi et de l'autre, du *soi-autre* ?

⁸³ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁴ Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, Paris, Gallimard, 1948, p. 109.

IV. De l'autobiographie à l'autoportrait

Paroles d'autoportraits, images autobiographiques : il est difficile d'entrer dans ce rapport sans d'emblée le questionner comme un genre, ni comme la pratique incontournable de toute écriture comme de tout travail photographique. « Auto », *autos*, soi-même : le soi toujours donné à voir par soi-même, et peu importe le médium, pourrions-nous déjà penser. Or qui pratique l'autobiographie, l'autoportrait ou encore « la photo-autobiographie » (Denis Roche), ne dresse pas simplement un portrait de soi, une écriture à la première personne, une présence de *sa* figure, mais engage toujours un angle de vue, une vue dans le retour, ce que nous pourrions nommer une auto-vision de la rétrospective : « *je* raconte », « *je* raconte ce que personne ne peut raconter – romancer – mieux que *moi* », « *je me* donne à voir, tel que *je suis* », « *je suis* le visible donné à voir sans intermédiaire ». Et qui dit « rétrospective » — et c'est là que nous commencerions à entrer dans la difficulté plus que dans le rapport —, dit « temps », « temporalité », « temps perdu sur lequel je reviens, sur lequel je *me* retourne ».

Certes, nous pouvons accorder cela à l'écriture. Mais comment et depuis quel lieu le concéder à la photographie, à la pratique, par définition, du présent et de l'instantanéité ? S'il est possible de re-venir par écrit, c'est-à-dire de récupérer des mots de mon histoire passée, de ce qui fait office et lieu de mémoire, comment, en effet, se re-donner à voir *après coup* ? Ce point aura été tout particulièrement relevé par Jan Baetens dans son article intitulé « Légendes de Denis Roche : un livre “incompatible” », donnant lieu au questionnement suivant : « Peut-on raconter photographiquement depuis un moment temporel situé dans le présent (le moment de l'énonciation) des événements ou des situations appartenant au passé (le moment de l'énoncé) ? Pour l'autobiographe, il est facile de se raconter au passé. Dire “Je suis né” est même un lieu commun. Pour l'autobiographe photographique, par contre, *se montrer* au passé est sans doute impossible. D'abord, parce qu'il est exclu, dans le régime non fictionnel de l'autobiographie, de représenter photographiquement ce dont il n'existe pas d'images. Personne, que je sache, ne saurait se prendre en photo au moment de sa naissance, même si un tel événement peut évidemment être photographié. Ensuite, parce que, au fond, toute image est et reste forcément au présent, même si ce présent peut être un présent allongé, étendu, manipulé ; cependant, le seul temps que puisse connaître la photo est celui du

présent »⁸⁵ ? Si ces mots marquent une distinction frappante entre le texte et l'image, il n'en demeure pas moins qu'il est toujours possible de faire suivre une série de photographie *après coup*, de la construire comme *post-autobiographie*, comme phrase reconstituée d'un passé qui nous appartient, qui, tout en étant arrêté, demeure articulable.

Denis Roche emploiera alors le terme de « littérature arrêtée » : « Une littérature arrêtée. Je sais que j'utilise cette expression de "littérature arrêtée" pour désigner aussi bien le journal intime que la photo. Dans l'autoportrait photographique, je dirai que ce sous-entendu "littérature-arrêt" se retrouve avec un exposant fort : l'arrêt est littéraire, bien sûr, mais il est comme montré du doigt alors qu'il est, sous nos yeux, en train d'avoir lieu. »⁸⁶ En un certain sens, l'autoportrait photographique est la mise à l'épreuve d'une impossible littérature. Nous pourrions dire qu'il est l'avènement d'une littérature se montrant présentement comme impossible et *depuis* l'impossible. Ce qui est arrêté là sous nos yeux s'impossibilise en réalisant l'arrêt. Denis Roche nous dirait, en somme, que l'arrêt n'est pas uniquement littéraire : la photographie *est* littéraire, dès lors qu'elle actualise l'impossibilité même de toute littérature.

C'est la raison pour laquelle se surajoute au concept de « littérature arrêtée » celui d'aller-retour :

« Une chose qui me paraît intéressante dans l'auto-portrait, c'est l'aller-retour. On entre dans la photo, c'est-à-dire qu'on se débarrasse de ce rôle du photographe et de l'écrivain et l'on va — dans le champ, précisément — et dans le champ d'observation, on redevient un personnage, avec le déclencheur automatique. On n'est plus du tout l'auteur. On devient uniquement le personnage puisqu'on ne sait plus du tout comment on va être dans la photo. Surtout quand il y a un retardateur de pose. Au bout de trente secondes on ne sait vraiment plus du tout où l'on est, donc on est devenu totalement un personnage et rien d'autre. Et puis, on sait quand même qu'au bout de trente secondes, quand la photo aura été prise, on reviendra à l'appareil. Il y a une notion comme ça, purement visuelle, d'aller-retour à l'intérieur qui me paraît intéressante, qui n'existe pas du tout dans la littérature et dans la peinture, même si l'on fantasme dessus depuis toujours. »⁸⁷

⁸⁵ Jan Baetens, *Légendes de Denis Roche : un livre « incompatible »* in *Denis Roche : l'un écrit, l'autre photographie*, sous la direction de Luigi Magno, Paris, ENS éditions, Collection Signes, 2007, p. 72. Ce livre a pour origine un colloque sur l'œuvre de Denis Roche, organisé les 17 et 18 mars 2004, à l'école normale supérieure.

⁸⁶ Denis Roche, *La disparition des Lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, *op. cit.*, p. 99.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 113.

Peut-être pourrions-nous penser cette notion dans la littérature comme dramaturgique ou scénique : celle d'une écriture théâtrale où l'auteur joue de cet incessant aller-retour entre la personne qu'il fait parler et lui-même. Il reste que Denis Roche insiste sur cette notion « purement visuelle » d'*étant-là* qui se déplace, qui entre et sort du champ. Cet aller-retour, ce jeu de champ et de hors champ destituent étrangement l'auteur de son statut. En effet, l'autoportrait jouerait contre lui-même : compris à tort parfois, comme acte narcissique⁸⁸, il existerait sans que nous puissions en être l'auteur. Ce que chaque auteur chercherait dans l'autoportrait serait par définition impossible : «...depuis 10 ans exactement il ne m'a jamais été donné de me retrouver dans des conditions d'autoportrait telles que je puisse me dire : me voilà au plus près de l'enjeu, le temps dont je dispose et l'espace qu'il me faut couvrir sont exactement la même chose. L'espace-temps réduit à *l'étant-là* d'un cube de lumière, ou plutôt d'un parallélépipède rectangle de lumière : dans la chambre blanche. »⁸⁹ D'où cette phrase que nous écoutons comme en écho : « Se photographier soi-même, c'est plutôt éprouvant. Je ne sais pourquoi, mais c'est ainsi. »⁹⁰ Autrement dit, et dans tout autoportrait, il n'est jamais donné de se retrouver « au plus près de l'enjeu ». L'auteur *est* l'enjeu, l'arrêt de l'enjeu dans l'aller et retour qui le sort toujours déjà du jeu — d'où la tentative impossible de se tenir *au plus près*. En quelque sorte, *l'étant-là* entre et sort indéfiniment, se diffère dans la simultanéité, faisant de l'espace l'enjeu de l'arrêt du temps. Comme si le « je » re-venait sur l'espace d'un temps arrêté, d'un temps qui *le* regarde. L'autoportrait est cette mise en garde de soi-même au seuil de soi-même, là où la *graphia* se promet à la fois comme espace et comme mémoire.

« Auto », *autos*, soi-même : là où je m'éprouve, là où je m'abîme. Peu importe, pourrions-nous dire, si, à la fin, l'image demeure une trace écrite ou visuelle. Ce qui demeure est l'épreuve de la trace dans la trace, l'abîme de *ma* trace. Dès lors, quelle trace — ne parlons pas encore d'archive — nous est-il possible de laisser ? Quelle visibilité écrite de la

⁸⁸ Ou alors il nous faudrait penser, avec Jacques Derrida, une « nouvelle intelligence du narcissisme » : « - On ne peut aimer que soi. On n'aura rien compris à l'amour de l'autre, de toi, de l'autre comme tel, tu entends bien, sans une nouvelle intelligence du narcissisme. Le droit au narcissisme doit être réhabilité, il y faut le temps et les moyens. Plus de narcissisme. Toujours plus de narcissisme — bien compris, y compris de l'autre. » Jacques Derrida, *Droit de regards*, Lecture des photographies de Marie-Françoise Plissart, *op. cit.*, p. 28.

⁸⁹ Denis Roche, *La disparition des Lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, *op. cit.*, p. 101.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 74.

trace ? Et peut-être encore, suis-je responsable de la trace que je laisse, de l'appel auquel je répons, dans l'arrêt ? Qu'entendre, lorsque Denis Roche parlera d'« un tel accablement de la notion d'étant-là » ?

« Dans l'autoportrait, il s'agit de s'expliquer indéfiniment l'un à l'autre, dans un champ clos donné, à l'intérieur duquel, finalement, il s'agit, à force d'aller et retour, à force du cheminement itératif prévu par l'oeil du regardeur, d'épuiser le désir qui va s'y exhiber. Désir qu'à mon tour, le décrivant et le nommant, après l'avoir regardé s'y fomenté, l'avoir prévu avant qu'il n'ait lieu, l'avoir retenu au moment d'appuyer sur le déclencheur, l'avoir fait mien et vécu intensément, si effroyablement intensément, sans vergogne, pendant quelques secondes, désir, oui, qu'à mon tour, je caresse ici à n'en plus finir, l'ayant, une fois pour toutes chaque fois, mis en abyme. Et dans ce qu'on peut dire si abymé désormais, dans pareille abomination que je ne suis pas loin de penser qu'il n'y a pas pire obscénité qu'un autoportrait photographique quel qu'il soit, je peux aussi dire qu'on arrive à un tel au-delà du normal, à un tel accablement de la notion d'*étant-là*, que tout à coup, le tout s'emportant, les définitions devenues confuses tant le désir se fait rien, à rien en tout cas qui tienne encore à nous, au fol espoir de notre aspect, qu'il s'échappe au-delà de l'espace et du temps. La lettre est "volée" à nouveau. Il n'y a plus de reflet ni d'écho, ni de bruit ni de couleur, la mince feuille elle-même à quoi se réduit d'avance dans l'esprit toute idée seulement de photo paraît s'être confondue, *vue de sa tranche*, avec l'horizon. »⁹¹

Reprenons quelques-uns de ces traits : accablement, fol espoir, abomination, mise en abîme, lettre volée. Affirmer que toute recherche de transcription, de visibilité de soi à soi témoigne d'un degré effroyable d'inquiétude et de fascination, c'est ramener l'autoportrait à un excès de la présence. Le soi-même déborde toute retranscription ou toute trace de la retranscription. Comme s'il fallait retenir ce qui échappe et comme si finalement — et c'est ce qui se lira plus que jamais dans la littérature et dans la photographie contemporaine — l'autoportrait ou l'autobiographie n'est pas ce qui contient l'étant-là, mais ce qui l'absente toujours un peu plus de lui-même. La *photo-autobiographie*, c'est, d'abord et avant tout, l'histoire d'une absence. Le « je » se donne ainsi à voir et à entendre dans la fragmentation, l'éclatement et le morcellement de la visibilité. Il nous faut avouer que l'identité, dans son effort tendu vers l'œuvre, ne peut se présentifier que dans et par ce qui la dépossède toujours d'elle-même. De surcroît, l'*autos* tente de se re-donner à voir comme histoire, donc comme passé et comme *différance* (Derrida). Au sujet du portrait photographique, Jean-Marie Schaeffer remarquera qu'il ne peut être que « la trace d'une présence toujours déjà rendue à

⁹¹ *Ibid.*, p. 102.

l'absence par l'écoulement du temps d'où le signe photographique a été extrait. Le "moi" est toujours déjà devenu un autre. »⁹² Ce qui viendrait enrayer la notion même d'acte photo-autobiographique, au-delà même de sa schizophrénie temporelle, c'est qu'elle engage le moi comme autre, la présence comme absence, comme tentative désespérée de se restituer soi-même à l'horizon de l'œuvre.

Le point le plus problématique, au fond, ce n'est pas le soi mais l'œuvre, ou plutôt le constat que l'œuvre formule dans l'écart du soi à lui-même. Le photographe, Jean-Claude Bélégou, dans *Erres*, rend compte de son expérience de l'autoportrait comme phénomène de *mon* inacceptable étrangèreté.

« Je me photographie et je ne me sens plus exister. Je ne me sens plus prendre ni être pris. Ni compassion, ni ressentiment. Il n'y a plus rien qu'un geste qui me désigne à moi-même, me met en joue, s'évertue à chercher quelque intériorité, quelque substantielle densité, quelques bribes d'intelligente présence, d'émoi à la vie. Je regarde ce geste, cette main, ce hublot cristallin, il n'est alors que la volonté impuissante et vide de saisir cette ultime coïncidence de l'acte à la conscience, du sujet à l'objet, de l'autre à soi, de ce bras déjà autre que soi, extérieur à cette sensation diffuse et toute close d'être, qui se borne au for intérieur, à cette bouillie mentale où mon corps est déjà un étranger à mes yeux.

Dissolution où je suis incapable de m'appréhender dans ma totalité phénoménale, à coïncider avec moi-même, à me ressentir. Toute vie est ainsi fermée et coupée d'elle-même et des autres. Toute pensée assujettie au langage des autres et limitée à l'exacte distance incoercible à l'autre. »⁹³

Que la *photo-autobiographie* soit le scandale d'un impossible renvoi à soi-même, cela ne veut pas seulement dire que nous engageons de l'autre en questionnant l'*impossible* autre, mais que nous nous approchons *au plus près* de la biographie, de la photographie et de l'existence de l'œuvre. Étonnamment, il n'y va jamais dans le fond d'un « choix artistique » de *se-donner-soi-à-voir*, de se raconter soi-même, mais plutôt de *se donner dans* l'œuvre et *comme* œuvre. En quelque façon, ce trait de soi dans l'œuvre et toujours déjà *hors* de l'œuvre — voulu et désiré comme *hors* de l'œuvre — et témoigne ainsi de cette tentative de

⁹² Jean-Marie Schaeffer, *Du portrait photographique in Portraits, singulier pluriel, 1980-1990, Le photographe et son modèle*, Paris, Hazan, Bibliothèque nationale de France, 1997, p 23.

⁹³ Jean-Claude Bélégou, *Erres*, Paris, *Les Cahiers de la photographie* n°29, 1994, p. 96.

distanciation dans l'indistanciable, d'une saisie ou ressaisie de soi au regard du temps, de la disparition et de la mort.



4. Jacques Damez, *Autoportrait dévisagé*.

Le dispositif de distanciation généré par l'acte autobiographique et par l'autoportrait photographique apparaît finalement comme l'inévitable passage de soi à soi⁹⁴ ou de soi vers l'Autre, vers le *tout-Autre*. Ce qu'il advient d'une telle pratique demeure donc obscure. Or il faudrait penser que s'y joue pourtant l'entièreté de la littérature et de la photographie⁹⁵. Comme si d'un autoportrait ou d'une autobiographie, on pouvait en déduire, en tirer ou en faire découler toute une oeuvre. Loin de n'être que le retour de l'auteur sur sa propre vie, l'autobiographie traduit la traversée de l'oeuvre et dénonce la perte engagée par toute

⁹⁴ Antoine d'Agata, *Manifeste*, Paris, Le point du jour éditeur, 2005, p. 19. : « Tout projet photographique peut être jugé comme un compte-rendu autobiographique. »

⁹⁵ Nous renvoyons ici à l'article de Jean Arrouye sur Denis Roche, *D'immobiles statues, Une conception de la photographie*, in Denis Roche, *L'un écrit, L'autre photographie*, op. cit., p. 86. : « la pratique de l'autoportrait était à ses yeux particulièrement significative de la nature et des enjeux de la photographie et que, de ce qu'il disait des autoportraits qu'il a retenus, pouvait se déduire une conception générale de la photographie. »

traversée. Lors d'un entretien et en réponse à cette question — portant en quelque sorte la quasi-inconcevabilité des propos précédemment tenus, et venant comme sauver le réel et son raisonnable — : « *C'est quand même vous qui êtes sur la photo ?* » ; Denis Roche dira : « Oui, j'y suis mais je me perds de vue en y entrant. »⁹⁶ En effet, faire œuvre, n'est-ce pas toujours se perdre de vue « en entrant » dans l'œuvre ? Un autoportrait où, pourrait-on penser, il serait possible de se retrouver « en y entrant » ne renverrait-il pas à la banalité même de *la* photographie et par là de *toute* photographie ? Se retrouver soi dans l'œuvre, n'est-ce pas ce que pourrait prétendre celui qui n'a jamais osé entrer dans l'œuvre ?

Nous voici devant un autre aspect de l'autoportrait comme de l'autobiographie. L'œuvre aura, par avance, à la fois sauvé et détruit toute tentative *autophotobiographique*. Il y a quelque chose d'inappréhensible vers lequel se destine cette pratique et, tout se passe comme si, au cœur de cet inappréhensible, l'œuvre sur-venait, « cédait » en quelque sorte. Alors ce qui arrive est de l'ordre de la survie : seule importe, dans l'autobiographie, cette recherche de survie et ce — nous citons ici Blanchot dans *L'Écriture du désastre* — « par un suicide perpétuel — mort totale en tant que fragmentaire. »⁹⁷ C'est la raison pour laquelle, à

⁹⁶ Denis Roche, *La disparition des Lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, *op. cit.*, p. 74. « Oui, j'y suis mais je m'y perds de vue en y entrant. Quand on vise dans un appareil photo, en choisissant la place où on va aller s'installer devant l'objectif, on ne s'y voit pas, on ne peut savoir exactement comment on va y être donc on échappe complètement à son œil. Et pour peu qu'on ait un retardateur assez long — j'utilise souvent un retardateur de 30 secondes — au bout de ce temps vous ne savez plus où vous êtes ni *qui* vous êtes... donc vous devenez vraiment un personnage qui se trouve "pris en photo". L'autoportrait, à proprement parler, n'existe pas en photo. Sauf à photographier un miroir, et à se retrouver en Carollisé... c'est sans grand intérêt. »

⁹⁷ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 105. : « Écrire son autobiographie soit pour s'avouer, soit pour s'analyser, soit pour s'exposer aux yeux de tous, à la façon d'une œuvre d'art, c'est peut-être pour chercher à survivre, mais par un suicide perpétuel — mort totale en tant que fragmentaire. » Nous relèverons ici, en guise de précision, les vifs propos, tenus par Maurice Blanchot dans *Le Livre à venir, contre l'autobiographie*. Ces passages en sont évocateurs : « Il y a, dans le journal, comme l'heureuse compensation, l'une par l'autre, d'une double nullité. Celui qui ne fait rien de sa vie, écrit qu'il ne fait rien, et voilà tout de même quelque chose de fait. Celui qui se laisse détourner d'écrire par les futilités de la journée, se retourne sur ces riens pour les raconter, les dénoncer ou s'y complaire, et voilà une journée remplie. C'est la "méditation du zéro sur lui-même" dont parle vaillamment Amiel. » *Le Livre à venir, Le journal intime et le récit*, *op. cit.*, p. 255. Ou encore : « Mais qu'un écrivain aussi pur que Virginia Woolf, qu'une artiste aussi acharnée à créer une œuvre qui retienne seulement la transparence, l'auréole lumineuse et les contours légers des choses, se soit sentie comme obligée de revenir auprès d'elle-même dans un journal de bavardage où le "je" s'épanche et se console, cela est significatif et troublant. Le journal apparaît bien ici comme un garde-fou contre le danger de l'écriture. Là-bas dans *Les Vagues*, gronde le risque d'une œuvre où il faut disparaître. Là-bas, dans l'espace de l'œuvre, tout se perd et peut-être l'œuvre aussi se perd. Le journal est l'ancre qui racle contre le fond du quotidien et s'accroche aux aspérités de la vanité. » *Ibidem*. Cependant, nous tendrions à penser que ce qui pourrait sauver une pensée autobiographique — au demeurant existante dans l'œuvre de Maurice Blanchot —, ce serait étonnamment de ne plus employer ce mot, de ne plus l'assumer ou le défendre comme tel. Il écrira, à propos d'Herman Hesse : « Tous les livres ne sont pas autobiographiques mais tous presque parlent intimement de lui. » *Ibid.*, p. 230.

suivre cette mise en péril de soi à soi par l'œuvre ou à travers l'œuvre, il serait peut-être souhaitable de tout effacer, de ne laisser aucune trace de *ma survivance*. Se donner à voir, c'est déjà chercher à ne pas mourir et c'est déjà mourir. Il faudrait donc faire disparaître — enregistrer en faisant disparaître — l'inévitable annonce ou mise en miroir du mourir. Ce dont parle Derrida dans *La Carte Postale* datant du 11 juin 1977 : « ce sera toujours le scandale et aucune archive ne s'en chargera, aucun ordinateur n'en gardera la mémoire. Le “photomaton” que j'ai collé sous le grattoir sur la table de S., vient de Paddington. Quand je n'ai rien à faire dans un lieu public, je me photographie et sauf exception, je me brûle. »⁹⁸ Cet aveu est comme le versant de toute une écriture — le visage de l'œuvre et en l'occurrence de Derrida lui-même. Aveu capital, peine capitale infligée à son propre visage, incinération immédiate de l'image, du « quand-je-n'ai-rien-à-faire ». Traduisons : quand je n'écris pas, je me photographie et je me brûle. *L'autophotobiographie* comme histoire de la brûlure ou extermination de l'image. Derrida précise : « sauf exception ». Quelles sont les raisons de *ses* exceptions ? Pourquoi, parfois-mais-presque-jamais, il ne brûle pas, il ne *se* brûle pas ? Serait-ce pour ne pas perdre l'importance du mot « brûler », ne pas perdre le mot même ? Autrement dit : ce que les actes peuvent faire aux mots, à moi-même.

Se dessaisir de soi-même. L'autoportrait et l'autobiographie seraient le premier pas vers un tel dessaisissement. A la différence de Blanchot, nous pourrions penser qu'une certaine recherche *photoautobiographique* parviendrait, tout en travaillant sur ce rapport à soi, à atteindre « cette puissance neutre, sans forme et sans destin, qui est derrière tout ce qui s'écrit »⁹⁹. Comme si, finalement, l'œuvre, en nous menant effroyablement vers nous-mêmes et vers l'autre, vers le tout-autre, nous retirait par là même notre destin, notre pouvoir de voir et d'écrire, nous confiant à « cette puissance neutre », à cette nudité *sans* rapport où tout se consume, s'assume en se consumant. « Assumer les cendres », nous aurait peut-être dit Derrida.

⁹⁸ Jacques Derrida, *La Carte Postale*, Paris, Flammarion, 1980, p. 42. Citons également cet autre passage de *La Carte Postale* où Jacques Derrida fait mention de son usage du photomaton : « Je me joins pour finir à ma lettre : encore un photomaton de moi, impitoyable n'est-ce pas ? Je te l'envoie pour te demander de le déchirer et de le jeter par la fenêtre de ta voiture, en roulant vite, c'est toujours comme ça que je disperse les choses. » *Ibid.*, p. 137.

⁹⁹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 24.

V. La nudité du *sans rapport*

« Il faut donc tenter de ressaisir dans l'oeuvre littéraire le lieu où le langage est encore relation sans pouvoir, langage du rapport nu, étranger à toute maîtrise et à toute servitude, langage qui parle aussi seulement à qui ne parle pas pour avoir et pour pouvoir, pour savoir et pour posséder, pour devenir maître et se maîtriser, c'est-à-dire à un homme fort peu homme. C'est assurément une recherche difficile, bien que nous soyons par la poésie et l'expérience poétique dans le vent de cette recherche. Il se peut même que nous, hommes du besoin, du travail et de la puissance, nous n'ayons pas les moyens de gagner une position qui nous permette d'en pressentir l'approche. Peut-être s'agit-il aussi de quelque chose de très simple. Peut-être cette simplicité nous est-elle toujours présente, ou du moins une simplicité égale. »¹⁰⁰

« Langage du rapport nu ». Ces mots de Blanchot, ouvrant notre langage, comme volontairement placés en exergue du langage et de toutes langues, nous rappellent notre « recherche difficile ». Ou encore « peut-être s'agit-il aussi de quelque chose de très simple ». Comme si, après ces mots, nous aurions très peu à écrire. Comme si, après avoir traversé le Même et l'Autre, nous ne serions plus que nudité, nudité sans pouvoir.

« Là, certes, plus de faute, mais pas d'innocence, rien qui puisse me lier, me délier, rien dont "je" doive répondre, car que peut-il être demandé à celui qui a déposé le possible ? Rien — sauf ceci qui est l'exigence la plus étrange : qu'à travers lui parle ce qui est sans pouvoir, qu'à partir de là la parole s'annonce elle-même comme absence de pouvoir, cette nudité, l'impuissance, mais aussi l'impossibilité, qui est le premier mouvement de la communication. »¹⁰¹

Etonnamment, la parole nous mène vers le *sans rapport* et donc vers le *sans pouvoir*, vers l'impossible né du constat du possible. *Je* ne dois plus répondre. A rien. Levinas s'arrêterait sans doute, dressé d'inquiétude et d'effroi, devant cette seule phrase. Précisons alors : *je* ne dois plus répondre, sauf à l'impossible. Blanchot dit : la parole nue est ce qui répond à l'impossible. De là, le fait que la parole nous *attache* à l'impossible, puisqu'elle nous aura, toujours et par avance, liée et déliée à tout, de tout. La seule chance pour que l'oeuvre en vienne à elle-même, c'est d'en avoir définitivement fini avec tout lien, toute tentative de lien, de rapport, avec tout ce qui peut exister en dehors d'elle. Il n'y a pas de dehors. L'oeuvre *est* son dehors. Elle est d'autant plus nue que sa nudité *la* regarde, la

¹⁰⁰ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 49.

¹⁰¹ *Ibidem*.

concerne au premier chef. Plus en avant, je ne dois plus répondre à rien et l'œuvre ne répond qu'à elle-même : « l'œuvre dont on n'est jamais maître, jamais sûr, qui ne veut répondre à rien qu'à elle-même et qui ne rend l'art présent que là où il se dissimule et disparaît. Pourquoi cela ? »¹⁰² Notons que le chapitre se clôt sur cette question. La question illustrant par là même son propos : il n'y a rien à répondre, et c'est l'œuvre qui parle, en personne, personne répond, l'œuvre se répond à elle-même.

Faire œuvre, c'est toujours être en absence de —. Ou *être* l'absence. Rester en absence. La question engage sa propre absence. L'œuvre revient toujours un peu plus sur ce qui la dépossède. Elle est le *sans* et la nudité du sang — la propagation sans limite. Elle est à elle-même le ressentiment d'un manque sans privation, la répétition du *sans* à l'approche de l'impouvoir. Au plus près de la présence, l'écriture approche l'Autre et le Même, s'abîme au contact du tout-Autre en se retirant, en répétant dans le retrait : *sans, sans, sans*, infiniment *sans*. Et nous constatons alors comment le *sans* est ce qui, paradoxalement, remplit l'œuvre d'elle-même. Alors, pour penser le voir et l'écrire, il faut toujours penser le voir-*sans* et l'écrire-*sans*. Autrement dit, nous ne voyons jamais avec le regard, nous n'écrivons jamais avec les mots. Cependant, en aucun cas, il faudrait penser le *sans* comme actif, volontaire, déterminant, voulant retirer ou soustraire quelque chose au visible et au langage. Derrida pensera le *sans* de Blanchot comme ce *devoir-d'être-opérant-mais-de-ne-pas-opérer*, de devoir soustraire à ce qui est toujours en deçà ou au-delà de toute complétude. Le *sans* serait alors ce qui fait retour, ramène ou rapporte, remonte à la surface, à l'écart de toute négativité — ce qui empêche la relève comme l'absence de relève. Le *sans* n'est pas de la langue ordinaire. Certes, l'œuvre est, par avance, dépossédée, puisqu'elle n'est pas une propriété du langage ou du visible, puisqu'elle est libre, outrageuse dans sa liberté, et donc pauvre, pauvrement tournée vers l'autre qui l'arrête, « l'aborde », la déborde par ce qu'elle contenait déjà en elle. « Je séjournais sans l'atteindre »¹⁰³, nous dira encore Blanchot. Et Derrida comprendra :

¹⁰² *Ibid.*, p. 174.

¹⁰³ Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Paris, Gallimard, 1953, p. 134. « Je comprends mieux ainsi pourquoi c'était cela, écrire : je le comprenais, je veux dire que ce mot devenait tout autre, beaucoup plus exigeant encore que je ne l'avais cru. Assurément, ce n'était pas à mon pouvoir qu'il était fait appel, ni davantage à moi-même, mais "à ce moment" où je ne pourrais rien — et ainsi il me semblait qu'écrire devait consister à me rapprocher de ce moment, ne me donnerait pas pouvoir sur lui, mais, par un acte que j'ignorais, me ferait don de ce moment auprès duquel, depuis un temps infini, *je séjournais sans l'atteindre* — loin d'ici et cependant ici. » Nous soulignons.

« Le *sans* (de) Blanchot doit opérer mais il n'opère pas, il laisse revenir ce qui a toujours été dissimulé comme le tout autre et ne peut qu'être dissimulé. Il doit opérer sans la négativité dont s'est chargée le sans dans la langue dite naturelle, la logique formelle ou dialectique. Et dans ce travail passif, l'étymologie ne nous est, en tant que telle, d'aucun secours. Selon une singulière démarche, la plus intempestive, celle que nous sommes peut-être le moins prêts à suivre ou à reconnaître, nous ses soi-disant contemporains ou lecteurs ; selon ce qui n'aurait la forme d'une avance que dans l'ordre d'une histoire orientée, n'ayant plus cours dès lors que s'y produit cette avance sans avance (essaie de lire "mes pas sans but" dans *Celui qui ne m'accompagnait pas*), le sans s'autoaffecte du tout-autre (*sans sans sans*). Il est donc infiniment passif au regard du tout autre qui l'affecte ou l'aborde. »¹⁰⁴

Essayons de lire, dans *Celui qui ne m'accompagnait pas*, la toute dernière phrase : le « sans » où « tout avait déjà disparu, disparu avec le jour. »¹⁰⁵ Il y a quelque chose d'autrement plus troublant dans l'usage du *sans* de Blanchot. Nous pourrions dire qu'il est en partie lié au regard. Il est comparable à ce que Blanchot nomme des « images sans yeux »¹⁰⁶, c'est-à-dire des images confiantes ou plutôt d'une confiance neutre, ne s'adressant plus à personne, ne découvrant rien, immobilité fermée qui se dissimule silencieusement et où la dissimulation se révèle. »¹⁰⁷ Le *sans* permet, en ce sens, de *se confier*. Il est « sans entrave, sans visage »¹⁰⁸ ; il est ce à partir de quoi l'absence rayonne. Il soustrait à ce qui ne peut se soustraire de rien. En somme, le *sans* demeure à l'écart de toute totalité : il est sans rien, intotalisable, abandonné à lui-même, sans attache langagière, sans signification ni même *désignification*. En cela, il est inséparable de l'œuvre et de sa possibilité impossible. Le *sans* comme percée, à l'écart du rien et du tout, toujours au dehors : il met à nu le langage. Disons qu'il est le mot, à peine un mot, le plus nu de notre langue. Il est dépourvu de signification intrinsèque : un mot libre. L'erreur serait de le penser comme une préposition, comme un invariable reliant un mot à un autre, marquant l'absence, la privation, l'exclusion du rapport

¹⁰⁴ Jacques Derrida, *Parages*, Paris, Galilée, 1986, rééd 2005, p. 85. et p. 86.

¹⁰⁵ Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, *op. cit.*, p. 174.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 148.

¹⁰⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 167.

qui unit un mot à un autre¹⁰⁹. Le *sans* est sans mot, sans position, sans rapport et comme tel occupe tout l'espace de l'œuvre. Il est la spatialité même. Il est le mot qui, en avançant, soustrait le précédant et le suivant.

C'est pourquoi le *sans* est le *lieu-sans-lieu* de l'écriture, de la photographie et de la littérature – entendons ici par littérature ce que Blanchot comprenait comme l'autre visage de la philosophie. Il est l'habitation de ce qui n'est plus habitable, de ce qui s'est répandu, déversé dans chaque mot, en avance et en retard sur chaque mot. Ecrire, photographier ne cessent de nous préparer à une dépossession plus radicale, à un éloignement indéfini et croissant ou encore à cette ouverture à « l'incertitude infinie du rapport au tout autre, ce rapport sans rapport. »¹¹⁰ Et « ce rapport sans rapport », tel que l'énonce ici Derrida, est percée, « prise » dans la dépossession et comme tel regard, nudité du regard devant tout ce qui aurait pu prédéfinir, cadrer, circonscrire et délimiter la prise. « Le *sans* qui découpe la chose et l'enlève à elle-même »¹¹¹, écrit encore Derrida dans *Parages*. Ecrire *sans* écrire. Photographier *sans* photographier.

« *Sans* joue comme un étrange ressort, ni une énergie, ni un fonctionnement. *X sans X* paraît ne plus fonctionner. Mais s'il le fait, c'est autrement qu'on ne croit. Sans doute, ça ne fonctionne plus, ça ne marche plus, ça ne veut rien dire et rejoint un degré 0 de la thèse, du discours et du sens. Ça veut dire 0 et pourtant il n'y a pas 0. Il reste un reste sans reste de ce passage »¹¹².

Le négatif photographique — la pellicule sensible — serait le « reste sans reste de ce passage » : *sans-cible*. Nous ne photographions jamais *pour* faire des images, *pour* être ou devenir photographe. Nous n'écrivons pas non plus *pour* servir le langage, ni *pour* mettre en service la langue, en route les phrases. *Sans* n'est pas un mot *pour* dire. Derrida écrit : « ça ne fonctionne plus, ça ne marche plus. » Comme s'il y avait là, dans cet usage du *sans*, une technique à l'œuvre, un ordre de la technicité, et en tant que tel, annonçant déjà sa

¹⁰⁹ Maurice Blanchot donne ici un exemple essentiel du *sans* tel qu'il utilise ou tel qu'il le *contre-utilise* : « Là où nous étions sans peur, sans souffrance, sans désir, à cause de cela livrés à la peur, au désir, à la souffrance perpétuels. » *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 121.

¹¹⁰ Jacques Derrida, *Droit de regards*, Lecture des photographies de Marie-Françoise Plissart, *op. cit.*, p. 35.

¹¹¹ Jacques Derrida, *Parages*, *op. cit.*, p. 88.

¹¹² *Ibid.*, p. 84.

défaillance. Le déclic¹¹³ du *sans*, « ce ressort sans ressort », déclenche inévitablement le fonctionnement d'un mécanisme, par avance hors état de marche. Bruit sec et métallique du déclencheur photographique, instantanéité qui ne donne rien à voir : photographe *sans* photographe. Et donc, photographe, ce serait accepter de perdre la mémoire du mot et du verbe, absolument. Tout est intact, en apparence. Le réel appartient encore au réel. Et pourtant, quelque chose d'irréparable a eu lieu : « ce re-trait laisse tout intact (sauf, indemne) en apparence, la langue, le discours, la conscience, le corps, etc., à l'instant même où il a laissé s'opérer en silence un ravage absolu, un rapt, une rature instantanée. »¹¹⁴ Il n'y a rien à voir sur le négatif — une photographie *sans* photographie où le *sans* « neutralise sans négativité » — et pourtant la photographie tout entière est là : l'invisible en proie à l'irréversible de toute réversibilité.

Le *sans* a donc une fonction spectrale : il revient hanter chaque mot¹¹⁵ et chaque image. Fantôme du visible et de l'invisible, « le *sans* marque une catastrophe interne et externe..., une clôture sans fin, une fin sans fin. »¹¹⁶ C'est le mot sans lequel rien n'existe. Le degré 0 du langage, de la thèse et du texte, de l'œuvre à venir. Ce qui a de l'à-venir apparaît vêtu-dévêtu du *sans*. Comme si la nudité de ce mot — à peine un mot, nous le répétons — annonçait encore et toujours l'à-venir de l'œuvre, l'entêtement de l'œuvre à devenir elle-même, à sortir d'elle-même, envers et contre tout, c'est-à-dire contre la langue traditionnelle, maternelle, naturelle, contre l'image préconstruite, déjà là, sous nos yeux. Rien n'est sous nos

¹¹³ Nous renvoyons au titre de l'article du 9 septembre 2003 de *L'Humanité* à l'occasion de *Visa pour l'image* : « Chaque déclic photo était comme un coup de feu. » Nous pourrions dire que le *sans* est, par définition et par extension, comme un coup de feu, tuant la langue naturelle, l'image naturelle.

¹¹⁴ Jacques Derrida, *Parages*, *op. cit.*, p. 84. et p. 85.

¹¹⁵ Reprenons ici, à titre d'exemple, les occurrences du *sans* dans l'œuvre de Blanchot, telles qu'elles sont relevées par Derrida : « elle exprime sans exprimer », « cette mort sans mort », « survie qui n'en est pas une », « La Littérature et le droit à la mort » ; « mort sans mort », mort mais sans mort », « l'origine de ce qui est sans origine », « air sans air », « pensée sans pensée » (*Thomas l'Obscur*) ; « parole sans parole », « ressemblance... sans ressemblance » (*Celui qui ne m'accompagnait pas*) ; « être sans être », « à nouveau sans nouveauté », « lien sans lieu », « distance sans distance », *L'Entretien infini* ; « approche sans approche », « attendant et sans attendre », « espacée sans espace », « repos sans repos », *L'attente l'oubli* ; « secret (sans secret) » (*L'Amitié*) ; « l'autre en son attrait sans attrait », « le nom sans nom », « autre malheur, d'un malheur sans malheur », « la fin (sans fin) des livres » (*Le Pas au-delà*) ; « moi sans moi », « détruits sans destruction », « Discours sur la patience » ; « Vivre sans vivant, comme mourir sans mort : écrire nous renvoie à ces propositions énigmatiques », « Une scène primitive » ; « l'*alethéia*, telle qu'on la pense sans la penser » (*L'Écriture du désastre*) ». Jacques Derrida, *Parages*, *op. cit.*, p. 84.

¹¹⁶ Jacques Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983-2005, p. 96. et p. 97.

yeux. « Les yeux sont absolument nus »¹¹⁷, nous dit alors Levinas. En somme, l'important, c'est de garder, du début à la fin, « les yeux absolument nus », de se laisser traverser par la dissimulation qui œuvre, vers le tout Autre. Les yeux nus ne peuvent voir que le tout autre. Le *sans* est alors « trace de pas »¹¹⁸, passage, trace de la mort dans les vieux mots, annonce, promesse, promesse de ce que la vie peut toujours voler, enlever à la mort, à la fin, seulement à la fin.

¹¹⁷ Emmanuel Levinas, *Liberté et commandement*, Montpellier, Fata Morgana, 1994, p. 49.

¹¹⁸ Jacques Derrida, *Parages*, *op. cit.*, p. 85. « Sans — trace de pas. »

CHAPITRE III.

L'IMAGE ENIGMATIQUE

I. Est-ce encore toi que je vois ?

Commencer par une telle question, c'est-à-dire donner le titre à la question qui marque, d'emblée, le doute et l'incertitude radicale en toute adresse et en toute destination — le visage de l'adresse même —, c'est peut-être déjà reconnaître que je suis toujours dans l'incapacité de reconnaître l'Autre comme de me reconnaître moi-même. Cette question ne renferme ni un jeu de langage, ni une défaillance de la mémoire, encore moins la trace du temps qui passe, qui altère, déforme, rend autre. Au contraire, cette question *est* la présence même. Entendons « est-ce encore toi que je vois ? » dans le présent de la question qui ne finit pas. Entendons d'abord « est-ce toi ? » puis « est-ce *encore* toi ? » ou « est-ce toi depuis l'impossibilité de te voir, moi — d'affirmer-moi-que-c'est-toi ? », « est-ce toi sans moi — sans que moi je ne te vois ? » ou encore « est-ce moi sans moi qui ne peut te voir ? ». Il y a quelque chose d'irréductible à la question. Nous pourrions dire que c'est une question très sérieuse, en photographie comme en littérature. La gravité de la question tient à son degré de contre-évidence : comment se fait-il que l'espace du doute ait pu s'introduire entre toi et moi, c'est-à-dire entre ce que *je* vois de toi et ce que *tu* ne vois pas de toi ? Autrement dit, comment se fait-il que cette question puisse être posée, puisse se poser entre nous, qui *nous* connaissons ?

Toute une logique infernale de la question nous entraîne, de part et d'autre, dans l'œuvre de Blanchot, comme s'il n'avait eu de cesse de se demander ce qu'il voyait, si l'Autre le voyait et comment il pouvait le voir, et finalement ce que *voir* voulait *dire* en sachant qu'on ne voit jamais *vraiment*. En ce sens, il a éternellement posé la question dans la fatalité de *cette* question, n'affirmant jamais mais questionnant toujours *autrement*. Nous citons ici quelques occurrences¹¹⁹ — nous ne pourrions les citer toutes, puisqu'elles sont partout, la question est partout, et ce même lorsqu'elle n'est pas posée explicitement : « Ce sentiment : “Je le vois”, et aussitôt “Je le voyais, il ne me voit donc pas”, cela a mis dans nos rapports le tourment d'une détresse inexprimée. », « Peut-être est-il derrière chacun de nous, celui que nous voyons... Mais peut-être n'est-il que moi-même, depuis toujours moi sans

¹¹⁹ Maurice Blanchot, *Le Dernier Homme*, Paris, Gallimard, 1957, p. 12., p. 47. et p. 51. *L'Attente, l'oubli*, *op. cit.*, p. 55., p. 56. et p. 96. *Au Moment voulu*, Paris, Gallimard, 1951, renouvelé en 1979, p. 9. *Celui qui ne m'accompagnait pas*, *op. cit.*, p. 74., p. 75., p. 164. et p. 166. *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 97. *Le Ressassement éternel*, Paris, Minuit, 1983, p. 61. *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983, p. 87.

moi, rapport que je ne veux pas ouvrir, que je repousse et qui me repousse. », « Peut-être le voyais-je sans m’imaginer le voir. » (*Le Dernier homme*) ; « Vous me voyez ? — Bien sûr, je vous vois, je ne vois que vous — mais pas encore. », « “Vous me voyez ?” — “Naturellement, je vous vois.” — “C’est bien peu, tout le monde peut me voir.” — “Mais non pas peut-être comme je vous vois.” — “Je voudrais autre chose, je veux autre chose. C’est très important. Sauriez-vous me voir, même si vous ne pouviez pas me voir ?” — “Si vous étiez invisible ?” », « “Pourquoi se laisse-t-elle ainsi voir ?” — “Par plaisir, j’imagine, le plaisir d’être visible.” — “Pourtant, jamais assez.” — “Naturellement, jamais assez.” » (*L’Attente l’oubli*) ; « Je ne cessais de la regarder : Voilà donc d’où venait mon étonnement. (...) Je finis par lui dire : “Vous avez réellement peu changé !” » (*Au Moment voulu*) ; « “Vous a-t-il vu ?” J’y réfléchis, et je ressentis l’angoisse, la tristesse qui me rappelait la présence de cette figure, fixée en un seul point par le fait que je la fixais... », « “Le voyez-vous en ce moment ?” Mais par cette question, je compris que la lumière que je venais de parcourir désirait éclairer toute autre chose, cette réponse même que je lui donnai en cet instant dans toute sa “lumière” : “Oui, je l’ai déjà vu.” », « “Eh bien, je vois, je vois”, comme si réellement, pour lui, quelque chose comme un portrait se fût dégagé de moi. », « ...car il ajouta : “Je vois, je vois”, et j’eus alors le sentiment que cette fois il avait pris réellement possession de ce visage... » (*Celui qui ne m’accompagnait pas*) ; « “Est-ce vous ?” — “Oui, c’est moi.” — “Vous, en plein jour.” — “Dans le plein jour de l’obscurité.” » (*Le Pas au-delà*) ; « Vous ne voyez pas ce que je vois » (*Le Ressassement éternel*) ; « une tentative de s’approcher en elle de ce qui se soustrait de toute approche, de la voir telle qu’elle est, et pourtant il ne la voit pas ; il sent qu’il ne la voit jamais » (*La Communauté inavouable*).

Ces questions et propositions sont, pour la plupart, énigmatiques. Elles résonnent comme un avertissement lancé au visible et à notre regard. Au final, nous dit Blanchot, nous ne sommes jamais sûrs de ce que nous voyons. Et pourtant, « c’est très important ». A chaque fois que nous voyons, nous entrons en contact avec autre chose que la pure visibilité. Et c’est peut-être cette nécessité, et en même temps cette profonde inquiétude, de ne jamais, devant l’Autre, pouvoir ou devoir s’en tenir uniquement à la pure visibilité. Au fond, nous espérons que l’Autre voit *en nous* autre chose que ce que nous donnons à voir : « Mais je ne voudrais pas que vous me voyiez pour cette simple raison que je suis visible. »¹²⁰ Comme s’il y avait

¹²⁰ Maurice Blanchot, *L’Attente, l’oubli, op. cit.*, p. 56.

un appel de l'être vers l'Autre à être vu ou entendu au-delà de sa visibilité. Est-ce encore toi que je vois ? Oui, toujours mais pas encore. C'est encore toi que je vois, toujours et comme pour toujours, mais ce n'est pas *encore tout à fait toi*. Qu'il n'y ait aucune garantie au règne qui rend visible l'invisible, c'est la seule chose dont nous pouvons être sûre. Cependant une insistance se fait entendre : l'invisible peut ou doit se faire voir. Certes, l'Autre est toujours visible par un pouvoir qui le précède lui-même. Mais alors il faudrait tenter de voir « en dehors de ce pouvoir, par un droit sans lumière ».¹²¹

Et c'est peut-être en cela que réside la tâche comme l'à-venir de l'écriture et de la photographie. En premier lieu, parce que ces deux pratiques sont, à chaque fois et comme à chaque coup, confrontées à cette question. Et puis immédiatement à une autre : qu'est-ce que *voir* et qu'est-ce que *donner à voir* ? L'écriture et la photographie ne re-disent jamais le visible. Ce qu'elles voient du visible est, par avance, vues d'elles seules. Pour une raison simple qui est la raison grave de l'existence même de l'écriture et de la photographie. Comme si elles jouaient, à chaque instant, l'ultime de ce qui est donné à voir. La vue physique, morphologique, physiologique se mêle à une autre visibilité — absolue — venant destituer l'absolu de lui-même. Peu à peu, quelque chose d'incontestable se fait entendre : l'invisible n'est jamais assez visible. Derrière cela, nous retrouvons donc à la fois une vérité, un secours immédiat et en même temps un avertissement, une faute, une « faute merveilleuse »¹²², un aveu, « l'aveu sans réserve qui mettrait fin à tout »¹²³. Pour aborder la question — est-ce encore toi que je vois ? —, il faudrait ne s'en remettre qu'à elle, c'est-à-dire ne jamais tenter une réponse, savoir qu'il n'y a pas de réponse précise, nette, tranchée. Il est impossible d'affirmer « c'est encore toi que je vois », au risque de manquer radicalement l'Autre.

En ce sens, une bonne photographie — prenons l'exemple du portrait —, un bon portrait ne permettrait jamais de dire « c'est lui ». Cela ne veut évidemment pas dire que l'on ne peut pas reconnaître la personne, le nom, le visage, le regard mais, en aucun cas, dans une bonne photographie, nous pouvons nous réduire à cette affirmation : « c'est lui, je l'ai

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Maurice Blanchot, *Le Dernier homme*, *op. cit.*, p. 45.

reconnu tout de suite, c'est lui comme il a toujours été, comme je l'ai toujours vu. » Mais non, il y a comme un instant à vide, un temps hésitant, un trouble de l'image et dans *son* image. Quelque chose qui est lui, et puis déjà *plus* lui. Je peux m'empresser de répondre : « c'est lui ! » mais il me faudrait reconnaître que je n'ai aucun moyen, aucune assurance pour répondre à cette question. Ainsi, je peux savoir que j'ai, au fond, la « bonne réponse » — la réponse qui serait comme une « pièce justificative »¹²⁴ — mais que la réponse retourne à la question, demeure avalée ou ravalée par ce « est-ce encore toi ? » Et d'ailleurs, est-ce même encore moi ou plutôt n'est-ce pas parce que *ce n'est plus moi* que je pose la question, te pose la question me la posant à moi ?

Nous ne pouvons manquer ces phrases mémorables de Barthes, commentant deux de ses portraits et cette folle exclamation à la vue de lui-même :

« Mais je n'ai jamais ressemblé à cela ! — Comment le savez-vous ? Qu'est-ce que ce “vous” auquel vous ressembleriez ou ne ressembleriez pas ? Où le prendre ? A quel étalon morphologique ou expressif ? Où est votre corps de vérité ? Vous êtes le seul à ne pouvoir jamais vous voir qu'en image, vous ne voyez jamais vos yeux, sinon abêtis par le regard qu'ils posent sur le miroir ou l'objectif (il m'intéresserait seulement de voir mes yeux quand ils te regardent) : même et surtout pour votre corps, vous êtes condamnés à l'imaginaire. »¹²⁵

Ce que Barthes formule, de surcroît dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, est de l'ordre de la contestation la plus radicale : — « non, ce n'est pas moi ! », « je n'ai jamais ressemblé à cela ! » Nous pourrions immédiatement penser, contre Barthes par lui-même, que

¹²⁴ Sur la question de la photographie comme « pièce justificative », nous renvoyons à ce passage dans *Le Très-Haut* : « Par bonheur, un client entra, qui, lui aussi, venait pour des photographies d'identité. - Avez-vous des archives ? demandai-je quand il fut parti. - Des archives ? Nous avons quelques photographies d'hommes connus. - Chaque fois que vous faites une photographie, pourquoi n'en conserveriez-vous pas une épreuve ? Vous la colleriez sur un grand livre, avec le nom, l'adresse, quelques dates, quelques observations. Ce serait une source de documentation splendide. Si chacun de vos collègues agissait de même, nous aurions là de véritables archives, presque aussi complètes que celle de la Préfecture. - Mais pourquoi ? dit-elle en réfléchissant. A quoi bon ? Justement, d'autres services s'en occupent. Et que vaudraient nos renseignements ? - Vous exigeriez une pièce justificative, comme cela se passe à la poste ou ailleurs. Peut-être ces formalités n'auraient-elles que peu d'utilité. Oui, au bout du compte, ce ne serait que des papiers de plus. » Maurice Blanchot, *Le Très-Haut*, Paris, Gallimard, 1948, p. 32. Nous faisons également état d'un passage similaire issu de *La Chambre claire* de Barthes : « Au fond, une photo ressemble à n'importe qui, sauf à celui qu'elle représente. Car la ressemblance renvoie à l'identité du sujet, chose dérisoire, purement civile, pénale même ; elle le donne “en tant que lui-même”. La ressemblance me laisse insatisfait, et comme sceptique... » Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 160.

¹²⁵ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 40.

c'est, tout de même, le comble de la mauvaise foi mais il poursuit, il s'interroge : « — comment le savez-vous ? » Il demande s'il sait lui-même à quoi il ressemble. Et remarquons qu'il ne voit aucun absurde à une telle question. C'est ainsi que le portrait signifie « c'est moi et ce n'est pas moi ; le visible ne parvient pas à épuiser ma propre image ». Tout prête à penser qu'il m'est impossible de connaître les traits communs entre moi et moi ou plutôt entre moi et l'image de moi-même. C'est l'imaginaire qui brouille le système de ressemblance, c'est-à-dire que l'imaginaire de Barthes donne à voir un *autre* Barthes, qui n'est pas celui de la réalité et, en l'occurrence, de deux photographies tout à fait communes. Est-ce toi que je vois ? Non, puisque je me crois et je voudrais que tu me crois autre que tu me vois. Un passage de *La Chambre claire* vient éclairer et comme prolonger l'extrait précédent :

« Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art. Autrement dit, action bizarre, je ne cesse de m'imiter, et c'est pour cela que chaque fois que je me fais (que je me laisse) photographier, je suis inmanquablement frôlé par une sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture (comme peuvent en donner certains cauchemars). 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. »¹²⁶

Plusieurs champs de forces interagissent et *me* retournent, pour ainsi dire, en tout sens. Nous retrouvons le même sentiment « d'inauthenticité » et « d'imposture » que dans l'exclamation antérieure. La vraie photographie sait voir l'imaginaire. Cela revient à ce que nous dit Blanchot : il est très facile d'être vu *sans être vu*, mais il y a une *autre* manière de voir, essentielle et imaginaire cette fois, celle qui ne voit plus, ne peut plus voir ce que nous pourrions nommer « le froidement visible ». C'est de cette photographie dont Barthes avait l'intention. C'est aussi de cette écriture dont Blanchot parlait. Si Barthes (tout comme Blanchot) s'ingénie contre l'image du tout venant, c'est aussi parce qu'il y a en eux quelque chose qui est encore plus proche d'eux — au plus proche — mais qui n'est pas immédiatement visible, par tout le monde, pour tous¹²⁷. Il n'est donc pas donné à tout le

¹²⁶ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 29. et p. 30.

¹²⁷ Maurice Blanchot, *L'Attente, l'oubli*, *op. cit.*, p. 56. : « Non, non, visible pour tous, cela m'est égal, mais vue de vous seul pour une raison plus grave, vous comprenez ».

monde de voir *dans* le rapport de soi à l'Autre qui est ici à entendre comme un rapport du tutoiement et de l'irréductible proximité : de toi à moi. Mais il ne s'agit pas de réduire ce rapport au deux sens possibles du mot *voir*, un *voir* de l'extériorité et un *voir* qui parviendrait à toucher l'intériorité. Cette distinction n'a pas lieu d'être. Elle n'a pas sa place, ni sa légitimité. Une distinction apparaît cependant sous la plume de Barthes, s'érigeant contre cette parade du voir, afin de révéler ce qui, dans une photo, la travaille au-delà de son référent, l'éloigne de la simple possibilité de reconnaître la personne représentée. Certes, la photographie « ne s'en distingue pas tout de suite et pour tout le monde », mais elle appelle et commande ce que Barthes nomme « un acte second de savoir ou de réflexion. »¹²⁸ Or souvent, nous nous limitons à une affirmation quelque peu dénuée de sens — moi te montrant une image en te disant « là, c'est moi. » — ou encore à une mise en abîme de la désignation, à une illustration *en personne*, à une tautologie du visible ou encore à un « entêtement du référent ». Comme s'il y avait là quelque chose de profondément désespéré à vouloir toujours remettre les êtres à leur juste place, à les classer, à les désigner et à leur attribuer un nom propre, une identité marquée, un lien référentiel.

« Une photographie se trouve toujours au bout de ce geste ; elle dit : *ça, c'est ça, c'est tel !* mais ne dit rien d'autre ; une photo ne peut être transformée (dite) philosophiquement, elle est tout entière lestée de la contingence dont elle est l'enveloppe transparente et légère. Montrez vos photos à quelqu'un ; il sortira immédiatement les siennes : “Voyez, ici, c'est mon frère ; là, c'est moi enfant”, etc. ; la Photographie n'est jamais qu'un chant alterné de “Voyez”, “Vois”, “Voici” ; elle pointe du doigt un certain *vis-à-vis*, et ne peut sortir de ce pur langage déictique. C'est pourquoi, autant il est licite de parler d'une photo, autant il me paraissait improbable de parler de la photographie. »¹²⁹

Ce qui plonge Barthes dans un certain effroi, c'est cette banalité de la monstration, cette bêtise et cette béatitude à s'en tenir au référent, au « vous voyez il est là », « vous le voyez », « je vous le montre ». Cette attitude manquerait entièrement *la* photographie. Autrement dit, je peux toujours répondre de l'Autre, en disant « oui, c'est bel et bien toi que je vois sur *cette* photographie », je peux le (ou la) montrer à d'autres, mais je ne pourrai jamais dire « *la* photographie est à *ton* image » ou « dans *cette* photographie, tu es à l'image de toi-même, tu es toi-même, et ce pour toute photographie ». Le seul espoir pour la

¹²⁸ Roland Barthes, *La Chambre claire, op. cit.*, p. 16. et p. 17.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 15. et p. 16.

photographie d'être tôt ou tard dite « philosophiquement », ce serait d'en finir avec la planche de salut de la visibilité, avec les albums de famille qui sauve la mémoire. L'espoir de la photographie, ce serait, en somme, d'accepter l'invisible, de le photographier comme tel, c'est-à-dire de l'accepter comme question et donc comme inclassable. Barthes conclura : « Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit. »¹³⁰

Nous avons ainsi montré que la question « est-ce encore toi que je vois ? » engage tout sauf l'évidence de sa réponse. Cette question interroge l'être et cherche à identifier le regardé dans le regardant. A l'intérieur de cette question s'en découvre une autre, comme en son cœur : le « Qui regarde ? »¹³¹ de Levinas. Et aussi le « Qui suis-je ? » Et plus directement « comment ça va ? », « comment tu vas ? ». « Une question perce toujours dans le regard d'une personne représentée : Qui suis-je ? Ou bien : Comment suis-je sur la photo ? Ces banales interrogations sont sans doute inévitables. Mais l'inquiétude peut devenir plus grave : Dans quel état l'âge m'a mis ? Suis-je toujours désirable ? Eternelle question que Goya faisait formuler à deux vieilles qui regardaient un miroir où était écrit : « *Que tal ?* Comment ça va ? »¹³² Si nous avons refusé d'aborder cette question du point de vue du temps qui passe, c'est surtout parce que le « *Que tal ?* » n'est pas uniquement la trace de l'écoulement du temps, mais plutôt une adresse ou une égalité de toi à moi : « comment ça va ? » cachant toujours derrière un « comment te vois-tu ? », « comment te sens-tu ? »

¹³⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹³¹ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, *op. cit.*, p. 49.

¹³² Philippe Arbaïzar, *Portraits, singulier pluriel in Portraits, singulier pluriel, 1980-1990, Le photographe et son modèle*, *op. cit.*, 1997, p. 35.

II. Au coeur du secret

Tout n'a pas encore été avoué. Quelque chose n'a pas été dit. Quelque chose n'a pas encore été vu. Il nous faudra parler ici de ce qui n'a, ni été dit, ni été vu. Il faudra déjà nous condamner à trahir, *en parlant sur* ou en invoquant un sens caché (tel le *Sod* de la littérature Cabalistique¹³³). Il y aurait là une absence dans le texte comme dans l'image, une lacune, un manque, un blanc. Un blanc tellement blanc et un manque tellement fort qu'on ne le verrait pas. Il y a secret et on ne sait pas qu'il y a secret. Et pourtant. Le secret existe s'il existe pour quelqu'un qui ne dit à personne qu'il existe. Un secret gardé est toujours un secret gardé de moi seul. C'est difficile à entendre. Parler du secret, c'est peut-être d'emblée se condamner à trahir l'intrahissable. Comme s'il nous était toujours impossible de dire le secret, tout juste possible de parler *sur* lui, *autour* de lui, lui tournant autour, ne le touchant pas, ne lui retirant pas l'existence. Ou peut-être alors il nous faudra parler d'un secret que nous ne connaissons pas. Nous ne connaissons jamais le secret mais toujours uniquement son existence. Le secret serait donc en cause. Il serait comme l'accusé. Cependant, et Derrida abordera en ce sens le secret : personne ne peut l'avouer, le secret est inavouable, condamné à demeurer inavoué.

« Mais qu'avouerait-on d'autre, je vous le demande, que l'inavouable ? L'avouable, s'il est avouable, n'est-ce pas, n'a même plus à être avoué. Seul l'inavouable pourrait être avoué, si c'était encore possible. Or cela même, l'inavouable, là même où il est la seule chose avouable, on doit admettre, en indéniable logique, qu'il reste par là même à jamais inavouable. Et même s'il est avoué ; même s'il se trouve avoué, il reste inavouable, donc inavoué. Le secret, c'est qu'on n'excède jamais l'inavouable, on n'en sort jamais, et donc on n'avoue jamais. »¹³⁴

Derrida nous dit : « si c'était encore possible ». Comme s'il était déjà trop tard pour avouer l'inavouable. « On n'en sort jamais ». Le secret n'est plus possible. Traduisons : il n'est plus tenable et sera toujours tenu, détenu. Le secret est possible comme inavouable. Or nous sommes toujours *au bord* de le dire ou de le donner à voir et pourtant ce n'est pas

¹³³ Le *Sod* (sens caché ou secret) est le quatrième et dernier niveau de lecture et de signification dans la tradition hébraïque, après le *Pchat* (sens simple ou littéral), le *Rémèz* (sens allusif), le *Drach* (sens sollicité). « Il s'agit donc véritablement d'un sens caché, d'un secret, si tant est que le meilleur secret est celui dont on ne sait pas qu'il existe. » Marc-Alain Ouakim, *Le Livre Brûlé*, Paris, Seuil, 1994, p. 113.

¹³⁴ Jacques Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie, Les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, 2003, p. 42.

possible. Dans tous les cas, ce n'est pas possible. Avec le secret, il n'y va pas du possible. Le secret n'est ni dicible, ni visible, ni possible (entendons aussi possiblement tenable). Evidemment, nous pourrions supposer qu'on peut toujours *le* dire ; oui, soudain, il est pensable de faire preuve de flagrante non-retention, disons presque de déplaisance, d'indécence ou de disgrâce : livrer le secret, livrer le *tout-n'a-pas-encore-été-dit*. Et même si cette idée ne nous traverse qu'un instant l'esprit et même comme « je vais te dire un secret qui doit rester secret et que tu ne dois pas dire », nous serions pris d'une gêne profonde d'avoir pensé — ne serait-ce qu'un instant — élucider le secret, vouloir dire « ne dis pas ce que je n'aurais pas dû te dire ». Donc, à la fin, nous ne pouvons dire le secret et nous vivons comme dans la culpabilité de ne pas le dire. Mais pourquoi ? Derrida liera indissociablement, dans *Donner la mort*, le secret au pardon. Il dira :

« “Pardon de ne pas vouloir dire” : Pardon de garder le secret, et le secret d'un secret, le secret d'un énigmatique “ne pas vouloir dire”, d'un ne-pas-vouloir-dire-ce-que-je-veux-dire — ou de ne pas vouloir dire du tout, point. Double secret, à la fois public et privé, manifeste dans le retrait aussi phénoménal que nocturne.

Secret *de* la littérature, littérature et secret auxquels semble alors s'ajouter, de façon encore peu intelligible mais sans doute non fortuite, une scène de pardon. “Pardon de ne pas vouloir dire.” Mais pourquoi “pardon” ? Pourquoi devrait-on demander pardon de “ne pas vouloir dire...” ? »¹³⁵

Et puis il y a un troisième terme qui fait son apparition : la littérature. Nous pourrions nous demander : mais que vient faire la littérature au milieu du pardon et du secret ? Pourquoi surgit-elle entre le secret et le pardon ? Qu'a-t-elle à voir (à dire) avec le secret ? Ou encore : « qui dit quoi à qui, au juste ? qui semble demander pardon de ne pas... ? de ne pas vouloir dire, mais quoi ? qu'est-ce que ça veut dire ? Et pourquoi ce “pardon” au juste ? »¹³⁶ Puis le pardon se surajoute au secret et à la littérature. Et donc, à nouveau, « on n'en sort jamais ». Certes, nous pourrions accorder qu'on ne peut jamais entrer dans le secret mais encore faudrait-il pouvoir en sortir. *Avec* le secret ou *dans* le secret, on ne peut ni entrer ni sortir. Il n'y a pas non plus de « porte secrète », comme l'expression le laisse entendre. En somme, nous nous tenons dans un espace indéterminable et indécélable où il paraît difficile de séjourner. Et ce, comme le précisera Blanchot, parce que « *le secret échappe, il n'est jamais limité, il s'illimite. Ce qui se cache en lui, c'est la nécessité d'être caché. — Il n'y a rien de*

¹³⁵ Jacques Derrida, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999, p. 176.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 167.

secret, nulle part, voilà ce qu'il dit toujours. — Ne le disant pas, puisque, avec les mots "il y a" et "rien", l'énigme continue à régir, empêchant l'installation et le repos. — Le stratagème du secret, c'est soit de se montrer, de se rendre si visible qu'il ne se voit pas (donc de s'éteindre comme secret), soit de laisser entendre que le secret n'est secret que là où manque tout secret ou toute apparence de secret. »¹³⁷ Et si nous tournons autour du secret sans jamais savoir *si* nous tournons effectivement autour, il semblerait, avec Derrida comme avec Blanchot (et nous le verrons bientôt avec Barthes), que nous soyons inévitablement menés vers la littérature et vers la photographie, plus que vers aucun autre art¹³⁸.

Ce qui amènera Derrida à écrire : « Le secret de la littérature, c'est donc le secret même. C'est le lieu secret où elle s'institue comme la possibilité même du secret, le lieu où elle commence, la littérature comme telle, le lieu de sa genèse ou de sa généalogie propre. »¹³⁹ Et nous mettons immédiatement cette phrase en relation avec un propos bien connu de Diane Arbus : « Une photographie est un secret qui nous parle d'un secret. Plus elle vous en dit, moins vous en saurez. »¹⁴⁰ Comme si Arbus nous disait là aussi : « Le secret de la photographie, c'est donc le secret même. » Mettre en miroir ces deux propos, prononcés par deux acteurs majeurs de la pensée et de l'image, c'est peut-être tenter de rendre un peu plus visible le pont ou la passerelle qui relie l'écriture et la photographie. Comme si la question qui nous traversait alors, serait celle de savoir si, finalement, elles ne partageaient pas toutes deux, et à notre insu, *le secret*, le même secret. En somme, ce que la littérature et la photographie auraient en commun, ce serait le partage impartageable du secret, c'est-à-dire le fait qu'elles ne savent pas elles-mêmes ce qu'elles partagent, ce qui les rattache de manière absolue et indécidable l'une à l'autre. Elles savent, ensemble et dans le secret, qu'elles ne

¹³⁷ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 208.

¹³⁸ Nous constatons simplement que la présence, la prégnance voire même l'omniprésence de la question du secret est nettement moins visible en peinture, au théâtre et dans les autres arts vivants alors qu'elle traverse toute l'histoire de la littérature et de la photographie. Comme si le secret ne concernait que ce qui se tenait *au plus près* de la lettre, de la *graphia*, de l'apparition comme saisie immédiate (imaginaire et non-reconstruite) du visible et de l'invisible.

¹³⁹ Jacques Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴⁰ Citée par Susan Sontag, *Sur la Photographie*, Paris, Christian Bourgois, 1973, p. 137. Originellement, la phrase d'Arbus est la suivante : « A photograph is a secret about a secret. The more it tells you the less you know. » Nous modifions ici quelque peu la traduction proposée par Philippe Blanchard dans l'ouvrage de Susan Sontag.

partagent rien¹⁴¹. Elles savent tout du secret, disons, elles savent *tout*. Et comme si le fait de tout savoir et de ne rien pouvoir dire les unissait effroyablement, et en même temps les distanciat, les éloignait à jamais l'une de l'autre : « pardonne-moi de ne pas te dire ce que tu sais déjà ». Et instantanément, cette énonciation ne va pas sans l'autre : « pardonne-moi de ne pas te dire ce que tu ne sais pas. » En même temps, ce que suggère ici Arbus, c'est qu'il ne faut pas *trop* dire : pour voir ou pour savoir, il ne faut pas trop en dire, il ne faut *presque rien* dire. Ainsi, moins on en dit et plus on est proche du secret. Autrement dit, celui qui ne parle pas connaît le secret ; celui qui est aveugle n'a pas à demander pardon. Et puisque la littérature et la photographie *sont* (dans) le secret, elles s'efforcent, comme pour s'en rapprocher et nous en rapprocher par là même, de *dire moins*, de *voir-en-perdant*. Pour dire le secret, il ne faut jamais le dire. C'est seulement en gardant le secret que nous le livrons, que nous le délivrons : la non-littérature, la non-photographie, le *sans*, le chemin silencieux vers l'œuvre, vers l'absence d'œuvre, le désœuvrement. La littérature et la photographie *brûlent* du secret, elles ont brûlé le secret : un grand incendie. Comme si elles nous disaient, nous répétaient en silence : ce qui est à sauver n'est pas là où l'on croit ; ne rien sauver, c'est peut-être sauver le secret.

Ainsi, lorsqu'il s'agit de photographie, ne rien sauver ou sauver le secret, c'est déjà voir que l'image est et demeure une énigme. Outre le fait que la photographie puisse donner à voir l'intime, il y a une origine encore plus profonde et irréductible au secret et à sa présence *dans* l'instantané. Blanchot note ceci à propos de l'image : « A cet instant, énigme, elle pose des énigmes »¹⁴². Il évoque également ces « sortes d'images, imprégnées de leur origine secrète »¹⁴³. Il y a donc un secret qui n'est pas de l'ordre de la mise à nu mais d'un rapport sourd, extrêmement personnel, affectif et impartageable. Serait-ce de l'ordre d'une lecture privée ? Oui, mais comme une lecture qui dépendrait encore et toujours du lien entretenu avec *telle* ou *telle* photographie, c'est-à-dire avec l'histoire qu'elle (*me*) représente. Disons, tout de suite, que l'être aimé serait l'histoire d'une photographie sans fin. Personne ne saurait

¹⁴¹ « Partager un secret, ce n'est pas savoir ou rompre le secret, c'est partager on ne sait quoi : rien qu'on sache, rien qu'on puisse déterminer. Qu'est-ce qu'un secret qui n'est secret de rien et un partage qui ne partage rien ? » Jacques Derrida, *Donner la mort, op. cit.*, p. 112.

¹⁴² Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini, op. cit.*, p. 476.

¹⁴³ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir, op. cit.*, p. 74.

y voir ce que moi j'y vois, ce dont je ne me lasse jamais, ce que je peux voir-et-revoir, ce que personne voit, ce que je ne parviens pas à épuiser *en re-voyant*. L'amour *de* la photographie, entre *cette* photographie et moi, préserve le secret. La photographie atteint ici un seuil qu'elle ne peut opérer sur aucun autre regard. Malgré son désir intime de voir et d'être touché par l'image, l'Autre ne verra jamais ce que *moi* j'y vois. En aimant, je couve et recouvre le secret.

Et c'est peut-être la raison pour laquelle Barthes spécifiera son besoin impérieux « d'être seul »¹⁴⁴ devant les photographies qu'il regarde. L'image photographique fixe donc quelque chose qui demeure pour nous de l'ordre « d'une prière individuelle, basse, intériorisée, méditative. »¹⁴⁵ Et cette prière laisse entendre un secret à chaque fois singulier — *à part* : comme si la photographie n'était que pour moi, comme si elle ne regardait que moi. La photographie *me* regarde parce que *ça me regarde* au « lieu précieux, inaliénable, où mon image est libre. »¹⁴⁶ Nous retrouvons là *la* fameuse photographie existante, mais jamais montrée — et sur laquelle Barthes n'aura eu cesse de revenir — de *sa* mère. « La photographie du jardin d'Hiver », voilà le nom que Barthes lui donne, le nom qu'il donne à l'image de sa mère, au nom de sa mère. Il écrira ou plutôt il mettra entre parenthèse : « (Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du "quelconque" ; elle ne peut en rien constituer l'objet visible d'une science ; elle ne peut fonder une objectivité, au sens positif du terme ; tout au plus intéresserait-elle votre *studium* : époque, vêtements, photogénie ; mais en elle, pour vous, aucune blessure.) »¹⁴⁷ De même que cette photographie n'existe que pour Barthes (il ne la montrera pas, en gardera le secret, et même s'il le livrait, nous n'y verrions rien), de même la blessure qui lui est associée ne pourrait apparaître.

Cependant, il reste que cette photographie est pour Barthes *la-seule-vraie-photo-de-sa-mère* : une photo qui n'en est pas une, Barthes dira même « qui ne lui ressemble pas », une

¹⁴⁴ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 152.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 153.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 115.

photo disparue, abîmée, oubliée, une *revenance* de toutes les autres photographies. Autre parenthèse, plus tardive dans l'ouvrage : « (c'est bien cette déception triste que j'éprouve devant les photos courantes de ma mère — alors que la seule photo qui m'ait donné l'éblouissement de sa vérité, c'est précisément une photo perdue, lointaine, qui ne lui ressemble pas, celle d'une enfant que je n'ai pas connue). »¹⁴⁸ Mais alors pourquoi, à chaque fois que Barthes parle de la photographie secrète et inmontrable de sa mère, il écrit *entre parenthèses* ? Comme pour nous dire que cela ne peut s'inscrire dans le cours du texte, comme pour nous suggérer que la photo de sa mère ne peut être insérée, placée nulle part, et finit par trouver une place — écrite — qui n'en est pas une. Le non-lieu de la photographie de la mère de Barthes. Tout se passe comme si le secret de cette photographie était à voir et à entendre depuis le lieu d'une impossible mémoire, d'une impossible solitude, de la solitude de la photographie même. Si la parenthèse est l'élément inséré *dans le corps* d'une phrase, nous pourrions dire que Barthes introduit incidemment quelque chose dans le corps de sa mère. Ce que nous devons comprendre finalement, c'est que la photographie est elle-même sans image. Terminons alors ce chapitre sur cette phrase de Jabès : « S'il fallait une image au secret, j'opterais pour celle d'une femme dévoilée ; uniquement parce que ce sont ses voiles, une fois tombés, qui la privent d'image. »¹⁴⁹ Le secret, même dévoilé, demeure impossible à révéler. Le secret dévoilé est un secret privé du secret, ayant perdu le secret en route, dans la trace du visage. Il nous faudra donc encore user des parenthèses — la digression qui n'en finit pas.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 160.

¹⁴⁹ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, Paris, Gallimard, 1987, p. 96.

III. Derrière l'image. L'autre côté de la question

Tout indique, devant une photographie, que l'on ne peut en rester là. Comme si la photographie n'était pas une surface mais une profondeur, comme si nous pouvions gratter l'image, aller en elle, *derrière sa surface*. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle nous ressentons souvent le besoin soit de regarder longtemps une image comme pour s'en imprégner, comme pour la pénétrer, soit de l'agrandir pour mieux-voir, ou encore de la toucher pour s'en emparer, pour lui donner corps. La première phrase du livre d'Arlette Farge, *La chambre à deux lits et le cordonnier de Tel-Aviv* fait état de cet étrange rapport à l'image : « Machinalement survient ce geste : j'effleure du doigt des photographies particulièrement aimées comme pour m'emparer des êtres ou des paysages fixés sur la pellicule. L'envie est là de toucher l'image pour en garder la mesure, ressentir ce relief, qui n'existe en fait pas, entre un avant et un maintenant. »¹⁵⁰ Derrière l'image, nous entendons aussitôt un « regarde derrière toi », « regarde derrière toi au cas où ton histoire te rattraperait ». Mais qu'y-a-t-il au juste derrière l'image ? Nous sommes en droit de nous le demander. Pourquoi nous efforçons-nous de vouloir voir derrière, de croire pouvoir voir derrière ? Derrière l'image, il y aurait d'abord peut-être l'arrière-image, et puis l'arrière-mémoire comme l'arrière-vie.

Par la manière dont on s'oriente dans une photographie — dans le périmètre toujours délimité de l'image —, on a à peu près la même certitude à chaque fois, à savoir que l'image se tient dans une autre image : non pas qu'elle se promène comme une somnambule dans notre imaginaire en suscitant d'autres images, mais qu'elle parvient à annoncer, à avancer qu'il y a autre chose, derrière, là, tout juste de l'autre côté. Elle réussit donc à ouvrir dans le champ circonscrit du cadre un champ qui est une seconde version de la réalité qu'elle donne à voir, un champ tout en relief, tout en question. Un autre champ depuis lequel nous entendons encore « regarde derrière toi au cas où », « regarde derrière toi parce que tu as peur, pour apaiser le souci de la peur ». On s'accroche aux photographies comme à la peur de perdre, comme si on pouvait sauver là quelque chose, encore sauver, faire *re-vivre*. Pourtant, ce n'est aucunement un *derrière* à valeur de *par-delà* : un *par-delà* métaphysique, de la métaphysique

¹⁵⁰ Arlette Farge, *La Chambre à deux lits et le cordonnier de Tel-Aviv*, Paris, Seuil, 2000, p. 7.

générale. *Derrière* fait également sens comme « à la suite de ». Ce qui nous suit est toujours derrière. A chaque fois, nous sentons que la photographie nous suit, l'image nous suit, fait suite à sa première visibilité : « regarde derrière toi si quelqu'un ne te suit pas ». La photographie nous poursuit. Ce qui est derrière soi marque ce qui n'est plus. La photographie interroge le présent depuis ce qui n'est plus. Une photographie est présente comme telle entre nos mains, et en même temps, ce qui est entre nos mains n'est plus. D'où ce rapport à la fois fulgurant et désespéré à l'image : elle est le paradoxe de la temporalité même. Elle ramène à la surface l'être et le temps perdu en le restituant comme perte vivante. Ce mouvement incite le regard à s'attarder dans l'image, à s'y perdre lui aussi.

Si nous revenons sur la photographie du Jardin d'Hiver, nous comprenons alors en quoi et pourquoi rien de ce que pourrait dire Barthes ne pourra s'y mesurer. Il y a seulement *cette* photographie de sa mère. En ce sens qu'il ne peut *rien dire* (*rien voir* aussi, nous le verrons) mais uniquement *chercher* à voir. Dans le passage qui suit, Barthes témoigne du rapport entretenu avec la photographie du Jardin d'Hiver, du temps perdu *devant et dans* cette photographie. Il n'y a pas de possibilité d'en finir avec la photographie de sa mère, avec l'espoir de sa vérité, avec l'espoir tout court. Barthes creuse l'image, au sens le plus concret et le plus matériel du terme, pour « enfin arriver à l'être de sa mère », dit-il. Mais que se passe-t-il dans cette recherche, sinon qu'il faut bien espérer, et espérer avec lui, même si hélas tout est perdu, c'est-à-dire qu'il faut aussi bien désespérer de cet effrayant espoir que Barthes poursuit consciemment, à l'intérieur du vide de l'image (trouver l'être de sa mère dans la profondeur du papier, dans une photographie perdue, lointaine, plane) ?

« Si j'aime une photo, si elle me trouble, je m'y attarde. Qu'est-ce que je fais, pendant tout le temps que je reste là devant elle ? Je la regarde, je la scrute, comme si je voulais en savoir plus sur la chose ou la personne qu'elle représente. Perdu au fond du Jardin d'Hiver, le visage de ma mère est flou, pâli. Dans un premier mouvement, je me suis écrié : "C'est elle ! C'est bien elle ! C'est enfin elle !" Maintenant, je prétends savoir — et pouvoir dire parfaitement — pourquoi, en quoi c'est elle. J'ai envie de cerner par la pensée le visage aimé, d'en faire l'unique champ d'une observation intense ; j'ai envie d'approfondir pour mieux le voir, mieux le comprendre, connaître sa vérité (et parfois, naïf, je confie cette tâche à un laboratoire). Je crois qu'en agrandissant le détail "en cascade" (chaque cliché engendrant des détails plus petits qu'à l'étage précédent), je vais enfin arriver à l'être de ma mère. (...) La photographie justifie ce désir, même si elle ne le comble pas : je ne puis avoir l'espoir fou de découvrir la vérité, que parce que le noème de la Photo, c'est précisément que *cela a été*, et que je vis dans l'illusion qu'il suffit de nettoyer la surface de l'image, pour accéder à ce qu'il y a derrière : scruter veut dire retourner la photo, entrer dans la profondeur du papier, atteindre sa face inverse (ce qui est caché est pour

nous, Occidentaux, plus “vrai” que ce qui est visible). Hélas, j’ai beau scruter, je ne découvre rien : si j’agrandis, ce n’est rien d’autre que le grain du papier : je défais l’image au profit de sa matière ; et si je n’agrandis pas, si je me contente de scruter, je n’obtiens que ce seul savoir, possédé depuis longtemps, dès mon premier coup d’œil : que cela a effectivement été : le tour d’écrou n’a rien donné. Devant la photo du Jardin d’Hiver, je suis un mauvais rêveur qui tend vainement les bras vers la possession de l’image ; je suis Golaud s’écriant “*Misère de ma vie !*”, parce qu’il ne saura jamais la vérité de Mélisande. »¹⁵¹

Voici le vain effort de Barthes devant la photographie de sa mère. Dans ces paroles, il témoigne de son insistance au-delà du tragique et au-delà de ce qui provoque l’espoir le plus tragique, non pas parce qu’il n’a rien à espérer, mais surtout parce qu’il ne parvient pas à condamner l’espoir. Un espoir infime subsiste — une marge de l’espoir — de retrouver enfin l’être de sa mère, comme caché derrière l’image, dans le grain de la photographie. Oui, Barthes parle alors de sa naïveté, disons aussi de sa désespérance, de se rendre au laboratoire — en personne, et comme une personne crédible et responsable — et de demander alors l’agrandissement de *cette* photographie *pour* qu’on lui rende l’être de sa mère. « Il croit » dit-il, qu’en agrandissant, il va retrouver sa mère. Barthes assume cet « espoir fou » jusqu’à l’absurde, tout en le sachant désespéré. La restitution impossible de l’être aimé. Il porte le désenchantement et brille à la fois de cet espoir qui lui sera fatal (« *Misère de ma vie !* »). Devant comme derrière, il y a misère. En effet, s’il s’en tient à la surface de l’image, il demeure dans le « *ça a été* », ce qui n’est pas une conclusion acceptable concernant l’être de sa mère. Il vit donc « dans l’illusion qu’il suffit de nettoyer la surface de l’image, pour accéder à ce qu’il y a derrière »¹⁵². En dehors de la question de la découverte de la vérité et de son illusion indissociable, ce qui nous paraît ici essentiel, c’est le fait que ce soit l’existence même de sa mère qu’il sent en jeu dans *cette* photographie.

C’est là le mensonge de la photographie — sa plus grande imposture, pourrions-nous penser : faire croire au-delà du « *ça a été* » — et en même temps c’est aussi sa seule dignité — celle qui l’élève au rang de l’art (de l’œuvre d’une vie). En somme, la blessure de *cette* photographie commence à se constituer dans la présence-absence de l’être aimé, perdu, où l’être de sa mère — sa mère elle-même — est perdu (s’est dissout dans le grain du papier et Barthes avec elle), où la photographie ne peut qu’authentifier cette interminable blessure

¹⁵¹ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 154. à p. 156.

¹⁵² *Ibid.*, p. 155. et p. 156. Nous soulignons.

mais ne peut ni l'apaiser, ni la soigner. Elle l'a fait tout juste perdurer : « Misère de ma vie ! » « Parce qu'il ne saura jamais la vérité ». Revoyons Méliande comme cette « petite fille en pleurs » que Golaud croit sauver. Réentendons Barthes parlant de sa mère : « une enfant que je n'ai pas connue » que la photographie donne l'illusion de sauver. Alors faut-il être un « mauvais rêveur » pour vouloir ou croire sauver ? Faut-il tendre « vainement les bras » pour ressentir la perte absolue ? Et pourquoi Barthes ne peut s'empêcher de croire ? Tout ce passage pourrait se résumer ainsi : la photographie donne l'espoir, mais ne le fonde que comme l'envers du désespoir. Le seul espoir serait donc de « retourner la photo ». Et le désespoir ? C'est que l'on ne peut que défaire l'espoir.

La photographie nous donne l'être et nous empêche de l'atteindre. Suffirait-il donc de regarder, de scruter une photographie pour découvrir la vérité ? Non, car il n'y a ni vérité, ni image, car tout cela n'est qu'image du vide et du malheur de l'imaginaire. La détresse de Barthes devant sa mère réduite aux grains du papier, sa mère d'autant plus disparue qu'elle ne fera que disparaître, disparaîtra éternellement là sous ses yeux. Retourner la photo est la seule voie de l'espoir (s'il en reste, s'il reste quelque chose des êtres aimés et perdus). La photographie invoque le spectral et le conjure. On nous trompe, comme Golaud, à l'exception qu'ici, ce n'est pas seulement de l'amour dont il est question, mais c'est à la fois de la vie et de la mort, qui nous trompent, *de tous côtés*. Nous sommes suivis par l'image, par la mort, par la vie de l'image dans la mort, *de l'autre côté*. D'où il nous faut conclure qu'aimer une photographie, c'est déjà se lier à ce qui nous détruit, inmanquablement, aimer la misère de la vie même. Eternel combat de Barthes devant la photographie du Jardin d'Hiver. Le titre annonçait déjà son impossible existence : le jardin et l'hiver, symboles réunis de la vie et de la mort. Il lui faudra donc renoncer à l'espoir que semblait porter cette seule photographie, au détriment de toutes les autres. La seule photo qui portait l'espoir *le* condamne irrémédiablement *sous les yeux* de Barthes lui-même. La vérité de la photographie du Jardin d'Hiver, c'est peut-être ainsi l'impossible lucidité du regard, son incapacité à s'en tenir à la vérité ; c'est peut-être aussi la révélation même de l'espoir, d'être tout entier porté par le désespoir.

Ce qui est étrange, c'est que la photographie, *elle*, n'est jamais perdue : c'est pour cela qu'on peut en devenir fou ; peut-être aussi parce qu'elle se dérobe à toute formulation, et il semblerait qu'il y ait en elle comme une exigence — son statut d'existence — qui l'appelle

à toujours déjà venir depuis l'envers d'elle-même — depuis l'indépassable et comme derrière l'indépassable. « Mais là-derrrière se trouve encore quelque chose ou quelqu'un, qui n'est ni texte ni image, qui est au fond, qui fait le fond »¹⁵³, note Jean-Luc Nancy dans *Au fond des images*. Ce n'est pas tant l'être de la mère de Barthes qui fait question, mais le fond de l'être lui-même, le fond de la photographie qui n'a plus *rien à voir* avec la photographie voire avec le logocentrisme du *photographique* lui-même. Derrière ce que l'histoire de la photographie a glorieusement nommé le photographique, il n'y a *rien à voir*. Il y a seulement l'expérience de la photographie comme envers de la photographie. Nous retrouverons ce mouvement dans l'écriture, et étrangement la même naïveté. Blanchot remarque, à propos de James : par là, l'écrivain, « fait l'expérience, non pas du récit qu'il doit écrire, mais de son envers, de l'autre côté de l'oeuvre, celui qui cache nécessairement le mouvement d'écrire et dont il est en souci, comme s'il avait l'angoisse et la curiosité — naïve, émouvante — de ce qu'il y a derrière son oeuvre, tandis qu'il écrit. »¹⁵⁴ Ce qu'il y a derrière l'oeuvre, ce sont les valeurs incidentes auxquelles l'écrivain « fait allusion comme à ce qui précisément ne s'est pas passé. »¹⁵⁵ Bien évidemment, ce qui se trouve *derrrière* l'oeuvre se retrouve *dans* l'oeuvre. Le paradoxe de ce qui est *derrrière* est de se retrouver *devant*. Ainsi, *ce qui est derrrière* « coïncide avec la pure indétermination de l'oeuvre, qui la met à l'épreuve, mais sans la réduire, sans la priver de tous les possibles qu'elle contient. »¹⁵⁶ En somme, rendre l'oeuvre présente à elle-même, c'est avoir la curiosité de ce qu'il y a derrière l'oeuvre, de ce que l'écrivain met en forme et qui laisse déjà « pressentir d'autres formes, l'espace infini et léger du récit tel qu'il aurait encore pu être, tel qu'il est avant tout commencement. »¹⁵⁷ Ce que l'on peut dire de l'envers de l'oeuvre, c'est qu'elle ne cesse de faire pression sur l'oeuvre, de pousser l'oeuvre *par derrrière*, de la forcer à avancer, la faisant trébucher parfois, la contraignant à devenir ce qu'elle est, à ne pas fuir son devenir. Ce n'est en rien une mauvaise inclination subie par l'oeuvre de l'extérieur, la limitant, mais c'est au contraire sa façon à elle de s'écouter entièrement, de répondre complètement d'elle-même. Ce qui est derrière l'oeuvre ne cesse de la traverser, de la solliciter, de la persécuter, lui répétant : « Tu dois voir le jour, tu dois t'extraire, sortir, aller

¹⁵³ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 139.

¹⁵⁴ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 182.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibidem.*

¹⁵⁷ *Ibidem.*

vers le jour ». Blanchot dira que l'œuvre subit cette pression « peut-être aussi de la part de l'invisible ». L'invisible travaille *par derrière*, dans le dos de l'écrivain, et cette pression se fait sentir *pour* que l'œuvre existe, d'une manière si insistante qu'elle blesse déjà le devenir de l'œuvre, altère sa face présentable, remue sa surface calme. Pousser l'œuvre jusqu'au bout, qu'est-ce dire ? Jusqu'à sa mort ? Oui, jusqu'à ce que sa mort *la* révèle.

D'accord, derrière l'œuvre, il y a l'arrière-œuvre. Mais pourrions-nous en rester là ? Jabès ajoutera encore : « Derrière le livre, il y a l'arrière-livre ; derrière l'arrière-livre, il y a l'espace immense et, enfoui dans cet immense espace, il y a le livre que nous allons écrire dans son énigmatique enchaînement. Tout est avant Tout. La parole est le lendemain de la parole et le livre, le lendemain du livre. »¹⁵⁸ Interminable jeu de poupées russes : la plus petite poupée, celle qu'on trouve tout à la fin, après avoir ouvert le ventre de toutes les autres, une à une, est l'à-venir du jeu, sa fin aussi. Derrière chaque livre, il y a l'à-venir du livre, l'accouchement du *Livre à venir*. La poupée est à la fois *dans* et *derrière* l'autre poupée — la mère de la poupée, son matricide par là même. Le livre est *dans* le livre, la page *derrière* la page. Et à la fin, il y a ce noyau dur, impossible à ouvrir, ressemblant étrangement au commencement comme au chemin que nous avons parcouru. A la fin du jeu, c'est l'impossibilité du meurtre, nous ne pouvons éventrer la dernière poupée. Le livre écrit (parce qu'avant ce ne sont que des livres que « nous allons écrire ») demeure intouchable, irréductible dans son entièreté — et comme orphelin de tous les autres livres qui l'ont précédé.

¹⁵⁸ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, op. cit., p. 173.

IV. Ce qui nous aurions pu dire, si nous avions pu

« “Oui, vous m’avez beaucoup parlé, vous avez été d’une générosité infinie.” — “Est-ce vrai ? Vous pourriez l’affirmer ?” — “Je l’affirme, je l’affirmerai autant que vous le voudrez.” — “Cela ne peut être. Réfléchissez. Ce serait pis que tout. Faites en sorte que je ne puisse vous parler.” — “Eh bien, rassurez-vous, vous avez parlé plus que je ne vous ai entendue.” — “J’ai donc parlé, et parlé en vain. C’est le pire.” »¹⁵⁹

Ne pas pouvoir parler ou faut-il parler ? Non plus est-il possible de le faire, d’y parvenir et comment, mais faut-il ? Ou plutôt faut-il faire en sorte de ne plus pouvoir se parler ? Etrange question. Devons-nous entendre que ce serait pire que tout de « communiquer » dans tout ce que ce « vieux » mot renferme ? Et même totalement en dehors de ce mot, de ces significations et de ces approches, nous devons entendre : ce serait pire que tout de « communiquer ». Et ce passage figure bien évidemment dans les dernières pages de *L’Attente l’oubli*, venant en quelque sorte clôturer le livre, venant par là même dire que le livre a beaucoup parlé mais qu’il n’a rien dit, au fond, lui non plus, et que c’est mieux ainsi. Ce serait pire que tout, si le livre avait parlé, si l’Autre avait parlé. Et puis, si l’on parle tout de même, à en croire ce passage, l’Autre ne nous entend pas, on parle donc en vain, on parle *pour rien, pour personne*, et là c’est pire que le pire, le pire du pire : *parler en vain et pour personne*. La générosité de la parole qui ne peut se destiner, qui ne peut être reçue, être mise en commun. La parole ne peut *faire part* de —. Blanchot nous dit ici que ce serait peut-être là son privilège. Ce serait pire que tout de pouvoir parler, entendons, de parler *pour parler* et *pour* que l’Autre vous entende, pour *vouloir-dire-à*. « Cela ne peut être », cela ne peut se concevoir « d’avoir beaucoup parlé ». Ce qui peut rassurer ou sauver, c’est que, même en ayant beaucoup parlé, l’Autre n’a pas entendu, n’a pas tout entendu, disons, n’a pas entendu ce qu’il fallait entendre.

Cette phrase tardive de *L’Attente l’oubli* « Faites en sorte que je ne puisse vous parler » s’inscrit en porte à faux avec tout le début du livre, avec le leitmotiv de cette phrase « *Fais en sorte que je puisse te parler.* »¹⁶⁰ Autre point essentiel : nous passons dans la

¹⁵⁹ Maurice Blanchot, *L’Attente l’oubli*, *op. cit.*, p. 116.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 12., p. 19. et p. 20. Remarquons que la première apparition de cette phrase est une adresse dans le dialogue, les trois autres occurrences (dont deux, page 20) sont en italique, sans adresse particulière.

trajectoire de cette phrase du tutoiement au vouvoiement. Quelque chose se refuse à toute logique : je commence par tutoyer, je finis par dire « vous », je passe du « tu » au « vous » pour que nous puissions enfin parler, ne pas parler, enfin espérer rétablir la distance qui empêche ou instaure la proximité dans la parole. Cette injonction « *fais en sorte que je puisse te parler* » (comme si, de surcroît, c'était de l'Autre que venait *ma* possibilité de parler, comme si l'Autre se devait d'autoriser *ma* propre parole) se transforme finalement en son contraire, en son opposé, dans cette distance récupérée par le vouvoiement.

« *Fais en sorte...* » — « Même quand vous aurez parlé, il n'est pas sûr que vous en soyez avertie. Peut-être ne me parlerez-vous jamais qu'à votre insu. Vous serez délivrée par une parole que vous ne saurez pas m'avoir dite. » — « Mais que vous saurez que j'ai dite. Vous serez là pour m'avertir. » — « Je serai là. Toutefois, moi-même, qu'est-ce donc qui m'avertira ? Comment apprendrais-je que c'est cela que je dois entendre et si je l'entends bien ? » — « Vous me le ferez entendre à votre tour. » — « Mais il se peut que j'entende silencieusement, comme il faut, ce que je ne serai pas capable de redire. Et même si je parle fidèlement, vous m'entendrez, vous ne vous entendrez pas. » Elle parut s'étonner : « Ce que je dis, vous savez bien que je ne dois pas l'entendre vraiment. » Puis tout à coup : « Dès que vous m'aurez entendue, je le saurai : peut-être même avant que vous ne le sachiez. » — « Vous voulez dire que vous vous en apercevrez à mon air, que je serai comme changé ? » Mais elle répéta joyeusement : « Je le saurai, je le saurai. »¹⁶¹

Blanchot va encore plus loin dans cette tentative de communication où l'on se demande à la fin : qui s'entend (entendons dans ce non-sens de parler) ? ; est-ce que quelqu'un s'entend parler, se répond vraiment ? ; est-ce qu'ils peuvent encore se parler dans cette impossibilité de savoir quand l'Autre parle, quand l'Autre aura effectivement parlé, quand je l'aurais entendu, s'il parle *enfin* un jour ? Comment fait-on pour être averti lorsqu'on a parlé ? Comme si plus personne, dans ce dialogue, ne savait ce qu'il a dit (pourra dire ou redire) et ce qu'il a entendu (pourra entendre). Et le pire de tout, dans ces deux passages, c'est qu'ils ne font que parler sur l'éventualité de parler et de s'entendre, et plus le texte avance (s'épuise), et plus nous comprenons qu'ils s'entendent et qu'ils ne s'entendent pas, simultanément. Et puis surtout, ce que nous retenons, c'est qu'il y va tout de même d'une délivrance, d'un savoir dans la délivrance, sans pour autant savoir comment cette certitude leur parviendra : « Vous serez délivrée par une parole que vous ne saurez pas m'avoir dite » ; « Je le saurai, je le saurai », conclut-elle, ouvrant un futur indéterminé, aux abords de la fin du livre.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 83. et p. 84.

Si nous nous sommes engagés dans ces passages, à travers Blanchot, pour commencer à parler sur la possibilité peut-être déjà impossible de dire et d'entendre — de plus en plus impossible de *partager* le dire et l'entendre — c'est d'abord pour faire état de cet éminemment *incommunicable* au cœur du communiquer lui-même. Le communicable viserait une langue intime qui serait une langue proche du suprême, une langue dernière, survenant à la fin de la parole. Souvenons-nous alors de la dernière phrase de *L'Attente l'oubli* : « Vous qui parlez peu, vous qui faites signe en dernier. »¹⁶² Vous qui avez le dernier mot dans le *faire-signer*, pourrions-nous penser alors. Faire signe en dernier, geste qui élève, en le détournant, tout le langage, c'est-à-dire qui adresse l'inexprimé : « Exprimer cela seulement qui ne peut l'être. Le laisser inexprimer. »¹⁶³ Il y a là comme un abîme dans la parole, dans le chemin de la parole vers l'Autre, dans le signe fait à l'autre, c'est-à-dire dans la manière de *signifier* ce tiraillement entre *vouloir* et *pouvoir* parler, ne pas vouloir et ne pas pouvoir : « Voulant et ne pouvant parler ; ne le voulant pas et ne pouvant se dérober à la parole ; alors, parlant-ne parlant pas, dans un même mouvement que son interlocuteur avait le devoir de soutenir. Parlant, ne le voulant pas ; le voulant, ne le pouvant pas. »¹⁶⁴ Dès que nous parlons, en somme, nous ne disons rien de ce que nous voulons dire, le découvrant en parlant, nous nous refusons, comme pour sauver la parole, à parler sans parler. Mais pouvons-nous dire ce que nous voulons *en parlant* ?

Comme si ce qui travaillait la parole, c'était le voile indéchiffrable d'une tout autre parole, que nous ne parviendrions jamais à dire, même si l'Autre est là. Et cette mise en demeure du dialogue est à l'image même de toute œuvre, de toute écriture, de toute adresse et de tout vouloir-dire. Ainsi, « l'œuvre semble être devenue le dialogue de deux personnes (...) tendant à errer sans fin, à se perdre dans la migration sans repos, celle de l'autre nuit qui ne vient jamais, mais revient. Communication où c'est l'obscur qui doit se faire jour, où il doit y avoir jour de par l'obscur, révélation où rien n'apparaît, mais où la dissimulation se fait apparence. »¹⁶⁵ Chacun sait que sa parole lui échappe toujours. L'œuvre atteint à la

¹⁶² *Ibid.*, p. 120.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 71.

¹⁶⁵ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 265.

communication de façon non-médiate, mais dans l'immédiateté la plus obscure d'où, à cet instant, un autre langage se fait jour, celui depuis lequel nous pouvons entendre que nous n'étions *pas encore* dans la parole. Tout au moins, est-ce déjà ça ? Si Blanchot ne cesse d'énoncer silencieusement cet incommunicable, ne serait-ce pas pour suggérer une autre possibilité de dire, celle de l'œuvre, peut-être ? C'est-à-dire que nous aurions tout à donner et tout à recevoir, paradoxalement, dès lors que nous nous rapprocherions de l'incommunicable. En rien, il témoigne d'un état de fatalité ou de déficience de la parole voire de léthargie du vouloir-dire.

Pour écrire, il faut « sacrifier », accepter l'impossibilité de dire ce que l'on veut dire, accepter que c'est cela qui travaillera l'œuvre du début à la fin, qui la fait vivre et continuer. En un sens, s'il n'y avait pas cet impouvoir à dire ou ce refus à dire le simple pouvoir, l'œuvre ne pourrait parler. C'est la raison pour laquelle — Jabès nous le dit : « Parler, disait-il, c'est sacrifier au communicable. Ecrire aussi, torturé par l'incommunicable. »¹⁶⁶ L'errance de l'œuvre — sa solitude essentielle, son éternelle blessure aussi — passe par l'espace non délimité, non recevable de la parole : « *Fais en sorte...* que je puisse séjourner dans l'infinité de la parole. » Faire œuvre, c'est sacrifier la trivialité, la langue ordinaire, communément reçue, l'historiquement transmissible : « *Fais en sorte...* de me parler *autrement*, même en ne parlant pas. » Nous retrouverons cette approche, non seulement dans l'écriture de *L'Attente l'oubli*, mais dans toute l'œuvre de Blanchot. Nous ne pourrions en aucun cas penser que ce fut un écrivain *du* communicable. Lui qui dira encore : « Il semble que doivent rester incommunicables l'expérience même de l'œuvre, la vision par laquelle elle commence, "l'espèce d'égarement" qu'elle provoque et les rapports insolites qu'elle établit entre l'homme que nous pouvons rencontrer chaque jour et qui précisément tient journal de lui-même et cet être que nous voyons se lever derrière chaque grande œuvre »¹⁶⁸.

Ce que Blanchot dit de l'œuvre doit être entendu aussi bien de l'œuvre littéraire que de l'œuvre d'art, et de la photographie, même si, d'emblée et à première vue, l'incommunicable semble trouver une légitimité d'autant plus immédiate dans l'œuvre d'art que dans l'œuvre littéraire. En effet, et c'est ce qu'Adorno défendra en première ligne de

¹⁶⁶ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, op. cit., p. 47.

¹⁶⁸ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 258.

mire, l'idée que dans l'art, nous avons affaire, c'est-à-dire à *voir* avec de l'incommunicable ou au moins avec une communication sans concept. Mais il reste, pour Adorno, qu'« aucune œuvre d'art ne doit être décrite ni expliquée sous les catégories de la communication »¹⁶⁹. Au fond, l'idée c'est que la parole artistique, en s'exprimant par le geste muet — comme par le « faire signe en dernier » de Blanchot — ne peut répondre au jeu de la communication, en se plaçant d'emblée dans la communication de l'incommunicable. C'est ce que fera également une *certaine* littérature ou une *certaine* philosophie qui, au lieu de faire parler les mots, fera parler l'espace, le silence et l'entre-mots. L'incommunicable nous parvient, en somme, à travers une écriture du voir, du visible et de l'invisible : le regard de l'écriture. Ce qui ne veut pas dire que la photographie, comme *art du voir*, serait préservée de cette volonté communicationnelle. Bien au contraire, elle est plus que jamais exposée *au-vouloir-la-faire-communiquer* — à tout prix —, et François Soulages, dans un article intitulé *Critique, art et communication*, pointe ce danger au sujet de la photographie, l'annonçant même comme un danger inévitable.

« Parler sur des images sera avant tout la mise en œuvre d'une parole qui risquera toujours d'être totalitaire, c'est-à-dire qui dira "écoutez-moi ça" pour que le "regardez-moi ça" soit oublié et refoulé ; parler sur des images consistera en la reconnaissance du risque de perdre les images, car la parole risque de recouvrir l'image qui n'est jamais dès le départ seulement visuelle, de la recouvrir à tel point qu'on ne la voit plus : parler sur, c'est être dessus, or être dessus, c'est ne plus la voir. »¹⁷⁰

Par définition, l'image photographique parle *depuis* l'incommunicable. Il ne faut donc pas la recouvrir de paroles qui — elles — ne parlent pas, qui prétendent parler sur ce qui a toujours déjà été au-delà ou en deçà de toute parole. C'est le *voir* qui parle. C'est le *faire signe* sans *signifier* qui parle en dernier. D'où peut-être ce chemin pris par cette *autre* littérature, cette *autre* philosophie afin de *faire en sorte* de ne plus parler pour *enfin* dire quelque chose. La photographie serait, elle, comme née de cette condition. Ainsi, nous dit François Soulages, elle « n'est jamais dès le départ purement visuelle », entendons, elle parle et il nous faut l'écouter, ne pas parler en même temps, ne pas jouer la cacophonie du tout communicationnel. Il nous faut respecter le « regardez-moi ça » qui parle, qui est *seul* à

¹⁶⁹ Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksieck, Paris, 1995, p. 149.

¹⁷⁰ François Soulages, *Critique, art et communication in art et communication*, Paris, Osiris, 1986, p. 124. Notons ici la référence de Soulages à Blanchot : « voilà la communication rêvée ; Blanchot avait montré le chemin en littéraire ; en photographie, les grands artistes l'ont suivi ». *Ibid.*, p. 122.

parler. L'écriture du regard est la seule à parler, la seule à sortir du « donner à entendre » *en vue du* « donner à voir ». La communication dans l'incommunicable, c'est le *donner à voir*, c'est l'écriture comme *donner à voir*.

En ce sens, Derrida notera, à propos des photographies de Marie-Françoise Plissart : « Il y a des récits impossibles, illisibles ou interdits, par exemple celui que je ne vous dirai pas, et dont je ne vous dirai pas s'il se laisse porter par l'«image» ou s'il correspond à ce qu'elle annonce, l'inénarrable ou l'irreprésentable même. Bref, tout cela n'est pas racontable. »¹⁷¹ Tout cela n'est pas communicable. En réponse à notre première interrogation : il ne faut donc pas chercher à communiquer. Il faut tout juste entrer dans l'obscurité d'un jour sans parole, d'une image nue, d'un « faire signe en dernier », c'est-à-dire d'une image venue de l'instant où l'œuvre a déjà brûlé, s'est embrasée sans que *personne* n'ait allumé le feu. Personne n'a parlé. D'où cet *Entretien infini* afin de convoquer et d'interroger toutes *les preuves* de cette littérature. Autrement dit, afin de savoir *qui* est responsable de *ce qui brûle*, et enfin cette parole de Blanchot, comme un aveu, comme un verdict : « c'est que du feu vient toute communication, mais le feu est l'incommunicable. »¹⁷²

¹⁷¹ Jacques Derrida, *Droit de regards*, Lecture des photographies de Marie-Françoise Plissart, *op. cit.*, p. 1.

¹⁷² Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 431.

V. Le morcellement des êtres et des choses

Photographier, c'est toujours cadrer, découper, choisir, c'est couper le réel en morceaux, et ce dès la prise de vue. Il en irait de même de la littérature, à l'exception du fait que la photographie, encore différemment de la littérature (où certes, il y va du choix des mots, du découpage des phrases, mais où ce qui est à exclure, c'est à chaque fois le possible de tous les autres mots et de tous les autres agencements), laisse d'emblée imaginer, comme dans les marges de l'image, un hors cadre, un hors champ, une continuité au-delà de ce qu'elle découpe, l'existence à la fois de ce qu'elle vise et de ce qu'elle délaisse. Nous faisons toujours violence au réel en le photographiant, en séparant ses forces, ses lignes, ses espaces. Le réel, en photographie, n'existe que comme un rapport qui n'a pas de réalité en lui-même, qui ne fait pas réalité pour lui-même. Autrement dit, la photographie n'est jamais un tout, la totalité de ce qu'elle donne à voir ; elle ne libère pas non plus du réel, des êtres, des choses. Elle donne encore moins *l'être* et/ou *la chose*, comme nous l'avons souligné avec la photographie du Jardin d'Hiver. Ce qu'elle donne à voir, c'est une reconstitution en pièces, une vision par pièces détachées, une restitution fragmentée, parcellaire, un bout du puzzle. L'énigme de la photographie est donc dans toutes les photographies manquantes qu'elles portent en elle, malgré elle. La photographie comme art du morcellement, du morse, de la morsure. Que signifie cela ? Se tenir devant l'énigme d'une photographie, ce serait être face à ce démembrement de l'être, à cette désagrégation du temps, c'est-à-dire devant un indéchiffrable alphabet de traits et de points (le *morsellement*), devant la douleur de ne voir que sous la forme de bribes, de débris, de l'épars — le tracas ou la trace de ce qui ne laisse jamais indemne (*la morsure se morcelle*).

Ainsi, bribes et débris habitent la photographie. Comme si ce souci constant de constituer ou de réunir plusieurs photographies, de faire *série* du photographique, de compléter et de faire parler les images entre elles venait de cette première insatisfaction ou de cette éternelle lamentation devant l'image incomplète. Comme si en accumulant les images, on allait finir par les élucider. En ce sens, la photographie ne peut que témoigner de cette profonde incomplétude qui est son état originel. Sa « fatalité » dira Barthes. La photographie ne se justifie pas, elle ne dit pas pourquoi elle s'est arrêtée sur ce détail, sur cet instant, sur cette partie du visage ou du corps : « cette fatalité (pas de photo sans *quelque chose* ou

quelqu'un) entraîne la photographie dans le désordre immense des objets — de tous les objets du monde : pourquoi choisir (photographier) tel objet, tel instant, plutôt que tel autre ? La photographie est inclassable parce qu'il n'y a aucune raison de marquer telle ou telle de ses occurrences »¹⁷³. L'arrangement est sans explication. Ce que l'image retient et remarque, c'est qu'elle existe pour empêcher la perte dans l'indétermination. Autrement dit, ce qu'elle pose, c'est ce qu'elle arrête dans l'interminable, mais c'est aussi toutes les autres alternatives qu'elle n'a pas choisies. De sorte que celles-ci sont présentes mais comme énigmatiquement rompues.

Or pourquoi ce détail, cet objet ou cet accessoire, par exemple, photographié par hasard, involontairement, me raconte-t-il tant sur l'être ou la personne aimée ? Barthes écrira encore : « Pour "retrouver" ma mère, furtivement hélas, et sans jamais pouvoir tenir longtemps cette résurrection, il faut que, bien plus tard, je retrouve sur quelques photos les objets qu'elle avait sur sa commode, un poudrier en ivoire (j'aimais le bruit du couvercle), un flacon de cristal à biseaux, ou encore une chaise basse que j'ai aujourd'hui près de mon lit, ou encore les panneaux de raphia qu'elle disposait au-dessus du divan, les grands sacs qu'elle aimait (dont les formes confortables démentaient l'idée bourgeoise du « sac à main »). Ainsi la vie de quelqu'un dont l'existence a précédé d'un peu la nôtre tient enclose dans sa particularité la tension même de l'Histoire, son partage. »¹⁷⁴ Articuler l'être à l'objet, l'objet à la mémoire, le percevoir dans l'éphémère de ce qu'il ressuscite donne à la photographie une étrange fonction. Elle traduit une perte en la rendant visible, en indiquant l'irremplaçable, la jonction tragique de l'histoire, sa déchirure concrète. La photographie accroît, en quelque sorte, la déchirure dans la non-identité du même, dans le devenir de la blessure, de la cassure, de l'interruption et du morceau. Tout est en morceaux. La mère de Barthes est tout entière en morceaux, en morceaux d'êtres, en morceaux d'objets. Elle efface par là même incessamment tout ce qui pourrait la rassembler, la recoller, la faire *une*, exister une bonne fois pour toute. Photographie, qui toujours par avance, fragmente l'être, rend l'être en morceaux, morcelle le trait de l'être, morsure sa fréquence.

« Et voici que commençait à naître la question essentielle : est-ce que je la *reconnais* ?

¹⁷³ Roland Barthes, *La Chambre claire, op. cit.*, p. 18.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 101. et p. 102.

Au gré de ces photos, parfois je reconnaissais une région de son visage, tel rapport du nez et du front, le mouvement de ses bras, de ses mains. Je ne la reconnaissais jamais que par morceaux, c'est-à-dire que je manquais son être, et que donc, je la manquais toute. Ce n'était pas elle, et pourtant ce n'était personne d'autre. Je l'aurais reconnue parmi des milliers d'autres femmes, et pourtant je ne la "retrouvais" pas. Je la reconnaissais différenciellement, non essentiellement. La photographie m'obligeait ainsi à un travail douloureux ; tendu vers l'essence de son identité, je me débattais au milieu d'images partiellement vraies, et donc totalement fausses. »¹⁷⁵

Reconnaître différenciellement : ce qui re-porte l'être en le déportant, repères, douleur de la dislocation, impossibilité de l'unification, pluralité infinie. Barthes se débat au milieu d'un amas d'images où il ne voit qu'un versant ou qu'une version de sa mère. Ce qui parle essentiellement dans chaque photographie, c'est l'énigmatique présence de l'être — sa mère toujours différente de ce qui la présentifie. De déception en déception, Barthes est livré à la décomposition du désarroi : sa mère est partout et à aucun moment il ne peut pourtant dire « c'est elle, *entièrement* elle ». Peut-être faudrait-il condenser toutes les images. Cependant, il y aura toujours quelque chose d'irréductible à l'unité, à l'identité. Il n'a qu'une mère et il y a déjà trop d'images de sa mère. Chaque photographie redouble l'énigme comme dispersion de l'identité, de l'intégrité essentielle. La mère de Barthes ressemblerait — nous citons là Blanchot — à un « morceau de météore, détaché d'un ciel inconnu et impossible à rattacher à rien qui puisse se connaître. »¹⁷⁶ La photographie n'a pas sa raison d'être dans l'unité : elle est brisure du temps et de l'espace ; elle cherche la consolation dans l'inconciliable. En ce sens, le morceau n'est qu'une impossible restitution, une insaisissable connaissance.

Que se passe-t-il alors dans la traversée de ces météorites photographiques ? Une série de phénomènes lumineux, peut-être. Mais ce ne peut être que cela. Et ce sont pourtant, à chaque fois, des photographies qui ne cessent de promettre, c'est-à-dire aussi qui ne cessent de prendre le risque de ne pas assumer, de ne pas tenir parole. Certes, cela donne à penser puisque ce n'est jamais le tout qui promet mais la partie, le morceau, le segment de vie. L'esthétique photographique en morceaux, entendons précisément le pouvoir ambigu et tranchant du dispositif lui-même, la contestation radicale du tout-panoramique. L'angle de vue morcelle le prétendument totalisable. L'éclipse ou le caractère elliptique de toute

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 103.

¹⁷⁶ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 452.

photographie, en proie à la partition inachevée. Lorsque le cadrage photographique vient couper un corps, les fragments du corps demeurés hors champ appartiennent à un espace d'invisibilité, si proche et si pressant, qu'il se signale dans l'image même. L'invisible pressure les bords du visible. De même, lorsque la photographie donne à voir un objet, elle questionne immédiatement l'histoire et l'appartenance de l'objet, elle ne montre déjà plus l'objet, elle montre le « pourquoi avoir photographié cet objet ».

De sorte que l'on ne peut jamais parler de « clôture de l'image ». « Ce sont des images ouvertes, en tout cas des images percées, qui fuient, qui perdent. Il y va de la perte, de la déperdition, vers le bas, vers le sol du photographe, vers le sujet de l'énonciation. »¹⁷⁷ L'image ne déborde pas seulement son référent mais aussi la valeur du référentiel lui-même. Elle déborde la délimitation. Elle est trouée et elle déborde. Elle est l'instant du débordement et de l'impossible évacuation. Disons alors qu'elle déborde plus qu'elle ne fuit, si bien qu'à la fin, on ne peut tout simplement pas évacuer ses décisions comme ses limites. En ce sens, elle déplace l'identité réelle ou plutôt elle *se* déplace. Elle est la partie qui part rejoindre le tout sans que le tout ne puisse s'annoncer, promettre quoi que ce soit. Ce qu'elle promet, c'est l'espoir d'une autre photographie, d'une succession abyssale, d'un véritable abîme où ce qui inonde, c'est l'illocalisable. On ne sait si cela déborde ou si cela fuit, si cela déborde plus que cela ne fuit. Nous sommes à chaque fois éconduits. Au fond, l'image n'est rien d'autre que l'histoire d'une fuite en morceaux.

C'est aussi l'histoire du poème, du *poème pulvérisé*. La pulsation photographique est proche de la pulvérisation du poème. Mouvement d'un double morcellement. Mais en quoi ? Et pourquoi tout à coup nous serions amenés, ramenés à l'écriture comme « à une certaine expérience morcellaire, c'est-à-dire de séparation et de discontinuité »¹⁷⁸ ? « Pensons au dépaysement. Le dépaysement ne signifie pas seulement la perte du pays, mais une manière plus authentique de résider, d'habiter sans habitude ; l'exil, c'est l'affirmation d'une nouvelle relation avec le dehors. »¹⁷⁹ Comme nous l'avons dit de la photographie, la question n'est pas

¹⁷⁷ Michel Bouvard, *L'horizontale basse in Pour la photographie, La vision non photographique*, Tome III, *op. cit.*, p. 87.

¹⁷⁸ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 452.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

de savoir s'il s'agit d'un inaccompli, mais plutôt ce que donne à voir cet inaccomplissement. L'exil, c'est le report perpétuel de l'accomplissement. Or il s'avère que l'inaccompli rappelle, d'une part, l'unité irréductible de toute affirmation, et d'autre part, la nécessité du dépaysement. C'est pourquoi Blanchot évoque « l'expérience morcellaire » en l'illustrant immédiatement par l'image du dépaysement. Or si le dépaysement renvoie inévitablement à un certain usage de la photographie — nous prenons la plupart du temps des photographies lorsque le dépaysement est à l'œuvre, comme si, communément, le dépaysement était alors un moteur et un déclencheur du *photographique* —, il raconte par là même un déplacement et un changement dans l'angle de vue. Mais comment appliquer cela au langage ? Qu'est-ce que le dépaysement a à voir avec l'écriture ? Cela peut-être qu'il se fait désormais entendre comme séparation, perte de repères et donc, déviance vers l'inconnu, vers sa non-retendue ou sa disconvenance. Dans le dépaysement, nous sommes déroutés, désorientés, coupés de —, et en même temps nous ne cherchons pas à retrouver notre chemin, nous sommes « authentiquement » là où nous nous sommes déplacés. Non sans violence, ce qui coupe, libère.

« L'écriture est déjà (encore) violence : ce qu'il y a de rupture, brisure, morcellement, le déchirement du déchiré dans chaque fragment, singularité aiguë, pointe acérée. »¹⁸⁰ Ce que nous rappelle encore Blanchot, c'est qu'il y va ici d'un arrachement, d'un combat et d'un « enjeu qui sombre ». Ce que l'on retrouve dans l'écriture fragmentaire, ce sont des paroles en archipel, des îlots de mots mal découpés, des parcelles de phrases en friches, des lotissements de langues. L'énigme est dans la vérité que l'on perd, dans chaque mot, dans l'aléatoire de la vérité, de l'instant elliptique venant soudain rappeler en les emportant tous les autres mots, *dans leur vérité*. En cela, nous nous acheminons, dans la violence de l'attrait, vers la parole de fragment, vers le tremblement de ce qui s'épuise — la « souffrance du morcellement vide. »¹⁸¹ Ainsi entrevoyons-nous l'autre rive où ce qui est à retrouver est déjà perdu dans l'oubli, dans l'effacement, dans la surface absorbante des mots et des images.

¹⁸⁰ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 78.

¹⁸¹ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 456.

CHAPITRE IV.

LA SURFACE REFLECHISSANTE DE L'ECRITURE

I. L'exigence fragmentaire

« Les photos sont des fragments, nous le savons. Mais des fragments de quoi ? De quelle totalité ? De vie ? »¹⁸² Par définition, la photographie est tout entière orientée par la question du fragment, aussi bien au niveau du contenu photographique que de la forme elle-même : nous l'avons vu précédemment, la vie se morcelle dans l'image, mais l'image elle-même *est* fragment : l'être se désagrège, le contenu fuit, et de surcroît, la forme photographique présente une fragmentation progressive et inévitable. Et pourtant il ne s'agit jamais d'un essai photographique par le biais d'esquisses, de repérages, de préparations, d'ébauches ou d'études préliminaires. Il n'y a pas de coup d'essai. Et puis, vers quelle vie irait ce coup d'essai ? vers « quelle totalité » ? et pourquoi, après tout, y aurait-il une totalité, une vie dans la totalité ? Au contraire et à chaque fois, c'est un envoi décisif, définitif — un couperet du renvoi. L'exigence fragmentaire se présente d'emblée comme une rigueur intrinsèque au médium lui-même. La fragmentation *promet* l'œuvre photographique, et en ce sens, la fait exister mais toujours à l'état d'*épreuve*.

« Faire œuvre », c'est-à-dire aussi, tout de suite, « faire pièce », comme le note Derrida. « Faire pièce, c'est ce qui se passe ici. Aucun panorama jamais, seulement des parties de corps, des morceaux déchirés ou encadrés, des synecdoques abyssales, des microscopies flottantes, des radiographies parfois focalisées, parfois *out of focus* et donc floues. (...) Le tout se retire et ne laisse de son retrait que traces en formes de fragments. »¹⁸³ Le photographe choisit de parler *en pièces détachées*, de démanteler le visible en donnant à voir la recherche d'une forme nouvelle d'écriture. Ainsi, les photographies condamnent l'espoir d'un possible renvoi vers une totalité à laquelle elles seraient redevables, ce qui suggère par là même qu'aucune autre photographie ne pourra venir compléter, parfaire ou accomplir l'ensemble, l'être, le corps entier, l'objet à part entière. Au contraire, la photographie met en crise l'œuvre achevée en travaillant l'espace depuis un postulat nouveau, venant contredire et exclure les concepts d'unité et de totalité. La photographie

¹⁸² Michel Bouvard, *L'horizontale basse in Pour la photographie, La vision non photographique*, Tome III, *op. cit.*, p. 88.

¹⁸³ Jacques Derrida, *Droit de regards*, Lecture des photographies de Marie-Françoise Plissart, *op. cit.*, p. 24.

démonte l'espace et le temps. Non seulement — et nous reprenons ici les mots de Denis Roche — « le photographe découpe du réel, ce qui veut dire qu'avant tout il évacue le reste, ce qui était autour »¹⁸⁴, mais il travaille encore, et ce même après la prise de vue, à ce découpage, à la retouche et au recadrage, afin de sélectionner, d'exclure, de jeter en rejetant, indéfiniment. La photographie, c'est l'art du découpage, de la perte du découpé, du découpé découpant, des chutes infinies et de l'impossible archivage.

Et c'est précisément depuis cette fragmentation au-delà du fragmentaire — le fragment qui déborde le *fragmentairement contenu* comme partie ou retrait du tout — que nous devons penser et repenser *autrement* l'acte photographique. Dans son livre intitulé *L'Entre-Images*, Raymond Bellour énoncera la visée destinale du fragmentaire pensée comme inévitable fuite des corps vers le fragment des noms, vers l'image fragmentée, vers la mise en doute de toute visibilité.

« Il arrive aussi, souvent, qu'on voit apparaître dans le cadre, non pas des visages ou des corps méconnaissables, mais des fragments de corps : des jambes, un dos, des mains surtout, concentrées sur des tâches, sur des objets. C'est une des façons dont on perd le fil de l'échange, accroché à des noms qui fuient, à des corps qui ne la soutiennent pas. Mais la fragmentation, bien au-delà, touche la représentation dans son ensemble : elle induit une sorte d'incertitude généralisée sur ce qui est perçu dans l'image et surtout sur le point de vue qui la rend visible. »¹⁸⁵

Cette « incertitude généralisée », c'est aussi un « état de peur », une paranoïa évolutive, un délire *dé-systématisé*. Et pourquoi ? Parce qu'au départ, il y a du visible — et face au visible, nous sommes toujours comme étrangement prêts à affirmer la totalité — à voir la totalité derrière. Comme si le visible impliquait et incluait l'évidence de la totalité, mais pour tout dire et à croire trop voir, on perd très vite le fil. Le fragmentaire nous fait en quelque sorte perdre le fil du propos comme de son argumentaire, en coupant court à toute intention de suivre — de voir si le regard peut suivre —, en effaçant les traces, nous plaçant dans le désagrément d'une position que l'on ne peut plus soutenir, *voyant-ne-voyant-pas*. Le fragment engage le fragmentaire, qui engage alors instantanément la dissolution du concept de « représentation dans son ensemble ». Plus le regard interroge l'image, et plus les pistes se

¹⁸⁴ Denis Roche, *La disparition des Lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, op. cit., p. 125.

¹⁸⁵ Raymond Bellour, *L'Entre-images*, Paris, La différence, 1990, p. 257.

brouillent. La fragmentation œuvre toujours là où on ne l'attendait pas. Inévitablement, nous sommes préparés à voir la photographie comme un fragment d'un moment *T* du monde. Mais ce n'est jamais exclusivement de ce fait que découle la problématique. Certes, le réel entre dans le cadre comme fragment (ce serait, au fond, un constat quelque peu insignifiant), mais il ne cesse, par la suite, de fragmenter la réalité même de la représentation. Sur ce point, Rosalind Krauss évoquera nos prétentions à saisir le visible dans son intégralité. Ce qui compte, nous dit-elle, c'est l'absence, sur tous les plans et sous tous les angles de vues. Ainsi, le fragmentaire fait acte de présence *pour* l'absence. Il l'authentifie.

« Étant forcément photographie du monde, elle nous parvient toujours comme fragment : les diverses textures rassemblées dans le champ de l'image saisissent notre regard par leur densité et tendent à se séparer les unes des autres, de sorte que nous lisons le plus souvent les photographies morceau par morceau, élément par élément. De plus, dans la mesure où chaque photographie rend compte d'une scène ou d'un objet qui a réellement existé à un endroit donné et à un moment donné — ce que Roland Barthes nomme le “ça-a-été” du sujet photographique — la “présence” de l'image photographique est toujours modifiée par son statut de témoignage, de trace, de vestige. Au centre même de son pouvoir de représentation, réside ce message de l'absence (du réel) qui est la condition première de toute représentation. Cette distillation de l'absence est inséparable du plaisir donné par la photographie. »¹⁸⁶

Ce que l'on recueille à la fin, c'est l'absence. Dans la photographie, nous récupérons la présence pour *condenser* l'absence. Disons plutôt — et là nous nous faisons « plaisir » — : nous cherchons l'absence. Le fragmentaire est un chemin désespéré vers l'absence, une voix vers la solitude potentiellement infinie du face à face avec l'image. Et si la photographie se définit plus que jamais comme une pratique de l'exigence fragmentaire, c'est peut-être d'abord et avant tout, parce qu'on n'en a jamais fini avec l'absence. Nous *fragmentons pour* « distiller » l'absence, et aussitôt le tout se fragmente sans fin — tout est perdu et tout se fragmente. Le photographe est en proie à la fragmentation. Pensons ici au travail de Tom Drahos — celui-ci s'attaquant de surcroît, à la littérature, de Proust à Kafka, à Dostoïevski en passant par Baudelaire, Rimbaud. Et que fait-il avec la photographie (la photographie de la littérature) ? Il découpe. Précisons : Il cisèle, coupe le négatif, le déchire aussi, le perfore, l'agrafe à un autre, le brûle, etc. Il cherche à extirper le réel sous la photographie, à retrouver la mémoire de l'image. Mentionnons le cycle *Jaina* (1988) composé de photographies couleurs, transparentes, coupées, déchirées, trouées, agrafées et cela indéfiniment. Ou encore

¹⁸⁶ Rosalind Krauss, *Le Photographique*, *op. cit.*, p. 162.

à une commande de la Datar sur le paysage urbain — *Périphérie* (1990) — où Tom Drahos oblitère la simple prise de vue par l'incrustation de fragments de négatifs superposés, juxtaposés, altérés, marqués parfois par des taches sombres ou par des brûlures. Au-delà du simple sacrifice visuel inhérent à la prise de vue, Tom Drahos tente d'aller plus loin dans la décomposition du réel. Cet exemple-limite pose la question de l'inclusion et de la dispersion (de l'impossible rassemblement) photographique. En révélant la violence de toute pratique photographique, Tom Drahos nous instruit sur une écriture de l'amoncellement et de la destruction. De sorte que photographier et écrire selon le fragmentaire, c'est s'exposer à une décision nue, au vacarme de l'invisible, à une pensée de la surface comme de la profondeur. L'espace photographique est ainsi condamné à côtoyer une multiplicité infinie d'espaces, à disparaître dans ce chassé-croisé de réalités qui se recourent, se contredisent, s'accroissent, en effaçant, en oblitérant ou en retirant.

Ce qui arrive alors, c'est une vague ou un *effet d'écriture*, c'est-à-dire une exigence qui ne regarde plus au fond ni le photographique, ni le littéraire et encore moins le philosophique. Et pourtant qui les concernent au premier chef puisqu'ils sont les seuls à même d'espérer atteindre cet effet, cet écart, cette spatialité non-totalisante. C'est pourquoi le fragmentaire n'est pas une exigence à laquelle la photographie et l'écriture seraient à même de répondre, tour à tour et séparément. Au contraire, le fragmentaire rend impossible toute dissociation entre photographie et écriture. Certes, le fragmentaire dissocie (il ne fait même que cela de dissocier), mais toujours depuis l'espace du regard, depuis la *graphia* du visible comme marques et traces d'un indéchiffrable équivoque. Et si Blanchot a été si souvent convoqué pour traiter de notre contemporanéité photographique (alors qu'il n'en a jamais théoriquement assumé le propos), c'est peut-être parce qu'il parle du dehors de l'écriture. Il parle de l'écriture de ce qui n'écrit pas. Ne parlant pas de la photographie, il en parle partout, tout le temps. Il en parle *comme si* l'écriture *était* photographique, en se situant d'emblée hors de l'écriture et hors de la photographie. Il nous parle, en somme, d'une autre écriture, d'une autre limite et d'une autre visibilité. Il nomme un lieu sans querelle de genres, sans abus de langage. Et nous qui nous proposons, depuis le début, d'écrire sur la photographie et sur l'écriture alors que ce n'est pas de *cela* que nous parlons. Nous parlons plutôt du lieu vers lequel se destinent ces deux pratiques — la photographie et l'écriture, la photographie comme écriture et l'écriture comme photographie, sans user d'aucun comparatisme. L'exigence fragmentaire est, semble-t-il, un premier moyen pour avancer dans cette voie,

pour atteindre à la « *générosité de l'espace* »¹⁸⁷.

Mais comment cheminer dans cet espace ? « peut-être d'abord porter un espace de langage à la limite d'où revient l'irrégularité d'un autre espace parlant, non parlant, qui l'efface ou l'interrompt et dont on ne s'approche que par son altérité, marquée par l'effet d'effacement. »¹⁸⁸ La surface de l'écriture est frappée par la nécessité du surgissement des mots et de leur vocation à l'effacement, et en ce sens, fait preuve d'une *générosité dans l'ouverture*. Ainsi, porter un espace de langage à la limite de lui-même implique, non seulement un certain abandon de la signification que les mots prétendaient revêtir, mais aussi un certain retrait des mots eux-mêmes. Délaisser les mots pour atteindre un « autre espace parlant, non parlant », nous répète Blanchot. Délaisser est ici à entendre au sens de *ce qui revire* ou de *ce qui bascule* : porter à la limite où —. Comme si l'écriture pouvait user de ce que l'on nomme en photographie, « les techniques de virages »¹⁸⁹. Le fragmentaire, c'est une technique *du virage*. Nous voulons dire par là : c'est une technique du tournant ou du *devoir faire tourner*, dans le procédé comme dans la conduite. La surface s'imprègne et se laisse alors habiter et transiter par une tout autre *solution* (signification) et par un tout autre espace-temps. Voilà notre chemin de paroles : la courbure de route du fragmentaire ou comment, en blanchissant, en effaçant, arriver à une autre *tournure* du sens.

Or comment aborder ce virage si ce n'est déjà comme un changement radical dans l'histoire de la pensée ? Comment les mots déplacés ou retirés d'eux-mêmes peuvent-ils encore parler, signifier ? Comment l'image peut-elle *revirer* ? Certes, le virage annonce la manœuvre à venir de l'écriture, comme accélération ou décélération dans l'espace et dans le temps — *vers* un tout autre espace. Ce virage, cette déportation ou encore cette courbure de l'espace, disons ce transport de la limite au-delà d'elle-même, pousse l'écriture fragmentaire, non seulement à se « réfléchir » depuis l'espacement qui lui est propre, mais surtout à jouir à même l'espacement de quelque chose comme d'une *visibilité tournante* depuis laquelle *écrire*

¹⁸⁷ Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹⁸⁹ Les techniques de virages sont multiples (virage sépia, virage à l'or, virage bleu, virage au sulfate de cuivre, etc.). Elles désignent un processus de traitement supplémentaire opéré lors de la phase de développement du tirage photographique, altérant l'épreuve en lui donnant une autre dominante. Les virages indirects (à l'opposé des virages directs) nécessitent un bain de blanchiment, avant le virage proprement dit.

c'est *voir*, c'est-à-dire jouer sur le virage de *l'écrire* vers *le voir*, à la limite et *sur* les limites, là où l'angle mort se fait champ de vision. « Par là, l'écriture selon le fragmentaire, ayant toujours lieu là où il y a lieu de mourir et donc comme après la mort perpétuelle, met en scène, sur un fond d'absence, des semblants de phrases, des restes de langage, des imitations de pensées, des simulations d'être. (...) Comme un heurt de clartés. »¹⁹⁰ Le choc du fragmentaire, c'est la venue de l'écriture dans l'espace réservé de la mort, en ressuscitant la carcasse des mots et des phrases. C'est prendre le risque du virage, de la faille dans la visibilité. Et finalement, c'est faire de ce risque une force, une œuvre.

C'est la raison pour laquelle « l'exigence du fragmentaire, n'étant pas le signe de la limite comme limitation de nous-mêmes ou du langage par rapport à la vie ou de la vie par rapport au langage, s'offre pourtant, s'y déroband, comme jeu des limites, jeu qui n'a pas encore de rapport avec une quelconque limitation. L'exigence du fragmentaire : jeu des limites où ne joue nulle limitation »¹⁹¹. Passer la limite comme dans « un heurt de clartés », c'est dire aussi passer la limite sans faire effraction à aucune loi de limitation, être autorisé à la lumière, à la rencontre de l'illimité au tournant du langage. Sous l'éclairage du fragmentaire, il nous faudra encore et toujours écrire dans la réverbération du geste d'écrire, du *voir* sur *l'écrire*. Nous réfléchissons le *voir* sur *l'écrire*, à l'angle mort du langage. L'affrontement y est. Le jour aussi. Et encore une fois, c'est l'espace qui promet.

¹⁹⁰ Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 74. et p. 75.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 64.

II. Espace et jeu d'évidement



5. Bernard Faucon, *Les Ecritures*.

Et malgré la peur de succomber dans la courbe des lettres, entre le blanc des mots, et sous l'espacement des phrases, réentendons *ensemble* ces paroles de Jabès — étrangement issues de deux livres différents mais comme d'un seul ; *Le Livre des Questions* pour la première ; *Le Livre du partage* pour la seconde : « Le vide voit »¹⁹² ; « “Le vide est vu”, disait-il. »¹⁹³ D'emblée, notons qu'il semble plus concevable de voir le vide que d'être vu par lui, voire même de savoir qu'*il* voit, qu'*il* nous regarde *nous* et tout le reste. Là où il y a du vide, il y a quelque chose ou quelqu'un qui voit et qui est vu. L'œil est partout. Le vide le régite. En regardant le vide qui regarde, Jabès est interpellé et l'interpelle à son tour — il lui dit : « je te vois » —, l'obligeant et le commandant presque à se voir lui-même, à se regarder

¹⁹² Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, *op. cit.*, p. 367.

¹⁹³ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, *op. cit.*, p. 45.

en face, à s'articuler par lui-même, et à partir de cette entente naissante, à laisser transparaître le regard qui dès l'abord l'exprime, le fixe et l'affecte. « Le vide voit » et immédiatement, nous serions inquiets de voir qu'il *voit* dans et par l'absence de toute structure, comme s'il pouvait ainsi laisser présager de son existence propre et autonome, indépendante du regard que l'on porte sur lui et sur son existence quelque peu lacunaire.

Cet espacement, non pas vide, mais venu *du vide qui-voit-et-que-nous-voyons*, à quoi nous renvoie-t-il ? Que vient signifier l'ouverture infinie de cette spatialisation qui s'évertue et s'engage sans cesse à se dépourvoir de son contenu ? Que nous donne à voir cet espace vacant et inoccupé et puis surtout, à en croire Jabès, que voit-il, comment fait-il pour voir ? Et pourquoi regarde-t-il notre thèse ? Et si l'exigence à laquelle l'écriture devait répondre, était celle d'un invisible engagement à l'égard de sa surface comme de sa profondeur — résolution venue veiller sur son propre manque comme sur sa décision de n'opposer ou de ne renvoyer son manque à rien, si ce n'est à cette *optique* de l'évidement. En ce sens, le vide *dé-présente* une forme d'écriture qui rend sensible un espace, amenant ainsi l'espacement à la visibilité, le matérialisant comme présence en l'absence même de toute présentification. Cette disposition *de* l'espace *dans* l'espace réaliserait et reproduirait quelque chose comme le paysage visuel de la langue, comme le « décalque matériel » des mots.

Si les phrases séparées, interrompues, arrêtées dans leur prolongement nous parlent, au dire de Blanchot, comme cet agencement de « crevasses », comme cette « suite indéfinie » et indéterminée de « failles », de « fentes » et de « fissures », c'est peut-être parce que « refusant de se poursuivre » dans la « continuité heureuse (ou malheureuse) de la narration », elles restent « comme dressés dans le vide, rigides, butées et immobiles. »¹⁹⁴ Les phrases se glissent dans la fente — et le vide voit à travers la rainure. Ainsi, s'acharnent-elles, s'obstinent-elles dans une position sans issue. Mais pourquoi les phrases feraient-elles obstacle à la continuité de la narration ? Quelles seraient les raisons d'être de ce barrage ou de cette résistance ? Et comment entendre cet attrait pour la cassure, pour la séparation dans l'infranchissable ? « De même si les blancs, la ponctuation, la disposition typographique, l'architecture de la page sont appelés à jouer un si grand rôle, c'est que l'écrit a besoin, lui

¹⁹⁴ Maurice Blanchot, « *Prière d'insérer* », extrait d'une lettre de Maurice Blanchot à son traducteur Japonais M. Amazawa in *Exercices de la patience* n°2, Paris, Obsidiane, hiver 1981, p. 106.

aussi, d'une présence matérielle. Il est un espace qualifié, une région vivante, une sorte de ciel qui, matériellement, figure tous les événements de l'acte même de comprendre. »¹⁹⁵ Cette image de l'espace infini — cette « sorte de ciel » — ouvre l'écriture à l'autre toujours plus autre qu'elle-même. L'écriture se fait image séquentielle.

Ainsi, le vide, au-delà de son rôle simplement fonctionnel (celui qui permet la lisibilité), régit l'espace immanent de l'écriture, non plus son néant ou son angoisse de la page blanche, mais sa demeure, le lieu ou la « région » où elle séjourne. L'écriture forme une sorte de voûte céleste circonscrite par l'horizon de l'œuvre. De sorte que — nous reprenons ici les mots de Jabès — « nul créateur ne peut travailler ce point imprécisable et, pourtant, précisé. Il est travaillé par lui. Juste assez pour se souvenir que le vide auquel l'œuvre, chaque fois, le renvoie pour se confronter à lui, est seul à soutenir l'univers. L'artiste ne saurait le maîtriser qu'en l'assumant, qu'en acceptant — mais est-ce une acceptation ? — devenir, soi-même, ce vide dans lequel l'œuvre évolue et sur lequel elle s'appuie. »¹⁹⁶ Nous retrouvons, à nouveau, l'image du vide comme ciel — ce qui soutient l'univers, ce qui forme la sphère venant soutenir tous les astres (toutes les phrases). L'artiste est environné par le vide, il vit et crée à partir de lui, en lui. Accepter le vide, c'est refuser la couverture matérielle des mots, mais c'est aussi entrer dans la fragilité même de l'œuvre : « le lieu du livre est vide emmuré. Chaque page, précaire abri, possède ses quatre murs qui sont ses marges. Les exposer au jour, à la vue, c'est faire basculer les cloisons et le plafond. Toute écriture consiste, alors, à renvoyer le vocable à sa transparence initiale. »¹⁹⁷ A cette condition seulement, l'œuvre se fera clarté.

C'est à partir de cette pensée de l'espacement comme ouverture que nous regardons le livre et le lisons. C'est à partir de ce retournement de la présence que nous écrivons. La réalité du livre, c'est sa transparence, son absence et sa séquentialisation. Le livre a une réalité, une matière et une écriture. Cette écriture de l'espacement est donc très proche de l'expérience visuelle générée par la photographie. Remarquons que Krauss aura particulièrement développé ce point de rencontre entre écriture et photographie, et ce depuis

¹⁹⁵ Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 45.

¹⁹⁶ Edmond Jabès, *Un regard*, op. cit., p. 66.

¹⁹⁷ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, op. cit., p. 486.

la problématisation du concept d'espacement. S'appuyant sur la pensée derridienne, elle rapprochera le déroulement saccadé des phrases à la séquence photographique et retrouvera l'usage des mêmes espaces, des mêmes interstices et des mêmes blancs. Certes, nous venons de rendre compte de cet usage tel qu'il se présente dans l'acte écriture, mais il reste encore à le penser depuis la photographie. En effet, comment l'espacement se manifeste-t-il dans l'image ? Krauss liste alors trois procédés qui intercalent de l'espacement dans le corps de la photographie. D'abord, le photomontage permettant de tirer plusieurs négatifs simultanément ou d'insérer des blancs et des espacements entre les découpes des tirages. Mais Krauss précise immédiatement que c'est là le moins intéressant des procédés : « il ne permet pas de créer avec suffisamment de force une perception du réel lui-même en tant que signe, du réel morcelé par l'espacement. »¹⁹⁸ Ensuite, elle évoque les polarisations, comme différence dans et par l'altération de lumière, présentant des émaux cloisonnés et témoignant plus adéquatement « de ce type de clivage de la réalité »¹⁹⁹. Finalement, elle cite le redoublement comme procédé de première importance : « c'est le redoublement qui crée le rythme formel de l'espacement, le pas de deux qui proscrit l'unité de l'instant, qui crée au cœur même de l'instant, un sentiment de la fission. C'est le redoublement qui fait jaillir l'idée qu'à l'original on a ajouté sa copie. Le double n'est pas le simulacre de l'original, il n'en est que le représentant. Il apparaît, en second, et en tant qu'accompagnement, il ne peut exister que comme représentation, que comme image. Mais dès lors que l'on voit en même temps que l'original, le double en détruit la singularité intrinsèque. La duplication projette l'original dans le domaine de la différence, du différé, du *chaque-chose-en-son-temps*, du bourgeonnement des multiples à l'intérieur de l'un. »²⁰⁰ Ainsi, le redoublement produit de la différence, et la différence *ouvre* la réalité. Ce procédé photographique répète la réalité, certes, mais comme succession d'absences sur fond de présence.

L'espacement est donc à entendre comme cette suite de présentations en représentations en déprésentations. Et à la fin, cet enchaînement marque et matérialise une écriture. « Car la photographie, écrit encore Krauss, est une empreinte, une décalcomanie du réel. C'est une trace — obtenue par un procédé photochimique — liée aux objets concrets

¹⁹⁸ Rosalind Krauss, *Le Photographique*, *op. cit.*, p. 114.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ *Ibidem*.

auxquels se rapporte par un rapport de causalité parallèle à celui qui existe pour une empreinte digitale, une trace de pas, ou les ronds humides que des verres froids laissent sur une table. »²⁰¹ Il y va de l'empreinte et de la trace : la photographie fait pression sur le réel, le réel fait pression sur la surface, et ainsi de suite. Les procédés se succèdent et *ça* adhère. L'espacement et le redoublement pensés comme jeu d'écriture permettent donc une manipulation de la réalité. Mais ce n'est pas tout. Krauss pose le concept d'espacement comme le véritable « dispositif théorique » de la photographie. Le cadrage est une nouvelle fois une manifestation de l'espacement : « à la frontière même de l'image le cadre de l'appareil photographique qui coupe ou découpe l'élément représenté et le sépare du continuum de réalité peut être considéré comme un autre exemple d'espacement. L'espacement est le signal d'une brisure dans l'expérience instantanée du réel, une rupture qui produit une séquence. Le cadrage photographique est toujours perçu comme une déchirure dans le tissu continu de la réalité. »²⁰² C'est à la fois un « signe lisible » et un « signe vide ». Le cadrage voit. « Le vide voit ».

La délimitation du champ de visée est une histoire de cadrage à vide, dans le vide. Le cadre est toujours vide tant que la réalité n'y est pas entrée. Et même après le bruit du déclencheur, le cadre demeure encore et toujours un passage à vide. La photographie, c'est l'œil de la brisure. Nous n'en finissons pas de taillader le réel, de fractionner la réalité, de créer de la différence. Le cadrage, c'est une écriture de la coupure. Le vide est alors ce qui permet de trancher. En ce sens, le vide supplante la réalité. Krauss y voyait là « l'écriture paradoxale de l'image photographique »²⁰³. La photographie, c'est au départ une fascination pour la réalité. L'écriture de la fascination se fait par le cadrage. Et cadrer, c'est *écrire* la distance entre le réel et moi, c'est faire entrer la réalité dans le vide.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 115.

²⁰² *Ibid.*, p. 119.

²⁰³ *Ibid.*, p. 122.

III. Distance et effacement

La béance ouverte, au cœur de l'écriture, par le travail d'espace et d'évidement fait signe vers une région dont nous pouvons dire qu'elle tend à distancier voire à absenter l'œuvre d'elle-même. Or cette distance et l'effacement requis en vue de son franchissement n'indiquent pas la fin de l'écriture, mais un certain changement dans sa *visée* et dans son orientation. Il s'agit donc de repenser l'écriture, non plus comme inscription massive, marquages indélébiles ou traces définitives, mais plutôt comme disparition du tracé et de la marque. Ce serait une écriture de la « radicale et discrète mutation »²⁰⁴ telle qu'elle est mise en pensée par Blanchot à l'horizon du littéraire et du philosophique et telle qu'elle apparaît, sous la plume de Roche, au sujet de la photographie. Et cette nouvelle approche déplace sensiblement la question de la signification, de l'index ou du référent. Et en les déplaçant, l'écriture les met à distance, elle les efface. Tout se passe comme s'il nous fallait réinterpréter le rapport ou le non-rapport de l'image et de l'écriture au réel.

Comme s'il nous fallait requestionner : « Un récit ? Non, pas de récit, plus jamais. »²⁰⁵ Rejouons cette formulation : « Une photographie ? Non, pas de photographie, plus jamais. » Cette phrase ultime de *La Folie du jour* que nous prêtons présentement, quoi que de manière un peu folle, à la photographie, fait état de la *dés-inscription* ou la *dés-écriture* dont nous parlons. Elle dit la fin avec les mots qui la rendent impossible. Derrida écrira à son sujet : « bien qu'elle dise la résolution de ne plus écrire de récit, elle fait encore partie, sur la face interne, si on peut dire, de sa bordure, d'un récit qu'elle achève mais d'un récit qui n'a pas eu lieu, dont la demande a été faite mais que le prétendu narrateur n'a pas pu performer, de façon compétente, et dont néanmoins il a raconté, de façon incompétente et plus que compétente à la fois, la non-performance réussie. »²⁰⁶ Ce qui compte, c'est le point d'interrogation à la fin du récit et à la fin du *mot* « récit » qui, de fait, le remet en cause et en

²⁰⁴ Maurice Blanchot, *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 554.

²⁰⁵ Maurice Blanchot, *La Folie du jour*, Paris, Gallimard, 2002 (1973 pour Fata Morgana), p. 30. Nous renvoyons également à cette phrase de Bataille dans *Madame Edwarda* : « Le récit, le continuerais-je ? » Georges Bataille, *Madame Edwarda*, Paris, 10/18, 1979, p. 53.

²⁰⁶ Jacques Derrida, *Marges*, *op. cit.*, p. 227.

doute, l'affirme pourtant dans le récit lui-même, qui du coup, par la réponse, n'en est plus un ou *est* le dernier. En reprenant cette question et sa réponse au titre de la photographie, nous renvoyons aussi à la limite impossible entre le récit et la photographie (Derrida écrivant sur les photographies de Plissart : « Il y a des récits impossibles. »²⁰⁷) Un récit sur la photographie ? Non, pas de récit photographique possible, plus jamais. Entendons aussi, plus jamais le récit ou la photographie, la pensée du récit ou de la photographie, sa conception ou sa classification comme genre ne seront possibles. Le récit a changé. Entre temps et en s'écrivant, il a changé, il s'est condamné. Derrida tentant d'écrire un récit sur la photographie mais c'est impossible, il nous le dit, lui, à la première page. La photographie pose la question du *photographiquement possible*. Elle se pose, en somme, une question à elle-même, se met à distance d'elle-même, afin de mieux s'effacer dans sa réponse. Pensons ces deux questions comme signant toutes deux un renouvellement dans la pensée contemporaine du texte comme de l'image.

Dans *Les Cahiers de la Photographie* consacré à Denis Roche, Philippe Dubois reviendra sur l'histoire du médium et sur son tournant théorique : la photographie ne peut plus dire « oui, à la photographie » ou « oui, *je suis* une photographie », c'est-à-dire qu'elle ne peut plus occuper sa place ou sa fonction, elle se met en défaut, c'est-à-dire qu'elle questionne sa propre défaillance. En photographiant, la photographie s'abandonne à tout ce à quoi elle se lie. Elle dit toujours : « plus jamais, ce ne sera possible ». Elle affirme donc sa singularité et son unicité comme *l'impossible-à-refaire*. Après *cette* photographie, il n'y aura plus jamais *de* photographie. Disons que la cause défendue par la photographie comme par le récit est perdue.

« Si Denis Roche représente aujourd'hui encore une des formes de pensée les plus fortes dans le champ de la théorie contemporaine de la photographie, c'est précisément *pour cela*. Lorsque tout le monde, au début des années 80, de Barthes à Van Lier, de Krauss à moi-même, et jusqu'à J.-M. Schaeffer aujourd'hui, redécouvrait les pouvoirs théoriques de la notion peircienne d'"index" appliquée à la photo, réinterprétait le rapport de l'image au réel en termes de contiguïté physique, de proximité effective, de trace ou d'empreinte lumineuse (contre l'idée de la ressemblance mimétique), Roche déjà affirmait haut et fort un principe tout aussi essentiel de *séparation et de distance*, qui me paraît à moi, aujourd'hui, comme le lieu le plus important du jeu photographique. Après tout ce qui s'est dit et fait depuis presque dix ans autour de l'idée d'une plénitude ou

²⁰⁷ Jacques Derrida, *Droit de regards*, Lecture des photographies de Marie-Françoise Plissart, *op. cit.*, p. 1.

d'une charge de la photo (et j'en parle en connaissance de cause, puisque j'y ai eu largement part), il faut absolument que la réflexion réinvestisse la part de *défection* de la photo, tout ce qui la sépare de nous, l'opacifie, l'éloigne, l'absente, nous rend aveugle à force de la regarder. »²⁰⁸

« Il faut absolument », en somme, qu'il n'y ait plus de photographie, plus de récit sur la photographie. Il faut revenir à ce qui termine et *absente* la photographie. Contrairement à cette idée répandue tout au long de l'histoire du genre à savoir que la photographie est « ontologiquement, au plus proche de son objet, puisqu'elle en est l'émanation physique directe (l'empreinte lumineuse) et qu'il lui colle littéralement à la peau (ils sont *intimement* liés) », il faut impérativement comprendre qu'« elle est également, et tout aussi ontologiquement, celui où la représentation maintient absolument la distance avec l'objet, où elle la pose, obstinément, en vis-à-vis, comme un objet *séparé*. »²⁰⁹ Cette distance, évoquée ici par Philippe Dubois et fortement thématisée par Denis Roche, marque ce face à face de l'œil à l'objet, de l'image au réel. Mais jamais comme un face à face littéralement traitable, ou *littairement* franchissable. Cette distance *définit* la photographie et, en même temps, fait en sorte qu'on ne la trouve jamais là où on l'attend.

C'est cette « part de *défection* » qui est essentielle. La photographie est désertion. Elle déserte sa propre présence : « Une photographie ? Non, plus de photographie, plus jamais. » Elle dit son propre délaissement : la « non-performance », ou la « non-photographie » qui s'essouffle, tire sur sa fin, ne re-commencera pas. *La Folie du Jour*, c'est la déroute du récit, la perte de l'unité lexicale, de l'*index*, de tout ce qui pointe, indique, montre quelque chose ou quelqu'un, c'est le dépouillement des formes et la fin d'un genre. *La folie*, c'est finalement de se sentir capable d'*irréaliser* le récit, et non plus seulement *depuis* l'imaginaire mais en coupant réellement court à tout commentaire, à toute interprétation ou à tout éclaircissement qui verrait déjà dans *cette folie* un élément de la narration. L'écriture n'est jamais narrative, l'image n'est pas une histoire à construire. Autre aveu du narrateur de *La Folie du jour* : « Je dus reconnaître que je n'étais pas capable de former un récit avec ces événements »²¹⁰. Or ce serait pourtant ce que tout bon lecteur serait en droit d'attendre d'un propos littéraire ou

²⁰⁸ Philippe Dubois, *Le Caillou et le précipice in Les Cahiers de la Photographie n°23, Denis Roche, op. cit.*, p. 80. et p. 81.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 81.

²¹⁰ Maurice Blanchot, *La Folie du jour, op. cit.*, p. 29.

photographique venant rapporter des événements (sans même parler du photojournalisme qui nous pousse chaque jour un peu plus à penser que sans récit, il n'y a pas d'image). « Un récit ? Non, pas de récit », c'est aussi accepter de décevoir le lecteur, qui, lui, en attendait peut-être un. Il n'y a plus rien à attendre. Un récit ? Non, pas de récit, tout juste une écriture, à peine quelques pages. Pour tout dire et fort heureusement, le récit nous déçoit et nous décevra encore, et ce jusque dans l'affirmation de sa disparition.

De la même manière, la photographie n'existe pas pour combler une attente. Roche nous dirait peut-être que c'est *elle* qui attend, qu'*elle* ne fait même que cela d'attendre, immobile, comme dressée devant l'éternel. Une photographie ? Non, non plus, pas de photographie, juste « voir, voir, voir, voir — quelque chose qui a nécessairement été là, qui est d'autant plus présent imaginativement qu'on le sait désormais disparu dans l'état où on le voit — et ne jamais pouvoir toucher, prendre, embrasser, manipuler cette chose, définitivement évanouie. Il n'y a plus qu'une image, séparée, tremblante dans sa solitude, hantée par cette intimité qu'elle a eue un instant avec le réel. »²¹¹ Nous dirons alors que la photographie nous met à distance de tout ce que nous pourrions attendre d'elle. Elle nous surprend parce qu'elle est intouchable et infranchissable. Certes, elle parle de l'intime, mais depuis une obsession qui la regarde et surtout à cause de la relation personnelle qu'elle entretient avec une certaine réalité. C'est pourquoi elle est toujours « hantée par cette intimité » qui lui appartient, d'ailleurs souvent de façon étrange et dérangement. « Tout est encore possible. Peter Handke : « “Attendre *une photo devant un photomaton ; il en sortirait une autre, avec un autre visage. Ainsi commencerait une histoire.*” Si la photographie autorise la Fiction, c'est par là, par cette faille centrale, qu'elle la fera naître. »²¹²

Il nous semblait pourtant avoir dit « non » au récit et « ainsi commence une histoire ». Cela recommence tout de même, mais depuis une réalité quelque peu schizophrénique cette fois. Qu'est-ce dire ici ? Peut-être que le récit est dans la faille. Par là, la photographie ouvre sur la possibilité inespérée du retour au récit comme sortie hors de la banalité (contre l'ennui généré par un éventuel récit où l'on parlerait éventuellement de quelqu'un qui attend devant un photomaton) et donc comme *contre-façon* de l'attendu. Ce que raconte cette anecdote de

²¹¹ Philippe Dubois, *Le Caillou et le précipice in Les Cahiers de la Photographie n°23, op. cit.*, p. 81.

²¹² *Ibid.*, p. 82.

Handke, c'est la possibilité d'un vol, d'un rapt ou d'un remplacement de l'identité, comme moteur d'une histoire, d'un *récit à venir*. Comme si le récit ne pouvait exister qu'en déjouant l'affreux procédé du récit. Et comme si la photographie était une machine à portraits dérégulée, un automatisme *fou*, qui se tromperait sur l'identité du photographié, qui éjecterait de fausses photographies — la photographie d'un Autre m'amenant par là même à douter radicalement de mon image comme de mon identité. *La Folie du jour* ou l'histoire de la photographie qui ne me ressemble pas ou du récit qui ne m'appartient plus.

Il est donc question de la machinerie infernale du récit comme du photographique, de cette distance qui me sépare de moi-même, d'une écriture sortie de ses gonds, détachée de son auteur. La conclusion nous inciterait alors à maintenir une distance depuis laquelle toute authentification devient impossible. Or cette distance serait notre « ruine ». La fin du récit est un risque. C'est peut-être le risque même d'écrire. Jabès pensera cette ruine comme l'effet d'une succession désastreuse : « La lettre vole le mot qui vole l'image qui vole. La lettre ment au mot qui ment à la phrase qui ment à l'auteur qui ment. La lettre rêve le mot qui rêve la phrase qui exauce le mot qui exauce la lettre. *La lettre délie le mot qui délie l'image qui délie le jour*. La phrase pare le mot qui pare la lettre qui pare l'absence. La lettre dépense le mot qui dépense la phrase qui dépense le livre qui dépense l'écrivain qui se ruine. »²¹³ La folie de cet effet de chaînes n'est possible que par la distance, le remplacement et l'effacement. Oui, à la fin, le jour finit par être délié, nous dit Jabès. Le jour était fou à lier. Mais il ne l'est devenu que par un phénomène de contagion : de la lettre au mot à l'image au jour. *La Folie du jour*, c'était peut-être, au commencement et avant toute dégénérescence, un amour des lettres, des mots et des images. Sans authentification, ni catégorisation, ni prolongation possible. C'est seulement dans et par cet effet de répétition qu'il est possible d'envisager l'écriture. En cela, le fragmentaire est une « écriture de la dispersion », comme si chaque fragment, en se répétant, se déplaçait, contaminait le fragment suivant, sans pour autant parvenir à le constituer, ni à lui faire ouvertement écho, de sorte que ce qui se répand ne se présentifie nulle part. Ce qu'on écrit est, en quelque sorte, immédiatement destiné à être effacé par ce qui suit et même si plus rien ne suit (l'impossible photographie du photomaton donne à voir le précédent qui est parti ou le suivant qui n'est pas encore venu). Il y a bien là quelque chose qui ne cesse de disparaître, de jouer indéfiniment de ce qui se donne et de ce

²¹³ Edmond Jabès, *Le Seuil Le Sable*, Paris, Gallimard, 1990, p. 301. Nous soulignons.

qui se perd, fait face et s'efface. Autrement dit, nous sommes face à la « rétro-activité interminable » de l'écrivain, « de celui qui efface ses traces et les traces que laisse l'effacement des traces. »²¹⁴

Ce serait l'écriture d'une *fausse piste*. Puisque plus rien ne répond d'aucun procédé, ni d'aucune procédure. Plus rien n'est à sa place. Les mots s'avancent et se dérobent indéfiniment les uns dans les autres : leur visage est interchangeable. Il ne faudrait donc plus écrire pour fixer, ajouter ou dérouler, mais plutôt pour enlever, retrancher, soustraire, afin de libérer de l'espace, de laisser des places vides pour ce qui, dans l'écriture, *manque* et *manquera*, pour ce qui ne se présente pas ou ce qui se présente mal, pour ce qui *doit* finalement prendre place mais n'arrive jamais à *se* placer. Ainsi semble se perpétuer une distance irrépressible, un écart irrésorbable, une différence non-unifiable au cœur de ce qui s'écrit. Infini mouvement de la présence comme ce qui se produit en s'effaçant et comme ce qui s'efface en se produisant. Et ce qui rend possible l'infinité de ce mouvement, c'est la disparition silencieuse des mots, à la surface du langage.

²¹⁴ Emmanuel Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1975, p. 50.

IV. La raréfaction des mots

Les mots se raréfient. Qu'entendre par là ? On peut imaginer qu'ils deviennent moins nombreux et donc insuffisants, ou encore qu'ils *se* diminuent, perdent de leur densité. Ou peut-être sont-ils voués à disparaître, disons alors qu'ils seraient une *espèce* en voie de disparition. Ou peut-être encore, pouvons-nous émettre l'hypothèse qu'ils deviennent moins fréquents, c'est-à-dire que nous ne les croisons plus *aussi souvent* qu'auparavant. La raréfaction, cela peut laisser aussi entendre qu'il y a là formation de lacunes, d'un espace lacunaire, d'une *espèce-image*. En effet, la raréfaction nous parle d'un mouvement, de ce qui est en train de se faire, en instance de disparaître. Blanchot parle même d'un « effet de rareté ». Nous comprenons : la raréfaction résulte d'un certain procédé ou processus d'écriture. Mais comment l'écriture *en écrivant* éprouve-t-elle ce mouvement de raréfaction ? Et surtout reste-t-il encore des mots *pour* écrire ? Et s'il ne restait plus qu'une surface ou qu'un espace ? « Espace raréfié que l'effet de rareté tend à rendre infini jusqu'à la limite qui ne le borne pas. L'effet de rareté est propre au fragmentaire. »²¹⁵ Blanchot précise alors que c'est « un espace raréfié, en ce sens qu'il ne peut presque rien s'y passer. »²¹⁶ A croire que même les mots n'y *passent* pas, n'atteignent pas la signification. Lorsqu'il n'y a presque plus de mots, il ne se passe alors presque plus rien. Voilà la toile de fond — le « fond d'absence » — de l'écriture fragmentaire. Là où il n'y a plus rien à attendre ou au contraire là où on ne fait plus qu'attendre indéfiniment.

Mais ce n'est pas grave, au sens où ce n'est pas un espace d'ennui, tout juste à peine un espace de misère. D'ailleurs, Blanchot ne fait jamais rien pour sauver la situation que nous pourrions juger précaire du langage et des mots. Il soutient, au contraire, l'écriture fragmentaire comme un certain regard porté sur la disparition. Plus en avant, disons, que c'est une écriture inquiète de ce qui ne disparaît pas. Pire encore, Blanchot nous conseille même de nous prémunir des mots : « il faut se méfier des mots car les mots ne sont que des mots. »²¹⁷ Alors pensons que c'est pour une « bonne cause » qu'ils disparaissent. Heureusement que les

²¹⁵ Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 74.

²¹⁶ *Ibidem.*

²¹⁷ Maurice Blanchot, *La Part du Feu*, *op. cit.*, p. 52.

mots s'étiolent, faudrait-il dire alors. Lorsqu'on est écrivain, il faut rester sur ses gardes, sinon nous cédon's facilement à la technicité de la langue, à l'élégance de la déclamation, au verbiage de ce qui prolifère. Or comment l'écriture fragmentaire parvient-elle *en écrivant* à se délivrer de cette méfiance ? Comment se re-possibilise-t-elle ? Comment survit-elle ?

A cet instant, à l'instant de l'écriture fragmentaire qui est toujours *de* l'instant, il nous faut encore réduire, amenuiser, couper dans la matière brute, soustraire, amputer le corps du langage. Dès lors, c'est en laissant *partir* le langage que nous le sauvons. Manière de dire que la profusion n'écrit pas. Là, les choses paraissent plus nettes, plus claires. Autrement dit, il faut apprendre à se méfier des mots pour ne plus avoir à se méfier de l'espace. Lorsque les mots commencent à disparaître, en avouant leur insuffisance comme en évacuant leur prétention, il nous est alors permis d'écrire, de commencer à écrire. Tout va tenir dans cette rareté de l'écriture, dans sa fin aussi, intègre et transparente. Jabès écrira depuis *Le Livre de l'Hospitalité* : « Ne me mêlez à rien. N'ajoutez rien à ma vie, à mes écrits. "Retranchez. Retranchez" disait-il. »²¹⁸ Les impératifs continuent. Il y va là d'une nécessité, d'un ordre, d'une supplication, et pourquoi pas d'un salut. Si l'écriture de Jabès est déjà et par définition (par défaut ou par contre-emploi), une écriture du retranchement, il nous est encore demandé de « retrancher », à nous lecteurs, nous héritiers et survivants. Et même si, à chaque fois et dans chaque livre, il n'y a presque *rien* d'écrit. Comme si, pour Jabès, cela ne suffisait pas de dénoncer le commentaire et d'en appeler au lecteur comme à un dépositaire muet de ses écrits. Comme s'il fallait encore que le lecteur « retranche » : Jabès nous demandant de couper dans son texte, d'enlever du texte, de mutiler l'écrit. « "Retranchez. Retranchez", disait-il. » Naturellement, cela n'est pas envisageable pour le lecteur respectueux de l'œuvre. Mais ce qui est à retenir ici, c'est l'usage de l'impératif qui demeure une manière de *parler moins*. L'impératif, c'est toujours l'impératif d'un seul mot. Et en l'occurrence, lié et allié à la raréfaction des mots eux-mêmes.

Poursuivons dans les impératifs. Citons alors l'exergue au *Boîtier de Mélancolie* de Denis Roche : « Hommes, regardez-vous dans le papier. »²¹⁹ Voilà peut-être le dernier impératif, là où il ne reste plus rien, là où le papier est la seule chose qui reste. La raréfaction

²¹⁸ Edmond Jabès, *Le Livre de l'Hospitalité*, Paris, Gallimard, 1991, p. 59.

²¹⁹ Denis Roche citant Henry Michaux in *Le Boîtier de Mélancolie*, Paris, Hazan, 1999.

des mots touche à sa fin. Ainsi, nous sommes passés de la méfiance à l'égard des mots, à la nécessité du retranchement, et nous en venons — et même si, depuis le début, on nous « force » à en arriver là, à penser et à tirer ces conclusions — au miroir du papier. A la fois reflet de nous-mêmes et filtre des mots, la surface du papier nous renvoie finalement à nous, Hommes. La tâche la plus difficile serait d'engager l'écriture *depuis* ou *à la suite de* ce regard. Le plus difficile, c'est de regarder. « Quand chaque étoile est un mot récupéré »²²⁰, le plus difficile, c'est encore de se voir dans le ciel du papier. Et donc la question revient : depuis la nuit de l'écriture, depuis l'irrécupérable mouvement de ce qui s'éteint, peut-on écrire dans le scintillement de quelques mots ? Peut-on encore écrire ? Que nous reste-t-il, si ce n'est la lumière à la place du mot, le papier *au lieu* du langage ? Que nous reste-t-il à faire à part *nous* regarder, et plus précisément nous regarder *en tant qu'écriture, comme écrivant, écrivain* ? L'intérêt d'une *telle* écriture, c'est tout simplement qu'elle en demeure encore une ou qu'elle pose encore la question : sommes-nous à l'image de ce que nous écrivons ? devenons-nous l'image de ce que nous écrivons ? Nous voir dans le papier, cela veut aussi dire faire silence, requestionner notre prétendue nécessité à écrire et à parler. « Il faut bien un jour consentir à se taire quand les mots n'ont plus besoin de vous », disait-il aussi. »²²¹ Les mots, eux aussi, se destinent à une solitude essentielle. Il y va donc à la fois d'un espace où l'écrivain se tait et où les mots le quittent. Les mots se libèrent. Voilà l'histoire du livre, le chemin vers son existence publique.

C'est dans cette désertification du langage, ou plutôt dans cette déperdition des mots à l'horizon de la visibilité — qui devient leur voie —, que les mots ainsi éclaircis se rapprochent d'une *autre* écriture comme d'une *autre* lumière (« quand chaque étoile est un mot récupéré » et derrière cette phrase nous entrevoyons déjà la *photo-graphie*). Comme si l'écriture *recyclait* le mot sous l'image. L'espace raréfié, ce n'est rien d'autre que le visible exalté par les mots qui se dérobent. Mais aussi — nous reprenons ici les mots de Louis Marin dans *Des Pouvoirs de l'image* : « comme si le désir d'écriture (de l'image) s'essayait à s'accomplir “imaginativement” en se déportant hors du langage, dans ce qui, à bien des égards, constitue son revers ou son autre, l'image. »²²² L'écriture fragmentaire, dans

²²⁰ Edmond Jabès, *Le Livre de l'Hospitalité*, *op. cit.*, p. 101.

²²¹ *Ibidem.*

²²² Louis Marin, *Des Pouvoirs de l'image*, *op. cit.*, p. 21.

l'élimination progressive et inévitable qu'elle opère sur le langage, tend à renouer avec elle-même comme avec son autre. « L'étoile », ce n'est pas un mot — le mot « étoile » — mais c'est le mot lui-même qui est devenu *étoile*. Cela conte le passage, décrit par Louis Marin, de l'écriture imaginée et imaginaire (Un récit ? Une fiction ? Un écrit ?) vers un espace « déporté » du champ circonscrit par le langage. Le mot filant vers l'étoile. L'étoile devenue fragment, météorite d'un autre langage. Le mot s'embrasant alors dans l'étoile. En somme, le visible se fragmente, fragmente la lumière dans la nuit. Ce motif du « mot récupéré » à travers l'image de l'étoile, nous mène vers l'image elle-même, comme image perdue. La *trajectographie* du mot, c'est l'image.

Du livre d'Alain Coulange — *Avec quoi une photographie peut-elle avoir à faire dès lors qu'on la voit ?* — nous retiendrons cette première phrase : « Les mots se détachent d'eux-mêmes, se distribuent en blocs compacts, comme autant d'images improbables. »²²³ Nous retrouvons cet espace raréfié jouant à chaque fois de métaphores spatiales. Des météores se consomment. Comme s'il y avait là une *cosmogonie* du mot. En ce sens, « l'effet d'écriture » comme « effet de rareté » présuppose inconditionnellement la spatialisation, la mise en espace, une forme visuelle, quelque chose qui ressemblerait à une image, à l'incertitude de l'image. Jabès évoquera la chute du mot ou « la chute d'un mot » qui « peut entraîner celle du livre. »²²⁴ Comme si un mot pouvait chuter. L'écriture du *dés-astre*. Toujours, ces occurrences nous confinent à ce que Blanchot nommera, dans ce droit fil de pensée, « le vertige de l'espacement »²²⁵. Et pourtant, le mot chute et l'écrivain se retrouve, devant la page, comme au-dessus d'un vide qui, dès lors, exerce sur lui une attraction irrésistible. S'il est vrai qu'il en vient tout de même à écrire, malgré ce vide et comme en lui, comme tombé en lui, alors peut-on dire qu'il *écrit* encore ? Que la raréfaction des mots donne à lire la béance du langage, cela est une suite encore acceptable. Mais le fait que cette ouverture — l'emplacement vide des mots — devienne le lieu d'une chute possible comme d'un probable étourdissement, cela ne va pas sans difficulté. En effet, l'espace de la page n'apparaîtrait plus comme un mur d'opacité, mais comme un trou, une trouée, un gouffre ou

²²³ Alain Coulange, *Avec quoi une photographie peut-elle avoir à faire, dès lors qu'on la voit ?*, Note sur deux photographies de Denis Roche, Paris, Filigranes Editions, 1998, p. 9.

²²⁴ Edmond Jabès, *Le Seuil Le Sable*, *op. cit.*, p. 191.

²²⁵ Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 66.

un précipice. Ecrire nous entraînerait dans l'abîme d'écrire. Et lorsqu'au cœur de l'écriture, il y va de l'expérience de ce qui est radicalement *autre* comme de ce qui est appelé à se dire *autrement* en laissant, pour ainsi dire, les mots « de côté », alors surgit le Dehors, lieu étranger où rien ne peut-être saisi, hors lieu, région invisible où les mots disparaissent indéfiniment comme si « le vertige de l'œuvre » commençait et recommençait sans fin.

L'espace entre les mots, c'est la place possible impossible pour une autre écriture. C'est la place laissée à ce qui arrive. Passion d'écrire depuis l'impossibilité d'écrire, cela aura toujours déjà voulu dire « ne pas écrire » comme « effet d'écriture » résultant de cet « effet de rareté ». L'écriture fragmentaire, c'est une écriture qui cherche son revers, son autre, qui est obsédée par autre chose qu'elle-même, par ce qui est toujours hors d'elle. Ce ne sont pas les mots qui voient, disent, ou philosophent sur quelque chose, mais c'est *elle*, seule, qui cherche vers où *elle* pourrait aller, ce qu'elle pourrait devenir. « Les choses ne ressemblent jamais à ce que l'on cherche, aussi longtemps qu'on les cherche avec des mots. Les choses ressemblent obstinément à elles-mêmes, et les mots, on ne sait pas à quoi. Que regardent-ils ? Quel phénomène inspire leur état chronique de distraction ? Voyez : ils ne regardent pas ce que l'oeil voit. Ils se regardent eux-mêmes. »²²⁶ A la suite d'Alain Coulange, on pourrait toujours dire que l'écriture fragmentaire n'est pas une écriture de mots, encore moins de mots qui se regardent, mais c'est une *écriture-qui-voit*, qui, *n'ayant plus de mots*, ne peut que *voir*. Autant conclure que ce n'est pas une écriture de la distraction²²⁷. Car sa disposition la voue à une attention des plus graves, à une extrême mobilisation devant ce qui, à chaque pas comme à chaque phrase, manque de la faire chuter, de l'anéantir, de la démolir *totalemment*. Et une nouvelle fois, l'impératif du *voir* fait son irruption : « voyez ». Cela ne suppose pas un mouvement réflexif que l'écrivain opérerait sur lui-même afin de *se rendre compte*, afin de voir que les mots ne ressemblent pas à l'écriture à laquelle il tend. Au contraire, cela conjure l'écriture de l'écrivain. Cela le renvoie à lui-même comme à ce qui ne peut plus *le* désigner. Comme à ce dehors dans lequel ses mots ne peuvent plus s'inscrire. Ainsi, l'écriture nous

²²⁶ Alain Coulange, *Avec quoi une photographie peut-elle avoir à faire, dès lors qu'on la voit ?*, Note sur deux photographies de Denis Roche, *op. cit.*, p. 25.

²²⁷ Précisons, avec Blanchot, qu'il n'y aurait pas là une « écriture de la distraction » mais plutôt une « écriture de la dispersion » : « Il faut s'exprimer autrement et dire : l'expérience de la littérature est l'épreuve même de la dispersion, elle est l'approche de ce qui échappe à l'unité, expérience de ce qui est sans entente, sans accord, sans droit — l'erreur et le dehors, l'insaisissable et l'irrégulier. » Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 279.

donne à voir le perpétuel « turned inside out »²²⁸ des êtres et des choses. Dans le tourbillon de ces multiples métaphores spatiales, il reste que c'est l'écriture elle-même qui se retourne, qui, en reconnaissant l'espace ne s'en protège plus : elle accueille finalement le dehors, le laisse pénétrer en elle.



6. Herbert Bayer, *Autoportrait*, 1937.

²²⁸ Cette expression est employée par Anne-Lise Shulte Nordholt in *Maurice Blanchot, L'écriture comme expérience du dehors*, Genève, Droz, 1995, p. 113. et p. 114. : « Dans l'écriture, les choses sont retournées comme on retourne un vêtement : elles sont "turned inside out", comme on dit en anglais, expression qui montre bien que c'est un dehors qui apparaît là. Le dehors : c'est précisément par ce terme que Blanchot désigne cet "autre de tout monde" qui est déployé dans l'écriture. »

V. L'effraction du dehors

Le dehors vient pénétrer l'écriture, entraînant le « mouvement d'écrire » à affirmer son devenir en tant que « mouvement d'espace ». Là, partout, le dehors fait effraction, sur la surface du papier comme sur la surface de la pellicule sensible. En photographie comme en littérature. C'est du dehors qui rentre, qui s'infiltré, partout. Or l'effraction est plus qu'une façon « polie » d'entrer, de se rendre à l'heure indiquée au domicile de l'écriture. Non, l'effraction n'est pas douce. Dans l'effraction et au cœur de ce mot, il y va soit d'une violence, soit d'un accident, ou soit d'une dégradation. Mais d'abord, demandons-nous, quel est ce dehors. De quel dehors est-il le dehors ? Au dehors de quoi ? De l'autre côté de quel dedans²²⁹ ? Et surtout, vu par qui ? Et comment entendre ce dehors puisqu'il se signale toujours hors du lieu dont il est question ? Quel est, en l'occurrence, le lieu dont il est question ? Et donc, quel pourrait être le dehors de l'écriture et de l'image ? Certes, c'est un espace. Mais de quel espace nous parle-t-il ? Où nous déplace-t-il ? « Que nous apprendra encore, à d'autres stades, ce mouvement d'espace en rapport avec le devenir d'écriture qui ne transcrit ni n'inscrit, mais désigne sa propre extériorité, l'effraction d'un dehors qui s'expulse ? »²³⁰ Blanchot proposera cette réponse à savoir « que la “distance nue” ne doit nullement être considérée à la manière d'une étendue homogène, continue »²³¹. En ce sens, il ne s'agit pas de saisir un ensemble, un tout, un bloc de réel. Le dehors n'est pas clos, ni « homogène », c'est une « distance nue ».

En photographie, cela semble de l'ordre de l'évidence : le dehors fait toujours effraction dans le viseur. Tout ce qui est en dehors de l'œil est *absolument* dehors. En photographie, *tout* est dehors. Ainsi, le dehors qu'appelle l'écriture fragmentaire est assez proche de cette fenêtre par laquelle tout ce qu'on voit se situe d'emblée à l'extérieur. La page

²²⁹ Citons ici quelques répliques de *Huis Clos* de Sartre venant questionner le dehors comme cet espace dont il est difficile de savoir de quoi il retourne, puisqu'il a lui-même toujours un dehors : « GARCIN. - C'est ça *votre* jour ? Et dehors ? LE GARCON, *ahuri*. - Dehors ? GARCIN. - Dehors ! de l'autre côté de ses murs ? LE GARCON. - Il y a un couloir. GARCIN. - Et au bout de ce couloir ? LE GARCON. - Il y a d'autres chambres et d'autres couloirs et des escaliers. GARCIN. - Et puis ? LE GARCON. - C'est tout. » Jean-Paul Sartre, *Huit Clos*, Paris, Gallimard, 1947, p. 18. et p. 19.

²³⁰ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 388.

²³¹ *Ibidem*.

d'écriture ressemblerait à cette fenêtre ouverte sur le dehors. A la différence qu'en photographie, une fois la prise de vue effectuée, le dehors *est* dedans, *passé* dedans. « C'est dedans, c'est dans la pellicule », comme le disent souvent les photographes. Comme s'il y avait une jouissance à faire passer le dehors dedans. Souvent, le dehors ne nous appartient pas. Le plaisir, c'est que ce qui est dedans peut être gardé. L'écriture tenterait-elle cette expérience ? Tenterait-elle de garder ? Entendons « garder » dans une certaine « illusion » de posséder. Car le dehors n'appartient jamais à la photographie, ni à l'écriture. Le dehors se soustrait à l'appartenance. D'où l'étrange emplacement de ce dehors qui est toujours un peu le dehors du monde, de l'autre côté du monde, des êtres, des choses. Paradoxalement, il est ce qu'il y a de plus visible, il est au grand jour, et à la fois, il ne peut être circonscrit par la visibilité. C'est une certaine vibration, résonance ou propagation, invisible. Il se propage *comme* un invisible. Voilà peut-être en quoi il intéresse le fragmentaire, ce pourquoi il l'attire.

Avant l'acte d'effraction proprement dit, il y aurait comme une pression du dehors. « Sous cette pression prend naissance, par-delà le livre, le projet de l'Oeuvre toujours encore à venir dans son accomplissement même, sans contenu, puisque toujours dépassant ce qu'elle semble contenir et n'affirmant rien que son propre dehors, c'est-à-dire elle-même »²³². Une telle pression entraîne le projet de l'œuvre, et pour ainsi dire, mène l'œuvre au-delà de son propos, la déborde, l'agrandit, l'engage. Mais il faut pour cela supposer que l'œuvre n'est jamais encore elle-même, mais uniquement cette tentative de sortie vers elle-même. Cette thématique du dehors, traversant tous les écrits théoriques et littéraires de Blanchot, prend la forme d'un regard tourné vers le dehors. « La fenêtre » comme élément central des récits de Blanchot, devant laquelle les personnages se tiennent, attendent, espèrent-désespèrent. Devant la fenêtre, et comme immédiatement au bord du livre : « écrire au bord du livre, en dehors du livre. »²³³ Le dehors n'est pas à lire mais à voir. Il est à la vue de celui qui se tient hors langage. Ou encore de celle, comme dans *L'Attente l'oubli*, qui « tombe, donnée au dehors, les yeux tranquillement ouverts. »²³⁴ Nous dirons que ça chute encore. Avec le dehors, il y va encore d'une chute. Non plus seulement des mots ou du livre, mais des

²³² *Ibidem*.

²³³ *Ibid.*, p. 626.

²³⁴ Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*, *op. cit.*, p. 122.

personnages, de l'auteur, du corpus lui-même. Une fois encore, en chutant, l'œuvre se rapproche d'elle-même comme de son centre. Elle *se* donne (son corps comme son corpus), comme si le dehors présupposait une confiance absolue, comme s'il allait lui être fidèle, malgré ses limites et dans l'expérience de ses limites.

« Or, ce dehors, cet “en arrière” qui n'est nullement un espace de domination et d'altitude d'où l'on pourrait tout ressaisir d'une seule vue et commander aux événements (du cercle), ne serait-ce pas la distance même que le langage reçoit de son propre manque comme sa limite, distance certes tout extérieure, qui cependant l'habite et en quelque sorte le constitue, distance infinie qui fait que se tenir dans le langage, c'est toujours déjà être au dehors, et telle que, s'il était possible de l'accueillir, de la “relater” dans le sens qui lui est propre, on pourrait alors parler de la limite, c'est-à-dire conduire jusqu'à la parole une expérience des limites et l'expérience limite ? »²³⁵

A la fois « distance nue », « tout extérieure » et « infinie », le dehors est « expérience des limites » et « expérience limite ». C'est un espace, nous dit encore Blanchot, « où l'on pourrait tout ressaisir d'une seule vue », et pourtant nous ne surplombons rien. Car ce n'est pas un « point de vue » mais un « point de chute ». Avec le dehors, nous ne pouvons plus avoir main mise sur le langage. Nous voyons que nous sommes hors jeu, *sans* langage. C'est un état limite de l'être-écrivain. L'écriture qui devient *étendue*. La photographie qui guette. Nous entrevoyons là les limites du cloisonnement des pratiques et des arts. Le dehors, c'est le décroisonnement de l'espace, de l'espace littéraire comme de l'espace photographique. Faire œuvre à la limite du langage ne regarde plus la décision d'écrire, la condition de l'être-écrivain ou sa conduite. Le dehors *excède* l'œuvre. C'est ce qui rejette tout rapport, toute relation ou tout dévouement fidèle à un art, à une pratique. De sorte que le dehors ne concerne peut-être plus la culture *en tant que telle*, étant donné qu'elle ne serait pas à même de le recevoir, de l'inscrire dans son champ. C'est la raison pour laquelle « nous avons à nous demander s'il est vrai que la littérature et l'art pourraient accueillir ces expériences-limites et, ainsi, préparer, par-delà la culture, un rapport avec ce que rejette la culture : parole des confins, dehors d'écriture. »²³⁶

Avec le dehors, nous courons le risque de ne plus être en mesure de nous référer à la

²³⁵ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 557.

²³⁶ *Ibid.*, p. 292.

littérature comme à l'art. Non pas, parce que la littérature et l'art seraient intérieurs à la culture, mais parce qu'avec le dehors, il n'y a plus d'intérieur, il fait effraction au dedans de l'intérieur. Il faudrait donc affirmer qu'il n'y a plus lieu de délimiter les disciplines, puisque la création se confronte à l'extérieur de la limite et à l'expérience de ce qui n'est plus récupérable ou envisageable, *culturellement* parlant. Le dehors, c'est ce qui est *au bout* de l'art et de la culture. C'est ce qui vient percer le monde et bouleverser ses assises, l'amène à ne sembler jamais être dans le réel, mais dans l'ébranlement en cours, dans l'irruption intempestive. Ce qui nous pousse à penser que le dehors ne figure pas l'espace d'une acquisition possible pour l'oeuvre, ni la sphère de son discours. On comprend plutôt que la vie fait effraction dans l'oeuvre. Le dehors, c'est la vie, et c'est la vie qui bouscule l'oeuvre. « Ou bien cédon-nous à la force sauvage, celle qui pousse tout au dehors, ne laisse rien en repos, empêche enfin que quelque chose un instant fasse silence ? »²³⁷ Or, empêcher le silence ne veut pas dire écrire, ni parler mais « ne disant rien et tout à coup criant ».²³⁸ Lorsqu'il y a effraction, il y a peur. Le dehors se donne à voir dans la violence qui le déclare, dans l'interruption des mots qu'il implique, dans l'arrivée fulgurante des images qu'il entraîne.

Lorsque nous précisons que le dehors n'est pas le lieu d'une écriture parlante, nous ne rejetons pas l'idée qu'il puisse mettre à nu quelque chose de l'écriture, de ce qui nous relie à sa fragilité, et en même temps, à ses ressources intarissables. En ouvrant l'horizon — en rentrant dans l'horizon de l'écriture —, le dehors en accroît son champ visuel. Comme si le dehors était la ligne qui semblait être à la limite de l'écriture et qui coïncide avec sa fragmentation comme avec son regard. Alors « le dehors ne se lit-il pas comme une écriture, écriture sans lien, toujours déjà hors d'elle-même (...) ? Peut-être le recours — est-ce un recours, un appel ? — est-il de se confier, par-delà le réseau du langage (...), à l'attente d'un regard plus large, d'une possibilité de voir, sans les mots mêmes qui signifient la vue »²³⁹. Nous y sommes. Les mots sont dits. Comme s'il avait fallu attendre une des dernières oeuvres de Blanchot pour entendre cela : voir « sans les mots mêmes qui signifient la vue », c'est-à-

²³⁷ Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 158.

²³⁸ *Ibidem.*

²³⁹ Maurice Blanchot, *Une Voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2002 (1992), p. 75. A propos de Paul Celan.

dire voir en étant entièrement libéré du langage et de son emprise visuelle. Comme si jusque-là nous n'avions fait, et ce même à travers l'écriture fragmentaire, que *penser* le mot « voir ». En cela réside peut-être la faiblesse de l'écriture fragmentaire. Elle signifie encore, malgré tout et à chaque fois, qu'elle n'écrit pas, qu'elle voit *mais* qu'elle n'écrit pas, et donc qu'elle voit tout de même le mot « voir » depuis l'écriture, ne l'écrivant pas, le signifiant pourtant. Avancée magistrale, sortie de tout un geste de pensée : l'appel du dehors inaugurant un espace qui ne regarde plus *en rien* l'écriture, un imprononçable naturellement dépourvu de signification. A l'écriture fragmentaire succèdent, non seulement la raréfaction des mots, mais la fin même du mot qui avait dessiné son chemin, qui l'avait orienté : voir, certes, mais *voir dans la confession de ce qui n'est plus visible*. Et immédiatement, Blanchot cite Celan, et telles seront les paroles du *dernier à parler* : « *Ne lis plus — regarde ! Ne regarde plus — va !* »²⁴⁰ Entendons : *Va au dehors ! Pars du mot pars ! Quitte ce qui est à voir ! Pars au-delà !*

Premier effet de ces paroles, de cette ultime vivacité à parler, première affirmation engageante de celui qui ne parle plus : regarder n'est pas voir ou aussi bien voir est une façon d'aller. « Le dehors : là où portent les yeux — des yeux détachés de l'être, qu'on pourrait tenir pour solitaires et impersonnels »²⁴¹. Dans la mesure où l'on re-court au dehors, en portant les yeux vers ce qui ne nous relie plus à rien — Blanchot parle encore de ce « mouvement sans attaches et sans racines »²⁴² —, on cesse de parler avec les mots, pour enfin parcourir les choses. De même que personne ne peut voir à ma place, de même les yeux sont les yeux de personne. C'est le « non-pays » du regard, là où les frontières se fissurent, là où la division ne peut constituer une entité, là où il n'y a pas de sol, tout juste une « matière poudreuse, molle, légère, peut-être accueillante ». En ce sens, ce dehors « n'est pas la nature — celle du moins que nommait encore Hölderlin —, même s'il s'associe à l'espace, aux mondes et aux astres, avec un signe cosmique parfois éclatant, dehors du lointain, un lointain encore aimant »²⁴³. Sinon, il ne pourrait nous questionner, nous atteindre, nous attirer comme il le fait, à savoir comme une recherche ou une voie, une direction qui ne nous dirait jamais

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 79.

²⁴² *Ibid.*, p. 83.

²⁴³ *Ibidem*.

vers où elle pourrait nous mener. En somme, le dehors confine à la question qui, n'ayant plus les moyens de trouver réponse, nulle part, s'interrogerait et continuerait à s'interroger sans fin, les yeux ouverts. Ainsi, le dehors annonce, en maintenant la question ouverte, l'extraordinaire ou l'exceptionnelle ronde du regard, cherchant, non plus la réponse, mais le pourquoi d'une telle *amplitude* de la question.

CHAPITRE V.

POUVOIR DU REGARD

I. L'autorité du voir

« Indivisible invisible !

Voir. Primauté
de nos choix. »²⁴⁴

« Toute interrogation est liée au regard. »²⁴⁵ Affirmation quelque peu troublante de Jabès, *toute(s)* et sans exception. Comprendons, au bout du regard, il y a l'écriture de la question, le livre des questions. Mais avant, il faut en passer par le regard. Il faut se lier à lui pour qu'il nous lie à tout. Ne parlons-nous pas d'un « regard interrogateur » ? Comme si le regard était le mieux placé pour formuler — traduire — la question, la demande ou l'appel, le point d'interrogation de la question. C'est le regard qui *se dégage* de la question. Disons aussi, qu'il dégage la question, l'extirpe d'elle-même. Cette phrase de Jabès pourrait laisser sous-entendre qu'il n'en va pas de même de la réponse, s'il y a réponse. La réponse, elle, ne serait pas *forcément* liée au regard. En tout cas, le regard est à la source de la question. L'enfant interroge. Tout ce qu'il voit est sujet à interrogations. *Infans*, celui qui ne parle pas, celui qui voit mais ne parle pas *encore*, celui qui est à l'origine de toutes les interrogations. Ou peut-être Dieu : « O question impossible de Dieu »²⁴⁶, enchaîne immédiatement Jabès. Nous comprenons alors que le regard est *le pouvoir de l'interroger*. On comprend presque que c'est *depuis* le regard que la pensée de Dieu, vers Dieu, nous est venue, re-venue. Il sera question ici de ce qui touche aux yeux. « Ah, je vois le jour, ah Dieu »²⁴⁷, s'écrit-elle, hallucinée, dans *La Folie du Jour*. Comme si par la vue, nous accédions à la présence absolue. Or nous ne souhaitons aucunement parler de Dieu. Ce n'est pas le propos, ni celui de Blanchot. Notre interrogation est entièrement liée au regard, et à ce qui nous pousse ou pourrait nous pousser à employer ce mot — Dieu — dès lors que nous nous confrontons, *voyons*, une « force » supérieure. Comme si en voyant le jour — le visible qui se lève — nous

²⁴⁴ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, *op. cit.*, p. 85.

²⁴⁵ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions I*, Paris, Gallimard, 1963, p. 320.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ Maurice Blanchot, *La Folie du jour*, *op. cit.*, p. 27.

entrevoyons la création du tout, de tout ce qui existe. « Je vois, et tout est dans ce que je vois. » Alors, en effet, à partir de là, il est possible, permis même, de commencer à se poser des questions, toutes sortes de questions.

Quel est ce mouvement qui nous livre — par-delà l'écriture, en elle et déjà sortie d'elle — presque effroyablement, au pouvoir du regard, à l'omnipotence du *voir* ? D'où vient cette autorité agissante ? Et quel est ce « coup de force » du visible ? Pourquoi suis-je comme *obligé* de regarder, comme à chaque fois commandé par le regard ? « *Le mot voir, ajoutait-il, est placé sous l'autorité du mot roi, détourné de sa propre lisibilité, mais qui y règne. La royauté est dans la vue.* »²⁴⁸ A l'exercice du pouvoir se surajoute tout un lexique lié à la magnificence, à la splendeur et à ces « éclats ». Le mot *voir* est roi. C'est le mot roi. L'écriture est son sujet. Le mot voir est la parure de la langue. Voilà peut-être le régime en vigueur aujourd'hui. Nous ne pouvons nous empêcher de (le) voir. Partout. Et la photographie, c'est le voir qui se donne à voir, qui n'en finit plus d'être vu et de donner à voir. Les grands yeux de la photographie, toujours fixés sur le réel. Pénétrant partout, le regard est extra-ordinaire. Il enregistre le réel, perce le visible, donne lieu à la puissance des images.

« L'image est de l'ordre du monstre : *monstrum*, c'est un signe prodigieux qui avertit (*moneo*, *monestrum*) d'une menace divine. En allemand, le mot pour l'image, *Bild* — qui désigne l'image dans sa forme, dans son façonnement — vient d'une racine (*bil-*) qui désigne une force ou un signe prodigieux. C'est ainsi qu'il y a une monstruosité de l'image : elle est hors du commun de la présence parce qu'elle en est l'ostension, la manifestation non pas comme apparence, mais comme exhibition, comme mise au jour et mise en avant. »²⁴⁹

Ce qu'écrit Jean-Luc Nancy, au sujet de l'image, met en évidence, re-marque son essence sur-naturelle. Comme si l'image n'affirmait pas simplement son *donner à voir*, mais l'extraordinarité même du *voir*. L'image n'est pas normale, elle est une grave anomalie, une monstruosité. Elle est la présence portée à son point le plus haut. Elle est l'exception de l'exceptionnel. Elle nous sort de la normalité. En tant qu'expérience visuelle sans précédent, elle ne peut se montrer que supérieure à tout ce qui est, dans tout ce qu'elle est, dans tout ce qu'elle rapporte — le « *ça a été* », le « ce qui a été fait ». Chaque fois qu'une image présente

²⁴⁸ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, op. cit., p. 485.

²⁴⁹ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, op. cit., p. 47.

la présence, elle la marque de son sceau. Plus nous voyons des images et plus nous aimons la présence. Nous voyons la présence partout, nous voulons voir, encore voir, n'être plus que ce *voir*. En ce sens, l'image nous sort de la banalité par l'étonnement, la gêne, la stupéfaction ou le fait d'être ébahi, ahuri devant elle.

La photographie est un monstre de réel. Elle est pire que l'image, toujours plus réelle que l'image (même si, nous parlons, par déformation, d'image, à son sujet). Barthes met ce phénomène en avant : « L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance), mais d'attester que cela que je vois, a bien été. Or, c'est là un effet proprement scandaleux. Toujours, la photographie *m'étonne*, d'un étonnement qui dure et se renouvelle, inépuisablement. »²⁵⁰ Voir *certifie* le réel, la photographie « atteste » que ce que j'ai vu, vécu, était bien réel, c'est bien là quelque chose d'atroce. Ce n'est pas une image peinte, mais une image pleine. Elle a ce pouvoir de faire entrer du réel *dans* le réel. L'image me dispute, en quelque sorte, ma vie. Ou comme l'écrira encore Jean-Luc Nancy : « L'image dispute à la chose sa présence. »²⁵¹ Son autorité est assise sur sa violence. Elle crie plus fort que moi. Comme si elle exerçait son autorité par un fâcheux effet de martèlement, en répétant continuellement « *ça a été* », « *ça a été* ». C'est pourquoi, elle ne restitue pas, nous dit Barthes, elle atteste. Elle a toujours raison, et elle se permet encore de nous prendre à témoin, « c'est là un effet proprement scandaleux ». Elle est entêtée dans sa preuve d'existence. Elle est comme pétrie de religiosité. Barthes poursuit dans son état d'affairement : « Peut-être cet étonnement, cet entêtement, plonge-t-il dans la substance religieuse dont je suis pétri ; rien à faire : la Photographie a quelque chose à voir avec la résurrection : ne peut-on dire d'elle ce que disaient les Byzantins de l'image du Christ dont le Suaire de Turin est imprégné, à savoir qu'elle n'était pas faite de main d'homme, *acheiropoiëtos* ? »²⁵² « Rien à faire », disons, la photographie aura toujours le dernier mot. Elle est *la dernière à parler*. Elle est la dernière à revenir, à retourner la mort dans la vie, à passer la mort dans l'immortalité, sans même avoir à « restituer ce qui est aboli ». Tout son être réside dans cette victoire.

Toute interrogation philosophique est liée au regard, pourrions-nous renchérir alors

²⁵⁰ Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 129.

²⁵¹ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, op. cit., p. 46.

²⁵² Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 129.

depuis la photographie : « 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* ? »²⁵³ Pourquoi *ce que je vois* me questionne-t-il fondamentalement — et ce, sans détour, ni argumentaire, sans artillerie conceptuelle — sur *ma* légitimité d'existence, sur *mon* bien-fondé à être là dans une présence immédiate au monde ? Il est vrai qu'il y a là quelque chose de proprement terrifiant. Car l'image ne porte pas uniquement le photographié, elle porte l'horizon qui sous-tend et promet, non seulement « toute interrogation », mais l'être même du questionnement comme du *questionnant*. Nous retrouverons cela tout particulièrement dans les récits de Blanchot comme dans l'écriture de Jabès, à savoir cette convocation de la vie *en vue* du *voir*. Lorsqu'il y va du voir, il y va, comme à chaque fois, de la vie ou plutôt de l'obstination, de l'acharnement à vivre. Dans et par cette force du regard qui fonde l'être de la photographie, c'est toujours de la vie dont il est irrémédiablement question. « Pourquoi la vie ? » nous dit Barthes, de façon innocente, modeste, et presque minimale, depuis ce qui se voulait une réflexion, et ce dès son titre, son sous-titre, une « note sur la photographie ».

Une note sur la photographie et sur l'épuisement du *photographier* : « je m'épuise à constater que *ça a été* ; pour quiconque tient une photo dans la main, c'est là une « croyance fondamentale », une « Urdoxa », que rien ne peut défaire, sauf si l'on me prouve que cette image n'est pas une photographie. »²⁵⁴ Cet emploi du « fondamental » revient, non pas comme base argumentative d'un système de pensée, mais plutôt comme une « croyance », une « question » vitale. Une croyance que Barthes liera à une « certitude souveraine » et à « une force d'évidence ». Ce n'est pas « discutable » la photographie, à la différence de l'image (picturale, entre autres) que l'on pourrait remettre en cause ou en doute. Avec la photographie, il n'y a aucun doute possible. Elle tient son pouvoir par le fait même qu'elle *nous tient*, c'est-à-dire que nous n'avons rien à redire ou à objecter. La force de la photographie *aporétise* ainsi la question. Nous sommes toujours happés par l'image, comme

²⁵³ *Ibid.*, p. 131. Dans le prolongement de la question de Barthes — « Pourquoi est-ce que je vis ici et maintenant ? » — , je me permets de renvoyer ici à deux questions extraites du texte de Jean-Luc Nancy figurant dans l'exposition *Ph(il/ot)o-graphie* : « Qu'est-ce donc que je fais ici ? Ai-je seulement le droit d'être là ? » *Ph(il/ot)o-graphie, entre mots et images*, exposition créée en avril 2005 au Théâtre le Maillon de Strasbourg.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 165.

obligés de regarder en un point où le discours ne peut plus frayer sa voie. Dans la photographie, le réel nous heurte et c'est comme si quelque chose se glissait véritablement en nous. Et puisque nous n'avons jamais les armes théoriques pour en contester la vérité, nous ne pouvons qu'en constater l'attrait. Comme si le visible venait éclipser le théorique. Dans les récits de Blanchot, les personnages sont toujours possédés par des images, par la visibilité elle-même : « Des images la pétrissaient, l'enfantaient, la produisaient. Il lui vint un corps, un corps mille fois plus beau que le sien, mille fois plus corps ; elle était visible, elle rayonnait de la matière la plus inaltérable, elle était au sein de la nulle pensée la roche supérieure, la terre friable, sans azote, celle dont on n'aurait même pu faire Adam »²⁵⁵. A suivre ce passage, nous comprenons que des images provient la visibilité. Phénomène des plus étranges : nous voyons et devenons de plus en plus visibles en voyant. Nous *apparaissions* (« elle était visible ») grâce au pouvoir des images. Il y va là de l'instant de ce qui vient et de ce qui se révèle, de ce qui est mis à jour, à nu. Blanchot dit plus : les images nous donnent corps et nous donnent (la) vie. L'écriture serait elle aussi la fille des images. Certes, l'écriture théorique de Blanchot traitera bien évidemment des questions relatives à l'image (sur lesquelles nous ne manquerons pas de revenir). Mais ce que nous aimerions retenir pour l'heure, c'est qu'il n'en parlera jamais aussi justement, aussi fortement, d'une manière si entière, que lorsqu'il écrit *depuis* le récit, c'est-à-dire depuis l'imaginaire, l'écriture des images ou l'image elle-même venue s'écrire. Porter par l'image comme par Dieu, comme par la mère, comme par ce qui nous rend inexplicable et inexplicable, nous venons au monde. Nous revenons à l'interrogation essentielle. Le visible nous en conjure. Comme s'il vivait lui aussi *pour* les images.

²⁵⁵ Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*, Paris, Gallimard, 1941, p. 70.

II. Attirance, fascination et étrange passion du regard



7. Eva Klasson, *Sans titre*.

Passant par la question du regard, nous commençons à remarquer que le regard « paralyse » la question, la subjugué en quelque sorte. C'est irrésistible. Qui rencontre le regard rencontre la question, et avec elle, la présence, l'image, l'écriture, et là, ça n'en finit plus. La fascination, c'est l'enchantement de ce qui ne finit pas. C'est l'attrait pour ce qui ne cesse de commencer, l'émerveillement devant ce qui recommence. Mais la fascination, c'est aussi la certitude et ce qui déborde immédiatement toute certitude, ce qui fait voie, chemin. Comme si la fascination, loin de n'être qu'un rapport irrépressible au visible et comme venue enrayer l'explicable, survenait comme *ce à quoi l'on ne peut échapper*. La fascination, c'est ce qui appelle sans dire pourquoi. *Voir* sans jamais savoir pourquoi, sans même en prendre le temps. Dès lors, une fois entré dans le règne de la fascination, il resterait, pour tout dire, très peu de place pour la question. Nous serions maintenant comme sans question. L'envoûtement nous tient au regard. Le visible nous colle à la peau. La vue nous consigne à voir. « Dans la

vue, non seulement nous touchons la chose grâce à un intervalle qui nous en désencombre, mais nous la touchons sans être encombrés de cet intervalle. Dans la fascination, nous sommes peut-être déjà hors du visible-invisible. »²⁵⁶ Comme hors de la question-réponse. Disons que nous serions *presque* hors de tout. Alors sommes-nous encore quelque part ? « Là où je suis seul, le jour n'est plus que la perte du séjour, l'intimité avec le dehors sans lieu et sans repos. La venue ici fait que celui qui vient appartient à la dispersion, à la fissure où l'extérieur est l'intrusion qui étouffe, est la nudité, est le froid de ce en quoi l'on demeure à découvert, où l'espace est le vertige de l'espacement. Alors règne la fascination. »²⁵⁷

Si nous souhaitons nous arrêter sur ce règne, c'est sans doute parce qu'il engage fondamentalement le règne du *voir* en général, de la photographie et de l'écriture elle-même. C'est par là que la création est possible, c'est de là qu'elle vient, c'est vers là qu'elle *pousse*, grandit. Comme si pour grandir, il fallait encore être porté par l'innocence. Blanchot dira : « l'enfance est le moment de la fascination »²⁵⁸. Nous comprenons : la maturité n'est pas le lieu de l'œuvre, car justement c'est un lieu, un état ou un état des lieux. Créer par fascination, c'est créer par solitude, par abandon au temps et à l'espace, par non-appartenance au monde, à la parole et même au regard. Etre fasciné, c'est voir mais jamais « à proprement parler ».

« Quiconque est fasciné, on peut dire de lui qu'il n'aperçoit aucun objet réel, aucune figure réelle, car ce qu'il voit n'appartient pas au monde de la réalité, mais au milieu indéterminé de la fascination. Milieu pour ainsi dire absolu. La distance n'en est pas exclue, mais elle est exorbitante, étant la profondeur illimitée qui est derrière l'image, profondeur non vivante, non maniable, présente absolument, quoique non donnée, où s'abîment les objets lorsqu'ils s'éloignent de leur sens, lorsqu'ils s'effondrent dans leur image. Ce milieu de la fascination, où ce que l'on voit saisit la vue et la rend interminable, où le regard se fige en lumière, où la lumière est le luisant absolu d'un oeil qu'on ne voit pas, qu'on ne cesse pourtant de voir, car c'est notre propre regard en miroir, ce milieu est, par excellence, attirant, fascinant : lumière qui est aussi l'abîme, une lumière où l'on s'abîme, effrayante et attrayante. »²⁵⁹

²⁵⁶ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 41. et p. 42.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 28.

²⁵⁸ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 30.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 29. et p. 30.

On peut aussi dire que l'être fasciné est accaparé, mais ne voit pas, c'est le voir qui s'empare de l'être. L'être à voir, l'être *est* voir. De lettres à l'être, *à voir*. Avec la fascination, il y va donc d'un règne, d'un moment ou d'un régime : nous sommes sous l'occupation du voir, forcé à voir. Et pendant ce temps-là, *ça* gagne du terrain. L'indétermination se propage : « milieu pour ainsi dire absolu ». Non pas systématique, mais dépassant toute mesure ou toute proportion, rendant tout système scandaleux, inacceptable, comme régi par une extravagance, non crédible en quelque sorte. Et en cela, absolu et absolument seul. La fascination nous rive à quelque chose d'immense. Nous subissons l'immense. *Ça* paralyse le regard. Pourquoi est-ce le *ça* qui paralyse ? Qu'y a-t-il derrière ce mot « *ça* » ? La fascination, c'est l'attrait pour le non-précisé et le non-précisable, le non-identifié et le non-identifiable : *tel ou telle*, ce qui vient, ce qui est là, le visible que voilà. C'est le visible qui nous retourne et nous *refoule*, là, maintenant. Cela se passe toujours présentement avec le *ça*. Le visible nous tient : *ça pulse*. La domination souveraine du *ça*. *Ça* se regarde. Il n'y a pas de choix, de préférence, d'angle de vue ou de moment opportun : « Je ne choisis pas de voir. Je vois »²⁶⁰, écrit Jabès. Un point, c'est tout, c'est *ça*. La fascination n'est jamais à propos, ne convient à aucune situation, à aucun bon déroulement.



8. Paolo Mussat Sartor, Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi*, 1970.

En ce sens, être fasciné, c'est tomber en amour, comme amoureux de ce que l'on voit et du regard qui nous fait voir. Derrida entendra la fascination blanchotienne comme un « Tu

²⁶⁰ Edmond Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, Paris, Gallimard, 1976, p. 77.

me fascines, je t'aime. »²⁶¹ Et à nouveau, nous retrouvons cette histoire d'attrait et d'attirance, même si nous pourrions préciser que l'attirance est plus forte ou plus pressante que l'attrait. Or la fascination les tient tous deux pour synonymes, à part égal. Mais Derrida va encore plus loin : voir le « je t'aime » dans la fascination, c'est déjà laisser présager de l'union du regard et du visible, laisser entrevoir l'étreinte à-venir. Instantanément, nous savons que ce n'est pas Blanchot qui prononce, comme par procuration, ce « je t'aime ». Non, « ce n'est pas lui, c'est la fascination qui fascine, sa fascination (c'est toujours celle de l'autre, depuis laquelle il prend la fascination pour objet alors qu'elle le regarde encore). Il n'y a pas de non-fascination à opposer à la fascination, seulement des différences de force en elle, des pas pour s'en éloigner, une force à différer. *Viens* serait le mot de cette fascination, de cet attrait sans attrait, de cette identification sans identité. Pas un mot mais la fascination qui diffère ce qu'elle fait] non pas rompre avec elle, donc, mais oser, pour qu'une dissimulation ne vienne pas encore... »²⁶²

Derrida termine sa phrase par ces points de suspension, comme si, soudain, il avait été lui-même, arrêté, suspendu, captivé par quelque chose ou quelqu'un. Comme si en écrivant sur la fascination, il avait par là même cédé, à son tour, à son pouvoir, laissant alors sa phrase inachevée, entamant par la suite (peut-être beaucoup plus tard, qui sait ?) un autre paragraphe. « Tu me fascines, je t'aime ». Autrement dit, « j'aime l'amour qui me fait aimer, j'aime le visible qui me fait voir autrement, singulièrement, par affinité élective. » C'est *ça* et ce n'est pas autre chose. C'est *ça* au sens de « l'identification sans identité » dont parle Derrida. Ou encore, c'est *ça* au sens du « *ça-a-été* » sur lequel Barthes s'arrête, comme si ce noème, marquant fortement l'appartenance à un temps révolu, le dégageait par là même et discrètement de tout éclaircissement sur son usage du *ça*. C'est-à-dire aussi : « Je t'aime sans raison » ou « je ne sais pourquoi tu me fascines, donc ne me demande pas pourquoi je t'aime ». Ou encore : « c'est l'image que j'aime ». En somme, la fascination appelle, c'est elle qui dit « viens ! », c'est elle qui dit « vois ! », c'est elle qui dit, convoque, régit le dire et le voir. Elle nous dit « viens » et en venant, nous ne pouvons plus reculer, ni résister, *ça* s'éprouve et nous finissons, presque fatalement, par dire « je t'aime ».

²⁶¹ Jacques Derrida, *Parages*, op. cit., p. 87.

²⁶² *Ibidem*.

Ou bien, nous ne le disons pas, nous ne pouvons trouver les mots : aimer, voir, *aimer-voir*, c'est rester sans mot. C'est un état de fait ou un état des lieux : il y a fascination. A partir de là, tout peut arriver. C'est de là que tout découle. C'est peut-être la raison pour laquelle Barthes prend délibérément cette décision : « Je décidai alors de prendre pour guide de ma nouvelle analyse l'attrait que j'éprouvais pour certaines photos. Car, de cet attrait, au moins, j'étais sûr. Comment l'appeler ? De la fascination ? Non, telle photographie que je distingue et que j'aime n'a rien du point brillant qui se balance devant les yeux et fait dodeliner la tête ; ce qu'elle produit en moi est le contraire même de l'hébétude ; plutôt une agitation intérieure, une fête, un travail aussi, la pression de l'indicible qui veut se dire. »²⁶³ Si Barthes propose, puis récuse le mot de fascination pour définir cet attrait, c'est seulement pour en rectifier la définition. En effet, la fascination n'est pas de l'ordre de la prostration, de la torpeur voire même de l'étourdissement. La fascination est vivante, elle rend compte de l'effervescence et de l'excitation de ce qui vit — nous les vivants —, de ce qui se « travaille » dit Barthes, et donc, aussi, de ce que les mots ont du mal à traduire. L'attrait est présent, non pas comme une question hypothétique, mais comme une certitude, la seule ayant d'ailleurs survécu à la tabula rasa barthienne. Il prend donc l'attrait pour guide, comme si ce dernier pouvait le diriger et le protéger de toutes les fausses-croyances qu'on associe si souvent aux images (celles nées d'une « subjectivité facile qui tourne court, dès qu'on l'a dite : *j'aime/je n'aime pas* », d'une « table intérieure de goûts, de dégoûts, d'indifférences »²⁶⁴). En somme, Barthes condamne le jugement tranché que l'on peut porter sur les images, sur l'œuvre d'un photographe ou de la photographie dans son ensemble, afin d'être attentif à l'attrait qu'il éprouve « pour certaines photos », à savoir celles pour qui il y va de l'adresse « tu me fascines, je t'aime », celles qui s'ouvrent donc et ne se referment pas (« j'aime/je n'aime pas »).

Le fait est que cela a été et c'est incontestablement fascinant. C'est incontestablement photographique : « je dis bien : une photographie — et non une gravure ; car mon horreur et ma fascination d'enfant venaient de ceci : qu'il était sûr que cela avait été : pas question d'exactitude, mais de réalité : l'historien n'était plus le médiateur, l'esclavage était donné

²⁶³ Roland Barthes, *La Chambre claire, op. cit.*, p. 37.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 36.

sans médiation, le fait était établi *sans méthode*. »²⁶⁵ *C'est là*. La fascination et la photographie sont là, présentes à ce réel qui porte et déporte le passé comme la mort. Et la fascination survit. Elle est ce qui empêche le réel de finir. Le « *ça a été* » de Barthes — ce concept remontant de l'enfance —, témoigne d'un réel qui persévère, persiste, demeure tout aussi consistant, constant dans sa teneur. Comme si le « *ça a été* » consommait le monde et le temps du monde, et comme s'il se donnait à nous, en nous rappelant à notre solitude et notre « horreur » de la solitude. En nous donnant les êtres et les choses en leur absence, l'image fonctionne alors comme une mise en détresse de la présence : un jour, nous aussi, nous ferons partie du « *ça a été* ». Nous disparaîtrons et pourtant il nous sera comme donné la chance de rester. La passion du regard, c'est l'impossibilité d'écarter ou de repousser ce qui reste et en même temps cela nous rappelle que c'est impossible de rester. En ce sens, et Blanchot vient ici éclairer les paroles de Barthes, « ce qui nous fascine, nous enlève notre pouvoir de donner un sens, abandonne sa nature "sensible", abandonne le monde, se retire en deçà du monde et nous y attire, ne se révèle plus à nous et cependant s'affirme dans une présence étrangère au présent du temps et à la présence dans l'espace. La scission, de possibilité de voir qu'elle était, se fige, au sein même du regard, en impossibilité. Le regard trouve ainsi dans ce qui le rend possible la puissance qui le neutralise, qui ne le suspend, ni ne l'arrête, mais au contraire l'empêche d'en jamais finir, le coupe de tout commencement, fait de lui une lueur neutre égarée qui ne s'éteint pas, qui n'éclaire pas, le cercle, refermé sur soi, du regard. »²⁶⁶ Quelque chose se manifeste imperceptiblement au regard — une force étrangère au temps —, venant à la fois donner et reprendre, éclairer et éteindre, venant ne venant pas. La fascination provient d'un don impossible et ne permet aucune mise en possession : on ne peut malheureusement donner que ce que l'on a. Si le visible *cède* au passé et à la présence, est-ce pour autant dire qu'il nous appartient ou pourrait nous appartenir, que cela nous appartient d'être réel ? La fascination nous tient sous son emprise : elle nous donne l'impossible et nous en dépossède, au même moment.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 125.

²⁶⁶ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 29.

III. Don, appartenance et *désappropriation*

Le regard serait de l'ordre d'un don impossible. Disons que le regard *impossibilise* le don. Et ce, parce que nous pourrions penser qu'il demeure sans appartenance. Tout comme l'image. Le photographe est peut-être celui qui renonce à tout rapport à soi, c'est-à-dire qu'il ne sait jamais très bien ce qu'il possède ou ce qu'il pourrait donner de lui-même. En ce sens, peut-on dire que *prendre une photographie*, c'est donner ? Et que donnerait-on dès lors que l'on prend ? *Donner* est-il synonyme de *prendre* (comme dans l'expression « donner » ou « prendre » un exemple) ? Nous pourrions dire que le regard prend plus qu'il ne donne. Il saisit quelque chose ou quelqu'un, au moyen d'un appareil lorsqu'il s'agit du photographe ou au moyen de la plume lorsqu'il s'agit de l'écrivain. Ne dit-on pas « prendre la plume » pour signifier « se mettre à écrire » ? Le regard a le don de *faire venir* les êtres et les choses auprès de lui. Il s'empare du monde tel qu'il est. Alors pourquoi parler du don plutôt que de la prise ou de la saisie ? Et si regarder ne présupposait aucunement le don — possible ou impossible —, mais témoignerait bel et bien d'un don, au sens d'une faculté, d'un pouvoir ? Il faudrait alors parler du don du regard. Et dire donc : le don du regard rend le don impossible. Autrement dit, le pouvoir du regard ne permet pas de penser le don, ni l'offrande.

Nous pointons ici une impasse, proche de celle que formulera Derrida : « c'est en ce sens peut-être que le don est l'impossible. Non pas impossible mais *l'impossible*. La figure même de l'impossible. Il s'annonce, se donne à penser comme l'impossible. C'est par là qu'il nous serait proposé de commencer. »²⁶⁷ En pensant le don dans son rapport au temps, Derrida commence par l'impossible. En effet, pour être don, le don ne doit pas être re-connu comme tel, il ne doit pas même être connu, peut-être, tout juste et à peine oublier. Voir le don, ce serait déjà le recevoir dans l'ébauche d'un devoir de réciprocité, d'un « tu me donnes, donc je suis redevable ». Si Derrida élève ce paradoxe jusqu'à sa radicalisation, c'est d'abord parce qu'il désire « interrompre la circularité du cercle ». Dans l'analyse qu'il propose sur le don, nous souhaiterions relever un point qui touche au plus près notre argumentaire. Nous remarquons qu'en se proposant de commencer par l'impossible, Derrida commence en réalité par le rapport à la visibilité. A propos du don, ses premiers mots sont : « commençons par

²⁶⁷ Jacques Derrida, *Donner le temps*, La Fausse monnaie, Paris, Galilée, 1991, p. 19.

l'impossible » ; et il commence alors par *ce qu'il y a à voir* : « Qu'est-ce que le temps peut avoir à faire avec le don ? Nous voulons dire : qu'est-ce qu'il y aurait à voir ? Qu'est-ce qu'ils auraient à voir ensemble, dirait-on en français ? Bien sûr, ils n'ont rien à *voir* ensemble et d'abord parce qu'ils ont tous deux un singulier rapport au visible. Le temps en tout cas ne donne rien à voir. Il est au moins l'élément de l'invisibilité même. Il soustrait tout ce qui pourrait se donner à voir. Il se soustrait lui-même à la visibilité. »²⁶⁸ Comme si parler du don depuis l'impossible, c'était déjà poser le visible et immédiatement reconnaître la présence de l'invisible.

Nous nous arrêtons donc, quelques instants, sur cette question du don et du voir. Nous reprenons : qu'est-ce que le don a à voir avec le *voir* ? Pourquoi le don dans son rapport au temps est-il fondamentalement lié au visible et à l'invisible ? Et pourquoi l'impossible *regarde-t-il* le don ? Sans doute parce qu'il y a quelque chose d'aveugle à l'œuvre dans le don, comme dans le temps d'ailleurs. Or si le don se laisse voir, il disparaît aussitôt, à la différence du temps qui disparaît de toute façon. Mais de quel don parle-t-on ? Et qu'est-ce que cela veut dire de « donner » sans s'en *apercevoir* ?

« Mais enfin que serait un don remplissant la condition du don, à savoir de ne pas apparaître comme don, de ne pas être, exister, signifier, vouloir-dire comme don ? Un don sans vouloir, sans vouloir-dire, un don insignifiant, un don sans intention de donner ? Pourquoi appellerions-nous encore cela un don ? Cela, c'est-à-dire quoi ?

Autrement dit, que pensons-nous quand nous exigeons simultanément du don qu'il apparaisse et n'apparaisse pas dans son essence, dans ce qu'il a à être, dans ce qu'il est à être, dans ce qu'il aura dû être (dans son *to ti en einai* ou dans sa *quidditas*) ? qu'il oblige et n'oblige pas ? qu'il soit et ne soit pas ce pour quoi il se donne ? Que veut dire “donner” ? et qu'est-ce que la langue donne à penser sous ce mot ? et que veut dire “donner” *dans le cas* de la langue, de la pensée et du vouloir-dire ? »²⁶⁹

Que veut dire également « donner » dans le cas de la photographie, du regard et du *donner-à-voir* ? Telle est l'exigence impossible du don : cela doit à la fois apparaître et ne pas apparaître. En somme, ce qu'avance Derrida, c'est l'idée que le don — pour être don — ne doit pas « se montrer » (aux yeux). Ce qui se montre ne donne pas. L'apparition comme

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 17.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 43.

début du montrer ou comme instant où le don se révèle appelle une immédiate disparition. Qu'est-ce qu'une disparition si ce n'est le fait de cesser d'être visible ? Comment entendre cette « *disparition* essentielle du temps »²⁷⁰ au regard du don ? Si nous suivons quelque peu Derrida et si la photographie est bien l'art du don ou du donner-à-voir, elle doit par là même et pour être fidèle à elle-même, ne plus donner à voir *pour* donner. Elle ne pourrait donner qu'en ne voyant plus. Certes, elle donne à voir cette « disparition essentielle du temps » dont parle Derrida, mais elle ne fait encore et toujours que *donner à voir*. Disons, elle ne donne pas. Pour donner, il faudrait qu'elle fasse *disparaître* la disparition même du temps, qu'elle soit « aveugle au temps »²⁷¹. Ne pas apparaître correspondrait ainsi au temps de l'éloignement et de l'absence. Si la photographie est un art du don, ce n'est pas comme un art de la présence, mais de l'absence ou plutôt de la présence et de l'absence réunies, au même moment, dans la même prise.

Ce serait, si l'on veut, une photographie de la trace et de l'oubli, d'un visible fragmenté, partagé, rendu impartageable. En ce sens, « la pensée de cet oubli radical comme pensée du don devrait s'accorder avec une certaine expérience de la *trace* comme *cendre* »²⁷². La photographie est-elle autre chose que cette expérience de la trace ? Aux yeux de Derrida, la trace ou la cendre renvoie à un certain « il y a là », c'est-à-dire à la donation du don. Le « *ça a été* » de Barthes ne serait pas si éloigné de cet « il y a là » ou « *il y a eu là* » et s'approcherait ainsi, non pas du don, mais de la donation du don. Le « *ça a été* », c'est aussi la trace du « il y a là » — « il y a là » devenant instantanément « il y a *eu* là » —, de l'apparition et de la disparition, se fondant l'une dans l'autre, se confondant. Nous pourrions dire que le « *ça a été* » n'a plus aucune intention de donner. Son pouvoir tient au fait qu'il ne peut plus *vouloir* donner. Il est révolu dans sa possibilité même.

Allons plus loin : le « il y a là » ou le « *ça a été* » n'est don que parce qu'il donne et ôte irréparablement ce qu'il donne. La photographie n'est pas un « instant donné ». Elle est peut-être, comme on le dit souvent, un « instant volé ». Non pas au sens où on l'entend communément — le fait de prendre à quelqu'un — mais au sens où ce qui a été vu s'est

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 17.

²⁷¹ *Ibidem.*

²⁷² *Ibid.*, p. 30.

égaré. Qu'on comprenne le don comme une apparition et une disparition simultanées, cela est pour nous un indice du fait d'être dérouté, désorienté, perdu, d'avoir été dérobé. Comme si le photographe *volait* non intentionnellement du visible, comme s'il essayait de donner ce qui ne peut faire l'objet d'une quelconque appartenance. Mais que vole-t-il alors dans ces instants ? Qu'est-ce qu'un grand photographe peut trouver à voler, si ce n'est l'absence et la disparition ? Il est présent et se donne dans et par la disparition de ce qu'il voit. Voilà où se cacherait peut-être le don, le pouvoir du photographe. Pensons au titre donné par Alain Bergala en accompagnement de la *Correspondance new-yorkaise* de Raymond Depardon : *les absences du photographe*. Ce titre en dit long sur le don et sur la photographie, sur le principe à partir duquel aura été élaboré cette correspondance : Depardon devant *donner*, envoyer, depuis New-York, une photographie par jour, vers Paris, et ce pendant un mois. Le principe même de cette correspondance impliquait déjà le cercle infernal du don et de l'envoi. Et comment a réagi Depardon ? En faisant justement part de ses absences. Disons que la condition photographique du don résiderait peut-être dans le fait de *voler*, non pas de la présence, mais de l'absence, sans le vouloir.

Alors oui, en effet, un photographe de la présence ne donnerait pas, se méprendrait profondément sur le sens du don, comme sur le sens de sa démarche ; il croit parfois par ses photographies — et c'est sans doute là le plus terrible — « être utile symboliquement », « rendre compte », « aider », « apporter », « donner » à l'humanité. « On avait fini par le croire, écrit Alain Bergala, alors que tant d'images, de celles qui importent vraiment, avec lesquelles on vit dans sa tête, nous criaient le contraire : que l'on rencontre au cœur même de l'acte photographique une dimension d'absence dont l'image, souvent, porte la trace et qui, en fait, parfois tout le prix. »²⁷³ En somme, ce qui est donné relève de l'absence, « ce que l'image nous donne à voir (la rencontre avec le réel) n'est pas le tout de ce qu'elle a réussi à capter, qui relève parfois de ce qu'il faut bien appeler une absence du photographe. La photographie, si elle a pu apparaître à un moment de son histoire comme un art de la rencontre heureuse avec le monde, voire une célébration de la présence de l'homme au monde, a aussi à voir, je dirais presque ontologiquement, et plus souvent qu'on ne croit, avec le manque, l'absent ou le ratage du réel. »²⁷⁴ Pour qu'il y ait don, il faut donc que le don

²⁷³ Alain Bergala, *Les Absences du photographe in New-York*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2006, p. 103.

²⁷⁴ *Ibidem*.

procède d'un ratage, d'une rencontre manquée ou encore d'un *présent* perdu. Autrement dit, pour donner, il faut rater le don, mal choisir son offrande, *impossibiliser* son avoir-lieu, laisser échapper la possibilité de donner à voir — voir sans vouloir donner à voir. Si bien qu'à la fin, l'autre ne nous doit rien, puisque ce n'est pas réussi, puisque le don ne lui arrive pas comme tel, il échoue : le cadeau ou le présent serait comme cassé, abîmé, le tirage raillé, l'image déchirée, la personne photographiée, floue, hors cadre. Peut-être est-ce là que le cercle de la réciprocité se brise.

Bergala évoque alors ces photographies que le lecteur ou le spectateur ne peut percevoir ou authentifier comme don. Ce sont des photographies qui s'annulent, qui restent (dans le temps) parce qu'elles s'annulent. Une bonne photographie détient le pouvoir de ne pas rendre l'autre reconnaissant de ce qu'elle lui apporte. Elle le désengage, en quelque sorte, et par là elle le tient. Pour qu'il y ait photographie, il ne faut pas de dette à l'égard du visible, ni de l'autre. Il faudrait tout simplement instaurer un « jeu », et non plus un cercle. Ce jeu se formulerait de la manière suivante : « je me donne, le temps de prendre cette image »²⁷⁵. Entre le don et le temps, et depuis Derrida, nous pourrions dire qu'il faudrait une virgule, un souffle retenu, une respiration déplacée entre la prise de vue et moi : « je me donne le temps de ce qui ne se présente pas ». Il y va d'une désappropriation à l'égard du temps et du regard de l'autre. Il y va de ce que l'on se donne dans ce « singulier rapport au visible ». L'essentiel serait alors de manquer le visible, en donnant, au fond, à voir autre chose. L'essentiel serait encore de retenir cette question et sa réponse : « Qu'est-ce qui t'appartient ? — Presque rien et, encore, ce *presque* est de trop. »²⁷⁶ Se donner le temps de prendre une image, c'est savoir que rien ou *presque* ne nous appartient, c'est photographier en connaissance de cause, contre les idées reçues, c'est-à-dire aussi en étant légèrement inquiet, légèrement agité. Comme s'il fallait alors se laisser atteindre, toucher par ce « presque rien ». Lorsque ce qu'il y a à donner se perd. Lorsque le réel se fragilise. Le regard traduit parfois ce désarroi face à un réel qui se fragilise... « Qu'est-ce qui t'appartient ? »

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 122.

²⁷⁶ Edmond Jabès, *Le Livre du partage*, *op. cit.*, p. 58.

IV. Le tremblement du réel

Si le réel — ou ce qui se donne comme tel — existe de manière autonome sans être redevable de la pensée, ni de l'imagination, sans même être un *produit* photographique, cela ne nous autorise pas pour autant à penser qu'il est fixe, rigide, *posément* réel. Lorsque le regard se saisit d'un champ de réel, quelque chose vient alors se loger en lui, s'amasser. Plus je regarde et plus le réel s'imprègne, s'inscrit en moi. Si bien qu'une photographie n'est jamais *prise* sans que quelque chose du réel vienne s'y infiltrer, s'y déverser entièrement. Que voulons-nous signifier lorsque nous disons, par exemple, d'une photographie qu'elle est *saturée*, si ce n'est saturée de réel ? Denis Roche reviendra sur ce qu'il nomme ce « cumul » de réel : « Reste à écrire ce qu'il en est, dans le mot "cumul" de ce qui touche à la "saturation", car il ne saurait être question qu'une photo soit *prise* si, d'une façon ou d'une autre, le réel n'est pas venu dans le viseur s'y accumuler, s'y mettre en charge jusqu'à la remplir à ras bord, jusqu'à s'y trouver complet, achevé, défini : donc *saturé*. Autrement dit, qu'il s'y trouve, instantanément, épuisé. »²⁷⁷ Comme si le réel venait s'injecter dans le regard. Et comme si le regard était abreuvé voire rassasié de réel. Il faut prendre la mesure de ces propositions de Denis Roche : la prise de vue photographique coïncide avec un certain épuisement du réel. Qu'entendre par cet épuisement ? A force de puiser dans le réel, le regard viendrait amoindrir ses forces, l'éviderait, laisserait une réalité soudain vide, creuse, fragilisée, dépouillée. Le réel se serait déplacé, essoufflé dans ce déplacement ; il serait venu remplir l'image. Comment, en effet, penser ce remplissage d'état de réel, cet épuisement comme état ?

Nous dirons : le réel tremble, l'image tremble. Que s'est-il passé pour en arriver là ? Qu'est-ce que cela signifie au regard de la photographie et de l'écriture ? Parce qu'il en irait, au dire de Denis Roche de même pour l'écriture : « Même chose en ce qui concerne l'écriture : mise en tension entre les bras, entre les mains qui vont la taper — comme la photo tape le réel et lui emprunte à perte — rameutage de signes, charges successives jusqu'à *équilibre de l'accord* qui permettra enfin, alors, son écoulement vers le bout des doigts, et

²⁷⁷ Denis Roche, *La disparition des Lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, op. cit., p. 184.

son impression sur la page, sa carbonisation fructueuse. »²⁷⁸ A chaque fois, il y va d'un mouvement anxieux annonçant le coup d'écriture. L'écriture *c'est comme* la photographie : *ça tape du réel*, ce sont des arts frappés de réel. Nous parlions du don, Denis Roche parle d'un emprunt au réel. Ce que nous retenons, c'est l'emprunt à perte, c'est-à-dire que le réel ne sera jamais rendu. Ce n'est là ni un don, ni un vol, mais une mise à disposition qui dégénère rapidement en « mise en tension », jusqu'au point où l'écriture se libère, arrive, prend forme sur la page. Certes, il y a charge mais il n'y a jamais charge de restitution. Rien n'est restitué. Le vrai emprunt est-il proche de la conception derridienne du don, au sens où il ne devrait jamais se faire valoir comme emprunt, où il pourrait à la limite être non intéressé, gratuit, occultant par là même le principe de restitution à partir duquel il se définit ? Le regard photographique et les mains de l'écriture empruntent donc du réel pour exister, pour se propager et pour s'inscrire. L'important, c'est qu'il y a perte. Tout est perdu — l'emprunt, l'engagement, la dette et la garantie. A la limite, il reste la « carbonisation ». Entendons la destruction du réel par le feu dans la chaleur des images et dans le noircissement des pages.

Nous retenons cet inéluctable déséquilibre en vue d'une stabilité *autre*, celle qui rend la création possible, qui la fait exister pour de bon. L'écriture et la photographie seraient donc impossibles sans cette mise en tremblement du réel, sans le mouvement convulsif du visible et du langage, à corps perdus. Ce passage du réel à l'image ou au texte ne va pas sans un moment d'appréhension, de trouble, une étape disproportionnée. « *Equilibre de l'accord* », oui, mais pour cela il faut trembler et « *faire trembler d'abord* ». Autrement dit, l'accord ne peut exister sans un profond désaccord préalable. Ecrire, photographier c'est encore et toujours récupérer du réel, des mots et des images, de la matière brute, carbonisable à souhait. Autant savoir, dès le départ, que le tremblement n'est jamais sans conséquence. Or ses conséquences seraient nettement moins cernables que ses causes. Le réel dure ailleurs. A propos de l'écriture et en l'occurrence de l'écriture blanchotienne, Derrida évoquera ce tremblement ; il parlera « de l'histoire contre laquelle son écriture a travaillé depuis toujours, la vérité et le sens qu'il fait trembler d'abord, avec toute sa conséquence »²⁷⁹ Etonnamment, nous retrouvons ici une pensée similaire à celle de Denis Roche, à savoir cette nécessaire déstabilisation venant accompagner le mouvement de l'écriture.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ Jacques Derrida, *Parages*, *op. cit.*, p. 91.

« - Faire trembler d'abord : j'ai parfois l'impression que lui — non pas lui mais vous, avec lui, comme vous servant de sa force — cherchez à faire peur, à me faire peur. Et en vue de quoi ? Et pourquoi moins en commençant par faire trembler d'abord, qu'en faisant trembler, avec l'abord de l'abord, avec le commencement, *trembler d'abord*, refusant à la peur, pour l'effrayer toujours plus, la moindre possibilité de s'arriver, de reconnaître un commencement, de prendre un repère présentable, de toucher quoi que ce soit, de s'apparaître à elle-même depuis un bord. Effroi pur, sans vie, sans phénomène, sans rapport à soi. En vue de quoi et depuis quel effroi une fascination si organisée...

- Si peu organisée, au bout du compte, qu'elle ne peut s'exercer qu'à partir de ce (lui) qui renonce à l'utiliser, à la maîtriser, à la dominer, qui la subit et ne saurait signer les effets ou l'organon. »²⁸⁰

Ce qui advient à l'arrivée du tremblement, dans le commencement de ce qui tremble et fait trembler, c'est la peur et le refus de la peur, le premier mot et la peur du premier mot, l'image et la peur du réel, la peur de devoir faire du réel quelque chose de « présentable », de définitif, d'abouti, de logiquement tenable, défendable jusqu'à son terme. Dans ce qu'il inaugure, annonce et promet, le commencement ne va pas sans une certaine appréhension révélant l'obligation de s'en tenir à quelque chose, de s'accrocher à un bord, de préparer le terrain d'un propos. Comme s'il fallait que tout soit clairement défini et délimité — « organisé » — dès le départ, nous dit Derrida, et ce afin de pouvoir espérer s'établir, se positionner, asseoir une base solide. Or cette espérance est infondée. Elle tremble par le fait même qu'elle est infondée. Ce n'est sans doute pas de la sorte que l'écrivain ou le photographe se promet à l'écriture ou aux images. Bien au contraire, il s'agirait plutôt de laisser l'inquiétude tremblante perdurer, se propager, investir le réel jusqu'à la perte, l'errance, « l'écoulement » de l'être et du propos, jusqu'au « ruissellement du dehors ». En rien, le visible n'est une réalité opaque sur laquelle nous aurions quelques prises. « Il y a là » tremblement. Et ce tremblement fissure le visible et enraye la visibilité (comme vue au devant de soi). Que serait l'œuvre si elle était, d'ores et déjà, prédestinée dans son cheminement et sa traversée ? Si la fascination joue un rôle déterminant, c'est d'abord et avant tout parce qu'elle ne permet pas d'énoncer le pourquoi de l'attrait, elle attire et cela suffit. Subir l'attrait du réel, c'est en ce sens trembler avec lui, c'est dire aussi accepter le procédé sans procédé de création. Voir le réel trembler sous ses yeux permet de sentir et de ressentir les êtres et les choses, d'éloigner les apparences rigides et utilisables à merci. Ainsi,

²⁸⁰ *Ibidem.*

le tremblement contamine également celui qui voit et ce qu'il saisit de ce qu'il voit, celui qui écrit et ce qu'il retient des mots *pour* écrire. Le réel tremble, et par là même c'est le tout du réel qui tremble, le tout de ce qui rend réel, le photographe et le photographié, l'écrivain et les mots qu'ils déposent sur le papier. La surface devient agitée, dangereuse, presque comparable à une zone sismique²⁸¹. Comme si sans le tremblement du réel, l'artiste ne pouvait atteindre ce seuil ou cette zone profonde, personnelle, depuis laquelle ce qui est à dire ou à voir commence à se faire entendre, et par la suite, à se faire jour. Ne devons-nous pas penser alors que « l'équilibre de l'accord » dont parlait Denis Roche demeurerait toujours quelque peu fragile ? N'arriverions-nous pas à ce moment où c'est l'écriture elle-même qui se met à trembler — les mots frémissants sur le blanc des pages, la photographie livrée au frisson de l'instant bref ?

Nous y arrivons avec les mots de Blanchot : « L'image tremble, elle est le tremblement de l'image, le frisson de ce qui oscille et vacille : elle sort constamment d'elle-même, c'est qu'il n'y a rien où elle soit elle-même, toujours déjà en dehors d'elle et toujours le dedans de ce dehors, en même temps d'une simplicité qui la rend plus simple que tout autre langage et est dans le langage comme la source d'où il "sort", mais c'est que cette source est la puissance même de "sortir", le ruissellement du dehors dans (de par) l'écriture. »²⁸² Tout ce qui a été dit jusqu'à présent conduit, non seulement au tremblement du réel, du mot et de l'image, mais aussi à la pensée selon laquelle ce qui tremble est toujours arraché à toute mesure. En tremblant, le secret de l'image se laisse pressentir : il laisse présager une mort qui ne sera pas vaine. En ce sens, le tremblement permet de réanimer les mots et de revivifier le regard. Blanchot écrit : l'image « sort constamment d'elle-même ». Précisons : elle est alternativement elle-même et une autre, elle est régulièrement autre. Son identité se décide dans un mouvement ondulatoire, en instance de se positionner, se définissant, encore et toujours. La matière et la lumière de l'image sont soumises à des variations perpétuelles.

En réponse à la question que nous posions précédemment, il faudrait dire que « l'équilibre de l'accord » doit s'entendre à partir du concept d'oscillation, c'est-à-dire à

²⁸¹ Maurice Blanchot citant Peguy in *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 137 : « Je ne m'attaque jamais à une œuvre nouvelle que dans le tremblement. Je vis dans le tremblement d'écrire. »

²⁸² Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 476.

partir d'un déplacement régulier s'effectuant *de part et d'autre* d'une position d'équilibre. Autant dire, dans l'équilibre, ça tremble encore. Ça tremble au dehors, comme le dedans du dehors. L'image ouvre l'accès à un *réel-dedans-dehors*. Elle n'apparaît pas comme une prise du réel extérieur puisqu'elle traduit l'intérieur de cet extérieur. Les ondes se propagent du dedans vers le dehors : l'image serait le résultat de cette propagation. Cela recoupe ce que Blanchot nommera encore quelques lignes plus loin : « la mesure recréante et renouvelante du réel »²⁸³. Le tremblement témoigne de ce qui est vivant ou plutôt de ce qui ne s'en remet pas de vivre. Le regard est un filtre de réel : il retient l'immensité du dehors. Il n'est pas ce qui se pose sur le réel et sur sa clarté reposante. Le regard n'est donc plus *concerné* par la clarté, ni par ce qui se fait jour en se laissant regarder, mais plus profondément habité par le tremblement. Dans et par le tremblement, le regard se fragmente et se déconstruit. L'image apparaît finalement comme le fruit d'un découpage, d'une césure, d'une obsession visuelle, c'est dire qu'elle paraît présente dans et par cette zone occupée, divisée, trouble et ombragée, protégée aussi.

²⁸³ *Ibid.*, p. 477.

V. Déconstruction du regard et déclin de la lumière. Fin de *l'éclairement*.

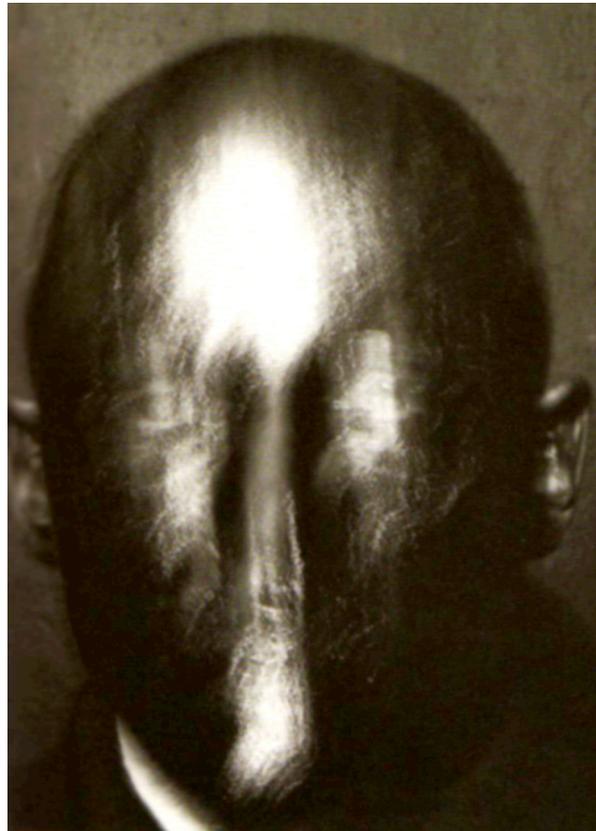
« Vidé du “déjà vu”.
Mon horizon est nu. »²⁸⁴

Notre attention s'est jusqu'à présent tournée vers la question du visible qui, partout et à chaque fois — devant la lumière comme devant la présence, devant l'autre comme devant l'image, l'écriture, le regard —, *se fragmente*. Nous avons compris cette fragmentation comme nécessaire au mouvement d'écrire et de photographier. Non seulement il nous faut désormais affirmer qu'elle libère un champ visuel, mais il faudrait aussi dire qu'elle fait *décliner* le visuel de sa trajectoire. Devant la fragmentation du visible et dans le tremblement du réel, le regard perd ses référents ordinaires. Non pas que la vue se brouille. Non pas qu'il y ait là à penser une confusion des formes et des apparences. Ou bien si la vue se brouille, ce serait à entendre depuis la perte d'un certain horizon, depuis la faille d'une certaine perspective. Perte du référent, c'est-à-dire de ce qui fait réalité ou plutôt de ce à quoi nous devrions être *ordinairement* renvoyés dans la réalité.

Les pistes se brouillent, afin de conduire le regard ailleurs, hors des sentiers battus, hors des livres déjà écrits, hors de l'impitoyable « déjà vu » photographique. Ces réflexions nous amènent à reposer la question suivante : Qu'est-ce que le regard ? Et surtout : Que voit-il et vers quoi s'est-il *depuis toujours* porté ? Ou encore qu'ose-t-il regarder lorsqu'il écrit, lorsqu'il photographie ? Regarde-t-il alors autrement, *différamment* ? Dans un autre mouvement ? Avec attention ? Concentré, actif ? Et si c'est le cas, à quoi travaille-t-il ? Si nous pouvons dire que la fragmentation du visible travaille le regard, cela nous autorise-t-il pour autant à penser que le regard est pour une part responsable de cette fragmentation ? Il faudrait peut-être dire alors : la fragmentation du visible s'étend, comme l'expression le dit, jusqu'à perte de regard, à savoir *jusqu'à n'être plus visible*. Il y aurait un point que le regard ne pourrait plus atteindre. Seule la fascination appellerait encore un voir perpétuellement

²⁸⁴ Edmond Jabès, *Le Livre de l'Hospitalité*, op. cit., p. 19.

voyant. Fasciné, le regard voit ce que personne ne peut voir à sa place, il est attiré par un réel non déterminé et non déterminable, possédé par une vision non circonscrite historiquement, esthétiquement même.



9. Gerd Bonfert, *Le Cycle des yeux* (détail), 1989.

Il nous serait ainsi possible voire souhaitable de penser ou d'opérer une déconstruction du regard — la référence derridienne ne peut être ici qu'explicite. Mais comment entendre cette déconstruction ? Serait-elle à même de sortir le regard de ses vues ordinaires ? Et comment regarderait-on alors *depuis* la déconstruction ? Regarderait-on encore et où, vers quoi ? Ne serait-ce pas l'écriture et la photographie qui témoigneraient déjà, et ce bien au-delà de la maîtrise critique du médium, de ses codes et de son langage, d'une autre approche de la marge, du cadre et du cadrage, de la bordure, impliquant un brouillage des frontières entre les médiums eux-mêmes ? A partir de l'écriture et de la photographie pourraient s'entamer une certaine déconstruction du regard depuis laquelle le jour ne ressemble plus au jour. En ce sens, il n'y aurait plus ni chemin tracé, ni méthode. Il y

aurait plutôt décalage, décadage voire dérouillage des angles de vues et des visées. Pourquoi ? D'abord, parce que dans la déconstruction, il y a une mise en crise du jour et de la lumière du jour. Disons que le regard-artiste (celui de l'écrivain et/ou du photographe) viendrait déconstruire les bases de la perception visuelle commune et immédiatement recevable. En somme, le regard n'est plus un porte-parole du jour et de la vérité décriante du jour. Le jour n'éclaire que le jour. Il vient malheureusement de la position toute relative d'une lumière. La fragmentation du visible ne permet plus d'authentifier une source lumineuse, relative à —. Il n'y a plus d'enfermement dans la relation. Dans la déconstruction, le regard n'est plus concerné, ni impliqué par le visible comme visibilité, c'est-à-dire comme condition du voir. Le regard s'allume sans le jour. Et n'y voyons là aucune métaphore. C'est un regard de l'image et de l'imaginaire, venu s'immiscer entre les rainures du visible. C'est un regard vaste aux limites du visible, *jusqu'à n'être plus visible*. Un regard puissant, parce que détourné du visuellement délimitable. Régis Durand, dans *Le regard pensif*, se donnera pour point de départ cette question du « ce qui est vraiment regardé ».

« Qu'est-ce qui est vraiment regardé dans l'acte photographique (et qu'en reste-t-il dans la contemplation d'une photographie) ? On a souvent souligné que la photographie regardait en quelque sorte à côté de son objet, que ce qu'il y avait "à voir" n'était pas forcément ce qui se donnait pour sujet de la scène, etc. Il semble que ce soit là un point fondamental, tant les analyses convergent sur ce point. Qu'il s'agisse de la photographie comme objet fétiche qui détourne le regard vers un substitut de ce qui fait défaut ou ne peut être nommé ; ou bien de la photographie comme analogue de la pensée du rêve, qui déplace, condense, déforme, superpose, dissimule, comme pour rendre acceptable à la conscience, par la construction d'une scène composite énigmatique, un désir informulable ; ou encore qu'on choisisse de désigner le lieu de l'absence comme extérieur à la photographie sous le nom de *hors-champ*. C'est bien en effet de cela qu'il s'agit, d'une scène (lieu, objet, événement) absente de l'image, mais désignée du regard comme présente en creux. Cela n'est pas sans rapport avec ce que Barthes appelait, à propos du *punctum* ou du "sens obtus", "un hors-champ subtil", "comme si l'image", écrivait-il, "lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir". Mais Barthes restreignait l'existence de ce "champ aveugle" aux photographies où il y avait pour lui un effet de *punctum*. Or il me semble que c'est toute photographie qui, plus ou moins spectaculairement, désigne une telle absence (y compris celle dans laquelle le cadre semble exercer la clôture la plus rigoureuse). Quels types de pensée sont-ils induits par une telle reconnaissance de l'absence ? S'agit-il, du seul point de vue alors du spectateur, d'une projection, d'un désir de chercher "au-delà", d'une manière d'exorbiter la scène ? Mais il faut bien que ce désir, cet emportement soient rendus possibles dans la photographie par quelque chose qui serait donc à la fois insistant et léger (puisqu'on n'en reste pas prisonnier). La figure qui travaille ici est proche elle aussi du battement dont il a été question un

“excès”, mais qui désigne un manque ; une insistance, mais qui se disperse et se dissipe ; “un signifiant en plus”, mais qui renvoie à un “état permanent de déplétion” ; un “accent”, mais inarticulable, etc. »²⁸⁵

La fragmentation du visible raconterait l’histoire d’un détournement de fond, c’est-à-dire d’une place laissée à l’absence, au hors champ, à un travail, non plus de signification, mais de *transpersion*. Cet « état permanent de déplétion » dont parle ici Régis Durand marque cette diminution de la signification et de son volume de sens. Il dit « un signifiant en plus » sous le régime de la diminution. Il dit l’augmentation *dans* la diminution. Et d’ailleurs, la déconstruction n’est-elle pas une opération de diminution aux effets amplificateurs ? En somme, pratiquer la photographie depuis l’acception qui nous travaille, c’est tenter de percer le réel de part en part. C’est aussi pénétrer le visible depuis ses failles et ses fissures.

La déconstruction n’est donc rien d’autre qu’une entreprise de *transpersion*. Il s’agit d’atteindre, à l’aide des outils techniques requis par l’écriture comme par la photographie, les êtres et les choses au plus profond de leur sensibilité. D’ailleurs, lorsque nous usons du mot « transpercement », il faut entendre aussi bien le *traversement* de l’encre dans le papier imprimé que la présence d’une image au recto devenu visible au verso du papier — ce que pointe Régis Durand en désignant cette « insistance » photographique. L’image et le papier demeurent des surfaces sensibles. Et si nous retenons ce mot de *transpersion*, c’est afin de marquer la déconstruction comme un mouvement allant de l’extérieur vers l’intérieur, ressortant vers l’extérieur, un mouvement de sortie *par derrière* révélant une lecture possiblement inversée, depuis un autre angle de vue, depuis un renversement de la signification ou encore depuis une accentuation venant mettre à mal le mot et l’image. Cette *transpersion* différerait de la rature telle qu’elle fût pensée par Heidegger puis par Derrida²⁸⁶ en ce qu’elle ne démantelerait pas la signification *de face* ou depuis sa surface mais *en son envers* — lui portant pour ainsi dire et au final « un coup dans le dos » — en la traversant et en la donnant à lire *de l’autre côté*, en la retournant en quelque sorte. Si le regard déconstruit

²⁸⁵ Régis Durand, *Le regard pensif, Lieux et objets de la photographie*, Paris, La différence, 2002, p. 45. et p. 46.

²⁸⁶ Sur la question de la rature, nous renvoyons à l’essai de Martin Heidegger, « Contribution à la question de l’être », *Questions I*, trad. G. Granel, Paris, Gallimard, 1968, p. 197 ; ainsi qu’aux ouvrages suivants de Jacques Derrida : *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, sq. 65-96 ; *Marges - de la philosophie, op. cit.*, p. 6 ; *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 430 ; *De l’esprit, Heidegger et la question*, Paris, Galilée, 1987, p. 67. Nous ne manquerons pas de revenir sur cette question par la suite.

le visible — se déconstruit en déconstruisant —, c'est toujours pour dire et signifier que le voir ne se tient jamais à la surface du voir. Le voir transperce le jour.

Il n'y a donc là ni destruction frontale, ni détérioration volontaire, mais pénétration par insistance : « ce qu'il y avait "à voir" n'était pas forcément ce qui se donnait pour sujet de la scène ». Lorsque Régis Durand évoque cette « absence », ce « manque » ou cette présence « en creux », il pointe par là la déconstruction du visible dans et par cette violence silencieuse à l'œuvre dans toute parole, toute nomination et toute écriture. Le regard se projette au-delà du visible. Et cette projection — nous nous référons là à Benjamin — permet « dans le cas de la photographie, par exemple », de « faire ressortir des aspects de l'original qui échappent à l'oeil et ne sont saisissables que par un objectif librement déplaçable pour obtenir divers angles de vue ; grâce à des procédés comme l'agrandissement ou le ralenti, on peut atteindre des réalités qu'ignore toute vision naturelle. »²⁸⁷ La photographie permettrait donc d'« atteindre des réalités qu'ignore toute vision naturelle » : cette phrase, à y bien regarder, porte en elle quelque chose de l'ordre du prodige et justement d'un certain « au-delà » — terme que nous venons d'évoquer en citant Régis Durand. Cependant, cet « au-delà » serait dépourvu de toute portée métaphysique, tout juste une portée technique, scientifique voire artistique.

Ce que nous retenons encore des mots de Benjamin, c'est cette finalité dans l'obtention de « divers angles de vue ». Il n'y a pas *une* façon de voir. Et c'est parce que la photographie permet cette multiplicité d'angles et cette diversité des procédés qu'elle accède à d'autres réalités, « non naturelles » ou « surnaturelles ». Mais que serait *a contrario* la vision naturelle ? D'abord ce serait celle qui nous serait donnée, à titre de faculté, ce serait celle qui s'exercerait en plein jour et de plein droit. Or la pratique photographique — dès lors qu'elle se cherche au-delà du visible — ne serait plus directement concernée par ce type de vision. D'une part, parce qu'elle s'élabore, comme nous l'avons précédemment noté, à partir des absences du photographe et des manquements au réel. Et d'autre part, parce qu'elle

²⁸⁷ Walter Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 274. et p. 275. Notons ici sur un plan technique, que la reproduction de la photographie, en remettant en cause sa durée matérielle, opère également une certaine déconstruction du visible en ce qu'elle ébranle par là même le « témoignage historique » des choses et « détache l'objet reproduit du domaine de la tradition ». Ainsi, ce qui est ébranlé, avec la photographie et à l'ère de sa reproductibilité technique, n'est rien d'autre que « l'autorité de la chose ». Benjamin parle alors d'un « puissant ébranlement de la chose transmise, ébranlement de la tradition ». *Ibid.*, p. 276.

légifère depuis une certaine dissémination de la visibilité et depuis une certaine confusion des pratiques. Reprenons les mots de Bergala à propos du travail photographique de Depardon :

« On m’objectera que sans les notes de Depardon (sans l’écrit, précisément, qui est par nature ce qui permet d’évoquer l’absence), je n’aurais sans doute pas été sensible à ce filtrage de la réalité par les images mentales qui hantent le photographe. Il est tout à fait probable, après tout, que ces notes aient joué un rôle d’index pour diriger mon attention sur ces absences du photographe, mais je pourrais citer par ailleurs tant d’autres images, muettes celles-là, où le photographe a réussi à capter quelque chose (une émotion, une absence, un désir) dont on serait bien en peine de désigner exactement où ça consiste dans l’image. Précisément parce que ça ne consiste pas dans quelque canton précis de l’image mais que l’image s’en trouve malgré tout, et dans tous les sens, impressionnée.

Il y a longtemps que les photographes se sont posé cette question qui met au défi les limites mêmes de l’acte photographique : comment photographier une chose et en évoquer une autre ? Mais ils ont souvent été tentés de la résoudre de façon plus ou moins volontariste, dans la recherche d’un supplément de sens qui pourrait advenir à l’image, rarement dans le sens de l’ablation et du manque. »²⁸⁸

Tout ne se trouve-t-il pas résumé dans cette phrase : « on serait bien en peine de désigner exactement où ça consiste dans l’image » ? Autrement dit, il est impossible, avec l’image, de déterminer où ça se joue, où ça se situe *précisément* : rien n’est plus vraiment représentatif de rien. L’image échappe donc à tout « volontarisme », à toute indexation et à toute catégorisation. Nous retrouvons toujours cette dénonciation du faux supplément, de tout ce qui viendrait plaquer le sens sur le sens. Ce qui est important, c’est ce qu’on enlève du sens, ce qui manque, ce qui a disparu de l’image et de son histoire. Nous touchons aux limites de l’acte photographique lorsque la photographie parvient à dire en disant autre chose, à donner à voir en montrant autrement. L’image est imprégnée de réel et on ne peut pourtant jamais situer ce réel. En ce sens, ce que l’image évoque n’est pas visible. Il y a quelque chose qui est arrivé au regard et depuis, ce n’est plus visible. Et depuis, le jour ne ressemble plus au jour. Qu’est-ce qui est arrivé ? Et qu’arrivera-t-il si le jour n’a plus rien à voir avec le jour, si écrire et photographier c’est témoigner *pour* ce qui n’a plus rien à voir, pour *celui ou celle qui n’a plus rien à voir* ?

²⁸⁸ Alain Bergala, *Les Absences du photographe in New-York, op. cit.*, p. 111.

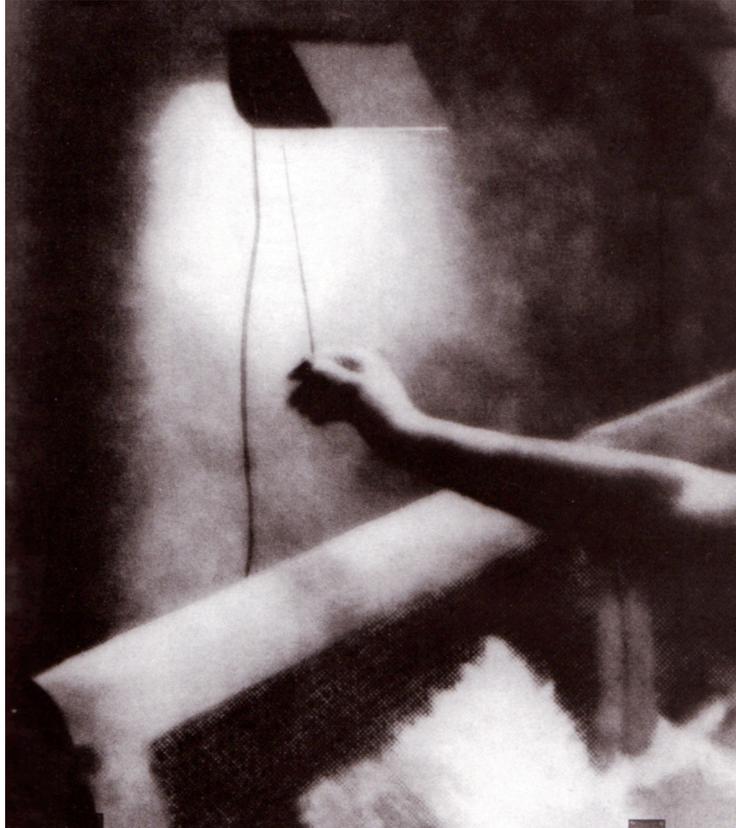
DEUXIEME PARTIE

L'INFLAMMATION DU REGARD

CHAPITRE I.

L'EBLOUISSEMENT

I. D'où nous vient la lumière ?



10. Jean-Marc Bustamante, *Lumière 1.87*, 1987.

Si d'aventure, il nous arrive d'en arriver là, de reparler de la lumière au sujet de l'écriture et de la photographie alors que nous serions censés avoir clôturé cette question — et depuis bien longtemps — en avoir fini, terminé avec elle, c'est d'abord parce qu'elle n'a cessé de nous *attirer* et de nous entraîner vers autre chose qu'elle-même. En partant d'elle, nous avons ouvert le champ visuel de notre propos. Nous avons dégagé la marge de l'écriture et le hors-cadre de la photographie. Nous avons sorti la lumière de la lumière du jour. Nous entrerons désormais dans une zone plus sombre de l'argumentation et du contenu de l'argumentaire. C'est la raison pour laquelle nous remettons à plat la question : d'où nous vient la lumière ? Entendons ici la lumière qui travaille, en son sens fort l'œuvre et le regard. Nous partirons de cette phrase de Jabès : « L'artiste organise la vie lumineuse des yeux. »²⁸⁹

²⁸⁹ Edmond Jabès, *Le Seuil Le Sable*, *op. cit.*, p. 307.

Comme si cette phrase nous permettait déjà d'entendre notre titre différemment. Comme si l'artiste était le sujet d'une autre lumière, incomparable à celle qui rend les choses visibles. Ce serait plutôt une lumière qui insisterait sur les choses et sur laquelle l'artiste aurait son mot à dire, en procédant d'un certain arrangement, en la distribuant ou en la rassemblant là où elle a lieu d'être. Nous insistons à notre tour : *là où elle a lieu d'être*, cela voudrait dire qu'il y aurait une certaine légitimité de l'être-là de la lumière et de son avoir lieu. Comme si la lumière ne venait jamais innocemment s'amonceler quelque part. Comme si elle concernait « l'artiste » plus que quiconque. Comme si elle était sa matière et son matériau. Et comme si finalement il pouvait faire composition d'elle.

Nous l'avons vu : la lumière habite l'artiste, présente trop présente. Chaque œuvre littéraire et photographique serait une citation de la lumière, une condensation de sa parole et de son à-propos. En photographie, Barthes fait découler le noème « *ça a été* » de la « circonstance scientifique » qui a rendu possible la captation et l'impression de la lumière lorsque celle-ci était émise par un objet lui-même éclairé. Ainsi, « d'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié. »²⁹⁰ Comme si la lumière provenait directement de l'être photographié. Elle serait émise par lui. Barthes dit : la lumière est « une peau que je partage ». Elle part du corps et recouvre mon regard. Il faudrait également dire qu'elle a un rôle protecteur : elle « relie » et « transmet ».

L'image du « lien ombilical » nous retient par sa force. La lumière me rattache à l'être disparu. Elle me colle l'être disparu à la peau. Barthes poursuit : « Il paraît qu'en latin “photographie” se dirait “*imago lucis opera expressa*” ; c'est-à-dire : image révélée, “sortie”, “montée”, “exprimée” (comme le jus d'un citron) par l'action de la lumière. Et si la Photographie appartenait à un monde qui ait encore quelque sensibilité au mythe, on ne manquerait pas d'exulter devant la richesse d'un symbole : le corps aimé est immortalisé par la médiation d'un métal précieux, l'argent (monument et luxe) ; à quoi on ajouterait l'idée

²⁹⁰ Roland Barthes, *La Chambre claire, op. cit.*, p. 126 et p. 127.

que ce métal, comme tous les métaux de l'Alchimie, est vivant.»²⁹¹ La lumière, en immortalisant l'être aimé, en le préservant de la mort, serait comparable, dans sa composition, à un élixir de longue vie. Le statut quasi-miraculeux de la lumière nous convoque au lieu légendaire de tous les récits possibles. Grâce à la lumière, il y a propagation d'une matière vivante dans l'espace et dans le temps. C'est l'être aimé qui a touché de sa lumière la surface et c'est cette surface qui me touche à mon tour, anachroniquement et surtout, éternellement. D'où vient la lumière ? De l'être, non pas métaphysiquement, religieusement²⁹², mais scientifiquement parlant. Si le mythe est évoqué par Barthes, ce n'est qu'au titre d'un « si cela avait encore été possible ». Plus en avant, nous pourrions dire que, non seulement la lumière vient de l'être, mais qu'elle le pousse, le presse, le sort de lui-même. La métaphore maternelle apparaît de nouveau : il y a là expulsion, accouchement ; l'image est promise à la vie.

La lumière agit donc comme des radiations d'une force pénétrante, qui atteint l'au-delà du temps et de l'espace, qui « m'enchante (ou m'assombri) »²⁹³ dit encore Barthes. Elle produit un effet captivant sur le regard. Elle nous soumet à l'action d'une force — belle — mais nous le comprenons par cette parenthèse, dangereuse aussi. Comment la lumière peut-elle m'assombri ? Comment la lumière peut-elle me peindre avec les colorations les plus éloignées d'elle-même ? Comment peut-elle me rendre sombre et grave ? L'intensité lumineuse serait telle qu'elle me violenterait — « lumière épuisante frappée de taciturnité »²⁹⁴, écrira Jacques Roubaud au sujet des photographies de Denis Roche. Ou encore « la lumière criait des paroles qui ne nous comprenaient pas », « incertitude dans le ciel gris, hachée de noir et de blanc, vitre, par miracle. »²⁹⁵ Dans son intensité, la lumière me renvoie également à l'intensité de mon état. D'où vient la lumière ? De ce qui persiste et de

²⁹¹ *Ibid.*, p. 127.

²⁹² Jean-Luc Nancy relève pour sa part, au sujet de l'image, cette distinction à l'égard du religieux : « On pourrait dire aussi : l'image qui est son propre ciel est le ciel sur la terre et comme terre — ou l'ouverture du ciel dans la terre (c'est-à-dire dire à nouveau un monde), et c'est pourquoi l'image est nécessairement non religieuse, car elle ne relie pas la terre au ciel mais elle tire celui-ci de celle-là ». *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 20.

²⁹³ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 127.

²⁹⁴ Jacques Roubaud, *Quatrième déduction de la lumière : conversation pour Denis Roche*, in *Les Cahiers de la Photographie n°23, Denis Roche*, *op. cit.*, p. 18.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 22.

ce qui obsède. Elle allume mon regard et *tombe* sur les êtres et les objets. Elle me *tombe* littéralement dessus. C'est dire aussi elle s'abat sur moi. En se situant au niveau de l'inscription lumineuse, on témoigne, certes, des radiations immédiates et des facteurs de luminance, mais aussi des multiples risques de retombées et de dégradations.

De par les rayons lumineux, je suis *touché*, mais sans savoir quelle sensation est en jeu dans cet être-touché ? Etre touché, cela dit aussi être bouleversé, ébranlé. Ce qui est photographié vient, de par l'action de la lumière, faire pression sur mon regard, me touche affectivement sur un mode qui n'est pas prédéfinissable. Je peux être joyeux ou triste, éprouvé du plaisir ou de la douleur. Il reste qu'il y a un désir de l'image, une aspiration profonde à demeurer auprès d'elle. « L'image, écrit Jean-Luc Nancy, est ainsi son propre ciel, ou le ciel détaché pour lui-même, venant avec toute sa force remplir l'horizon mais aussi l'enlever, le soulever ou le trouser, le porter à la puissance infinie. »²⁹⁶ L'image me maintient dans un espace infini, dans lequel évolue mon regard. *Elle fait monde* ; elle élève le monde vers le monde de la vision. L'horizon n'est plus circonscrit par le monde, mais habité, empli par la lumière de l'image. L'image donne au monde sa lumière. La photographie et l'écriture contiendraient ce monde de lumière en elles. Elles le feraient perpétuellement déborder sur le monde visible, commun, mortel, pourrions-nous dire en référence à Barthes. La lumière dans son rapport à l'image ne cesse de témoigner d'un nouvel horizon de visibilité, de la présence d'une densité et d'une force agissant continuellement sur le travail d'écriture et de saisie visuelle.

La lumière de l'image est l'imaginaire d'une autre lumière, venant et revenant tourmenter la visibilité immédiate, s'exprimant dans l'exposition de visions et d'obsessions dont la surabondance annonce déjà le livre et l'œuvre. Jabès questionne : « *qu'est-ce que la lumière ?* » « *Dans le livre* » répond-t-il, « *il y a de grands parcs blancs que tu ne soupçonnes point et que hantent, par couple, les vocables* »²⁹⁷. Autrement dit, le cœur de l'œuvre est tout entier parqué de lumière, par des enclos de lumière que l'auteur et son lecteur ignorent, mais qui les relieraient mystérieusement au livre et à sa mémoire : « *Le souvenir des*

²⁹⁶ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, op. cit., p. 20.

²⁹⁷ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions I*, op. cit., p. 29.

mots est fixé par l'encre sur le papier. La lumière est dans leur absence que tu lis. »²⁹⁸ La lumière est cette force vivante dont l'écriture use pour repousser l'oubli, pour retenir les êtres, les choses et les mots qui lui ont été destinés. Plus nous côtoyons l'œuvre, plus nous entrons en elle, et plus la lumière se répand en nous soustrayant à la visibilité commune. Il y va dans l'œuvre d'un inattendu surgissement de lumière, venu de l'image et des mots, mais aussi de celui qui les a vus et écrits. Derrida dira en ce sens : « L'œil est une lampe. Il ne reçoit pas la lumière, il la donne plutôt. Il n'est pas ce qui reçoit ou regarde le bien du dehors ou au-dehors comme source solaire de visibilité, il donne la lumière du dedans. »²⁹⁹ Le regard donne la lumière, c'est-à-dire aussi l'énergie, le ressort nécessaire à l'œuvre et à sa révélation.

Disons que l'organe de la vue est la force vive de l'œuvre. Si bien qu'à la fin, l'œuvre devient assiégée par le regard et par sa force — son ampleur grandissante. Comme si les grandes œuvres étaient finalement tourmentées par d'incessantes images, visions, obsessions visuelles. Et comme si cette tourmente continue ne pouvait que les mener vers elles-mêmes et vers leur propre fin. La lumière s'accroît, et ce jusqu'au point où sa source devient difficilement authentifiable : elle vient de l'être aimé, disparu pour Barthes, elle vient de l'organe même de la vue pour Derrida. Elle vient, elle ne cesse de venir, d'avancer, de gagner du terrain. *Graphiquement* parlant, c'est une évidence des grandes œuvres du XX^{ième} siècle, autant dire, c'est une évidence grandissante. Les « parcs blancs » de Jabès sont des espaces naissants, immenses, dans lesquels on ne se promène pas encore. Ils existent, nous dit-il, nous ne soupçonnons pas à quel point ils existent. Ce que dit Jabès, c'est que nous ne les voyons pas encore. L'écriture et la photographie les créent, en voyant ne les voyant pas, en écrivant. Ces espaces blancs, ces ciels détachés, ces rayons différés habitent plus que jamais la parole et la promesse qu'elle renferme.

C'est lorsque nous faisons l'expérience de ces œuvres sans limites, où les êtres et les choses perdent leur équilibre visuel que nous entrons véritablement dans la parole et dans l'image. C'est lorsque l'expérience de la lumière est telle qu'elle en devient aveuglante que nous sommes projetés dans l'espace inédit où *rien ne pourra jamais plus être comme avant.*

²⁹⁸ *Ibidem.*

²⁹⁹ Jacques Derrida, *Donner la mort, op. cit.*, p. 135.

C'est irréversible et cela commence avec la lumière. Et que faire alors quand la lumière ne cesse d'apparaître, de saturer un peu plus le champ visuel ? Que dire d'elle ou sur elle lorsqu'elle n'est plus surface mais, à elle seule, propos, projet, suffisance de parole ? Que dire lorsqu'elle éclate au regard, obnubile la vue, écarte les mots et les images, les assaille ? Y-a-t-il là encore œuvre et comment (comment est-il possible qu'il y ait là œuvre, peut-être) ?

II. L'éclat retentissant

« La lumière éclate — éclat, ce qui, dans la clarté, se clame et n'éclaire pas (la dispersion qui résonne ou vibre jusqu'à l'éblouissement). Eclat, le retentissement brisant d'un langage sans entente. »³⁰⁰ Que nous dit Blanchot ici ? Que serait cette lumière qui se briserait soudainement, violemment ? En quoi viendrait-elle porter un coup au langage ? Il y aurait là un choc du visible venant projeter des fragments de langage, de part et d'autre de l'espace. L'écriture serait directement atteinte par une manifestation brutale, *détonante*. Que viendrait signifier cette détonation lumineuse, cet emportement fragmenté de lumière ? Alors, peut-être d'abord une marche, une mise en route, l'annonce d'un chemin à parcourir. Comme si cet éclat propulsait en avant la langue et les images. Retenons ici deux passages se répondant l'un l'autre, le premier de Jabès et le second de Blanchot : « Au terme de sa quête, il constata que la lumière avait toujours, devant elle, un long chemin à parcourir »³⁰¹. « Il marchait. Etait-ce l'éclat nouveau de la lumière ? Il sembla que, par un phénomène qu'on attendait depuis des siècles, la terre maintenant le vit. Les primevères se laissaient regarder par son regard qui ne voyait pas. »³⁰² Un fragment violemment détaché d'un corps de lumière exploserait, se déchirerait, se détournerait de sa trajectoire. « Il marchait » sans doute à cause de ce détour dans sa propre trajectoire, sans doute par le fait que maintenant le monde le voyait. Blanchot dit : il ne voyait plus, mais le monde le voyait. L'éclat a ouvert un passage. Ce passage se relate depuis l'écriture, et depuis l'image des « primevères », c'est-à-dire du printemps. Avec l'éclat, quelque chose débute, commence.

Cela commence donc, en ouvrant la voie. Nous avons cheminé jusque-là, mais il resterait toujours « un long chemin à parcourir ». Et pourtant, ce long chemin était attendu, presque espéré. Nous pourrions dire que lorsque le chemin se fait sentir, c'est que l'œuvre commence à faire sol. Ce qu'il faut entendre par l'éclat, ce n'est justement pas le dessin d'une cohérence, ni l'harmonie d'un ensemble. Ce serait plutôt ce qui, en retentissant, se déroule. Il y a quelque chose dans l'œuvre que nous ne pourrions jamais saisir. S'il nous est

³⁰⁰ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 67.

³⁰¹ Edmond Jabès, *Le Livre de l'Hospitalité*, *op. cit.*, p. 20.

³⁰² Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 133.

donné de comprendre ce regard, c'est justement parce qu'il est menacé. L'œuvre n'existe pas si elle n'est pas menacée. Ce phénomène dont parle Blanchot — attendu « depuis des siècles » — ne ressemble ni à une apocalypse, ni à une renaissance. Certes, il y a là quelque chose de nouveau, mais aussi quelque chose d'irréremédiablement perdu (son regard ne voyait plus). Cet éclat retentissant du visible me retient sans que je puisse dire pourquoi, expliquer ou creuser les causes de ce phénomène. Nous retrouvons la présence de cet éclat dans certaines photographies. Barthes dira qu'on ne peut pas dire où cela nous retient : « L'effet est sûr, mais il est irréparable, il ne trouve pas son signe, son nom ; il est coupant et atterrit cependant dans une zone vague de moi-même ; il est aigu et étouffé, il crie en silence. Bizarre contradiction : c'est un éclair qui flotte. »³⁰³ Ce qui se dégage une nouvelle fois, c'est la perte du langage, l'apparition de ce qui est sans entente, de ce qui « ne trouve pas son signe, son nom ». Barthes y voit là contradiction, celle que nous pourrions d'ailleurs relever aussi bien dans les propos de Jabès (« au terme de sa quête... un long chemin à parcourir ») que dans ceux de Blanchot (« se laissaient regarder par son regard qui ne voyait pas »). A chaque fois qu'il y a éclair s'ensuit contradiction. L'éclair fait éclater la contradiction. Et pourtant cette contradiction n'est pas négative — encore moins dialectique —, elle retient tout simplement, elle aspire le regard, lui présente l'atteinte possible. Ce serait se tromper que de condamner cette contradiction : « Il faut essayer de reconnaître à "l'éclatement" ou à la "dislocation" une valeur qui ne soit pas de négation. »³⁰⁴ S'il n'est plus question d'articulation claire, visible, cela ne veut pas dire que la lisibilité est perdue. Ce serait plutôt une lisibilité à repenser et à revoir entièrement. La lisibilité de l'œuvre est contradictoire, elle n'est pas lisible en un sens, en un coup d'œil, elle est « ce qui murmure dans l'éclat retentissant, ce qui balbutie au comble de la belle parole. »³⁰⁵ C'est toujours *trop* pour être vu, entendu. Ce n'est *pas assez* vu, ni entendu.

Or si ce *trop* et ce *pas assez* déchirent la vie, cela ne se fait pas en causant un dommage, mais en provoquant une ouverture sans vie et sans mort — « la lumière, l'éclat

³⁰³ Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 87. A propos de la photographie de Mapplethorpe représentant Philippe Glass et Bob Wilson.

³⁰⁴ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, op. cit., p. 452.

³⁰⁵ Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, op. cit., p. 130.

d'un bonheur, d'une détresse. »³⁰⁶ Dans cet éclat, il y a quelque chose qui apparaît que l'on n'a encore jamais vu. Depuis peu, cela apparaît : « Lumière éclatante où, éclairés par le soleil, tous s'agitaient pour recevoir le reflet de nouvelles flammes. »³⁰⁷ Mais nous remarquons : l'éclat qui apparaît fait naître quelque chose de nouveau, venant de se produire ou différant de tout ce que l'on avait pu recevoir antérieurement. Cette lumière éclatante relierait la contradiction sans la relever. Elle serait la possibilité de rassembler tout ce qui se disperse. Elle serait le commencement de l'œuvre véritable, sans qu'il y ait là levée de l'opacité. La lumière n'éclairerait pas le monde de l'œuvre, elle bâtirait plutôt la demeure de son inquiétude. A propos de Virginia Woolf, Blanchot relèvera : « Mais dans quelle insécurité elle demeure. Se lier à la dispersion, à l'intermittence, à l'éclat fragmenté des images, à la fascination scintillante de l'instant, est un terrible mouvement — un terrible bonheur, surtout lorsque finalement il doit donner lieu à un livre. »³⁰⁸ Au sujet de Woolf, ces mots ne peuvent que re-marquer son œuvre-limite, celle qui la mènera au suicide comme à elle-même. Comme si, et Blanchot nous le dit ici, l'éclat allait donner lieu au livre, mais pas à n'importe quel livre. Un livre, en somme, dont il est impossible que l'écrivain puisse dire le plus calmement du monde, le plus publiquement : « j'ai écrit un livre » ou « ceci est mon livre qui vient de paraître ». Ecrire dans l'éclat retentissant d'écrire, c'est quitter l'écriture qui fait de moi un écrivain, c'est quitter la possibilité ou l'espoir de porter son livre au grand jour, c'est entrer dans un « terrible mouvement ». Et pourtant, il n'y aurait pas d'œuvre — de chef-d'œuvre —, sans cette présence de l'éclat, sans ce retentissement emportant l'œuvre et l'auteur, le voir, sa vue et sa vie.

L'éclat empêche donc de rester extérieur à l'œuvre, il lie l'auteur à l'œuvre de façon *incompromissible*. Il mêle sa vie à l'œuvre. Il en fait quelque chose d'interminable. La vie créatrice devient alors un mouvement de l'interminable, où il est difficile de distinguer l'œuvre de son auteur, où il est impossible d'écrire pour être écrivain. L'éclat nous frappe d'écrire. L'éclat implique l'auteur absolument, jusqu'à la fin, jusqu'au non-retour. Après le livre, rien ne s'arrête. La fin du livre elle-même ne s'arrête pas. Pourquoi ce mot d'éclat est-il si souvent lié à l'œuvre, aux grandes œuvres ? Pourquoi le retrouvons-nous, comme s'il

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 18.

³⁰⁷ Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 131.

³⁰⁸ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 140.

veillait sur l'écriture et sur sa trajectoire, son devenir et son destin ?

« Pour l'instant, reconnaissons seulement que l'éclat, la décision fulgurante, cette présence, ce "moment de foudre", selon le mot de Mallarmé et tous ceux qui lui ressemblent, depuis Héraclite, ont toujours redécouvert pour exprimer cet événement qu'est l'œuvre, reconnaissons qu'une telle affirmation foudroyante ne relève ni de l'assurance des vérités stables, ni de la clarté du jour conquis où vivre et être s'accomplissent dans la familiarité des actions limitées. L'œuvre n'apporte ni certitude, ni clarté. Ni certitude pour nous, ni clarté pour elle. Elle n'est pas ferme, elle ne nous donne pas appui sur l'indestructible ni sur l'indubitable, valeurs qui appartiennent à Descartes et au monde de notre vie. De même que tout œuvre forte nous enlève à nous-mêmes, à l'habitude de notre force, nous rend faibles et comme anéantis, de même elle n'est pas forte au regard de ce qu'elle est, elle est sans pouvoir, impuissante, non pas qu'elle soit le simple revers des formes variées de la possibilité, mais parce qu'elle désigne une région où l'impossibilité n'est plus privation, mais affirmation. »³⁰⁹

L'éclat rend donc manifeste l'expérience même de l'œuvre. Il donne à entendre sa « décision fulgurante ». Toujours ce mot d'éclat fait entendre l'œuvre, nous dit Blanchot. Il la fait entendre, hors de tout éclaircissement et hors de toute vérité. Il s'agit de parler de ces œuvres fortes qui emportent ceux qui les écrivent avec elles. Cet éclat ne touche donc pas tous les hommes. Dans un premier temps, nous pouvons dire qu'il s'exerce plus « particulièrement sur les êtres problématiques, les créateurs, les intellectuels, qui sont comme à chaque instant disponibles et dangereusement nouveaux »³¹⁰. Dans un second temps, il faudrait ajouter qu'il ne s'exerce en aucun cas sur les êtres volontairement artistes, ou plutôt qui *veulent* être « artistes », affirmant et réaffirmant sans cesse leur vocation. Pour ces êtres de fausses vocations, l'éclat est une illusion de l'éclat, ils ne le voient pas, ne le traversent pas. Ils ne font tout juste qu'imiter « l'idée inimitable de l'Artiste »³¹¹.

Notre propos se penchera sur ceux qui ont vu et entendu, ceux qui ont travaillé avec la limite et auprès de la limite, ceux qui se sont tenus comme à chaque instant au bord de l'œuvre comme au bord d'eux-mêmes. Les artistes qui se tiennent au lieu de l'inimitable auraient tous étrangement vécu ce moment de foudre ; ils se seraient mystérieusement tenus sous ce brusque éclair ou sous cette puissante lueur. Ils n'auraient pas eu peur de disparaître

³⁰⁹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 296.

³¹⁰ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 142.

³¹¹ *Ibidem*.

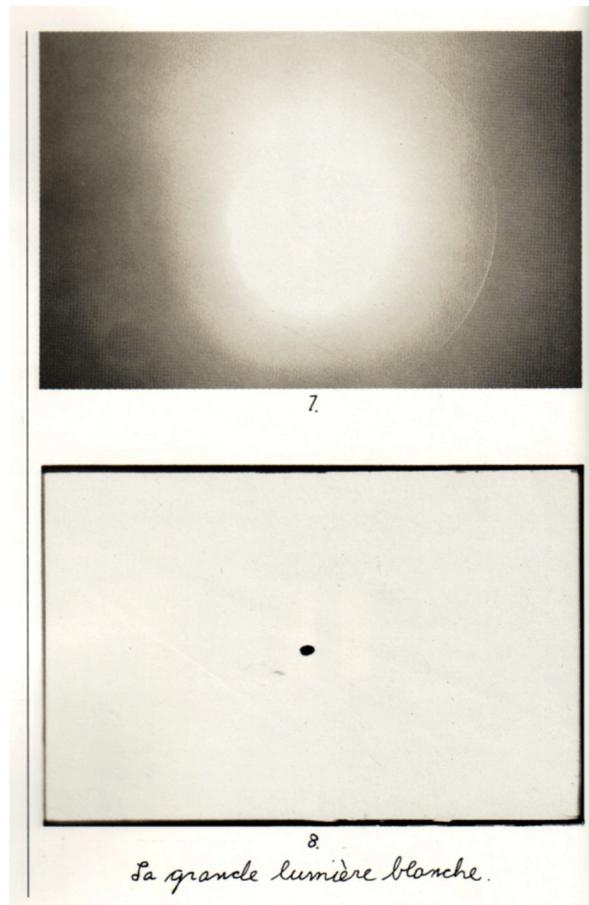
avec elle. Ils n'auraient pas craint ce passage du visible à l'invisible, cette contradiction du visible et de l'invisible au cœur de leur écriture et de leur parole. Blanchot écrit encore : « devant le chef-d'œuvre le plus sûr où brillent l'éclat et la décision du commencement, il nous arrive d'être aussi en face de ce qui s'éteint, oeuvre soudain redevenue invisible, qui n'est plus là, n'a jamais été là. »³¹² Nous retrouvons cette lumière pensée dans son trait le plus excessif, elle est présente jusqu'au bouleversement, jusqu'à la nuit, jusqu'au renversement des forces. Elle est partout, elle fait vie et mort, elle est responsable de l'œuvre et de la perte de son auteur, elle est perte, fuite, jaillissement de ce qui ne souffre aucun arrêt, aucune respiration. Cet éclat révèle l'éclatante apparition de l'œuvre où se logent l'inquiétude de son auteur, l'angoisse d'être abandonnée par cette force, la crainte que l'œuvre nous quitte, que l'écriture ne soit plus disposée à —. L'artiste est en proie à la disposition impossible, à l'illumination de l'impossible dont il porte la responsabilité en usant ses forces. Il ne peut finalement la porter, sans sombrer. C'est une question de temps. Il ne faut cependant pas penser que l'éclat diminue réellement les forces de l'écrivain, mais qu'il le pousse plutôt vers l'œuvre. Et ce serait l'œuvre qui, à terme et pour régner, viderait l'écrivain de ses forces et de sa parole. L'éclat du mouvement de l'œuvre rime avec un certain attrait pour la disparition. Le chef-d'œuvre où « brille l'éclat » implique, de façon parcellaire mais non moins définitive, un épuisement de l'artiste dans et par ce perpétuel questionnement autour de sa parole et de sa nécessité de continuer, malgré tout, à parler.

« Dans le cas de Virginia Woolf, on dirait que c'est l'art en elle qui rend nécessaire une profonde faiblesse, exigeant l'abandon de ses ressources de vie et d'expression les plus naturelles. »³¹³ Pour l'œuvre, il est nécessaire de renoncer à la vie habituelle et au rythme convenu des jours. L'auteur est, comme malgré lui, tenu à la fidélité de l'éclat et de la dispersion. Avec l'œuvre, il est impossible de mentir, de faire lumière artificielle, d'être tranquillement soi-même. Chaque œuvre met en péril et en défaut son auteur, elle l'entraîne là où quelque chose *pourrait* arriver, et ce n'est jamais sûr. S'il y a œuvre, c'est parce que rien n'a jamais été sûr. L'œuvre serait comme « *un point brillant à l'horizon*. (Comme le regard qui, pareil au phare balayant l'océan de sa lumière, après avoir embrassé l'univers, se

³¹² Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 230.

³¹³ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 137.

fixe sur son secret.) »³¹⁴ Et c'est interminable.



11. Duane Michals, (détail).

³¹⁴ Edmond Jabès, *Le Seuil Le Sable*, *op. cit.*, p. 345.

III. Le point de jaillissement

Interminable combat pour que l'œuvre sorte, avec force et impétuosité. Et pour que l'œuvre jaillisse, et si l'œuvre jaillit, cela n'est pas sans combat, rassemblement de forces en vue de —. « Combat entre la pensée comme manque et l'impossibilité de supporter ce manque, — entre la pensée comme néant et la plénitude de jaillissement qui se dérobe en elle, — entre la pensée comme séparation et la vie inséparable de la pensée. »³¹⁵ Ce qui se manifeste ici, dans ce combat pour l'œuvre — dans ce risque de la perdre comme de l'achever —, c'est d'abord une lutte acharnée usant de tous les moyens dont la vie dispose. C'est une lutte vivante dans sa désespérance de lutter, encore et toujours. Blanchot citera alors Artaud : « *on se bat, oui je crois qu'en réalité on se bat. — appréciera-t-on, jugera-t-on, justifiera-t-on le combat ? non Le dénommera-t-on ? non plus nommer la bataille, c'est tuer le néant, peut-être. Mais surtout arrêter la vie on n'arrêtera jamais la vie.* »³¹⁶ Certes, ce combat a pour issue la mort, mais tant qu'il combat sans question ni pourquoi, il demeure vivant, il se tient dans l'inquestionnablement vivant. L'écrivain combat avec les armes du langage, le photographe combat au corps à corps avec le réel (et plus directement encore, pensons à ceux qui ont été nommés « les photographes de guerre », à ceux qui risquent leur vie pour rapporter quelques images). Ce que nous dit Artaud, c'est qu'il ne faudrait jamais chercher à théoriser ce combat, au risque de l'arrêter dans son mouvement, de le mortifier. Du dedans, l'œuvre se destine à aller au-dehors. Et c'est très bien comme cela. A un certain moment, elle surgit, perce. Il y va là d'une « puissance d'explosion et de jaillissement », d'un « homme impatient de vivre », « ensuite créateur d'images »³¹⁷. Comme si de ce jaillissement s'ensuivait ce déroutant combat pour la vie — combat qui ne nous fait plus homme, mais « créateur d'images ».

Du point de jaillissement naissent les images. Dans le numéro des *Cahiers de la Photographie* traitant de l'œuvre de Denis Roche, Jacques Roubaud y évoquera une masse lumineuse venant se diriger tout droit sur l'image : « une masse énorme de lumière opaque

³¹⁵ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, op. cit., p. 434. A propos de l'œuvre d'Antonin Artaud.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ Maurice Blanchot, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, p. 313.

s'approchant, fondait littéralement sur l'image, comme du sable de jardin. »³¹⁸ Pour Jabès, ce sera une quantité lumineuse : « *des myriades de minuscules soleils, disques de feu blanc, s'abattent sur le livre et m'aveuglent.* »³¹⁹ Dans cette précipitation et ce surgissement, un nouveau champ de visibilité apparaît. Nous observons ici comment se crée, non plus le simplement visible, mais le point déclencheur d'une lumière foudroyante, folle, fonçant à corps perdu sur l'image. Ce point de jaillissement affecterait alors radicalement la conception et la réalisation de l'œuvre et de sa pensée. En ce qui concerne la photographie, ce point de jaillissement aurait un effet autrement plus dévastateur. Car, comme le souligne Régis Durand, « la photographie (l'image en général) participe du grand fantasme de rendre le monde entièrement visible. Elle devrait donc a priori proscrire tout ce qui va à l'encontre de la visibilité maximum, entendue selon les règles de la représentation classique : le flou, l'indistinct, l'excès ou l'insuffisance de lumière, etc. »³²⁰ Tout effraction excessive de la lumière affecterait sa lisibilité. Lorsque le photographe fait une utilisation abusive de la lumière, c'est toujours en vue de déployer, au cœur de l'acte photographique, une autre source de visibilité.

« L'éblouissement, c'est donc une des formes et un des noms de la dissociation ou de la défiguration dans l'œuvre. Regarder en face la source lumineuse, la photographier, s'y brûler les yeux, y perdre ses repères et sa raison, c'est faire le choix de l'informe. Splendeur de l'énergie pure ou horreur de ce qu'elle révèle ou effectue ? Extase ou anéantissement ? La source lumineuse fait image, elle est le matériau même de la photographie et de ses dérivés. Mais regardée trop directement, elle signe sa disparition, elle fait vaciller la perception et la raison, en fait surgir, comme le sommeil, des monstres.

Lorsque s'effectue un tel basculement, l'intérêt se concentre non plus sur la chose représentée, mais sur le regard lui-même, qui devient à son tour une figure obsédante de la représentation. D'où l'importance de tous ces yeux dans lesquels se lit le vertige des renversements. »³²¹

L'excès de lumière altère l'œuvre, la déforme jusqu'à la rendre méconnaissable, c'est-à-dire jusqu'à la rendre étrangère au médium qu'elle utilise. Que penser d'une photographie

³¹⁸ Jacques Roubaud, *Quatrième déduction de la lumière : conversation pour Denis Roche*, in *Les Cahiers de la Photographie n°23, Denis Roche, op. cit.*, p. 22.

³¹⁹ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II, op. cit.*, p. 487.

³²⁰ Régis Durand, *La Lumière même, in L'éblouissement*, Paris, Editions du Jeu de Paume, 2004, p. 10.

³²¹ *Ibid.*, p. 10. et p. 11.

où la lumière ne ferait plus l'image, mais la rendrait impossible, invisible trop visible ? Cette modification visible et visiblement terrifiante parfois, confine aux limites de l'acte photographique, voire, comme le précise Régis Durand, à son inévitable disparition. Que nous appartient-il de retenir là si ce n'est le désir du photographe de *faire parler* le regard et la lumière ? La visibilité de l'image représentée serait secondaire au regard de l'importance décisive que revêtent la vue et la vision. Le photographe ne donne plus d'images à voir ; il parle du regard. Et pour faire œuvre du regard, il s'attaque à la fois au contenu et à la forme du visible lui-même. En photographie, la lumière amène l'image à la visibilité. Ce serait sa fonction photographique. Or à partir d'un certain point, elle absorbe l'image, la détruit de l'intérieur. Que s'est-il passé, dans l'histoire de l'écriture et de la photographie, pour que la lumière y détienne peu à peu une place si centrale et si dévastatrice ? Que s'est-il passé pour que Jabès dise « écrire le désert » — « J'écris le désert. Si forte est la lumière que la pluie s'est volatilisée »³²² ?

L'attention des grandes pensées du XX^{ième} siècle aurait glissé, non plus vers ce sur quoi se porte le regard, mais vers le regard à perte de vue, le regard renvoyé à lui-même, là où il n'y a plus personne à voir, là où le voir occupe l'espace vide de l'œuvre. « Si forte est la lumière », si aride l'espace de l'œuvre. Le point de jaillissement, c'est l'œuvre mais c'est aussi l'expérience d'une traversée limite, de l'impossibilité de se perdre, puisqu'il n'y a pas ou plus de chemin. La figure du désert surgit comme ce face à face avec moi-même, là où plus rien ne peut me détourner, me river à autre chose qu'à l'abandon littéraire, photographique. Et comment se donne à voir ce jaillissement dans l'œuvre ? Par des espaces inhabités, troués, manquants, brûlés, vivants trop vivants. Régis Durand parlera de ce moment qui « marque la libération (relative) de la représentation et de son imagerie, au bénéfice d'une libération fascinée de l'énergie : effusion, jaillissement, brûlure. »³²³ La représentation est évacuée, non pas que les mots et les images ne signifient plus, mais qu'ils libèrent un espace encore intouché, vierge de sens, dont la représentation fait défaut. Il y a là quelque chose d'une brutalité sans nom : c'est dire et photographier là où il n'y a rien. Et ce n'est pas là provocation. C'est une forme d'espoir désespéré : « éblouissante profondeur. Le

³²² Edmond Jabès, *Le Seuil Le Sable*, *op. cit.*, p. 384.

³²³ Régis Durand, *La Lumière même*, in *L'éblouissement*, *op. cit.*, p. 11.

soleil en est l'otage. »³²⁴ Cela ouvre les voies d'une recherche neuve. Le désert n'est pas un sentier battu. Comme s'il y avait là une zone encore inexplorée dans laquelle il était possible de risquer l'espérance. Car pourquoi vouloir séjourner dans les lieux habitables de la représentation ? Rappelons les paroles suppliantes d'Artaud : « on n'arrêtera jamais la vie ». Même dans le désert, on n'arrêtera pas la vie. L'arrêter, c'est vouloir l'habiter, mesurer la lumière de ses propos, la régler sur les attentes que nous projetons sur nos représentations. Ecrire le désert, c'est écrire seul, c'est être, pour une part, sans représentation, c'est risquer l'œuvre fatale.

Prenons un exemple en miroir de celui de Jabès et de son écriture du désert. Pensons à Depardon et à son attachement à ces zones désertiques. Dans *Errance*, il écrira : « Le fait d'avoir eu très jeune, à photographier le désert, m'a appris à photographier des choses décevantes, à courir toujours après quelque chose de difficile à photographier (...) Pour moi, la chose la plus importante, c'est que je me sens bien dans le désert, tout simplement. »³²⁵ Ou encore : « Dans le désert, en marchant, en réfléchissant, on se rend compte des choses essentielles de notre vie, celles dont on s'est écarté, détourné. Je sais que les personnes aimées qui sont absentes m'apparaissent plus fortement dans le désert. »³²⁶ Et finalement : « Le désert m'a servi à y voir plus clair, à faire le point. (...) C'est une vraie coupure, on est hors du temps, hors des choses. Dans le désert, il n'y a parfois rien à photographier, et cela est pour moi d'une grande modernité. Le désert est une fantastique leçon de modernité. D'abord parce qu'il n'y a personne, et les seuls individus que l'on croise ne laissent entrevoir que leurs yeux. Et très vite, on est loin des gens : à quatre mètres, les gens sont loin. »³²⁷ Ces mots de Depardon sont concrets, vécus spatialement, photographiquement. Il parle de la difficulté à travailler dans un espace hostile à la création. Tout est regard, et pourtant il n'y a rien à voir. En ce sens et sans parallèle, les pages de Jabès sont comme un désert. Cette pensée nous vient sans même les lire, en les regardant. Elles sont désolées, dépeuplées de mots, seules. Elles nous apprennent que regarder est sans doute plus important que lire. On

³²⁴ Edmond Jabès, *Le Seuil Le Sable*, *op. cit.*, p. 390.

³²⁵ Raymond Depardon, *Errance*, Paris, Seuil, 2000, p. 126.

³²⁶ *Ibid.*, p. 128.

³²⁷ *Ibid.*, p. 130.

n'arrêtera jamais la vie du regard.

Depardon poursuit : « On ne peut pas tricher dans le désert. Parfois, on fait une photo et quand on regarde les planches contact au retour, à Paris, il ne reste plus rien. (...) Et c'est un endroit où j'aimerais mourir. »³²⁸ Seule la lumière habite le désert. Se confronter au désert, c'est être plongé dans la matière même de l'écriture et de la photographie, c'est apprendre à perdre, à ne plus pouvoir ou vouloir garder, amener avec soi. Et cela ne donne pas lieu à des œuvres absurdes ou nihilistes. Ce sont des œuvres qui ont compris qu'aujourd'hui « il ne reste plus rien », qui veulent écrire ou photographier cela, se faire témoin d'un autre aménagement possible de la visibilité et du sens. Ne pas avoir peur d'aimer mourir là où il n'y a rien, c'est-à-dire aussi ne pas avoir peur de bâtir une œuvre sur l'excès de lumière qui est venu la dévaster. On écrit, on photographie et à la fin, il ne reste rien. Comme si, et nous y reviendrons, l'expérience avait excédé sa possible retranscription visuelle. Comme si elle avait mangé les mots, avalé les formes, englouti le sens : « Terrain vague. Page obsédée. »³²⁹ Des mots sur la page, il reste si peu de choses — à peine quelques mots seuls et éclatés. Des photographies de Depardon prises dans le désert, « il ne reste rien » à son retour et après tentative de développement. Comprendons peut-être qu'il n'y a pas de retour possible, que ce ne sont pas des images avec lesquelles nous pouvons revenir. Il précise : « Il faudrait un jour que je fasse l'expérience de développer mes films sur place. »³³⁰ Comme si le désert saurait révéler le désert. Il ne reste rien et pourtant c'est la seule expérience qui reste, le seul désir d'écrire et de photographier. L'écriture et la photographie se rencontrent là où elles n'ont plus affaire à des présences réelles, mais à un impossible à voir et à écrire. Ces œuvres auraient tenté l'impossible, non pas depuis les mots ou depuis les images, mais depuis le regard.

³²⁸ *Ibid.*, p. 132.

³²⁹ Edmond Jabès, *Le Seuil Le Sable*, *op. cit.*, p. 25.

³³⁰ Raymond Depardon, *Errance*, *op. cit.*, p. 132.

IV. L'image impossible à voir



12. Jorge Molder, *Enregistrements temporaires*, 2003.

L'éblouissement provoque une altération de la visibilité par une lumière trop intense, écrasant tous les régimes de visibilité. Être ébloui, c'est être assailli de lumière jusqu'au point où il n'est plus possible de garder les yeux ouverts. Comment penser ces œuvres de l'impossible visibilité ? La photographie et l'écriture ne seraient plus à comprendre comme des arts du visible, mais de l'invisible, d'un invisible excédant toute visibilité. Il ne s'agit donc plus, pour l'artiste, de diriger son regard vers l'œuvre mais d'être, comme l'écrit Blanchot, « le regard de cet œil éclatant et invisible qu'il était à tout instant tout entier »³³¹. *Thomas l'Obscur* propose une véritable écriture du regard — « quelque chose de semblable à sa propre pensée » — depuis laquelle l'impossibilité de voir se fait vision, aux deux sens du terme, à la fois comme fait de voir et comme fait de percevoir ce qui ne peut être présent, ce

³³¹ Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 46.

qui se refuse à la vue. Le terme de « vision » permet ainsi d'appréhender une réalité que l'on ne peut plus simplement réduire à un procédé d'apparition ou de disparition. La lumière inonde et assèche la visibilité. Nous citerons ici un passage de *Thomas l'obscur* qui sera d'ailleurs, en partie et par la suite, repris par Denis Roche dans *Eros Energumène*³³² :

« Il ne voyait rien et, loin d'en être accablé, il faisait de cette absence de vision le point culminant de son regard. Son oeil, inutile pour voir, prenait des proportions extraordinaires, se développait d'une manière démesurée et, s'étendant sur l'horizon, laissait la nuit pénétrer en son centre pour en recevoir le jour. Par ce vide, c'était donc le regard et l'objet du regard qui se mêlaient. Non seulement cet oeil qui ne voyait rien appréhendait quelque chose, mais il appréhendait la cause de sa vision. Il voyait comme objet ce qu'il ne voyait pas. En lui, son propre regard entrait sous la forme d'une image, au moment où ce regard était considéré comme la mort de toute image. »³³³

En l'absence de toute visibilité, qu'elle soit due à une nuit profonde ou à une extrême densité lumineuse, le regard se découvre d'autres pouvoirs. La mort des images communes libère une autre visibilité, source de visions nouvelles. L'impossible à voir, c'est encore une relation régie par le regard. En ce sens, l'impossible à voir ne fait pas disparaître le regard, il le met face à lui-même et à ses limites. C'est impossible à voir et pourtant autre chose se laisse voir. Que voit-on alors lorsque l'on ne voit pas ? D'abord le tourment de ne plus voir, la vue de ce tourment. Ecrire, photographier non plus ce que je vois, mais ce tourment de ne plus voir, ce tourment ouvrant la porte à des visions infinies : « Au moment où tout se détruisait, elle avait créé le plus difficile et non pas tiré quelque chose de rien, acte sans portée, mais donné à rien, sous sa forme de rien, la forme de quelque chose. L'acte de ne pas voir avait maintenant son oeil intégral. Le silence, le vrai silence, celui qui n'est pas fait de paroles tues, de pensées possibles, avait une voix. »³³⁴ Disons que nous entrerions dans le domaine de ce qui n'a pas encore été vu, dans ce qui n'a pas été rebattu et abusé de platitudes et de généralités. Ne plus voir, c'est quitter le règne du déjà vu, c'est ne plus être dans le repos du *tout-visible*, c'est réellement donner corps à l'informe, au dérangent, à l'exténuation du sens. Autrement dit, c'est édifier l'œuvre à partir d'une défaillance absolue — de la défaillance de l'absolu. Or il y a là un mystère très profond, qui remonte, pour

³³² Denis Roche, *Eros Energumène*, Paris, Seuil, 1968, p. 20.

³³³ Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 17. et p. 18.

³³⁴ *Ibid.*, p. 102.

Blanchot, à l'étymologie même du terme d'éblouissement, et qui est lié au fait « que nous n'avons pas de mots pour l'extrême, que l'éblouissement fait brûler tout vocable et le rend muet (paradoxe de l'étymologie : si "éblouissement" est en rapport avec l'allemand *blöde* qui signifie d'abord "faible", puis "à la vue faible", nous sommes étonnés que l'excès de lumière, celle qui aveugle ait à se dire à partir d'une myopie, d'un déficit de l'oeil — ce qui attire dans l'étymologie, c'est sa part de déraison pour ce qu'elle explique, la forme d'énigme qu'elle préserve ou redouble en déchiffrant). »³³⁵ Dans ces œuvres-limites, le sens ne relève pas d'une mise à jour ou d'une mise en lumière. La vue est portée à l'extrémité d'elle-même, devenant semblable à une vision hallucinatoire qui envahit l'ensemble du champ visuel. Ce rapport à la lumière sort l'œuvre du plan historique de la représentation.

Ainsi, les mots cessent d'être *des* mots, les images *des* images. Quelque chose cesse définitivement d'être ce qu'il était : *voir n'est plus voir*. Il y a là une anomalie, puisque ce qui devait mettre fin à tout (au discours, à la contemplation, à la clairvoyance, à la clarté de ce qui éclaire) ouvre, au contraire, à une autre dimension du regard : le voir qui ne voit plus voit encore. Cela veut donc dire : voir ne permet plus d'enregistrer l'image qui se trouvait entrer dans le champ visuel, mais *dé-lire* la perception possible des formes, des couleurs, de la position et du mouvement.

Il faudrait considérer, de façon autrement plus décisive, cette part de défaillance de la vue, ce manquement à la visibilité, cette violence faite aux mots, au sens et à l'emplacement du sens. Cette « part de déraison », cette « forme d'énigme » dont parle Blanchot, nées de l'incompatibilité conceptuelle entre l'aveuglement et la myopie, expliqueraient une des motivations cachées du travail artistique. Retenons cette phrase de Denis Roche — paroles sorties tout droit d'un rêve et tournant autour du sujet photographique et de la prise de vue : « Je me souviens très bien que je lui dis : "Mettez-vous là, un peu plus à droite, dans la confusion de la lumière". Je sens que je répète la deuxième partie de la phrase en me réveillant : "Dans la confusion de la lumière". »³³⁶ Cette phrase rêvée dans sa répétition,

³³⁵ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 165.

³³⁶ Denis Roche, *Essais de littérature arrêtée* (extraits) in *Les Cahiers de la Photographie* n°23, Denis Roche, *op. cit.*, p. 94.

poussant le rêve au réveil, parce que sans doute « la confusion de la lumière » était une phrase qu'il ne fallait pas laisser échapper, qu'il fallait absolument retenir.

« La confusion de la lumière » n'est pas sans nous renvoyer à l'étymologie maladroite de l'éblouissement — sa faiblesse et sa force réunies énigmatiquement. La photographie aurait encore extraordinairement à donner à voir et à entendre dans cette « confusion de la lumière ». Ce serait la part de déraison de la photographie. Pour photographier, il ne faudrait plus y voir trop clair. Roche évoque ces mots de Varèse : « *je travaille et je vois* » uniquement pour souligner immédiatement que l'autoportrait qu'il a réalisé de sa personne le présentait *très mal*, comme dans un trouble profond de lui-même. En effet, « son autoportrait photographique souvent publié : visage un peu baissé, regard par en dessous, la masse noire de la cravate renvoyant à la couronne sombre des cheveux. Tout est un peu à gauche sur la photo. »³³⁷ La description que donne Roche de l'autoportrait de Varèse en fait une photographie bancale : l'homme au regard baissé qui dit « je vois ». Rappelons-nous également que dans son rêve autour du désir de photographier « la confusion de la lumière », Roche écrit « mettez-vous là, un peu plus à droite » et là, Varèse et toute la photographie est « un peu à gauche ». La photographie avoue alors son point de décentrement. D'ailleurs, en un vocabulaire optique, le décentrement se dit d'un système formé de lentilles dont les axes ne coïncident plus et sont déplacés perpendiculairement à l'axe initial. Nous retrouvons là un dérèglement profond du champ visuel. Le photographié est légèrement hors champ ; il n'est pas vraiment sur l'image, il glisse et se déplace discrètement comme pour en sortir, il ne coïncide plus avec sa propre apparition.

Ce déplacement de la visibilité traduit le désir du photographe de ne plus se tenir dans la clairvoyance de la représentation. Ce qui s'est déplacé n'est plus visible : « Je n'ai de regard que pour ce que je ne vois pas et qui va bientôt, je le sais, m'éblouir. »³³⁸ Paroles de Jabès, rêve de Roche, réflexion étymologique de Blanchot. Et à chaque fois, ces propos nous parlent de la nécessité de regarder là où on ne voit pas. Comme si l'œuvre photographique et littéraire se tenait dans cet *à côté* du regard et de sa possibilité, un peu plus à gauche, un peu plus à droite, dans la confusion de la lumière. Alain Coulange écrivant sur deux

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, op. cit., p. 396.

photographies de Denis Roche : « Parmi tant de phrases insensées énoncées par des photographes, je tombe sur celle-ci, raisonnable, de Emmet Gowin : “Mes photographies veulent représenter quelque chose que vous ne voyez pas.” Ceci est probablement le plus difficile à admettre : ce *quelque chose* qu’on regarde, d’une photo ou de quoi que ce soit, et qu’on ne voit pas ! »³³⁹ Ce qui est difficile à accepter, ce qui génère cette exclamation vive, c’est la désorientation la plus totale du regard, pour le photographe comme pour le spectateur, pour l’écrivain comme pour le lecteur. La perte de visibilité ou encore l’étourdissement de la visibilité — son impossible positionnement — est inséparable de l’acte de création. Aujourd’hui, il en est inséparable ; nous sommes forcés de le constater : nous devons regarder là où on ne peut plus regarder, soit parce qu’il n’y a plus rien à voir ou que nous ne sommes plus en mesure de voir quoi que ce soit, ou soit, comme l’écrira Barthes, parce que « quoi qu’elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n’est pas elle que l’on voit. »³⁴⁰ Au final, il reste que nous voyons ce que nous ne voyons pas ou que nous voyons autre chose que ce que nous devrions voir.

Il y aurait encore à avancer dans cette voie, nous mêlant à ces multiples intrications. Et plus nous nous penchons sur le problème et plus il est difficile de cerner clairement qui voit et qui ne voit pas, pourquoi simultanément nous voyons et nous ne voyons pas. Blanchot pousse le problème à son paroxysme lorsqu’il témoigne d’une dichotomie du regard, d’une forme de schizophrénie visuelle : « ayant deux yeux dont l’un d’une extrême acuité de vision, c’est avec celui qui n’était oeil que par son refus de voir que je voyais tout ce qui était visible. »³⁴¹ Il y a là quelque chose qui emporte entièrement la rationalité et se refuse à ce que Régis Durand nommera « le repos dans le sens ».

« L’oeil cherche quelle inquiétude a détourné ainsi la photographie d’un repos dans le sens, quel passage a pu faire contretemps et “râté” dans la scène. Freud disait que “ce qu’on regarde, c’est ce qui ne peut pas se voir” ; et ces photographies là tentent de laisser témoignage de l’impossibilité. Difficile de dire par quoi cela s’image (car il faut bien, malgré tout, que cela passe à l’image, d’une manière ou d’une autre). Ce n’est pas la voie de l’évanescence entendue, de la suggestion subtile, qui est choisie ici ; ni celle d’une montée de la matière

³³⁹ Alain Coulange, *Avec quoi une photographie peut-elle avoir à faire, dès lors qu'on la voit ?*, Note sur deux photographies de Denis Roche, *op. cit.*, p. 14. et p. 15.

³⁴⁰ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 18.

³⁴¹ Maurice Blanchot, *Thomas l’Obscur*, *op. cit.*, p. 111.

photographique, ombre ou lumière (comme chez Shiraoka, par exemple). C'est plutôt celle d'un point de partage (ou de non-partage) entre déplétion et réplétion — un point où le regard, parce qu'il semble s'abîmer dans une apparence suffisamment pleine et familière, s'abîme du même coup, dans un vide. »³⁴²

Régis Durand précise en parlant par la suite d'un phénomène d'anamorphose, à la fois parce qu'il opère une déformation et une transformation de la vue et des objets sur lesquels elle porte, mais aussi et surtout parce que quelque chose dégénère, là, présentement, en finissant par produire des effets visuels opposés, incontrôlés et par donner lieu à d'autres images. Nous voyons des images dans la surabondance d'images étouffées, exagérément éclairées, irradiées. Pensons ici à tous les procédés photographiques que sont le photogramme, la solarisation ou le brûlage — procédés aveugles, poussant le médium à la fin de lui-même. Les images éblouissent comme si elles prenaient feu, comme si elles se détérioraient de façon inévitable et comme si elles ne répondaient plus à rien, ni à la représentation, ni à la réalité. Ce qui se déclare, dans et par ce dégagement de lumière, c'est une propagation de l'œuvre comme propagation du feu par le feu.



13. Barbara et Michael Leisgen, *L'homme qui traversait le feu* (détail).

³⁴² Régis Durand, *Le regard pensif, Lieux et objets de la photographie*, op. cit., p. 47.

V. L'incendie

« Nous sommes le livre,
au cœur de l'incendie. »³⁴³

« Avance avec prudence dans ta lecture, car tu risques à chaque moment de périr dans les flammes. »³⁴⁴ Voilà où nous en serions, pour tout dire, arrivés. Avec Jabès présentement, mais aussi avec la littérature et la photographie. Est-ce dire qu'écrire, voir, lire provoquent des sensations d'irritations, de brûlures ? Ou serait-ce plus simplement la traduction métaphorique d'une effervescence, d'un emportement, d'un dégagement lumineux ? Ou alors, plus gravement — Jabès dit « périr » —, s'agirait-il d'un grand feu qui s'étend rapidement, consommant les pages et les images, en causant des dégâts sans précédents. Il nous faudrait dire qu'il y a, à un certain moment et dans un certain temps — notre époque, comme on aime parfois à le dire — quelque chose qui prend, a pris feu. La photographie parlera du feu, l'écriture aussi. Mieux, elles nous placeront toutes deux « au cœur de l'incendie ». Mais qu'est-ce qui prend feu, qu'est-ce qui brûle ? Et pourquoi ça brûle ? Pourquoi ne pouvons-nous pas en rester à l'exigence fragmentaire, à une sécheresse des mots et du sens qui échapperait cependant aux flammes ? Pourquoi la lumière investit-elle le livre et l'œuvre *jusqu'à l'incendie* ?

Plus tôt, nous posions une question « est-ce encore toi que je vois » ? Accordons lui cette nouvelle réponse : « “C'est vous ?” demanda-t-il. Aussitôt, il vit une flamme dans des yeux. »³⁴⁵ Pour Blanchot, ce jaillissement de flamme signifie : « c'est moi et c'est quelque chose ou quelqu'un qui vient d'entrer en moi, qui me voue à aimer, me rendant à moi-même ». La vie entre en combustion vive avec le livre et pour l'œuvre, dans l'image et comme vers sa fin. Pensons également à la photographie de Raoul Hausmann, à ces flammes blanches embrasant le corps de l'image. Pensons aussi aux feux de joie, à tous les sens

³⁴³ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, *op. cit.*, p. 108.

³⁴⁴ Edmond Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, *op. cit.*, p. 77.

³⁴⁵ Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 48.

figurés et *défigurants* du feu, à ce qui s'enflamme passionnément, dans l'ardeur d'écrire et de voir. Pensons « à feu et à sang », à ce qui est détruit, ravagé. Pensons encore que nous allons finir par « crier au feu »... Ou non, pas encore, alors il nous faudra « faire la part du feu », sacrifier certaines paroles, certaines images, afin de ne pas tout perdre. Pour espérer encore « faire plein feu » sur —, faire théâtre, donner à voir, « ouvrir le feu » comme nous le faisons avec notre sujet. Ayons peur ou non de l'autodafé. Pensons à ce que l'on doit sauver. A ce qui est dit dans la Tora sur ce qui doit ou non être sauvé de l'incendie, un soir de Shabbat. Les livres ? Pensons aussi aux expressions « langues de feu », « lettres de feu ». Pensons que nous finissons par brûler la pensée. Aujourd'hui. Pourquoi ?

L'œuvre entière de Jabès est traversée par cette pensée de l'incendie, par la pensée qui prend feu. Nous parlerons par la suite de l'écriture en feu, mais tenons-nous en, pour l'heure, à l'incendie qui se déclare. « Une flamme est notre plume »³⁴⁶, écrira-t-il dans *Le Livre du Partage*. Et la matière combustible, c'est la langue, les mots, les pages. Ce sont des choses qui se brûlent. Comme si l'espace vide laissé par l'écriture fragmentaire alimentait franchement le risque d'incendie. C'est une sécheresse des pages, et en ce sens, la sécheresse favorise les départs de feu et la progression des flammes. Nous parlions aussi de la déconstruction du regard, c'est-à-dire d'une certaine purification par le feu, d'une façon de se débarrasser des vieux mots, éteints. Comme s'il ne nous restait plus qu'à constater l'incendie, *la déclaration de ce qui se déclare*. Ici, l'écrivain pourrait être comparé à un pyromane, à la différence du photographe qui tiendrait déjà ce mot pour sa définition limite. Il reste que ce sont, à chaque fois, des artistes qui travaillent avec la lumière, qui en jouent, comme on dit, « jouer avec le feu ».

En somme, il y a un moment où il n'est plus possible de contenir la lumière, où elle entre dans la fureur de l'espace. Alors, la lumière se manifeste violemment dans l'œuvre et il devient très difficile de la maîtriser. Il y a, chez Jabès comme chez Blanchot, un moment où l'œuvre nous expose à cette démesure de la lumière, du feu et de ses braises ardentes, un moment où il n'est plus possible de revenir en arrière, où il y a pression, sollicitation du feu par le feu — *ce qui se déclare*. Dans *La Folie du Jour*, Blanchot nous glisse cet aveu terrible : « telle était la vérité : la lumière devenait folle, la clarté avait perdu tout bon sens ; elle

³⁴⁶ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, op. cit., p. 125.

m'assaillait déraisonnablement, sans règle, sans but. Cette découverte fut un coup de dent à travers ma vie. »³⁴⁷ La lumière devenue délirante, démente, déchaînée, c'est le témoignage du débordement incessant de l'œuvre sur la vie. Cela ne signifie rien d'autre que cette transformation de l'œuvre en un feu non maîtrisé, une force emportant tout sur son passage, se répandant en toute direction, incontrôlée et incontrôlable. La création littéraire et photographique — cette création du feu par le feu — échappe ainsi à tout ce qui pourrait venir la diriger, la stabiliser, lui imposer une loi, une règle, un mouvement. Car jamais une œuvre ne peut demeurer indépendante du feu et de sa folle propagation. Le feu, ce serait donc ce qui pousse nécessairement l'œuvre hors d'elle-même. Ce n'est pas une eau calme, l'œuvre, c'est l'exigence de ce qui ne peut répondre à rien de convenable ou de convenu, c'est le retentissement du sans accord. Ecrire, photographier ne peuvent s'entendre que dans un état de tension extrême, remettant tout en question, brouillant les pistes, brûlant les acquis, les influences ou tendances littéraires. L'œuvre elle-même devient recherche du voir et du feu, de ce qui s'abandonne sans destination, de ce qui s'exerce sans achèvement. Blanchot poursuit : « Et si voir, c'était le feu, j'exigeais la plénitude du feu »³⁴⁸. Le regard est flamme, il est le désir du feu et de ce qui se consume au contact du réel et en proie à l'imaginaire. Le désir de voir est tel qu'il ne peut résister à l'embrasement. Il ne craint aucun danger ou plutôt il sait le danger toujours possible.

La frénésie de l'écriture et de la photographie porte en elle, dans chaque page et dans chaque image, cette mémoire du feu et cette possible destruction par le feu. Le papier est la matière la plus sujette au feu. Combien l'histoire nous a déjà montré que la disparition des livres passait par le feu³⁴⁹ ! Comme si c'était uniquement de cette façon-là que les livres devaient disparaître. On remarque que le feu alimente tout autant la pensée de l'apparition de l'œuvre que celle de la disparition, de la création et de sa négation. Citant Mallarmé, Blanchot rappelle sa déclaration de 1867 à Lefébure : « Je n'ai créé mon oeuvre que par élimination, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer plus

³⁴⁷ Maurice Blanchot, *La Folie du jour*, *op. cit.*, p. 19.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 18. et p. 19.

³⁴⁹ Lucien Polastron, *Livres en feu, Histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, Paris, Denoël, 2004.

profondément dans la sensation des Ténèbres Absolues. La destruction fut ma Béatrice. »³⁵⁰
A l'origine de l'œuvre, il y a une étincelle, un choc et une puissance de paroles qui, dans un mouvement inquiétant et dévastateur, marquent un départ vers une destruction inévitable.

De cette destruction, l'œuvre meurt et renaît continuellement, prend forme et se reconstruit sans cesse. L'œuvre est toujours en quelque sorte à l'état d'incandescence. Ce qui l'inaugure, c'est l'immédiateté de ce qui la voue à sa propre perte, c'est la portée imprévisible de ce qui éclate. En somme, cette mise au feu peut être interprétée comme ce qui nettoie préalablement l'œuvre de la présence mortifère des mots, c'est-à-dire de tout ce qui dans le langage ne parle plus. Débarrasser l'œuvre de tout ce qui ne vient pas d'elle, c'est désencombrer l'écriture de ce qui pourrait venir obstruer sa parole, faire obstacle à sa traversée comme à son naufrage. Blanchot parle alors de cette « lumière de foudre qui éclaire, à partir de l'obscurité dont elle n'est que la concentration éblouissante. »³⁵¹ L'œuvre et son projet sont manifestement liés à cette lumière dévastatrice et dangereuse, emportant tout ce qu'elle fait à la fois apparaître et disparaître, annonçant par là le péril de toute réalité et de toute affirmation. L'incendie qui se déclare ressemble à cet « orage lustral » dont parle Blanchot au sujet de Mallarmé, « au cours duquel toutes les conventions littéraires sont emportées et qui oblige la littérature à chercher son fondement là où deux abîmes se rencontrent »³⁵². Au cœur de ce bouleversement, il n'est plus possible de penser l'œuvre comme relevant d'une disposition personnelle de l'auteur. L'écrivain n'est jamais disposé à écrire. Fort heureusement, toute disposition et toute disponibilité sont mises en échec. Il n'y a là rien d'ordinaire dans le procédé, il n'y a pas non plus de convenance, d'artifice ou d'obligation implicite, encore moins de *Deus ex machina*. En ce sens, il ne s'agit pas de rendre hommage à quelques vieilles traditions langagières ou icônes de la photographie. Il s'agit plutôt de célébrer le feu et ses ravages, et donc de commémorer l'œuvre à venir : « Nous déjouerons le communément vu ; nous fêterons le feu, l'incendie de la pupille dans la pupille. »³⁵³ Réjouissance du feu à la vue de l'œuvre à venir. Détournement de la tradition par

³⁵⁰ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 306.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 312.

³⁵² *Ibid.*, p. 316.

³⁵³ Edmond Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, *op. cit.*, p. 50.

l'inauguration d'un art nouveau — art promis à l'avenir, clamant haut et fort sa renonciation à garder, à sauver ou à reproduire. Art, allant en ce sens vers sa perte vivante, vers sa pauvreté crue, comme attiré par ce qui va le vaincre.

« Avec les flammes qui, un soir, ont léché nos livres, nous peindrons, sur chaque parefeu, un visage vivant. Le feu n'est pas le feu tant qu'il ne nous a pas brûlé. Il est l'image trompeuse du feu. »³⁵⁴ Jabès en appelle une nouvelle fois au feu pour parler du livre et de l'image brûlante du livre. Ce n'est plus une écriture, mais une peinture en proie aux flammes, un tracé irradiant l'espace, une abstraction pure, folle, impossible. L'écriture brûle d'un regard venu enrayé toute linéarité, tout mouvement de va-et-vient posé et reposé sur la page. Entente nouvelle dans l'étendue de ce qui se propage et se dissémine. Ce mouvement depuis lequel la littérature et la photographie se retrouvent à la limite d'elles-mêmes, libérant de l'espace plutôt que du sens, signe, dès lors, la fin de tous les « paradoxes visuels » (Delord). Lieu de l'œuvre « où, des mots ne restant que leur espace, cet espace rayonne en un pur éclat stellaire. »³⁵⁵ Ne pas avoir peur de l'espace, c'est déjà ne plus craindre la propagation possible du feu. Il y aurait là une avancée, même si celle-ci s'effectuerait dans une infinie prudence, puisqu'elle approche toujours un peu plus des flammes. Destin auquel nous serions promis, comme jetés au feu, en proie aux flammes. Jabès assume la contradiction : nous devons avancer avec précaution, puisque nous risquons de périr à tout instant dans les flammes, et en même temps, tant que nous n'aurons pas brûlé, nous n'écrirons pas de livre.

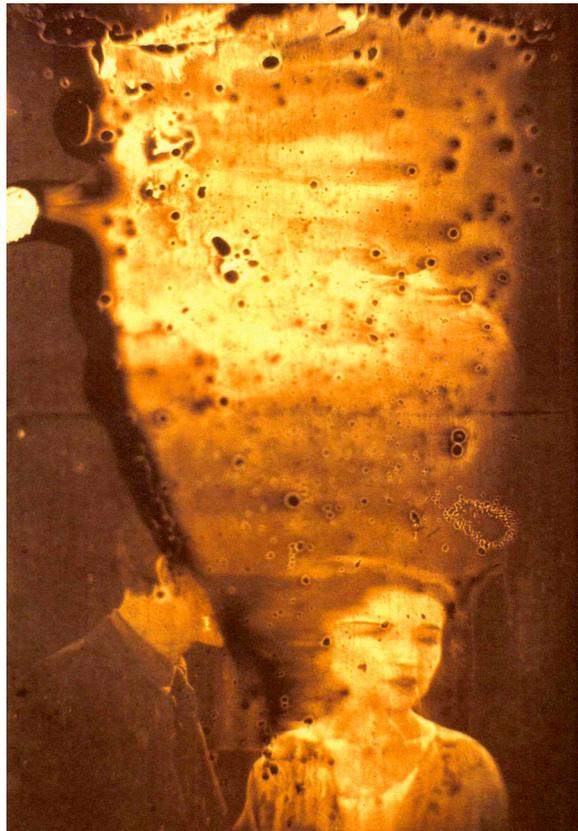
En parlant photographie, Delord évoque cette énergétique manipulée qui libère de la forme, qui cesse, au bout du compte, de faire des images avec la photographie. Que serait donc une photographie qui cesserait d'être une image ? Ce serait, pour Delord, « l'effet d'une figure qui, en falsifiant la scène du visible, aveugle "la prise de vue" elle-même. »³⁵⁶ Ce serait la photographie d'un « rectangle incendié ». Et à chaque fois, « en ces rectangles incendiés s'effectue la neutralisation des supports et des forces qui les rendent possibles. Fin de l'histoire de l'oeil, et fin des énergétiques, si celles-ci signalent toujours le décalage entre la figure profonde de l'intense (libre et séductrice) et des codes qui lieraient cette

³⁵⁴ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, op. cit., p. 108.

³⁵⁵ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 322.

³⁵⁶ Jean Delord, *Le temps de photographier*, op. cit., p. 94.

profondeur. »³⁵⁷ Il ne s'agit donc plus de penser le sens limite de l'œuvre d'art à l'éclairage de notre contemporanéité, mais de reconnaître qu'il y a eu là, dans l'œuvre, passage de flammes. Et ce constat ne laisse aucune place à la critique ou à l'interprétation, il nous maintient dans un « lieu d'extrême vacance »³⁵⁸, d'extrême vulnérabilité aussi.



14. Eric Rondepierre, *Couple passant*, série « Moires ».

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 93.

³⁵⁸ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 320.

CHAPITRE II.

LES CICATRICES DU VOIR

I. La dangereuse obsession du visible

Un incendie a eu lieu ; il aura donné à voir le passage des flammes et le reste de ce passage. Mais d'abord et avant tout, il aura donné à voir un regard qui prête attention, à la fois, à tout ce qui est vu et à tout ce qui ne peut plus être vu, qui prête attention à tout, tout le temps. Ce serait un regard insistant qui fait en permanence *pression* sur le réel. Cette prédominance du regard demeure, non seulement énigmatique, mais dangereuse. Cela veut dire que le regard serait seul à même de décrypter la menace pesant sur son existence et sur l'existence de tout ce qui l'entoure. Ce regard aurait des yeux partout, comme si un danger le guettait, qu'il serait à même d'anticiper, de voir venir, pour s'y jeter parfois, comme s'il trouvait là un exutoire. Comme si une vérité allait soudain jaillir de la lumière et de cet excès de lumière. Le regard avoue ici sa puissance, énorme, démesurée, toujours tournée vers l'œuvre, dans le jeu de sa présence et de ses rapports. *Voir* prend véritablement le pas sur le langage, il en devient le centre, le nœud, le crime de visibilité. L'incendie, c'est avant tout du visible en flammes. Et le regard est littéralement *impressionné* par ce phénomène, il le vit de l'intérieur, le charge de tout ce dont il s'est débarrassé. Comme l'écrit Jabès, le regard s'y engouffre : « gouffre dans un gouffre plus profond, néant dans un néant plus vaste. Un regard au-delà des regards qui voit où tous les autres ne voient plus, qui les a vus, au faite de leur puissance, à tour de rôle se dissiper en lui. Un regard sans complaisance, outre-attente, outre-chance, outre-abandon et dont le pouvoir est d'autant plus redoutable qu'il est anonyme : Le regard du Rien et du Tout. (...) D'ouvrage en ouvrage, j'aurai avec lucidité, cédé à ce regard. »³⁵⁹

Nous aurions passé outre le point critique de la visibilité : le regard nous reviendrait quelque part rescapé. Il aurait atteint un autre seuil et une autre dimension. Désormais, toutes ses visions seraient liées au livre. Plus l'écriture progresse, plus elle nous rappelle que le regard est essentiel. Et n'entendons pas n'importe quel regard, nous dit Jabès. Ce serait un regard qui aurait poursuivi, plus loin, au-delà des flammes, un regard qui aurait traversé le feu, toujours plus en avant, plus loin. C'est lui qui fait *tomber* les mots sur la page, un par un. Dira-t-on que ce regard est l'intransigeance même ? C'est un regard exigeant, nous dit Jabès,

³⁵⁹ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, op. cit., p. 318.

un regard du gouffre et déjà *voyant* au-delà du gouffre, un regard qui s'abîme dans ce qui s'ouvre à la surface du sol, un regard qui creuse la surface, « anonyme » dans ce creusement. Cette persévérance du regard génère alors toutes sortes de visions inscrites en amont dans ce jeu de poursuite du visible et de l'invisible, malgré toutes ses difficultés de lecture et de distinction. Dès lors, un simple regard se charge de significations démentielles, annonçant une détérioration progressive et irréversible de l'organe de la vue lui-même.



15. Paul Graham, *Untitled (Red Eyes)*, série « *End of an Age* » (détail), 1997.

Ainsi, nous pouvons constater, dans les récits de Blanchot, comment le regard le plus démuné et le moins agissant, cause souvent des effets irréparables. Prenons en exemple ce passage de *La Folie du jour* : « Voici un de ses jeux. Elle me montrait une portion de l'espace, entre le haut de la fenêtre et le plafond : “Vous êtes là”, disait-elle. Je regardais ce point avec intensité. “Y êtes-vous ?” Je le regardais avec toute ma puissance. “Eh bien ?” Je sentais bondir les cicatrices de mon regard, ma vue devenait une plaie, ma tête un trou, un taureau éventré. »³⁶⁰ Nous voyons ici comment le simple fait de fixer un point précis de l'espace provoque des conséquences sans précédent. Cette question récurrente de l'être-là et du doute sur sa présence n'entraîne plus des interrogations infinies, mais dévaste soudain l'espace, en occasionnant des lésions et des blessures des plus graves. Dans la tourmente du

³⁶⁰ Maurice Blanchot, *La Folie du jour*, *op. cit.*, p. 27.

regard, la vue se déchire violemment. A analyser les raisons de cette soudaine blessure, déjà au bord de la cécité, nous pouvons l'expliquer par une *surinvestigation* du champ visuel. En effet, les mots, la présence, la lumière elle-même sont accueillis par le regard et l'assaillent, le surchargent, le rendent seul responsable de tout ce qui éclate au grand jour.

Cela démontrerait, dans une certaine mesure, que le regard est poursuivi avec acharnement par tout ce qui l'entoure. Comme si une force extérieure cherchait à s'emparer. Il nous faut dire, avec Blanchot, que *tout tourne autour des yeux*. Entendons donc, d'une part, que tout ce qui est dit porte sur le regard, faisant du regard le « sujet » principal. Entendons, aussi et d'autre part, que tout tourne devant les yeux, comme cette entrée dans un vertige désormais permanent : « Mais tout tournait devant ses yeux : elle avait perdu le centre d'où rayonnaient les événements et qu'elle tenait si fermement jusqu'ici. Elle dit, peut-être pour sauver quelque chose, peut-être parce que les premiers mots disent tout, que le premier paragraphe lui paraissait le plus fidèle et aussi un peu le second, surtout à la fin. »³⁶¹ Nous retrouvons cet état d'extrême déséquilibre, ce dommage profond et toujours soudain : étrangement, *elle voit* dans une sensation angoissante de perte d'équilibre (mais que voit-elle d'ailleurs ?) ; et face à cette défaillance absolue de la vue, *elle dit*, « peut-être pour sauver quelque chose ». Elle voit qu'elle perd la vue comme elle pourrait perdre la raison, et son dernier espoir, c'est la parole. Lorsque tout tourne devant les yeux, il faut reconnaître que nous avons atteint un stade où il ne resterait que très peu de choses à sauver. Ce qui est à sauver, peut-être, passe donc par un dernier sursaut de la parole, une appréciation sur quelques notes écrites, en l'occurrence. *L'Attente l'oubli* s'ouvre sur l'écriture de quelques notes³⁶² et immédiatement le regard s'en trouve affecté. Pas de mots, donc, sans vertige de l'espace et de l'espacement. Pas de notes sans malaise de la visibilité.

Considérons, ensuite, cette phrase de Blanchot tiré de *Thomas l'Obscur* : « Puis elle me regarda encore, et le vertige la prit. »³⁶³ Communément, le vertige s'éprouve au-dessus

³⁶¹ Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*, *op. cit.*, p. 8.

³⁶² Voici les premières phrases du livre : « Ici, et sur cette phrase qui lui était peut-être aussi destinée, il fut contraint de s'arrêter. C'est presque en l'écoutant parler qu'il avait rédigé ces notes. Il entendait encore sa voix en écrivant. Il les lui montra. Elle ne voulait pas lire. » *Ibid.*, p. 7.

³⁶³ Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.* p. 118.

d'un vide ou d'un « gouffre », mais la plupart du temps chez Blanchot, c'est le regard qui provoque le vertige, c'est lui qui donne l'illusion que tous les corps et les objets environnants sont soudainement animés d'un mouvement de rotation et d'oscillation quelque peu délirant. Or comment le regard peut-il, dans l'écriture littéraire, causé tant de vertiges ? Disons d'abord — et ce serait la raison essentielle — parce qu'il provoque une émotion intense, causant un état d'égaré et d'étourdissement, nous plaçant dans une situation des plus difficiles, suscitant aussi des troubles divers voire même un état fiévreux — disons, un « feu de fièvre ». En un sens, le regard cache toujours le désir ardent de voir ou d'exprimer quelque chose. Alors la fièvre pourrait s'expliquer par ce désir absolu de tout saisir et de tout voir. Gardons en mémoire cette autre phrase d'*Aminadab* procurant une explication des plus éclairantes : « Cette vue fragmentaire et désordonnée des choses vient de la fièvre avec laquelle ils veulent tout saisir, alors que leurs regards portent à peine à quelque pas. »³⁶⁴ Nous aurions là l'interaction de trois éléments : la vue fragmentaire, le désir de saisie absolue et la déficience visuelle inévitable. L'un de ces éléments agit dans le récit comme un déclencheur de l'autre. Car le regard est lié à la parole et inversement. Ici, le regard peut générer la parole ou la menacer dangereusement. Il est *impression*, compris comme possible trace laissée sur un support, mais aussi comme influence aux conséquences insoupçonnées. Prenons un dernier exemple, issu à nouveau d'*Aminadab*, marquant d'autant plus fortement le lien vital que la parole entretient avec le regard : « Le jeune homme regarda autour de lui avant de répondre, laissant ses yeux errer de l'un à l'autre pour y chercher un appui. Il regardait lentement, solennellement, comme si tout eût été menacé de disparaître et qu'il eût craint de ne plus retrouver ce spectacle après sa réponse. »³⁶⁵ Au lieu de réfléchir, de se recueillir en lui-même, de faire silence, le jeune homme porte un regard attentif sur ce qui l'entoure, y cherchant même le soutien visuel de sa parole. Surprenante réaction : il regarde, puisqu'en parlant ce qu'il voit risque soudain de n'être plus visible. Plus loin dans le texte, nous retrouvons un passage doté d'une signification toute aussi mystérieuse : « Il ne cessait de la regarder, comme si à cet instant ne plus la voir eût entraîné des conséquences d'une gravité incalculable. »³⁶⁶ Toujours le regard est fixé sur quelque chose ou quelqu'un, non pas pour le voir au sens strict du terme, mais pour mesurer l'ampleur des dégâts à venir, pour les

³⁶⁴ Maurice Blanchot, *Aminadab*, Paris, Gallimard, 1942, p. 209.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 144.

³⁶⁶ *Ibidem*.

maîtriser ou pour les déclencher savamment (« pour brusquer les choses », il « se mit à les dévisager tous »³⁶⁷).

Nous trouverions un autre argument en faveur de cette thèse, dès l'ouverture de *Thomas l'Obscur* : « Thomas s'assit et regarda la mer. Pendant quelque temps il resta immobile, comme s'il était venu là pour suivre les mouvements des autres nageurs et, bien que la brume l'empêchât de voir très loin, il demeura, avec obstination, les yeux fixés sur ces corps qui flottaient difficilement. Puis, une vague plus forte l'ayant touché, il descendit à son tour sur la pente de sable et glissa au milieu des remous qui le submergèrent aussitôt. »³⁶⁸ Les trois termes en tension se retrouvent de nouveau — la vue fragmentaire (« yeux fixés sur ces corps »), le désir de saisie absolue (« il regarda la mer », « avec obstination »), et enfin la déficience visuelle (« bien que la brume l'empêchât de voir très loin »). Et à nouveau, dès que le regard se fixe avec ténacité sur quelque chose, une catastrophe a lieu : le narrateur est « submergé », englouti, avalé par ce qu'il regarde. Dans l'œuvre de Blanchot, le regard annonce que quelque chose d'extrêmement violent va se produire. *Il annonce*, pourrions-nous résumer.

Cette obsession blanchotienne — le regard s'enfonçant malgré lui à travers ce qu'il voit —, lisible surtout dans ses récits, témoigne d'une *croyance* fondamentale qui l'accompagnera tout au long de son œuvre. Que dire de cette croyance, de cette profonde adhésion qui trouve d'ailleurs son application la plus évidente, non seulement dans la pratique littéraire, mais dans l'acte photographique — comme œuvre du regard. La photographie serait cette incarnation vivante de ce que relate Blanchot dans ses récits : une façon démesurément vivante, énigmatiquement inquiétante de se perdre dans tout ce que l'on voit. Il n'y a pas de photographies sans obsession, sans ce risque de perte du photographe et du propos. Jabès parlait de « gouffre » et de « néant » au sujet du regard, Dubois à propos de Roche emploiera le terme de « béance », béance éminemment visuelle, nous l'entendons. Mais ce n'est pas tout. Il y a ce personnage — le photographe — qui s'obstine à *faire des images*, à faire entrer du réel et de l'imaginaire dans la pellicule, à foncer tout droit vers les images, comme s'il allait là réaliser quelque chose de bien plus important qu'une *simple*

³⁶⁷ Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.* p. 24.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 9.

photographie : « La béance centrale qui fait courir sans fin l'être photographique à l'intérieur d'un rectangle lumineux, autour d'un vide ontologique qu'il sait ne jamais pouvoir vraiment remplir mais auquel *il croit*. »³⁶⁹ Il semble que les mots de Blanchot, loin de n'être qu'une illustration de la pratique photographique et de ses fixations, laissent ouverte la question de la persistance du regard, de ce qu'il peut ou non accueillir, et par là même du surgissement effronté de ce que nous pourrions nommer, par défaut, un événement.

³⁶⁹ Philippe Dubois, *Le caillou et le précipice* in *Les Cahiers de la Photographie* n°23, Denis Roche, *op. cit.*, p. 80.

II. Peur de voir, inquiétude d'avoir vu

« J'ai peur de rester pendant un an dans un endroit... Pourtant c'est quelque chose qui m'a tenté. En lisant le journal de Weston pendant l'errance je me suis posé cette question.

J'ai peur de beaucoup de choses. J'ai peur de la solitude, et j'ai peur aussi de décevoir, j'ai peur de mal aimer ou d'aimer mal. J'ai peur des autres et j'ai peur de leur jugement, peut-être un peu moins maintenant. J'ai peur de me décevoir moi-même aussi. J'aurais peur d'aller en Tchétchénie. J'ai couvert parfois des conflits, des guerres. Aujourd'hui, il faut faire attention, parce que nous avons une part de responsabilité à faire ces photos. Je ne dis pas qu'il ne faut pas couvrir le monde et couvrir la violence, au contraire, je pense qu'il y a des photographes qui le font, qui doivent le faire, pas trop ; il y en a qui prennent des risques, ils sont très courageux. J'ai peur de plein de choses, j'ai peur de toucher la main d'une jeune femme, j'ai peur de l'embrasser, j'ai peur de faire l'amour avec elle, j'ai peur de faire une photo de guerre, j'ai peur aussi des mots quelquefois. C'est pour cela que je filme les mots. Ma violence est là. Elle est plus dans les mots que dans l'acte.

Ai-je eu peur pendant l'errance ? J'ai eu une appréhension, je ne pense pas que j'aie déjà eu peur. Non, je n'ai pas eu peur, j'ai eu une appréhension parfois de prendre un avion très tôt le matin, et d'arriver dans une petite ville que je ne connaissais pas et y trouver une voiture, un bus, et puis rouler. On se demande à quoi va ressembler la ville. C'est une préoccupation, c'est une petite peur que l'on a avant de partir, mais je ne crois pas que ce soit une peur. Après ça va mieux, le matin dès que le jour est levé, dès qu'il y a de la lumière, ça va mieux.

Je suis exigeant avec moi-même, je suis exigeant avec mes photos, je suis exigeant en sentiment. Ce que je veux, c'est toujours ce difficile combat entre l'unité et l'image. »³⁷⁰

« J'ai peur de — », nous choisissons de poursuivre dans cette voie. « Je suis photographe et j'ai peur, peur de voir, peur de vivre », nous dit Depardon. Laisser ce passage nous inquiéter dans toute sa longueur et dans toutes ses énumérations, c'est pour une part, une façon apeurée d'entrer dans notre propos. Et pourtant, n'y-a-t-il pas là un témoignage exemplaire de la peur ? Et qui témoigne ? Un grand photographe, comme nous parlons d'un grand auteur ou d'une grande œuvre. Paradoxalement, pour faire de la photographie, pour en faire un métier, il ne faut pas avoir peur, jamais, pourrions-nous dire d'emblée. C'est le métier où la peur est exclue. Pourquoi ? D'abord peut-être parce qu'elle aurait sa place plus que dans tout autre métier. Cela fait très peur la photographie, le face à face avec le réel, d'être *preneur d'images*, de se rendre là où personne ne va, pour raconter, pour donner à voir ce qui échappe, ce qui est écarté, oublié, violent parfois. Or ce témoignage de Depardon n'en

³⁷⁰ Raymond Depardon, *Errance, op. cit.*, p. 118. et p. 120.

semble pas moins décisif. Il entre également en relation avec les propos de Blanchot précédemment évoqués. D'une part, parce qu'il parle de ce que le regard *a fait* au regard. Comprenons d'abord : la peur arrive avec le temps, *à force de voir, dans la force de voir*. A force d'être dans cet état d'hypersensibilité, d'hyperréceptivité, d'hyperréactivité au monde, à ce qui se donne au regard. Depardon nous donne l'impression, à le lire, d'avoir peur de tout, et si nous regardons ces images, elles parlent de tout *sauf* de la peur.

Ce qui se laisse également remarquer, c'est ce paradoxe *photographique* de la peur. Depardon dit avoir fait des photos de guerre, et puis immédiatement il dit avoir peur de la main d'une jeune femme. De quelle peur parle-t-il ? Qu'entendre d'ailleurs par ce mot ? Et d'ailleurs, comment peut-on avoir peur des mots, comme le dit Depardon ? Comment avoir peur de ce que l'on emploie le plus quotidiennement ? Le paradoxe est ici de force : ce que je désire ou vis le plus souvent me fait peur. Quelle est donc cette peur, folle, intense, paralysante, sourde ? Et surtout pourquoi est-elle liée à ce qui est visible sans jamais *la* rendre visible ? Depardon dit aussi : j'ai eu peur et j'ai vaincu ma peur (« j'ai couvert parfois des conflits, des guerres » ; « j'ai peur de faire une photo de guerre »). Cela veut dire aussi : « j'ai peur et j'ai cet amour de la peur plus fort que *ma* peur ». La photographie c'est, en ce sens, un certain amour du regard et de la peur. Ce qui retient notre attention, ce sont les mots sur lesquels se clôt le passage cité et qui peuvent se résumer en un seul : l'exigence. Nous comprenons que la nécessité impérative des images explique, nourrit la peur. L'exigence photographique est telle qu'elle crée un état, plus ou moins latent, d'inquiétude quant à sa possible réalisation : « j'ai peur de ne pas y arriver », « j'ai peur aussi d'être déçu », nous dit Depardon. Ainsi, le danger ou la menace réelle ou imaginaire, qui pèse sur la photographie comme sur la littérature, ce serait la déception — se décevoir soi-même ou être déçu par —. La peur d'une déconvenue photographique, d'un désenchantement, pourrions-nous dire encore. *Aimer trop*, c'est toujours risquer la mise en péril et la déception du face à face avec l'amour. L'écriture est amour de l'écriture, la photographie amour des images, jusqu'à la peur, jusqu'à l'inquiétude d'avoir vu, vécu, épuisé toutes les peurs.

Depardon écrit en parlant de sa peur des mots. Blanchot en fera de même. Il ira même jusqu'à dire que la peur provient du fait d'être, en quelque sorte, déjà allé au-delà de la peur : « "N'y a-t-il pas déjà beaucoup de mots entre nous ? — Oui, sûrement, beaucoup d'écrits." »

(...) «Vous savez, les mots ne doivent pas nous faire peur.»³⁷¹ ; « Je pris, aussi, peur des mots et j'en écrivis de moins en moins, bien que la pression exercée au-dedans de moi pour m'en faire écrire devînt rapidement vertigineuse. Je parle de peur, mais c'était un sentiment tout différent, une sorte d'usure de l'avenir, l'impression que j'en avais déjà dit plus qu'il ne m'était possible, que je m'étais devancé de telle sorte que la possibilité la plus future était là, un avenir que je ne pouvais plus dépasser. »³⁷² La peur dont parle Blanchot est très proche de celle qu'exprime Depardon, en ce qu'elle est une *peur-du-bout-de-la-peur* (après avoir couvert plusieurs conflits, la peur de faire *une* photographie de guerre, après beaucoup d'écrits, la peur de quelques mots). En somme, cette pratique de l'écriture et de la photographie, placée et déplacée aux confins d'elle-même, atteint un état de frayeur limite jusqu'indépassable. C'est donc parce que j'ai *trop vu trop écrit* que la peur surgit. Comme s'il y avait là une paralysie à re-vivre ce qui constitua une expérience fragile, forte, déjà aux limites du médium et de soi-même.

Trop écrire, c'est-à-dire traverser au plus loin l'espace de l'écriture, débouche donc sur la peur. Trop voir ou en voir trop devient synonyme d'effroi. Et en même temps, il y a toujours quelque chose de l'ordre d'une « exigence », d'une « nécessité » voire d'une « libération ». Quelque chose donc, de l'ordre d'une « pression exercée au-dedans », d'un « devancement » de soi-même. Après avoir avoué sa peur des mots — « quelquefois » dit-il —, Depardon termine *Errance* comme suit : « Est-ce que l'écriture me libérerait de la peur ? Un peu, oui. (...) L'écriture est aussi quelque chose qui ne m'appartient pas, que je fais par nécessité. J'ai revendiqué des mots écrits, des mots parlés. »³⁷³ Si, au final, la peur libère de la peur, c'est uniquement parce qu'une nécessité est à l'œuvre, ayant déjà et depuis bien longtemps dépassé la peur, ou plutôt l'œuvre est le fruit d'une nécessité plus forte que la peur, venant désarçonner la peur, la réinvestir depuis une conscience lucide, profonde de la vie. Ainsi, la nécessité de l'œuvre à travers toute l'exigence de vie qu'elle implique ne fait pas apparaître la peur, mais la certitude d'être aller au-delà de la peur — soudaine peur devant cette certitude et devant son *après*.

³⁷¹ Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, *op. cit.*, p. 43.

³⁷² *Ibid.*, p. 11.

³⁷³ Raymond Depardon, *Errance*, *op. cit.*, p. 181. et p. 182.

Sans doute il n'y a pas d'œuvre de la commune visibilité. Voilà donc le seul discernement possible. La peur s'explique ici par de toutes autres raisons que les communes « raisons d'avoir peur ». Ici, l'écrivain et le photographe ne se sont pas arrêtés à des raisons plausibles ou foncièrement justifiées de la peur. Ce qu'ils donnent à voir ne s'arrête aucunement à ce qui est visible ou préméditable. Car la peur est partie intégrante du geste d'écrire et de photographier. En proposant une « définition » du donner à voir, Didi-Huberman aura embrassé toute sa part d'inquiétude : « Donner à voir, c'est toujours inquiéter le voir, dans son acte, dans son sujet. Voir, c'est toujours une opération du sujet, donc une opération refendue, inquiétée, agitée, ouverte. Tout oeil porte avec lui sa taie, en plus des informations dont il pourrait à un moment se croire le détenteur. »³⁷⁴ Cette peur proviendrait d'un regard blessé, à vif, ouvert trop ouvert. Comme si pratiquer l'écriture et la photographie finissait par laisser des taches cicatricielles dans les yeux. Il y a là un phénomène d'usure et d'inflammation du regard. Il y a aussi des lésions, presque traumatiques (la guerre et la peur d'une photographie, des livres écrits en surabondance et la peur d'un mot). En somme, la peur du rien et du tout, la peur d'avoir sorti les choses hors de soi et en même temps de les avoir retenues, gardées.

Souvenons-nous de la photographie de ce jeune garçon pauvre (Kertész) dont parle Barthes : eh bien il « regarde l'objectif de ses yeux tristes, jaloux, peureux : quelle pensivité pitoyable, déchirante ! En fait, il ne regarde rien ; il retient vers le dedans son amour et sa peur : c'est cela, le Regard. »³⁷⁵ Disons peut-être à un certain niveau d'extrême pauvreté, face à la vie, à l'œuvre et à soi-même, là commence le Regard, pourvu de sa majuscule. Non qu'il s'agisse ici d'une forme d'humilité artistique (telle qu'elle pourrait d'ailleurs s'appliquer à des figures comme celles de Depardon ou de Blanchot). Il s'agit plutôt de l'être lorsqu'il est démuné, de l'œuvre lorsqu'elle atteint ce seuil où elle est comme dépourvue d'elle-même, l'image lorsqu'elle devient nécessaire. C'est seulement à partir de cette vulnérabilité que le dire et le voir sont possibles, redeviennent possibles, malgré leurs lésions, leurs failles et leurs cicatrices ou plutôt *grâce à elles*.

Autrement dit, le regard vit toujours potentiellement dans la peur de quelque chose ou

³⁷⁴ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 51.

³⁷⁵ Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 175.

de quelqu'un, dans l'inquiétude de ne jamais pouvoir donner une suite convenable, un terme discernable ou une stabilité quelconque à ce qu'il voit, toujours *vraiment, pas vraiment*. Et donc toujours l'artiste est devant l'œuvre comme le narrateur de *La Folie du Jour* à qui il est arrivé quelque chose ou à qui il a *failli* arriver quelque chose. Qu'est-il arrivé ? Un événement qui pour peu le marquait à tout jamais de cécité, ou encore un événement traumatique dans lequel son regard a manqué de se perdre. Ce fait est très important et pourtant il n'est jamais explicitement raconté ; il fait sans doute partie de la zone sombre du dernier récit. Ces multiples régimes qu'ils soient celui de la fascination, de la peur ou de la présence cachent toujours en eux l'essence d'une blessure, d'une inquiétude, d'un événement qui ne nous a pas quitté, qui n'est pas arrivé et qui, pourtant, continue à arriver, dans l'œuvre. Le Regard ressemble à l'enfant pauvre de Barthes, peureux au dehors, apeuré au dedans. Le Regard manifeste la peur de l'intérieur, retourne la blessure contre elle-même, creuse la douleur là où on ne la voyait pas. Et c'est ici que le Regard décline. Là où on ne voit pas.

III. Il n'y a de blessure que dans l'image blessée

« Quelle histoire me racontes-tu ?
Quel rêve, quelle blessure ?
J'ai mes rêves, mes récits, ma blessure. »³⁷⁶

Toute photographie porte atteinte à la sensibilité. Le garant de la photographie, c'est l'affect. Mais de quel affect parlons-nous ? De quelle sensibilité ? Devant une photographie, nous devrions toujours parler de sensibilité aiguë. Non seulement parce que l'image produit toujours une réaction, un effet sur le regard, mais surtout parce qu'elle est réaction douloureuse, face à une douleur. Ce propos pourrait paraître surprenant au premier abord, mais disons qu'il y aurait toujours une *douleur* dans la photographie. Ce qu'elle nous fait éprouver est toujours lié à notre vie et à notre histoire. Elle est blessée de réel. Et si, comme l'écrit Barthes, il ne s'est intéressé « à la photographie que par sentiment », il faut comprendre : « je voulais l'approfondir, non comme une question (un thème), mais comme une *blessure* : je vois, je sens, donc je remarque, je regarde et je pense. »³⁷⁷ La photographie *part* du sentiment et non de la pensée (et nous pourrions tout aussi bien le démontrer de « la photographie conceptuelle »). Ce mot de « blessure » signifie, au-delà du simple sentiment, une lésion profonde, comme à la suite d'un coup, d'un choc ou d'une brûlure. Lorsqu'Arlette Farge commente cette phrase de Barthes, elle écrit : « Blessure, celle du détail qui s'aperçoit furtivement et marque le regard. Blessure, celle du temps qui apporte la douleur. Blessure, celle qui s'ouvre et qui laisse passer dans cette ouverture le lien ténu et profond du monde déjà enfoui, enfui et du monde présent. »³⁷⁸ Ce n'est pas une peinture, la photographie. C'est du temps réel, des parcelles de monde qui fuient, des êtres perdus, retrouvés, inconnus, anonymes parfois — terriblement vivants dans la meurtrissure même de l'image. Derrière chaque photographie, il y a une histoire. Et cette histoire est blessée. D'abord par le temps qui

³⁷⁶ Edmond Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, *op. cit.*, p. 65.

³⁷⁷ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 42.

³⁷⁸ Arlette Farge, *La photographie et le battement du temps in Traces photographiques, traces autobiographiques*, Université de Saint-Etienne, Collection « Lire au présent », 2004, p. 45.

use et détériore l'image, et nous avec elle, l'éloignant alors de notre présent, dilatant les liens, les rapports. Et puis aussi et surtout, par le lien que j'entretiens avec *telle* image, avec *telle* parcelle de *ma* vie à laquelle elle fait écho, silencieusement.

Nous renvoyons, une nouvelle fois, à la photographie du Jardin d'Hiver : elle ne pouvait, pour Barthes, répondre d'aucune lecture objective, elle était blessure, figuration à jamais perdu de l'être de sa mère. Lorsque nous disons que toute photographie porte cette blessure, il faudrait dire : Barthes parle d'une blessure invisible, visible de lui seul alors que la photographie contemporaine — à travers des figures comme celles d'Araki, de d'Agata, de Petersen, d'Ackerman, et bien d'autres encore — exploite cette blessure invisible, en la poussant à la visibilité, en l'amenant, non pas à l'objectivité, mais à une mise en évidence d'une objectivité foncièrement impossible. A la différence de la blessure invisible de Barthes donc — la photographie de sa mère enfant et aujourd'hui disparue —, prenons en considération cette photographie d'Araki réalisée lors de l'enterrement de sa femme.



16. Araki.

Ici, la blessure est visible dans et par son invisibilité, c'est-à-dire qu'elle nous dit que la blessure sera toujours incommensurable à notre regard, au regard de celui qui a perdu cet être, et en l'occurrence du photographe lui-même³⁷⁹. Nous l'avons dit, Barthes prendra la décision de ne jamais montrer la photographie du Jardin d'Hiver. Et que fait Araki? Il la montre certes, mais nous sentons très bien que cette photographie ne nous est pas destinée, qu'il ne nous *la* montre pas en quelque sorte. Mais que montre alors *cette* photographie? Non pas le corps défunt de la femme d'Araki, mais des mains entourant un cercueil encore ouvert, l'emplissant de fleurs et duquel émerge un visage, aux yeux fermés. Ici, la douleur éclate, d'une manière sourde. C'est une blessure qui, comme l'écrira Barthes au sujet du *punctum*, « part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. »³⁸⁰ Ce n'est pas quelque chose que l'on va chercher dans l'image, *cela nous arrive*.

« 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 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 dès. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne). »³⁸¹

La photographie affirme la douleur comme partie intégrante de son passage à la visibilité. Il y a toujours une entaille dans l'image, une plaie vive qui, si elle se manifeste ici de manière paroxystique dans l'exemple d'Araki, n'en demeure pas moins visible et invisible, constante, « ponctuant » l'histoire de la photographie, entrechoquée d'histoire, *choquée* de réel. Elle convoque la présence à la surface mortifère de l'image en un point, en une prise. Si bien que quand la photographie parle de la vie — et puisqu'elle parle toujours de la vie — c'est de la blessure dont elle fait état. Quand la photographie *pointe* cette blessure, elle frappe par là même la sensibilité, la bat, la foule, l'abat à la fin. La blessure est

³⁷⁹ Notons qu'après la mort de sa femme, les photographies d'Araki deviendront *visiblement* de plus en plus douloureuses, elles seront comme l'éclatement visible de sa douleur, à travers des travaux autour de la prostitution, de la nudité et de la sexualité.

³⁸⁰ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 49.

³⁸¹ *Ibidem*. Cette définition du *punctum* recoupe étroitement la définition que donnera Blanchot de l'écriture : « L'écriture est déjà (encore) violence : ce qu'il y a de rupture, brisure, morcellement, le déchirement du déchiré dans chaque fragment, *singularité aiguë, pointe acérée*. » Nous soulignons. Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 78.

ce qui brûle, force, déchire le regard, l'affecte frontalement. Elle est donc, comme l'étymologie le laisse entendre, cette plaie produite par un coup, à savoir un coup photographique, une prise de vue opérée dans la trouée du réel. Nous aurions une image qui aurait été mal révélée, « mal fixée » comme on le dit souvent, mal cicatrisée aussi. Et pour cause. « Ruse du vocabulaire : on dit “développer une photo” ; mais ce que l'action chimique développe, c'est l'indéveloppable, une essence (de blessure), ce qui ne peut se transformer, mais seulement se répéter sous les espèces de l'insistance (du regard insistant). »³⁸²

L'accent photographique est mis sur la blessure. C'est sa ponctuation, sa seule accentuation possible. Cette insistance dont parle Barthes est essentielle. C'est elle qui fait mal ou fait de la peine à voir. L'insistance du regard met en relief la blessure, lui donne une expression, fait remonter l'expression de l'existence même de l'image. La douleur insiste et inversement l'insistance crée la douleur. Elles sont toutes deux une force particulière de pression. Elles font pression. Citons cet échange de phrases venu de *L'Attente l'oubli*, où la pression du discours déclenche le sentiment d'une douleur à venir : « Il lui demanda : “Souffrez-vous ?” — “Non, je ne souffre pas, il y a seulement derrière moi cette souffrance que je ne souffre pas.” Il lui demande à voix plus basse : “Mais souffrez-vous ?” — “Quand vous me le demandez ainsi, je sens que, plus tard, bien plus tard, je pourrais souffrir.” »³⁸³ Ces quelques mots de Blanchot résument brillamment le *punctum* barthien. Elles en disent toute « l'essence (de blessure) ». Comme si le fait de reposer la question « souffrez-vous ? », de la prononcer d'une tout autre manière — « à voix basse », dans une proximité étroite, intérieure, profonde — ouvrait déjà à la douleur, à la tonalité d'un avenir promis à la douleur.

L'insistance est comme un champ aveugle de douleur : « — “C'était le plus terrible.” — “A ce point ?” — “A ce point, telle que vous me voyez.” Telle qu'il la voyait, le visage caché dans ses mains comme pour rendre plus invisible son invisible peine. Oui, telle qu'il devait la voir. Le visage rendu plus invisible par son invisible douleur. »³⁸⁴ Combien de photographies présentent aujourd'hui ce visage invisible, caché, protégé par des mains fébriles ? Cette blessure, au lieu de se donner par les larmes et les cris, apparaît souvent dans

³⁸² Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 81.

³⁸³ Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*, *op. cit.*, p. 119.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 80.

ce mouvement de repli aux frontières de la visibilité. Le *punctum*, c'est un trouble dans l'image, comme une douleur vécue à l'intérieur de l'image elle-même, une douleur incisive, percutante et cependant silencieuse. Le *punctum* ne va donc pas sans l'idée de *latence*, de quelque chose qui n'apparaît pas comme tel dans l'image, mais dont on ressent fortement la présence, dont la présence ne peut nous échapper, faisant souffrir là où elle n'échappe pas. « A ce point ? », Blanchot insiste lui aussi dans le procédé d'écriture. Il pointe ce qui est vu par le regard — « telle que vous me voyez » —, c'est dire telle que vous ne me voyez pas, telle que ma douleur tout comme mon visage demeurent pour vous invisibles, visibles tout de même, puisque perçus en leur invisibilité.

Les procédés se croisent : pour Barthes, le *punctum* est tout aussi bien littéraire que photographique³⁸⁵. Nous le constatons nous-mêmes à travers la mise en regard du texte et de l'image quant à cette « essence (de blessure) ». C'est toujours tout aussi visible et invisible à la fois. Derrida dira lisible et illisible, simultanément.

« - Oui, la blessure est là, là-bas. Y-a-t-il autre chose, jamais, qui soit lisible ? Autre chose que la trace d'une blessure ? Et autre chose qui jamais ait lieu ? Connaissez-vous une autre définition de l'événement ?

- Mais rien n'est plus illisible qu'une blessure, aussi bien. Je suppose qu'à vos yeux la lisibilité et l'illisibilité ne font pas deux en ce lieu. Selon vous, c'est cette trace en tout cas qui devient lisible, rend et se rend lisible : dans et sur le langage, c'est-à-dire au bord du langage... »³⁸⁶

La blessure est la marque d'un passage. Et en ce sens, le passage *fait* blessure. La photographie et la littérature nous parlent de ce qui (se) passe invisiblement, illisiblement, non seulement dans les mots et dans les images, mais surtout *du bord* des mots, bientôt dans le *trou* de l'image, dans leurs manquements, leurs absences inaugurales. « Le mot parle pour ses blessures qu'il cache et dont il fait ostensiblement état »³⁸⁷. Et comme dans la voix de

³⁸⁵ « Ceci rapproche la Photographie (certaines photographies) du Haïku. Car la notation d'un Haïku, elle aussi est indéveloppable : tout est donné, sans provoquer l'envie ou même la possibilité d'une expansion rhétorique. Dans les deux cas, on pourrait, on devrait parler d'une *immobilité vive* : liée à un détail (à un détonateur), une explosion fait une petite étoile à la vitre du texte ou de la photo : ni le Haïku ni la photo ne font "rêver". » Roland Barthes, *La Chambre claire, op. cit.*, p. 81. et p. 82.

³⁸⁶ Jacques Derrida, *Sauf le nom*, Paris, Galilée, 1993, p. 64.

³⁸⁷ Edmond Jabès, *Le Livre des Ressemblances, op. cit.*, p. 86.

Derrida, Jabès dira encore : « La lecture est déchiffrement de blessures. »³⁸⁸ Déchiffrement, c'est-à-dire obscurité possiblement identifiable, vue de ce qui se voit pour la première fois, dans la cassure des lettres, dans l'écorchure de la visibilité. C'est là et ce n'est pas là, ça tranche dans le présent, ça coupe dans l'avenir. Egratignure de *mon* réel dans l'image.



17. Araki.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 96. Relevons par là même cette autre occurrence : « Le Livre est un moment de la blessure ou l'éternité. » *Ibid.*, p. 21.

IV. La photographie déchirée

Qu'est-ce qui pourrait motiver un tel acte — déchirer une photographie ? Et même si une photographie est toujours blessée, toujours déjà déchirée en son cœur, il y a certaines œuvres qui *matérialiseront* cette déchirure. Prenons l'exemple de Bill Henson qui, dans son œuvre photographique, présentera des photographies déchirées — par ses soins. Elles apparaîtront dans l'ouvrage remarquable intitulé *Mnémosyne*³⁸⁹. Cette série noir et blanc donne à voir des photographies incomplètes, mise en pièces et en morceaux, non pas déchirer à l'aide d'un instrument tranchant, mais par les mains même de l'artiste. Il n'y a évidemment ici aucun acte de destruction volontaire ; l'artiste ne détruit pas son oeuvre. Il y va plutôt d'un sens (insensé), d'une nécessité voire d'un irrésistible désir de s'attaquer à l'image, de la couper ou de la rompre. *Déchiqeter une photographie*, en faisant part de cet acte dans l'écriture, comme le fera Blanchot, ou dans la présentation même du travail (Henson et Drahos, pour ne citer qu'eux).



18. Bill Henson.

³⁸⁹ Bill Henson, *Mnémosyne*, Zurich, Scalo, 2005.

Première question. Mais pourquoi déchirer une photographie ? Serait-ce parce que, comme l'écrit Blanchot, l'image est devenue folle, l'imagerie infernale ? La déchirer, ce serait, en quelque sorte, couper court à la folie, tenter d'y mettre un terme tout au moins. Ou est-ce encore, comme le laisse penser les images de Henson, pour dire que l'important — ce qui était important à voir, la totalité, l'unité, la systématique même de l'image — est écorché, endommagé, pourfendu, perdu ? Comme si l'acte fou de déchirer une image révélait, non seulement sa part de blessure, mais sa part d'absence et de manquement essentiel. En ce sens, déchirer une photographie, c'est la rendre à elle-même, c'est rendre visible l'invisible douleur, enrayer la temporalité muette, en donnant à voir un temps blessé — la blessure du temps même, de la visibilité corrompue, entachée de temporalité. C'est aussi en finir avec cette idée que la photographie et l'écriture sont à même de rendre compte du réel. Elles ne sont à même de rien, ni de raconter, ni de donner à voir, entendons elles ne sont pas maîtres d'elles-mêmes. Elles sont profondément emportées par le mouvement qui les déporte — en les rapprochant — toujours un peu plus d'elles-mêmes.

On déchirerait une photographie, comme on dit « déchirer le voile » — de l'hypocrisie ou du mensonge, comme on dit « déchirer ses vêtements », en signe de deuil ou d'affliction. On déchire une photographie, pour rétablir sa part de vérité, donc. Voilà tout. Pour dire sa douleur, aussi, de devoir ou avoir à abandonner une part de cette quête de la vérité. La déchirure est irréparable, elle ne se soigne pas comme une blessure. Elle est nette, tranchée et définitivement réelle. Déchirer une photographie, cela signifie aussi *être déchiré par* la photographie, être *déchireur*, dans la tourmente du réel.

« Tout cela était réel, notez-le.

(...) Je faillis perdre la vue, quelqu'un ayant écrasé du verre sur mes yeux.

(...) Le pire, c'était la brusque, l'affreuse cruauté du jour ; je ne pouvais ni regarder ni ne pas regarder ; voir c'était l'épouvante, et cesser de voir me déchirait du front à la gorge. »³⁹⁰

Comment ne pas retenir, reprendre cette phrase — *notez-le* — : « tout cela était réel ». Ce n'est pas de la littérature, encore moins de la pensée sur la littérature. *La Folie du jour*, ce n'est pas non plus un livre. Ou alors c'est un état des lieux et du monde, c'est un objet réel,

³⁹⁰ Maurice Blanchot, *La Folie du jour*, op. cit., p. 18.

comme un livre. Comme s'il fallait prendre très au sérieux ce qui était dit dans le livre. Prendre les choses à la lettre, puisqu'il n'y a plus rien à apprendre des mots, puisque l'image est entrée dans la folie du langage. Voici le passage :

« L'image était vraiment folle, d'ailleurs démesurée : elle occupait tout le premier plan, on ne voyait qu'elle, je ne voyais même distinctement que la tête. Pourtant, dans le fond, il y avait certainement encore beaucoup de détails, mais là l'usure avait eu raison des couleurs, des lignes et de l'empreinte même sur la trame. En reculant, on n'apercevait rien de plus; en me rapprochant, je brouillais tout. A rester tout à fait immobile, je sentais un léger reflet passer derrière ce chaos en loques, l'effleurer; de toute évidence, quelque chose bougeait; l'image se tenait par derrière, elle m'épiait, et moi aussi je l'épiais. Qu'étais-ce donc ? Un escalier en ruine ? Des colonnes ? Peut-être un corps couché sur les marches ? Ah! image fausse, image perfide, disparue, indestructible; ah! certes quelque chose d'ancien, de criminellement ancien, *j'avais envie de la secouer, de la déchirer* et, me sentant enveloppé d'un nuage d'humidité et de terre, je fus saisi par l'aveuglement manifeste de tous ces êtres, par leur démarche follement inconsciente qui faisait d'eux les agents d'un passé horrible et mort pour m'attirer moi-même dans le passé le plus mort et le plus horrible. »³⁹¹

C'était bien réel, au point de vouloir le déchirer ce réel, à défaut d'être encore en mesure de le voir. *A défaut de voir*, puisque la vue est défaite par l'image. « Indestructible » est l'image, nous dit Blanchot. Indestructible et pourtant il a envie de la déchirer. En effet, quel intérêt ou quel bienfait trouverions-nous à détruire du destructible ? Aucun, sans doute. Et que fait d'autre, d'ailleurs, Henson, que nous dire cela — « je déchire pour vous dire que l'image est indestructible, indestructiblement réel » ? Il y a également la présence de ce « passé le plus mort et le plus horrible », passé-présent sur lequel Barthes a tant écrit. « Image fausse », comme la mort, tant qu'elle n'est pas là, tant que l'on n'a pas de prise sur elle. Par contre, l'image comme la mort — l'image de la mort — nous possède nous déchire continuellement. En déchirant l'image, nous lui donnons la preuve de son infini pouvoir, agissant au-delà de la déchirure, nous terrassant. Les photographies déchirées de Henson parviennent au regard dans une force incommensurable : déchirées, elles sont encore entières. La déchirure est ouverture dans l'entièreté. L'épaisseur diffuse de l'image est sans cesse démentie par ses effets dévastateurs. L'image nous déchire et nous sommes déchirés, nous voulons déchirer. L'écrivain, nous dira encore Blanchot, est « déchiré par l'harmonie de ses images. »³⁹²

³⁹¹ Maurice Blanchot, *Le Très-Haut*, op. cit., p. 58. Nous soulignons.

³⁹² Maurice Blanchot, *Faux pas*, op. cit., p. 10.

« Mais il faut peut-être l'ajouter : l'image, capable de nier le néant, est aussi le regard du néant sur nous. Elle brille, et il est l'épaisseur diffuse où rien ne se montre. Elle est l'interstice, la tache de ce soleil noir, déchirure qui nous donne, sous l'apparence de l'éclat éblouissant, le négatif de l'inépuisable profondeur négative. De là que l'image semble si profonde et si vide, si menaçante et si attirante, riche de toujours plus de sens que nous ne lui en prêtons et, aussi, pauvre, nulle et silencieuse, car, en elle, s'avance cette sombre impuissance privée de maître, qui est celle de la mort comme recommencement. »³⁹³

Déchirer, en ce sens, c'est ouvrir la mort, s'ouvrir à la mort. Ouvrir en fermant, en incisant la vie. « Ouvrir ? Donc briser quelque chose. A tout le moins faire une incision, déchirer. De quoi s'agit-il exactement ? »³⁹⁴ s'interroge Didi-Huberman, en ouverture de son chapitre intitulé *L'image comme déchirure*. En effet, qu'est-ce qu'on déchire, au fond ? Est-ce réellement l'image que nous voulons déchirer ou la déchirure que l'image produit en nous ? L'acte de déchirer charge l'image d'une tout autre signification, de telle sorte que ce n'est jamais uniquement l'image qui est déchirée, mais notre expérience au monde tout entière, et de la mort qui nous arrache tôt ou tard à la présence. Cette déchirure révèle une vérité inéluctable. Elle révèle mais en dénonçant. C'est une folie signifiante, artistiquement ressentie et *littairement* vécue. Une folie de l'exaltation. Comme si on ne déchirait toujours que ce qui nous exalte, pour en ressentir la puissance défaite, la tension à sa limite extrême. Déchirer, c'est donner à voir un geste violent de fragmentation, né du face à face tout aussi violent à la vérité et à l'inéluctable. Ce qui motive donc un tel acte, c'est qu'il y a, à la fois et dans chaque image, vérité et illusion de la vérité. L'image nous donne une fausse impression dans la mesure où elle existe sans l'existence réelle de ce qui l'a fait exister. Elle est scandaleuse, puisqu'elle fait éternellement apparaître ce qui est voué à disparaître. La déchirer, c'est une façon de rétablir une vérité tout aussi scandaleuse. Donnons à entendre ce passage de Bernard Noël, extrait de *Onze romans d'oeil* :

« Quelqu'un aurait cassé les images. Voyez-vous cela ? Et les débris, les éclats, les rejets, les miettes, la grenaille.

Puis un passant s'arrête et vous demande :

- Mais en quoi sont les images ?

Et vous, penché sur le désastre :

³⁹³ Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 51.

³⁹⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Editions de Minuit, 1990, p. 171.

- Toujours en illusion, monsieur. »³⁹⁵

L'image est du réel transformé, transposé. Et pourtant, elle suscite une adhésion totale. Les images ont été cassées, sans pour autant être « cassables ». Il y a erreur de vocabulaire. Ou alors ce qui est cassé, c'est plutôt la croyance et la certitude que l'image avait provoquées en nous. Casser l'image, c'est en dire toute la part de déception et de désillusion qu'elle provoque ou rétablit. Casser l'image, c'est donc la dire au passé, la dire comme image fausse, puisque se faisant passer pour présente. Ce n'est pas sans raison que Barthes parlera de « l'emphase déchirante du noème (“ça-a-été”) »³⁹⁶. Nous retrouvons encore cette force outrancière de l'image, sa capacité expressive, mettant parfois en danger le regardeur (pensons à Blanchot et à son insistance écrite pointant les effets dévastateurs de l'image). Nous déchirons, parce que l'image nous devient insupportable, insupportablement fausse, réelle, passée-présente. La déchirure marque donc le rapport d'intensité que nous entretenons à l'image : nous en sommes arrivés *au point où* —. La photographie a causé un emportement immodéré du regardeur ; elle l'a atteint, touché au regard, en endommageant sa vue et sa perception. Elle ferme sa vue et l'ouvre en même temps, lui faisant découvrir, non pas la possibilité de la brisure, mais la brisure comme *survivance*. Le regard prend acte de ce qu'il perd, marque la perte à même l'image, voyant soudain moins, dans la non intégralité, *voyant plus* aussi, c'est-à-dire *plus exactement*, voyant que le voir est déchirure, souvenir défiguré, entaille à la vérité. La photographie retrouve là sa parole essentielle : elle donne à voir ce que l'on voit. Or que voit-on si ce n'est l'obstacle à la visibilité absolue ? *Voyant* donc de ne plus voir, défaisant l'illusion première, touchant une autre vérité, un autre horizon, fragmenté, affecté, visuellement troublant.

³⁹⁵ Bernard Noël, *Onze romans d'œil*, Paris, P.O. L., 1988, p. 149.

³⁹⁶ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 148.

V. « La ligature de l'oeil »

« En toutes circonstances,
il veut ligoter le réel. »³⁹⁷

« Ligoter le réel », telle est la volonté artistique d'Araki. Ligoter, non seulement au sens de lier étroitement le réel à son regard, mais aussi au sens de capter, de captiver, d'enchaîner le réel à ses visions et à ses obsessions. Enchaîner, c'est-à-dire faire mal, serrer, retenir, empêcher. Comme si le regard n'était plus seulement en danger, mais déjà *après* ou *dans* le danger. Il y aurait un moment où le regard serait véritablement en souffrance du visible et de l'invisible. Disons qu'il serait lié à cette souffrance, enserré à elle. Voir moins, ou trop, perdre de vue en regardant, perdre contrôle, possession de lui-même, voilà quel serait l'état du regard. Ou à force de persévérance, d'obstination, les yeux s'abîmeraient irréversiblement.

Retenons dès à présent cette phrase : *le regard est égratignure*. Il faut désormais comprendre l'opération du regard — Blanchot nous le signifiera dans *L'Entretien Infini* par ces mots — comme une « opération tranchante, sinon une boucherie : une sorte de violence » nous menant à cette assertion : « la graphie : c'est l'égratignure »³⁹⁸. Si la graphie s'exerce sur la surface du visible, c'est d'abord dans « un mouvement coupant, une déchirure, une crise ». L'égratignure, c'est la graphie devenue blessure, *gravure* profonde, détérioration du visible, donc. Or est-ce « simplement le rappel de l'outil propre à écrire qui était aussi propre à inciser : le stylet »³⁹⁹ ? Coïncidence de vocabulaire : le stylet se dit aussi de l'expression incisive, tranchante du regard.

L'égratignure résulte d'une pression, d'un lien venant marquer le corps des lettres et

³⁹⁷ Alain Jouffroy *in Araki*, Photo Poche, Paris, Actes Sud, 2006, p. 2.

³⁹⁸ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 39.

³⁹⁹ *Ibidem*.

la rétine elle-même. D'où cette expression de Lyotard : « la ligature de l'oeil »⁴⁰⁰. Expression ferme, close sur elle-même, clôturant toute entreprise de rationalisation. Le monde ne s'offre pas au regard dans son entièreté. L'œil ligaturé n'a plus rien à apprendre du visible. Il intègre l'invisible à son champ visuel. Qu'est-ce dire alors si ce n'est que la visibilité devient un champ obscur, aveugle ? En somme, il n'y va plus d'un ordonnancement du champ visuel, mais d'une désorganisation voire d'une désorientation du regard.

« C'est seulement par la suspension du mouvement que non seulement la diachronisation des lieux, leur ordonnance linéaire en une succession, leur juxtaposition en un ordre lisible, mais l'organisation gestaltiste en profondeur bien réglée sont rendues impossibles, et que l'hétérogénéité du champ visuel peut être approchée. La déconstruction du champ qui en révèle la véritable inégalité exige la ligature de l'œil. Apprendre à voir est désapprendre à reconnaître. Il faut faire cesser le mouvement de l'œil tout en conservant une très grande ouverture oculaire pour que le champ constitué par la juxtaposition de points également distincts en principe laisse la place au lieu figural par excellence, au champ de vision que l'attention focalisée refoule et qui comporte autour de la très petite zone de vision distincte (zone fovéale) une vaste frange périphérique à espace courbe. »⁴⁰¹

L'explicitation de Lyotard tend ici à mettre en crise le concept de constance visuelle de la réalité. La ligature signe, en quelque sorte, la fin de l'invariabilité du visible. L'œil ne s'articule pas ou plus à la visibilité. En ce sens, il ne cesse de révéler « le déséquilibre fondamental du champ visuel » qui « exige que soit suspendue l'opération qui est le ressort de cette constitution d'un monde. Cette opération est le *mouvement* de l'œil qui en parcourant le champ le construit de façon à le *reconnaître*, et rejette ainsi tout ce qui n'y est pas identifiable immédiatement. »⁴⁰² La ligature met fin à la reconnaissance, elle est la douleur de ce qui ne peut avoir été ressenti une première fois. Et comment cela se traduit-il dans l'écriture et dans la photographie ? Sans doute, par une vision périphérique, par l'être-là-du-regard déplacé, voyant la marge et *écrivant dans* la marge. Certes, il y a saisie, mais toujours comme prise limite. Les yeux ne voient plus. Ce qu'ils voient, c'est ce qui est *exclu* du champ visuel. Toute œuvre aurait son lieu dans l'exclusion, c'est-à-dire dans la différence non réunifiable, non analysable comme telle. Alors oui, pour Lyotard, « la saisie est une prise,

⁴⁰⁰ Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 157.

⁴⁰¹ *Ibidem*. Notons ici que la région fovéale est ce qui « sous-tend un angle visuel d'environ 2° ».

⁴⁰² *Ibidem*.

une préhension, une prise de possession, elle est de l'ordre de la *poigne* chasseresse, ouvrière, langagière, le premier contact, l'entrée de quelque chose au bord du champ, voilà une altérité visuelle, un invisible du visible. »⁴⁰³ Cette saisie ne va donc pas sans effort, c'est-à-dire aussi sans un travail laborieux, *manuel*, exécuté à la main, de la vue non-évidente ou de la non-vue à la main : ne plus voir et parvenir tout de même à *empoigner* le stylo ou l'appareil pour écrire, *graphier*, égratigner, *égraphier*. Or cela ne relève aucunement d'une évidente confusion, mais plutôt d'un certain brouillage⁴⁰⁴ ou perturbation de la visibilité commune. De sorte qu'il ne s'agit plus de décrypter de simples métaphores, mais plutôt de se perdre dans les métamorphoses du visible, ou encore, dans ce que Delord nommera des « photomorphoses ».

Ne cherchons plus la belle photo ou la belle écriture. Ne cherchons plus rien, puisque *nous n'y voyons plus rien*. Y aurait-il, d'ailleurs, quelque chose à voir ? Les mots de Delord — faisant étroitement échos à ceux de Lyotard — nous fourniraient peut-être une première réponse, traduisant, une nouvelle fois, la part essentielle d'hétérogénéité, de disparité et de morcellement à l'œuvre au cœur de la visibilité. La photomorphose est une photographie de la ligature de l'œil, au sens où elle ne laisse pas « passer n'importe quelle lumière, mais celle qui brouille l'échange photographique »⁴⁰⁵. Contre toute attente, il n'y va donc plus de « bonnes intensités lumineuses » ou de photographies respectueuses d'une quelconque univocité. En vérité, ce sont « des photographies où il n'y a rien à reconnaître, parce que la lumière ne s'y donne plus à lire, à voir. Ou bien alors l'obscur : ces photos qui interdisent l'organisation du corps photographiant en signalant la multiplicité des formes (cf. l'utilisation du polaroïd, qui retrouve la banalité du non-photographié dans la précarité des coïncidences aux riens et non dans la platitude des présences et des absences). »⁴⁰⁶ Ce que pointe ici

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 158. Nous soulignons l'usage du mot « poigne » qui n'est pas sans renvoyer au *punctum* barthien, à ce hasard qui point et poigne, au cœur de chaque image.

⁴⁰⁴ Ici, Lyotard comparera la vue dite périphérique aux prises en surimpression que l'on peut retrouver sur la même plaque sensible en photographie. S'il y a confusion, c'est au sens d'une confusion possiblement désintriqualable, c'est-à-dire plutôt d'un brouillage. « Car sur la photographie, le brouillage même est cliché, il peut être examiné et analysé par l'œil attentif, qui reconstituera à loisir la multiplicité des images superposées et des variations de mise au point qu'elles ont demandées ». *Ibid.*, p. 159.

⁴⁰⁵ Jean Delord, *Le temps de photographier*, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

Delord, c'est l'interruption de tous les schèmes visuels, de par tout ce qu'ils impliquent d'unification globale et définitive. En brouillant toutes les pistes optiques, ces photographies *passent outre la vue* : « — La photomorphose ligature le visuel : fortuité des doigts obturant les miroirs du visible dans les riens et les hiatus. Les photomorphoseurs seront, parmi les photographes, les expérimentateurs de toutes les clôtures de l'inscription lumineuse... »⁴⁰⁷ Fin du prêt-à-voir comme fin de l'acuité de vision.

La clôture de toute inscription lumineuse comme fin de l'histoire de l'œil ne va pas sans une certaine cécité, nous conduisant, comme l'écrira Jabès, à « apprendre à voir où le monde n'est plus »⁴⁰⁸. En ce sens, « avoir tout vu, c'est aussi avoir tout effacé. Chaque fois plus gravement, l'écriture aura blessé nos rétines. Dans chaque page du livre, il y a nos yeux enlisés. »⁴⁰⁹ Comme si le regard venait s'enfoncer dans des sables mouvants, dans un sol sans consistance. Et cet enlèvement n'est pas infligé de l'extérieur, il est le résultat d'une persévérance visuelle ou d'une usure de la rétine. Et cette usure ne cesse de s'approcher de la nuit. Toute égratignure est en soi crépusculaire. Nous ne pourrions échapper à la nuit, ultime mise en garde d'*Aminadab* : « Actuellement tes yeux discernent encore les ombres qui se glissent par les fentes, mais bientôt l'obscurité frappera tes sens et tu tomberas dans un état où tu ne verras plus rien. »⁴¹⁰ Ce sera la nuit. Mais pour Blanchot, ce sera encore une nuit du regard. Entendons, l'œil est ligaturé, c'est-à-dire toujours lié à la visibilité perdue : la scarification produit l'écoulement du regard. « Il y a la nuit, mais dans la nuit, encore des yeux — des yeux ? —, cicatrices en place de la vue, ils appellent, ils attirent, en sorte qu'il faut répondre : *je viens*, je viens avec au cœur une dure croissance. Où venir ? Venir, fût-ce nulle part, seulement là où — dans la suite des fissures-crevasses du mourir — la lumière incessante (qui n'éclaire pas) fascine. »⁴¹¹ Inquiétant déclin du regard qui, dans la nuit profonde, ne perd rien de son intensité. La ligature de l'œil est le reflet de cette éternelle

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁰⁸ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, *op. cit.*, p. 383.

⁴⁰⁹ *Ibidem.*

⁴¹⁰ Maurice Blanchot, *Aminadab*, *op. cit.*, p. 280.

⁴¹¹ Maurice Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 97 et p. 99.

question, posée et reposée dans *L'Arrêt de mort* : « Vous avez mal aux yeux ? »⁴¹² Cette douleur serait, quant à elle, visible par autrui, par celui qui voit et me voit là où je ne vois plus. Comme si les fissures de mon regard s'ouvraient, se livraient au regard de l'Autre.

Nous atteignons là une région où le regard est en position d'extrême faiblesse. Il s'enfonce et s'enlise dans la nuit. Quittant la visibilité que nous avons appelée commune ou unifiante, le regard s'éteint progressivement. L'acte photographique et l'acte d'écrire ne peuvent donc plus *faire illusion*, ils peuvent tout juste signifier à travers la création la déficience qui les anime encore. Avant de nous enfoncer un peu plus dans cette nuit du regard, nous ne pouvons que marquer et remarquer l'importance décisive qu'a jouée la déficience visuelle dans les œuvres majeures de notre siècle. Toujours le regard est perdu et les œuvres sombrent, somptueusement sombres, pourrions-nous conclure, temporairement. *En toutes circonstances, l'œil ligaturé ligature*. Il s'attache au réel, tient la main à la nuit, tentant d'avancer là où il n'est plus possible de dire : « j'y suis allé ». Venir, oui, mais nulle part, là où la querelle du visible et de l'invisible recule devant la nuit, devant ce qui n'appartient plus au donner-à-voir.

⁴¹² Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, *op. cit.*, p. 122.

CHAPITRE III.

JUSQU'A LA CECITE

I. Fermer les yeux

« Vous ne voyez pas ce que je vois. »⁴¹³

Toute graphie serait privation de la visibilité, c'est-à-dire cécité visuelle, tout d'abord, mais aussi cécité verbale (ou *agraphie*). *La graphie est agraphie*, impossibilité grave de l'écriture, s'exerçant, tentant à tâtons de s'exercer. Ecrire est une affaire de regard, nous l'avons compris. Or le plus difficile à penser, c'est que cette affaire du regard *touche*, en l'occurrence, un sujet non voyant. Notre argumentation s'entendra dès lors depuis cette phrase limite : le sujet non voyant *voit* depuis sa cécité. Il écrit du visible aveugle : ah, graphie ! Il n'y va donc pas d'une suppression de la vision, ni d'une simple privation définitionnelle, mais plutôt d'un travail à ciel ouvert, les yeux fermés. Il s'agit d'admettre cela *pratiquement* : « vous ne voyez pas ce que je vois ». « Ou vous ne voyez pas que je vois, *ne voyant pas* ». Renversement inaugural : « je suis aveugle et c'est vous qui ne voyez pas ». Disons que cet état de cécité est une perte du propos, du langage, de l'objectif, de l'horizon. C'est une perte fondamentale. Nous la retrouvons dans l'écriture fragmentaire et dans certaines œuvres photographiques contemporaines. Toujours, il y a cet espace visuel dépourvu de visibilité, cette fascination pour celui ou celle qui ne voit pas.

Celui ou celle qui ne voit pas devient un guide, une voix, un relais. Et pour aller où ? serions-nous en droit de nous interroger. Comme si cet état de cécité ne cessait d'indiquer un au-delà, auquel, aveugles, nous pourrions avoir accès, en vue d'écrire, de faire lumière sur le geste d'écriture : « vous ne voyez pas ce que je vois » ou encore « je persiste dans l'effort d'un autre regard ». Cet état limite tend à ouvrir un autre rapport au monde. Didi-Huberman le remarque par ces mots : « Les plus belles esthétiques — les plus désespérées aussi, puisqu'elles sont en général vouées à l'échec ou à la folie — seraient donc des esthétiques qui, pour s'ouvrir tout à fait à la dimension du visuel, voudraient que l'on ferme les yeux devant l'image, afin de ne plus la voir, mais de la regarder seulement, et ne plus oublier ce

⁴¹³ Maurice Blanchot, *Le Ressassement éternel*, op. cit., p. 61.

que Blanchot nommait “l’autre nuit”, la nuit d’Orphée. »⁴¹⁴ L’état de cécité accompagne les grandes réalisations artistiques contemporaines, et pourtant il n’est rien d’autre que la trace d’une ultime désespérance. Autrement dit, il faut être aveugle pour créer. Il faut traverser la nuit pour être à même de la nommer ou de la dénommer. Il faut perdre l’absolu et l’absolument utile, afin d’espérer — peut-être espérer dire ou voir *quelque chose*. Comme si cette perte était attendue, souhaitée : ce qui doit arriver arrive, enfin. Fermer les yeux permet de « s’ouvrir tout à fait », nous dit Didi-Huberman. Et cette fermeture n’est pas simplement une manière de faire retour sur soi, de se recueillir, c’est aussi une forme d’aliénation, une façon de tomber, de chuter frénétiquement, d’aller tout droit vers la folie, vers l’œuvre comme folie délirante.

« Il me semblait que mes yeux enfin s’étaient fermés. Ils me brûlaient, je ne voyais rien ; ils me consumaient et cette brûlure me rendait le bonheur d’être aveugle. La mort, pensais-je. Mais alors le pire arriva. Au fond de mes yeux sans vue se rouvrit le ciel qui voyait tout, et le vertige de fumée et de larmes qui les obscurcissait s’éleva jusqu’à l’infini, où il se dissipa en lumière et en gloire. Je me mis à balbutier. »⁴¹⁵

Ce sentiment ou ce doute — « il me semblait que mes yeux enfin s’étaient fermés » — déclenche une perception de la réalité profonde des choses, par-delà le visible. D’abord, il y a cet étrange état de bonheur atteint par le fait d’avoir perdu la vue. Comprendons ici : *ne plus voir* accomplit une aspiration secrète et dernière du narrateur : cela le rend heureux comme jamais de *ne plus voir*, comme *jamais*, c’est-à-dire aussi comme la mort. Tout devient étrangement à la fois possible et impossible : c’est alors l’extériorité infinie du monde — le ciel — qui perce dans ses yeux. *Le noir devient lumière*. La perte du regard devient monde et articulation confuse du monde — bredouillement, balbutiement, perte partielle de la parole. La tension entre le voir et le dire — ou entre le non-voir et le non-dire — est plus que jamais visible. Ce n’est pas le fait de *ne plus voir* qui trouble ici le langage, mais c’est un jaillissement, venu du fond de l’amblyopie du narrateur lui-même. Le monde s’offre à la non-vue et remet soudainement en cause le langage, l’attaque, le ronge de l’intérieur.

Fermer les yeux est donc une façon souveraine et éclatante de voir. Ce serait donc

⁴¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant l’image, Question posée aux fins de l’histoire de l’art*, op. cit., p. 189.

⁴¹⁵ Maurice Blanchot, *Le Ressassement éternel*, op. cit., p. 77.

vers cet état de cécité que s'achemineraient les grandes œuvres contemporaines. C'est là une des raisons pour lesquelles l'essence photographique du XX^{ième} et XXI^{ième} siècle n'aura eu de cesse d'interroger le regard et la perte du regard. Déjà Barthes invitait le regardeur, afin de *bien voir* ou de *mieux voir* l'image photographique, à fermer les yeux. Cela pour nous signifier qu'une image n'est jamais de l'ordre d'une évidence visible : « La photo me touche si je la retire de son bla-bla ordinaire : "Technique", "Réalité", "Reportage", "Art", etc. : ne rien dire, fermer les yeux, laisser le détail remonter seul à la conscience affective. »⁴¹⁶ La photographie doit rester aveugle, en vue de s'extraire des considérations extérieures à l'acte photographique lui-même. *Fermer les yeux* permet ainsi de *faire retour* à l'image, de regarder de l'intérieur à l'intérieur de la photographie. Dans ce retour à l'intériorité de l'image, Barthes vise également un retour à une subjectivité que nous pourrions qualifier de *signifiante* objectivement. Ce n'est plus la réalité, le discours photographique, artistique qui fait loi, puisque celui-ci ne serait qu'un flux de paroles inutiles, incohérentes et creuses. *Fermer les yeux*, c'est donc aussi retrouver un rapport essentiel à la parole. Paradoxalement, le fait de *fermer les yeux* me met en présence de l'image, la découvre au regard, en créant un rapport de proximité, une assurance pleine et entière du visible qui me revient comme retourné, lisible dans son invisibilité. Ce qui compte d'une image, c'est sa part d'ombre, sa part de *déraillement*, de non-habilitation, de perte de maîtrise, de savoir-faire et de *savoir-voir*. Fin de l'art comme fin de la virtuosité et de l'artifice.

« Au fond, pour bien voir une photo, il vaut mieux lever la tête ou fermer les yeux. "La condition préalable à l'image, c'est la vue", disait Janouch à Kafka. Et Kafka souriait et répondait : "On photographie des choses pour se les chasser de l'esprit. Mes histoires sont une façon de fermer les yeux." La photographie doit être silencieuse (il y a des photos tonitruantes, je ne les aime pas) : ce n'est pas une question de "discrétion", mais de musique. La subjectivité absolue ne s'atteint que dans un état, un effort de silence (fermer les yeux, c'est faire parler l'image dans le silence). »⁴¹⁷

En somme, on ne devrait jamais photographier pour donner à voir, mais pour débarrasser le visible de ses détritiques visuels, de ses multiples agitations optiques, amalgames graphiques dépourvus de toute affectivité. Toute photographie qui se voudrait *photographique*, qui dirait haut et fort : « regardez-moi », « ouvrez grands les yeux », ne

⁴¹⁶ Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 88. et p. 89.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 89.

donnerait rien à voir, si ce n'est son intention vide, son caractère spectaculaire et spectaculairement faussé, déplacé, à côté de l'image.



19. Jane Evelyn Atwood, L'Institut Départemental des Aveugles, Saint-Mandé, France, 1980.

L'état photographique impliquerait donc une fermeture quasi-définitive des paupières, une intermittence visuelle, à la fois un arrêt de vie et un « arrêt de mort » du regard. Nous ne pouvons donner à voir ou à lire ce qui est déjà réel — là, devant nous, sous nos yeux. Il faut accéder au réel autrement, depuis un autre rapport, qui ne peut, lorsqu'il s'agit de la photographie — si ce n'est, peut-être et encore, la photographie conceptuelle — relever d'une construction purement imaginative. *Voir en fermant les yeux*, ce n'est rien d'autre qu'une façon de surprendre le réel, de l'attraper là où il ne s'y attend pas, comme pour le piquer dans son sommeil. Dans *L'Arrêt de mort*, Blanchot évoque cet éclat de l'œil, étrangement fermé, et pourtant extraordinairement attentif, vigilant : « Cela est assurément étrange. J'ai pensé que cette beauté venait de l'éclat des yeux, touchés par le poison. Mais ses yeux étaient presque toujours fermés ou, s'ils s'ouvraient, s'ouvraient un instant, avec une rapidité d'ailleurs déconcertante, pour regarder, reconnaître et surveiller le monde, comme par

surprise. »⁴¹⁸ Certes, il y a beauté, mais c'est une beauté grave, pénétrée d'éclats, empoisonnante, à même donc d'entraîner la mort. L'image nous brûle : elle prédit la mort du regard, le(s) mort(s) aux yeux fermés ou la mort qui guette.

Cette beauté n'est pas directement artistique, elle est plutôt « assurément étrange ». En elle, aucune complaisance, aucune habitude ou familiarité visuelle. La beauté arrive au regard à l'instant où celui-ci *clignote*, se présente et se déprésente à la conscience. Elle est comme un poison agissant et pénétrant le regard, le lésant aussi. La beauté ne fait pas œuvre mais nous renvoie, à ce que Didi-Huberman, nomme une « *œuvre de perte* », c'est-à-dire une œuvre qui ne tire aucun profit de sa visibilité, une œuvre en perpétuelle dégradation, se détériorant, échappant à celui ou celle qui tente de la saisir ou de la comprendre.

« Telle serait donc la modalité du visible lorsque l'instance s'en fait inéluctable : un travail du *symptôme* où ce que nous voyons est supporté par (et renvoyé par) une *œuvre de perte*. Un travail du symptôme qui atteint le visible en général et notre propre corps voyant en particulier. Inéluctable comme une maladie. Inéluctable comme une clôture définitive de nos paupières. Mais la conclusion du passage joycien — “fermons les yeux pour voir” — peut tout aussi bien, et sans être trahie, je pense, se retourner comme un gant afin de donner forme au travail visuel qui devrait être le nôtre lorsque nous posons les yeux sur la mer, un être qui meurt ou bien une œuvre d'art. *Ouvrons les yeux pour éprouver ce que nous ne voyons pas*, ce que nous ne verrons plus — ou plutôt pour éprouver ce que nous ne voyons pas de toute évidence (l'évidence visible) nous regarde pourtant comme une œuvre (une œuvre visuelle) de perte. Bien sûr, l'expérience familière de ce que nous voyons semble le plus souvent donner lieu à un *avoir* : en voyant quelque chose, nous avons en général l'impression de gagner quelque chose. Mais la modalité du visible devient inéluctable — c'est-à-dire vouée à une question d'*être* — quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit : quand voir, c'est perdre. Tout est là. »⁴¹⁹

Cette détérioration du regard décelable depuis « la clôture définitive de nos paupières » n'annonce pas la fin de l'œuvre, mais le commencement d'un véritable travail visuel. Notre formule gagne encore en étrangeté : fermer les yeux, c'est voir, ou en tout cas, ce n'est pas renoncer à voir. Ou encore, comme le laisse présager ce passage de *Thomas l'Obscur*, c'est une façon de voir l'impossible — là où voir est *l'obscur impossible* : « A la vérité, il y avait dans sa façon d'être une indécision qui laissait un doute sur ce qu'il faisait.

⁴¹⁸ Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort*, op. cit., p. 28.

⁴¹⁹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*, op. cit., p. 14.

Ainsi, quoi qu'il eût les yeux fermés, il ne semblait pas qu'il eût renoncé à voir dans les ténèbres, c'était plutôt le contraire. »⁴²⁰ Le regard aspire à faire lumière dans et par le manque de clarté. Il y a quelque chose qui le presse et le précipite dans la nuit à partir de laquelle l'image se fait entendre, éclate — éclat de ce qui rend aveugle. Désormais, nous entrons dans la profondeur de la nuit en suivant pas à pas le chemin de l'œuvre et de son écriture. Dans cette nuit, l'œuvre se destine. Et depuis cette nuit, nous la voyons.

⁴²⁰ Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 15.

II. La profondeur de la nuit

« La lumière a livré son secret
La nuit est une nouvelle chance »⁴²¹

Par l'image, la nuit est appréhendée, et loin de condamner toute lumière, disons qu'elle rejoue autrement l'expérience de la vision. Certes, dans la nuit, nous serions tous aveugles, plongés dans une obscurité ténue. Or cette obscurité, tout en étant absence de lumière, est aussi proprement envahissante. La nuit n'est donc pas seulement absence, mais présence pénétrante, insistante, perçante, prenant littéralement possession du regard. La photographie est préoccupée par la nuit, sans doute plus que par le jour. *L'art-du-donner-à-voir* travaillerait principalement avec l'absence ou le retrait de la lumière. La nuit est donc un espace privilégié de la pratique photographique, tout autant au niveau de la photographie de reportage que d'une pratique faisant entièrement corps avec l'existence du photographe. Pensons ici à Antoine d'Agata et à sa nécessité de photographier la nuit. Comme si seule l'obscurité pouvait donner lieu à ses dérives, à ses expériences extrêmes et aux rencontres de ces êtres en perdition, toujours en instance de disparaître. Il y aurait toute une lignée contemporaine de la photographie (d'Antoine d'Agata à Mickael Ackerman, en passant par Anders Petersen, Nan Goldin, Miguel Rio Branco, etc.) que nous pourrions dire résolument nocturne. Et ce sont ces photographes qui nous intéressent au premier plan. Pourquoi ? D'abord, parce que ce sont eux qui ont ouvert une brèche inédite au cœur du médium photographique. A partir de ces œuvres, il s'agit non seulement de penser la photographie comme écriture de la lumière, mais aussi comme *écriture de la nuit*. En littérature, nous retrouvons ce renversement dans l'écriture jabésienne et blanchotienne. Il y a une *graphia* nocturne. Ce serait celle de la fin du récit comme de la fin de l'esthétique documentaire. Ce serait celle de la fin de la *graphia* elle-même. Ecriture aveugle, disparaissante, non-reconnaissable, si ce n'est à travers la *survivance* d'une visibilité perdue.

⁴²¹ Edmond Jabès, *Le Seuil Le Sable*, op. cit., p. 215.

« Je ne vois plus rien. Je ne vois plus rien. *Tel est, au terme imprévisible de sa quête dans le livre, l'épouvantable cri poussé par l'écrivain.* »⁴²² Ce serait une écriture parvenue *au terme* d'elle-même, qui, tout en ayant achevé son parcours, sa vie et son œuvre, demeurerait en pure perte, insituable, errante, égarée. Que donnerait donc à voir et à lire celui ou celle qui ne voit plus rien ? Comment la photographie peut-elle encore exister sans lumière et l'écriture encore prétendre à la lisibilité ? Ces questions semblent cependant subsidiaires au regard de l'expérience même de l'œuvre, ne s'inquiétant jamais de sa visibilité, tentant seulement d'*aller au bout*, et ce même si le monde disparaît (jusqu'à ce qu'il disparaisse). La pensée de Blanchot se sera longuement attardée sur la nuit dans son rapport à l'œuvre. Il écrira ainsi : « l'oeuvre attire celui qui s'y consacre vers le point où elle est à l'épreuve de l'impossibilité. Expérience qui est proprement nocturne, qui est celle même de la nuit. Dans la nuit, tout a disparu. »⁴²³ Cette disparition, c'est la marque de l'absence et du silence. C'est ce que Blanchot nomme « la première nuit », celle qui précède l'*autre* nuit. L'*autre* nuit, ce n'est plus l'apparition qui disparaît, mais la disparition qui se fait *apparaître* : « La nuit est l'apparition du "tout a disparu" »⁴²⁴. De sorte que toute œuvre nocturne est une œuvre qui nous parle de ce qui disparaît, qui donne à voir ce qu'on ne voit plus, ce qui s'en va, en courant au désastre, dans la peur, vers l'inmontrable. Ce serait une nuit qui ne serait plus redevable du jour, à laquelle d'ailleurs, le jour ne succéderait pas. Elle serait éternellement nuit, sans jamais pour autant être entièrement noire. Une fois entré dans cette région, l'écrivain demeurerait, non seulement dans l'obscurité, mais surtout *sous la fascination* de l'obscur.

« Ce qui apparaît dans la nuit est la nuit qui apparaît, et l'étrangeté ne vient pas seulement de quelque chose d'invisible qui se ferait voir à l'abri et à la demande des ténèbres : l'invisible est alors ce que l'on ne peut cesser de voir, l'incessant qui se fait voir. Le "fantôme" est là pour dérober, apaiser le fantôme de la nuit. Ceux qui croient voir des fantômes sont ceux qui ne veulent pas voir la nuit, qui la comblent par la frayeur de petites images, l'occupent et la distraient en la fixant, en arrêtant le balancement du recommencement éternel. »⁴²⁵

⁴²² Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, *op. cit.*, p. 580.

⁴²³ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 213.

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 213. et p. 214.

L'obscur n'est pas condamnation de la possibilité de voir, mais apparition de l'invisible. Or il ne suffit pas que la nuit tombe pour que tout un chacun accède à cet invisible. Comme le précise Blanchot, voir la nuit, c'est mettre fin aux illusions et au confort du jour. Seul celui qui répond à l'œuvre pourrait voir cet invisible. Seul celui qui chemine « vers son intimité la plus profonde, vers l'essentiel »⁴²⁶ peut, à un certain moment, entendre l'*autre* nuit. Mais pour cela, il faut accepter la perte et l'incertitude, l'écho de l'immensité et le vide qu'elle répercute en nous. L'*autre* nuit n'est en rien un acte de construction ou de reconnaissance. Elle dit plutôt la *présence* de l'inconnu, le *sentiment* de la douleur et de l'attente. Ce que nous devons retenir, c'est cette traversée de l'*autre* nuit qui ne va pas sans une certaine dérive de l'être, sans un certain naufrage. Ainsi, ceux que l'on croise, tout au long de ces traversées nocturnes, partagent les mêmes traits : ils errent et créent *depuis* l'errance. Somme toute, ce sont des êtres essentiellement malheureux, comme l'est, d'ailleurs, la création, avant de donner lieu au livre et avant d'atteindre le lecteur : « la création, essentiellement malheureuse, donne lieu à la lecture essentiellement heureuse. Le livre est la nuit qui se ferait jour : un astre noir, inéclairable et qui éclaire calmement. »⁴²⁷ Si la nuit nous retranche de la visibilité, c'est également pour nous retrancher de la littérature et de l'image. Ainsi, créer une œuvre, c'est délaissé le visible et son ordonnancement, c'est travailler, envers et contre tout, c'est-à-dire malgré la disparition de l'espace de l'écriture.

Ici, la littérature et la photographie se sont déplacées à la limite d'elles-mêmes : elles sont regardées par la nuit ; au-delà de l'espace visuel, elles sont *contre-écriture*, contre-jour et noire lumière. Elles ne sont pas concernées par la lisibilité, mais par la nuit, c'est-à-dire par l'invisibilité promise au regard. Il n'y a plus de nomination possible d'un art et d'une pratique, il y a seulement un espace aveugle dans lequel *le regard fait trace*. La nuit, dès lors perpétuée sur la littérature comme sur la photographie, est démesure et profonde déchirure. Elle est hantise sans fantôme, elle est désir d'une parole sans mot et d'une image sans clarté. Penser la nuit, c'est donc penser l'espace de la fascination au sein duquel l'œuvre succombe, ne dit ni ne montre plus rien. En ce sens, la nuit est « expérience de la non-expérience »⁴²⁸. D'elle, rien ne ressort. Autrement dit, nous ne pourrions jamais, par avance, affirmer, que

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 222.

⁴²⁷ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 465.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 311.

l'œuvre nous reviendra — à nous, lecteurs, spectateurs du jour. Entre fracas et silence, nous ne pourrions nous souvenir que d'une seule parole, celle qui aurait été prononcée peu avant que tout ne s'éteigne — parole entrant dans la nuit du *Ressassement Eternel* : « Regardez-moi une dernière fois. »⁴²⁹

Si ce rapprochement entre l'espace perdu de la littérature et de la photographie permet de comprendre l'œuvre dans sa fin ultime, il n'est néanmoins qu'un rapprochement n'argumentant en faveur d'aucune « thèse ». En somme, de ce rapprochement, on ne peut tirer aucune leçon. Il n'entre pas dans un travail constitutif du monde. Il nous faudrait plutôt dire qu'il défait le monde et ne peut, par conséquent, s'appliquer qu'à la singularité de quelques existences, dépourvues d'elles-mêmes et réduites à une forme d'errance. L'attrait décisif que revêt la nuit au regard de l'œuvre est d'abord de ne dessiner aucune voie et de ne répondre d'aucune orientation. Si bien que sous cet attrait qui se fait mouvement, nous sommes comme retenus hors de toute démonstration possible. Cette nuit ne nous laisse donc pas entrevoir le chemin emprunté par l'œuvre pour parvenir à ses propres fins. En attendant, nous sommes devant des parcours aveugles, qui ne nous livrent aucune histoire et ne laissent transparaître aucune appartenance à un genre, si ce n'est peut-être le déclin du genre lui-même comme *genre nocturne*. Mais bien entendu, nous ne pouvons accréditer une telle réponse.

Encore une fois, il s'agit de comprendre l'œuvre en vue de ce qui échappe à toute vue, c'est-à-dire à partir d'une certaine absence qui ne fournit aucune réponse satisfaisante au travail interprétatif que nous pourrions mener après coup. Ce sont des œuvres-visuelles-de-l'invisible, portant en elles l'impossible et « l'atteinte de l'inaccessible, la surprise de ce point qu'on n'atteint que hors d'atteinte, là où la proximité du lointain ne se donne que dans l'éloignement »⁴³⁰. Il y a là assurément un rapport nouveau à l'homme et à son œuvre, échappant au savoir et rendant l'affirmation de la pensée impossible. La pensée ne dure qu'un instant dans la nuit, elle est l'éclair qui la traverse. Et si la nuit est communément un espace de repos où il n'arrive rien, alors le regard à qui *tout est arrivé* finit par s'y replier de la manière la plus désespérée et la plus vivante qui soit. Non seulement le regard a disparu, mais

⁴²⁹ Maurice Blanchot, *Le Ressassement Eternel*, op. cit., p. 12.

⁴³⁰ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, op. cit., p. 312.

c'est aussi le faiseur d'œuvre qui va bientôt disparaître. En ce sens, la nuit est l'effroyable travail de la disparition. Ce qu'elle fait apparaître, c'est l'espace vide du regard, une trouée dans l'étendue du langage littéraire et photographique. Autrement dit, il n'y a plus d'issues. Or l'œuvre ne se réalise-t-elle pas lorsque toutes les issues sont condamnées ? « L'œuvre nous oriente ainsi vers le fond d'obscurité »⁴³¹. Elle requiert la cécité du créateur et la nuit dans laquelle cette cécité est rendue injustifiée et injustifiable. Les nuits sont « affreuses » et affreusement inspirantes — comme le notait déjà Kafka⁴³². En elles, nous ne pouvons échapper à l'œuvre et, en même temps, nous ne pouvons la rendre habitable. Nous sommes comme encerclés, comme voués à lui obéir sans jamais pouvoir le faire depuis le sommeil, mais toujours depuis l'insomnie. La vue est définitivement brouillée — et d'ailleurs la photographie nous a tant parlé depuis une image trouble, floue. Cet état d'aveuglement, devenu clairement visible dans la réalité photographique, n'est autre qu'une façon de chercher le monde du regard, de l'écrire et de le donner à voir « dans l'au-delà, si l'au-delà, c'est ce qui n'admet pas d'au-delà. »⁴³³ Comme si l'infini pouvait être clos sur lui-même, puisque ces murs ne sont que l'épaisse noirceur de la nuit. Faire œuvre nocturne, c'est donc être enfermé dans la tourmente d'un art qui ne nous voit pas et ne peut nous reconnaître, rendant désormais toute reconnaissance impossible. Art toujours à venir dans sa configuration d'ultime invisibilité.

⁴³¹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 297.

⁴³² « Kafka, à plusieurs reprises, dit à Gustav Janouch : “s'il n'y avait pas ces affreuses nuits d'insomnie, en général, je n'écrirais pas. » Il faut l'entendre profondément : l'inspiration, cette parole errante qui ne peut prendre fin, est la longue nuit de l'insomnie, et c'est pour s'en défendre, en s'en détournant, que l'écrivain en vient à écrire vraiment, activité qui le rend au monde où il peut dormir.” » *Ibid.*, p. 244.

⁴³³ Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*, op. cit., p. 123.

III. La boîte noire ou l'histoire d'un enfermement

« Je fais une cure d'obscurité.
Je soigne ma vue pour Te voir un jour. »⁴³⁴

Il semble que nous soyons ici renvoyés à l'enfer de l'enfermement visuel. Quand, dans la nuit toujours plus nuit — l'*autre* nuit —, nous sommes confrontés à des œuvres-limites, là où le langage se raréfie et où le regard, cerné par l'invisible, est maintenu dans un lieu fermé, obscur, d'où il ne peut sortir. Comme s'il savait qu'il n'y avait, non seulement aucune issue, mais que la seule issue vers la visibilité devait en passer par l'enfermement et par la séquestration. *L'aveugle est cloîtré dans l'invisibilité*. Le photographe passe la majeure partie de son temps dans « la boîte noire », chambre obscure dans laquelle le développement s'opère. Et l'écrivain ? Quant à lui, il *déchiffre*, dans sa « prison, les pages du livre, où l'être, les choses, l'univers s'écrivent par le regard »⁴³⁵. Ce moment de l'enfermement est nécessaire à la création dans la mesure seulement où il est enfermement de la nuit par la nuit, c'est-à-dire cécité de soi et du monde. Comme s'il fallait donc l'exercice d'une cécité absolue pour rencontrer les limites de cet impouvoir, non pas sous une forme négative, mais sous l'attrait de ce qui ne peut subir aucune détermination. L'œuvre-limite est *prise de vue* dans l'obscurité, dans l'enchantement de l'extrémité immobile. Et cet état d'enfermement affecte tout aussi bien les images que les mots — Alain Coulange le souligne dans les lignes qui suivent, au sujet du travail de Denis Roche : d'ailleurs ce serait même les images qui forceraient et obligeraient les mots à ne plus *faire lumière sur* mais à écrire depuis *l'impossiblement noir*.

« Voilà à quoi la vue, davantage encore la *prise de vue*, contraint les mots : à un reniflement, à un tâtonnement. Cette situation peut être jugée inhabituelle, mais il faut faire avec. Impossible d'éviter que l'oeil ne se heurte à cette chose, au travers de laquelle il ne peut voir.

Il cherche autour et constate que la part visible, entre la chose et l'encadrement épais de la fenêtre, est à ce point restreinte que le regard ne peut s'élever au-delà du noir — le noir, oui, de la chambre noire. Les mots se

⁴³⁴ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions I*, op. cit., p. 370.

⁴³⁵ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, op. cit., p. 106.

contentent de renifler (et de *broyer!*) du noir. »⁴³⁶

L'ouverture de la fenêtre est en effet infiniment restreinte : fenêtre du viseur, fenêtre littéraire qui habitera les récits de Blanchot et depuis laquelle le dehors se fait entendre, fenêtre *au lieu* du mur, fenêtre feignant parfois la visibilité. « Broyer du noir », comme si nous avions là, entre les mains, de véritables œuvres souffrantes. Il s'agit alors de faire œuvre, obscurément et désespérément, dans cet espace où aucune radiation n'est réfléchie, où nous aurions comme perdu le monde et sa lumière bienheureuse. Étrangement, à se pencher sur toutes ces œuvres-limites qu'elles soient littéraires et/ou photographiques, nous retrouvons un regard en souffrance, en proie aux flammes et à l'isolement. De sorte que le langage n'est plus un outil du quotidien, de sorte que les mots et les choses ne sont plus simplement nommés, mais *surnommés*, pointés différemment. Blanchot le remarque au sujet d'Artaud :

« Quand il parle de la vie, c'est du feu qu'il parle; quand il nomme le vide, c'est la brûlure du vide, l'ardeur de l'espace à vif, l'incandescence du désert. Le Mal est ce qui brûle, force, excorie. Si, dans l'intimité de sa pensée et dans la violence de sa parole, il a toujours senti l'attaque de quelque chose de méchant, il a reconnu en ce Mal, non pas le péché, mais la cruauté et l'essence même de l'esprit que "*le coeur vrai du poète souffrant*" est voué à abriter. Il est bien vrai que sa pensée a été douleur, et sa douleur, l'infini de la pensée. Mais cette violence qu'il supporte avec un étrange tourment innocent, de même que la révolte que sa parole affirme, loin de représenter un mouvement particulier et personnel, indique l'insurrection venant de la profondeur de l'être : comme si l'être n'était pas seulement l'être, mais déjà dans son fond "*le spasme de l'être*" et ce "*rapace besoin d'envol*" par lequel furent soulevées sans relâche la vie et la poésie d'Antonin Artaud. »⁴³⁷

Ce « rapace besoin d'envol » témoigne du destin tragique de l'œuvre d'Artaud qui a vécu, non seulement un enfermement littéraire, mais aussi un internement véritable, asilaire. Tout est dit ici, ou presque, de l'entrebâillement douloureux de l'œuvre dans sa séparation violente avec le dehors. Il est vrai que nous retrouvons toujours une expérience de la solitude et un brouillage des frontières entre la vie et l'œuvre. Or cette solitude et cette confusion de la vie et de l'œuvre résultent d'un phénomène d'*obscurcissement* qui se veut à la fois nécessaire et dévastateur. Disons que cet enfermement nocturne — Blanchot reprend ici les propos de

⁴³⁶ Alain Coulange, *Avec quoi une photographie peut-elle avoir à faire, dès lors qu'on la voit ?*, Note sur deux photographies de Denis Roche, *op. cit.*, p. 23.

⁴³⁷ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 438.

Claudel — « *nous ôte notre preuve* » puisqu'il a lieu quand « *nous ne savons plus où nous sommes* » et que « *notre vision n'a plus le visible pour limite, mais l'invisible pour cachot, homogène, immédiat, indifférent, compact* »⁴³⁸. Ce serait donc l'invisible qui enfermerait la vision. Autrement dit, la cécité nous condamne à voir l'invisible, à travailler et à écrire depuis la fermeture du regard. Il n'y aurait plus de chambre éclairée par la scène du sens, mais une boîte noire, massive et impénétrable, en sursis de visibilité. A l'intérieur d'une telle pénombre, nous rencontrons l'œuvre, certes, mais sans jamais l'avoir prédéfinie, sans jamais s'être intentionnellement dirigés vers elle, nous ne voyons pas et nous ne savons pas — *ce qui nous guide vers*.

D'où cette constante fascination pour l'enfermement que nous retrouvons chez de nombreux artistes contemporains⁴³⁹. Et cette interrogation récurrente que Depardon formulera ainsi : « Je me suis souvent demandé pourquoi j'avais été faire ces photos dans les hôpitaux psychiatriques en Italie, et pourquoi j'y suis retourné. Pourquoi j'allais faire ces photos ? Je ne sais toujours pas. Mais c'est sûr qu'il y a quelque chose qui m'attire profondément. Tout doucement, j'ai senti que j'avais peur de cet enfermement, j'ai toujours la peur de l'enfermement. Les murs me font peur et à la fois ils m'attirent. »⁴⁴⁰ Histoire sans fin — d'enfermement en enfermement : de la boîte noire photographique à l'obsession aveugle du photographe, jusqu'à l'incompréhensible choix du sujet traité. Boîte noire dans la boîte noire, regard entre quatre murs, tels seraient l'invisible quête de celui ou celle qui est tombé hors de la visibilité. Cette fascination pour l'enfermement, et ce parce qu'elle ne va pas sans peur et sans extrême fatigue, ne cesse de repousser les limites de l'œuvre. Comme si cette insupportable tension, à la fois crainte et recherchée, était seule à même de traduire les obsessions cachées du photographe. Et comme si l'enfermement était voué à perdurer jusqu'à ce que tout ait été dit et vu, c'est-à-dire jusqu'à ce que le regard ait épuisé l'obscurité même.

⁴³⁸ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 101.

⁴³⁹ Pour ne citer qu'eux : Raymond Depardon, Diane Arbus et son travail en asile psychiatrique, Klaudij Sluban est son œuvre presque entièrement dédiée au milieu pénitencier, Lise Sarfati et son travail au *Serbsky Psychiatric Institution* ainsi qu'au *Moscow Katchenko Psychiatric Hospital* pour femmes (Russie), Alex Majoli et son essai intitulé *Leros* autour de l'asile psychiatrique situé sur l'île de Leros (Grèce). Nous traiterons plus particulièrement de la question de la folie au chapitre intitulé « Aux abords de la folie ».

⁴⁴⁰ Raymond Depardon, *Errance*, *op. cit.*, p. 92.

Au final, la boîte noire ne laissera subsister que quelques mots et quelques images. Ce n'est pas un lieu de prolifération textuelle, ni de jaillissement iconique, mais un lieu de désertification visuelle : tout ce qui y subsiste *pointe* et *poigne* (Barthes). Seuls quelques éléments de dimensions infimes y subsistent, tiennent lieu de sujet : « il parlait du point et celui qui attentivement l'écoutait se frottait les yeux afin d'en expulser la nuit. »⁴⁴¹ Il reste un espace pauvre, où l'on tente encore de chasser la nuit à *coup* de bribes de paroles. A chaque fois, il s'agit de *sortir* et de *faire sortir*. Or ce mouvement de sortie ne vise aucunement l'éclatante luminosité du jour, mais seulement un retour à la nuit, un espoir incertain de clôture, un encerclement du sens. Les personnages des récits de Blanchot sont eux aussi souvent enfermés, comme les personnages photographiques sortis tout droit des espaces asilaires. Et pour dire quoi ? La plupart du temps, rien. Les personnages ne savent pas pourquoi ils sont là, Depardon ne sait pas pourquoi il poursuit son travail autour de l'enfermement. Et pourtant, au fond, ils tiennent le même discours : ils parlent de ce qui les force à parler alors qu'ils sont absolument privés, empêchés de regards comme de paroles. Ils donnent à voir ceux qu'on cache, ceux qu'on retire du monde. Ils donnent à voir le retrait et la pauvreté du retrait. Il n'y a plus rien à dire, plus rien à photographier⁴⁴². Et pourtant :

« Il la forçait à parler, maintenant il s'en rendait compte. Il fermait la chambre, à peine était-elle entrée. Il y substituait une autre chambre, la même et telle qu'elle lui avait décrite, oui, pareille, il ne la tromperait pas ainsi, seulement plus pauvre à cause des mots très pauvres, réduites à l'espace de quelques noms hors duquel il savait qu'elle ne sortirait pas. Comme ils étouffaient ensemble dans ce lieu fermé où les mots qu'elle disait ne pouvaient plus signifier que cette clôture. Ne disait-elle pas cela, seulement cela : "Nous sommes enfermés, nous ne sortirons plus d'ici" ? »⁴⁴³

Les personnages de *L'Attente l'oubli* vivent tant autant enfermés dans l'espace clos de la chambre que dans quelques résidus langagiers — « l'espace de quelques noms ». Ce qui compte ici, c'est ce qui reste quand il n'y a plus rien, hormis l'espace où le rien subsiste. Plus

⁴⁴¹ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, op. cit., p. 524.

⁴⁴² Je renvoie ici à un workshop réalisé à l'Atelier De Visu (Marseille, décembre 2006) sous la direction de Klavdij Sluban, et plus particulièrement à une sortie à l'aube à la Montagne Sainte Victoire : les participants s'étonnant de cette ascension encore nocturne, sans rien de manifeste à photographier, Klavdij Sluban avait répondu : « c'est justement pour cela que je vous emmène ici, parce qu'il n'y a rien à photographier ». L'enjeu du travail commençait dès lors à se dessiner à l'horizon : parvenir à faire des images, oui, mais au lieu de l'absence d'images.

⁴⁴³ Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*, op. cit., p. 22. et p. 23.

que jamais, la photographie et la littérature tendent à signifier la clôture ou comment tout dire sans faire œuvre de signifiante. Il s'agit plutôt, comme le disait Claudel, de faire œuvre de cachot, d'oubliette et d'invisible oubli, mais surtout de retrouver l'élan nécessaire à un tel travail. Sans boîte noire, il est impossible de développer une épreuve photographique. Tirons leçon de ces conditions pratiques : la création se cherche et se *retrouve* dans l'aridité visuelle, là où voir ce n'est plus exercer une emprise sur le monde, mais faire en sorte que ce soit le monde lui-même qui nous encercle et nous cerne, invisiblement. L'œuvre n'existe que là où je suis rendu réel par autre chose que moi, au lieu où, bien évidemment, il *m'*est impossible de fuir, c'est-à-dire au lieu où il est impossible d'échapper à moi-même. L'œuvre *m'*enferme aveugle, au cachot. Que dire de plus ? Que dire *après*, là où le monde me voit, là où je ne vois plus ?

IV. Regardé et non plus regardant

Privé de regard, l'être ne peut plus qu'*être vu*. Il nous faudrait dire : de l'œil aveugle naît la visibilité. Le regard disparaît dans l'œuvre, jusqu'au point où comme l'écrivira Levinas au sujet de Blanchot, « les mots regardent celui qui écrit »⁴⁴⁴. C'est l'œuvre elle-même qui se fait regard. C'est elle qui surveille l'écrivain, qui le guide là où il ne voit plus. Un écrivain qui regarderait les mots sans être vu par eux serait un écrivain mort. Pourquoi ? D'abord parce que cela voudrait dire que la lumière des mots ne l'aurait pas suffisamment porté — porté jusqu'à l'éblouissement, jusqu'à l'acte d'écrire. Voir, ce ne serait donc jamais simplement *faire état* (ou enregistrement) du champ visuel, mais s'inscrire en lui, être brûlé par lui, *être vu*, et comme le disait Jabès : « Seul l'œil est avide de voir. L'œil seul. Les vrais artistes savent qu'ils ne peuvent s'exprimer que par le silence. Alors, la main retrouve toute sa liberté de main inspirée et l'œil, toute sa puissance contenue d'œil. Souveraineté du regard. Ici, voir, c'est être vu ; penser, c'est être pensé ; dire, c'est être dit. »⁴⁴⁵ L'insatiabilité du regard est telle qu'elle s'étend jusqu'à l'absence de mots et d'images — véritable *trou noir visuel*. La création prend corps à mesure que le regard s'épuise en elle, si bien qu'à la fin, c'est l'œuvre qui me regarde et sa pensée qui me pense. Jabès évoque les « vrais artistes » à savoir ceux pour qui le silence est parole, ceux pour qui la cécité est vision — à la différence de ce que seraient de « faux artistes », ceux qui s'en tiennent à un *voir-pour-voir*, ceux qui ne font que se maintenir au cœur d'une pure redondance visuelle. Voir, ce n'est jamais répéter le visible, mais différer sa répétition, le toucher en le déplaçant, et à la fin, c'est lui qui *me* donne à voir. Autrement dit, le véritable artiste atteint un seuil où ce n'est plus lui qui voit, mais les mots et les images qui sont entrés en lui, qui ont comme assiégé son regard.

Dès lors, tout artiste « aspire à devenir aveugle »⁴⁴⁶. L'œuvre est blessure du regard, « flèche et cible alternativement »⁴⁴⁷. Le regard est à la merci du visible et de l'invisible, il est

⁴⁴⁴ Emmanuel Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁴⁵ Edmond Jabès, *Un regard*, *op. cit.*, p. 87. et p. 88.

⁴⁴⁶ Edmond Jabès, *Le Seuil Le Sable*, *op. cit.*, p. 204.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

méfiance face à ce que le visible incarne. Il est reconnaissance de l'invisible. Comme si *ne plus voir*, c'était la survie possible au poème, à l'image et à l'œuvre. Autrement dit, il faudrait laisser le poème s'emparer de moi, laisser les mots « m'élire », les images venir à moi, m'appeler invisiblement. En ce sens, la photographie n'est rien d'autre que la surface aveugle du poème : texte transparent, *graphia* invisible, noirceur de la trace, chambre noire des lettres. Zone sombre de l'œuvre qui est partout là où nous ne voyons plus, là où nous n'écrivons pas. Meuris formulera une injonction similaire à celle de Jabès — injonction que nous entendons à la fois comme un commandement et comme une prière : « *Voir de cet oeil aveugle* : réceptrices des lumières et de leurs contraires, les chambres noires ne seraient rien sans le regard extérieur qui les dirige, les fixe, les met au point ; associées même à l'objectif le plus évolué, elles restent aveugles tant que cet oeil ajouté ne s'y fixe point, pour emporter la décision et commander l'image. »⁴⁴⁸ La cécité est un état de latence, de gestation, nous pourrions presque dire — photographiquement parlant — de « flou de bougée ». *L'aveugle voit*, là où tout est visiblement flou et invisiblement obscur. Il faut prendre cette assertion au sérieux, et plutôt que d'en interroger le paradoxe, il faudrait tenter d'en comprendre le passage et le déplacement. Estomper les contours du regard au point où je ne peux plus me voir mais être vu, cela veut dire laisser le surgissement de l'œuvre s'emparer de moi. *Je suis vu* — leitmotiv de l'écriture blanchotienne et jabésienne : « *Je suis vu*. Je me destine sous ce regard à une passivité qui, au lieu de me réduire, me rend réel. Je ne cherche ni à le distinguer, ni à l'atteindre, ni à le supposer. Parfait négligent, je lui garde, par ma distraction, le caractère d'inaccessible qui lui convient. (...) Il est ce regard qui continue à me voir dans mon absence. Il est l'oeil que ma disparition, à mesure qu'elle devient plus complète, exige de plus en plus pour me perpétuer comme objet de vision. »⁴⁴⁹ ; « Un oeil me surprend et m'égare. *Je suis vu*, mais ne peux me voir. »⁴⁵⁰ Regard de mon absence déplacée, retournée en présence : *je suis vu*. Mais aussi fin ultime de l'œuvre rendue publique : *je suis vu*, là où « l'acte de voir se confond avec le désir secret d'être vu. »⁴⁵¹

⁴⁴⁸ Jacques Meuris, *Le photographe et ses modèles*, op. cit., p. 15.

⁴⁴⁹ Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*, op. cit., p. 124. et p. 125. Nous soulignons.

⁴⁵⁰ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, op. cit., p. 306. Nous soulignons.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 323.

En somme, il ne faut pas chercher à reproduire le visible en vue de l'expliquer, il ne faut pas non plus « regarder les mots comme les fragments d'une explication, mais comme la clé d'un chemin où l'explication n'a plus de sens. » Pourquoi ? Parce qu'« il y a toujours derrière les images une lumière silencieuse qui permet d'être vu, et non pas de voir, et qui est comme la décomposition de la nuit. Elle vous dévoile plutôt qu'elle ne vous éclaire, et elle corrompt l'unité solennelle du discours. »⁴⁵² Fin du voir comme fin de toute systématique visuelle. L'important, ce n'est pas de saisir le sens, mais de le découvrir là où on ne le voit pas, de le laisser nous découvrir silencieusement. Cette relation dans laquelle nous ne sommes plus maîtres, ni voyeurs témoigne d'une nouvelle approche littéraire et photographique.

Etre non plus celui qui voit, mais celui qui est vu est également fortement figuré dans l'esthétique photographique contemporaine. Déjà Krauss, dans *Le Photographique*, évoque ce point de renversement ou de basculement de la visibilité, en se référant à la psychologie lacanienne : « De façon significative, cette relation où le sujet n'apparaît que comme aliéné de lui-même (car il est inscrit ou défini en tant qu'étant vu sans pourtant être capable de voir ni celui qui le voit ni sa propre figure dans l'image de celui qui le voit), c'est celle que Lacan construit comme le domaine de l'essentiellement visuel. »⁴⁵³ A l'opposé du voyeurisme qui est désir de voir sans être vu, le rapport à l'image serait celui du *désirer-être-vu-sans-voir*. La structure non-regardant-être-regardé ne s'écrit pas, elle est l'espace des mots et des images qui vient envahir le regard. La graphie voit pour nous, elle écrit là où, les yeux fermés, les mots nous regardent. Etre vu des mots signifie être fou d'écriture. Privé de vision, l'écrivain disparaît sous l'effet d'écriture, et en même temps, à travers sa disparition, il laisse apparaître un autre regard — ressurgir d'autres yeux depuis lesquels il va pouvoir être vu et lu. Réécriture du regard, donc, réécriture de l'aliénation et de la folie aussi : l'écrivain passant et repassant, suivant la sinuosité noire du langage, le photographe enfermé dans sa chambre noire, attendant et portant l'espérance, emportant et déportant la révélation des images. Créer, c'est « laisser passer » la vue et le jour. L'écrivain ne peut être vu qu'à partir de l'obscurité, là où il est couvert par la nuit et découvert par le langage. La *graphia* s'enfonce dans la nuit, elle est perte du lieu et arrachement à la lumière. Voir, c'est se rendre aveugle jusqu'à

⁴⁵² Maurice Blanchot, *Faux pas*, *op. cit.*, p. 246.

⁴⁵³ Rosalind Krauss, *Le photographique*, *op. cit.*, p. 180.

pouvoir pénétrer la matière, traverser la mince surface du papier, sa face visible. Une fois la surface pénétrée, nos yeux s'incrudent dans le papier, en laissant les mots s'enfoncer en eux. Ainsi, « les mots nous ôtent la vue pour être seuls à voir. Ils seront nos pupilles. »⁴⁵⁴

Certes, il y a un état d'aveuglement qui frappe l'écrivain, mais celui-ci retrouve la vue grâce au langage, ou plutôt le langage devient son guide visuel. L'image le sera également. Quelque chose appelle le regard à voir au-delà de sa privation. Comme si perdre la vue me confrontait à la tentation furieuse, terrible, incontrôlable parfois, de dire, d'écrire, de laisser les mots se faire regard, *les laisser faire l'œuvre*. Il s'agit donc de plonger dans cette nuit profonde qui se révèle être un espace d'images et de paroles sur lequel nos yeux se ferment, pour mieux toucher les signes que nous traçons et qui s'ouvrent désormais comme de véritables yeux. Les mots « seront nos pupilles » comme les images nos yeux. Et ceci — nous revenons sur l'ouvrage de Jean-Luc Nancy — *Au fond des images* —, « comme si naguère (la vue) restait maintenant (la non-vue) ou comme si maintenant (la non-vue) affectait rétroactivement naguère (la vue). Il y a prospection et rétrospection des aspects l'un dans l'autre : aveuglement des yeux, regard des orbites vides. »⁴⁵⁵ L'œuvre présuppose donc d'exclure la vue puisque celle-ci est supposée réapparaître, rejaillir de l'obscur. Ainsi, une œuvre existe si elle parvient à déloger la vision, c'est-à-dire à la détourner pour voir à sa place. C'est l'œuvre qui se fait pupille et soulève les paupières de son auteur. C'est pourquoi, à l'échelle de l'œuvre, l'œil devient un immense brasier de mots et d'images, il s'enflamme dans le vide des pages et donne à voir le dessin de l'écriture. L'œuvre demande, non seulement à son auteur de disparaître dans l'espace de sa création, mais aussi et surtout — d'ailleurs a-t-il le choix ? — de prêter son corps aux mots et ses yeux aux images. C'est l'ultime possibilité pour lui d'être vu alors qu'il est caché et recouvert par l'œuvre. Si l'auteur ne cesse de disparaître devant l'œuvre qu'il accomplit, elle seule peut en assurer la visibilité et *voir en son nom*. Nous ne regardons plus, seule l'œuvre regarde.

L'écriture et la photographie ont ceci en commun qu'elles ne peuvent faire l'objet d'aucune vénération ou idolâtrie visuelle⁴⁵⁶. Ce sont des mots et des images troués, qui nous

⁴⁵⁴ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, op. cit., p. 382.

⁴⁵⁵ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, op. cit., p. 169.

⁴⁵⁶ « J'adorerais bien une Image, une Peinture, une Statue, mais une photo ? Je ne peux la placer dans un rituel

fixent là où nous ne pouvons les voir, au cœur de nos pupilles dilatées. C'est seulement lorsque les yeux n'ont plus rien à voir, ni à lire qu'ils peuvent enfin fuir l'illustration et le commentaire. A cet égard, la cécité de l'auteur accélère son inévitable disparition. Elle détourne l'attention et confronte le regard du spectateur, lecteur, observateur à une série de mots et d'images où l'auteur n'est tout simplement plus visible, où il est sensiblement absent, saturant alors l'image de son propre manque, agrandissant ainsi l'horizon, libérant de l'espace pour celui qui regarde. L'œuvre advient à elle-même dans la *défocalisation* de son auteur. En photographie, lorsqu'on approche l'œil du viseur, on cesse instantanément de voir la réalité : c'est l'image que l'on voit alors, c'est elle qui nous regarde. D'ailleurs, le moment où l'on appuie sur le déclencheur est un moment aveugle — se plaçant sous le verre de visée, le miroir pivote sur son axe et obture le cadre visuel. A ce moment précis, c'est bel et bien l'image qui nous fixe, là où l'œil est tenu à l'obscurité. Cette modification de la visibilité — cette phase de basculement — est révélatrice du processus photographique : ce que nous avons vu nous voit au moment où on ne voit plus. L'œil du photographe comme l'œil de l'écrivain s'ampute de ce qui le saisit. Que ce soit le texte en question ou la photographie, à chaque fois, il y va d'un arrachement à la visibilité, d'un balayage du regard, d'une perte brûlante, blessée, nous interrogeant sur ce qu'il reste de la perte et après la perte.

(sur ma table, dans un album) que si, en quelque sorte, j'évite de la regarder (ou j'évite qu'elle me regarde), décevant volontairement sa plénitude insupportable, et, par mon inattention même, lui faisant rejoindre une tout autre classe de fétiches : les icônes, que, dans les églises grecques, l'on baise sans les voir, sur la vitre glacée. » Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 142.

V. L'épreuve après la perte

« Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ;
Je sentis tout mon corps et transir et brûler »⁴⁵⁷.

Le regard aveugle continue à être regard. Il traverse son état d'aveuglement comme une condition qui le destitue toujours un peu plus de lui-même. Le problème que dégage cette expérience-limite doit désormais s'entendre comme suit : comment survit-on à la perte du regard ? Vers où cette perte nous mène-t-elle, nous déplace-t-elle ? Et que fait-elle subir à l'écriture et à l'image ? Que peut-on écrire *aveugle* ? Entendons : quel type d'écriture peut voir le jour ? Comment la *graphia* peut-elle encore donner à voir, alors qu'elle parle de la nuit et du milieu de la nuit ? A proprement parler, il est difficile d'envisager une œuvre de la pure défaillance visuelle. Et pourtant, l'œuvre-limite dont nous traitons exigerait la perte du visible et du visuel — violence de la perte dont les conséquences ne peuvent plus relever de la possibilité, en ce qu'elles ouvriraient et dégageraient, déchireraient même, le concept d'image et d'écriture : *perdre la vue* ouvre à la défiguration du visible. Qu'est-ce dire alors ? D'abord que les images ne peuvent plus « figurer » ou « faire bonne figure ». Il n'y va plus d'une reproduction possible de l'exacte apparence des êtres et des choses, puisque que celle-ci est définitivement perdue. Ensuite, il nous faut dire que cette perte se lit depuis un processus d'*altération* : ce qui voit le jour ressemble encore à la nuit, qui ne ressemble elle-même à rien. Le visible revient — s'il revient —, en défaut, défait, en insuffisance, non plein, creux. Etrange manque, puisque l'œuvre le porte en son cœur. Œuvre elle-même étrange, sortant de la nuit, débusquant le jour, tel un monstre, un spectre, un revenant.

Quelle serait cette cécité qui offrirait, en somme, la réalisation de l'impossible ? Certes, et nous l'avons déjà vu et remarqué, le travail de création exige de ne pas s'en tenir à la simple dimension des existences visibles. Cela est acquis. Or ce travail, non seulement ne reproduit pas le visible, mais perd le visible en chemin. Il faut donc vivre en supportant cette

⁴⁵⁷ Racine, *Phèdre*, Acte I, sc. 3, v. 273-277.

perte, et tout ce qui ne cesse, dès lors, de se dérober à notre vue et de *tout* point de vue, rendant chaque pas plus difficile et plus douloureux. Ce serait l'épreuve de l'impossible, au sens où il n'y a plus aucun espoir, ni aucune chance de la surmonter : il y a une épreuve comme épreuve de la condamnation, nous y sommes soumis en n'étant pourtant aucunement susceptibles d'en forger, par la suite, une valeur positive — ce que seraient les nouvelles valeurs de l'art, ses « tendances ». C'est une épreuve qui demeure interne à l'œuvre et qui en révèle l'impossible séjour. Au bout de la nuit, il y a le regard qui ne voit plus. Au bout de ce regard, il y a l'œuvre écorchée, sans place et sans repos, en souffrance infinie et infiniment close.

L'être non-voyant modifie les rapports de la photographie et de l'écriture avec elles-mêmes en les mettant à l'épreuve de leurs limites et de leurs *distinctions*. Cette mise à l'épreuve n'est pas sans danger, et ce parce qu'elle ne va pas sans une mise en péril de l'auteur et de sa propre parole, de sa possibilité de prôner l'appartenance à telle ou telle parole. Ainsi, les images et les mots ne sont plus pourvus de sens, mais *démunis*. Ils ne saisissent plus rien, ils perdent, ils sont en pleine perte, nous les voyons, nous les regardons disparaître. La perte du regard maintient l'artiste dans un espace sans issue dans lequel il ne peut qu'entreprendre et réentreprendre une recherche infinie, sans terme, ni clôture, autre que visuelle. Cette perte de la vue amorce un mouvement qui porte un coup définitif aux concepts de figuration et de représentation : rien n'apparaît ni ne réapparaît *tel quel*. Ce qu'elle fait, si l'on veut, apparaître, c'est la déroute de toute apparition et du sens que l'on prétendait, par avance, *y voir*.

Rien ne ressemble à rien. Ce n'est pas ressemblant. Nous voyons la nuit. Nous ne voyons plus. Nous sommes devant l'œuvre sans pouvoir y exercer aucune prise visuelle. Ce qui se présente nous la déprésente, nous la retire, ou plus précisément nous voyons en elle quelque chose qui se retire. Par l'artiste, l'œuvre n'a pour ainsi dire aucune existence *eu égard à sa visibilité*. Au reste, ce que nous voyons, ce sont des mots hachés, des phrases interrompues, des images hors sujet, floues. La cécité agit ici comme un facteur d'effacement et de disparition, en ce qu'elle oublie, isole, omet les liens, les liaisons, les accords. Ainsi, c'est le regard, en dehors de son objet, qui est privation, carence, manque visuel, de sorte que voir c'est éprouver cette absence première et fondamentale au cœur de la visibilité — absence venant bouleverser toute tentative de lecture et d'analyse. Ce qui compte, ce n'est

donc pas la souveraineté du visible, mais comme l'écrira Didi-Huberman, « la *souveraineté de ce qui s'excepte* dans le visible aussi bien que dans le lisible et la logique propositionnelle. »⁴⁵⁸ Comme s'il y avait là un pouvoir de l'infirmité visuelle. Ainsi il n'est plus possible de parler d'aptitudes ou de capacités visuelles. Il ne s'agit plus d'ailleurs de « parler » : les mots se décomposent, les images nous déconcertent.

Désormais, *voir* déporte l'image et l'écriture au lieu d'une profonde tourmente. En ce sens, *voir détourne la vue*. Comme si pour être vue, l'œuvre avait besoin de détourner le regard de lui-même. Et ce détournement se traduit par un véritable effondrement visuel. Il faudrait dire ici : l'effondrement visuel est le point limite par lequel l'œuvre passe — nous ne pouvons parler de séjour — avant d'atteindre une visibilité « publique ». Le monde doit se dissoudre avant de revenir au monde. L'œuvre doit se désœuvrer, le regard se perdre avant de se faire écriture, image. Dès lors, nous ne pouvons plus dire que tout est entièrement détruit et que nous sommes face à un art de la destruction, promis à ne perpétuer que de noirs monochromes. Non, il y a écriture, il y a image, en ce que l'épreuve visuelle se lit en leur cœur et en chaque lettre. A la fin, ce que nous voyons, c'est une écriture consumée, une image embrasée. Jabès nous commanderait ici de tendre l'oreille : « *Ecoute. Ne pense pas que tout soit définitivement détruit. La flamme, en brûlant, n'égrène-t-elle pas, pour la flamme, certaines phrases, pieusement retenues, de nos livres consumés ? Il suffit de tendre l'oreille pour, distinctement, les réentendre. "O psalmodie de nostalgique incendie", avait-il noté.* »⁴⁵⁹ Ce que nous ne voyons plus peut désormais s'entendre : les images murmurent, les phrases grondent, les mots bruissent. Le visible est ainsi constamment ruiné par ce travail de déplacement et de détournement. L'œuvre brûle et le feu se répand, dévorant le regard et dérangeant son exercice. L'œuvre qui brûle, c'est l'œuvre qui s'éloigne de la figurabilité, c'est l'image qui ne fait plus événement, c'est un mot sans scandale. L'œuvre qui brûle attise de nouvelles relations, stimule un autre « vocabulaire ». Tout n'est donc pas détruit, comme le précise Jabès. Ce qui est détruit, c'est le règne de l'entière visibilité, la monarchie du jour qui ne retient aucune flamme.

⁴⁵⁸ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 179.

⁴⁵⁹ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, op. cit., p. 139.

Tel que le remarquera Bernard Noël, sous la forme de ce bref dialogue, « l'image aveugle » est une question lancée à la vue plutôt qu'une réponse clairvoyante : « — Que pensez-vous de l'image aveugle ? — Aveugle, une image ! Mais de quoi parlez-vous ? — (...) C'est une image aveugle parce que, si vous la regardez, elle vous oblige à chercher votre vue, au lieu de vous mettre dans l'œil votre vocabulaire. »⁴⁶⁰ Cette réponse est dirigée vers l'artiste comme vers le spectateur. La vue n'est jamais un sens donné, mais plutôt un défaut à l'origine d'une recherche. La cécité, en ce sens, ouvre tout autant au foisonnement de l'invisible qu'à l'opacité ténue du visible. Elle fait ressortir le point d'achoppement de la visibilité. L'artiste est, en l'occurrence, toujours non-voyant, puisque ce qu'il traverse est la nuit de l'œuvre — nuit où les mots et les images ne sont jamais, et par avance, identifiables. Ils arrivent depuis l'égaré de celui ou celle qui ne se tient plus devant rien. Il y aurait ainsi des « images voyantes », des mots voyants, et des « images aveugles », des mots frappés de cécité. Nous sommes inondés par l'obscurité de ce qui se présente. Nous voyons (ce) que nous ne voyons pas. Nous voyons mal, en cela se donne à voir l'art. Assertion de taille. En ce sens, il n'y aurait jamais d'art du bienvoir, de l'authentification immédiate, de la reconnaissance principielle. Nous voyons mal parce que nous sommes à l'épreuve du regard. Ainsi, ce à quoi accède le non-voyant, c'est à la non-évidence de la vue, à ses limites tout à la fois pratiques et théoriques. Quelque chose empêcherait à chaque fois d'élaborer la juste définition du mot ou d'authentifier *ce-qui-se-passe-exactement* dans l'image. Le mot et l'image ne voient pas ce qu'ils sont, ni ne savent ce qu'ils se disent, emportant l'auteur dans un même « symptôme » (Didi-Huberman).

L'épreuve consisterait donc à faire voir la vue ou à faire remonter la lumière de l'obscur, à pousser l'invisible à la surface du visible. L'épreuve, comme le dira Barthes, c'est encore de chasser hors de sa vue la « non-chalance, le glissement, le bruit, l'inessentiel », afin de séjourner auprès de l'absent, du « brûlant » et du « blessé »⁴⁶¹. Du noir absolu, il faudrait retenir la flamme et l'incendie. Il faudrait retenir sans peur puisque nous ne sommes jamais des êtres de regard et puisque nous perdons le regard en regardant. *Thomas l'Obscur* ou cette seule phrase : « et maintenant, je suis un être sans regard »⁴⁶². Et maintenant, il faut ajouter :

⁴⁶⁰ Bernard Noël, *Onze romans d'œil*, op. cit., p. 121.

⁴⁶¹ Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 154.

⁴⁶² Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*, op. cit., p. 35.

cette cécité ne marque pas seulement la fermeture ou la clôture du regard comme l'entreprise même du vide, de l'évidement voire même du désœuvrement, mais vient indiquer, comme en creux, la nécessité de voir dans le risque de ce qui déjà vide le regard de son propre savoir et de ses propres vues. Comme s'il fallait dorénavant assumer le geste délibéré du passage du non-voir au non-savoir. C'est la nuit qui fait office de demeure, l'obscur qui tient lieu d'édifice : nos yeux touchent le fond du visible, demeurent non pas en un lieu connu qui serait l'œuvre achevée ou déjà promise à l'achèvement, mais dans l'éternel mouvement qui éloigne de tout horizon comme de tout savoir.

Tout semble pointer dans cette mise en question du regard et de ses « possibilités », vers une autre visibilité et une autre connaissance du monde « visible » — celle-ci apparaissant en retrait, retiré, sans y voir là une pure et simple privation. L'artiste frappé de cécité *ne voit rien* au sens où ce qui se répand autour de lui provient d'une nuit neutre, ne portant aucun éclairage authentifiable, c'est-à-dire se retirant de tout pouvoir de donner sens à ce qui s'illumine ou à ce qui s'éteint. Cette nuit du regard ne tend pas à amener les êtres et les choses à la présence, mais à les faire voir depuis « cet œil absent, cet œil de l'angoissante, de l'insoutenable absence. »⁴⁶³ Tous les arts dits visuels, et nous incluons l'écriture, témoignent de cette absence et de cette mise en scène de l'absence à partir d'une bande aveugle, d'une zone d'ombre, d'un espace placé et déplacé hors savoir et hors de tout système d'appréciation.

⁴⁶³ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, op. cit., p. 306.

CHAPITRE IV.

NON VOIR-NON-SAVOIR

I. Hors de la connaissance comme métaphore de la lumière

« “Vous ne vouliez pas vraiment savoir,
je l’ai toujours senti.”
Il ne le voulait pas.
L’on ne sait rien lorsque l’on veut savoir. »⁴⁶⁴

Il y aurait un art extérieur au savoir en ceci qu’il ne ferait pas lumière de ce qu’il voit, mais serait constamment aveuglé par ce qui vient et par ce qu’il (le) travaille. Ce ne serait pas un art réductible à une « école », à un courant, voire à un précepte ou à un postulat. Ce n’est pas un art qui dépendrait d’un savoir, d’un style ou d’une technique ; il ne chercherait pas non plus à se démarquer historiquement, ou à se référer directement à d’autres pratiques en terme d’antériorité ou de succession, en terme de rupture ou de prolongement. Ce serait un art aveugle qui mettrait fin à la domination de la lumière à travers la connaissance et la reconnaissance. Nous montrerons ici comment l’image et l’écriture dans l’espace visuel qu’elles déploient se révèlent *être* extérieures au savoir ou l’extériorité même de tout savoir. D’une part, parce qu’elles ne cessent — et nous l’avons précédemment explicité — de fragmenter et de fissurer les interstices du texte et la texture unitaire du « visuel ». Elles suspendent tout pouvoir de négation ou toute puissance d’affirmation. L’image et l’écriture fragmentent et *se* fragmentent, temporellement et spatialement. Elles nous dirigent vers un autre type de *sa-voir* de l’ordre d’une réécriture sous la forme d’un *ça-voir*, au même titre et jouissant de la même autorité que le *ça-a-été*. Cela veut d’abord dire : il n’y a plus de possessif (*sa*) dans le voir, ni dans le *ça-voir*. Il y a plutôt quelque chose de non précisé et de non précisable *que voilà*, qui arrive, qui chemine vers nous. L’image et l’écriture ne nous appartiennent pas, elles ne nous sont pas propres, elles arrivent et surgissent de la nuit. Et cela ne veut surtout pas dire : elles font lumière. Il ne s’agit plus de penser la connaissance comme métaphore de la lumière. Il n’est plus question non plus de comprendre la connaissance des êtres et des choses, en référence à la tradition occidentale, comme opération du regard et avènement de la lumière. Il n’y a plus de lumière et il n’y a plus de consolation à produire des

⁴⁶⁴ Maurice Blanchot, *L’Attente l’oubli*, op. cit., p. 64.

métaphores optiques, venant marquer la subordination de la pensée au privilège de la vue.

Il est maintenant clair que le simple fait de tenir compte de la perte du regard comme défaillance visuelle et de la dimension nocturne qui en résulte modifient singulièrement l'accès au savoir, en jouant sa prétendue capacité à « mettre en lumière » ou « à faire lumière sur ». Nous le verrons en partie grâce à la pensée blanchotienne : la *graphia* nous parle du « non-voir du voir » ou de « la non-lumière de la lumière »⁴⁶⁵, c'est-à-dire que « l'oeuvre de lumière ne s'accomplit que là où la lumière nous fait oublier que quelque chose comme la lumière est à l'oeuvre »⁴⁶⁶. Du même coup et dans le même mouvement, l'oeuvre rayonne de la nuit qui n'est pas son oeuvre. Le regard ne se destine plus à être la source lumineuse de toute pensée. Il est, de part en part, *oeuvre du regard*, en ce qu'il précipite la pensée en terre étrangère, en dehors de tout accomplissement dans et par la lumière, c'est-à-dire en dehors de sa vue ou de sa vision. Entendons : le regard ne fournit aucun mode d'approche à l'oeuvre pour accéder ou revenir sur elle-même, il signe déjà la voie vers la fin ou la fermeture de toutes les issues — ce que Blanchot nomme le désœuvrement. Dans les enfers de l'oeuvre à venir, ce que l'artiste a regardé venait du dehors de la lumière. Comme si chaque image, chaque mot et chaque livre constituaient, ce que Didi-Huberman nommera, « un point de fuite vers le non-savoir »⁴⁶⁷. Et comme si ce point de fuite, à la fois point aveugle et point de l'espace ouvert, était la ressource insoupçonnée et le fond secret de l'oeuvre, l'entraînant alors vers ce qu'elle n'aurait jamais pu prévoir ou signifier, anticiper ou *mettre à jour*.

Sortir de la connaissance comme métaphore de la lumière, c'est entrer dans l'espace fragmentaire de l'écriture et de l'image. Ce qu'il y a à voir, ce sont des mots isolés, des « objets partiels ». C'est la raison pour laquelle Barthes parlera, au sujet de l'image, d'un « infra-savoir »⁴⁶⁸. Si l'image fournit un savoir, ce serait tout au plus un savoir ethnographique, mais elle ne permet pas un passage « de la description à la réflexion ». L'image est un trait de contingence, elle pourrait *être* comme ne pas être là, et à ce moment-

⁴⁶⁵ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 244.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 244.

⁴⁶⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 190.

⁴⁶⁸ Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 54.

là, elle aurait toujours pu arriver autrement, être la photographie d'un autre instant, d'un autre cadrage. Elle montre l'impossibilité d'unifier un savoir sur un instant à vif. Cette contingence ne dévalue pas l'image. Elle en révèle plutôt l'être *imprévisible*, c'est-à-dire le fait de ne jamais pouvoir *voir* l'image avant qu'elle n'arrive. En somme, nous pourrions dire que l'image est le présent de ce qui est sans savoir ou plutôt en deçà du savoir, puisqu'elle est toujours le visible d'un seul instant. Aucune domination possible du savoir sur l'image. La photographie n'est pas pré-visible : en elle, un éblouissement qui n'est pas de l'ordre d'un savoir universel, mais d'un inévitable aveuglement. La photographie, ce serait toujours une vérité nue. Paroles de Jabès : « La vérité s'offre à nous toute nue. Nous la parons de voiles. A chaque fois que nous posons l'un deux sur ses épaules, nous croyons avoir fait un pas de plus dans le Vrai, comme si, aller à la Vérité c'était progressivement l'obscurcir. L'éblouissement ne convient pas à l'homme. La preuve : il l'aveugle. »⁴⁶⁹ Nous croyons mettre à jour la vérité alors que nous ne faisons que l'obscurcir. La vérité nue est de l'ordre d'un *ça-voir* ou d'un infra-savoir : elle ne se donne pas à penser depuis la grille de visibilité que nous avons déposée sur le monde.

Certes, la photographie est *écriture de la lumière*, mais d'une lumière qui ne fonde pas le règne d'un savoir faisant lumière sur —, mais d'une connaissance que nous pourrions qualifier d'*infralumineuse*, d'un silence sous le savoir ou encore d'un non-savoir, d'une invisibilité silencieuse. Comme si la photographie ne nous était laissée que pour voir ce que nous ne pouvons supporter de voir. Ce n'est donc pas parce que la photographie est inscription lumineuse qu'elle est dépôt de savoir. Ce qu'elle retient, ce n'est pas la lumière, mais la « non-lumière de la lumière », l'inversion du visible, sa capture nocturne. Il ne faut donc plus penser la lumière dans son rapport au savoir et à la vérité : « Le jour est un faux jour, non pas parce qu'il y aurait un jour plus vrai, mais parce que la vérité du jour, la vérité sur le jour, est dissimulée par le jour ; c'est à cette condition seulement que nous voyons clair : à condition de ne pas voir la clarté elle-même. Mais le plus grave — en tout cas, le plus lourd de conséquences — reste la duplicité par laquelle la lumière nous fait nous confier à l'acte de voir comme à la simplicité, et nous propose l'immédiation comme le modèle de la connaissance, alors qu'elle-même n'agit qu'en se faisant, à la dérobée, médiatrice, par une

⁴⁶⁹ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, *op. cit.*, p. 104.

dialectique d'illusion où elle se joue de nous. »⁴⁷⁰ Ce que nous livre ici Blanchot, c'est la nécessité de refuser la pratique de l'immédiat comme celle de l'immédiation — ce à quoi répondrait l'acte photographique, tout comme l'exigence de l'écriture fragmentaire.

Il faudrait aller plus loin. Pour cela, il ne faudrait plus penser le savoir au jour d'une esthétique ou d'une théorie littéraire. Il s'agirait plutôt d'explorer la nuit du non-savoir. Ceci veut dire : l'œuvre ne peut exister sous le régime du « monde réel » ; de l'œuvre ne résulte aucune clarté, comprise comme distinction nette, détention de connaissances. Autrement dit, seule la nuit du regard offre un échappatoire au piège du faux-savoir. Aveugles, nous voyons ce que le jour ne voit pas. Telle est notre unique certitude : nous devons nous libérer de la signification du jour et du jour comme signification. En ce sens, la *graphia nocturne* est une chance : par elle, « l'écriture se donne comme ce qui, détournant la pensée de tout visible comme de tout invisible, peut la libérer du primat de la signification entendue comme lumière ou retrait de lumière, et peut-être la libérer de l'exigence de l'unité, c'est-à-dire du primat de toute primauté, puisque l'écriture est différence, puisque la différence écrit. »⁴⁷¹ En s'éloignant de la lumière, l'œuvre creuse la nuit, elle touche le fond, ouvre les yeux sur le monde « à cette profondeur que le jour n'atteint pas »⁴⁷².

Nous nous acheminons désormais vers une autre approche de l'œuvre — vers celle que nous avons situé en la nommant « œuvre-limite » —, nous commandant de penser et de repenser notre prétendu accès au savoir, régi par la lumière et prédestiné à donner lieu à la clarté du sens. Cette nouvelle approche serait à entendre depuis la dimension du *non-voir*, c'est-à-dire depuis une image qui ne serait pas discours, depuis une écriture qui ne serait pas système. Le *non-voir* serait précisément ce lieu où l'image et l'écriture ne seraient plus théorisables, mais déconcertantes, dépourvues, éperdues, faisant œuvre de leurs différences. Seuls les arts visuels qui seraient à la fois des arts aveugles permettraient de tendre vers le non-savoir, en cela que nous ne pourrions plus affirmer leur provenance : le non-voir *est* non-dire et inversement ; le non-savoir *est* passage. On pourrait donc dire, comme l'écrira Derrida dans *Feu la cendre*, qu'il y va « d'une concentration de lumière à force de voir pour ne pas

⁴⁷⁰ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 244.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 247.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 248.

voir, écrivant, dans la passion du non-savoir plutôt que du secret. »⁴⁷³ Comme si le non-voir finissait aussi, et à la longue, par brûler le secret. Ce qui se fait entendre à présent, c'est la flamme, car on a « encore de l'oreille pour la flamme si une cendre est silencieuse »⁴⁷⁴, car dans la nuit, la parole tout comme le regard, font silence, non pas dans la lumière, mais devant le feu. Ainsi, nous comprenons que voir n'implique plus le dévoilement, ni le voilement, c'est une manifestation brûlante qui est cendre et flamme à la fois, qui est lumière de ce qui s'éteint, qui est savoir de qui décline toujours un peu plus dans la pente du non-savoir. La parole n'est plus une borne lumineuse, mais un « œil borgne », un angle mort, ou une zone en feu. Si nous n'avons cessé de faire regard de la parole, et de faire parler la photographie, nous pouvons dire que cela aura toujours été depuis l'amointrissement du champ lumineux et depuis l'extinction progressive des feux du visible. L'écriture et l'image ne recherchent pas la lumière, dans la mesure où elles ne font pas parler le visible, elles perdent le visible de vue en parlant. Elles ne sont pas en accord de clarté, elles dissonent d'avec le jour. Elles ne voient pas, elles brûlent.

⁴⁷³ Jacques Derrida, *Feu la cendre*, Paris, Des femmes, 1987, p. 59.

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

II. « Parler, ce n'est pas voir »

Parler, ce n'est pas faire discourir le visible, ce n'est pas faire preuve de visibilité. « Parler, ce n'est pas voir », nous dira Blanchot dans son *Entretien infini*, nous donnant pourtant à voir, en ces mots, le titre même de son chapitre. Que devons-nous entendre ? Que devons-nous y lire ? Serait-ce un « parler, ce n'est pas voir » : « parler, c'est être aveugle, en maintenant ce rapport fondamental à la visibilité, non pas dans un état de privation, mais de détournement » ? Nous aurions pu dire ou donner à voir notre titre comme suit : « parler, ce n'est pas voir », c'est-à-dire « parler, c'est non-voir ». La parole porte sa vue sur la non-parole, sur le silence, sur les fissures du texte, sur la tendance langagière à la disparition visuelle, ou pis à la rature (surinsistance de la visibilité contre elle-même, envers ses propres marques ou marquages). Comment montre-t-on ce « parler, ce n'est pas voir », si ce n'est en donnant à voir le bannissement de la visibilité ? Si parler correspondait, comme nous venons de le voir, à un éclaircissement du connaître sur le connaissable, alors nous n'aurions plus rien à écrire. La parole est ce qui nous montre et nous démontre sans cesse que nous ne voyons pas, c'est par elle que nous requestionnons le visible et son autorité. Parler, c'est poser la question de ce que nous *croions* voir et que nous ne voyons pas. C'est seulement par la parole, comme grâce à elle, que le voir devient non-voir.

« “Le voyez-vous en ce moment ?” Mais par cette question, je compris que la lumière que je venais de parcourir désirait éclairer tout autre chose, cette réponse même que je lui donnai en cet instant dans toute sa “lumière” : “Oui, je l'ai déjà vu.”

Parole folle, et dès qu'elle m'eut échappé, elle me parut être ce qui pouvait m'arriver de plus sombre, le mouvement lâche qui m'avait fait mettre, à la place de l'effrayant, le familier, et, par désir de maîtriser l'inconnu, le déjà connu. Et, pourtant, pouvais-je refuser une telle lumière ? »⁴⁷⁵

En prononçant « oui, je l'ai déjà vu », le narrateur de *Celui qui ne m'accompagnait pas* fait immédiatement retour sur sa parole. Ce qui peut « arriver de plus sombre », c'est d'affirmer sciemment avoir vu. En parlant, nous voyons que nous n'avions pas tout vu. Le voir appelle la parole, qui appelle elle-même la reconnaissance de ce qui ne peut être vu. Parler, ce n'est pas user du sens de la vue. En ce sens, *écrire* serait plus proche de *voir*. Ecrire

⁴⁷⁵ Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, op. cit., p. 75. et p. 76.

pourrait être voir, enregistrer le mot et l'image du mot depuis un champ visuel. Nous voyons. « Et pourtant, nous ne voyons pas tout »⁴⁷⁶, nous dit Blanchot. Alors que la parole, elle, « la terrible parole passe outre à toute limite et même à l'illimité du tout : elle prend la chose par où celle-ci ne se prend pas, ne se voit pas, ne se verra jamais ; elle transgresse les lois, s'affranchit de l'horizon, elle désoriente. »⁴⁷⁷ Mais nous dirons ici, que tout dépend de quel voir et de quelle visibilité nous parlons. Si le voir en question n'est plus un voir lié au dévoilement de la lumière par la lumière, alors parler c'est voir depuis l'ordre de la désorientation, depuis le désordre, la visibilité et l'invisibilité non simples.

Nous pourrions avancer : parler, ce n'est pas voir, au sens où *ne-pas-voir* c'est parler de l'obscur ou *parler-obscur*. Le problème serait que nous aurions une tendance langagière à tout ramener au jour et à la lumière du jour, à tout évaluer depuis le jour. « Est-ce parce que notre langage est devenu abusivement — nécessairement — un système optique qui ne parle bien qu'à notre vue ? »⁴⁷⁸ Parler n'est pas voir, dans la mesure où parler n'est pas clarifier, éclaircir ou élucider, par le biais d'un argumentaire ou d'une dialectique. La parole ne peut exister que sur fond d'obscurité, que dans la nuit d'une « non-parole qui appartient au langage et qui pourtant, nous met hors du langage, de même que nous ne sommes jamais près de parler que dans la parole qui nous en détourne. »⁴⁷⁹ Nous franchissons ici une étape supplémentaire, puisque parler, c'est, non seulement ne pas savoir, mais ne pas voir le jour, le jour comme savoir. En somme, la parole submerge la vue et le jour. Ainsi, une dimension supplémentaire est apportée au sujet non-voyant : il parle à force de ne pas voir. L'obscurité peut venir d'une image et du discours qu'elle est susceptible de provoquer — discours possiblement silencieux, non-parlant, venu de la non-parole. L'important serait de mettre en œuvre l'obscur, afin de mettre un terme à toute trajectoire signifiante, afin de mettre en crise la signification et l'héritage lexicographique lui correspondant.

Qu'arrive-t-il alors ? La lumière du sens éclate, entendons dans la clarté de ce qui n'éclaire plus, de ce qui ne fait plus lumière. Et cet éclatement est d'une gravité

⁴⁷⁶ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, op. cit., p. 39.

⁴⁷⁷ *Ibidem*.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 43. et p. 44.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

imprononçable puisqu'il provoque instantanément « le retentissement d'un langage sans entente. »⁴⁸⁰ Or ce retentissement renvoie à un espace retranché ou oublié de l'oeuvre — espace où les mots s'effleurent en dessous du sens, déjà menacés par ce qui n'est plus à voir, c'est-à-dire par ce qui s'indique avant *leur* présence ou au-delà de ce qui pourrait être leur propre trace ou leur inévitable effacement. Et cet éclatement muet perdure. Il vient fissurer la parole de l'extérieur, l'habitant en son dehors, voire la frappant au dehors pour la défaire et la désagréger, l'arrachant à toute réappropriation possible du regard dans l'oeuvre, impossibilisant ainsi toute relève du voir par le savoir. Il nous faudrait donc dire que la parole ne se tient jamais dans l'horizon du regard et ce parce qu'elle n'est, en somme, jamais *déjà là*. La parole est la manifestation et l'expérience d'une énigme sur laquelle je n'ai aucune acuité de vision — énigme répétant et murmurant : « tu n'avais pas vu, en parlant, tu réalises que tu n'avais pas vu ». Ainsi, parler n'implique pas la clairvoyance de la parole, mais plutôt « l'intensité de la défaillance »⁴⁸¹ face à ce qui ne peut être vu. La parole, oui, mais comme désertification du regard, dévastation aveugle, ce qui perdure dans l'isolement et dans la non-justification.

Le rapport entre la parole et l'image se vit donc aussi dans et par cette distanciation. Pour parler de la photographie, comme l'écrira Bergala au sujet de la *Correspondance new-yorkaise* de Depardon, il ne faudrait pas garder les photos « sous les yeux », mais « dans la tête ». Pour parler au plus près de l'image, il faudrait se maintenir à distance d'elle. Par cette distance, il n'est plus possible de confondre le moment où l'on regarde l'image et le moment où l'on parle d'elle. Et ce, selon Bergala, « pour éviter deux tentations. Celle de renvoyer trop souvent le lecteur à telle photographie, à tel détail, comme cela se pratique quand on veut créer une illusion de garantie, un effet de preuve. Et l'on sait depuis longtemps qu'avec ce genre de preuves par le montrable on peut tout prouver, sauf la vérité qui ne se prouve pas. Deuxième tentation : celle de décrire les photographies que l'on a sous les yeux, qui condamne à glisser sur la surface brillante des images en ayant peur de les rayer avec quelques bouts de vérité un peu trop rugueux — tentation qui va souvent de pair avec le style “lisse” ou “artiste” que suscite la photographie lorsqu'il s'agit de n'en rien dire. Le pari était donc le suivant : c'est en respectant la loi de l'écriture (l'absence de l'objet) que l'on peut

⁴⁸⁰ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 67.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 24.

avoir une petite chance d'atteindre à quelque chose qui soit de l'ordre d'une vérité sur la photographie. »⁴⁸² Loi de l'écriture comme loi de la parole depuis laquelle l'objet n'est pas présent, mais non-vu, manquant, en défaut d'apparaître. Plus en avant, parler du voir, ce n'est pas garder le voir sous les yeux, ce n'est pas s'appuyer sur la surface étincelante de l'image. Parler du voir, c'est ne pas voir que l'on a vu. Parler de l'image, c'est aussi d'abord parler de son absence et *en* son absence, lui revenir en la recherchant.

Si nous gardons le voir sous les yeux en parlant, nous appliquons — tel que le remarque Beceyro, en commentant ces mêmes mots de Bergala —, « dans le domaine de la photographie, avec des visées de domination, des principes nés et développés ailleurs, avant, et qui arrivent, tout prêts. En général, on ne fait que traduire les données du problème nouveau en utilisant les vieux mots consacrés. »⁴⁸³ Apparemment, la parole ne peut que décliner le présent du voir pour parler ou pour espérer parler. Lorsque l'on parle en voyant, on fait discours, on se maintient dans l'élément commun de toute photographie : « on prend ces éléments communs, qui sont en nombre plutôt réduit, ce qui est inévitable, et on en parle »⁴⁸⁴. Et finalement, on ne parle pas en parlant. Les propos de Raul Beceyro rejoignent les questionnements de Blanchot à propos de la distance et du problème spécifique « de la distance à l'objet d'analyse » : « Tout discours doit trouver sa distance ; il ne doit être ni trop près, ni trop loin. S'il est trop près le discours sonne comme un écho, et c'est de la tautologie. S'il est trop loin la photographie n'est pas pré-texte (elle l'est toujours), mais une excuse ; la photographie n'est pas à l'origine du discours »⁴⁸⁵. Si parler c'est voir, alors celui qui parle est tombé dans le piège de sa propre parole. Nous dirons donc que s'il y a une voie possible, c'est celle d'une parole qui ne s'inscrit pas dans un discours éclairé, avisé voire codifié. C'est seulement, « dans les marges, ou peut-être contre ces discours-là, que la réflexion sur la photographie peut, dans un certain sens, progresser, avancer. »⁴⁸⁶ Comment entendre ce que nous pourrions nommer ces « marges de la parole » si ce n'est qu'elles nous parlent déjà

⁴⁸² Alain Bergala, *Les Absences du photographe in New-York, op. cit.*, p. 123.

⁴⁸³ Raul Beceyro, *Les discours possibles sur la photographie, leurs pièges in Pour la photographie*, Tome I, Paris, Germs, 1983, p. 116.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁸⁵ *Ibidem.*

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 119.

depuis la bordure du regard, au bord du *non-voir* ? Ce qui se dessine à l'horizon de cette parole non-voyante, c'est un épuisement du « pré-texte » et du discours comme de la connaissance, c'est un évidement du voir et du parler, une ouverture vers l'inexploré, ce *jamais-vu* dont on ne peut (encore) avoir aucune connaissance, ni expérience. Parler, ce n'est *jamais-voir*. L'inconnu guette la parole. Là où l'impénétrable agit sur le mot non-voyant.

III. L'inconnu en face à face

« Nu est l'inconnu. »⁴⁸⁷

L'écriture et la photographie, dans leurs pratiques, leurs intrications, leurs rapports et leurs fins tendent « historiquement » à mettre à mal, si ce n'est à mort, le postulat du savoir en nous livrant à l'inconnu, c'est-à-dire à une nudité sans égal, sans vue, ni vue d'ensemble. Il s'agit pour nous d'interroger ce qui arrive au regard du regard de celui ou celle qui ne voit plus et parvenant pourtant — et plus que jamais — à faire œuvre de mots et d'images. Si l'inconnu nous place à la limite du connu, à la fois comme pouvant possiblement toujours intégrer le connaissable et, en même temps, résistant pour l'heure à ce passage ou à cette appropriation par le connu, c'est toujours parce qu'il intègre un questionnement artistique lui aussi placé et déplacé à la limite de lui-même. Il ne va pas de soi de reconnaître cette présence évidente de l'inconnu au cœur de l'œuvre littéraire et photographique. Et pourtant, du point depuis lequel nous parlons désormais, c'est-à-dire depuis un point où le littéraire et le photographique travaillent ce qui travaille le visible, l'inconnu est une donnée muette, un mot complice de l'œuvre, lorsque l'œuvre se fait entendre et *si* elle se fait entendre. La création part et parle d'un inconnu. Il n'y a jamais de création portée exclusivement par le connu. Créer, et créer visuellement, que ce soit par la fragmentation ou par l'atteinte d'un état d'invisibilité du langage, c'est s'avancer là où on ne voit pas. En ce sens, « le risque de l'inconnu » est le risque de toute œuvre artistique et littéraire — son risque d'existence et d'espérance. L'inconnu, c'est la perte du voir comme du savoir, c'est la parole face au mur, et outrepassant le mur. L'inconnu ne nous rapporte rien, il n'est pas matière ou matériau, il est creusement, retrait, tentative aveugle de dépassement.

Il semblerait que les œuvres-limites soient une histoire de frôlements, de jeux, de risques, et de prises de risque face à l'inconnu, si bien que lorsqu'à la fin, nous les regardons, elles nous parlent depuis ce que nous ne pouvions encore appréhender et que nous n'arrivons pas même à voir ou à lire. Ou plutôt, nous remettons soudain en cause ce qui nous avait fait

⁴⁸⁷ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, op. cit., p. 96.

voir et lire jusqu'alors. La question serait celle du rapport que nous pouvons entretenir avec ce qui nous laisse sans rapport, et sur quels points, à quels niveaux. Blanchot l'entendra par ses mots et par cette question : « Mais si l'inconnu comme inconnu n'est visible ni invisible, quel rapport (rapport non mystique et non intuitif) peut avec lui encore se laisser indiquer, rapport que nous avons supposé en jeu dans la poésie même ? »⁴⁸⁸ Rapport que nous supposons nous-mêmes en jeu dans la « poésie », comprise comme point de rencontre entre l'image et le mot dans l'espace troué, comme trouée d'espace, comme écho d'espace dans le corps des images et des mots. Pour Blanchot, l'inconnu, ce sera le neutre, cette vague silencieuse reprenant en elle, et comme à son compte, le langage et les restes du langage. Et par là même, « nous voici donc à nouveau devant la question de savoir ce qui se propose à nous quand l'inconnu prend ce tour, c'est-à-dire que nous pressentons que l'expérience du neutre est impliquée dans tout rapport avec l'inconnu. »⁴⁸⁹ Nous pourrions aller jusqu'à dire que l'expérience du neutre est, plus qu'implication, recherche et confrontation à l'inconnu.

Ce qu'il faut également retenir, c'est que l'inconnu n'est pas lié au connu, mais à l'expérience, non pas en un sens empiriste, mais plutôt en un sens insensé : l'expérience folle d'écrire, de faire œuvre, de laisser la raison et le raisonnable. Autre précision de taille : l'expérience de l'inconnu ne mène pas directement au connu. Disons : l'inconnu ne mène nulle part. Ce non-lieu peut bien évidemment s'intégrer par la suite au connu, mais toujours comme non-lieu. De la même manière, on ne réalise pas une œuvre pour aller quelque part ou pis, pour *être connu*. Notre pensée consiste ici à questionner cet inconnu depuis cette défaillance du visible et de l'invisible. L'inconnu, c'est un état, du même ordre que l'état de cécité. Autrement dit, c'est quelque chose qui se vit ou qui est à vivre, et non pas à penser. On ne pense pas une vie l'inconnu. On s'éloigne de l'inconnu en pensant. L'idée nourricière des grandes œuvres consiste plutôt en cette tentative d'approche de l'inconnu — tentative éternellement renouvelée, prenant la forme de l'attente voire de l'obsession.

« Voilà l'essentiel. Parler l'inconnu, l'accueillir dans la parole en le laissant inconnu, c'est précisément ne pas le prendre, ne pas le com-prendre, c'est se refuser à l'identifier, fût-ce par cette saisie "objective" qu'est la vue, laquelle saisit, quoique à distance. Vivre avec l'inconnu devant soi (ce qui veut dire aussi : vivre devant l'inconnu et devant soi comme inconnu), c'est entrer dans cette responsabilité de la parole qui parle sans exercer

⁴⁸⁸ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 443.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 440.

aucune forme de pouvoir, même ce pouvoir qui s'accomplit lorsque nous regardons, puisque, regardant, nous maintenons sous notre horizon et dans notre cercle de vue — dans la dimension du visible-invisible — cela et celui qui se tient devant nous. »⁴⁹⁰

Au cœur de la dimension du visible et de l'invisible se loge l'infinité de la parole et de l'image. Nous l'entendons ici des mots de Blanchot. Nous retrouverons aussi cette dimension dans les mots photographiques de « dérive » (d'Agata), d'« errance » (Depardon) ou encore d'« *untitled* » (Arbus). Et si cette dimension touche, non pas à une expérience vécue, mais à une manière de vivre avec l'inconnu, nous comprenons en quoi et pourquoi le regard, comme directement en lien avec le *vivre-avec* et par-delà toute saisie objective, est concerné par l'inidentifiable. En somme, le regard à l'œuvre dans la création ne voit jamais depuis le régime de l'identification. Ce *vivre-avec* au regard de l'œuvre est capital, puisqu'il ne cherche pas à faire autorité de vie, puisqu'il se vit autrement que l'inconnu de l'expérience, étant inconnu dans l'inconnu et ce, infiniment.

Et pourtant, à première vue et à premières paroles — la plupart du temps —, on voudrait voir, connaître et reconnaître les mots et les images *immédiatement*, les presser et les placer dans un contexte et dans une résonance. Derrida le laisse entendre dans l'ouverture de *Droit de Regards* : « Ces images ? Il faudrait alors qu'elles donnent quelque chose à voir ou à reconnaître »⁴⁹¹. En effet, habituellement, les images donnent à voir et les mots à lire, et par conséquent, toujours nous pensons qu'il en va de même alors qu'avec l'inconnu, il n'y a ni à voir, ni à reconnaître. Avec la photographie de l'inconnu, non plus. Et pourquoi ? Parce que, comme le note admirablement François Soulages, « une photo n'est pas une preuve, mais une trace à la fois de l'objet à photographier qui est inconnaissable et imphotographiable, du sujet photographiant qui est aussi inconnaissable, et du matériel photographique ; c'est donc l'articulation de deux secrets, celui de l'objet et celui du sujet. Voilà pourquoi la photographie est intéressante : elle ne donne pas une réponse, mais pose et impose ce secret des secrets qui fait passer le récepteur d'un désir de réel à une ouverture sur l'imaginaire, d'un sens à une interrogation sur le sens, d'une certitude à une inquiétude, d'une solution à

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 445.

⁴⁹¹ Jacques Derrida, *Droit de regards*, *op. cit.*, p. 1.

un problème. »⁴⁹² La photographie est donc trace de l'inconnu et accumulation d'inconnaissables. Le fait qu'elle ne soit pas une preuve ne remet aucunement en cause le « ça-a-été » barthien, puisque Barthes lui-même est conduit, par la notion de *punctum*, à « ne pas en revenir » de l'inconnu. Certes, « ça-a-été », mais cela me demeure, au-delà du *studium*, profondément inconnaissable. En ce sens, une œuvre n'est jamais une preuve, mais une perte — perte de contrôle et de connaissance. La photographie contemporaine s'achemine d'ailleurs toujours un peu plus vers cette recherche de perte de connaissance (de repère et de contrôle) au moment de la prise de vue. Comme si l'inconnu mettait l'artiste en face à face avec le bout de sa parole, avec l'extrémité de sa démarche. Et comme si l'inconnu nous sauvait d'une photographie qui serait toujours et simplement soit visible, soit invisible. Et ce moment de sortie est un moment d'expérience de vie, d'une écriture qui se fait expérience et qui est expérience du neutre, d'une image en proie à la contradiction non essentielle, et de surcroît redevable d'un œil sans acuité de vision.

L'inconnu a rapport aux limites, et en ce sens, il engage un travail à la limite. Jabès l'a très bien perçu : « L'issue est le trou que l'on creuse, à l'intérieur de ses limites. Au fond du connu est tapi l'inconnu, là où l'esprit capitule. Le vide a, pour ouverture, l'inconnu. »⁴⁹³ Ce sont donc, des œuvres du vide, comme nous l'avons vu, c'est-à-dire des œuvres en perte d'occupation par la matière. Perte de matière visuelle, certes, mais aussi perte de matière en tant que contenu de connaissance. Ce que nous dit encore Jabès, c'est que l'inconnu est reddition : devant lui, on se rend, on laisse la voie libre à l'œuvre. L'inconnu est lié au regard dans ce qu'il ne peut voir sans pour autant que cela lui soit caché. Il y a quelque chose dans ces œuvres-limites qui ne peut passer du côté du connu, comme s'il y avait là quelques restrictions ou concessions à ce passage. La force de vision de ces œuvres provient du fait qu'elles ne sont jamais entièrement régies par « l'esprit », mais toujours déjà marquées par un certain abandon du principe de la pensée et de l'activité réfléchie.

« Or, il arrive ceci que des limites que s'impose son esprit d'investigation afin de donner lieu à une œuvre — machine ou œuvre d'art — cette œuvre elle-même est admirablement affranchie. L'inconnu comme tel, que la passion de son intelligence ne fait pas rentrer dans ses calculs, qu'elle ignore, qu'elle ne peut qu'ignorer, trouve

⁴⁹² François Soulages, *La trace ombilicale*, in *Traces photographiques, traces autobiographiques*, op. cit., p. 22. et p. 23.

⁴⁹³ Edmond Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, op. cit., p. 53.

dans les plus grands ouvrages auxquels cette passion aboutit une expression d'une profondeur, d'une force attirante, d'une étrangeté qui échappe aux déterminations de l'analyse. »⁴⁹⁴

Cette « force attirante » dont parle Blanchot renvoie, non pas à des combinaisons d'ordre spéculatif, mais à une « étrangeté » venant surprendre les sens et déranger la vue. L'inexplicable et l'incompréhensible libèrent l'œuvre d'elle-même, en interrogrant le voir et non plus le savoir. Cela ne veut cependant pas dire que nous serions toujours exclusivement face à l'inconnu, mais ce serait plutôt un jeu de face à face du connu à l'inconnu. Et ce face à face est béance, profondeur ouverte, limite visuelle et seuil du regard. Cette scission ouverte par l'inconnu au cœur de l'œuvre ne fait pas retour au savoir ou à la connaissance, mais à une déchirure. Comme si l'inconnu se tenait au seuil de la visibilité et de l'invisibilité. Et comme si donc l'accès à l'inconnu n'était pas à penser depuis le savoir mais depuis le regard affecté et la vue affaiblie. Seul le regard peut désormais nous permettre de revenir ou d'accéder à une autre forme de savoir et à sa portée nocturne, silencieuse. Le feu dont brûle l'image et l'espace troué du texte indiquerait ce seuil ou cet accès. L'inconnu serait, en ce sens, un vide, un blanc, une porte fermée au regard, une attente séparant la vision du connu et de ce qu'il reste encore à connaître. Reste encore à en thématiser l'approche et les enjeux.

⁴⁹⁴ Maurice Blanchot, *Faux pas*, *op. cit.*, p. 88.

IV. Indéfiniment sur le seuil

« Tu sauras au seuil de ta porte
le moment qu'il nous reste à vivre »⁴⁹⁵

Si l'œuvre échappe au mouvement de la connaissance et du savoir, alors comment la situer ? Qu'est-elle et où est-elle ? Sur quel seuil se tient-elle ? Cette question doit être entendue en un sens grave, puisqu'elle décrit une situation d'inaccessibilité, et en même temps, un désir de se maintenir au plus proche de cette réalité. L'œuvre témoigne de cette mise en crise du savoir et de cette possibilité promise sans être offerte, de le reconstruire depuis un autre espace, celui du voir. En ce sens, voir c'est être au devant et au dehors du savoir, à sa porte. A la limite, seul le regard peut nous lier à une multiplicité d'espaces ; il est encore ouverture et fermeture, espace obturé et non obturé, échappatoire. Comment donc définir le regard au regard du savoir ? Jabès proposera cette définition : « Le regard n'est pas le savoir, mais la porte. Voir, c'est ouvrir une porte. »⁴⁹⁶ Or tout se passe comme si nous nous tenions toujours, à l'écart de tout lieu et de tout temps, au moment de cette ouverture, nous maintenant, pour ainsi dire, sur le seuil. Et il ne faut pas penser ici que le savoir viendrait succéder à ce geste ou à ce verbe : ouvrir. Il faut ici entendre : ouvrir la porte, oui, mais toujours au dehors du savoir.

Voir, c'est se tenir devant une clôture visuelle, en tentant d'en forcer l'entrée. C'est une manière de chercher à l'aveugle une prise, en vue de passer outre. La modalité du visible nous tiendrait donc d'abord devant une porte fermée. Nous comprenons alors en quoi et pourquoi voir c'est entrer dans une autre modalité du visible — une modalité aveugle. Dans la lignée littéraire de Jabès, Blanchot écrira, dans *Au moment voulu* : « Je me le demande aujourd'hui (en aveugle, car il y a un temps pour voir et un temps pour savoir). Je me demande pourquoi cette lointaine et tranquille figure — que je ne voyais pas, mais par l'approche de laquelle s'approchait de moi une certaine vue — se présenta (...) je savais tout,

⁴⁹⁵ Edmond Jabès, *Le Seuil Le Sable*, *op. cit.*, p. 234.

⁴⁹⁶ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, *op. cit.*, p. 386.

et à présent j'avais peut-être tout oublié (...) seulement capable, appuyé sur la tranquillité sans fin du dehors, d'interroger, de l'autre côté d'une vitre, silencieusement le monde »⁴⁹⁷. Qu'entendre par ces deux temps, celui du voir et du savoir, si ce n'est ce temps de l'absence d'oeuvre où le narrateur subsiste en aveugle, entre le voir et le savoir, confondant les temps, à la fois voyant, ayant vu de ne pas voir, ayant su, dans le savoir oubliant, s'appuyant sur le dehors comme cet *autre* côté de la question ? Au reste, deux temps inconciliables et pourtant inséparables : il s'agit de demeurer en aveugle devant ce point de ralliement où la dissémination oeuvre. Si nous ouvrons la porte, nous serons promis à la nuit sans fin de l'écriture, là où ce qui retentit découvre le dehors comme cet écart de la présence avec elle-même.

Figure de la porte comme séparation vide d'espace, obstacle à la vue et siège de l'image et de l'imaginaire. L'image du seuil est, en ce sens, une image de la désorientation, nous indiquant que nous sommes, à la fois, tout près — à l'entrée de —, et pourtant *temporairement* empêchés. Didi-Huberman reviendra sur cette figure de la porte dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* et en proposera l'analyse suivante :

« Car cette porte reste devant nous pour que nous ne franchissions pas son seuil, ou plutôt que nous craignons de le franchir, pour que nous différions sans cesse le pas. Et dans cette *différance* tient — se suspend — tout notre regard, entre le désir de passer, de toucher au but, et le *deuil* interminable, comme interminablement anticipé, de n'avoir jamais pu toucher au but. (...) C'est que la porte est une figure de l'ouverture — mais de l'ouverture conditionnelle, menacée ou menaçante, capable de tout donner ou bien de tout reprendre. Bref, elle est toujours *commandée par une loi* généralement mystérieuse. Son battement lui-même est une figure du *double bind*. »⁴⁹⁸

Il n'est plus question ici de penser le savoir comme dévoilement lumineux mais comme résistance de la matière, verticalité possiblement en mouvement, mais pour l'heure, ne bougeant pas. Devant la porte, il y va du voir *devant* le *non-voir*. Ainsi, nous nous engageons dans cette pensée de l'espace visible-invisible comme seuil du savoir et du non-savoir. Le non-savoir donne à voir, à travers cette porte, une image qui demeure cependant sans image. L'écriture fragmentaire et la photographie sortie du documentaire et du reportage reviennent sans cesse sur cette impossibilité de savoir et de donner à voir. Ces œuvres

⁴⁹⁷ Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, *op. cit.*, p. 93. et p. 94.

⁴⁹⁸ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 184. et p. 185.

artistiques nous rappellent qu'elles n'appartiennent pas à la vérité. Elles ne cessent de nous répéter : « “Je sais.” — “Je sais.” — “Nous ne savons pas.” »⁴⁹⁹ Ce sont des paroles en battements, d'interstices et d'intermèdes. Ce sont aussi des paroles qui arrivent et qui se dérobent, qui se répètent et qui ne se décident pas. Brouillard d'images et condensation d'espaces. Ce à quoi nous serions pour ainsi dire livrés, c'est au déchirement brûlant d'une écriture en suspension visuelle.

Rappelons-nous cette phrase décisive de Jabès, extraite du *Livre des Questions*, qui clôt pour ainsi dire magistralement le propos et la problématique, en donnant à la question du savoir sa réponse essentielle et interrompue : « *Dans les brumes du mot savoir, il y a le mot voir. Savoir, disait-il, c'est essentiellement voir. Nous graverons dans l'intervalle.* »⁵⁰⁰ Nous nous tiendrons donc dans l'espace vide entre le voir et le savoir, au seuil d'un perpétuel commencement comme d'une perpétuelle fin. Seul l'intervalle permet à l'artiste d'échapper au régime de la signification, en créant une zone d'indétermination et en désignant une autre voie possible. Mais quelle serait cette voie ? Le seuil est une zone de passage, à la fois entrée et sortie. Au regard du voir et du savoir, ce serait la voie d'une suspension fragile, d'une attente inquiète et d'une position instable. L'artiste se risque au seuil de la dissimulation et de l'affirmation impossible. Et en même temps, ce risque est sa seule chance de donner lieu à une œuvre. Il y va, dans cette figure du seuil, d'un entrelacement de la lumière à l'obscur, du savoir au non-savoir et au non-voir. Tel serait l'enseignement de Blanchot dans *L'Espace littéraire* : « L'œuvre tire lumière de l'obscur, elle est relation avec ce qui ne souffre pas de rapports, elle rencontre l'être avant que la rencontre ne soit possible et là où la vérité manque. Risque essentiel. Là, nous touchons l'abîme. Là, nous nous lions par un lien qui ne saurait être trop fort, au non-vrai, et nous cherchons à lier à ce qui n'est pas vrai une forme essentielle d'authenticité. »⁵⁰¹ Toute œuvre visuelle, littéraire et photographique, jouerait dans cet espace du vrai et du non-vrai, du possiblement vrai comme certainement non-vrai, en nous maintenant dans une ambiguïté continuelle. Et ce parce qu'elle est œuvre de l'espace comme espace du monde, comme tranche de monde. Disons : elle a traversé le savoir sans le savoir et sans savoir ce qu'elle sait. Elle se tient désormais au lieu d'une immobilité se

⁴⁹⁹ Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, op. cit., p. 112.

⁵⁰⁰ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, op. cit., p. 484.

⁵⁰¹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 320.

définissant par un élément mobile : l'œuvre visuelle dessine les contours de l'œuvre à venir. Et cela nous arrive depuis ce « je ne sais pas » que nous pouvons traduire par un « je ne vois pas ». Certes, ce « je ne sais pas » est une limite au savoir. Il ne peut se frayer grâce aux armes conceptuelles de la rationalité, mais depuis une certaine déficience de la visibilité, un abîme visuel, un « retard du savoir sur lui-même ». Selon Blanchot, « c'est par-dessus ce retard du savoir sur lui-même que je dois sauter pour rejoindre — ne l'atteignant pas ou m'y abîmant — le non-savoir. »⁵⁰² Nous retrouvons là l'intervalle jabésien par cette nécessité de franchir un espace ou un obstacle sans jamais y parvenir, demeurant dans cet entre-deux, c'est-à-dire dans cette faille de la visibilité. Ce que nous apprenons, c'est que nous ne sommes jamais *dans les temps* du savoir et du non-savoir, puisque toujours emprisonnés par ces termes : « je sais » ; « je ne sais pas ». Il faudrait outrepasser la notion philosophique de savoir, afin d'entrer dans l'image et dans l'espace des images, en se confrontant à la verticalité de l'imaginaire et non plus seulement à l'horizontalité de l'écriture.

Si nous revenons à l'image, telle que la photographie l'a créée, nous pouvons dire que c'est une image du seuil. Elle est entièrement extraite du monde et en même temps elle ne peut en être la preuve de vérité. Et pourtant, elle ne se surajoute pas au monde, comme le fait l'image peinte. Non, elle *est* ce monde, elle est le « *ça-a-été* » du monde, et malgré cela, elle ne peut nous fournir une connaissance objective du monde. Au contraire, l'image photographique perfore continuellement les connaissances du monde. Certes, elle *redit* le monde, le répète, mais en le différant, dans la *différance*. Mouvement de l'image qui en apparaissant dérobe au monde son savoir. Nous voyons en perdant notre savoir de vue. Ainsi, et tel que l'explique Didi-Huberman, l'image saisie et dessaisie simultanément le monde, en le reformulant.

« Parce qu'il existe un lieu, un rythme de l'image où l'image cherche elle-même quelque chose comme son effondrement. Alors nous sommes devant l'image comme devant une limite béante, un lieu disloquant. La fascination s'y exaspère, s'y renverse. C'est comme un mouvement sans fin, alternativement virtuel et actuel, puissant dans tous les cas. La frontalité où nous plaçait l'image se déchire tout à coup, mais la déchirure à son tour devient frontalité ; une frontalité qui nous maintient en suspens, immobiles, nous qui, un instant, ne savons plus que voir sous le regard de cette image. Alors nous sommes devant l'image comme devant l'exubérance inintelligible d'un événement visuel. Nous sommes devant l'image comme devant l'obstacle et sa creusée sans

⁵⁰² Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 89.

fin. Nous sommes devant l'image comme devant un trésor de simplicité, une couleur par exemple, et nous sommes là-devant — selon la belle formule d'Henri Michaux — comme face à ce qui se dérobe.

Toute la difficulté consiste à n'avoir peur ni de savoir, ni de ne pas savoir. »⁵⁰³

Tout se passe comme si l'image nous retirait l'assise de notre savoir au monde. Ce qu'elle introduit, ce n'est plus de l'exactitude, ni de la ressemblance, mais de la catastrophe. La photographie, plus spécifiquement, témoigne de cette catastrophe sourde, reprenant le monde à son propre titre, et le reniant tout à coup, le suspendant dans son désir de savoir et dans son expérience « à vivre » le non-savoir. Pensons là qu'il ne s'agirait pas tant d'un « inintelligible », mais plutôt d'une prise dans l'insaisissable, d'une pensée qui se serait perdue visuellement. L'à-venir du savoir serait peut-être à entendre depuis l'aveu de sa relation à l'image et à l'effondrement de l'image. Nous parvenons ici au point où le savoir devenu non-savoir fait surgir, dans toute sa force, son rapport au monde, non plus intellectuel, mais visuel. Penser le seuil, c'est donc saisir la fragilité du regard, et non plus affirmer l'avancée d'un savoir voyant. Il n'y va plus — et cela est certain maintenant — de la clarté du savoir, mais d'un espace où le regard, soudain mis en défaut, se retournerait ou pourrait se retourner en pensée.

⁵⁰³ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, Question posée aux fins de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 268. et p. 269.

V. Là où la pensée se fait regard

Enterrer le savoir comme jeux de lumière, ce n'est pas exclure le voir du savoir, mais c'est plutôt suivre le cheminement du savoir au point où il bascule dans la non-vue et dans un vide de visibilité. Si une querelle n'a cessé de faire parler la photographie depuis la littérature et la littérature depuis la photographie, en reprochant tantôt aux images d'être trop parlantes, ou en s'inquiétant de la possible occultation de la pensée par le regard, c'est toujours pour laisser parler une querelle plus profonde, en jeu entre le voir et le dire. Tantôt il y aurait un désir de voir pour dire, de dire pour voir, de faire parler le voir dans le dire et inversement. Une fois sorti le savoir de son rapport à la lumière, le problème n'en serait pas pour autant résolu. Il resterait un nombre de penseurs, d'écrivains, de photographes, d'artistes qui, tout en se situant au-delà d'une conception du savoir comme *éclaircissement* ou dévoilement, continuerait à s'interroger sur ce rapport entre voir et dire, là où la pensée se fait regard, là où dans le regard se lit la pensée.

Citons cet exemple, emprunté à Barthes, de la réaction de la rédaction des magazines, à la lecture des photographies de Kertész : « A la limite, point de sens du tout, c'est plus sûr : les rédacteurs de Life refusèrent les photos de Kertész à son arrivée aux Etats-Unis, en 1937, parce que, dirent-ils, ses images "parlaient trop", elles faisaient réfléchir, suggéraient un sens — un autre sens que la lettre. Au fond, la Photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révulse ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est *pensive*. »⁵⁰⁴ Premier exemple, donc, d'images qui « parlent trop ». Prenons, un second exemple relaté par Rosalind Krauss, soulignant l'inquiétude des intellectuels face au pouvoir grandissant de l'image sur le langage, et face à « l'essor de la pratique photographique » : « Par cette expression⁵⁰⁵ les organisateurs faisaient écho aux déclarations si nombreuses d'artistes, intellectuels et de propagandistes de l'époque en Allemagne pour qui le regard allait bientôt éclipser le langage. On pense, bien sûr, à Moholy-Nagy qui affirmait que l'illettré du futur ne serait pas celui qui

⁵⁰⁴ Roland Barthes, *La Chambre claire, op. cit.*, p. 65.

⁵⁰⁵ L'expression fait référence à un colloque intitulé « Quand les mots font défaut », ayant pour problématique la commémoration et l'illustration.

ne saurait pas lire mais celui qui ne saurait pas photographier »⁵⁰⁶. D'un côté, Kertész se voit reproché de faire de la photographie trop pensante, et de l'autre, l'inquiétude d'un regard non parlant, qui met en péril le langage bien pensant. Et nous pourrions encore surenchérir cette question par divers autres exemples. Mais, pour l'heure, nous voyons comment, de par leur proximité, l'image photographique et l'écriture se disputent leurs droits et leurs monopoles : à chaque fois, l'image pense trop, la pensée voit trop, etc. Il reste qu'à la fin et si nous rétablissons leur *droit et devoir de naissance* : l'image photographique doit donner à voir et l'écriture à penser.

Seulement, la réalité du paysage littéraire et photographique contemporain est nettement plus complexe. Nous pourrions rapidement nous perdre dans toutes ces assertions et prétentions respectives des médiums. Mais il faudrait plutôt s'interroger sur les raisons motivant ce type de discours et de « vagues » discursives. Chacun, comme dans son camp, pourrait examiner les erreurs d'un discours sur la photographie ou d'une photographie se faisant discours. Ou encore guider l'un ou l'autre médium dans la parole qu'il devrait porter sur — ou se faire parole à soi-même : « — Vous devriez parler de ces photographies comme de la pensée, d'une pensivité sans voix, sans autre voix que suspendue. »⁵⁰⁷ Dans ces mots sur la photographie, Derrida suggère que la pensée parle peu et qu'elle témoigne d'une certaine interruption visuelle. Alors et peu à peu, c'est comme si le regard se mettait à penser, la pensée à voir, et à chaque fois, le photographique et le littéraire sont remis en jeu, à plat. Dans quelle mesure pouvons-nous affirmer que la pensée *est* regard ? Depuis quel postulat ? Quel « on-dit » ? « On prétend que la parole voit là où nul ne l'entend »⁵⁰⁸, écrit Jabès. « Ecrire, c'est voir aussi distinctement de jour que de nuit »⁵⁰⁹, poursuit-il dans un autre recueil. L'écrivain deviendrait-il photographe et le photographe, écrivain ?

Etrangement, ce conflit n'a jamais eu lieu entre l'écriture et d'autres pratiques artistiques. Il semble qu'une intervention majeure de Denis Roche propose une réponse

⁵⁰⁶ Rosalind Krauss, *Le Photographique*, *op. cit.*, p. 197.

⁵⁰⁷ Jacques Derrida, *Droit de regards*, Lecture des photographies de Marie-Françoise Plissart, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁰⁸ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁰⁹ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, *op. cit.*, p. 47.

centrale et décisive à cette problématique.

« J'ai écrit un jour un petit texte qui disait à peu près : il existe une littérature de la peinture et vice-versa, une littérature de la psychanalyse et vice-versa, une littérature de la science et vice-versa, une littérature de la religion et vice-versa, j'en énumérai un certain nombre et plus j'en énumérai, plus cela me paraissait absolument évident et je finissais en disant il ne saurait exister une littérature de la photographie, parce que la littérature de la photographie, c'est la photographie elle-même.

Je m'aperçois que c'est probablement la seule chose que j'ai écrite sur la photographie qui me paraisse absolument vraie et qui reflète en tous cas absolument tout ce que je pense de la photo.

C'est-à-dire que la photographie, toutes les photographies sont littéraires et ça veut dire aussi, j'y pensais en regardant le catalogue de TEXTOGRAPHIE que mettre côte à côte des textes et des photos, je ne parle pas de commentaires ou analyses d'une photo, c'est au fond faire un collage, ils ne se pénètrent pas l'un l'autre. La meilleure preuve c'est l'espèce d'acharnement d'un certain nombre de gens à les monter ensemble, à les découper, à essayer de faire entrer l'un dans l'autre, comme si une fusion évidente pouvait tout à coup apparaître, et elle n'apparaît jamais.

(...)

Depuis ce moment-là on assiste à cet acharnement énorme et qui va en s'amplifiant d'essayer de faire s'interpénétrer les deux. Il me paraît évident que cette fusion toujours rêvée, n'a pas de sens et ne peut pas exister, ça ne veut pas dire que les travaux qui vont dans ce sens n'ont pas d'intérêt, il y a un rêve chez tous ces gens qui veulent la plénitude du contact entre le texte et la photo. Pour moi ce qui apparaîtra toujours c'est ce désir d'établir ce contact ; et c'est en tant que désir que c'est passionnant.

Affirmer d'autre part que toute photo est littéraire, j'ai bien conscience de ce que cela peut avoir de choquant. Par là je ne cherche pas à minimiser la spécificité de la photo ; ni moins encore bien entendu à accaparer du côté de la littérature la photographie.

Dans la plupart des cas, quand on regarde une photo, au moins chez tous les grands photographes, quand on se plonge dans une photographie — Roland Barthes a tourné autour dans son livre — mais il ne l'a pas dit expressément, tout ce qui se met à jouer entre la photo et le regardeur est de l'ordre d'une émotion absolument semblable à celle que l'on éprouve quand on lit ; je suis assez prudent, il me semble qu'on ne peut pas dire plus que ça.

On ne peut pas dire que toute photo est narrative. L'immédiateté prodigieuse du contact des yeux et de l'intellect avec tout ce qui est dans une photo est d'une telle brièveté que narration ne veut plus dire grand chose. C'est plutôt la façon dont l'esprit de chacun tout à coup entre et se déploie à l'intérieur de la photo qui me semble être du même effet que ce plaisir quand on lit de s'investir dans le passage qu'on lit et de se déployer à l'intérieur. »⁵¹⁰

La photographie est littéraire, selon Denis Roche. Mais bien plus, elle ne permet pas

⁵¹⁰ Denis Roche, *Une intervention in Pour la photographie*, Tome I, *op. cit.*, p. 121 et p. 122.

une littérature de la photographie, parce qu'elle *est* déjà littérature. Et Denis Roche distingue immédiatement cette affirmation de l'« acharnement » artistique et intellectuel à créer et à nouer ce contact, en la justifiant plutôt par un désir, par une mise en tension infinie, par un ressenti de *lecteur*. Sans vouloir faire fusionner les caractéristiques qui leur sont propres, Denis Roche parlent plutôt d'« effets » similaires. A la fin, la photographie et la littérature donnent à voir et à penser *la même chose*. La pensée se lit comme regard et le regard comme pensée. La main, lorsqu'elle écrit, ressemble à l'œil derrière le viseur lorsqu'il photographie. Mais il faudrait ici préciser que cette relation particulière ne se retrouve pas dans toutes les œuvres littéraires et photographiques — et Denis Roche le laisserait ici indirectement entendre. Plus spécifiquement — nous devons alors cette précision à Rosalind Krauss —, « cette relation particulière qui se tisse entre la photographie et l'œuvre de la main, ou l'écriture, se retrouve dans toutes les images produites par la “nouvelle vision” »⁵¹¹, c'est-à-dire par une approche contemporaine et nouvelle de l'écriture et de la photographie. Cette « nouvelle vision » n'est plus regardante du monde visible, mais travailleuse de l'invisible dans sa marque d'impression sur le visible.

Au regard de notre thèse, nous pourrions aller plus loin, en comprenant cette « nouvelle vision », comme une certaine absence de vision ou *brûlure du visible*. La pensée se fait regard, puisque le regard brûle. Et c'est sans doute Blanchot qui a le plus justement thématiqué cette pensée en touchant cette « absence nue » et ce « négatif pur » et en évoquant finalement « cet oeil atteint depuis si longtemps de strabisme, l'oeil dont la suprême beauté est de loucher le plus possible, l'oeil de l'oeil, la pensée de la pensée. »⁵¹² Disons, au côté de Blanchot, que, oui, la pensée se fait regard, dès lors que l'œil « louche », qu'il est accidenté, en défaut, sujet à rompre tout parallélisme visuel, en proie à la convergence. Convergence de la pensée et du regard — convergence qui nous demeure obscure — au lieu d'une maladie visuelle ou d'un symptôme. Il n'y a donc plus de savoir éclairé, de pensée droite, mais un œil regardant *de travers*, et par là même traversant le visible et l'invisible, se tordant en marche et en feu. Lorsque nous parlions de conflits de pratiques ou d'« enseignes », nous voyons alors pourquoi ceux-ci ne sont plus légitimes : les mots et les images observent, faiblement ; la pensée se fait regard et s'ouvre à l'infiniment brûlant. Il nous appartient encore de

⁵¹¹ Rosalind Krauss, *Le Photographique*, *op. cit.*, p. 200.

⁵¹² Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 67. et p. 68.

questionner ces pratiques-limites lorsque celles-ci sont en proie aux flammes, à l'abstraction, à la disparition prochaine et inévitable. Certaines œuvres sont *œuvres de l'espace incendié*. Elles n'éclaircissent rien. Elles reflètent le paysage en proie aux flammes étouffées par la nuit la plus sombre. Se dessine alors une autre manière d'écrire et de voir. Un regard traversant étrangement l'espace, s'attribuant extraordinairement l'invisible, et ce jusqu'à la fin du récit, jusqu'à ce que les mots et les images soient illisibles, cendres de cendres, nouvelle vision de l'absence de vision. A mesure que l'œuvre avance, elle doit paradoxalement reculer. Ce qui progresse dès à présent, ce n'est plus l'argumentaire, mais le feu qui étrangle les forces vives en nous maintenant dans une proximité redoutable, venant effacer les traces et les empreintes, laissant place à un reste, à ce qui reste sans défense.

CHAPITRE V.

L'ECRITURE EN FEU

I. Photo-graphier, écrire *autrement* la lumière

L'image est dégagement de chaleur, au même titre que la langue. L'image est une langue du regard, et la langue, comme le dit Derrida, « est sur-chauffée, les mots brûlent, on peut à peine y toucher et pourtant on ne fait que cela. (...) "Ca parle" par ce volcan, la langue va parler par le feu, elle va sortir d'elle-même et revenir par ce trou de feu : embouchure, trompette et bouche de feu »⁵¹³. Il s'agit de revenir sur les modalités de cette écriture et sur ces conditions pratiques. Comment s'écrit le feu ? Et comment « ça parle » par le feu ? Et pourquoi ce privilège du feu donne-t-il lieu à de nouvelles paroles artistiques ? Et sous quelles formes ? S'il ne nous appartient plus de chercher un contenu de vérité dans l'acte de dévoilement, comment pourrions-nous le trouver « dans un processus que l'on pourrait qualifier analogiquement », depuis les mots de Benjamin, « comme l'embrassement du voile (...), un incendie de l'oeuvre, où la forme atteint son plus haut degré de lumière »⁵¹⁴ ? Nous ne rapporterons pas là l'image au langage mais au feu, et le langage à une écriture du feu. Au dévoilement de l'*aletheia* succéderait l'embrassement de la graphia, de la *photo-graphia*.



20. Bernard Faucon, *Les Braises*, 1986.

⁵¹³ Jacques Derrida, *Les Yeux de la langue in Derrida*, Paris, L'Herne, 2004, p. 476.

⁵¹⁴ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand, op. cit.*, p. 28.

Certes, ce serait une écriture de lumière, mais comme nous l'aura dit et redit Blanchot, d'une lumière venue de l'obscur. Cet embrasement est douleur, et non plus calme lumière. Dans le feu, il y a quelque chose qui travaille, souffre, extermine. En ce sens, la lumière est un usage du feu, elle ne « révèle » plus photographiquement, elle détruit visiblement, elle donne à voir quelque chose de l'ordre d'une destruction, et ce bien au-delà du temps qui condamne le photographié à la disparition. *Ça se consume*. Il n'y a là aucun éclat de beauté, aucune visée esthétisante. L'image n'est pas un feu de joie, mais un feu d'affliction, au sens où il n'y a plus de photographie sans épreuve. Photographier, c'est encore et toujours appuyer sur le détonateur, provoquer l'explosion d'une charge visuelle, en fulminant. Oui, le support photographique est inflammable. Mais ce n'est pas le point le plus crucial. Il s'agirait de penser que la réalité, comme source lumineuse, prend véritablement feu dans l'image. Il y a quelque chose de l'ordre d'une destruction par la lumière qui habite et élève la matière même de l'image. Ce serait en ce sens révélateur d'une manière d'user du médium. Pensons, par exemple, à Michael Ackermann qui donne à voir des photographies bougées, urgentes, émotives, épaisses, excessives. Et pourtant, le fait que nous affirmions maintenant que la photographie a quelque chose à voir avec le feu et l'écriture du feu n'est pas redevable du « genre » photographique. C'est une manière dont l'image dans son être s'impose à nous, nous faisant subir le supplice de la voir, nous mettant par là même en danger.

Encore faut-il déterminer ce qui génère cette sensation des plus intenses. C'est une question optique relative à l'introduction d'un facteur d'interruption et de distorsion, de *différenciation*, de défaillance lacunaire. Ce ne sont plus de belles images ou de belles formes. Ce sont plutôt des photographies de l'intervalle infranchissable. La forme y est instantanée et le contenu fragmentaire. Elles peuvent aussi se dédoubler, se démultiplier, faire séries et sérialités d'elles-mêmes. L'image perd alors son caractère d'unicité simple. Elle répète l'autre en le perdant et en le perdant *de vue*. Ce qui arrive alors, c'est le déploiement d'un espace où tout ne cesse d'interagir et de s'entrecroiser maladivement. Si Didi-Huberman est le seul à avoir à ce jour thématiqué cette notion de brûlure de l'image — et ce, dans un unique article —, ce fut pour en marquer la prégnance contemporaine et pour en questionner les différents sens. « Il faudrait donc savoir en quels sens différents *brûler* constitue aujourd'hui, pour l'image et l'imitation, une “fonction” paradoxale, il vaudrait mieux dire une dysfonction, une maladie chronique ou récurrente, un malaise dans la culture visuelle : quelque chose appelant, par conséquent, une poétique capable d'inclure sa propre

symptomatologie. »⁵¹⁵ *L'image brûle* et de là, nous revenons sur une autre approche de la photographie. Le titre de Didi-Huberman est un titre lui-même brûlant. C'est une réalité présente : l'image est présentement en train de prendre feu. Si cette pensée ne cesse de pointer, d'affleurer le cœur des grandes pensées contemporaines, elle reste encore seulement indiquée, suggérée. Comme si l'image brûlait un peu plus chaque jour, par sa présence croissante et monolithique. Pour Didi-Huberman, cette brûlure provient d'un processus d'inflation de l'image. Or, au-delà de ce processus, c'est bien de la réalité de l'image elle-même dont il est question et de ce qu'elle donne à voir. Et d'ailleurs, que donne-t-elle à voir ?

« En attendant, la question demeure, la question persiste et empire : elle brûle. Jamais, semble-t-il, l'image — et l'archive qu'elle forme, dès lors qu'elle se multiplie un tant soit peu et que l'on désire recueillir, comprendre cette multiplicité —, jamais l'image ne s'est imposée avec tant de force dans notre univers esthétique, technique, quotidien, politique, historique. Jamais elle n'a montré autant de vérités si crues ; jamais, pourtant, elle ne nous a autant menti en sollicitant notre crédulité ; jamais elle n'a autant proliféré, et jamais elle n'a autant subi de censures et de destructions. Jamais, donc — cette impression tenant sans doute au caractère même de la situation actuelle, son caractère *brûlant* —, l'image n'a subi autant de déchirements, de revendications contradictoires et de rejets croisés, de manipulations immorales et d'exécutions moralisantes. »⁵¹⁶

Au-delà des effets périphériques liés au pouvoir de l'image, nous retiendrons tout particulièrement son pouvoir de déchirure. Le feu consume en déchirant, mais toujours d'une déchirure sourde, muette, crépitante. Cette *autre* écriture de l'image n'est pas liée à l'acclamation de sa violence et de ses manifestations. Certes, il y a un contexte historique, culturelle, sociale ; il y a des critiques et des pièges qui nous poussent à constater que la photographie engage, non plus seulement la lumière, mais le feu. Mais ce contexte ne peut révoquer une question plus profonde : celle de savoir pourquoi on ne peut plus recevoir l'image sans immédiatement en ressentir sa part de brûlure. De sorte que « savoir regarder une image, ce serait, en quelque sorte, se rendre capable de discerner là où elle brûle, là où son éventuelle beauté réserve la place d'un "signe secret", d'une crise non apaisée, d'un symptôme. Là où la cendre n'a pas refroidi. »⁵¹⁷ De sorte que voir une photographie, ce serait

⁵¹⁵ Georges Didi-Huberman, *L'Image brûle in Penser par les images, autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, textes réunis par Laurent Zimmermann, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2006, p. 12.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 13. et p. 14.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 33.

rendre compte de son lieu de basculement, là où elle est *en instance* de ne plus *devenir* une image. Et finalement de sorte que voir une photographie, ce serait vivre et mourir avec elle, là où ce qu'elle donne à voir manque son « témoignage » visuel. Photo-graphier, ce serait voir autrement, voir en étant aveuglé à l'endroit où « ça parle », où ça meurt dans l'immortalité. Cette brûlure au cœur du photographique est une écriture, au sens fort et au sens aussi où elle n'est pas immédiatement lisible, au sens où elle parle dans une seule langue, et en l'occurrence, dans *une langue du regard*. En somme, voir cette brûlure, ce serait *savoir-non-savoir* là où la photographie *n'est plus* photographie. Là où elle est autre chose que son propre médium, que sa propre parole et que son propre visage — intraduisible.

« Car l'image est bien autre chose qu'une simple coupe pratiquée dans le monde des aspects visibles. C'est une empreinte, un sillage, une traîne visuelle du temps qu'elle voulut toucher, mais aussi des temps supplémentaires — fatalement anachroniques, hétérogènes entre eux — qu'elle ne peut pas, en tant qu'art de la mémoire, ne pas y agglutiner. C'est de la cendre mélangée, plus ou moins chaude de plusieurs brasiers.

En cela, donc, l'image brûle. Elle brûle du réel dont elle s'est, à un moment, approchée (comme on dit, dans les jeux de devinette, “tu brûles” pour “tu touches presque l'objet caché”). Elle brûle du désir qui l'anime, de l'intentionnalité qui la structure, de l'énonciation, voire de l'urgence qu'elle manifeste (comme on dit “je brûle pour vous” ou “je brûle d'impatience”). Elle brûle de la *destruction*, de l'incendie qui faillit la pulvériser, dont elle réchappa et dont, par conséquent, elle est capable aujourd'hui d'offrir encore l'archive et la possible imagination. Elle brûle de la *lueur*, c'est-à-dire de la possibilité visuelle ouverte par sa consommation même : vérité précieuse mais passagère, puisque vouée à s'éteindre (comme une bougie éclairée, mais, en brûlant, se détruit elle-même). (...) Elle brûle de la *mémoire*, c'est-à-dire qu'elle brûle encore, lors même qu'elle n'est que cendre : façon de dire son essentielle vocation à la vocation à la survivance, au *malgré tout*.

Mais, pour le savoir, pour le sentir, il faut oser, il faut approcher son visage de la cendre. Et souffler doucement pour que la braise, dessous, recommence d'émettre sa chaleur, sa lueur, son danger. Comme si, de l'image grise, s'élevait une voix : “Ne vois-tu pas que je brûle ?” »⁵¹⁸

Nous ne pouvons parler d'une écriture photographique qui serait seulement émotive. Nous ne pouvons dire l'image brûle pour *cette* « raison » précise. Il faudrait penser : l'image brûle parce qu'elle est image et mise en péril de sa propre image, parce qu'elle ne peut être froide, intègre et entière. Elle est manquante, lacunaire en un lieu habité mais absent. Or il semble que la photographie est brûlure, par-delà toute métaphore, toute comparaison et toute expressivité. Elle est brûlure dans sa démarche et dans ses omissions, dans son désir de *dire ce qu'elle est*, concrètement et visuellement parlant. De nombreux photographes s'emploient

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 51. et p. 52.

aujourd'hui à retenir *un* état du monde dans l'image que l'image ne peut elle-même supporter, à *faire feu* de l'état du monde *dans* l'image. Ce n'est rien d'autre qu'une déclaration partielle qui échappe toujours à son propos. En cela, c'est une écriture fragmentaire. Et cette écriture reste liée à la lumière comme on pourrait l'être tout autant à sa part d'ombre. C'est pourquoi ce que la photographie donne à lire, c'est un rapport effroyablement direct à l'espace, impliquant par là même un rapport à une certaine densité de lumière — combustible. Autrement dit, si l'écriture ne peut disparaître que dans l'espace de l'écriture (Blanchot), la *photo-graphie* ne peut apparaître que dans cette étreinte avec la lumière. Et en cette apparition, l'*ét(r)einte* est extinction. C'est la raison pour laquelle le regard en proie aux flammes, volant et brûlant, pour ainsi dire, la matière du monde, ne peut que laisser le feu s'éteindre par la suite et de lui-même.



21. Thomas Lélou, série *Têtes brûlées*.

Certains photographes, tel Tom Drahos ou encore Thomas Lélou dans son travail intitulé *Têtes brûlées*, tenteront véritablement l'expérience de cet holocauste photographique. Ce serait une manière de matérialiser la pensée du « champ aveugle », chère à Barthes —

pensée selon laquelle tout ce qui est à l'intérieur du cadre, et ce même sous le diktact du « ça-a-été », ne meurt pas *tout à fait*. Régis Durand revient sur les agissements artistiques de Tom Drahos et en propose l'analyse suivante : « Lorsque Tom Drahos brûle des tirages Cibachrome (qui valent de l'or...), et qu'il recueille leurs cendres dans une urne ; lorsqu'il dissout un de ses tirages dans une éprouvette ou un flacon, il affirme à sa manière la permanence de la mémoire photographique à travers ses divers avatars, un peu comme les alchimistes croyaient en la transmutation des métaux... »⁵¹⁹ Tom Drahos mesure alors l'essence abyssale du photographique en permettant, pour une fois, à l'image de mourir, d'être tuée par son propre corps — la lumière.

« L'oeuvre mime non pas une apparence mais une transformation, un possible, une passion. La voici soufflée, racornie par la flamme du chalumeau, réduite en cendres et recueillie dans une urne, mais toujours vivante parce que toujours porteuse, à la limite de l'invisibilité, d'un fragment de l'image du monde. La voici au contraire déployée en longues lanières, banderoles éclatantes sur un fond blanc lavé de toute impureté par le solvant comme le corps de l'ascète par la pluie de l'orage. Etonnante blancheur photographique, qui n'est jamais donnée comme la virginité de la réserve dans un tableau, mais est au contraire la résultante d'un travail sur la couleur, un après-coup volontaire. »⁵²⁰

Incinérer l'image, cela veut désormais signifier qu'elle peut s'éteindre, qu'elle est « mortelle » et en même temps qu'elle peut emporter la mort avec elle, au-delà même de sa propre mort. Certes, l'image peut être oubliée et disparaître, mais le fragment du monde qu'elle portait ou qui la portait reste présent, visible, à l'état de cendres — l'image elle-même devenue invisible. En ce sens, l'image ne cesse de nous rappeler qu'elle ne possède rien, là où depuis toujours, nous avons pensé, à tort, qu'elle dérobaît, soustrayait, pillait une part essentiellement visible du monde. L'image photographique se dépouille peu à peu de ce dont elle s'empare. Elle ne détient rien, sort du feu pour mieux y retomber — « ne pas rester auprès de soi, ne pas être à soi, voilà l'essence de la cendre, sa cendre même. »⁵²¹

⁵¹⁹ Régis Durand, *Tom Drahos : La rédemption de la matière photographique in Le regard pensif, Lieux et objets de la photographie, op. cit.*, p. 190.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 202.

⁵²¹ Jacques Derrida, *Feu la cendre, op. cit.*, p. 45.

II. La fin du récit ou les cendres du livre : le charnier de l'écriture

« Il semble que le geste de “brûler les livres”
soit en rapport avec cette interrogation :
le livre en tant qu'objet est-il possible ? »⁵²²

Il y aurait un bouleversement profond à penser la présence du feu et de la brûlure. Et ce bouleversement serait lié à l'œuvre et au souci de l'œuvre et de son devenir-livre, son devenir-papier, devenir-feu, devenir-cendre. Cette recherche d'une « forme nouvelle », d'une « nouvelle vision », nous confronterait à un espace si densifié et si brûlant qu'il porterait déjà en lui et comme en creux l'inéluctable destin du feu : la cendre. Que ce soit Jabès, Derrida (et plus particulièrement dans *Feu la cendre*), Blanchot ou encore Marc Alain Ouakim, tous attireront notre attention sur cette fin du livre qu'inaugurerait la cendre. Que reste-t-il du livre après le passage du feu ? Et pouvons-nous sauver le livre de sa dévoration par les flammes ? Et d'ailleurs, pourquoi faudrait-il chercher à le sauver ? La cendre ne ferait-elle pas partie du livre, ne lui ferait-elle pas retour, ne lui rendrait-elle pas hommage ? Comment comprendre ce constant recours au feu et à la cendre à venir soit pour détruire le livre, soit pour faire parler, *suinter* l'écriture ? Que reste-t-il du livre en cendre ? Et que dit le livre en cendre ? « Il y a, sous la cendre, un hommage rendu au feu que tu peux entendre »⁵²³, écrit Jabès. Il y a quelque chose dans l'écriture de l'ordre d'un dévouement absolu au feu et aux flammes, jusqu'à ses suites les plus terribles, « entre cendres et semilles d'incendie. »⁵²⁴ Et comment lire la venue de la cendre ou « comment lire une page déjà brûlée, dans un livre qui brûle, sinon en faisant appel à la mémoire du feu »⁵²⁵ ? La *graphia*, la *photo-graphia* est « mémoire du feu ». Il y a là une vérité que nous ne sommes pas encore à même d'appréhender. Une vérité liée à la cendre et à ce geste incontrôlé d'emporter de la cendre avec soi. Comme si on ne pouvait jamais savoir pourquoi, « où ? pourquoi ? » ou « qui sait ? »

⁵²² Marc-Alain Ouakim, *Le Livre brûlé*, *op. cit.*, p. 396.

⁵²³ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, *op. cit.*, p. 182.

⁵²⁴ Edmond Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, *op. cit.*, p. 22.

⁵²⁵ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, *op. cit.*, p. 136.

« Le peu de cendres que j'emporte — où ? pourquoi ? — prélevé de cette haute montagne qui surplombe le monde, est-ce le corps d'un ami, d'un ennemi ? — ou, qui sait ? moi ; moi dans les autres ; cette partie brûlée de moi en chacun d'eux ; mais ils furent si nombreux qu'il ne subsiste, en moi aujourd'hui, presque plus rien de moi.

Foule dévoreuse, dévorée par les flammes ; foule en poudre. Ecrire, désormais, serait-ce, pour moi, soustraire les cendres de mon nom de celles du leur ?

Il reste toujours, en quelque endroit discret, une flamme à l'affût du moindre fêtu de paille et qui refuse obstinément de s'éteindre, ivre d'incendie. »⁵²⁶

« Soustraire les cendres de mon nom » : en disant cela, tout se passe comme si Jabès enlevait les mots à la mort — son être-de-mots sorti du linceul. Nous ne cesserons de passer du feu vivant au reste du feu, nous ne cesserons de nous balancer entre deux paroles — Jabès/Derrida : *Feu la cendre* ; « *Feu une flamme* »⁵²⁷. Tout grand livre a quelque chose en lui qui a brûlé. En ce sens, il n'y a pas de livres intacts, sans blessure ni dégradation. Ce qui appartient à l'écrivain, ce sont les cendres de son livre à venir : « un peu de cendres m'aura, un instant, appartenu ; restes livrés au vent d'un livre calciné. »⁵²⁸ Un livre ne peut mourir d'être déchiré, il continuerait à parler dans chaque mot coupé de sa phrase. La seule solution pour tuer le livre, c'est de le passer au feu. Mais pourquoi vouloir tuer le livre ou serait-ce seulement une « façon d'être avec le livre » que nous voudrions tuer ? Comme pour répondre en laissant la réponse infiniment interprétable, Jabès nous donne à entendre cette légende d'un disciple venant offrir son livre à son maître.

« Il offrit son livre à son Maître qui le lut, le récrivit et, à son tour, l'offrit à son Maître.

Le Maître le lut, le récrivit et, renouvelant le geste de ses disciples, alla l'offrir à son Maître.

Le Maître le lut, le récrivit et, soucieux, lui aussi, du jugement de son Maître, s'empressa de le lui offrir.

Attentivement, le Maître le lut et, se sentant, par ses quatre disciples, visé dans son enseignement, le jeta au feu. »⁵²⁹

C'est lorsque nous n'avons plus de maîtres au-dessus de nous que l'histoire infiniment

⁵²⁶ Edmond Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, op. cit., p. 64.

⁵²⁷ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, op. cit., p. 60.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 55.

écrite et réécrite se destine aux flammes, c'est-à-dire à une impossible réécriture. C'est lorsque le livre ne peut plus être réécrit qu'il répond à l'appel du feu. C'est lorsque le livre se *différencie* de lui-même qu'il devient véritablement *livre*, qu'il existe par-delà le livre et donc dans la cendre. Autrement dit, le livre à travers la cendre demeure. Il demeure comme une façon d'aimer *trop* ou *mal*, en donnant, reprenant, perdant, oubliant, recommençant. Brûler les mots, mourir avec eux ou penser dans le danger de vivre et de mourir. Dans son *livre brûlé*, Marc-Alain Ouakim s'interroge sur « la mise en scène que règle le Talmud dans le seizième chapitre du traité *Chabbat* pour poser la question suivante : “qu'est-ce qu'un livre ?” Le Talmud imagine un incendie ayant lieu le jour du *Chabbat* (septième jour de la semaine), jour saint pendant lequel il est interdit d'allumer et même d'éteindre un feu. Que faut-il faire avec les livres ? Ils brûlent, il faut les sauver... Jusqu'à quelle limite un livre est-il considéré comme un livre digne d'être sauvé ? Interrogations étranges que le Talmud, lui, prend très au sérieux. »⁵³⁰ Il y aurait donc des livres qu'il faudrait sauver de l'incendie — et ce, « soit qu'on les lise, soit qu'on ne les lise pas »⁵³¹ — et d'autres qu'il faudrait sciemment laisser brûler.

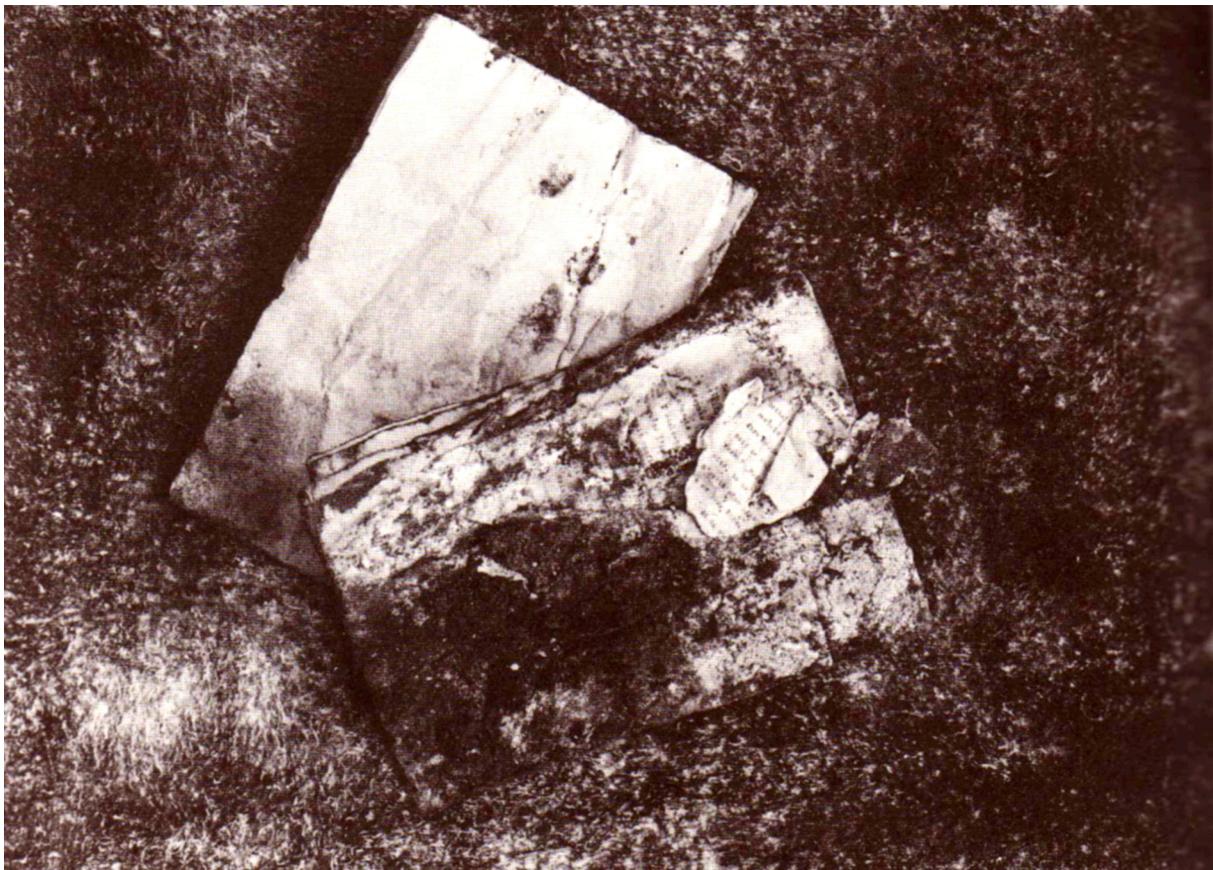
Ce qui est en jeu ici, c'est la notion de « sauvegarde » et de protection. Or l'écriture doit-elle être protégée ? Et toutes les écritures doivent-elles l'être ? Existerait-il des livres qui ne meurent pas ? Serait-ce là le message délivré par la légende contée par Jabés : le maître peut jeter le livre au feu, puisque le livre est comme vivant malgré sa mort ? Et « là encore, se retrouve la limite, et peut-être, de manière plus radicale, la limite entre la vie et la mort du Livre. Limite ou bordure de l'existence du livre, au-delà, ou plutôt en deçà, de laquelle le Livre bascule dans le non-livre. »⁵³² Là où nous avons pris, quelques pages plus tôt, le risque

⁵³⁰ Marc-Alain Ouakim, *Le Livre brûlé*, *op. cit.*, p. 13. Notons ici, avec Marc-Alain Ouakim, que « Le “livre Brûlé”, c'est d'abord un titre de livre emprunté à Rabbi Nahman de Braslav, Maître hassidique de la fin du XVIII^e, qui décida, un jour de l'hiver de l'année 1808, de brûler un de ses livres auquel il donna par la suite le nom de “Livre Brûlé”. De ce livre, il ne nous reste que le titre et une tradition qui nous explique la nécessité de brûler les livres saints... » *Ibid.*, p. 12. et p. 13. Maurice Blanchot fera allusion à Rabbi Nahman de Braslav, dans *Une voix venue d'ailleurs*, en s'en remettant, dit-il, « à la parole d'un Maître hassidique (qui a toujours refusé d'être Maître) » : « ainsi, en vient-il à n'écrire le Livre secret que pour le brûler, devenant célèbre comme l'auteur du “Livre Brûlé”. » *Une voix venue d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 38.

⁵³¹ Marc-Alain Ouakim, *Le Livre brûlé*, *op. cit.*, p. 169. Il reprend quelques pages plus loin : « ... soit qu'on les lise, soit qu'on ne les lise pas... Quelle expression étrange ! Il y aurait donc des livres qu'on ne lit pas ! Si on ne les lit pas, pourquoi alors sont-ils écrits ? Peut-être s'agit-il d'une illisibilité qui découlerait de leur vieillissement. Le parchemin craque, l'encre est effacée ? » *Ibid.*, p. 179.

⁵³² *Ibid.*, p. 13.

du non-voir et du non-savoir, il faudrait maintenant prendre le risque du non-livre. Tant de *non-* pour, à chaque fois, signifier cet autre espace non-dialectisable, échappant étrangement à la négation. Disons qu'il s'agit d'un livre qui n'est pas vraiment livre, qui est mitigé dans son statut d'existence de livre. Et puis cette pensée souterraine, récurrente, récidivante même, de la cendre et du livre, et de leurs intrications. Comme s'il arrivait toujours un moment où, au cœur de l'écriture et du processus artistique et littéraire des œuvres que nous avons retenues sous l'acception « d'œuvres-limites », il fallait affronter cette question de la fin du livre ou de la limite du livre, de son devenir-cendre.



22. Claude Maillard, *Sans titre*.

Faudrait-il y voir là des effets de pensées liés au caractère sacré du livre ? Si tel est bien le cas, ce ne serait pas un sacré *céleste* — Blanchot marquera d'ailleurs cette distinction au sujet de l'écriture d'Artaud : « le sacré : non pas le ciel séparé de la terre, mais la communication violente qui ne disjoint pas la force et le dieu, qui ne “cloue pas le ciel dans le

ciel, et la terre sur la terre”, qui garde contact avec le tout, avec la “multiplicité broyée” des choses, leur contradiction brisante, leur “désordre aux aspects enflammés” et leur unité. »⁵³³ Ainsi, la fin du livre serait plutôt à penser du côté d’un livre-limite et non pas d’une inspiration à répondre (ou à ne pas répondre) de ses niveaux d’interprétations transcendants ou religieux. Plus simplement, il nous faudrait dire : la fin d’une écriture commence là où elle déborde. Une écriture qui brûle, c’est une écriture qui dépasse les bords de son contenant — la page — et qui se répand, progresse, poursuit. C’est par là même une écriture qui s’acharne — « dissociation ou décomposition préalable qui se libère dans l’acharnement — le charnier — de l’écriture »⁵³⁴. *Ca se raconte* donc par-delà la fin du récit et le bord des pages. *Ca se raconte* aussi par-delà la mort et son insistance, et plus précisément par-delà l’espace depuis lequel on insiste à parler de la mort — le livre.

Cela se voit plus que cela se lit. Cela se vit plus que cela se voit. Et d’ailleurs, d’où provient ce désir derridien — pour ne pas dire cette urgence — de brûler, de « tout brûler », bien avant la publication de *Feu la cendre ? De La Carte postale*, c’est-à-dire d’une histoire d’amour. Les mots débordent au-delà de tout livre possible, de toute retranscription et de toute vie possible, donc *il faut brûler*⁵³⁵. Brûler est la seule issue, la « seule chance », la seule possibilité de survivre à une expérience qui vit déjà sa propre mort. *La Carte postale*, c’est une histoire du *recto-verso* de ce qui brûle — l’image, le texte ; la photographie et les mots. C’est aussi une histoire d’expéditeur et de destinataire qui brûlent la distance, qui meurent de

⁵³³ Maurice Blanchot, *L’Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 436.

⁵³⁴ *Ibidem*.

⁵³⁵ Passages mémorables de *La Carte Postale*. Nous ne pourrions tous les citer ici. Retenons cependant cette *explication* à l’appel et au recours au feu et à son devenir-cendre : le débordement (de mots). « Oui, tu avais raison, nous ne sommes désormais, aujourd’hui, maintenant, à chaque instant, en ce point-ci sur la carte, qu’un minuscule résidu “laissé pour compte” : de ce que nous nous sommes dit, de ce que, n’oublie pas, nous avons fait l’un de l’autre, de ce que nous nous sommes écrit. Oui, cette “correspondance” tu as raison, tout de suite elle nous a débordés, c’est pour cela qu’il aurait fallu tout brûler, tout, jusqu’à la cendre de l’inconscient — et “ils” n’en sauront jamais rien. » Jacques Derrida, *La Carte Postale*, *op. cit.*, p. 11. Et puis, au fût et à mesure des pages, cette pensée devient plus concrète, plus pressante : « Je voudrais t’écrire si simplement, si simplement, si simplement. Sans que rien n’arrête l’attention, sauf la tienne uniquement, et encore en effaçant les traits, même les plus inapparents, ceux qui marquent le ton, ou l’appartenance à un genre (la lettre par exemple, ou la carte postale), pour que la langue surtout reste secrète évidence, comme si elle s’inventait pas à pas, et comme si elle brûlait aussitôt, dès qu’un tiers y mettrait les yeux (au fait, quand accepteras-tu que nous brûlions effectivement tout ça, nous-mêmes ?) » *Ibid.*, p. 15. « Notre seule chance de *survie*, maintenant, mais en quel sens, ce serait de tout brûler, pour revenir à notre premier désir. De quelque “survie” qu’il s’agisse, c’est notre seule chance, je veux dire commune. Je veux recommencer. On brûle tout ? c’est l’idée de ce matin, quand tu reviens je t’en parle — le plus techniquement du monde. » *Ibid.*, p. 185.

ne pas se faire face. Et c'est encore une impossibilité pour le regard de voir simultanément le recto et le verso de la carte postale, de lire pendant que l'autre regarde, de regarder l'autre lire. Comme si à la vue des cendres, on faisait, pour une fois, *face*, on donnait et on pardonnait, sans pouvoir. Plus de discordes donc, sauf pour celui ou celle qui sait regarder ce qui ne se donne plus à lire. Ce qui se dégage de cette écriture en proie aux flammes, c'est l'inéluctable décomposition et dégradation du langage, de l'Autre de tout langage. A qui saura lire la cendre.

III. L'illisible

« L'illisibilité est au bout de la lisibilité perdante. »⁵³⁶

Cendre portée sur la littérature, lumière folle de l'image, espace qu'il est impossible voire très difficile d'identifier : tels seraient ce qui creuse la lisibilité, la brouille, la broie. Il y aurait des textes dits illisibles et des photographies elles aussi, non pas invisibles, mais illisibles. C'est d'ailleurs une acception courante du vocabulaire photographique. Une « photographie illisible », c'est techniquement et numériquement parlant, un « fichier » que l'on ne peut ouvrir, c'est une défaillance dans la configuration de lecture ou de reconnaissance d'un format de l'image. Et si nous partions de là. De ce message nous alertant à l'écran qu'une photographie — la *nôtre* souvent — est décrétée « illisible », c'est-à-dire que nous ne pouvons désormais plus y avoir accès. Cette idée nous arrête un instant : une photographie qui ne s'ouvre pas. Qu'est-ce que cela veut bien dire une « photographie qui ne s'ouvre pas » ? Elle est là — visible, sous la forme d'un « fichier » — mais elle reste refermée, enfermée sur elle-même. Et c'est justement cette impossibilité ou cette extrême difficulté d'*accéder à* — qui caractérise l'illisibilité. Il y a là quelque chose d'insupportable à ne pas pouvoir lire ce qui est là, à ne pas pouvoir l'*apprécier*.

Dès lors, comment recevoir la parole de ceux qui, tout au long de leurs œuvres, n'auront cessé de nous dire : « nous sommes des artistes, des écrivains de l'illisible » ? Est-ce à dire, comme pour la photographie, que leurs livres ne s'ouvrent pas ? Serait-ce un livre qui se *garde* pour lui-même ? En ce sens, l'illisible ressemble à la cendre ou provient de la cendre. L'important y est à la fois gardé et perdu. Comme l'écrit Derrida : « c'est là la cendre : ce qui garde pour ne plus même garder, vouant le reste à la dissipation, et ce n'est plus personne disparue laissant là cendre, seulement son nom mais illisible. »⁵³⁷ Il semble que l'illisibilité des grandes oeuvres soit d'une certaine manière liée ou en lien avec le feu, la

⁵³⁶ Edmond Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, op. cit., p. 8.

⁵³⁷ Jacques Derrida, *Feu la cendre*, op. cit., p. 19.

brûlure et la cendre. Ce ne sont jamais des illisibilités sujettes à dépréciation, mais elles seraient comme tournées vers l'à-venir d'une *autre* visibilité. De là, il s'ensuit que ce sont toujours des livres au bord du livre, des livres marqués par un déplacement et un espacement de la signification et du signifié.

Ce sont, en somme, des livres qui s'éloignent de la définition du livre comme assemblage de feuilles au cœur desquelles les mots se destinent à être lus. Certes, cela reste une réunion de feuillets mais plus à l'état de matière — et nous retrouvons là cette pensée du livre comme matière combustible. Cela ne signifie pas qu'il est ici question de l'*objet-livre*. Au contraire, il s'agit de la matière-livre comprise comme indéchiffrable, en fuite et en perte, incernable, non discernable. *Feu la cendre* : « Au présent, ici maintenant, voilà une matière — visible mais lisible à peine — qui ne renvoyant qu'à elle-même ne fait plus trace, à moins qu'elle ne trace qu'en perdant la trace qu'elle reste à peine — qu'elle reste pour peu »⁵³⁸. Dialogue entrecoupé, « lisible à peine » nous rappelant qu'il y a une visibilité qui répond de l'illisible, un livre aveugle qui lui ne répond littéralement à rien, qui est *sans trace littéraire*. C'est là que nous retrouvons les confins de l'œuvre, là où il n'y a « rien qui au bout du compte ne la laisse intact, vierge »⁵³⁹. Au bout du compte, la cendre est illisible, le livre est cendre. Il y aurait là quelque chose d'essentiel : l'illisibilité peut être vue, allons jusqu'à dire l'illisibilité est *voyante*. Alors que donne-t-elle à voir ? Le bout, la portion extrême de l'œuvre, là où elle est abandonnée à elle-même, à sa fin. Toujours revient ce rapport au « bout », à cette extrémité silencieuse, crépitante. Lorsque Jabès cherche à situer l'illisible, il écrit : « l'illisibilité du lisible est, peut-être, le bout de la transparence. »⁵⁴⁰ En marge donc de nos difficultés à déchiffrer, elle est ce qui ne se déchiffre pas ; elle laisse voir ce qui se trouve derrière le livre. Nous pourrions conclure : l'illisibilité est un *laisser-passer* vers l'Autre du livre. *Laisser-voir* l'Autre du livre. « Décision "géniale" », dira Derrida, que celle de fermer l'accès à un sens directement « transmissible ». Ainsi, il poursuit : « L'illisible n'est pas le contraire du lisible, c'est l'arête qui lui donne aussi la chance ou la force de repartir. "The impossibility of reading should not be taken too lightly." (Paul de Man.) Que l'illisible donne à lire, cela n'est pas une formule de compromis. L'illisibilité n'en

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁴⁰ Edmond Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, *op. cit.*, p. 59.

est pas moins radicale et irréductible pour autant : absolue, vous me lisez bien. »⁵⁴¹ La souveraineté de l'illisible réside en ce qu'il « donne à lire », non pas immédiatement, confortablement, mais dans le péril de toute lecture. L'illisible, il faut le dire, saccage l'expérience de lecture, son bon déroulement. Toute grande œuvre espère, en son fond, que sa lisibilité proviendra de son illisibilité première.



23. Eric Rondepierre, *Loupe/Dormeur*, (Détail).

Cela rejoint ce qu'évoque Didi-Huberman au sujet de l'image photographique et de sa lecture, ce que Benjamin nommera d'ailleurs l'« *analphabétisme de l'image* » : « si ce que vous regardez n'appelle en vous que clichés linguistiques, alors vous êtes devant un cliché visuel, et non devant une expérience photographique. Si vous vous trouvez, au contraire,

⁵⁴¹ Jacques Derrida, *Parages*, op. cit., p. 149. A propos de *L'Arrêt de mort* de Maurice Blanchot.

devant une telle expérience, *la lisibilité des images* n'ira justement pas de soi, car privée de ses clichés, de ses habitudes : elle supposera d'abord le *suspens*, la mutité provisoire devant un objet visuel qui vous laisse interloqués, dépossédés de votre capacité à lui donner sens, voire même à le décrire ; elle imposera, ensuite, la *construction* de ce silence en un travail du langage capable d'opérer une critique de ses propres clichés. »⁵⁴² Une image suscitant une telle expérience photographique est une image de la perte du langage parlé. Comme s'il fallait justement perdre le langage pour atteindre l'image, et inversement, ne plus voir pour réapprendre à lire. Pensons ici à certaines photographies figurant dans l'ouvrage *Parties Communes*⁵⁴³ d'Eric Rondepierre — photographies recouvertes de phrases dactylographiées en petits caractères, de sorte que l'ensemble est proprement illisible. Dans ces photographies, on ne peut jamais *voir* à la fois le texte et l'image. Lorsque l'on essaie de lire ces caractères infiniment petits, on perd alors immédiatement l'image. Et lorsque l'on se concentre sur l'image, on perd l'accès au texte. Ces œuvres photographiques fournissent un véritable éclairage à la question de l'illisibilité. Elles nous poussent à nous interroger, non pas seulement sur notre statut de spectateur-lecteur, mais sur la mise en crise d'une réception venant possiblement totaliser l'œuvre. Reste que ces photographies sont dignes des « grandes œuvres », en cela qu'elles touchent à une modalité du sens qui ne répond plus à un seul mode de lecture ou à une seule approche de la visibilité. De l'œuvre qu'est ce « grand livre » émerge un « centre d'illisibilité ». Or ce « centre d'illisibilité » est « un autre enfer », « où veille et attend la force retranchée de cette parole qui n'en est pas une, douce haleine du ressassement éternel. »⁵⁴⁴ L'illisible ne donne donc pas à lire *ce qui est*, mais ce qui est parti, *ce qui n'est plus* dans le livre, ce qui a échappé au livre comme à son propos. Il donne par là même à voir l'endroit par lequel le livre s'est échappé de son enfer de livre.

En somme, l'illisible est une figure mobile, mouvante et non pas un échec de la signification. Il ne constitue donc pas une dérive vers l'inintelligible. S'il y a dérive, ce n'est surtout pas vers une possible catégorisation. Il en irait plutôt vers d'une « distance invisible,

⁵⁴² Georges Didi-Huberman, *L'image brûle*, in *Penser par les images, autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, op. cit., p. 35.

⁵⁴³ Eric Rondepierre, *Parties Communes*, Introduction de Quentin Bajac, Paris, Léo Sheer, 2007. Quentin Bajac soulignera la « nouvelle variation sur ces relations textes/images » qui parcourt l'œuvre d'Eric Rondepierre. Il parlera, en ce sens, d'un mode de « *divorce perceptif* ».

⁵⁴⁴ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 299.

immédiatement “grillée” entre les langues »⁵⁴⁵. Or, et à nouveau, qu’est-ce que l’illisible a affaire avec le feu ? D’abord, il produit un *effet visuel* (soit par la rature, soit par des effets de juxtaposition, de mise en forme du texte ou de compression, de registres de langue, etc.) L’illisible, c’est avant tout une question de regard et non une question de lecture. Et *a fortiori*, de regard brûlant. Convenons que certains textes ou photographies soient illisibles. Comme s’il fallait s’accorder sur cela. Barthes écrit d’ailleurs : « Tel texte est dit “illisible”. » Comme s’il y avait là quelque chose, non pas de sentencieux, mais de grave, à considérer. Une phrase courte, propre et efficace, entrant dans le vif du sujet. Or qu’entendre lorsqu’il poursuit, sans transition, par cette phrase : « J’ai un rapport brûlant à l’illisibilité »⁵⁴⁶ ? Qu’entendre si ce n’est les mots de celui qui s’est tenu au plus près de la langue et qui en restitue ce contact, cette extrême proximité, cette passion presque souffrante ?

« Je souffre de ce qu’un texte me soit illisible et moi j’ai été souvent accusé d’être illisible. Je retrouve ici le même affolement qui me donne la Bêtise : est-ce moi ? est-ce l’autre ? Est-ce l’autre qui est illisible (ou bête) ? Est-ce moi qui suis borné, inhabile, est-ce moi qui ne comprends pas ?

Devant le texte que je ne sais ni ne puis lire, je suis, à la lettre, “déboussolé”, il se produit en moi un vertige, un trouble des canaux labyrinthiques : toutes les “otolithes” tombent d’un seul côté ; dans mon écoute (ma lecture), la masse signifiante du texte bascule, n’est plus ventilée, équilibrée par un jeu culturel.

Le statut d’“illisibilité” est insaisissable “scientifiquement” (linguistiquement), sauf à recourir à des normes, mais ces normes sont indécises, varient graduellement. Cela renvoie inexorablement à une situation de langage (*language in use*) ; la linguistique sait bien qu’il faut maintenant s’occuper de cela, sinon elle périra ; mais il lui faut alors tirer à soi toute la nappe du monde, du sujet. L’illisibilité, c’est une sorte de cheval de Troie dans la forteresse des sciences humaines. »⁵⁴⁷

C’est une ruse venant mettre à mort la langue. N’est-ce pas d’ailleurs dans les « flancs aveugles »⁵⁴⁸ de la bête que se cachent les soldats, les invisibles, les insaisissables ? L’illisible entre là où on ne le voit pas. Expressément, Barthes dit encore « il faut maintenant s’occuper de cela », sinon la langue, dans toute sa torpeur, va encore glisser sur sa disparition. L’illisible pourrait malicieusement surprendre le lisible. Il invente une nouvelle

⁵⁴⁵ Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁴⁶ Roland Barthes, *Prétexte : Roland Barthes, Cerisy 1977*, Paris, Christian Bourgeois, 2003, p. 335.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 335. et p. 336.

⁵⁴⁸ « En cachette, ils enferment dans les flancs aveugles de la bête des hommes tirés au sort en remplissant de soldats armés les profondes cavités du ventre ». Cf. Virgile, *L’Enéide, Chant II*.

forme qui, au-delà de la forme fragmentaire, témoigne d'une matérialité signifiante inédite. Quelque chose nous parle là où nous ne pouvons plus lire. Là où nous voyons un bord flou, un espace blanc, un terrain neutre. Là où nous pénétrons, où nous courons, en aveugle — « déboussolés » dit-il.

IV. Le blanc

« Tu marches dans mon regard cahier vierge »⁵⁴⁹

Le blanc est sans doute la manifestation la plus excessive de l'illisible, en cela que toute trace du lisible y a disparu. A la limite, nous pourrions dire que le blanc ne promet aucune lisibilité. Et pourtant, les apparitions multiples de ce terme laissent figurer une possible lecture du blanc ou, en tout cas, une promesse et un à-venir de lecture. Est-ce à dire qu'il y aurait là écriture ? Existerait-il une typographie du blanc ? Et comment définir cet espace blanc oeuvrant au cœur de l'espace littéraire et photographique ? Ou encore « comment lire un récit émaillé de blanc ? »⁵⁵⁰ D'abord et contrairement au noir qui est absence profonde ou nuit de couleur, il faut dire que le blanc est la seule couleur combinant toutes les couleurs du spectre solaire. Le blanc est *chromatiquement* et *polysémiquement* infini, il n'a pas un sens précis, mais de multiples épaisseurs, plusieurs « plis » comme le donne à lire Derrida.

« Le "blanc" marque chaque blanc (celui-ci plus tout autre), la virginité, la frigidité, la neige, le voile, l'aile du cygne, l'écume, le papier, etc., *plus* le blanc qui permet la marque, en assure l'espace de réception et de production. Ce "dernier" blanc (ou aussi bien ce "premier" blanc) n'est ni avant ni après la série. On peut aussi bien le soustraire de la série (en quoi on le déterminerait comme un manque à passer sous silence) ou l'ajouter en surnombre au nombre, fût-il infini, des valences "blanc", soit comme un blanc accidentel, un déchet inconsistant dont la "consistance" apparaîtra mieux plus loin, soit comme un autre thème que la série ouverte doit, libéralement, accueillir, soit encore comme un espace transcendantal de l'inscription. Jouant dans cette structure différentiel-supplémentaire, toutes les marques doivent s'y plier, recevoir le pli de ce blanc. Le blanc se plie, est (marqué d'un) pli. Il ne s'expose jamais à plate couture. Car le pli n'est pas plus un thème (signifié) que le blanc et si l'on tient compte des effets de chaîne et de rupture qu'ils propagent dans le texte, rien n'a plus simplement la valeur d'un thème. »⁵⁵¹

⁵⁴⁹ Edmond Jabès, *Le Seuil Le Sable*, *op. cit.*, p. 215.

⁵⁵⁰ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁵¹ Jacques Derrida, *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 309.

Le blanc s'imisce partout. Il intervient à tous les niveaux, dans chaque espace et en toute série. Il *ouvre* le sens et libère de l'espace, sans pourtant s'intégrer à un thème, ni défendre une « idée », un « discours ». Et encore faut-il préciser que le sens qu'il ouvre, est un « sens "blanc" en tant qu'il est référé au non-sens de l'espacement, au lieu où n'a lieu que le lieu. »⁵⁵² Ce sens « blanc », c'est le lieu même du regard. En lui, tout s'efface, se dissémine et s'indifférencie, excepté le blanc qui demeure. Derrida poursuit : « Dès que le blanc (est) blanc, (se) blanchit, dès qu'il (y) a quelque chose à voir (ou à ne pas voir) avec une *marque* (c'est le même blanc que *marge* et que *marche*), soit que le blanc (se) marque (la neige, le cygne, la virginité, le papier, etc.), ou (se) dé-marque (l'entre, le vide, l'espacement, etc.), il se re-marque, se marque deux fois. »⁵⁵³ Il y aurait donc toujours, dans le blanc, quelque chose *à voir et/ou à ne pas voir*, à la limite d'apparaître et d'être vu. *Le blanc se voit*, entendons, il est toujours *visiblement* blanc. Mais il est aussi et simultanément ce qui *ne se voit pas* dans *ce qui se voit*. Toujours le blanc est *caméléonien*. Il se colore de son invisible vocable⁵⁵⁴. Penser une écriture du blanc ou voir dans le blanc une écriture, c'est véritablement répondre d'une pratique de l'abîme. D'une part, parce qu'il y va d'une écriture qui désigne le fond d'un espace insondable, et d'autre part parce qu'elle nous parle depuis le *point de vue* de ses limites. C'est une écriture de l'abîme et de l'abîme en tant qu'image. Le blanc est lecture de ce que se donne à voir — les écrits de Mallarmé⁵⁵⁵ et de Jabès en sont la preuve littéraire. Comme si un mouvement se dégageait de ce rassemblement de mots et de cette accumulation, nous menant à un espace blanc où se joue la dernière chance de l'écriture.

Voilà pourquoi, pour Jabès, « *nous rassemblerons les images et les images des images jusqu'à la dernière qui est blanche et sur laquelle nous nous accorderons.* »⁵⁵⁶ La littérature avance, non pas autour d'une réalité de l'ordre de la concentration et de l'amoncellement

⁵⁵² *Ibid.*, p. 314.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 315.

⁵⁵⁴ « Dans le repli du blanc sur le blanc, le blanc se colore lui-même, devient à lui-même, de lui-même, s'affectant à l'infini, son propre fond incolore, toujours plus invisible. Non qu'il s'éloigne comme horizon phénoménologique d'une perception : c'est en s'inscrivant en lui-même indéfiniment, marque sur marque, qu'il multiplie et complique son texte, texte dans le texte, marge dans la marque, l'une dans l'autre indéfiniment répétée : abîme. » *Ibid.*, p. 323.

⁵⁵⁵ Nous renvoyons ici tout particulièrement au livre bien connu de Mallarmé intitulé *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard* et à sa *scénographie blanche*.

⁵⁵⁶ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions I*, *op. cit.*, p. 231.

d'écrits, mais autour d'une espérance de restitution visuelle — espérance de la désespérance. Comme si le blanc formulait la promesse de retrouver un vocable encore inconnu et oublié : « un jour, nous arriverons à lire les espaces blancs entre les mots grâce auxquels nous pouvons aborder ceux-ci. »⁵⁵⁷ Et c'est en ce sens, selon Jabès, que « le blanc est lecture préliminaire du blanc. »⁵⁵⁸ Et si « tels les vocables, nous ne pouvons nous maintenir qu'à la surface blanche de la page »⁵⁵⁹, alors c'est seulement en restant continuellement en contact avec elle que nous pourrions peut-être en faire lecture. C'est donc en séjournant dans ce lieu blanc de la page, de l'image et des feuillets, que nous pourrions en étudier le paysage. Oui, parce qu'il nous faut dire immédiatement que le blanc est paysage et que « le paysage n'est qu'un immense écran blanc »⁵⁶⁰. Ces formules jabésiennes restituent au blanc son importance, à la fois au regard du livre et de l'œuvre à-venir, mais aussi au regard du regard lui-même. Pensée essentielle de Jabès : l'écriture blanche ressuscite le regard. Elle permet de revenir et de retrouver ce qui a été perdu et que l'on a, pour l'heure, encore tu. Le tracé du regard aurait-il là quelque chose à nous dire ? S'il a à dire, c'est sans doute parce qu'il n'a cessé de venir et de revenir, d'interagir avec le monde. En lui, nous pouvons espérer une autre lecture — le monde dans le blanc des yeux du livre.

Or le blanc n'offre aucun repos pour le regard : il le met, au contraire, en souffrance. Toute surface blanche « nous trouble les yeux et nous broie. »⁵⁶¹ En voici peut-être une première justification : « *si, face au feuillet qui frissonne dans mes mains, je suis pris de vertige, ce n'est pas à cause de sa blancheur; mais des mots blancs qu'il dissimule et qui attendent, dans leur ordre, d'apparaître. Saurai-je les reconnaître ? Je suis ébloui.* »⁵⁶² Ce qui blesse d'abord le regard, c'est l'intensité lumineuse du blanc. Ce serait elle qui pourrait m'empêcher de lire ou de me dire « je suis empêché ». Ensuite, il y a cette déstabilisation visuelle que génère l'espace blanc — déstabilisation radicale, non courante, n'indiquant rien

⁵⁵⁷ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁵⁸ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, *op. cit.*, p. 536.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 398.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 477.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 393.

⁵⁶² Edmond Jabès, *Le Livre des Questions I*, *op. cit.*, p. 230.

à première vue. La souffrance est ainsi liée à la mesure de mon désir, celui de pouvoir y lire ou y voir quelque chose.

Cette expérience visuelle du blanc démontre qu'il peut exister une lecture non phonique et non syntaxique. L'analyse que nous en faisons nous conduit plutôt à penser cette expérience visuelle comme une recherche d'un autre *corps* de texte. Jabès, en qualifiant les feuillets blancs de « si bizarrement blancs »⁵⁶³, nous laisse entendre qu'il y a, en eux, une énigme encore non élucidée, une signification qui nous demeure encore énigmatique. Nous retrouverons ce même sentiment dans l'usage photographique qui est fait du blanc. En effet, de nombreux artistes s'emploieront à *faire des photographies blanches*. Ce ne sont pas des photographies monochromes, au sens où elles seraient recouvertes de la « couleur » blanche, mais des photographies spectrales. En elles, la présence est vide et l'absence impénétrable. En elles, le réel a disparu. C'est la lumière qui est devenue la matière même de la photographie, comme le donne à voir le travail de Rossella Bellusci. Ce n'est pas seulement la création artistique qui est en jeu dans ces photographies blanches, mais la mémoire. Ce sont des photographies qui ont une mémoire (elles ont été *irradiées* de réalité, elles ont une temporalité propre et une tonalité affective), à la différence d'un monochrome pictural, laissé à lui-même et à sa matière vierge, sans trace d'existence. Ce qui est intéressant avec le médium photographique, c'est la trace de réel qui se loge encore dans la blancheur de l'image. Dans l'œuvre de Rossella Bellusci, la présence de la réalité photographique n'est jamais morte. Certes, elle a disparu, mais elle donne encore à voir sa disparition dans un presque rien, un contour, une ligne, une trace. Ces photographies ne sont pas tout simplement « blanches », comme le serait un papier blanc non révélé. Elles sont plutôt comme un concentré de lumière, une charge fulgurante de réalité. Ce sont, en somme, des photographies de l'intensification.

Pensons encore aux photographies de Stéphane Cohen constitutives de son ouvrage *KB₁* : des polaroids blancs⁵⁶⁴ ou *presque* blancs, issus d'un travail dans un asile psychiatrique en 1999. Les images donnent pourtant à voir quelque chose — un état de

⁵⁶³ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, *op. cit.*, p. 98.

⁵⁶⁴ Stéphane Cohen, *KB₁*, nouvelle d'Adam Biro, Paris, Biro Editeur, 2006. Nous renvoyons également à l'image blanche choisie par Perec pour ouvrir la série des trente-neuf polaroids. Georges Perec, *Polaroids, Texte en main*, Grenoble, n°12, printemps-été 1997, p. 15.

choses —, comme l'écrira Adam Biro dans son introduction : « D'abord, je suis mal à l'aise. Un peu inquiet. J'aimerais pouvoir détourner mon regard, regarder ailleurs. Je me sens menacé, en danger. (...) Chacun y voit ce qu'il apporte, ce qu'il veut y voir. »⁵⁶⁵ Ces polaroids sont le dépôt d'une vérité asilaire, ils portent visuellement le silence étouffant de cette vérité. Nous sentons que les images sont, par cette blancheur, rendues à elles-mêmes. Comme si finalement ces photographies annonçaient *en voyant*. Cela rend sans doute compte de cette inexplicable adhésion au blanc. Dès lors, le blanc déborde l'image et le livre. Il révèle ainsi la résonance textuelle et la vocation visuelle d'une œuvre toujours à venir.



24. Stéphane Cohen, Polaroid, 0737.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 3.

V. Ce qui se *prophétise*

« Chaque image surgit donc comme une prophétie,
un signe qui désigne le futur,
mais un signe dont le sens n'est établi que par ce futur. »⁵⁶⁶

Les formes visuelles que nous avons désignées jusqu'alors semblent se *tourner vers*, désigner, pointer un changement, un bouleversement, une inflexion de l'œuvre et de notre rapport à l'œuvre. Il ne s'agit aucunement de lire ce titre dans un horizon sacré, divinatoire ou *sursignifiant*. Il importe de questionner au plus près ce qui appelle l'écriture et le regard dans cet espace ouvert, tranché net, à vif dans le réel. Rapprochons-nous de ces mots de Barthes : « Si mes efforts sont douloureux, si je suis angoissé, c'est que parfois j'approche, je brûle : dans telle photo, je crois percevoir les linéaments de la vérité. »⁵⁶⁷ *Ce qui se prophétise*, ce serait ce qui approche, ce qui arrive, non pas du futur, mais du cœur même de l'image. « Je brûle », dit Barthes, pour dire « je suis au plus proche de quelques lignes essentielles ». Aucune exactitude, justesse, ni évidence. C'est une ressemblance invisible à la vérité qui se dessine. « Je crois percevoir » : en ce sens, c'est une vérité faible, partielle et inquiétante, aveugle. Et Barthes précise bien : « dans *telle* photo ». *La* photographie n'est pas prophétique dans son ensemble, elle l'est seulement dans *une* image particulière ou à la rigueur dans *une* œuvre, *certaines* œuvres. Celles qui auraient, pour un instant, saisies une tranche de vérité, par le biais d'une surface-témoin. Il y a certaines images photographiques qui ont quelque chose à avouer d'un nouveau langage, qui portent en elles quelque chose qui dépasse l'œuvre, l'exproprie d'elle-même. Une photographie qui se prophétise, c'est une photographie qui s'annonce sans dénoncer, qui glisse un mot qu'on ne connaît pas, qui avance alors que nous la voyons à l'arrêt. Au sujet de l'œuvre de Duchamp, Krauss n'hésitera pas à la qualifier de prophétique :

« Il me semble pourtant qu'en plus de cela c'est une oeuvre prophétique. Nous nous trouvons dans un monde qui est de plus en plus structuré par la domination des formes visuelles, et particulièrement par la photographie.

⁵⁶⁶ Rosalind Krauss, *Le Photographique*, *op. cit.*, p. 142.

⁵⁶⁷ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 157.

Ce que suggère l'art de Duchamp, c'est que ce changement de la forme des images qui constituent de plus en plus notre environnement entraîne avec lui un changement dans la structure dominante de la représentation, et qu'à son tour, cela aura peut-être des conséquences sur les processus symboliques et imaginaires eux-mêmes — c'est-à-dire que le mode de production des signes affecte les processus mêmes de la connaissance. »⁵⁶⁸

« L'œuvre prophétique », telle que la conçoit ici Krauss depuis l'art de Duchamp, est une œuvre du glissement, d'un effet d'effet que l'œuvre ne revendique pas directement, qu'elle laisse présager malgré elle, en dehors d'elle, de ce qu'elle semble dire *artistiquement parlant*. Autrement dit, elle donne à voir quelque chose qu'elle ne dit pas. Disons qu'elle se *différencie* dans la présence qu'elle procure. « Aussi, pour désigner ce type de signes dont la fonction est prophétique », Krauss utilise le terme d'« "indice" qui signifie non seulement "signe" mais aussi "marque", "trace" et "symptôme" »⁵⁶⁹. Cet indice avant-coureur laisse présager d'un *état*, d'une spatialité *devançante*, d'un mouvement de l'œuvre en marche. Ce serait, selon Krauss, « une réalité porteuse de sa propre interprétation »⁵⁷⁰. Si l'œuvre est « indice », elle l'est comme un indice de lésion. Dans quelle mesure sommes-nous à même de percevoir cet indice ? Comment ce qui se prophétise peut-il parvenir jusqu'à nous ? Car si certaines œuvres laissent présager de cet indice, c'est toujours depuis une lecture avertie et un ressenti profond. Et si, Benjamin l'exprime comme suit, « l'histoire de l'art est une histoire de prophétie »⁵⁷¹, serait-ce toujours depuis une certaine conjecture de l'artiste et de l'analyse que l'on porte rétrospectivement sur ses œuvres ? D'emblée, l'œuvre émettrait, au-delà de sa parole artistique et comme en elle, une sourde rumeur, une confusion et un trouble qui ne rentre dans aucun présent, aucune actualité. Ce que visent ces œuvres, c'est l'usage d'une certaine langue et d'une certaine manière d'interagir avec la langue. Et cette interaction serait spatiale et temporelle, brouillant son présent, à la fois avant et après, parole d'une origine *destinale*. Il ne s'agit pas d'interroger le soi-disant « contenu » prophétique d'une œuvre,

⁵⁶⁸ Rosalind Krauss, *Le Photographique*, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 142. Elle se réfère ici au terme dont s'est servi Breton.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 112. Rosalind Krauss renvoie ici à Louis Aragon et à sa vision de l'œuvre de John Heartfield : « Comme il jouait avec le feu des apparences, la réalité prit feu autour de lui. (...) Les bouts de photographie qu'il agençait naguère pour le plaisir de la stupeur, sous ses doigts s'étaient pris à *signifier*. » Cf. Louis Aragon, « John Heartfield et la beauté révolutionnaire » in *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965, pp. 78-79.

⁵⁷¹ Walter Benjamin, *Ecrits français*, « Paralipomènes et variantes à *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* » (1936), Paris, Gallimard, 1991, p. 180. Cité par Georges Didi-Huberman, *L'image brûle* in *Penser par les images, autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, *op. cit.*, p. 26.

d'un texte ou d'une image, puisque ce qui ressort, ce n'est jamais ce qui est dit, mais la manière dont le dit a vu : le dit a une *manière prophétisante* de voir.

Si l'on essaie de décrypter cette tendance prophétique dans la littérature, ce que nous retrouverons alors, c'est l'idée de transparence. Dans *Au moment voulu*, Blanchot évoquera cette « transparence prophétique qui abîmait le temps. »⁵⁷² En effet, il nous faudrait reconnaître brièvement que la transparence est liée au regard : elle est ce qui laisse voir, ce qui laisse passer les rayons lumineux, extrêmement proche en ce sens de la fonction même de l'appareil photographique. Celui-ci permettant de *compromettre* le temps, de saboter son être de disparition, de percer son mode de défilement. Et, à la fin, il en résulte une dégradation méconnaissable *pour notre présent*. Cette écriture ou ce langage « essentiellement prophétique » répondrait donc d'une signification précise et non commune — Blanchot l'aura très bien dégagée, comme par élimination : « cela ne signifie pas qu'il dicte les événements futurs, cela veut dire qu'il ne prend pas appui sur quelque chose qui soit déjà, ni sur une vérité en cours, ni sur le langage déjà dit ou vérifié. Il annonce, parce qu'il commence. Il *indique* l'avenir, parce qu'il ne parle pas encore, langage du futur, en cela qu'il est lui-même comme un langage futur, qui toujours se devance, n'ayant son sens et sa légitimité qu'en avant de soi, c'est-à-dire foncièrement injustifié. »⁵⁷³ Disons alors que ce caractère prophétique répond d'une écriture non parlante, parce que laissant passer la limpidité du temps là où elle n'écrit pas (encore), là où elle laisse l'espace l'interroger et lui revenir. En ce sens, c'est « un langage qui ouvre la durée, qui déchire et qui débute », qui est « sans sourire, sans parure et sans fard, nudité de la parole première »⁵⁷⁴.

Interroger l'espace muet, le pointer silencieusement du doigt, le laisser à lui-même, au moment où il se décidera, enfin, à parler. Les grandes œuvres seraient attirées, guidées par cette défiguration sans figure du temps. Des œuvres s'inscrivent dans une volonté de répondre, alors que d'autres — tels les personnages de *Thomas l'Obscur* — « attirants le regard dans la transparence du temps, obligeaient celui qui les regardait à devenir visionnaire

⁵⁷² Maurice Blanchot, *Au Moment voulu*, *op. cit.*, p. 150.

⁵⁷³ Maurice Blanchot, *Une Voix venue d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁷⁴ *Ibidem*.

par une prophétie suprême de l'oeil. »⁵⁷⁵ Voilà ce que serait cette écriture : elle exercerait une force sur le regard, afin que celui-ci s'engage, re-dirige, devienne, en quelque sorte, *aiguilleur*. La parole se fait rare. Il arrive que cette écriture subisse l'irrésistible désir d'oublier de parler. « L'oubli est une pratique, la pratique d'une écriture qui prophétise parce qu'elle s'accomplit en renonçant à tout : annoncer c'est renoncer peut-être. »⁵⁷⁶ Ecriture qui cesse alors de revendiquer son droit de parole et son implication présente à la parole. Ecriture dessaisie, abandonnant le présent, regardant au loin, comme appelée au loin : « la parole prophétique est alors cette parole où s'exprimerait, avec une force désolée, le rapport nu avec le Dehors, quand il n'y a pas de rapports *possibles*, impuissance initiale, misère de la faim et du froid »⁵⁷⁷. Pour Blanchot, c'est une « parole errante » en ce qu'elle échappe, non seulement aux grilles interprétatives de l'époque, mais aussi à tout signe d'appartenance. Elle se dit dans la tergiversation du présent. C'est une parole dépossédée d'elle-même, ne dissimulant rien puisque nue, non couverte. Pourtant tournée vers l'œuvre, elle chemine médiatement, dans « cette sorte de mise en route éternelle qu'elle est, mais là seulement où cesse la route et lorsqu'il n'est plus pouvoir d'avancer. »⁵⁷⁸ *Ce qui se prophétise*, c'est ce qui se détourne en s'interrompant, laissant une blancheur mystérieuse derrière soi.

Ces paroles prophétiques donnent à entendre un invisible. Blanchot dira encore : « elles mettent à nu les choses, nudité qui est comme celle d'un immense visage qu'on voit et qu'on ne voit pas et qui, comme un visage, est lumière, l'absolu de la lumière, effrayante et rassurante, familière et insaisissable, immédiatement présente et infiniment étrangère, toujours à venir, toujours à découvrir et même à provoquer, quoique aussi lisible que peut l'être la nudité du genre humain : en ce sens seulement, figure. »⁵⁷⁹ Ce sont donc des paroles qui donnent à voir un invisible visiblement là pourtant. Elles laissent sur la page une figure, un espace de la figure, une vue extrême. Si bien qu'on ne les entend jamais à proprement parler. Elles annoncent depuis le dehors de la parole. Elles sont sans refuge, extérieures et

⁵⁷⁵ Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 131.

⁵⁷⁶ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 114.

⁵⁷⁷ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 111.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 112.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 117.

insituables. Paroles de poursuite : paroles de l'atteinte qui ne rattrapent rien, obstination qui se dérobe, « parole qui occupe tout l'espace et qui est pourtant essentiellement non fixée »⁵⁸⁰. Elles ressemblent à un éclat projeté au sol d'une vérité — éclat projeté en avant, là où on ne peut encore le voir, juste l'entendre sans savoir où il est tombé. Ici commence la parole annoncée et l'image promise. De sorte que ces œuvres se projettent, à l'écart de l'entente et de l'exprimable, à l'écart de l'art aussi. Elles se tiennent à la limite du prodigieusement lointain. En cela, elles demeurent périlleuses et difficiles. Sur ce point, elles nous obligent à repenser l'acte de voir et l'acte d'écriture à l'horizon duquel l'œuvre se forme. Comment ces œuvres se forment-elles ? Or comment se réalisent-elles, si tant est que nous pouvions encore parler de « réalisation » ? Ne se forment-elles pas plutôt à partir d'un gouffre, d'un abîme ou d'un précipice ? Elles esquisseraient alors l'histoire d'une *trajectoire abyssale*, d'une marche du regard en terre aveugle, vers un livre impossible, un point, un trou, une image de livre.



25. Bernard Guillot, Autoportrait, 2001.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 118.

TROISIEME PARTIE

**LE DESOEUVREMENT DU REGARD
— VERS L'ABSENCE D'ŒUVRE**

CHAPITRE I.

L'INFINI EXIL

I. La difficile traversée de l'oeuvre

« Terrain vague, page obsédée. »⁵⁸¹

L'expérience du regard est inséparable de l'œuvre-limite. Et cette œuvre-limite fait feu de tout ce qu'elle est ou représente. Demandons-nous maintenant comment l'artiste traverse l'œuvre, comme il séjourne auprès d'elle. D'abord il semble qu'il ne puisse la traverser qu'en errant, dans la tourmente, dans la sécheresse du voir et de l'écrire. Non pas seulement parce que nous aurions affaire à une recherche, mais parce que cette inquiétude vis-à-vis de l'œuvre est une épreuve pour l'artiste lui-même. Il n'y aurait pas de création sans épreuve. Or les épreuves que ces œuvres traversent témoignent d'un engagement, non pas pour ce qui est à *construire*, mais — et Blanchot ne démordera pas de cette pensée — pour « ce qui toujours pas avance ruine l'œuvre et toujours l'attire dans la profondeur vide du désœuvrement, là où de l'être il n'est jamais rien fait. »⁵⁸² Etrange propos venant affirmer la défaillance fondamentale de l'artiste, de l'œuvre et de son devenir. Comment entendre ce laisser-aller, cette désoccupation voire cette cessation de l'œuvre ? Comment le désœuvrement se donne-t-il à voir et à entendre *dans* l'œuvre ? Et comment rendre compte de cette « profondeur vide du désœuvrement de l'être, cette région sans issue et sans réserve dans laquelle l'œuvre, par l'artiste, devient le souci, la recherche sans fin de son origine »⁵⁸³ ? Cette région ou cet espace dans lequel le regard s'égaré donne, certes, lieu à la création, mais à une création quelque peu vacillante, en souffrance et en jouissance, en état d'être et de ne pas être, d'abdiquer et de se battre.

L'œuvre commence là où elle ne peut plus s'arrêter, là où elle est sans cesse écrite et non-écrite. Lorsque l'auteur n'écrit pas, l'œuvre s'écrit encore. Persécution de l'écriture : cela va mal avec elle comme sans elle. Comme si un précipice s'ouvrait sous ses pieds. « Mal

⁵⁸¹ Edmond Jabès, *Le Seuil Le Sable*, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁸² Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 297.

⁵⁸³ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 46.

éclairés sont, le plus souvent, les chemins de la création »⁵⁸⁴, nous dit Jabès. Ce qui est profondément captivant, c'est que nous sommes menés à cette pensée, poussés à cette réponse, seulement depuis certaines caractéristiques « brûlantes » de l'œuvre. Il est remarquable, qu'étant en proie à la fragmentation, à la nuit et au brasier de l'écriture, ces œuvres puissent encore rapporter quelque chose. Elles rapportent mais en ayant renoncé — à faire œuvre, à « édifier ». Elles ne nous persuadent pas, elles s'interrogent seulement sur l'espace non-parlant qu'elles libèrent. De sorte que nous ne pouvons plus les qualifier d'*œuvres* littéraires ou photographiques. Nous pouvons tout juste dire, qu'au-delà d'une certaine fin du récit et fin de la narration, ce sont des œuvres qui essaient de continuer. Ce sont des œuvres en danger, parce qu'elles n'ont ni appuis ni attaches.

L'expérience d'écrivain, comme ici celle de Blanchot, nous le laisse si souvent entendre : « Je sais d'expérience que rien n'est plus périlleux que l'écriture à laquelle manquent l'enchaînement du récit ou le mouvement nécessaire de l'argumentation. Si l'on suit un trajet, c'est "*un trajet d'aveugle*". On ne va nulle part. La commodité d'un but, fût-il lointain, n'existe pas. Ni maximes, ni paroles démonstratives, encore moins le n'importe quoi de l'écriture automatique. »⁵⁸⁵ L'écriture en proie à la fragmentation n'a ni visée, ni intention, ni dessein. Elle n'a jamais choisi d'emprunter des chemins sûrs. C'est la raison pour laquelle elle s'est perdue dans le royaume de l'indistincte. Devant ces œuvres, nous nous interrogeons toujours sur les raisons qu'ils les ont poussées à poursuivre l'acte d'écriture. Pourtant, il y a toujours quelque chose qui ramène l'écrivain à l'écriture. Pour Blanchot, cette impossibilité d'en finir avec l'écriture provient du fait que « pour ne plus écrire, il faudrait encore écrire, écrire sans fin jusqu'à la fin ou à partir de la fin. »⁵⁸⁶ Ecrire depuis la fin de l'écriture reste le seul moyen pour l'écrivain de contrer cette peur de tomber mortellement dans l'espace de l'écriture. Et « ce n'est pas que les mots lui manquent, mais ils se métamorphosent sous ses yeux, ils cessent d'être des signes pour devenir des regards, une lumière vide, attirante et fascinante, non plus des mots, mais l'être des mots »⁵⁸⁷. Toujours cette angoisse revient. Elle est en partie liée au pressentiment qu'une nouvelle forme d'écriture se dessine et dont

⁵⁸⁴ Edmond Jabès, *Le Livre de l'Hospitalité*, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁸⁵ Maurice Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁸⁷ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 241.

l'écrivain se sent responsable, même s'il ne peut entièrement la porter. Ce qui inquiète, c'est ce moment où les mots devenus regards se retournent vers l'écrivain et le menacent étrangement.



26. Raymond Depardon, *Errance*.

Ecrire n'a rien de rassurant. Photographier, non plus. Il y va de la même angoisse⁵⁸⁸ et de la même déroute. Dès que le regard s'immisce dans l'espace de l'œuvre, l'artiste est en proie à des peurs et à des dérives incontrôlables. Et pourtant, pour ne plus avoir peur, il ne faudrait jamais s'arrêter, mais continuer, comme l'a remarqué Blanchot et comme en témoigne encore les propos de Depardon quant à son activité de photographe : « Il faut continuer, pour aller mieux. Parce que ces photos de l'errance ne sont pas très rassurantes, il n'y a personne, c'est vide. Peut-être, d'une certaine manière, je veux rassurer, à travers un

⁵⁸⁸ Renvoyons à ces propos de Blanchot qui relèvent cette constance de l'angoisse : « Dans le carnet de route de l'écrivain, on ne s'étonne pas de trouver des aveux de ce genre : "Toujours cette angoisse au moment d'écrire..." » *Ibid.*, p. 251. Ou encore, l'œuvre ne peut exister « sans le sérieux, le travail, les lourdes angoisses, la pesanteur de toute une vie qui s'y est déversée, expérience parfois terrible, toujours redoutable ». *Ibid.*, p. 254.

texte, par autre chose que la photographie. La photographie n'a pas à être rassurante. Elle a une matière, elle a son existence propre, elle a ses fonctions, elle a son langage. Dans *Errance*, il y a une déambulation. J'ai beaucoup déambulé quand j'ai travaillé. Je trouve souvent des idées en marchant. Je me libère en marchant, ça me fait du bien, je fais des photos, bonnes ou mauvaises, que souvent d'ailleurs je ne peux pas recommencer. Parce que dans le trajet, dans la déambulation, il y a une photo qu'on voit, magnifique, que l'on ne peut pas refaire. »⁵⁸⁹

Cette « parole errante » (Blanchot) et cette errance photographique (Depardon) nous invitent à appréhender le trajet même de l'œuvre comme *errance*. Dans cette déambulation, l'œuvre se forme, en progressant aveuglément, par ses ratés, par ses doutes, ses écarts indirectionnels. Les échecs et les dérivations poussent l'artiste dans ses propres retranchements. Ils aiguissent sa vision, le rapprochent de lui-même et de sa singulière parole : « Ce qui est important, ce que j'aime dans la photographie et notamment à travers cette expérience de l'errance, c'est de me confronter à des choses que je ne connaissais pas, que j'ai découvertes, qui m'ont tirillé, qui me poursuivent maintenant, qui m'obsèdent, qui vont m'obséder dans les temps qui viennent, qui vont me bouleverser, qui ont changé ma vie. »⁵⁹⁰ Dans l'errance, l'œuvre ne cherche pas à se dévoiler, à avouer ce que par avance elle était déjà. Au contraire, elle se redéploie sans cesse, sans réserve. La traversée se révèle finalement plus importante que l'œuvre elle-même. Et cette traversée est *pure passion* et *effroyable désir*. Ou encore, comme l'écrira Denis Roche dans *La disparition des lucioles*, *vive excitation* : « Parce que pour parler, écrire, photographier, il faut franchir un certain état de brume. Enfin un certain état de je est un autre qu'il faut pouvoir traverser. Si on ne traverse pas, ça ne marche pas. Par exemple, on ne peut pas prendre des photos mollement. Ça n'est pas vrai. Il faut être dans un certain état d'excitation. Dans un état de "direct" dur. »⁵⁹¹ L'œuvre a en quelque sorte besoin de cette perte de repères, de cette *brumasse*

⁵⁸⁹ Raymond Depardon, *Errance*, *op. cit.*, p. 46. et p. 48.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 118. Alain Bergala comprendra la pratique photographique de Raymond Depardon, non sans souffrance, comme si la souffrance venant insuffler un nouveau souffle à l'œuvre : « De Raymond Depardon aux prises avec l'acte photographique, ces images nous apprennent deux choses : que cet état "séparé" du photographe, son obligation de solitude, sa nécessaire exclusion sont vécus par lui, subjectivement, de façon un peu douloureuse. Et en même temps qu'il les accepte, en tant que photographe, comme étant les conditions mêmes de la dignité de son travail. » Alain Bergala, *Les Absences du photographe in New-York*, *op. cit.*, p. 120.

⁵⁹¹ Denis Roche, *La disparition des Lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Entretien avec Alain Pomarède, *op. cit.*, p. 122.

d'exister, pour devenir unique, pour s'affirmer de manière dense, bouleversante.

En ce sens, traverser, c'est progresser de manière oblique, c'est « *créer contre* », tel que l'affirme Jabès. « L'ambition de tout artiste et de tout créateur » pourrait alors se dire ainsi : « avoir raison des limites »⁵⁹². Dans ce désir d'errance, de marche hasardeuse, il y a ce désir d'aller en avant de soi, en avant du verbe *aller* lui-même, afin de franchir des espaces non-cartographiés, de s'affranchir de la représentation par schémas. Cela ne va pas sans effort, ni persévérance. A tout stade, l'œuvre est l'image d'une tentative, et jamais d'un résultat. Ce n'est pas le résultat qui attire l'œuvre, mais le questionnement infini, tendu, agité, ne réussissant pas vraiment à apparaître, ni à disparaître d'ailleurs. De là, cette pensée du désœuvrement, cette trace qu'est l'écriture sans adresse, ni lieu fixe, ce regard ne retenant rien, mais se perdant dans ce qu'il voit, croise et oublie. C'est que l'œuvre est essentiellement destinée à s'espacer d'elle-même. En tant qu'œuvre, elle est œuvre de la divergence. Aucune unidirectionnalité dans son cheminement, mais une tension, un désaccord, une dissonance, une force l'a conduisant à virer et à revirer constamment. Ces revirements sont insensés, et en même temps, ils ne peuvent être reconnus comme tels, puisqu'ils nous demeurent encore inconnus, étant toujours au dehors, sortis, incontrôlables. Ces voies de l'écriture nous rappellent que l'on n'écrit jamais pour arriver à une exposition ou à un livre. On écrit parce qu'une interrogation dépasse et déborde l'écriture, parce que l'écriture est nocturne et que l'artiste ne peut jamais vérifier *si* elle donne effectivement quelque chose à voir — et *ce qu'elle* donne. Telle est la difficulté propre à l'œuvre : elle est un travail de l'aventureuse opacité et de la maigre transparence. Elle avance en déviant toujours de ses certitudes et de ses *pré-visions*.

⁵⁹² Edmond Jabès, *Un regard*, *op. cit.*, p. 55.

II. Le mouvement *afocal*

Si l'écriture fragmentaire ne suit pas un mouvement linéaire, nous pouvons cependant affirmer qu'elle suit un mouvement *optique*. Et ce mouvement, nous pourrions le qualifier, simultanément de convergent et de divergent. Il permettrait, si nous employons un vocabulaire optique, de réduire l'encombrement d'un « système ». En ce sens, la fragmentation est liée à un processus de désencombrement. L'écriture n'est pas rectiligne, mais courbe, crochue, angulaire parfois (lorsque, par exemple, les mots d'une phrase se trouvent à l'intersection de deux lignes). L'écriture ne peut donc pas être pensée comme un mouvement allant de droite à gauche ou de gauche à droite. Ceci ne constitue aucunement une préoccupation pour l'écrivain, comme le remarque Jabès : « *Qu'importe que ce soit de droite à gauche ou de gauche à droite. La main n'écrit que dans le sens brûlant de la vie à la mort, de l'aube au crépuscule* »⁵⁹³. L'écriture, si elle suit une direction, si elle prend un sens ou une *tournure*, c'est uniquement dû à l'action de la vie et de la mort sur l'écriture et au *cambrement* de la main écrivante et de son destin de mort. Ce mouvement n'obéit aucunement à l'ordre régnant dans les lettres, puisque ce qui s'y révèle sans cesse, c'est l'inéluctabilité de l'*écrire* lui-même. D'où ces constants dérapages de l'écriture. D'où son « désarrangement » et son « désœuvrement » essentiels. C'est, en ce sens, que « le livre échappe à toute étiquette. Il n'appartient à aucun clan. Il n'est l'apanage d'aucune classe. Il n'est jamais d'un sillage. Il est le lieu solitaire où l'écrivain éprouve sa solitude. Ecrire le livre est une entreprise étrangère à l'idéal qu'on s'affiche ou à l'idée que l'on se fait de l'homme et de l'univers. »⁵⁹⁴ Le livre est un délire de trajectoire, une zone perturbée, une veine improlongeable. Il est un espace déviant dans lequel ne se lit aucun à-propos, aucune justesse. Il est sans convenance, non-conforme, non-accordé. Il voudrait *dire*, mais souvent il manque à le faire, il manque *seulement*.

L'expérience du livre ne relève donc pas d'une *pensée publiable*, mais de la gravité d'un tourment qui n'est autre que « l'initial flamboiement de la mort. »⁵⁹⁵ Il se rapproche sans

⁵⁹³ Edmond Jabès, *Le Seuil Le Sable*, *op. cit.*, p. 374.

⁵⁹⁴ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁹⁵ *Ibidem*.

cesse de sa fin tout en s'éloignant. Ainsi, le livre en vient-il à s'écrire dans les marges, à s'écarter de ce tout ce qui pourrait lui faciliter *la vie*. Le livre ne suit pas son cours : d'abord parce qu'il ne satisfait jamais nos attentes, et ensuite, parce que certains mots y demeurent introuvables. En lui, certains mots se sont déplacés. Et dans ce déplacement, c'est la vie elle-même qui se détourne, qui tourne à la mort. Nous pourrions nous rapprocher de ce que nous dit Blanchot lorsqu'il parle de l'œuvre et de sa « secrète différence », de ce qui la conduit à n'exister que comme « inaperçue, non produite, non mise en œuvre ». Elle n'est autre que « l'étrangeté de son désœuvrement. »⁵⁹⁶ Ce que nous avons appelé le *mouvement afocal* retranscrit cette idée selon laquelle l'œuvre ne peut suivre une direction directe et franche. Elle se désœuvre *obliquement*. En d'autres termes, l'œuvre ne peut se porter en avant d'elle-même qu'en *louchant*. Disons qu'elle est dans l'impossibilité de fixer son point d'accomplissement, de converger vers un but préétabli. L'œuvre ressemble à ce que Blanchot nomme « la voix oblique du malheur ou la voix oblique de la folie »⁵⁹⁷. Comme si en elle rien ne pouvait résister au « désir nocturne de se retourner pour voir ce qui n'appartient ni au visible, ni à l'invisible, c'est-à-dire de se tenir, un instant, par le regard, au plus près de l'étrangeté, là où le mouvement se montrer — se cacher a perdu sa force rectrice »⁵⁹⁸. L'œuvre, n'étant plus dirigée, *dévie*. Elle est en recherche, mais sa recherche est une crise⁵⁹⁹. Au moment où elle pourrait se stabiliser, elle se décentre, à chaque fois et en chaque sens. A force d'égarements, elle ne peut s'établir.

Cela rejoint directement tout ce qui pourra être dit de la photographie. D'ailleurs, la photographie est sans doute le seul art qui a fait *voyage* de sa parole, qui s'est autant déplacé, qui a autant cheminé d'un point à un autre, d'une région du globe à une autre. C'est l'art qui, aujourd'hui et en toute légitimité, est le mieux « placé » pour affirmer, comme le notera Jean-Claude Béléguou dans *Erres*, « la création est un exil. »⁶⁰⁰. Et l'exil *est* photographique :

⁵⁹⁶ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 588.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 567.

⁵⁹⁸ *Ibidem*. Note de bas de page.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 45. : « - Toute recherche est une crise. (...) Je dirai même que toute oeuvre littéraire importante l'est d'autant plus qu'elle met en oeuvre plus directement et plus purement le sens de ce tournant, lequel, au moment où elle va émerger, la fait étrangement basculer, oeuvre où se retient, comme son centre toujours décentré, le désœuvrement : l'absence d'oeuvre. »

⁶⁰⁰ Jean-Claude Béléguou, *Erres in Les Cahiers de la Photographie n°29*, *op. cit.*, p. 72.

« Herbes folles arrachées à notre sol, condamnées à déambuler, grattant le ciel mais se déracinant sur une terre toujours appauvrie, diaboliques destructeurs, premiers prédateurs, spécialistes des fuites en avant. »⁶⁰¹ Le médium photographique appelle incontestablement au changement de lieu, à l'errance et à la « déambulation » (Depardon). Que donnerait à voir un photographe qui serait toute une vie resté au même endroit ? Les photographies, il faut le reconnaître, viennent d'ailleurs. Ou mieux, elles font exister l'ailleurs. Il est très rare qu'un photographe n'ait pas voyagé durant sa vie. Ce qui n'est pas le cas du peintre qui peut se tenir indéfiniment dans le lieu fermé de son atelier. Le photographe, lui, donne à voir le monde, en mouvement, en diachronie, en démultiplication, en temps réel. Et étrangement, l'écriture, les grandes écritures, l'écriture fragmentaire dans son ensemble, travailleraient depuis cette fuite en avant, cette façon de parcourir l'espace, de parler de l'espace en le parcourant, en l'épuisant. *La littérature est en ce sens une façon de photographier (avec) la langue.* Nous pourrions dire : les différentes langues rendent compte des différents lieux *intraversables* de la photographie. Oui, parce que ce sont toujours des lieux qui résistent à être traversés. Ce ne sont jamais des photographies de voyage, comme tout un chacun peut en faire et comme pour nous dire « j'y suis allé ». Les grandes photographies, celles qui viennent d'ailleurs, ne donnent jamais à voir la présence du photographe ou sa justification photographique à faire *ces* images. Elles donnent à voir un lieu où l'on ne va pas et où personne ne pourra revoir *ce qu'elles donnent à voir*. Et étrangement, c'est comme si elles nous disaient : « je n'y suis pas parvenu » et presque — parfois, nous pourrions vraiment le penser — « je n'y suis pas allé ». A la vue de ces images, nous ne savons plus où nous situer, nous voyons l'ailleurs, mais sur place, dans sa trace, dans sa difficulté d'être, de rester, d'exister.

Photographies de l'exil donc, mais encore reste-t-il à penser la proximité que cet exil photographique entretient avec une écriture du fragment, un « carnet » fragmentaire. Et d'ailleurs pourquoi les carnets de voyages sont-ils toujours des fragments, des notes, des interruptions ? Ce que nous voulons dire par là, c'est que l'écriture fragmentaire est un carnet de voyage, abîmé, perdu, oublié, disparu. Présence de l'ailleurs qui se déplace en son absence. Le carnet de notes est un objet imprévisible. Et pour cause, il est un bout de vie, un fragment de vie. Il est une « carte postale » (Derrida). Il est une *vacance* de l'écriture. Lieu inoccupé, foisonnement de la période creuse. Lieu où l'on peut changer d'avis, couper court,

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 73.

où l'on a tout le *loisir* de bifurquer, de risquer, d'explorer, de revenir sur ses pas. Et en même temps, ce n'est pas un roman, ni un récit, c'est une surface pleine de réel, fonçant tout droit sur l'écriture. Et nous insistons : ce n'est pas une manière d'aborder la présence, mais de la vider d'elle-même, de la *dé-cartographier*. *La Carte postale* de Derrida est-elle autre chose qu'une expérience de la *dé-cartographie* ? L'écriture y démobilise la géographie. Elle se rebelle contre la distance et contre l'espacement, ou pis, contre toute étude de l'espacement.

La Carte Postale, comme la photographie, est un « laissé pour compte ». Un compte-rendu inachevé de ce qui a été vu et de ce qui, pour ainsi dire, n'a pas été écrit (vécu). Renvoyons à la première phrase introductive à *La Carte Postale* : « Vous pourriez lire ces envois comme la préface d'un livre que je n'ai pas écrit »⁶⁰². Nous pourrions penser : « et le reste du livre serait blanc ». Ce mouvement postal est pourtant destiné à errer, d'une poste à l'autre, jusqu'à la poste restante. Pourquoi ? Parce qu'à la fin, Derrida ne sait plus à qui il écrit et pour dire quoi, pour envoyer quoi : « Qui écrit ? A qui ? Et pour envoyer, destiner, expédier quoi ? A quelle adresse ? Sans aucun désir de surprendre, et par là de capter l'attention à force d'obscurité, je dois à ce qui me reste d'honnêteté de dire que finalement je ne le sais pas. »⁶⁰³ Ce qui reste de *La Carte postale*, c'est tout ce qu'elle a perdu. Et non la déraison, le devenir-fou, *amnésique*, d'un des plus grands écrivains. Nous perdant nous-mêmes toujours un peu dans ces questions d'envois, d'errances et d'ailleurs, reprenons ces mots de Bergala, nous parlant lui aussi d'une correspondance — photographique — et des absences du photographe : « C'est l'acceptation sans réserves mais sans aucune complaisance (la rigueur formelle de toutes ces images, leur exigence professionnelle en témoignent) de tout ce qui traverse l'acte photographique et qui le constitue en acte grave, où il y a autant à perdre, pour le photographe, qu'à se trouver. Dans ce double mouvement de se perdre et de se retrouver, la photographie ressemble étrangement au voyage où il s'agit souvent de se perdre un peu de vue, de se dissoudre, de s'éparpiller tout en se concentrant, d'une certaine façon dans le fait même de voir »⁶⁰⁴. L'histoire de la *Correspondance new-yorkaise*, tout comme l'est celle de *La Carte postale*, est l'histoire d'un compte à rebours (peut-être d'ailleurs plus

⁶⁰² Jacques Derrida, *La Carte postale*, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁰⁴ Alain Bergala, *Les Absences du photographe in New-York*, *op. cit.*, p. 118.

qu'un « laissé pour compte »), d'un manque abyssal, d'une difficulté à dire dans la latence du temps qui sépare, qui sévit, qui arrive à échéance.

La *dé-cartographie* est une digiscopie, c'est-à-dire une *vision* à la longue vue. Le mouvement afocal est un mouvement de superposition des *foyers* dans la distance. Ce procédé est, pour une part, utilisé en astronomie. Nous l'avons compris ici depuis la chute de l'astre dont parle Blanchot — cette manière « d'être séparé de l'étoile »⁶⁰⁵, depuis cette façon « d'être là-bas, à des centaines de kilomètres »⁶⁰⁶ (Derrida), ou encore depuis cette question « je me demande ce que je fais ici »⁶⁰⁷ (Depardon). Malgré cette distance et cet effroi dans la distance, cette tentative de la contrer ou de la devancer, il reste qu'il y va d'une répétition constante : jour après jour, on écrit, on regarde ce que l'on écrit, on s'arrête, on envoie et on recommence. Comme si le mouvement de l'écriture impliquait la répétition : constat de ce qui se répète, de ce qui, tout en ne parvenant pas à ralentir le temps, le donne à voir et à entendre, à réentendre. En somme, « j'écris pour que *cela arrive*, pour éviter que le mot ne se perde, pour redoubler le mot, l'*assurer* dans sa trajectoire ».

⁶⁰⁵ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁰⁶ Jacques Derrida, *La Carte postale*, *op. cit.*, p. 239. Carte Postale du 26 juillet 1979.

⁶⁰⁷ Raymond Depardon, *La Correspondance new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 65. Paru le 8 juillet 1981. Nous remarquons ici la proximité temporelle des deux « correspondances » citées, ainsi que la parution de *L'Écriture du désastre* en 1980.

III. La répétition

« Répète voir »⁶⁰⁸

Œuvre d'exil : il s'agit de s'interroger ici sur ce que l'œuvre répète, ressasse en cheminant. Comme si la répétition avait quelque chose à voir avec l'œuvre et surtout avec son désœuvrement. Perdue, l'œuvre revient sur ses propres pas. Elle répète, redit, *sérialise*. Et si « la répétition est pouvoir de ressemblance »⁶⁰⁹, elle ne l'est qu'en tant que pouvoir car, en réalité, la ressemblance ne parvient jamais à *ressembler* tout à fait. Certes, elle s'approche, s'apparente mais toujours en contrastant, en divergeant. Pour qualifier la ressemblance, Jabès parlera d'une « sorte de mise au point »⁶¹⁰. Or il s'avère que la mise au point est une opération essentiellement photographique : elle permet en effet de régler la « netteté » de l'image, suivant ce que le photographe souhaite obtenir, suivant son désir d'adéquation (ou non) avec le réel. L'acte photographique est une répétition du réel, mais sans jamais en donner un double exact. Ce qui se répète, c'est une recherche de l'approche, plutôt que de la reproduction. En ce sens, répéter « c'est rejeter une ressemblance assumée pour une autre plus frappante avec l'objet exemplaire ; mais tout ne se joue pas uniquement dans l'apparence. Le temps, l'éloignement la diffèrent souvent. »⁶¹¹ Ce n'est donc jamais l'apparence qui est redoublée. Elle est plutôt mise en question, disons que l'apparence remet en question le rapport que l'écrivain entretient à l'écriture, le photographe à la photographie.

Un des exemples les plus marquants de l'usage qui peut être fait de la répétition à l'échelle d'une œuvre semble se trouver dans ces *retours* photographiques de Denis Roche caractérisant l'épisode de Pont-de-Montvert. Il s'agit de quatre photographies réalisées durant les étés de 1971, de 1984, de 1995 et de 2005.

⁶⁰⁸ Denis Roche, *La Disparition des lucioles*, *op. cit.*, p. 56.

⁶⁰⁹ Edmond Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, *op. cit.*, p. 75.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 88.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 87.



Denis Roche, Photographie de Pont-de-Montvert, 12 juillet 1971



Denis Roche, Photographie de Pont-de-Montvert, 6 août 1984



Denis Roche, Photographie de Pont-de-Montvert, 13 août 1995



Denis Roche, Photographie de Pont-de-Montvert, 26 septembre 2005

Si nous nous attardons sur ces épisodes quelque peu étranges, nous comprendrons alors en quoi et pourquoi la *répétition* y a joué un rôle si déterminant, décisif. Tout d'abord, disons que ces épisodes retracent l'histoire d'une même image réalisée à différents moments du temps. Cette image présente à plusieurs reprises la femme de Denis Roche assise sur un muret de pierre, près d'une église, un cimetière en contrebas. La première photo réalisée en 1971 est une photographie sans grand intérêt : Denis Roche s'étant arrêté en compagnie de sa femme Françoise à Pont-de-Montvert pendant un voyage d'été — région d'où il est originaire —, il décide de prendre quelques images. Dans son entretien avec Gilles Mora — *La Photographie est interminable* — Denis Roche raconte : « Je prends des photos. Je dis à Françoise de s'asseoir sur le muret. Je la photographie à peu près centrée : à sa gauche, un bout de la terrasse herbue noyée dans l'ombre des tilleuls, à sa droite, plus franchement, le cimetière en contrebas. Rien de spécial, simplement une photo souvenir. Une image sentimentale. »⁶¹² Ce n'est que treize années plus tard que Denis Roche repassera tout à fait par hasard à Pont-de-Montvert. Ce second passage sera l'occasion d'une seconde photographie, au même endroit et répétant la *même* mise en scène.

« Nous repassons par Pont-de-Montvert et je dis à Françoise : “Tu te souviens qu'on avait fait des photos ici, il doit bien y avoir une dizaine d'années, si on refaisait la même ?” Je me souviens assez précisément de l'endroit du mur où elle était assise, et elle de la pose qu'elle avait prise : assise de biais, les jambes croisées, le visage penché en avant, les deux mains sur la pierre, l'une franchement à plat, l'autre touchant seulement la pierre du bout des doigts. J'ai un peu de mal à retrouver le cadrage initial, mais non, une fois l'œil collé au viseur, ça me revient assez naturellement. Je me souviens même que le bas de l'image s'arrête à mi-hauteur de ses jambes. Nous sommes assez contents de nous. »⁶¹³

Jusque-là deux images se *répètent*, s'amplifient. Mais nous ne sommes pas encore face à ce qui, dans l'épisode de Pont-de-Montvert, en délivre la parole essentielle. Pour l'instant, nous n'avons qu'une tentative de reproduction fidèle d'une *précédente* photographie. Nous n'avons là qu'une tentative de « retrouver », un jeu de la retrouvaille. Il y va simplement d'un « et si on faisait face au temps ? ». Il faudra encore attendre une dizaine d'année pour que cette répétition devienne véritablement *intentionnelle*.

⁶¹² Denis Roche, *La photographie est interminable*, Entretien avec Gilles Mora, Paris, Seuil, 2007, p. 35.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 35. et p. 36.

« Dix ans plus tard, en 1995, sachant que nous devons faire halte à nouveau à Pont-de-Montvert, je prends soin de me munir, avant de quitter Paris, des tirages de nos deux précédents séjours. Cette fois-ci, évidemment, ce n'est plus seulement le hasard sentimental qui nous guide : l'affaire est dûment préméditée et une implication esthétique d'ensemble se dessine. Bon, une troisième image est donc faite. »⁶¹⁴

Ici, la répétition commence à structurer une série, une œuvre, une parole artistique. Mais nous allons voir en quoi c'est la surprise et la stupeur d'une tout autre parole qui va émerger de ces photographies. Ces photographies sont désormais présentées lors d'expositions. Et c'est en parlant sur ces images que Denis Roche va y déceler un signe inattendu — « quelque chose qu'il n'avait pas vu. »⁶¹⁵

« Le hasard de nouveau intervient, qui va m'offrir une clé inattendue sur cette affaire. Au cours d'une de mes expositions en Allemagne, alors que rien de tel n'était prévu, on me demande d'improviser une causerie en plein vernissage, la communauté française de la ville étant là. On aligne des chaises, je tourne le dos à un panneau de mes photos et je commence à parler. Au bout d'un moment, je propose de parler plus précisément de mes photos et je me tourne vers le panneau qui est derrière moi. Or, il y avait là, justement, les trois photos de Pont-de-Montvert. Je commence donc à raconter l'histoire. C'est à l'instant où je désigne la troisième image, celle de 1995, que je réalise que le thème initial – le fait que Françoise a sans doute changé, d'âge, d'aspect, allez savoir, en deux fois dix ans – est devenu secondaire et même, pourrait-on dire, peu visible ; alors je passe tranquillement, sautant d'une phrase au sujet évident de cette entreprise, à savoir que c'est le cimetière qui a changé et non Françoise : en effet, d'anciennes tombes ont disparu, elles ont été nivelées au profit d'imposantes tombes récentes en belle pierre blanche, un mur blanc lui aussi a fait surface en bordure des tombes, une maison toute neuve occupe aussi l'angle droit de l'image. Et je conclus ma courte allocution par ces mots : “Ces photos apportent bien la preuve que ce n'est pas la vie qui a changé, mais la mort.” »⁶¹⁶

Cette conclusion de Denis Roche élucide une tout autre réalité photographique. Ce que Denis Roche avait vu ou voulu montrer n'est pas ce qui apparaît finalement à la vue des images. Il reformulera par ailleurs cette conclusion : « Je pensais photographier le passage du temps, le vieillissement du temps. En fait, ce que j'ai photographié, c'est le changement du cimetière. Le cimetière est vivant. »⁶¹⁷ Dans cette mise en œuvre de la répétition, l'essentiel a

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁶¹⁵ Denis Roche, Emission du 16 novembre 2007, France Culture, *Le devenir photographique* par Jean Daive, Réalisation Clotilde Pivin.

⁶¹⁶ Denis Roche, *La photographie est interminable*, Entretien avec Gilles Mora, *op. cit.*, p. 36. et p. 41.

⁶¹⁷ Denis Roche, Emission du 16 novembre 2007, France Culture, *Le devenir photographique* par Jean Daive, Réalisation Clotilde Pivin.

échappé à l'œil de Denis Roche. La mort devient vivante alors que la vie s'écoule dans son immobilité. Certes, Françoise vieillit — nous le remarquons à la vue des images — mais il s'avère que la mort vieillit *plus* que Françoise. Il y va ici d'une perte de contrôle du photographe sur son œuvre. Il voulait parler au premier plan de la vie et de ce qui l'emporte, et c'est *l'arrière-plan* — la mort — qui parle, à la fin. A partir de ce constat, Denis Roche éprouvera le désir de « clore » ce travail, de « reprendre la main ». Et comment le clora-t-il ? En *dépositionnant* la répétition, c'est-à-dire la posture de Françoise. Sur les trois premières photos, elle était perpendiculaire à la mort. Sur la dernière, elle lui fera face.

« Après, pendant des années, j'ai dit à Françoise qu'il fallait y retourner, qu'il me semblait qu'une autre photo nous y attendait. Mais, outre le fait qu'il faut y aller, à Pont-de-Montvert – que c'est toujours une expédition, d'où qu'on vienne, et que la route est interminable et sinueuse —, un début de superstition avait commencé à sourdre de là-dessous, au point que mes amis m'avaient alerté sur le thème “ça commence à bien faire, toi et ton histoire de cimetière, il ne faudrait tout de même pas tenter le diable.” Mais rien n'y faisait, j'étais obsédé par l'idée qu'il y avait quelque chose à *clore* là-bas. Mon obstination m'a donné raison : nous y sommes retournés à la fin de l'été 2005. Il faisait un temps magnifique. Tout s'est mis en place, quelque chose qui était de l'ordre du bonheur et de la paix : la quatrième image était bien celle qu'il fallait. Françoise a changé de position sur ce fichu mur et tout était dit. L'affaire était inattendue. Il avait fallu trente-quatre ans pour y arriver et clore, très évidemment, la série. »⁶¹⁸

Cette série photographique témoigne, non pas de l'attention portée au temps qui passe, ni de l'intention de *faire œuvre* du temps, mais de la force de ce qui se répète, de ce qui finit par délivrer l'inattendu. Denis Roche *commence à voir*, lorsqu'il cesse de vouloir justifier la mise en place de ces répétitions photographiques. Comme si c'était toujours ce que l'on pensait maîtriser — ici, *l'arrière-plan*, le paysage, la fixité — qui échappe. La répétition ne parle jamais de la *possibilité de répéter* mais de ce qui à *force de loi* sur la répétition. Répéter, oui, mais toujours pour laisser la répétition *dire* et *se dire* là où elle n'est pas. En reprenant exactement la même image à plusieurs années d'intervalles, Denis Roche constate, non pas que le temps passe, mais que le temps a débordé, a attaqué, non pas la vie, mais la mort. Mais qu'apprend-t-on, à travers ces épisodes, sur la répétition et sur son pouvoir à *faire œuvre* ? D'abord que ce qui se marque et se *re-marque* dans des instantanés, se démarque profondément de ce qui était initialement en jeu dans la répétition. La répétition déplace l'œuvre et son propos. Elle défait la parole en la menaçant en un lieu insoupçonné. Cette

⁶¹⁸ Denis Roche, *La photographie est interminable*, Entretien avec Gilles Mora, *op. cit.*, p. 41 et p. 42.

amplification du *même* élargit l'espace, détourne l'attention en révélant la présence d'une autre usure, d'autres fissures. En cela, nous pouvons dire que l'œuvre, grâce à la répétition, se décentre et se *désystématise*. Elle dit autre chose que ce qu'elle prétendait signifier au départ. De la sorte, elle nous conduit vers la vérité d'une autre parole. En elle, cette parole ressemble à un vide, une faille, une béance. Ce qui surgit alors, c'est ce creusement qui a, depuis toujours déjà, écarté l'œuvre de sa détermination première. Oui, la répétition ponctue, mais en écartant, en interrompant la parole du temps et le bon déroulement de l'œuvre. *Cela se répète*, oui, mais au-dehors. Se préparant à parler, l'œuvre parle ailleurs.

IV. L'interruption et le discontinu

Penser une écriture de l'exil et de la répétition, c'est aussi penser une écriture de l'interruption. Ecrire depuis la fin du récit et depuis le dehors de l'écriture ne va pas sans une pratique de la coupure et de la discontinuité. Nous parlerons d'une écriture qui s'arrête. Comme s'il était possible d'écrire sans qu'il y ait une *suite* dans l'écriture : écrire à bâtons rompus. Rompre l'écriture. Ce serait une écriture qui fonctionnerait par *flash*, par éclat, par intervention fulgurante. Si l'écriture peut ne pas faire état de cette interruption, en revanche, la photographie ne fait que cela : interrompre. Photographier, c'est briser la continuité du réel, à chaque fois, à chaque vue, à chaque prise. Il serait important de revenir sur cette pratique de l'interruption, en l'envisageant, non pas depuis une quelconque intériorité de la parole et de la parole artistique, mais depuis son extériorité *la plus extérieure*. Cela répondrait d'une nécessité de faire parler le *dehors* de la parole. Et il ne suffirait pas de penser l'interruption comme un simple mode d'écriture, celui de la forme brève. Au contraire, il faudrait penser une absoluité de la coupure — absoluité qui déplace et détourne la forme et la structure du texte, absoluité de la *mise en défaut* de l'absolu littéraire. Cette pratique de l'interruption se matérialiserait par des coupures tranchantes, des retournements de mots, des envois d'images, des incursions d'espaces, des incisives *photographiques*. Nous disons « photographique » au sens où le temps y serait à la fois retenu et perdu, où l'espace serait une quantité de lumière, au sens où ce serait une écriture de l'*interpellation visuelle*. Écriture non pas du flux ou du flot, mais de la dispersion, et en ce sens, du désœuvrement, de la non-écriture.

Que pouvons-nous avancer d'une telle écriture ? A force d'interruption, pourrions-nous d'ailleurs encore la qualifier d'*écriture* ? Comment penser cette écriture si ce n'est en la situant déjà, comme le fera Blanchot, « hors de tout visible et de tout invisible »⁶¹⁹ ? Ce serait une écriture de « l'*entre-dire* ou du vide de la discontinuité »⁶²⁰. Ce serait aussi une écriture du clignotement, de l'*entre-voir*, de l'obturation momentanée. Ce sont des œuvres « aux

⁶¹⁹ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, op. cit., p. 384.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 389.

confins de l'art et de la vie »⁶²¹. Là est sans doute leur trait essentiel. Le poète ou l'écrivain est rendu « responsable de l'interruption à tous ses niveaux — comme oeuvre — comme fatigue, douleur, malheur — comme désœuvrement de l'absence d'oeuvre »⁶²². Ce serait une écriture en danger : en elle, s'introduirait, « à la place de l'oeuvre », « le jeu de l'absence d'oeuvre »⁶²³. Ce jeu de l'interruption dont parle Blanchot recoupe la pensée de Denis Roche, lorsqu'il précise que la photographie, à la différence d'une écriture narrative, continue, linéaire, jouerait « des arrêts de jeu » : « chaque photographie est la transaction entre deux images, chacune répète qu'elle vient après l'intervalle, chacune fait voler devant soi comme une pancarte de temps au détour d'un chemin, chacune dit qu'elle est un laps de temps, évidemment dans la fatigue et la consternation, jusque dans le malheur de ne dire que cela, mais chacune aussi bénéficie du chaos dont elle profite, divisant l'indivis, fractionnant le monde qui flotte, petit clic-clac de lumière, clignotement intempestif, intemporel, intangible, inaltérable, luciole amusante et heureuse baguenaudant au milieu des catastrophes de cette conversation que l'univers fixe entretient avec le passage de ces lieux. »⁶²⁴ La photographie est toujours « une image seule » séparée du monde, entrechoquée de réel. Elle est issue d'une prise unique. Denis Roche nous dit qu'elle ressemble à un « écriteau » de temps sans accroche ni fixation. A cela se surajoute la découpe, le cadrage photographique, qui est encore une façon d'instaurer de la discontinuité. L'image est un bloc, mais un bloc de chaos. Œuvre de la « consternation » et de l'abattement. Autrement dit, l'image est une épreuve d'une totalité qu'on ne peut restituer. L'image est l'*entassement* d'un instant et d'un fragment d'espace. En ceci, Denis Roche nous précise que l'image n'est pas *seulement* et *simplement* un instant et un fragment, mais qu'elle en est l'épreuve, la difficulté, le point d'achoppement. L'image ne vient que par saillies. D'une part, le *déclat* est un mouvement d'arrêt, une impulsion décisive venant couper un pan de réel à *tel* instant. D'autre part, l'image est dotée d'une syntaxe éclatée, pointant un hors champ de la relation, une combinaison tordue d'interminable. En somme, la photographie donne toujours à entendre, et ce même dans ce que nous nommons une « bonne composition », une parole de la dispersion, une mise en fuite

⁶²¹ *Ibid.*, p. 619.

⁶²² Maurice Blanchot, *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 256.

⁶²³ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 618.

⁶²⁴ Denis Roche, *Un peu plus de lumière*, Wien, Österreichisches Fotoarchiv, 1986, p. 9.

et une désagrégation du réel. L'écriture photographique use toujours d'une forme brève, non-continue, lapidaire. Le photographe cisèle le fond et la forme du réel. Il parle par délimitation circonstanciée.

Depuis la photographie, nous pouvons donc mieux comprendre les *Essais de littérature arrêtée* de Denis Roche — livre se présentant comme la mise en pratique littéraire de l'« arrêt sur image ». Journal intime où chaque passage tient d'une rupture *visuelle*. En ce sens, il se rapproche de la rapidité — de la fulgurance — de la prise photographique. Or cette *littérature arrêtée* n'est pas seulement le titre d'un livre venant marquer le fonctionnement d'une écriture-journal, mais c'est plus largement la *marque de fabrique* de toute une écriture. Entendons, chaque livre est un acte de rupture par rapport à celui qui précède et celui qui va suivre. Dans un entretien pour la revue *Prétexte*, Denis Roche parlera de cette difficulté et de cette stimulation à faire œuvre dans la rupture. Selon lui, s'il n'y a pas de rupture, il n'y a pas d'œuvre. Les finalisations successives d'un travail devraient toujours témoigner d'une rupture. Dans toute grande œuvre, « il y a toujours rupture, par prolongement, par contre-pied, par invasion, par inflation : c'est toujours un mouvement d'exaltation de l'isolement en train de se déplacer. On peut appeler ça rupture selon les circonstances. C'est l'affirmation d'un isolement en mouvement et en déplacement constant. »⁶²⁵ Chaque livre est donc, selon Denis Roche, une réaffirmation d'une rupture et d'un déplacement. Entre chaque livre, il y a une irréductible distance. Ainsi, nous ne pouvons pas *prendre un livre pour un autre*. Il nous faut les lire séparément et *dans* leur séparation.

Aucun « processus livresque » ne peut jamais se dégager. Comme si, et Blanchot le remarque, « l'œuvre ne marquait que l'ouverture — l'interruption — par où passe la neutralité d'écrire et oscillait en suspens entre elle-même (totalité du langage) et une affirmation non encore advenue. »⁶²⁶ Le livre existe dans son désaccord avec le livre qui suit. Le livre s'accorde dans l'absence qui le sépare de l'Autre livre. C'est là que le livre est au plus près de lui-même, c'est-à-dire pour Blanchot, au plus près de l'absence de livre. Nous ne *continuons* jamais d'écrire. Ou alors nous continuons d'écrire comme nous photographions : à l'arrêt, dans la mobilisation d'un instant, d'une rafale d'instant. Nous dérangeons le temps

⁶²⁵ Denis Roche, *Revue Prétexte* N21/21, Paris, Prétexte Editeur, 1999. Propos recueillis par Stéphane Baquey.

⁶²⁶ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 623.

et le temps de l'écriture. L'œuvre, lorsqu'elle est tout à la fois à la limite du livre et du livre à venir, ne répond d'aucune linéarité ni d'aucune orientation d'ensemble. Blanchot nous le donne à entendre sous la forme d'un impératif : « Produis donc le livre pour que le livre se sépare, se dégage en sa dispersion »⁶²⁷. Or cette séparation d'un livre à l'autre ne peut être pensée depuis un système de relations. Nous n'aurions pas affaire à une « longue chaîne » de livres, au sens où nous ferions perdurer une unité dans la séparation, où nous recréerions une autre forme de continuité. Il n'y a pas d'enchaînement ni d'engagement d'un livre à l'autre, mais un déchaînement, c'est-à-dire un retrait des liens, de tout ce qui peut retenir le livre dans la prison des autres livres, de tout ce qui, soudain, emporte violemment la *peine* de tous les autres livres. C'est pourquoi l'interruption engage autre chose que la séparation : quelque chose devait se poursuivre à un endroit donné de l'œuvre et pourtant *se brise*. Cela devait arriver et ça n'arrive pas. Nombre de photographes savent bien qu'ils peuvent attendre très longtemps dans un endroit — dans l'espoir soit de refaire une photographie qu'ils avaient faite auparavant, soit — et c'est encore plus inquiétant — d'espérer *la* photographie, et rien ne peut s'y passer. Et c'est souvent lorsqu'ils quittent ce lieu prétendument propice à *faire des images*, qu'ils abandonnent, disons-le, qu'ils rentrent chez eux, qu'ils oublient un peu la photographie que *quelque chose, enfin, arrive*. Le livre raconte cette histoire. Le livre ne peut se refaire depuis l'histoire du livre précédent ou depuis son souvenir, depuis son désir, depuis la même attente. Il est livre lorsqu'il abandonne, lorsqu'il est la surprise de son propre abandon.

L'interruption n'est donc pas seulement à entendre depuis ce qui déborde les mots et les images et en brise la liaison, mais depuis ce qui met en péril toute forme d'enchaînement et d'achèvement. Ce que produit l'interruption, ce n'est donc pas un sentiment de fluidité, encore moins un sentiment de frustration, mais un sentiment d'imminence. Comme si, lorsque cela ne suit pas son cours, il allait arriver quelque chose. Ce qui arrive, en fait, c'est ce qui diffère de la « stratégie » de l'auteur, de son « style » et de sa prédestination, de nos attentes de lecteurs aussi. Ce qui a lieu alors, c'est un désaveu, donnant naissance à une œuvre sur laquelle l'auteur résiste à y déposer son nom, dans laquelle il ne se reconnaît pas, ne parlant pas, il ne signe pas, ne voyant pas, il ne reconnaît pas même son nom dans les lettres ou dans l'image. Ici, nous touchons à l'œuvre-limite : là où se rapprochant sans cesse

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 624.

de sa fin qui est son devenir, elle trouve son titre, mais perd son nom. Cela ne veut pas dire pour autant que l'œuvre nous parvient sous anonymat, mais plutôt qu'elle demeure momentanément incomplète, déséquilibrée, manquante, tranchant à la face de l'indécidable. Interrompue, l'œuvre se signale en blanc : elle est sortie, dehors, et par là même elle nous dit qu'il y a un dehors et qu'elle n'est pas absolue, tout juste injustifiée.

L'interruption donne à voir une « littérature arrêtée » et une photographie catastrophée, décrochée de l'instant. Pratiquer l'interruption, c'est donc se tenir à l'écart de l'œuvre achevée, c'est se tenir sur le *bas-côté* de l'œuvre. En cela, nous parlons d'œuvres-limites, c'est-à-dire d'œuvres latérales, du bord et de l'extrême bord, d'œuvres de la tempête et de sa difficile traversée. L'œuvre-limite, ce serait donc comme une impossible façon de tenir un journal de bord. Il n'est plus possible de rendre compte de ce qui se passe à bord de l'œuvre. Seule l'interruption rend compte d'elle-même, en donnant à lire le livre dans la présence retirée du livre, en son absence, en faisant exister la photographie comme un acte de rupture, et non plus uniquement comme le résultat d'une coupe dans le réel. Interrompre, ce n'est jamais partager — « cela sera placé ici et cela sera dit, plus tard, ailleurs ». Interrompre, c'est revenir à l'irrégularité intensive de l'œuvre : rien n'y est constant, puisqu'on s'y déplace par à coup. Ce qui commence témoigne à chaque fois de ce qui ne peut être poursuivi. Le livre *échappe* au livre. La photographie *sort* de la photographie. L'œuvre *s'inachève* : elle se réinvente en s'étranglant dans son langage. L'œuvre ne va donc jamais jusqu'à son terme, puisqu'elle n'a pas été entièrement prononcée, vue, ou entendue et puisque, plus profondément, elle se consume d'un coup, n'allant pas jusqu'au bout, n'arrivant pas à sa *fin*, n'en voulant pas, l'ayant d'ailleurs perdu, *pour tout dire, ce mot*.

V. L'oeuvre inachevée

L'œuvre-limite nous détourne de la pensée de l'achèvement, dès lors qu'elle ne cesse de se fragmenter, de se répéter, de s'exiler d'elle-même, de se décomposer aussi. Il n'y aurait sans doute pas d'achèvement, mais une « fin » vécue et annoncée de manière permanente. En ce sens, l'œuvre n'est jamais finie, arrivée, refermée sur elle-même, close, sujette au dépôt. Au contraire, elle vit sa fin à chaque instant. Comme si l'œuvre ne pouvait jamais avoir le dernier mot sur le péril qui la guette. Elle ne se termine pas en un « *happy end* », en un « *fin mot de l'histoire* », en un dénouement, un terme, pas même un point final. Elle est plutôt une péripétie de la fin *qui ne finit pas*. Si nous devons penser l'œuvre comme inachevée, c'est d'abord parce que celle-ci renonce à la notion de composition, de formation d'un tout, de combinaisons visant un résultat, un terme, une visibilité. En tant que telle, elle est une œuvre fragmentaire, mais aussi une œuvre de l'exploration et de la recherche de formes nouvelles. Nous devons, pour une grande part, la problématisation de cette question de l'œuvre inachevée à la pensée de Blanchot, pour qui l'exigence fragmentaire est d'abord et avant tout ce « qui rend problématique l'œuvre achevée »⁶²⁸. L'écriture est investie d'une nouvelle mission, cette fois détachée de tout désir de mener à sa fin « naturelle », voulue et décidée une œuvre commencée, et ce « non parce qu'elle se refuse à l'accomplissement, mais parce que — par-delà la conception de l'œuvre unie et fermée sur elle-même, organisant et dominant les valeurs transmises par l'acquis traditionnel — elle explore l'espace infini de l'œuvre, avec une rigueur inexorable, mais sous un postulat nouveau, à savoir que les rapports de cet espace ne satisferont pas nécessairement aux concepts d'unités, de totalité ou de continuité. »⁶²⁹

Ce sont des œuvres du fragment, comme la photographie est, par excellence, *un* fragment ou l'art du fragment. Nous remarquerons que ce sont souvent les dernières œuvres qui mettent à mal la notion d'achèvement. Ici, Blanchot cite Benjamin lorsqu'il parle des « dernières œuvres » des « grands maîtres » qui sont souvent des *œuvres-catastrophes*. D'abord, parce qu'ils sont proches de la mort et que le souci du chef-d'œuvre parfait est

⁶²⁸ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 510.

⁶²⁹ *Ibidem*.

derrière eux, disons qu'il s'est effrité derrière eux. Ce qu'il reste, ce sont des fragments de vie donnant lieu à une autre importance, à une autre urgence peut-être : non pas celle de publier ou d'exposer, de produire ou d'investir le champ artistique, mais celle de créer une œuvre qui ne tente plus de répondre — ce à quoi « ils s'essayaient ne peut recevoir de réponse globale »⁶³⁰, ce à quoi ils se livrent demeure insoumis à « l'ordre du sens ». Ensuite, nous devons retenir cette « douleur » ou cette « souffrance » liée au travail d'une vie qui finit par toucher à l'effroi et à l'épouvante, « par l'exigence infinie à laquelle l'expérience artistique nous demande de répondre, expérience qui ne peut s'accomplir que dans des œuvres de fragment, lesquelles suffisent à ébranler de leur présence tout avenir de culture et toute utopie de réconciliation heureuse »⁶³¹. A la différence des attentes et des exigences du monde culturel, les grands artistes se seraient immédiatement ou peu à peu désintéressés de la notion d'œuvre, en rejetant le bon vouloir de la culture, avide d'accumuler « des œuvres finies qu'on puisse admirer comme parfaites et contempler, dans leur immobilité de choses éternelles, dans ces réserves de civilisations que sont les musées, les concerts, les académies, les discothèques, les bibliothèques. »⁶³² Une œuvre inachevée, c'est une œuvre qui ne répond pas. C'est une œuvre problématique, au sens où elle reste sans place, sans temps, sans destination, au sens où elle ne tranche pas sur son devenir et sur celui de l'art en général, en terme de possibilité ou d'impossibilité : elle ne répond pas, cela veut donc dire, l'art ne peut répondre d'elle. Ce serait alors, au regard de la culture, une œuvre de « force » et de « sincérité ». Certes, la culture pourra toujours y voir « une œuvre inachevée » alors que l'œuvre, elle, s'achève dans son inachèvement. L'inachèvement maintient le désir de l'œuvre, là où nous sommes habitués à l'assouvir. L'œuvre laisse un vide ou mieux elle chute dans le vide qu'elle laisse. Par-delà le fait que l'histoire nous instruit sur un grand nombre d'œuvres laissées inachevées, soit parce que la mort a compromis définitivement le travail en cours — pensons, par exemple, à la célèbre *Symphonie inachevée* de Schubert ou encore à *L'Enéide* de Virgile, son chef-d'œuvre demeuré inachevé et qu'il avait souhaité, agonisant, voir détruit —, ou soit parce que l'artiste a, pour diverses raisons, abandonné son projet en cours de réalisation, il faudrait reconsidérer la notion d'inachèvement en la liant de manière profonde à la pensée de son auteur.

⁶³⁰ *Ibidem.*

⁶³¹ *Ibid.*, p. 511.

⁶³² *Ibidem.*

L'œuvre inachevée révélerait plutôt une pensée qui ne s'achève pas. Certes, elle n'a pas été menée à son terme. Mais quel terme, pourrions-nous invoquer ? Et pourquoi l'œuvre *devrait* avoir un terme, une fin, un mot de la fin ? Serait-ce la notion d'imperfection ou de parfaite réalisation qu'il nous appartiendrait de repenser ici ? Et que penser alors des œuvres qui commencent là où elles sont *au bout*, et qui essaient douloureusement de se maintenir ? Il faudrait alors avouer que ce sont les œuvres inachevées qui sont le plus souvent allées *jusqu'au bout*. Nous retrouvons le problème posé par les œuvres-limites : comment approcher les XXVI tomes des « œuvres complètes » d'Antonin Artaud ou comment *en finir avec le jugement* sur l'œuvre achevée ? Depuis quel lieu peut-on affirmer d'une œuvre qu'elle est achevée ou inachevée, prise pour elle-même ou dans son ensemble, interrompue parfois par le suicide, la mort ? Que dire également du *Roman inachevé* d'Aragon, qui en tant qu'autobiographie, écrite de son vivant, justifie son titre par le fait qu'il n'en a justement pas fini de vivre ? Que penser aussi des publications posthumes, tel le livre *Ma mère* de Bataille, *considéré* comme inachevé ? Et pourquoi ne pourrait-on pas, légitimement, écrire des œuvres inachevées ? Autrement dit, quelles raisons pourraient justifier de les marquer du sceau de l'inachèvement ? Ne seraient-ce pas plutôt ces œuvres qui ouvrent « en l'être achevé un infime interstice par où tout ce qui est se laisse soudainement déborder et déposer par un surcroît qui échappe et excède »⁶³³ ? Les œuvres inachevées seraient des œuvres de l'« étrange surplus », selon Blanchot. *Même achevées, elles demeureraient inachevées.*

Elles parlent, mais leur parole est une parole de l'inachèvement. Blanchot s'interroge : « Quel est cet excès qui fait que l'achèvement serait encore et toujours inachevé ? D'où vient ce mouvement d'excéder dont la mesure n'est pas donnée par le pouvoir qui peut tout ? Quelle est cette "possibilité" qui s'offrirait après la réalisation de toutes les possibilités comme le moment capable de les renverser ou de les retirer silencieusement ? »⁶³⁴ L'achèvement suppose la maîtrise. L'œuvre la suppose-t-elle ? Le concept d'« achèvement » reste marqué par l'idée d'un certain savoir-faire ou plutôt d'un *savoir-finir*, alors que l'œuvre-limite ne sait pas, demeure dans le trouble, n'en finit pas, et si elle parle, c'est pour mieux se déposséder de ce qu'elle dit, en parlant, elle dévie sur une

⁶³³ *Ibid.*, p. 307.

⁶³⁴ *Ibidem.*

autre parole, en se taisant, elle parle ailleurs. Œuvre de l'impouvoir, et en ce sens, oui, œuvre de l'inachèvement, « cœur infini de la passion de la pensée »⁶³⁵. Le surplus se retrouve dans l'impossibilité d'en finir : l'œuvre ne fait pas semblant, elle est vide parfois, elle vit la pensée qui travaille *jusqu'au bout*. Et vivant cette pensée, elle ne peut qu'avancer par fragments, par bribes, par répétition, par *illusion-d'écrire*, par déraison.

L'inachèvement n'est donc pas une imperfection ou une incomplétude, encore moins un ratage malheureux, mais un mouvement essentiel qui « vient de cette profonde distance de l'œuvre à l'égard d'elle-même par laquelle celle-ci échappe toujours à ce qu'elle est, semble définitivement faite et pourtant inachevée, semble, dans l'inquiétude qui la dérobe à toute saisie, se rendre complice des variations infinies du devenir. »⁶³⁶ Cela dit, l'œuvre promet encore un supplément dont on reste en attente. Déjà dans *La Part du feu*, Blanchot nommait ce mouvement comme « un mouvement de tension sans fin », animé par un « effort tragique » certes, mais aussi accompagné d'une « bienveillance de l'inspiration »⁶³⁷. Ce qui est inachevé promet, non pas la suite, mais un improbable renvoi dont le dehors de l'œuvre se fait l'écho. L'inachèvement dit l'absence. L'inachèvement est une ouverture sur l'absence. Elle laisse voir l'impossibilité de dire « l'œuvre est là, *tout est là* ». Mais c'est aussi l'impossibilité pour l'écrivain comme pour l'artiste de dire « enfin, j'y suis arrivé, je porte l'œuvre qui vous dit là où je suis arrivé ». Cela rejoint les propos de Blanchot dans *L'Espace littéraire* lorsqu'il évoquera l'état d'emprisonnement et d'exclusion que vit l'écrivain, l'artiste lorsqu'il est face à l'œuvre inachevée : « Tout écrivain, tout artiste connaît le moment où il est rejeté et comme exclu par l'œuvre en cours. Elle le tient à l'écart, le cercle s'est refermé où il n'a plus accès à lui-même, où il est pourtant enfermé, parce que l'œuvre, inachevée, ne le lâche pas. »⁶³⁸ Et même lorsque celui-ci achève une œuvre — sous la forme d'un livre ou d'une exposition », il reste *un* inachevé, un livre à venir, une parole émergente, un espace libéré et immédiatement repris, un triomphe dans un désastre à venir⁶³⁹. Comme si

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 308.

⁶³⁶ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 273.

⁶³⁷ Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 142.

⁶³⁸ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 59.

⁶³⁹ Blanchot relevait, au sujet de Kafka et suite à toutes ces polémiques autour de ses œuvres achevées ou inachevées, un certain malaise ou malentendu lié à l'effacement de l'« idée de chef-d'œuvre » et accru par

les œuvres inachevées procédaient de la réalisation dans la dissolution et dans la décadence. Un livre peut être inachevé certes, mais l'inachèvement est bien plutôt une expérience de vie et une façon d'écrire. L'inachèvement se lit dans la vision de l'écrivain et de l'artiste. Pensons au propos de Saul Leiter, se définissant comme un « photographe de l'inachevé ». Si la photographie est un art de l'inachevé, ce n'est pas à contre-emploi, au sens où nous pourrions dire d'une image qu'elle est achevée une fois développée. C'est plutôt le regard du photographe — celui de Saul Leiter, par exemple — qui est en lui-même et pour lui-même inachevé, c'est-à-dire qu'il nous donne à voir, dans chaque image, un flou, un cadrage maladroit, des visages découpés, des contres-jours, des hors champs, des *à-côtés* de l'image. Son regard n'est pas fini, il chute dans le réel. C'est un regard qui n'attend jamais que le réel se constitue et se stabilise sous ses yeux. Ou pire, on a parfois l'impression que la photographie contemporaine cherche à détruire le réel tel qu'il se présente, à l'épuiser, à le mortifier, comme pour lui dire qu'il ne fallait pas croire *s'en sortir comme ça*. Inachevé, oui, mais *au titre* d'une parole et d'un regard.

l'identification Kafkaïenne « à l'absence de livre, absence de livre bientôt à son tour destituée d'elle-même, renversée et finalement — redevenue oeuvre — rétablie dans l'inébranlable assurance de notre admiration et de nos jugements de culture. » *L'Amitié, op. cit.*, p. 318. et p. 319. En ce sens, Blanchot parlait d'un désastre dans un triomphe : « Kafka a peut-être voulu détruire son oeuvre, parce qu'elle lui semblait condamnée à accroître le malentendu universel. Quand on observe le désordre dans lequel nous est livrée cette oeuvre, ce qu'on nous en fait connaître, ce qu'on en dissimule, la lumière partielle qu'on jette sur tel ou tel fragment, l'éparpillement de textes eux-mêmes déjà inachevés et qu'on divise toujours plus, qu'on réduit en poussière, comme s'il s'agissait de reliques dont la vertu serait indivisible, quand on voit cette oeuvre silencieuse envahie par le bavardage des commentaires, ces livres impubliables devenus la matière de publications infinies, cette création temporelle changée en une glose de l'histoire, on en vient à se demander si Kafka lui-même avait prévu un pareil désastre dans un pareil triomphe. » Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981, p. 62.

CHAPITRE II.

L'INSTANT DU DESASTRE

I. La trouée du visible ou l'explosion du livre

« Trouée providentielle.

Entre feu et feu »⁶⁴⁰

Reconnaître que le visible est troué, c'est d'abord dire qu'il est percé d'un ou de plusieurs trous. Le visible a des cavités, des excavations, des renforcements. Cela veut aussi dire qu'il possède des ouvertures, qu'il s'ouvre, ou que l'on a percé une ouverture en vue de matérialiser un chemin, un passage, une voie. Cela peut encore vouloir dire — et c'est peut-être là l'essentiel — qu'il a subi les effets de l'usure et de la dévastation. La trouée révélerait une altération progressive, une détérioration résultant d'un usage prolongé, ou plus violemment, elle témoignerait d'un certain ravage, d'un saccage voire d'une désolation. Dans l'acte d'écrire, nous retrouverions ce que Blanchot nomme un « mot-absence » ou ce que Duras a nommé : « un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient dû être enterrés »⁶⁴¹. C'est un mot et ce n'est déjà plus un mot. Un mot vétuste. Un *mot-tombe*. Un mot visible en son absence mais illisible en sa présence. En photographie, cette trouée du visible serait d'abord liée à « cette trouée qu'est la lumière, cette ouverture secrète par laquelle elle écarte tout présent »⁶⁴². Trop de lumière absente en effet la matière de l'image. Au lieu et à la place de son centre de visibilité, il y a un trou, un vide, une absence, une brûlure. Autrement dit, c'est une photographie de la « claire-limite »⁶⁴³. Or comment recevoir ce trou dans l'image, ce mot-trou, cette lumière-absence ? Comment cette trouée du visible arrive-t-elle ? Est-elle l'affirmation même d'une parole littéraire et artistique ? Et en quel sens ? Est-ce que, comme l'écrit Jabès dans *Le Petit livre de la subversion hors de soupçon*, alors même qu'on « croit écrire sa vie », en réalité, « on

⁶⁴⁰ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, *op. cit.*, p. 130.

⁶⁴¹ Cité par Maurice Blanchot in *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 565.

⁶⁴² Maurice Blanchot, *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 216.

⁶⁴³ *Ibidem*.

trou »⁶⁴⁴ ? D'où viennent ces trous et comment creusent-ils l'image et l'écriture ? S'ils laissent un espace, comment comprendre cet espace dans son irréductibilité ?

Cette trouée du visible est proche du *punctum* de Barthes en ce qu'elle ne nous renvoie pas à une technique ou à une maîtrise du photographe ou encore de ce que Benjamin définit, dans sa *Petite Histoire de la photographie*, comme une « étincelle de hasard, d'ici et de maintenant, grâce à laquelle le réel a pour ainsi dire brûlé un trou dans l'image »⁶⁴⁵. Ce trou dans l'image peut être éclatant, mais il peut aussi être « imperceptible », insaisissable, invisible. Il reste que le réel provoque des trous, comme ceux laissés par des balles dans un mur. D'ailleurs, Denis Roche définira la photographie comme un « art du départ », et cela parce que les photographies « partent, comme partent des coups de feu, elles partent comme des pétards, (...) laissant tomber quelques fois leur charge d'émotion avec perte et fracas »⁶⁴⁶. La prise photographique est brusque, soudaine, violente, très rapide. Tout se passe comme si elle laissait des impacts dans l'image. L'image touche et blesse, donc perce et perfore. L'émotion vive est provoquée par une défaillance dans l'image, par un oubli qui ressemble à une crevasse, une amnésie — le désert comme fuite en avant. Cette trouée touche le visible là où il ne répond plus de sa part d'invisibilité. Elle touche aussi bien la photographie que l'écriture, là où le mot manque, là où à la place du mot, il y a un vide, un creux. Autrement dit, cette trouée ne se *lit* pas, mais se voit, se regarde, se donne à voir sans *rien* donner à voir, rien d'autre que cette soustraction opérée sur le réel, ce manquement, ce non-remplissage.

Un mot-trou, ce n'est pas un mot absent, ce serait plutôt l'absence irremplaçable du mot, là où il ne peut être que mort, là où il est un corps et non plus un sens ou une signification. C'est pourquoi cette trouée ne va pas sans violence en ce qu'elle nous dit qu'il y a eu là une perturbation, un enlèvement, un emportement venu évider la matière, une intensité dans la focalisation. Lorsque nous parlons du *mot-trou*, de l'*image-trouée*, il faut aussi entendre, avec Denis Roche, la pensée d'une *image-trombe*. Devant cette trouée, il y va d'un mouvement tourbillonnaire, d'un abatement du langage, du visible et du réel. Pour

⁶⁴⁴ Edmond Jabès, *Le Petit Livre de la subversion hors de soupçon*, Paris, Gallimard, 1982, p. 70. : « On croit vivre, on croit écrire sa vie : on troue ».

⁶⁴⁵ Walter Benjamin, *Œuvres II, Petite histoire de la photographie*, Paris, Gallimard, 2000, p. 300.

⁶⁴⁶ Denis Roche, *Un peu plus de lumière, op. cit.*, p. 10.

Denis Roche, la littérature et la photographie travaillent essentiellement à partir de cette creusée du visible : « La photographie, ni la littérature, ne peuvent s'envisager hors du cumul, hors de la trombe, états où nous sommes *avec eux*. Ce cumul, cette trombe jouent ensemble de nos envies d'altérer et de nos nerfs, se donnant quasiment en spectacle, roulant l'un sur l'autre, trombe et cumul joue à joue, cumul et trombe l'un dans l'autre, au bord tout le temps de ne plus être ni dessus, ni dedans. Une trombe, on le sait, s'agite autour d'un trou vertical, y vombrissant par enroulements successifs, torsade et rhombe à la fois, jusqu'à une certaine hauteur »⁶⁴⁷. Une photographie trouée, c'est une photographie qui a accumulé une telle quantité de lumière qu'elle en écrase la visibilité sous-jacente. Elle s'expose jusqu'à l'impossibilité de donner à voir. A chaque fois, comme en littérature, il y aurait quelque chose qui serait allé au-delà du temps nécessaire à sa « bonne lecture » ou au « bon degré de visibilité ». La trouée, c'est une insistance de la parole *dans* la parole, jusqu'à n'être plus qu'un espace tourmenté, saturé, vu et non pas décryptable en raison de cette visibilité.

S'il y a donc surcharge et déchaînement à la surface sensible de la langue et du réel pelliculaire, n'y voyons là aucunement un phénomène qui serait « productif » au regard de l'exigence d'écrire et de photographier. Lorsque Denis Roche parle de ce mouvement répété et désordonné qui parvient à atteindre « une certaine hauteur », il ne faut évidemment pas l'entendre au sens d'un niveau de langage, ou d'une élévation en terme de « noblesse » littéraire ou artistique. Bien au contraire, cette élévation indique que nous allons *encore* chuter de plus haut — *mot-tombe*. Et cette chute n'est pas une chute langagière, mais une façon de *voir* la chute et de *se voir* chuter. Par conséquent, s'il y a élévation « jusqu'à une certaine hauteur », c'est sans nul doute, comme l'écrit Jabès, parce que « l'oeil est l'abîme le plus haut. »⁶⁴⁸

Ce qu'il faut retenir de cette pensée — l'impensable trouée du visible —, c'est d'abord l'abîme qu'elle ouvre, c'est le précipice qu'elle annonce, qu'elle aurait *presque* pu prononcer. Nous pouvons toujours tomber : telle serait la parole qui se dégagerait de ces mots-trous, de ces trouées d'écriture. Or tout cela est lié au mouvement même de l'écriture. C'est une manière de voir et d'écrire qui mènerait inéluctablement à cet abîme. Au sujet de

⁶⁴⁷ Denis Roche, *La disparition des Lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, op. cit., p. 182.

⁶⁴⁸ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, op. cit., p. 295.

Denis Roche, Philippe Dubois propose une analyse des procédés non-méthodiques à l'œuvre dans son travail : « Images interminables, faites de relances réciproques, d'échos à distance, de "conversations" silencieuses, de "circulations dans les doutes", de flux et de reflux, d'éternels allers et retours, tantôt dans la photo même, tantôt entre les photos, tantôt encore dans le jeu entre un texte et une photo, toujours autour d'une béance centrale, jusqu'au vertige du vide blanc et muet, jusqu'au précipice de lumière creusé par ces mouvements mêmes, mais sans jamais y tomber, sans y sombrer vraiment corps et âme. Car il y a toujours les bords du cadre pour s'accrocher. Car il y a toujours moyen de suturer la faille, de refermer la béance, justement par la photo, dans une sorte de sursaut, d'ultime convulsion, juste à temps, avant le grand saut dans le trou. »⁶⁴⁹ Certes, il est possible de ralentir la chute, mais ce ne sera toujours que « l'histoire de vivre quelques jours de plus »⁶⁵⁰.

En somme, il ne faut compter sur aucun « cadre » pour se rattraper de quoi que ce soit. De là le fait que nous soyons appelés à réfléchir sur cet instant du désastre qui ruine la visibilité et provoque des dégâts considérables à la surface du langage et de son *faire-monde*. Ecrire en trouant le visible, c'est donc mettre le monde *hors chose*, en creusant une insondable distance, venant par là même requestionner la liaison et le rapport que nous entretenons *au monde*. Faire œuvre depuis cette trouée du visible, c'est aussi, comme le conte cet épisode du *Ressassement éternel*, non seulement une façon de tomber, mais aussi de « retomber » dans un « lugubre orage ». Et à nouveau, nous retrouvons ces « yeux sans vue » depuis lesquels « se rouvre le ciel qui voit tout » et là quelque chose se met à flamboyer et à brûler : ce sont des « tâches de feu » qui dessinent « les premières formes d'un vague langage »⁶⁵¹. Et une nouvelle fois encore, il y va d'un « vertige » qui « s'élève jusqu'à l'infini ». Comment réagit alors le narrateur du *Ressassement Eternel* — et c'est un des seuls passages où Blanchot témoigne explicitement du pouvoir démesuré de la photographie ? Il sort une photographie : « Je pris dans ma poche la photographie d'enfant que m'avait donnée une femme de rencontre et la plaçai sur le mur au niveau des yeux. Immédiatement, l'image éclata ; elle me brûla le regard, arracha un pan de muraille. Mais ce trou, ouvert à nouveau

⁶⁴⁹ Philippe Dubois, *Le caillou et le précipice in Les Cahiers de la Photographie n°23*, Denis Roche, *op. cit.*, p. 88. et p. 89.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁵¹ Maurice Blanchot, *Le Ressassement éternel*, *op. cit.*, p. 76.

sur le vide, ne me découvrit rien : il me fermait la vue et plus je sentais l'horizon libre, plus cette liberté devenait une puissance de ne rien voir à laquelle cédait le vide. Nul œil ne pouvait renaître d'un pareil échange, aussi frivole qu'un battement d'ailes de papillon. Je devins de pierre. J'étais le monument et le marteau qui le brise, je m'écroulai sur le sol. »⁶⁵²

Cet extrait est d'une importance capitale au regard de notre propos, mais aussi au regard de l'œuvre de Blanchot : nous y voyons le passage du regard porté sur l'image à la brûlure du regard, de laquelle s'ensuit l'éclatement du visible, jusqu'à « la puissance de ne rien voir à laquelle cédait le vide ». Seule l'image peut ouvrir une trouée dans le visible. Et ce n'est pas seulement l'image qui éclate, mais c'est aussi — Blanchot aimait ici à citer Mallarmé —, le livre qui explose : « *Il n'est d'explosion qu'un livre.* »⁶⁵³ Cela veut dire : « le livre n'est pas le rassemblement laborieux d'une totalité enfin obtenue, mais a pour être l'éclatement bruyant, silencieux, qui sans lui ne se produirait (ne s'affirmerait pas), tandis qu'appartenant lui-même à l'être éclaté, violemment débordé, mis hors être, il s'indique comme sa propre violence d'exclusion, le refus fulgurant du plausible : le dehors en son devenir d'éclat. »⁶⁵⁴ Le livre explose donc. L'image et le mot se trouent. L'écrivain se fait l'écho d'une « parole d'explosion » (Blanchot) ou d'une « lumière » qui « est aussi engendreuse de paroles explosives »⁶⁵⁵ (Jabès). La photographie et la littérature sont ici à l'extrême limite d'elles-mêmes : si elles se font entendre, c'est depuis une désintégration violente et instantanée, dans la démesure, la discorde, l'excès : c'est la vie et l'expérience de la vie qui s'écroulent derrière l'image et sous les cendres du livre.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 78.

⁶⁵³ Stéphane Mallarmé cité par Maurice Blanchot in *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 190.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 190. et p. 191.

⁶⁵⁵ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, *op. cit.*, p. 474.

II. Le déchaînement des forces obscures : démesure et disproportion

« Les mesures de ce monde,
si elles subsistent,
c'est pour maintenir en nous
un sentiment vertigineux de démesure »⁶⁵⁶.

A un moment donné, au cœur de ces œuvres-limites, se libèrent des forces non contenues. Au milieu des pages, comme sorties d'elles, il y va d'un emportement violent, nous livrant à l'angoisse ou tout au mieux à l'inquiétude. C'est d'ailleurs souvent quelque chose qui survient soudainement, sans qu'on n'ait pu s'y préparer. *Ce qui arrive* ainsi suscite l'effroi. C'est quelque chose qui fait mal sans s'en rendre compte. En photographie, ce déclenchement de force a lieu déjà, et avant toute chose, au moment de la prise de vue. La violence est là : non pas dans l'image, mais dans la *prise déchirante* de l'image. Photographier, au dire de Denis Roche, c'est véritablement déchirer le réel : « Le déclenchement — la prise de vue — c'est un bruit qui associe à la fois une brutalité et une rapidité de prise, c'est fait pour donner à l'utilisateur l'impression qu'il a une prise directe, brutale et à volonté — à sa discrétion — de la réalité. Aussi, l'idée de déchirement, parce que c'est un bruit très rapide et en même temps on entend quelque chose qui se déchire, l'association avec le voile qui se déchire est évidente. Ça produit un effet d'obscénité sur le réel instantané. »⁶⁵⁷ Le déclencheur met en branle le réel et provoque brusquement des réactions et des mouvements imprévisibles. Il n'y va pas *encore* du « *ça-a-été* » de Barthes mais du « *c'est* » au sens où « *ça se déchire* ».

Photographié, le réel devient choquant, indécent, abject presque. Il est mis à nu dans un acte brusque. Non seulement le déclencheur photographique déchire la forme du réel — sa surface apaisée — mais il l'excède, le tire à soi, le transperce et le pourfend. Et ceci ne provient pas de ce que *donnent à voir* les images. Ce ne sont pas les photographies qui sont

⁶⁵⁶ Georges Bataille, *Ma mère*, Paris, Jean-Jacques Pauvert Editeur, 1966, p. 35.

⁶⁵⁷ Denis Roche, *La disparition des Lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Entretien avec Alain Pomarède, *op. cit.*, p. 117.

obscènes comme le seraient celles que découvre Pierre — le narrateur de *Ma mère* dans le livre de Bataille, les qualifiant de « scènes ignominieuses » de la photographie, celles-ci se chargeant « de l'éclat et de la grandeur sans lesquels la vie serait sans vertige et jamais ne regarderait le soleil ni la mort »⁶⁵⁸. Tout se passe comme si la photographie *était* obscène dans son *être-d'image*, dans son acte de prendre, et indépendamment donc de ce qu'elle donne à voir. Barthes le fera d'ailleurs très justement remarqué : « La Photographie est violente : non parce qu'elle montre des violences, mais parce qu'à chaque fois elle emplit de force la vue, et qu'en elle rien ne peut se refuser, ni se transformer (qu'on puisse parfois la dire douce ne contredit pas sa violence ; beaucoup disent que le sucre est doux ; mais moi, je le trouve violent, le sucre.) »⁶⁵⁹ Cette violence, ce déchaînement de forces, ou cette *voilence* — cette façon de déchirer et de faire voler le voile — est une constante de la photographie. La force de ce médium, c'est sa confrontation directe avec le réel, et en même temps, contrairement à tout ce qu'on pourrait croire, sa façon de ne pas le représenter, de ne pas le porter entièrement, de toujours laisser la marque d'un éclat ou d'une fissure au cœur de l'image.

La photographie n'imité pas le réel, elle ne le dévoile pas non plus : elle raconte plutôt l'histoire d'un conflit. Des mots mêmes des photographes, la prise de vue témoigne, pour eux et le plus souvent, d'une force que le regard exerce sur le réel. Retenons, en exemple, les propos de Jean-Claude Bélégo, photographe de la violence invisible : « Il y a dans les prises de vues une violence intense, à la fois comme conflit avec le monde, le réel, la matière, et comme conflit intérieur. Une foire d'empoigne, une étreinte extrême. Le monde qu'il s'agit d'assujettir à sa pensée et à son médium, faire entrer dans une coïncidence mentale, imaginaire. Conflit intérieur de désir d'un côté, de l'autre d'appétence, et de désespoir, de douleur. »⁶⁶⁰ Violence de la prise de vue, pouvant atteindre des degrés extrêmes, allant jusqu'au « trouble du réel », jusqu'à l'« étourdissement », l'« évanouissement ». Comme si c'était toujours « de cette perte de soi, de cette impossible dissolution, de cette impossible

⁶⁵⁸ Georges Bataille, *Ma mère*, *op. cit.*, p. 40. Bataille poursuit : « Peu m'importaient ces sentiments de simiesque dégradation qui me faisaient voir dans mes yeux cernés l'image de ma déchéance. Celle-ci m'approchait de la nudité de ma mère, de l'enfer où elle avait choisi de vivre ; ou plutôt de ne plus respirer, de ne plus vivre ».

⁶⁵⁹ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 143.

⁶⁶⁰ Jean-Claude Bélégo, *Erres in Les Cahiers de la Photographie n°29*, *op. cit.*, p. 60.

fusion, mais sans cesse visée, de soi au monde »⁶⁶¹ dont parlaient la photographie et les images. Ce qui revient sans cesse et ne cesse par là même de nous poursuivre, c'est la question du comment et du pourquoi « faire œuvre de ce vertige, de cet abîme, cette perte de connaissance, cette pesanteur, cette obscurité »⁶⁶² et ne pouvoir finalement faire œuvre que de cela au risque de se détruire, de disparaître, de perdre la raison, l'ancrage qui nous tenait fermement accroché au réel. La photographie menace toujours de nous engloutir. Elle est une « tâche aveugle ». Devant elle, nous tentons de « suturer l'abîme en jouant le jeu de la surface »⁶⁶³, comme l'écrit encore Philippe Dubois, au sujet de Denis Roche.

Si la prise de vue est une violence, des photographes-limites comme Antoine d'Agata tenteront d'aller encore plus loin, non pas en montrant froidement cette violence, mais en cherchant à l'exprimer en vivant cette violence de l'intérieur, jusqu'à ce que ce soit elle qui enclenche finalement le processus de prise de vue : « J'allais toujours trop loin. (...) J'étais habité par une violence incontrôlable dont je porte les cicatrices. »⁶⁶⁴ Mais tout cela répond, dans l'art photographique d'Antoine d'Agata, d'une réelle exigence : « Je dois aller jusqu'au bout, tirer les conséquences de cette remise en question de la photographie »⁶⁶⁵, même s'il reste « difficile de penser une pratique de vie tout en s'y plongeant comme dans un abîme. »⁶⁶⁶ Et cette pratique de vie, vécue sur un mode extrême, et s'efforçant de retranscrire un monde chaotique « à travers la mise en séquence de fragments de réel bruts »⁶⁶⁷, ne peut qu'être violente, désordonnée, sans issue : « le refus de tout échappatoire, aussi éphémère soit-elle, me permet de rester lucide, à travers des expériences toujours plus violentes. »⁶⁶⁸ Si

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁶² *Ibidem.*

⁶⁶³ Philippe Dubois, *Le caillou et le précipice in Les Cahiers de la Photographie n°23*, Denis Roche, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁶⁴ Antoine d'Agata, *Le désir du monde*, entretiens avec Christine Delory-Momberger, Paris, Téraèdes, 2008, p. 56.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁶⁷ Antoine d'Agata, *Manifeste*, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁶⁸ Antoine d'Agata, *Le désir du monde*, entretiens avec Christine Delory-Momberger, *op. cit.*, p. 112.

Antoine d'Agata est peut-être *le* photographe de la démesure, c'est au sens où il dit et laisse voir *un* état du monde. S'il reste « lucide », c'est toujours parce que le médium photographique lui permet d'émettre ou de réfléchir sa parole et son regard sur le monde. La photographie, oui, mais comme une manière de faire pénétrer *sa vue* dans le réel, là où le regard est une mise en alerte d'un monde en fragments.



28. Antoine d'Agata.

La démesure photographique trouvera, comme l'écrira Dominique Baqué, « son allégorie la plus radicale et la plus tragique dans l'éclat aveuglant du champignon atomique, à Hiroshima et Nagasaki : les corps devenus braises, coulures du feu, *stricto sensu* empreintes de lumières, décalquant leurs ombres sur les murs de la ville atomisée. »⁶⁶⁹ Cette « monstrueuse irradiation » — « charniers et éclair atomique » — constitue donc et « sans nul doute, l'expérience-limite »⁶⁷⁰ de la photographie dans sa violence la plus radicale. Il est difficile de penser un « art » photographique autour de telles expériences. Ce que l'on voit nous retire la vue et frappe l'impensé. A chaque fois, dans ces expériences-limites, ce qui est

⁶⁶⁹ Dominique Baqué, *La part d'ombre de l'éblouissement*, in *L'éblouissement*, *op. cit.*, p. 17. Citons ici le travail photographique de Shomei Tomastu et de Yoshito Matsushige sur Hiroshima et Nagasaki.

⁶⁷⁰ *Ibidem*.

vu déborde sur le possiblement recevable. L'image est visible dans son impossibilité de l'être ou de le devenir. L'image est donc *aussi* invisible, mais comme par excès, par le *rien* et le *trop* qu'elle recouvre et qui la rend muette, là où, en elle, tout crie. Horreur de voir, horreur de ne pas voir ce que l'on ne peut voir. Monstre de regard.

A l'image des photographies de Hiroshima et de Nagasaki où c'est véritablement le visible qui implose dans l'image, nous serions confrontés à des photographies qui, si elles ne donnent pas directement à voir cette implosion, en livre souvent un signe. Ce que l'on voit est à la démesure de ce que l'on ne voit pas. Dans un passage de *Thomas l'Obscur*, Blanchot revient sur ces signes qui débordent l'image : « Ce qu'on voyait, d'un naturel si familier, devenait, par le seul fait que manifestement ce n'était pas cela qu'il fallait voir, une énigme qui finissait non seulement par aveugler l'oeil, mais par lui faire éprouver, à l'égard de cette image, une véritable nausée, expulsion de détritiques de toutes sortes à laquelle se forçait le regard en essayant de saisir dans cet objet autre chose que ce qu'il pouvait y voir. »⁶⁷¹ L'image peut susciter l'effroi, non seulement à la vue d'une « catastrophe » réelle, mais aussi à la vue d'un indicible et d'un inénarrable débordant tout *contenu* photographique. Il se confirme, donc, que toute image, dans sa part la plus obscure, est en rapport immédiat avec ce qui la déborde, avec ce qui trahit sa limitation première, transgressant les limites présumées de son pouvoir visuel. S'il y va d'un effondrement, et donc aussi d'une « intensité désastreuse »⁶⁷², alors il faudrait réinterroger ce qui pousse le regard à tomber sous cet attrait du désastre, à déchirer la visibilité en tombant, tombant dans le réel comme dans la folie, comme par folie. L'image *interne* le réel, re-marquant alors son impossibilité à rester ce qu'il est, sa tendance à fuguer en permanence en dehors du « bon sens » ou de la « bonne vue », en dehors de l'image elle-même. Quant au photographe, il est vite submergé par cette protubérance de l'image ou cette excroissance du visible sur sa propre parole. Péril du voir dans l'intention de dire. Basculement permanent de la vue à la vision, de la vision à l'impossibilité de voir, de porter et de recevoir l'œuvre *interdite*.

⁶⁷¹ Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 72. et p. 73.

⁶⁷² Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 72.

III. Les abords de la folie

« Folie contre folie »⁶⁷³

Là où l'œuvre échappe à elle-même, à toute conception et à toute conceptualisation, là où elle ne peut plus répondre d'elle-même, elle ne s'établit plus en tant qu'œuvre, mais sort de toutes les catégories selon lesquelles l'art est *possible*. L'œuvre-limite, dans toutes les manifestations violentes qu'elle recouvre (trouble intense, émotion forte, exaltation, excitation, etc.), ouvre un accès à la folie. Folie de l'œuvre, *désœuvrement*, *absence d'œuvre* : ces trois termes jouent alors l'un de l'autre. Ce n'est pas une folie au sens strict, *psychiatrique*, c'est plutôt l'œuvre qui se fait folie, qui fait œuvre de sa folie. C'est pourquoi il nous faudrait penser cette folie non pas comme une dérive de l'œuvre, mais comme sa raison d'être, intérieure et extérieure. La folie *est dans* l'œuvre, l'œuvre étant toujours déjà placée et déplacée à l'extérieur d'elle-même. Si l'art a souvent été proche de la folie ou du basculement dans la folie, c'est d'une autre folie dont nous aimerions faire état, celle qui alimente l'œuvre de l'intérieur, ne la détruisant pas, mais faisant œuvre de la destruction. C'est la raison pour laquelle — Blanchot insiste sur ce point — : « l'absence d'œuvre, enfermée dans l'asile, est toujours murée dans l'œuvre. »⁶⁷⁴ Qu'en est-il donc de ce rapport à une folie qui serait comme prise en charge par l'œuvre ? Une folie *décidée* par l'œuvre ? Quelle serait donc cette folie exigeante, presque nécessaire, consciente de l'abîme qu'elle ouvre, ne cherchant pas à le résorber ? D'où vient-elle ? Et pourquoi en parle-t-on *autant* ? Ou plus précisément, pourquoi en fait-on autant état dans les écritures proches de la dissolution, de la saturation vide, de *l'asphyxie visuelle* ?

Si la littérature a écrit sur la folie ou a tout simplement avoué, par moments, devenir folle, la photographie, elle, est allée se perdre dans les asiles ; elle est allée s'enfermer dans les murs des hôpitaux psychiatriques. Ou parfois, elle s'est elle-même regardée comme une pratique folle, comme une mise en scène disloquée du temps et des êtres, finissant par

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 74.

⁶⁷⁴ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 617.

questionner les allers et venus interminables de son auteur, tournant autour du monde sans plus savoir, à la fin, ce qu'il cherche et pourquoi il tourne, ce qu'il voit en tournant, en traversant le monde du regard. La photographie devient synonyme de folie. L'écriture est folle dès lors qu'elle commence à voir. La photographie se met à écrire sur ce qui l'a rendue folle. C'est un cercle, mais un cercle qui ne tourne pas sur lui-même, qui se brise en tournant, faisant appel à un médium pour en sauver un autre, pour sauver ce qui reste, *le peu qui reste*. Dans son ouvrage sur *l'Invention de l'hystérie*, Didi-Huberman revient sur le rapprochement entre photographie et folie.

« L'évidence photographique : son trésor est confiance accordée à l'existence du référent : elle le pille à loisir ; et souvent, quelque chose même s'y dévaste entièrement. Au lieu de cette dévastation, si ténu soit-il (piqûre, trou, tache ou petite coupure : *punctum*), une sorte d'implosion a lieu, l'effet toujours irrepérable d'une fulguration par le vide, d'une exorbitation. Moi aussi je cours après le temps de cette entache d'image, dans quelques portraits de folles. C'est quelque chose du regard, ou plutôt quelque chose de crucifié entre regard et représentation ; c'est quelque chose du temps, excessive immobilisation d'un désir, ou contre-souvenir, ou fugue hallucinatoire, ou rétention hallucinatoire d'un fuyant présent, ou que sais-je ?

Et c'est comme cela, avec ses quelques choses du regard et du temps, que la photographie s'invente une proximité bien réelle avec la folie. »⁶⁷⁵

Cette ressemblance ne tient justement pas à la ressemblance figurative entre la photographie et ce qu'elle représente. Elle renvoie plutôt à un étranglement de la compréhension. Et en ce sens, il y va d'une paralysie du figurable. La photographie donne à voir une altération de la figurabilité, « une *inquiétude* majeure quant au temps, dans le visible »⁶⁷⁶ : « son visage ne ressemble plus au visage humain, croit-on voir un instant »⁶⁷⁷. C'est une ressemblance qui échappe à elle-même et au savoir : « une fugue sans fin du savoir, alors même que l'objet du savoir reste, photographiquement, gardé à vue, fixé à l'objectivité. »⁶⁷⁸ Mais l'est-il vraiment ? Que cherche le regard à travers l'objectif de la

⁶⁷⁵ Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, p. 68.

⁶⁷⁶ *Ibidem*.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 62. et p. 63. Georges Didi-Huberman s'attachera, par ailleurs, à pointer ce paradoxe du *médecin-photographe* que nous livrent toutes les images de *l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, où la photographie est considérée comme l'instrument privilégié de l'observation scientifique.

déformation physique ? Et comment expliquer cette fascination pour ces photographies de la déraison ? Comment encore, à un moment donné, ne pas véritablement confondre le photographe et le fou ? Revenant sur son expérience photographique à l'asile psychiatrique de San Clemente, Raymond Depardon évoque cette proximité, maintes fois ressentie, entre le photographe et le fou : « Le fou est un personnage assez proche du photographe, au sens où la démarche du photographe est unique — la preuve en est que dans les hôpitaux à San Clemente très longtemps, on a pensé que j'étais un nouveau pensionnaire. »⁶⁷⁹ Déambulant dans les couloirs de l'asile, appareil photographique à la main, le photographe dénote au même titre que les autres pensionnaires : « il cherche, avance, recule, jamais satisfait, victime ou agresseur », il « regarde, démystification du héros, de l'artiste, de l'auteur »⁶⁸⁰.

L'être-photographe ne peut répondre d'un comportement « normal » ; il va et vient en tout sens, répondant de mouvements incontrôlés, d'alertes et d'appels insensés. A y regarder de plus près, le fou et le photographe révèlent cette expérience de vie où ils sont poussés hors d'eux-mêmes comme hors de la norme, de l'état majoritaire d'*être-au-monde*. Si on réfléchit quelques instants, nous nous accordons à penser que c'est folie de vivre des images, de construire toute une vie autour d'elles : « c'est quand même un peu une folie de faire sa valise, d'emporter des films vierges, un appareil, de prendre un avion, de côtoyer des hommes d'affaires ou des gens qui voyagent pour des raisons sentimentales. Les gens qui prennent l'avion ne sont pas comme toi, ils ont des raisons de voyager. Toi, tu n'en as aucune vraiment. »⁶⁸¹ Le photographe traverse des temps vides et faibles, risque et perd en permanence, erre sans but précis. C'est sans doute pourquoi « l'errance est encore plus une folie »⁶⁸². Elle s'exerce sur fond d'« obsession » et de « peur ». Celui ou celle qui erre laisse des traces, au lieu où sa mémoire devient de plus en plus poreuse. L'errance est vacance, échappée belle de la raison. Il y a donc une folie à se déplacer ainsi, avec irrégularité et persistance, d'autant plus lorsqu'on cherche à séjourner dans des lieux improbables, cloisonnés, impossiblement réels, détournés des regards.

⁶⁷⁹ Raymond Depardon, *Errance, op. cit.*, p. 94. Nous renvoyons également au livre réalisé autour de San Clemente présentant les photographies de Depardon : *San Clemente*, texte de Bernard Cuau, Paris, Centre national de la photographie, 1984.

⁶⁸⁰ *Ibidem*.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁸² *Ibidem*.

Nous ne pouvons revenir sur l'ensemble des travaux photographiques prenant pour objet la folie dans toutes ses acceptions. Cependant, nous ne pouvons omettre les travaux majeurs d'Anders Petersen et de Diane Arbus sur cette question. A chaque fois, ces deux photographes auront interrogé la « normalité », non pas pour la situer ou pour la démarquer de l'a-normalité, mais pour dire qu'elle n'existe peut-être pas, que leur œuvre est toute aussi « folle » que les personnages de leur image. A propos du travail d'Anders Petersen, Christian Caujolle précise que « l'ensemble qu'il a consacré à un hôpital psychiatrique dans lequel il a passé trois années, n'est à aucun moment descriptif mais toujours soutenu par une tension entre constat et poésie, et il nous confronte, avec une incroyable proximité, avec une permanence subtile de l'émotion, à la question de la normalité. Ces "malades" qu'il photographie expriment de façon plus évidente que tout des sentiments qui sont les nôtres, et l'étrangeté de leur comportement n'est jamais qu'une distance par rapport à la façon dont nous voulons nous rassurer. »⁶⁸³ Ce ne sont donc jamais des photographies du jugement, encore moins des photographies théoriciennes. Ce sont, au contraire — et Christian Caujolle poursuit — des photographies qui nous questionnent « sans cesse, sur notre aveuglement par rapport à la norme »⁶⁸⁴, nous renvoyant à l'aberration de notre jugement bien plus qu'à l'a-normalité.



29. Anders Petersen.

⁶⁸³ Christian Caujolle, in *Anders Petersen*, Photo Poche, Paris, Actes Sud, 2001, p. 4 et p. 5.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 5.

Cette folie est partout : elle fait et défait le regard. Etant toujours au dehors, elle n'exclut rien. Elle entraîne l'œuvre vers l'absence d'œuvre, c'est-à-dire vers l'impossibilité d'adapter le réel au regard, et le regard à l'œuvre. Ces travaux nous renvoient au lieu où « cesse le discours », où la pensée normative est mise en échec, où l'œuvre devient l'expérience-limite d'un indélimitable. Le regard est folie, au même titre que le photographié, au même titre que l'œuvre qui, soudain, ne dit plus rien, dit la folie de ne plus pouvoir dire. Œuvre de l'absence d'œuvre, donc, et aux yeux de Blanchot, « l'absence d'œuvre qui est l'autre nom de la folie »⁶⁸⁵.



30. Diane Arbus.

Les photographies d'Arbus consacrées à des handicapés mentaux, prises entre 1969 et 1971 et figurant dans son livre *Untitled*, témoignent de cette absence d'œuvre et de l'extrémité exemplaire d'une vie aux frontières de la folie et de son face à face. Ces photographies, comme le remarque Hervé Guibert, « dérapent dans une espèce d'angoisse douce, de voyage très lent, de glissade vers la folie, à travers des figures de mongoliens

⁶⁸⁵ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, op. cit., p. 45.

masqués et endimanchés. »⁶⁸⁶ Parade de la déraison : la folie se déguise, le regard d'Arbus éclate. C'est tout un « "destin" de la photographie » qui se joue ici, nous portant à un point limite de l'oeuvre, là où elle s'approche de la folie comme on pourrait s'approcher de la vérité, là où, comme le disait Barthes, la photographie rejoint la « vérité folle »⁶⁸⁷. Autrement dit, « le regard est toujours virtuellement fou : il est à la fois effet de vérité et effet de folie »⁶⁸⁸ et en ce sens, l'oeuvre frôle la vérité en jouant d'une « image folle, frottée de réel »⁶⁸⁹. Barthes a toujours défendu l'idée d'une *folie photographique* et s'est insurgé contre la « société » qui « s'emploie à assagir la Photographie, à tempérer la folie qui menace sans cesse d'exploser au visage de qui la regarde. »⁶⁹⁰ Les oeuvres que nous venons d'évoquer seraient des oeuvres de l'explosion, d'une vérité hallucinatoire, « fausse au niveau du temps »⁶⁹¹, se marquant et s'affirmant dans le scandale d'être, de dire, de vivre au dehors. A la fin, il n'y a plus d'oeuvres, ni d'oeuvres d'art : heureusement, nous dit Barthes, car « aucun art n'est fou »⁶⁹². Il faut croire en la folie qui ne parle plus à l'art. Ce qui demeure donc, ce n'est pas l'art, c'est un mouvement qui vient retourner « la lettre même du temps »⁶⁹³, qui vient déranger la raison et les oeuvres raisonnables, qui vient dérégler le temps du livre, batifoler dans les marges, perdre son temps là où le temps n'existe plus.

⁶⁸⁶ Hervé Guibert, *La Photo, inéluctablement*, Paris, Gallimard, 1999, p. 185.

⁶⁸⁷ Roland Barthes, *La Chambre claire, op. cit.*, p. 176.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 175.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 177.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 180.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 177.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 180.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 183.

IV. Hors de la clôture du temps

Au cœur de ces expériences-limites, où éclate la pensée de la raison comme celle de la déraison, où éclate l'espace même de la pensée, nous serions livrés à un temps perturbé, dérangé dans sa linéarité, désordonné dans sa constitution et désorienté dans sa trajectoire. Ce serait un temps sans repère, qui aurait du mal à se situer, à savoir où il (en) est. Si l'espace *est* visible, alors que le temps ne l'est pas, que penser de cet autre espace que nous avons dégagé et de son rapport au temps ? De quel temps serait cet espace éclaté, brûlant, confinant à la cécité ? Si *voir* entraîne l'œuvre dans la folie du désœuvrement, que reste-t-il du temps, où et comment le situer, se situer par rapport à lui ? Si la photographie est entièrement *marquée* par le temps comme aucun art ne peut l'être, nous pourrions nous empresser d'affirmer qu'il n'y aurait pas de photographie sans temporalité. La photographie, c'est une écriture du temps qui se fait lumière. Or il faut être vigilant sur ce point. D'une part, parce que notre propos ne traite pas de La photographie, ne théorise pas la Photographie comme art, mais questionne le point-limite de rencontre entre l'écriture et la photographie lorsqu'elles *voient* plus qu'elles n'écrivent, lorsqu'elles écrivent l'impossibilité de voir. Et où donc est passé le temps ? Certes, il reste l'image ou l'espace perdu de l'image, le mot *en attente* d'image.

Retenons d'abord cette définition de Barthes : les appareils photographiques, « au fond étaient des horloges à voir »⁶⁹⁴. Mais des horloges arrêtées, retardées, en décalage horaire, arrêtant le temps, le perdant en cours de route, le tirant et le retirant, à la fois en retard et en avance sur leur temps. Une pendule folle alors peut-être la photographie. Non seulement la photographie, mais l'écriture qui se fait regard, qui tape les lettres du regard, s'interrompant en regardant, fragmentant le visible, écoulant la lumière au fil des pages. Disons alors que l'écriture fragmentaire et la photographie dépendraient d'étranges et fascinants « cadrans solaires », d'une forme d'œilleton qui formerait une tache lumineuse sur l'espace. Comme si c'était la lumière qui tapait sur le temps, qui martelait l'espace.

Ce qui nous arrête ici, ce n'est pas la possibilité d'entrer dans les distinctions d'un temps objectif ou subjectif, d'un temps synchronique ou diachronique, mais plutôt la

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 33.

possibilité-impossible d'*irradier* les distinctions temporelles, en propageant le temps dans toutes ses directions, en tout sens, de le pointer du doigt en le plaçant hors de lui-même. Il y a là une « folie profonde », celle que nous évoquions quelques pages plus tôt, mais qui serait ici étroitement liée au temps. Arlette Farge évoque, par ailleurs, cette folie, précisant que « “la folie profonde” de la photo réside peut-être en ceci : mettre celui qui la regarde en un espace infiniment instable où il bascule entre la vision d’une réalité qui déjà n’existe plus et le besoin de saisir au corps ce temps immobilisé. En “m’arrivant” certaines photos m’absorbent et je m’y enfouis, happée vers ce qui déjà s’est enfui, entraînée à vive allure vers les champs houleux du désir et du deuil. »⁶⁹⁵ Ce n’est pas du temps de l’œuvre dont il est question, encore moins du temps du récit, du roman, du photo-roman, du livre, mais de l’expérience même de l’œuvre, de son risque à être. C’est un temps qui « n’est jamais sûr », comme le dit Blanchot, « absence de temps en un sens non privatif, antérieure à tout passé-présent, comme postérieure à toute possibilité d’une présence à venir. »⁶⁹⁶ Ce temps est simultanément fragile, inconstant, passé — il n’existe plus —, immobile, et en même temps *il arrive*, il vient du futur et de la mort, de ce qui ne peut s’appréhender depuis le strictement temporel. Il faudrait interroger l’extrême proximité entre l’absence de temps telle que l’a pensée Blanchot au regard de l’écriture fragmentaire ou des écritures-limites, et celle que nous retrouvons constamment présente au cœur de la pensée photographique contemporaine. Et cette proximité provient d’un même rapport entretenu au visible et à l’invisible. La visibilité, débordée par l’invisible et détournée de son *donner-à-voir*, mettant à mal le regard, le brûlant, nous ouvre sur un autre temps, un hors-temps, un temps sans place, en dehors de l’espace, portant plusieurs espaces à la fois, un temps troué où tout s’infiltré, se glisse dans les fentes, défaille dans les orifices.

Et lorsque Denis Roche propose cette définition de la photographie et des photographes, il écrit : « ce sont les mediums du temps, et de rien d’autre que du temps. Les grands photographes devraient avoir une gloire plus grande que les grands peintres pour cette raison là. »⁶⁹⁷ Cette définition ne tient pas à elle seule, elle définit le photographe dans son

⁶⁹⁵ Arlette Farge, *La Chambre à deux lits et le cordonnier de Tel-Aviv*, *op. cit.*, p. 7. Les expressions entre guillemets sont de Roland Barthes dans *La Chambre claire*, *op. cit.*

⁶⁹⁶ Maurice Blanchot, *L’Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 98.

⁶⁹⁷ Denis Roche, *La disparition des Lucioles (réflexions sur l’acte photographique)*, Entretien avec Gilles Delavaud, *op. cit.*, p. 85.

rapport au temps, et dans sa prétendue « suprématie » sur les autres arts, mais elle ne dit encore rien du temps. Les photographes sont donc des portes-paroles du temps, ils en sont le support. Mais quels seraient donc les accords que passent les photographes avec le temps ?

« Depuis son invention, on le sait, la photographie a passé d'étranges accords avec le temps. J'en ai beaucoup parlé. Cette hantise est une hantise littéraire, mais il se trouve qu'elle irrigue l'activité photographique de façon souvent tumultueuse. Une photo dramatique est toujours une photo que le temps est venu investir plus furieusement qu'ailleurs : c'est une image où le temps stationne et abuse. Il est à remarquer que cette affaire de temps, primordiale en photographie, et chez le commentateur plus que chez le photographe lui-même, ne revêt qu'une importance très relative dans les autres arts, et presque nulle, comme en peinture.

N'exagérons pas : si la photographie désigne plus ou moins intensément le temps, elle n'a que faire de la durée, que l'instantané détruit. Et puis, on ne photographie pas du passé, mais seulement du présent, à chaque fois. "*Le passé est un prologue*" (Shakespeare), surtout pour les photographes. »⁶⁹⁸

« Etranges accords », donc. Ce stationnement du temps, ce manque qu'il laisse, cet abus dont il témoigne, renvoient tout aussi bien à la scansion des phrases qu'à la succession des clichés, même si, pour Denis Roche, la phrase relève du « complexe » et la photographie du « subtil ». Et s'il précise que ce qui est photographié, ce n'est jamais du passé, mais du présent, il faut comprendre ce présent comme un présent de l'abîme, *abîmé*, détérioré, esquintant l'à-venir, accidentant la mort. Ce qui est photographié, c'est donc une incartade de temps, comme il l'écrira dans ses *Photolalies*, reprenant d'ailleurs l'épisode de Pont-de-Montvert : « Dans cette occasion si particulière où le photographe convoque ses images au parler, j'ai choisi d'exposer l'écart du Temps, à la fois dans le chaos ou l'ordre qui lui sont propres et au même titre qu'un écart de langage. Ainsi les deux photos prises dans le cimetière de Pont-de-Montvert : même endroit, même pose, même cadrage, mais avec treize années d'écart. Salut donc au temps, et à son ambassade de l'abîme, salut aux chiens qui le traînent ! »⁶⁹⁹ Dans ses *Photolalies*, Denis Roche ne parle pas du lien passé/présent/futur, mais d'une « gravité »⁷⁰⁰ du temps pensé comme écart, et donc comme espace, comme

⁶⁹⁸ Denis Roche, *Entretien avec Gilles Mora in Les Cahiers de la Photographie n°23, Denis Roche, op. cit.*, p. 104. et p. 105.

⁶⁹⁹ Denis Roche, *Photolalies*, Paris, Editions Filigrane, 1988, p. 5.

⁷⁰⁰ Citons les propos de Gilles Mora commentant ce passage des *Photolalies* de Denis Roche : « Il faut, avec la "photolalie", revenir physiquement sur les lieux du passé, y éprouver la résistance des circonstances et du souvenir, affirmer, par la nécessaire comparaison entre un moment du passé (matérialisé par la première image photographique) et sa reconstitution présente en vue d'une autre image qu'on voudrait tout ensemble *identique* et différente pour mieux saisir, paradoxalement, dans leur écart, la manifestation de changements physiques, de

distance vide, absence de temps. Mais aussi « aporie » de la temporalité même. Au sujet de Denis Roche et de la question de la temporalité photographique, Mireille Calle-Gruber précisera que l'image et le texte « ne jouent pas le jeu qui est, habituellement, celui d'un rapport d'illustration compensatoire : ici, ils travaillent en rapport d'antagonisme, comme révélateurs d'aporie et d'une tentative de prise de réalité qui se dérobe à l'infini — l'intérêt venant de ce que ce n'est pas tant la réalité qui se dérobe, ce que l'on savait depuis longtemps, mais *la prise*. »⁷⁰¹

La *prise de vue* ne prend rien, elle se dérobe et se disperse en fragmentant l'espace de la temporalité. L'absence de temps, la mise au dehors de la temporalité, implique une impossible saisie : ce que l'on regarde se défait, se met en pièces, se déchire, refusant par là même de se soumettre à l'ordre du temps. Cette impossible *prise de vue*, qu'elle soit littéraire ou photographique, nous confronte à un renversement permanent du rapport passé/présent/futur, puisqu'il y va de ce qui s'abîme dans ces glissements et ces inversions successives, ces sorties permanentes, brouillant alors tous les repères spatiaux et temporels, se tournant et se retournant, sur fond d'absence, vers le Dehors, vers « l'attrait de la (pure) extériorité »⁷⁰². Si ces expériences-limites désignent une « fin d'avenir », c'est toujours *hors du temps*, là où nous serions « hors de la clôture du temps, plus enfermés que jamais par l'ouverture de l'espace »⁷⁰³. Et l'ouverture de l'espace nous livre à un temps hors monde, réservé à l'œuvre seule, là où, procédant par sauts, par intermittences, par épuisements, elle ne peut que s'égarer, s'éparpiller, s'exclure de tout processus et de tout acheminement. Là où l'œuvre tombe selon ce hors temps dans le temps, elle quitte le temps de l'histoire comme celui de la narration. Elle devient donc difficile à déterminer. Ou plutôt, elle ruine la détermination. Elle se désoeuvre, au moment même où nous savons que ce temps hors temps est son seul lieu, son seul vide. Ce qui reste, c'est ce qu'elle porte, c'est-à-dire le poids

dégradations matérielles ou de pérennités fragiles, en bref ce qui est au coeur du dispositif photographique : la gravité, exprimée par — et dans — chaque prise, de notre course vers la mort. » *Photobiographies, in Traces photographiques, traces autobiographiques, op. cit.*, p. 113.

⁷⁰¹ Mireille Calle-Gruber, *Écrit avec l'image, Sur un essai de photo-autobiographie : « Légendes de Denis Roche »* in *Les Cahiers de la Photographie n°23, Denis Roche, op. cit.*, p. 38. et p. 39. Ce texte a été présenté lors du colloque à l'Université de Montpellier III sur « *Les rapports du verbal et du non-verbal* ».

⁷⁰² Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini, op. cit.*, p. 625.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 596.

écrasant de l'espace devenu parole-de-la-non-parole, parole du désastre, ultime image.

V. Le Rien au travail

« Je regarde et ne vois, d'abord, rien
et puis, je vois dans ce Rien,
comme un édifice. »⁷⁰⁴

L'instant désastreux de l'œuvre pose la question du *rien*, qui n'est pas un néant, ni une forme de pensée nihiliste, mais nous tenterons de le montrer, un réel travail, celui du désœuvrement. Le rien ne rompt pas le rapport à l'œuvre : « Oui, même là où règne le rien, même quand la séparation fait son œuvre, le rapport n'est pas, fût-il interrompu, rompu. »⁷⁰⁵ Bien au contraire, le rien est un règne, un règne sans négation, disons, le règne du désastre. L'œuvre ne part pas d'une *volonté* de parole, mais d'un désert, d'une zone désolée, d'une tache aveugle. C'est seulement depuis ce qui n'a pas encore été dit que l'œuvre peut espérer parler, là où, comme nous le confie le narrateur de *Thomas l'Obscur*, « nulle notion, nulle image, nul sentiment ne me soutiennent. »⁷⁰⁶ C'est dans l'instabilité de la parole, dans sa chute, que nous entendons l'écho d'une œuvre. Peut-être faut-il ici, et pour commencer, reposer, comme le fait Blanchot, une vieille question que posait déjà la théologie : « Que veut dire créer ? » Et « pourquoi l'artiste ou le poète serait-il le créateur par excellence ? » Et ce pour mieux réentendre cette réponse : « créer quelque chose de rien, voilà le signe de la puissance. »⁷⁰⁷ « Créer une œuvre », c'est non seulement *partir* de rien, mais travailler le rien, le traverser, le *voir* comme un travail.

Le rien au travail, c'est d'abord le « peu de choses » nécessaire à l'œuvre pour exister. C'est aussi « rien de particulier » à faire, à dire. C'est encore, comme l'écrit Derrida « rien-vouloir-dire » : « A s'enchevêtrer sur des centaines de pages d'une écriture à la fois insistante et elliptique, imprimant, comme vous l'avez vu, jusqu'à ses ratures, emportant

⁷⁰⁴ Edmond Jabès, *Un regard*, *op. cit.*, p. 81.

⁷⁰⁵ Maurice Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 95.

⁷⁰⁶ Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 121.

⁷⁰⁷ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 589.

chaque concept dans une chaîne interminable de différences, s'entourant ou s'embarrassant de tant de précautions, de références, de notes, de citations, de collages, de suppléments, ce "ne-rien-vouloir-dire" n'est pas, vous me l'accorderez, un exercice de tout repos. »⁷⁰⁸ En effet, poser la question de l'œuvre, c'est poser la question de son dire et de son vouloir-dire, du voir et du *donner-à-voir*, du *vouloir-donner-à-voir*. Ce rien s'écrit dans l'espace même de l'écriture. Il est le fruit d'un effort excessif, d'un travail acharné et d'une ultime exigence : « Il est donc nécessaire que, dans un tel espace et guidée par une telle question, l'écriture a la lettre ne-veuille-rien-dire. Non pas qu'elle soit absurde, de cette absurdité qui a toujours fait système avec le vouloir-dire métaphysique. Simplement elle se tente, elle se tend, elle tente de se tenir au point d'essoufflement du vouloir-dire. »⁷⁰⁹ L'écriture du rien est une écriture *à bout de souffle*. Ainsi, bouleverser l'écriture, en questionnant sa place et son propos, c'est se risquer au rien de la parole et de l'œuvre, là où rien ne peut la résumer, pointer sa thèse ou son centre. En ne disant rien, la parole remet tout en question, y compris ses limites, ce qui la situe à la limite d'elle-même. Elle approche du point d'où viennent et finissent tous les livres. Elle peine en approchant. L'écriture, au dire de Blanchot et dans la suite des mots de Derrida, n'est rien d'autre que « la déchéance du vouloir, comme la perte du pouvoir, la chute de la cadence, le désastre encore »⁷¹⁰.

Dès lors, il faudrait affirmer que l'écriture ne compte pas et qu'elle n'a aucune valeur, qu'elle ne peut d'ailleurs ni échouer, ni réussir. C'est en ce sens, qu'« écrire est évidemment sans importance, il n'importe pas d'écrire. C'est à partir de là que le rapport à l'écriture se décide. »⁷¹¹ Il suffit d'un rien pour que l'écriture se produise. Et si elle se produit, le comble est qu'« elle ne dit rien, non seulement parce qu'elle n'ajoute rien à ce qu'il y a à dire (elle ne sait rien), mais parce qu'elle sous-tend ce rien — le "taire" et le "se taire" — où la parole est d'ores et déjà engagée »⁷¹². Cependant, à aucun moment, nous sommes autorisés à penser qu'il y a là quelque chose de vain, dépourvu de réalité. Bien au contraire, la force d'une telle

⁷⁰⁸ Jacques Derrida, *Positions*, Paris, Editions de Minuit, 1972, p. 24.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁷¹⁰ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 24.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 27. Nous renvoyons également au fragment suivant : « Quand écrire, ne pas écrire, c'est sans importance, alors l'écriture change — qu'elle ait lieu ou non ; c'est l'écriture du désastre. » *Ibid.*, p. 25.

⁷¹² Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 566.

écriture provient de ses méandres de silences et de vides, de son indisposition à parler là où elle est, n'étant nulle part, elle ne dit que « les vides de cet espace qui se donne pour complémentaire, complémentaire de rien. »⁷¹³ Les vides épuisent donc la pensée de toute complétude et de toute signification achevée. Que penser alors de ce rien qui *désastre* l'écriture ? D'abord qu'il touche et vise étrangement le regard. Ce rien n'est pas de l'ordre du *dire* mais du désordre du *voir*. Le mot « rien » est un mot de l'équivoque désastreuse. Il ne dit pas ce qu'il est. Il dit tout juste qu'il n'est pas ce que nous voulions jusqu'à présent lire en lui : l'absurdité, la futilité, la stérilité, etc.

Il faudrait dire encore : nous ne pouvons rien lire en lui. Il faut néanmoins reconnaître que nous pouvons le *voir*. Rappelons cette parole de Jabès, qui a tant écrit autour de ce mot, autour du *rien-d'écrire* : « Voir, c'est ne plus voir que le Rien. »⁷¹⁴ Autrement dit, tant que nous voyons autre chose que le rien — quelque chose —, *nous ne voyons pas*. Le rien nous relie à la vue, à l'œuvre comme absence d'œuvre, comme écriture provenant de l'« effet d'une hallucination négative, ne donnant rien à lire, rien à entendre »⁷¹⁵. Hallucination visuelle uniquement. Ou alors, si nous nous obstinons à y retrouver des restes de langage, il faudrait voir, dans cette relation « du rien avec le rien », « du vide avec le vide », un « trait d'union en cendres »⁷¹⁶, cela et rien d'autre que cela. Derrière le rien, il y a un texte en cendre, un « texte de rien »⁷¹⁷ comme l'appelle encore Jabès. Le rien, ce n'est pas une percée du sens, mais un reste de visibilité. On travaille avec les restes du langage, avec un espace sans contenu ni contenance. Le rien est le travail à partir duquel on peut explorer le champ de l'œuvre, visualiser sa tache aveugle. S'il n'y a rien à voir, c'est d'abord parce que quelque chose aveugle la vue, se surajoute inlassablement à la page d'écriture, la déforme, la vide, l'illimite. On ne peut donc jamais prévoir à l'avance avec quel matériau il sera possible de travailler. On ne peut jamais prévoir, c'est-à-dire qu'il y a quelque chose qui exclue toute *préfocalisation*. S'il y va encore d'une exposition dans ce rien-à-voir, ce n'est pas comme horizon du tout-à-dire, mais de l'exposition à l'absence visible-invisible comme horizon.

⁷¹³ Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 74.

⁷¹⁴ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, *op. cit.*, p. 76.

⁷¹⁵ Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 89.

⁷¹⁶ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, *op. cit.*, p. 103.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 50. : « Et si, derrière, le Rien, se cachait un texte ? Texte de rien. Tous nos livres ? »

Comme si cet horizon de l'absence ne glissait pas vers l'œuvre, mais vers le désœuvrement, vers le point à partir duquel l'écriture ne nous apporte plus rien. L'écriture questionne le regard, et non plus le langage, encore moins la compréhension.

Au commencement du travail, les grandes œuvres n'ont jamais voulu dire quelque chose de grand. Elles n'ont jamais voulu dire. Elles ont vu l'espace de la parole. Toute grande œuvre n'aurait au fond réalisé que cela : voir le rien de l'espace de la parole, ce qui engage, non pas la modestie ou l'humilité du vouloir-dire, mais l'absence de recherche, de remplissage d'horizon. Dans ce trait d'union en cendres, il y aurait à la fois un commencement et une fin, mais comme un trait brûlé, blanc, comme une ligne sur laquelle les mots se déséquilibrent, encore et encore. Ne plus voir que le rien — ne rien vouloir dire — ne diminue jamais l'œuvre, mais n'en augmente pas pour autant les forces. Et ce, parce que pour voir le rien, il faudrait déjà avoir atteint un certain épuisement de parole. Ou plus précisément, il faudrait être entré dans l'épuisement de la parole et dans l'absence de trame textuelle. C'est là où la photographie retourne à l'écriture. C'est là où écrire c'est se coller au rien du visible. L'œil photographique n'existe ni dans le vouloir-dire, ni dans le tout-à-voir. Par là, nous entendons qu'il habite l'écriture puisque c'est l'œil dans ce rien qui se donne à voir. L'œuvre existe dans le trait d'union en cendres, dans la tentative de composition qui se décompose sous nos yeux, dans la liaison qui ne peut que nous renvoyer à sa part de brisure. « Du rien au rien », de la photographie à la littérature, nous serions certes livrés à un agencement désastreux, mais aussi, et nous pourrions dire heureusement, à une désolation du regard, qui termine l'œuvre, rejoignant ainsi l'œuvre à venir, déjà promise au désœuvrement. Trace du rien balancé entre le réel en fragments et la lettre pelliculaire. Fine membrane du visible et de l'invisible. Enchevêtrement visuel infini : « *Le rien, racine résistante.* »⁷¹⁸ Malgré la surface désastreuse de l'œuvre, le rien ne peut être emporté. Il se maintient sous le terreau de l'écriture, au lieu de toutes ces décompositions. Et comme si finalement le rien était seul à pouvoir se nourrir de la décomposition des mots, du sens, du langage.

De ce rien au travail, il nous faut encore interroger sa transcription possible. Comment l'écriture peut-elle encore donner à voir et à entendre ? Et comment le voir peut-il encore dire, écrire ? Ayant traversé ces expériences-limites et ces lieux dévastés, comment l'écriture

⁷¹⁸ Edmond Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, op. cit., p. 46.

peut-elle encore reprendre son souffle, espérer expirer l'oeuvre ? Ne s'affirmant pas, ne s'accomplissant pas, patientant, raturant, comment *fait-elle* ? Si le désastre nous fait manquer le temps, l'écriture, le rendez-vous avec le réel, alors que reste-t-il ? Que reste-t-il si ce n'est cette brisure au cœur de l'inscription elle-même ? L'oeuvre se maintient à distance, différée, fendue. Ce serait la « leçon » commune de la photographie et de la littérature — cette « leçon » aveugle d'où un singulier pouvoir s'exercerait. Une manière de s'engouffrer dans le visible et dans l'invisible, depuis la *litté-graphie* et la *photo-rature*. Accroc, désaccord entre le feu et le feu, fêlure. Un trait d'union qui brûle encore, pour l'heure.

CHAPITRE III.

LE TEMPS DE L'INSCRIPTION

I. L'affirmation rendue impossible

Existe-t-il une mise en évidence ou une mise en relief de l'œuvre ? Tout d'abord, il semblerait que l'œuvre doive, à un moment ou à un autre, et ce pour *exister* peut-être, en passer par une affirmation, une forme de déclaration intérieure au langage, une reconnaissance du dire *comme* dire, une expression ou un acte venant *certifier* l'œuvre. Pourtant, d'emblée, cela demeure impossible. Impossibilité de l'affirmation, qui loin de s'ouvrir ou de se déployer au fil de l'écriture, lui serait bien plutôt inhérente, en ce qu'elle déposséderait l'œuvre de toute présentification accomplissante. Que signifierait donc une œuvre qui ne parviendrait pas à s'affirmer, non seulement en tant qu'œuvre, mais aussi il faudrait dire en tant qu'écriture, *acte de voir et d'écrire* ? Et en quoi le rapport entretenu avec le visible pourrait-il être responsable de cette impossibilité ? La parole artistique dans ce rapport d'extrémité avec le visible et l'invisible ne supporterait aucun dépôt, aucune *écriture écrivante*. L'effet produit par ces arts-limites ne peut relever de la détermination, mais de la perte de l'inscription, de la trace résultant d'une telle perte.

Ce serait toujours le « peut-être » qui viendrait à l'écriture, non pas comme une incertitude, mais comme une incapacité provisoire, une difficulté qui regarde uniquement son auteur, nous renvoyant à la majeure partie de ce temps passé à essayer d'écrire, de dire, de donner à voir. Jabès nous le fera partager dans *Le Livre des Questions*, comme un aveu : « J'éprouve une grande difficulté à écrire, contrairement à ce que tu en penses. Lorsque je prends ma plume, toute issue devant moi se ferme. Le pays, le monde se replie sur eux-mêmes. »⁷¹⁹ Lorsque l'écrivain s'apprête à écrire, à ce moment même, précis, l'écriture le quitte. A la lecture d'une telle phrase, nous pouvons nous demander comment Jabès a-t-il pu finalement écrire tous ces livres. Ou alors est-il possible d'écrire lorsque toutes les issues se referment ? Serait-ce cela l'écriture-limite, semblable à la prise de vue photographique, à ce moment de la prise de vue où l'obturateur se referme, nous sépare du monde, laissant le noir venir à l'œil alors que le visible s'inscrit *invisiblement* sur la pellicule ? L'affirmation rendue impossible, c'est le repli du monde sur lui-même, c'est encore, comme l'écrira Antoine d'Agata dans *Manifeste*, « une frustration et un vertige dus à la confrontation avec un monde

⁷¹⁹ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, op. cit., p. 390.

qui est vraisemblablement l'envers du sien, et à la tentative vouée à l'échec de se représenter ce monde de façon compréhensible. Seuls la fiction, le récit formulé d'une confrontation au vide, peuvent amener le spectateur à affronter l'indicible de la vérité, l'obscurité du sens, les interférences de la mémoire et de l'oubli. »⁷²⁰

Tels seraient les effets que doivent produire l'œuvre, dans cette accusation des contours du monde, que l'impossible impose. Cette fermeture des issues, ce repli et cette « frustration » confinent à l'évanouissement de l'œuvre, à une nécessaire et infinie palinodie, comme le dit Barthes : « Je devais descendre davantage en moi-même pour trouver l'évidence de la Photographie, cette chose qui est vue par quiconque regarde une photo et qui la distingue à ses yeux de toute autre image. Je devais faire ma palinodie. »⁷²¹ Ainsi, Barthes nous rappelle à ce devoir de *faire chant du contre-dire*, de remettre en cause l'affirmation précédente, de la remettre en cause et en cause, jusqu'au point où c'est l'affirmation qui vient à disparaître, le sujet ou le propos de la photographie. La distinction nue, donc, contre l'affirmation. Et c'est de cette distinction nue dont Barthes parle, de cette tenue du dedans qui ressort au dehors de l'image, de cet « Intraitable »⁷²² se refusant à toute compromission. En effet, la photographie et l'écriture doivent trancher sur l'affirmation, comme on trancherait sur la folie, comme on retournerait l'affirmation positive du monde, sans le nier, ni le renier, le voyant ne le relevant pas. Quel serait ce contre-mode ou ce *contre-dire* de l'affirmation, qui nous tiendrait au plus près du monde sans nous le restituer frontalement — proximité qui se referme par excès de complicité ?

Si nous devons ici, pour mieux entendre les enjeux de cette affirmation impossible, revenir sur les paroles de Blanchot, c'est sans doute parce que c'est à lui que nous devons la tentative de « qualification » de cet impossible. Il y revient sans cesse au sujet de l'image et de l'écriture. Nous renvoyons à ces quelques occurrences⁷²³ fragmentaires, traitant de l'œuvre

⁷²⁰ Antoine d'Agata, *Manifeste*, op. cit., p. 13.

⁷²¹ Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 96.

⁷²² *Ibid.*, p. 120.

⁷²³ Pour les extraits qui suivent : Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, op. cit., p. 452., p. 474. et p. 497. *Le Livre à venir*, op. cit., p. 73., p. 148., p. 150., p. 151., p. 267., p. 268. et p. 273. *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 22., p. 43., p. 255., p. 296., p. 316. et p. 320. *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 14. et p. 80. *Le Pas au-delà*, op. cit., p. 16. et p. 49. *Celui qui ne m'accompagnait pas*, op. cit., p. 95., p. 108., p. 120. et p. 143.

et de son rapport à l'affirmation : « l'affirmation irréductible à l'unité », « l'affirmation réel (non positive du poème) », « la navigation infinie d'une sorte de langage à une autre sorte où se profile un instant et se dissipe sans cesse l'affirmation de cet *Autre* » (*L'Entretien Infini*) ; « une pénible affirmation », « ce temps où l'art a cessé d'être une affirmation commune », « ce centre dont l'œuvre est l'affirmation incertaine, la manifestation déjà destructrice », « une affirmation rigoureuse et exclusive qui se dirige en un seul sens, avec la passion qui rend nécessaire la tentative impossible », « l'affirmation solitaire et silencieuse du roman entendu comme l'exception même mal venue d'une loi sans cesse compromise », « souci essentiel dont l'importance n'est pas liée à l'affirmation de leur personne », « affirmation tout à fait différente des œuvres qui ont leurs mesures dans le travail, les valeurs, les échanges », « qui affirme la littérature en elle-même, n'affirme rien » (*Le Livre à venir*) ; « l'affirmation interrompue », « l'affirmation unique, foudroyante », « la décision bouleversante de l'œuvre, l'affirmation qu'elle est — et rien de plus », « une région où l'impossibilité n'est plus privation, mais affirmation », « l'œuvre d'art est liée à un risque, elle est l'affirmation d'une expérience extrême », « affirmation où rien ne s'affirme » (*L'Espace littéraire*) ; « l'affirmation intense, silencieuse, désastreuse du dehors », « ayant épuisé son pouvoir de négation, sa puissance d'affirmation » (*L'écriture du désastre*) ; « l'affirmation décisive dont ils le préservaient afin qu'il fût encore là pour ne pas l'entendre », « seule demeure l'affirmation nomade » (*Le Pas au-delà*) ; « la douleur infinie de l'affirmation occupant tout l'espace », « l'affirmation de tout l'espace où nous étions engagés, cet espace dont il n'y avait rien à retrancher, rien à retoucher, rien à repousser, qui, même dans le vide, affirmait, affirmait encore », « elle se lie à l'affirmation de tout l'espace », « l'affirmation effrayante de ce que je n'entends pas, ne pénètre pas, qui n'est pas là et qui, pourtant se dissimule dans l'ignorance et le vide de mon propre regard » (*Celui qui ne m'accompagnait pas*).

Nous pourrions dire, avec Maurice Blanchot, que ce qui s'affirme c'est l'impossibilité d'affirmer, à travers l'expérience de la douleur, de la solitude, du risque, de la passion, de l'exil et du dehors, mais surtout de l'espace tout entier, du regard. On ne s'installe jamais dans l'affirmation. Il n'y a donc rien d'assurer, aucun soutien, aucune confirmation, aucune garantie. Si l'écrivain et l'artiste s'installent quelque part, c'est dans l'espace. Espace de l'œuvre, certes, mais d'un espace sans contrôle, non conforme à la réalité, et pourtant encore trop consistant pour être dit purement imaginaire. C'est seulement à partir de cette conception de l'affirmation lorsqu'elle regarde la littérature, la photographie et l'art en général, qu'une

œuvre peut redevenir possible, c'est-à-dire plurielle. Si elle affirme, cependant et à la fin, silencieusement quelque chose, c'est depuis un tout autre lieu que celui de *sa* parole. La littérature n'affirmera jamais rien depuis la littérature. La photographie ne pourra réaffirmer l'image. L'affirmation est brisure de l'espace du voir et du dire. Elle est le passage qui *contre-dit* ou *contre-voit* l'affirmation même de l'œuvre, ce qu'elle avait tenté de défendre jusqu'alors. Elle arrive là où, devant s'affirmer, elle découvre l'Autre, c'est-à-dire la limite de son art, son basculement dans le vide où elle aurait pu être autre chose, toute autre, la même mais *tout-autre*. Œuvre-limite bientôt poussée à reconnaître : « Puis, un jour, il lui faut noter tristement : "*Je n'ai plus de surface.*" Ce qui, pour un homme qui veut écrire, qui surtout ne peut écrire que par art, dans le contact avec les images et par l'espace avec lequel elles le mettent en contact, est une pénible affirmation. Comment parler à partir de la seule profondeur, dans cet état d'enfoncement où tout est ardu, âpre et irrégulier ? »⁷²⁴ Impossible de s'arroger la littérature, de s'attribuer un langage. La surface disparaît. La picturalité meurt. Ce qui reste, c'est une manière, pour l'écrivain, de s'introduire dans l'espace, de forcer le réel, de le renverser en le déroutant, lui-même toujours déjà dérouté. « Comme s'il avait glissé, par l'attrait de l'affirmation sans mesure, vers cet espace vide où, la conduisant, la suivant, il demeure en attente entre voir et dire. »⁷²⁵ Plus de littérature donc, ni de photographie, tout juste une inscription enfoncée, insinuée dans l'espace, comme *coincée* entre le voir et le dire. Le voir coulant dans le dire, le dire déteignant sur le voir. Voilà comment l'affirmation ne peut qu'être vouée à la dissolution.

Ce qui survient après une vie entièrement tournée vers l'oeuvre, ayant fini par y basculer, c'est cette tranchée du voir et du dire, c'est l'affirmation d'une nouvelle relation encore impossible, irréalisable, parce que commençant là où tout finit. Au bout du long voyage photographique de Depardon qui donnera lieu au livre *Errance*, à l'issue de cette traversée de pays en pays, après s'être confronté à cette nécessité inconditionnelle de faire des images, il écrit : « Ce qui peut-être viendra après *Errance* serait l'écriture. Mais je n'en suis pas capable encore. Je n'ai sans doute pas la volonté non plus de m'enfermer des mois et des mois pour écrire ou de voyager en écrivant. Je n'ai pas été capable d'écrire pendant l'errance. Je pense que c'est volontaire de ma part. Je ne voulais pas que l'écriture se trouve

⁷²⁴ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 73. A propos de Joseph Joubert.

⁷²⁵ Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*, op. cit., p. 118.

en compétition avec la photographie ni en concurrence. »⁷²⁶ A la fin, c'est l'écriture qui pointe par-delà la photographie, mais encore une fois comme *cet* impossible, touchant déjà à l'impuissance, à l'inaptitude, à l'infirmité, à l'évidence inconciliable. A une patience infinie, aussi : « peut-être après...mais je n'en suis pas capable encore ». Comme si le temps passant et repassant, le temps de l'absence de temps qui arrive après l'errance, pouvait nous rendre apte à l'écriture, « peut-être ».

De là se fait entendre une lumière nouvelle qui ne peut désormais plus faire état d'une compétition entre le voir et le dire. Mais d'une promesse : enfin, être à même de poursuivre le même but, savoir aujourd'hui, au bout de tous ces efforts et de cet exil de silence, que le voir et le dire répondaient tous deux de la même destination. Au terme de l'errance, c'est donc une destination commune qui se révèle, annonçant un nouvel exil, encore. L'affirmation rendue impossible, c'est le vertige de l'œuvre qui arrive ou croit arriver et recommence sans fin, non pas pour revenir sur elle-même, mais pour mieux se réengager dans ses points de fractures, au bord de ses espaces vides : on n'échappe à rien, on patiente jusqu'au moment où —. L'œuvre est impatiente lorsqu'elle rythme le pas, affirme sa route, patiente lorsqu'elle sait à la fin du chemin que ce n'est pas telle ou telle direction sur laquelle il lui fallait revenir, insister, mais, une fois encore, sur l'insistance elle-même, sourde, effrayante, sur l'accentuation impossible entre le voir et le dire, la mise en relief de la photographie et de l'écriture.

⁷²⁶ Raymond Depardon, *Errance*, *op. cit.*, p. 181.

II. La patience infinie

« J'ai erré
d'espoirs
en désespoirs
si longtemps
que je ne sais plus mon âge.
Mes livres sont l'écho d'une longue détresse
et le chant d'une résurrection;
un insistant appel à la vie »⁷²⁷.

Extrémité de la brûlure, là où l'œuvre brûle d'impatience, là où la patience est de cendres, infiniment brûlée. Toute œuvre-limite témoigne à la fois de la patience et de l'impatience d'écrire, d'être, de parvenir à être. Et même si nous nous tenons dans cette clôture du temps que nous évoquions plus tôt, celle-ci n'exclut pas un rapport au cheminement, à ce que l'œuvre fait *endurer* à son auteur. Il s'agit de voir comment l'auteur peut et doit supporter la venue infinie de l'œuvre. « *Les paroles doivent cheminer longtemps* » : tel était déjà le titre d'un des chapitres de *L'Entretien Infini*. Or ce cheminement n'est pas lié au concept d'œuvre dans sa généralité, mais à la particularité de celles qui regardent plus directement le fragmentaire, qui engagent constamment des fractures de réel, des absences et des vides, des inconvenances perpétuelles, des brûlures de visibilité. Patience de celui qui ne voit pas et qui se dirige à tâtons dans la nuit de l'œuvre.

Admettons que l'œuvre n'existe pas sans patience, mais ce serait alors, comme l'écrit Blanchot, une « *patience de pure impatience, le peu à peu du soudainement.* »⁷²⁸ Et cette patience tient, à l'échelle d'une œuvre et d'une vie, d'une certaine obstination, obsession vide parfois, persévérance désastreuse toujours. D'autant plus que l'œuvre n'arrive pas, qu'elle se

⁷²⁷ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, op. cit., p. 431.

⁷²⁸ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 58.

fait attendre comme ce qui ne peut arriver. Ce « peu à peu du soudainement » ressemble alors à ce que nous pourrions nommer le « jamais du *Moment voulu* »: « Je n'ai jamais parlé mais jamais pouvait à tout instant prendre fin ; jamais, très proche limite pour quelqu'un qui brûle d'impatience. »⁷²⁹ Et puis, nous pourrions dire que cette patience-impatiente a quelque chose à voir avec le feu, avec le déclenchement des flammes, avec ce qui pousse le voir à parler, avec ce qui fait vivre le « jamais » de la parole.

« Les portes battaient, les volets s'ouvraient : “Regarde, ma neige !” Le feu brillait et brûlait. (...) Aller plus loin ? Ici et ici, à tout instant.

J'aurai pu me lever et, comme l'on dit, casser les vitres : je pense que j'avais assez de force pour cela. Sûrement, dans cette patience terrible qui me maintenait au point mort d'un désir furieux, il y avait cette tentation de parler, une terrible, une dramatique tentation de prononcer sur ce calme, une parole dénonciatrice, un mot, la vérité dernière d'un mot ; mais je ne parlais pas ; il me semble, quoi qu'en disent les livres, que je n'ai jamais parlé. »⁷³⁰

Nous voyons là comment le narrateur passe du regard à la vue du feu, et de la vue du feu brûlant à l'attrait irrésistible pour la parole. Et pourtant, il ne parle pas, elle ne parle pas. Il n'avait même jamais parlé. Tout d'abord parce que le feu le renvoyait à la non-appartenance de la parole. Qui était-il pour parler devant le feu, face au feu, pour remettre un coup de vérité sur la vérité criante ? Il y a une patience du jamais-de-la-parole qui succède à la tourmente du visible et au retournement monotone du dehors. Cette patience-impatience naît de l'éclatement de la visibilité dans la pression qu'elle produit sur le dire. Brûler, c'est à la fois brûler d'impatience et être condamné au silence de la parole : « Je brûlais, mais ce feu terrible était le frisson du lointain auquel ne correspondait aucune tâche. Je devenais plus silencieux (et comme j'étais seul, cela voulait dire, silencieux à l'égard de moi-même). » Il y a là quelque chose d'essentiel qui ne cesse de revenir : une force à laquelle il faut tout donner : « non seulement tout, mais plus encore, (et plus, c'était, j'imagine, la brûlure de l'être niant éternellement la fin), mais une telle explication tranquillisante ne m'expliquait pas pourquoi j'étais cette torche allumée en vue d'éclairer un seul instant, et expliquer, quand on brûle dans l'impatience, c'est là le genre de bassesse que jamais le jour n'autorise, lui en qui

⁷²⁹ Maurice Blanchot, *Au Moment voulu*, *op. cit.*, p. 83.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 82. et p. 83.

pourtant le frisson se fait jour. »⁷³¹ Lorsqu'il y va de la passion, de ce qui consume tout, apparaît alors l'impatience, à laquelle on ne peut répondre et qu'on ne peut combler, puisque la fin n'arrive pas, nous ouvrant à la patience infinie. C'est cet embrasement du monde que nous retrouvons dans la passion d'une œuvre : ce qui commence tient d'une image qui ne peut finir.

Patience, passion d'une vie à voir et à écrire malgré soi, contre soi, malgré le feu de l'impatience, malgré ce qui fait retourner l'écriture au silence. Autrement dit, l'écrivain n'écrit plus, il est cette « torche allumée ». Il s'enflamme plus qu'il n'écrit. Il ne connaît pas la fin. Il est le « frisson » du jour qui pointe et de la nuit qui *poigne*, de l'œuvre qui échappe encore et encore. La patience fait tenir le pas de l'impatience. Elle *infinetise* le pas. Ce qui reste à la fin, c'est l'être-feu, l'*écrit-feu*, l'*écrit-fou*, l'*écrit-flamme*. Ce serait comme un crépitement de la patience, l'impatience consumée par la patience. Ce serait encore comme le bruit sec de l'écriture lorsqu'elle se démultiplie sous les à-coups du visible, luttant dans la « neige », *pour* l'instant blanc. Quelque chose qui serait sans vérité, en effet, qui serait la seule vérité de celui qui voit et qui n'écrit pas, malgré les livres encore, malgré ce qui sort et paraît au dehors. Et si « la passion ne se laisse pas maîtriser en patience »⁷³², c'est aussi parce qu'il arrive si souvent à l'écriture d'avoir perdu le désir d'écrire. C'est alors qu'« écrire sans désir appartient à la patience, la passivité de l'écriture »⁷³³, la passion soudain (re)devenue silencieuse. Dans le fond, il faudrait dire que le désir n'est pas en question. Ce qui est en question, c'est « ce qui foudroie l'écriture, fait rougeoyer sa violence en la détruisant »⁷³⁴, ne tenant finalement plus compte de l'angoisse, de la peur, du désir ou du non-désir d'écrire.

La patience infinie brûle d'impatience, dirons-nous encore. L'écriture est le désastre de la pensée. La photographie, c'est de la *durée-patience*, et en même temps l'ère du *déjà-disparu*, « celle des révolutions, des contestations, des attentats, des explosions, bref des impatiences »⁷³⁵. Barthes nous renvoie ici à ce qui disparaît, à la patience requise face à ce

⁷³¹ *Ibid.*, p. 143. et p. 144.

⁷³² Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 66.

⁷³³ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 76.

⁷³⁴ *Ibidem.*

⁷³⁵ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 146.

qui disparaît, face à ce qui emporte et aura déjà emporté la patience même. L'impatience fera tout disparaître. Tout sauf la trace qui est encore œuvre de patience, qui peut effacer les traces de l'impatience. C'est en ce sens qu'il faut, comme nous le dit Blanchot, « cheminer assez longtemps » pour effacer les traces, « et surtout pour effacer la présence autoritaire d'un homme maître de ce qui doit se dire »⁷³⁶. Paroles longues. Temps d'exposition incalculable. Surplus du temps d'exposition qui efface la parole de l'image, la parole de la parole, la parole de celui qui l'a proférée. Or ce dont il faudrait se protéger, ce ne serait jamais du désastre ou de la précipitation désastreuse, mais de tout ce qui, pour Barthes, « dénie le mûrissement »⁷³⁷, et qui connaît, pour Blanchot, un « tort » profond, celui de la « parole courte »⁷³⁸. Et pourtant cela ne concerne aucunement l'interruption, la rafale photographique, l'avalanche de mots, l'intensification de l'œuvre. S'il y a tort, c'est d'abord parce qu'il y a fausse croyance, celle qui pousse à penser que « l'actuel », l'actualité peut entretenir un rapport avec l'œuvre. Et il en va de même pour la critique. Alors que la patience, l'œuvre de patience ne connaît pas l'actuel. Grâce à elle, nous devenons témoins, toujours le dernier, « l'un des derniers témoins (témoin de l'inactuel) »⁷³⁹.

Si la littérature fragmentaire et la photographie peuvent répondre d'une patience infinie, alors que ce sont paradoxalement des écritures courtes, c'est parce que, dans les mots comme dans les images qu'elles engagent, il n'y a aucun processus, mais simultanément un commencement et une fin, nous renvoyant à un autre temps. Chaque mot, chaque image, lorsqu'ils sont l'évidence d'une grande œuvre, d'une œuvre incontestable, forte, impossible, nous arrivant encore, font entendre toutes les expériences qu'ils ont traversées, toutes les errances silencieuses, le travail acharné quand il ne produit rien, la perte et la dispersion au cœur de la parole. C'est ici que nous touchons ou sauvons l'écriture, la parole artistique. Il faut croire qu'il y a en jeu un temps infini avant de pouvoir voir ou dire. Et c'est après coup, dans le temps du dé clic, que tout ce travail de durée éclate, croit en son éclatement. Nous pouvons alors évoquer ces œuvres de l'impatience extrême qui basculent dans la patience

⁷³⁶ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 479.

⁷³⁷ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 146.

⁷³⁸ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 479.

⁷³⁹ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 146.

infinie, dans la trace de la trace.

La photographie en fournit la preuve directe : la prise de vue y est instantanée et pourtant l'image n'apparaît pas immédiatement dans sa matérialité. L'argentique, c'est avant tout un processus de développement, mais qui part d'un indéveloppable, d'un refus de patienter, d'une prise directe, et cependant suspendue. Nous parlons d'*épreuve* photographique lorsque nous arrivons à évoquer, finalement et au bout d'un cheminement difficile, périlleux, *la* photographie, ce qui reste, sa trace, son « *ça-a-été-impatient* » devenu, redevenu patience infinie du voir devant ce qui se dérobe, devant ce qui rappelle et réengage la parole. Lorsque l'œuvre est en jeu et en perte, la patience ne ressemble en rien à l'aboutissement de l'étude ou au résultat d'un effort. Elle semble trahir ce qui, par avance, s'est écarté de toute patience, jusqu'à brûler d'impatience, jusqu'à reporter indéfiniment l'impatience dans la patience, l'inconstance dans la vivacité qui ne meurt pas. Il ne s'agit donc pas d'arriver à — ou de conclure par —, mais de découvrir ce qui manque et manquera *pour* arriver, ce qui en croyant arriver recommence, perd la route, le chemin. L'impatience délie alors que la patience resserre, là où elles ne détiennent plus rien et ne vont désormais nulle part.

III. Le contre-processus d'accomplissement

L'œuvre ne dit pas le terme, ni l'accomplissement, ou peut-être alors faudrait-il parler d'une *mise à exécution*, et ce non pas au sens d'une réalisation ou d'un achèvement effectif, mais plutôt au sens d'une mise en demeure, voire d'une destruction, d'une liquidation, d'une mise à mort. L'œuvre-limite, jouant du visible comme ce qui « n'est pas négation de l'invisible mais sa perverse expression » ne donne jamais lieu à une œuvre achevée, mais à « l'appel du gouffre. »⁷⁴⁰ A la fin, il n'y a pas de terme, il n'y a pas un tout de visibilité qui nous permet de dire : « voilà, nous avons affaire à une œuvre ». Ce que nous dit Jabès ici, c'est que l'invisible déprave le visible, en permanence, pousse l'écriture à tomber hors d'elle, à ne jamais pouvoir en finir avec elle-même. Elle est appelée par ce trou de visibilité au cœur de l'écriture, y tombant bientôt, ouvrant la surface d'écrire : le voir lorsqu'il fait effraction au cœur du dire rend impossible l'achèvement de l'œuvre. Le visible-invisible fracture l'avancée de l'œuvre. De sorte que, et Blanchot s'y sera longuement arrêté, ce n'est pas l'œuvre qui voit le jour, mais « par-delà le livre, le projet de l'Oeuvre toujours encore à venir dans son accomplissement même, sans contenu, puisque toujours dépassant ce qu'elle semble contenir et n'affirmant rien que son propre dehors, c'est-à-dire elle-même, non pas comme présence pleine, mais en rapport avec son absence, l'absence d'oeuvre ou le désœuvrement. »⁷⁴¹ Si nous voyons, dans ce « sans contenu », l'espace même du visible-invisible, le dehors du lisible, c'est parce que nous savons désormais que le contre-processus d'achèvement n'est pas intérieur au dire, mais qu'il prend forme depuis une certaine vue, disons, à la vue d'une écriture de la lumière, encore invisible, illisible, présente-absente.

L'écriture ne dit jamais la vérité de l'écriture, elle dit le gouffre du voir au moment de son désœuvrement. Si bien que la seule chose que nous pouvons encore espérer atteindre, par-delà la littérature et la photographie, c'est « l'expérience de l'art comme accomplissement de ce qui ne peut s'accomplir »⁷⁴², c'est l'idée d'un espace en rapport à

⁷⁴⁰ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, *op. cit.*, p. 84.

⁷⁴¹ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 388.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 435.

l'image et à son ombre, du voir-obscur au voir-lumière, « du double à l'absence », c'est-à-dire tout ce qui ne fait pas valoir l'Art, mais l'expérience violente d'une cohabitation sans règle, ni savoir-vivre. Reportons-nous à un exemple littéraire tout particulier faisant état d'un « vol » photographique, croyant toucher à La Photographie, et ne découvrant finalement que son absence, le surplus de sa présence pleine vidée d'elle-même, ayant troué l'image, s'étant affirmée jusqu'au vide de la visibilité. Nous pensons ici à l'épisode de *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint. Cet épisode situé à la fin de l'ouvrage raconte la trouvaille d'un appareil-photo sur un bateau, et son étrange devenir, ses conséquences aveugles. Le narrateur, découvrant l'appareil oublié sur une banquette du navire, s'empresse dans la crainte d'être vu, de finir la pellicule photographique : « Pressant ensuite le pas dans les escaliers de crainte d'avoir été surpris par quelqu'un, je compris que je ne pouvais pas reculer et, soudain pris de panique en entendant du bruit derrière moi, je commençai à faire des photos en toute hâte pour terminer la pellicule, des photos au hasard, des marches et de mes pieds, tout en courant dans les escaliers l'appareil à la main, appuyant sur le déclencheur et réarmant aussitôt, appuyant et réarmant pour achever le plus vite possible le rouleau. »⁷⁴³ Cet acte impensé, né de l'urgence et de la précipitation n'est pas un simple « acte gratuit ». Il s'explique par le surgissement littéraire d'une idée de la photographie, d'une « vision » photographique, et de sa fulgurance impossible, de son désœuvrement inévitable.

« Quelques années plus tôt quand j'avais voulu essayer de faire une photo, une seule photo, quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans moi et sans personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière plan et presque sans lumière. Et, continuant à regarder le ciel fixement, je me rendais compte que c'est sur le bateau que j'avais fait cette photo que j'avais soudain réussi à l'arracher à moi et à l'instant en courant dans les escaliers du navire, presque inconscient d'être en train de photographier et pourtant me délivrant de cette photo à laquelle j'aspirais depuis si longtemps et dont je comprenais à présent que je l'avais saisie dans la fulgurance de la vie, alors qu'elle était inextricablement enfouie dans les profondeurs inaccessibles de mon être. C'était comme la photo de l'élan furieux que je portais en moi, et pourtant elle témoignait déjà de l'impossibilité qui le suivrait, du naufrage de ses retombées. Car on me verrait fuir sur la photo, je fuirais de toutes mes forces, mes pieds sautant des marches, mes jambes en mouvement survolant les rainures métalliques des marches du bateau, la photo serait floue mais immobile, le mouvement serait arrêté, rien ne bougerait plus, ni ma présence ni mon absence, il y aurait là toute l'étendue de l'immobilité qui précède la vie et toute celle qui la suit, à peine plus lointaine que le ciel que j'avais sous les yeux. »⁷⁴⁴

⁷⁴³ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, Paris, Editions de Minuit, 1988, p. 103.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 112. et p. 113.

Il y a ici, par-delà la conscience que cette photographie porterait la fuite entière, pleine, du photographiant comme du photographié, une idée précise de son résultat, une fois qu'elle serait développée. Ce qui est essentiel, nous allons le voir, ce n'est pas tant cet épisode de la trouvaille, de l'acte incontrôlé qui lui succède, de son « élan furieux ». Car par la suite, l'appareil photo sera, d'une part, jeté à la mer⁷⁴⁵ par le narrateur (seule la pellicule sera sauvée), et d'autre part, le négatif sera développé mais ne donnera finalement *rien* à voir ou plutôt il donnera à voir une absence, l'irrestituable de cette expérience, son impossible conversion en œuvre photographique.

« Dans les jours qui suivirent, j'allai retirer chez le photographe les épreuves des photos que j'avais prises cette nuit-là dans les escaliers du bateau. Il y avait, dans la petite pochette bleu clair qui me fut remise, onze clichés en couleurs, de ces couleurs criardes des photos prises à l'instamatic, d'un homme et d'une femme (...) mais je ne pouvais douter qu'il s'agissait de ceux des propriétaires de l'appareil, la dernière photo avait en effet été prise dans le restaurant libre-service du bateau, très peu de temps sans doute avant que l'appareil ne soit oublié sur la banquette. Aucune des photos que j'avais prises moi-même cette nuit-là n'avait été tirée, aucune, et, examinant les négatifs avec attention, je me rendis compte qu'à partir de la douzième photo, la pellicule était uniformément sous-exposée, avec çà et là quelques ombres informes comme d'imperceptibles traces de mon absence. »⁷⁴⁶

Cette histoire nous renvoie, en premier lieu, à la photographie du monde, celle que pratiquaient les propriétaires de l'appareil, des photographies « tape à l'œil », voyantes, promises à la visibilité mais creuses, quotidiennement creuses, et en second lieu, à la non-possession, à la non-appartenance d'une œuvre, qui loin de se matérialiser après toutes ces errances, fuites, courses effrénées, disparaît, a disparu dans l'expérience même de l'œuvre. Ce qu'il reste de cette photographie, tant attendue, échappée, pensée avant et après coup, perdue, vue dans sa perte, espérant encore la visibilité, même floue, c'est à la fin son absence fondamentale dans quelques « traces imperceptibles », quelques « ombres informes ». Il n'y a là aucun résultat, aucun acte de composition ou de décomposition. Le narrateur aura vécu cette expérience au comble de l'égarement : prendre des photos avec un appareil qui ne lui

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 114. et p. 115. : « J'étais là, oui, de retour à Paris, et, me tenant debout sur le quai de l'ombre noire d'un tilleul solitaire, je regardais la surface de l'eau dans la nuit en songeant à l'appareil-photo que j'avais jeté à la mer, qui devait être en train de rouiller par quarante mètres de fond maintenant, et je l'imaginai quelque part dans la Manche, dans un environnement d'eau sombre et opaque, qui reposait légèrement incliné dans la vase avec quelques algues effilées accrochées aux parois du boîtier. »

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 114., p. 115. et p. 116.

appartenait pas, en pleine mer, en pleine course, en se débarrassant de tout, y compris de lui-même, excepté de son désir de garder une trace, de voir la trace de sa perte. Le problème que pose cet épisode, c'est celui, comme l'écrira par ailleurs d'Agata au sujet de son expérience photographique, de la « tentative fragile de rendre compte de mon inscription dans le monde et dans le temps », là où le « flou » ne peut qu'être le « témoin de mes tentatives souvent stériles et avortées. »⁷⁴⁷ Et pourtant, seul cet inaccomplissement — ce contre-processus d'accomplissement — peut rendre compte d'une œuvre au lieu de son désœuvrement.

En somme, cet épisode rend compte de la vie de la littérature tout entière, de son vieux rêve de devenir image, et de son impossibilité d'y parvenir, de ce reste de rêve, de trou, de blanc, d'absence, de point de sortie de la *photo-graphie* et de la *litté-rature* — point informe du voir et du dire. Nous atteignons ici, à travers le constat de cette tentative impossible d'inscription, ce que Blanchot nomme cette « véritable conversion de l'écriture : le pouvoir, pour l'œuvre, d'être et non plus de représenter, d'être tout, mais sans contenus ou avec des contenus presque indifférents et ainsi d'affirmer ensemble l'absolu et le fragmentaire, la totalité mais dans une forme qui, étant toutes formes, c'est-à-dire à la limite n'étant aucune, ne réalise pas le tout, mais le signifie en le suspendant, voire en le brisant. »⁷⁴⁸ Ce qui est exclu de l'œuvre, c'est l'idée même d'œuvre et de son devenir. Et ce, parce que, désormais, « nous savons que compte moins que l'œuvre l'expérience de sa recherche et qu'un artiste est toujours prêt à sacrifier l'accomplissement de son ouvrage à la vérité du mouvement qui y conduit. »⁷⁴⁹ Il ne s'agit pas de lire la ruine de l'œuvre, de la retrouver sous la forme du livre, mais de savoir que l'œuvre est en ruine, en cours parce qu'en ruine, ne se livrant pas. Le seul accomplissement possible, et tel est encore le mot de cet épisode de *L'Appareil-photo*, c'est, non seulement l'impossibilité d'accomplir, mais encore l'impossibilité de *marquer* cette impossibilité, de la *finaliser* en tant que telle. La perte de l'œuvre et la disparition de son auteur, voilà le mot de la fin, qui nous vole jusqu'à l'essoufflement, jusqu'à la dernière prise.

⁷⁴⁷ Antoine d'Agata, *Manifeste*, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁴⁸ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 518.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 583.

A propos de Kafka, de son premier roman inaccompli et plus généralement des œuvres inachevées, Blanchot revient sur ce qui nous met « sous les yeux », « cette manière nouvelle de s'accomplir dans et par l'interruption (sous l'attrait du fragmentaire), mais, ne pouvant être qu'*aveugle* à ce qui se lisait là, ne pouvant y atteindre que par une exigence à laquelle il se heurtait pour s'y détruire et non pour s'y confirmer, il dut (et il en est chaque fois ainsi pour l'écrivain sans complaisance) accepter de se voir retirer le pouvoir de se lire, ignorant que les livres qu'il croyait n'avoir pas écrits et qu'il destina dès lors à une destruction définitive, avaient reçu ce don d'être presque délivrés d'eux-mêmes et, effaçant toute idée de chef-d'oeuvre et toute idée d'oeuvre, de s'identifier à l'absence de livre, absence de livre bientôt à son tour destituée d'elle-même, renversée et finalement — redevenue oeuvre — rétablie dans l'inébranlable assurance de notre admiration et de nos jugements de culture. »⁷⁵⁰ On crée donc une fois rendu aveugle à ce tout ce que nous aurions pu lire de nous-mêmes. On crée dans la lumière qui s'efface, dans cet enlèvement et cette surcharge se destinant à faire disparaître ce qui était *écrit, vou-lu, vu*. L'accomplissement regarde les œuvres tristes, fermées sur elles-mêmes, assurées d'être elles-mêmes alors que l'inaccompli renvoie à cette course imprenable vers l'œuvre, vers ses rapt de significations, vers son évidente *annulation*, celle qui déjoue la trace de toutes ses écritures, de toutes ses réécritures, de ses absentements visibles par l'invisible qu'ils convoquent et restituent, à coups de ratures, de lignes de fuite, de rayures en fuite de sens.

⁷⁵⁰ Maurice Blanchot, *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 318. et p. 319.

IV. La rature du visible

« On écrit contre la lumière ;
les choses sont enveloppées par les mots,
pour les protéger du soleil brûlant.
“Lutte et rature” ou “la lit-té-rature de tropisme”. »⁷⁵¹

Et si la rature — et nous le savons depuis Heidegger et Derrida, regarde l'écriture et détourne le regard de l'histoire du sens, il faudrait désormais dire qu'elle *regarde* le visible et l'invisible, qu'elle regarde d'abord le regard, avant même de marquer une réécriture du sens ou une sortie hors de sa précompréhension *méta-physique*. Disons pour commencer que la rature se définit par l'inscription et la spatialisation de deux traits. Avant de regarder le langage, elle regarde donc l'espace. Il ne s'agit pas seulement de produire en creux une autre langue, mais d'écrire *sans la lettre* par la trace, le trait ou le tracé. Ce serait une manière de faire parler l'espace sur la lettre. La rature, ce serait encore du « trop-visible » : « la trop visible croix de Saint André »⁷⁵², dont parle Blanchot dans *L'Entretien Infini*. Avant de questionner le langage, son héritage et son passé, elle fait violence à l'espace, elle raye sa lisibilité. Si nous nous démarquons ici de l'usage philosophique de la rature, c'est pour tenter d'en ouvrir une autre modalité, qui serait cette fois liée à la visibilité même. La *litté-graphie* serait une *photo-rature*, c'est-à-dire qu'elle mettrait en jeu, non pas un langage susceptible d'advenir, mais une autre manière de parler, en ne parlant pas, en biffant le visible, en le pressant sur le noir de la lumière. Ce qui attire notre attention, c'est cette insistance de l'espace sur l'espace de la parole. La rature se voit avant de se lire. On ne voit d'ailleurs qu'elle sur la page ouverte du livre. On voit plus qu'on ne lit. Autrement dit, on voit le désaccord du langage avec lui-même, s'exprimant alors en dehors de lui-même. Et là, nous ne

⁷⁵¹ Hubertus von Amelnunx, *Photolalies – un tour vers le détour (Notes à propos d'un poète sur le seuil)* in *Les Cahiers de la Photographie n°23*, Denis Roche, *op. cit.*, p. 61. Traduit de l'allemand par Rosemarie Lipka. Citation de Denis Roche, extraite de *Eros Energumène*, *op. cit.*, p. 38.

⁷⁵² Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 449.

pensons pas à la manière dont la métaphysique habite la langue, mais à la possibilité-impossible de voir la langue déshabillée par le voir. En ce sens, la rature ouvre un abîme, encore impensé, hors de toute proscription du déjà-dire, hors de tout balayage des vieux noms.

Et donc, la rature *dit* autre chose que la rature. Disons, elle donne à voir. Elle dit : il faut voir pour écrire. Voyant n'écrivant plus. Ainsi, la rature ratifie la fin de la parole parlante, trop parlante. Elle représente le *re-trait* de l'écriture. Elle ne sauve pas la pensée. Elle sauve le regard au moment où la pensée rend les armes. Ce serait une écriture de la bifurcation du dire et du voir. Ce serait quelque chose de très réel, comme volé au réel, épris d'un sursaut de réalité, de violence *physique* commise sur le *méta*-texte. Et s'il y a des ratures qui laissent encore entrevoir ce qu'elles biffent (par la croix de Saint-André, par exemple), il y aurait une rature plus radicale, celle qui ne laisse littéralement plus rien voir. Littérairement, le noir se donne à la vue. Et que reste-il alors ? Le visible illisible. La rature est, en somme, une *insistance visuelle* de déconstruction voire de destruction de l'écriture. Loin de seulement pointer l'illisible au cœur du visible, elle en exprime plutôt l'excès et la saturation. Tout cela parce que le mot est trop chargé de réel, trop alourdi d'histoire. La rature littéraire ou philosophique tient étroitement de la rature photographique. Qu'entendre par ce dernier terme ? Ce serait une pratique consistant à altérer l'image en touchant au négatif ou au tirage. Raturer le réel pour dire qu'il re-présente encore trop, pour inscrire une autre lecture à la surface du monde. Pour dire sur le voir encore trop voyant, pour cacher, passer sous silence — raturer pour étouffer.

Dans *Le Boîtier de mélancolie*, Denis Roche revient sur certaines des photographies de Ernst James Bellocq et tout particulièrement celles de prostituées du quartier de Storyville, dans le Red light District de La Nouvelle Orléans. Il constate alors qu'« un certain nombre de négatifs ont été grattés à l'endroit du visage. Question : par qui et pourquoi ? Par le photographe ? Par le modèle ? Par quelqu'un d'autre après coup ? Dans un souci de discrétion ? Ce n'est pas sûr... On peut y voir un acte de vandalisme ou d'exorcisme dicté par la vengeance ou la frustration. J'ai lu quelque part que ce qui pouvait porter préjudice à ces femmes, ce n'était pas le fait qu'on les voit nues mais qu'on puisse découvrir qu'elles se prostituaient. Mais qu'est-ce qui peut bien séparer l'image d'une femme nue de l'image d'une femme prostituée nue ? Et pourquoi le grattage du négatif juste entre les seins,

comme si on avait voulu s'en prendre à son cœur plutôt qu'à sa poitrine ? »⁷⁵³ Ici, la rature est une façon de gratter, pour supprimer, annuler, effacer. Ce que remarque Denis Roche, c'est que la rature est liée à un désir d'abîmer. Si nous pouvons encore comprendre qu'elle s'attaque au visage, afin de maintenir un « anonymat » des personnes photographiées, ce qui est plus difficilement interprétable, ce sont ces ratures violentes, qui touchent le cœur de l'image, presque comme la rature heideggerienne touche le cœur de l'être. Cela veut dire : la rature n'est pas innocente, elle s'attaque à l'important, à l'essentiel, à l'organe vital. Et lorsque Denis Roche se demande qui rature, et si ce n'est pas finalement le *modèle* lui-même, nous rejoindrions ici ce que disait déjà Heidegger lorsqu'il posait la question de l'être depuis le mouvement d'un « se raturer soi-même » qui ne peut « se résumer en un signe, en une rature simplement négative »⁷⁵⁴. Ici, c'est le négatif lui-même qui est raturé, en marquant une biffure définitive, ne se remarquant pas à chaque fois mais révélant à jamais l'être sous rature.



31. Ernest James Bellocq, *Sans titre*, 1912.

⁷⁵³ Denis Roche, *Le Boîtier de Mélancolie*, op. cit., p. 98.

⁷⁵⁴ Martin Heidegger, « Avertissement à la contribution de l'être », *Questions I*, op. cit., p. 243.

Pourquoi cette utilisation en photographie de la rature ? Marque-t-elle encore ce passé qu'il n'est plus possible de porter et que l'on dit, reconnaît comme tel ? Citons encore, au regard de l'usage photographique de la rature, le travail incontournable de Sarah Moon où les photographies subissent après coup des grattages, des détériorations, des « salissures », en vue de sur-ligner la mémoire de l'image, son appartenance et sa provenance. Ce sont parfois des polaroids flous, comme sortant d'un négatif gâté, abîmé, presque décomposé. Puis, l'image vivra encore toutes sortes de détériorations, marquant son appartenance à un passé révolu, à un temps lointain que l'on ne peut transposer innocemment au présent. Comment expliquer cet écho entre ce geste de gratter le négatif et celui de raturer le mot ? Nous pouvons dire que c'est un geste nouveau tout autant pour l'écriture que pour la photographie, une tentative de laisser être par-delà l'histoire, par-delà la vue de l'histoire qui manque à rendre le présent possible.

La photographie et l'écriture sont des arts de la trace ; elles sont dans les traces du réel. Avec la rature, elles ne retirent pas la trace, mais déposent le re-trait de la trace dans la trace. C'est donc une façon d'effacer pour rendre apparent. En ce sens, ce que photographie Sarah Moon, ce n'est pas la Présence, mais des traces de présence, un reste, un détournement, un écart ou un dérivé, ce que Derrida nommait un « supplément d'origine », une présence-absence de l'autre, ni présence, ni absence, image. Comme si la rature tentait de retrouver le visage intouché et intouchable du mot, l'illisible invisible de l'être. Ou peut-être encore, comme si elle tentait plus profondément de le protéger, de le recouvrir en le protégeant : la rature, la croix comme une « interdiction de passer », interdiction d'outrepasser. Nous pouvons dire de la rature qu'elle protège du risque ou du danger de *faire tout et n'importe quoi*. La rature nous dit qu'il y a là quelque chose d'irrécupérable, de non-appropriable, de précieux parce qu'en voie de disparition. Interdit de passer, donc interdit de piétiner une nouvelle fois la langue, interdit de prendre une image pour une autre, un mot-disparition pour un mot-apparition.

Il s'agit donc de jeter un « doute » sur ce que *voir voulait dire* ou sur ce que le *dire donnait jusqu'à présent à voir*. Nous serions face à la rature comme face à ce qui ne se donne jamais au présent, qui déjoue le présent, joue de l'exposition *en ne s'exposant pas*. Que donnerait donc à voir une image grattée ou un mot sous rature ? Il faudrait répondre : un espace, précisant avec Blanchot, un « terrain neutre », un lieu « dévasté », « une pure lumière

désaffectée »⁷⁵⁵. Et dans cette *photo-rature*, nous nous rapprocherions de ce que Levinas, à propos des biffures et en parlant « de la poésie française de Mallarmé à Blanchot », assimile à « l'émotion qui constitue la matière de l'œuvre », « l'émotion même de la formation de cette matière. »⁷⁵⁶ Et celle-ci procéderait par ratures, car « dans ces bifures ou biffures, il s'agit moins de parcourir les nouveaux chemins qui s'ouvrent, ou de s'attacher au sens corrigé, que de saisir la pensée au moment privilégié où elle *vire* en autre chose qu'elle-même »⁷⁵⁷. Et cela ne laisse pas « l'impression — et c'est fort curieux — d'un rythme temporel », puisque « l'ambiguïté des biffures forme plutôt un espace. »⁷⁵⁸ Là où Levinas se propose de rapprocher le procédé de la rature des œuvres picturales, nous le rapprocherions d'autant plus de l'art photographique. En ceci qu'elle use justement et le plus techniquement du monde des *virages*. Elle permet de *convertir* de manière à la fois visible et invisible l'imprégnation de l'espace, et en même temps de lui reconnaître sa part « archiviste » de réel.

D'ailleurs, la croix de Saint-André matérialise une intersection, c'est-à-dire un virage à prendre. Or ce virage pris dans l'espace n'est tel que si celui-ci implique un tout autre rapport à la lumière, comme nous l'avons par ailleurs explicité. En photographie, le procédé chimique du virage permet de donner une couleur à l'épreuve, en insistant sur l'insuffisance de la lumière du jour qui la borde. Lorsque Levinas poursuit en écrivant que « voir, c'est être dans un monde qui est tout entier *ici*, et qui se suffit », il faudrait ajouter que la photographie regarde le voir au moment même où il n'est plus *tout entier* ici, et surtout, où il ne se suffit pas. L'enjeu tient donc d'une tout autre expérience visuelle, qui n'aboutirait ni au dévoilé, ni au phénomène, et encore moins à l'immanence. Cette rature du visible, ce grattage du négatif est aussi une croisée en creux entre le voir et le dire, le mot et l'image, *en creux toujours*. Une histoire d'*espace* qui finit par entrer en collision, qui finit par inscrire cette collision dans l'espace, une histoire sourde qui ne souffre ni d'un accord fragile, ni d'un désaccord de pratiques.

⁷⁵⁵ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 448.

⁷⁵⁶ Emmanuel Levinas, *Hors sujet*, Montpellier, Fata Morgana, 1987, p. 198.

⁷⁵⁷ *Ibidem*. Nous soulignons.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 199.

V. Le négatif en creux : photographier les mots, écrire les images

L'écriture et la photographie ressembleraient à un négatif photographique au cœur duquel les parties lumineuses sont représentées par des zones sombres et inversement. Il n'y aurait là aucune relève (au sens de l'*Aufhebung*), mais un destin commun, menant au « tirage d'épreuves ». Il n'y aurait pas d'un côté la littérature et de l'autre la photographie, il y aurait un inversement possible de *ce qui se représente*. La photographie serait une écriture, et l'écriture une photographie. Elles le seraient comme ce basculement du lumineux dans l'obscur, comme une littérature du lumineux et de l'obscur, d'une lutte et rature dans l'épreuve. Certains photographes, et nous pensons ici particulièrement à Raymond Depardon, lieront la photographie à la pensée et à l'écriture, non pas d'une manière abstraite (« cette photographie nous parle de — et veut dire — ») mais d'une manière concrète, effroyablement réelle et langagière. Cette pensée est aussi une lutte quotidienne dans le travail, tel que nous le décrit ici Depardon : « Je ne suis pas qu'un preneur d'images. Une image, c'est une pensée. Quand vous dites ça à un rédacteur, il vous regarde et il vous dit : “Ah bon ?” Oui, c'est évident qu'une image, c'est une pensée. Ça peut être une pensée réelle, ça peut-être une pensée attendue, construite. C'est une pensée »⁷⁵⁹. C'est une pensée et c'est en même temps un combat : faire entendre la photographie comme pensée.

Parallèlement, certains écrivains parleront de l'écriture comme d'une photographie, comme d'une image *à la lettre* et sans métaphore ou encore comme d'une surface sensible sur laquelle le réel aurait été laissé pour compte. Nous ne pouvons manquer de renvoyer au travail de Denis Roche et à l'aveu qu'il ose présentement : « Et osons un aveu : il m'est arrivé de rêver qu'un texte puisse être aux yeux de tous, avec une évidence quasiment pourpre, l'illustration d'une photo. Et non pas — plus jamais — l'inverse. Une page écrite, pure jusqu'à l'abstraction, que les gens ne pourraient que regarder, et dont la photo voisine — qui, elle, ne pourrait qu'être *lue* — serait le commentaire. Ah, inverser ! D'un moteur faire l'autre, et poursuivre ! »⁷⁶⁰ Voilà notre « négatif » en creux : une pensée qui serait vue, et une photographie lue. Cet inversement où le vu et le lu se retrouvent, reviennent, retournent à

⁷⁵⁹ Raymond Depardon, *L'être photographe*, Entretien avec Christian Caujolle, Paris, L'Aube, 2007, p. 46.

⁷⁶⁰ Denis Roche, Entretien avec Gilles Mora in *Les Cahiers de la Photographie n°23*, Denis Roche, op. cit., p. 101.

eux-mêmes. Et même si Denis Roche nous parle ici d'un rêve, il aura cependant tout mis en œuvre pour le réaliser. Si bien qu'à la fin, le dire devient proprement photographique et donc : « Non, cette photo n'est pas la mise en abîme, par l'image, de mon texte. (...) C'est la photo de ce que j'en dis. Voilà, l'abîme, s'il y en a un : la photo de ce que j'en dis, moi, de la photo. »⁷⁶¹ Ainsi, c'est la *photo-dire* qui saute aux yeux de(puis) la photo.

C'est un abîme comme le dit Roche, mais cet abîme tient lieu de soudure : photographie de la liaison en fusion du voir et du dire, écriture de l'assemblage photographié. D'où des livres qui porteront côte à côte l'écriture et la photographie, comme pour avancer plus en avant dans le rêve. Il y a, par exemple, *La solitude heureuse du voyageur*, et puis bien d'autres ouvrages encore de Depardon où ce rêve devient une action, un livre (d'écriture-photo) : « Je pense que l'action de faire un petit livre comme ça, de mettre une photo par page avec un petit texte dessous, a fait que j'ai fait la soudure, chose que je cherchais depuis très longtemps, entre ce que je pense et ce que je photographie. »⁷⁶² Nous ne pouvons nous empêcher de penser que la soudure s'obtient en chauffant, en frottant le voir au dire. Or, il ne s'agit pas de réduire la photographie à l'écriture, ou l'écriture à la photographie, mais de voir qu'elles portent en elles des tons inversés. Comme s'il y avait là du visible-lisible crypté, sans pour autant qu'un discours puisse faire autorité sur l'autre ou le relève dialectiquement. Ce sont des « substitutions » perpétuelles, comme le note Delord à propos de Barthes, de la photographie et de la « pénombre littéraire » : « Si l'on suit le discours barthien sur la photo, on s'aperçoit que R. Barthes détourne le photographique dans le dispositif littéraire ; il retourne la photo sur elle-même, et contre elle-même. La photographie y devient parole supprimant ce qui la provoque, ou mieux encore un jeu littéraire, où la lettre se prend au jeu de ces substitutions instantanées, positives ou négatives. »⁷⁶³ Nous le voyons : quelque chose résiste au discours sur la photographie ou à la photographie qui se fait discours (« c'est une pensée » et non un *se faire discours*).

La photographie et l'écriture jouent donc toutes deux d'une même métamorphose. En somme, l'écriture ne vient pas avant ou après la photographie, elle en est la force vive,

⁷⁶¹ Denis Roche, *De moi et de l'abîme in L'Ecart Constant*, Neuchâtel, Didascalies, 1986, p. 6.

⁷⁶² Raymond Depardon, *La solitude heureuse du voyageur*, *op. cit.*, p. 78.

⁷⁶³ Jean Delord, *Le Temps de photographeur*, *op. cit.*, p. 52.

l'intensité nue. De sorte que nous ne pourrions pas dire si c'est un écrivain qui a pris la photographie ou un photographe qui écrit. On « oublie »⁷⁶⁴, comme le dit Denis Roche. Même si, précise-t-il par ailleurs, quand il prend une photographie, il « n'oublie jamais que c'est un écrivain qui la prend » alors que quand il écrit, il « ne pense jamais que c'est un photographe qui écrit. » Mais cette différence « ne prouve strictement rien. Et que ça ne prouve rien n'est pas non plus interprétable. Le problème reste le même : *il* écrit et *il* photographie. Et tout son art, si peu qu'il soit, est entier dans chacun, et entier dans les deux. Même tension : ni photo, ni page, sans elle. »⁷⁶⁵ Peu importe qui écrit ou qui photographie. L'enjeu, c'est la tension instaurée par ce jeu de substitutions, par ce rêve de soudure. Ce qui compte, c'est la question de cet « enfoncement de la littérature dans la photographie et de la photographie dans la littérature »⁷⁶⁶. Et cet enfoncement se prononce en donnant un coup sur la littérature et un coup sur la photographie, comme une « mesure qui se bat à l'intérieur des images d'un reflet à l'autre, d'un écho brisé sur un autre, (...), d'un graphisme qui répond au suivant »⁷⁶⁷. Ceci est possible par le seul fait que ces pratiques travaillent à partir de procédés semblables. C'est pourquoi elles se redoublent en s'inversant, en se donnant pour la lumière et l'ombre de l'autre, pour l'envers et l'endroit d'elles-mêmes.

Ainsi, l'affinité qui existe entre la photographie et la littérature, vient de la manière de les pratiquer l'une dans l'autre, et non pas d'un en soi de la photographie qui serait littérature et inversement. Et si « elles frisent ensemble le même langage »⁷⁶⁸, c'est d'abord parce que leur auteur parle la même langue. En ce sens, Denis Roche ne parle pas de « cadre » ou de

⁷⁶⁴ « Pour répondre plus directement à votre question, je dis ceci : à la longue, certaines images se détachent d'une entreprise générale qui, elle, serait restée tributaire de la littérature. De cet axe, si profondément moi-même, des images s'en vont flotter seules. Je remarque que c'est le cas dans des moments très particuliers où le sujet s'impose pour de seules raisons graphiques : les nus abstraits (ceux où la personne qui pose n'est pas identifiable), les natures mortes, ce que j'appelle "les morceaux d'endroits". Jamais quand il s'agit d'un site ("j'y ai été") ou d'un moment ("j'ai vécu cela"). Et jamais dans les portraits. Donc, c'est vrai, ça et là, des images isolées et disparates paraissent *oublier* que c'est un écrivain qui les a prises. Et effectivement, ces photos-là ont tendance à surgir un peu plus fréquemment. Mais je n'irais pas jusqu'à dire qu'il y a "dissociation" des deux pratiques. » Denis Roche, *Entretien avec Gilles Mora in Les Cahiers de la Photographie n°23*, Denis Roche, *op. cit.*, p. 100. et p. 101.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 102.

⁷⁶⁸ *Ibidem.*

« cadrage » pour la photographie, mais de « cadroir », c'est-à-dire « de “parloir” : volume ou pièce où le parler peut avoir lieu »⁷⁶⁹. L'une des pratiques affecte immédiatement l'autre, rentre dans son langage, renverse ses tonalités, absolument mais jamais uniformément. Voilà pourquoi nous approchons la relation écriture/photographie depuis l'image du négatif photographique, où les zones sombres peuvent se retourner en zones éclairées, et au même moment, les zones lumineuses deviennent sombres. C'est un rapport d'autoaffectation qui tient l'écriture à la photographie et la photographie à l'écriture sans qu'elles ne puissent jamais se dissoudre ou disparaître l'une dans l'autre. Au mieux, tout juste, elles s'enfoncent ; elles enfoncent la différence dans le réel. Elles mettent en échec nos attentes concernant le marquage de séparations et de territoires, nos espoirs d'études comparatives.

Donner à voir ou donner à dire : c'est le *donner* que nous entendons. Reste à savoir comment on donne, qui donne à qui, depuis qui et par/dans quoi. On ne dépasse et on ne comble rien. Ça donne et ça redonne, là où ça manque et ça défaille. Disons que le point de rencontre entre la photographie et l'écriture n'offre pas une photographie à droite et un texte à gauche, une en dessous et l'autre au-dessus, ni même l'une sur l'autre. L'hypothèse est alors la suivante : ce point de rencontre est un point aveugle, un point possiblement et impossiblement lumineux et obscur, *forcément* contrasté, densifié d'œuvres. Cette rencontre⁷⁷⁰ permet d'échapper à une définition avec d'un côté la photographie et de l'autre l'écriture, le texte, le littéraire. L'important n'est donc pas la préface ou la postface, accompagnant les photographies ou, comme cela se pratique parfois, les fragments juxtaposés aux photographies. L'important réside peut-être en ce que ces deux pratiques sont des pratiques solitaires, mais qui, à l'instant où elles tombent dans cette solitude, où elles y séjournent, pensent et font appel l'une à l'autre, pour dire, écrire, voir. Elles ne sortent pas de leur solitude pour être deux, mais elles sont deux dans cette solitude.

De sorte qu'il ne faudrait jamais penser que l'une empêche l'autre, l'exclut, comme le

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁷⁰ « Ainsi, montrer que l'image pense, c'est très vite se donner les moyens de comprendre que *le texte voit*, et que l'art se situe précisément à la croisée de ces images pensives et de ces textes voyeurs. » Arnaud Rykner, *Littérature pas morte, l'image bouge encore in Penser par les images, autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, textes réunis par Laurent Zimmermann, *op. cit.*, p. 64. et p. 65.

dit encore Denis Roche : « Les gens croient que j'ai quitté la poésie pour m'occuper d'autre chose, que, m'occupant de photographie, j'ai abandonné la littérature, que, quand j'écris des livres dans lesquels il y a des photographies ou dans lesquels je parle de photographie, je n'écris plus de littérature. Il y a une très curieuse dissociation »⁷⁷¹. Et cette dissociation n'est pas tenable, dans la mesure où ces constants allers-retours sont une seule et même parole, une seule et même œuvre. On ne peut demander à cette œuvre l'impossible, c'est-à-dire d'avoir l'air de continuer à faire de la littérature alors qu'elle photographie et vice-versa. Elle tend déjà vers cet impossible en ne prenant l'air de rien, en « s'occupant de » et « en revenant à » (et c'est déjà un impossible). C'est en ce sens, comme le remarque à ce propos Alain Coulange, que « la tâche est insurmontable. Demander à une image de dire quelque chose d'elle-même, envisager que d'elle sorte une espèce de renseignement et pourquoi pas d'enseignement sur ce qu'elle est, revient à demander, comme à quelqu'un, l'impossible. L'impossible, voilà ce que je suis en devoir de solliciter, insatisfait “de ne rien savoir du tout, d'être seulement informé”, et pas de l'essentiel. Exiger l'essentiel : que l'image instruisse les mots de ce qu'est son être, de ce qu'est sa vie. »⁷⁷² Mais aussi, que les mots apprennent à l'image ce qu'il en est de sa vie et de sa mort. On voudrait à tort faire parler les images et faire voir les mots, comme pour dire la photographie et la littérature sont possibles, d'elles à elles. Or, comme le laisse entendre Roche, c'est en s'occupant, et comme tour à tour, des mots puis des images, des images puis des mots, que nous serions au plus près de l'œuvre, c'est-à-dire ni des un(e)s ni des autres. Photographier les mots propulse l'auteur vers l'écriture des images, et ce indéfiniment, jusqu'au désœuvrement, où l'on ne sait plus qui a dit ou qui a vu le premier, le dernier. Ce n'est plus l'inscription qui pose question, mais la trace qui a emporté la question, qui a usé le visible en son cœur, donnant finalement à voir le reste et la perte, le reste comme perte.

⁷⁷¹ Denis Roche in *Prétexte* n°21-22, Stéphane Baquey, « Entretien avec Denis Roche », *op. cit.*, p. 38.

⁷⁷² Alain Coulange, *Avec quoi une photographie peut-elle avoir à faire, dès lors qu'on la voit ?*, Note sur deux photographies de Denis Roche, *op. cit.*, p. 10. et p. 11.

CHAPITRE IV.

LA TRACE

I. L'usure du visible : photographie, souvenir et oubliuse mémoire

« La trace laissée par un livre n'est, peut-être, qu'une tenace odeur d'instant brûlés. »⁷⁷³

Si un lieu subsiste où la photographie et l'écriture se rejoindraient, ce serait là où il n'y a que trace, donc ni photographie, ni écriture, ou plus précisément usure absolue, extrême de ces deux mediums. Le mot ressemblerait, le temps passé en lui, à une vieille photographie, sortie de la poussière, de la bibliothèque-album, du souvenir bien rangé. L'image, elle, est trace, plus que jamais vieillissante, trace de la trace, écriture d'empreintes lumineuses. Disons alors que le souvenir réunirait la photographie et l'écriture, les ferait passer en lui, cheminer jusqu'à un semblant de disparition. Comme si toute inscription finissait par devenir une trace, simple trace. « A la mère, à l'amour, la mort », dira alors François Soulages : « Chez Barthes, chez Duras, chez Franck, chez Roche, chez bien d'autres. De la trace à la matrice de la trace. De la trace à la matrice. De la mort à la mère matricielle. De la mort de la mère à l'amour de la mère. De la mort à l'*amor*, à l'amour. De l'amer à la mère. »⁷⁷⁴ Et chez Cixous, encore, ne devrions-nous pas oublier. Et cette matrice de la trace, dont parle ici François Soulages, renvoie directement à « une interrogation légitime de l'articulation entre photographie et écriture de la trace, dans la mesure où l'on a caractérisé la photographie comme un art de la trace. C'est par la trace que photographie et écriture sont liées : double type de trace : photographie et écriture comme trace et trace intentionnelle. »⁷⁷⁵

Ces marques laissées, ces empreintes de lumière et de *graphia* figurent un dépôt, mot cher à Denis Roche comme à Danièle Méaux. Or, François Soulages poursuit, « qu'est-ce qui se dépose ou plutôt est déposé dans une photo ? Là est le problème. Là est le début du travail : travail du négatif d'un côté, travail de l'écriture de l'autre. En tout cas, une trace ne vaut rien telle quelle : il faut la travailler ; cela ne veut pas dire la faire revivre, ni faire vivre

⁷⁷³ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, *op. cit.*, p. 136.

⁷⁷⁴ François Soulages, *La trace ombilicale*, in *Traces photographiques, traces autobiographiques*, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁷⁵ *Ibidem*.

le vivant dont elle est la trace, mais produire quelque chose à partir d'elle. La trace est point d'inflexion, à la fois point d'arrivée et point de départ. »⁷⁷⁶ La lumière est passée, le temps s'est effiloché au dehors. Alors que reste-t-il de l'image et de l'écriture ? Que reste-t-il de ce qui a brûlé en elles ? S'il y a trace, pouvons-nous pour autant penser qu'il y a art ? Et de quelle trace parlons-nous ? De quelle perte de vue ou usure de la visibilité ?

« Une trace de quoi ? Une trace de ce qu'on a voulu photographier ou bien de ce qui fut photographié sans préméditation, sans volonté, sans désir ? Une trace de l'objet en soi ou bien d'un simple phénomène ? Une trace du photographiable ou bien de l'imphotographiable ? Mais pourquoi pas aussi une trace du sujet photographiant ou de l'acte photographique, de l'action photographique ou du métaphotographique ? Une trace du point de vue ou bien du cadrage ? Une trace de l'obtention du négatif ou bien de son exploitation ? Et pourquoi pas une trace du matériel photographique particulier ou bien des conditions techniques et épistémiques en général qui ont rendu possible cette photo particulière ? Ou pourquoi pas une trace du passé ? Mais de quel passé ? Celui de l'objet à photographier ou bien celui de la photo ? Celui du sujet photographiant, celui du sujet photographié ou bien celui du sujet qui regarde la photographie ? Passé du temps ou bien de l'espace ? Passé de la vie ou bien de la mort ? Une trace de tout cela *à la fois*, d'où l'esthétique du *à la fois* ? Peut-être. Mais comment ? »⁷⁷⁷

Interrogations infinies. Usure de l'interrogation elle-même. Oublie de ce qui se questionne et de ce qui se perd en questionnant. Si la trace nous renvoie à quelque chose de passé, c'est encore à un passé hors temps, à une décoloration du temps ne passant pas. Suite à la fragmentation de la visibilité et à son enflamment, il reste la cendre comme trace. Et qu'est-il encore possible de tirer de cela ? Après tout cela ? Car nous n'aurions pas affaire à une trace perdue parmi d'autres. Nous serions dans le bouleversement de la trace qui a porté le feu en elle. Comme s'il restait en elle quelque chose de l'ordre d'un mémorial, d'une contre-capture face à l'holocauste de l'œuvre, de l'art, de la survivance désœuvrée. Il s'agit là d'un ailleurs engageant la mémoire et immédiatement l'oubli. Traces du désastre, et donc traces floues, traumatiques, sismiques, dirons-nous. Ce ne sont jamais seulement des lieux de mémoires. Ou alors d'une mémoire endommagée de son vivant, marquée par avance, et dans un présent déjà dévié, de son être-trace. En ce sens, rien ne nous rappelle à rien, les souvenirs n'affluent depuis aucun détail, aucun semblant de réapparition. Voilà pourquoi le voir est l'enjeu le plus évident. Il existe en tant que trace, toujours déjà. Et telle serait sans doute la

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 19. et p. 20.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 21.

raison de cette question de Jabès : « voir, est-ce oublier ce que l'on a vu ? »⁷⁷⁸ Oui, ce serait cela, non pas parce que nous retrouverions un regard innocent, neuf, mais parce que, pour voir et depuis la considération inconsiderable de ce que l'on a déjà vu, on ne peut qu'oublier. *Oublier-voir la trace*. « Là où nous avons tout effacé », il reste le rappel « d'un éclair, d'une unique lumière »⁷⁷⁹.

Injonction douce de l'*oublier-voir*. Injonction menaçante parce que douce. « Parce que c'est vrai qu'on oublie » comme le dit par ailleurs Depardon. « C'est un peu comme les lumières, on les oublie. » Il faut savoir que l'on va oublier, que l'on va sous peu perdre la mémoire, « donc il faut aller vite. Ne pas attendre la fin de sa vie. C'est un peu la même chose pour les photos. C'est peut-être la logique des choses, il ne faut pas attendre trop tard. Il ne faut pas attendre la fin de sa vie pour regarder ses photos. »⁷⁸⁰ Et en même temps, la photographie ne nous permet pas en un mot et en une vue de nous souvenir. Il y a une ambiguïté de l'oubli et de l'impossibilité de l'oubli. Il y a la photographie et l'écriture. Il y a un désir de ne pas oublier qui est lié à un oubli plus profond. Comme si, en se mettant face à l'oubli progressif et inévitable, on oubliait à la fois *plus* et *moins*, plus profondément. Il ne faut pas manquer l'oubli. Il faut, pour ainsi dire, accompagner l'oubli dans l'oubli. Les œuvres préoccupées par l'oubli se préoccupent si peu d'elles-mêmes. Elles traduisent plutôt une distorsion entre la certitude de l'*avoir-été*, du *là* et de l'oubli. C'est en cela qu'elles provoquent « une sorte de vertige », comme le décrit Barthes, une « angoisse »⁷⁸¹ prise dans son propre piège. De ces œuvres-limites, il resterait un souvenir lui aussi, limite, en ce sens qu'il aurait emporté l'oubli avec lui et que cet état des lieux l'aurait rendu fou, inquiet, désœuvré absolument. Or nous sentons bien que s'il y a une mise en péril du souvenir, il n'en est pas moins oublié, c'est-à-dire que ce sont des œuvres qui *font souvenir* de l'oubli et non de l'avoir été et de sa contenance, de l'avoir-dit, du contenu de ce qui a été dit, vu, oublié. La mémoire brûle. Et c'est cela qu'il ne faudrait pas oublier, l'impossibilité de l'oubli, la mémoire brûlée. Peu importe ce que l'on oublie, il y a des mots et des images qui ont brûlé. Se souvenir, c'est reprendre, revoir, redire la cendre.

⁷⁷⁸ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions I*, op. cit., p. 189.

⁷⁷⁹ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, op. cit., p. 391.

⁷⁸⁰ Raymond Depardon, *Errance*, op. cit., p. 182.

⁷⁸¹ Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit. p. 134.

Rapprochons-nous ici du travail de Thierry Kuntzel (*Nostos I* et *Nostos II*) et de l'analyse remarquable que lui a consacré Raymond Bellour dans son chapitre *La mémoire qui brûle* dans *L'Entre-images*. Thierry Kuntzel nous livre un « travail sur la trace, l'effacement, les ressaisies de la mémoire. Il nous montre aujourd'hui comment une mémoire brûle. Tel est l'effet unique de son installation. »⁷⁸² Et cette brûlure de la mémoire s'alimente étrangement de la lettre et de l'image (l'image brûle dans son être même). La mémoire brûle de littérature et de photographie. Et elle ne brûle d'aucune autre chose, d'aucun autre médium. Dans *Nostos II*, « des photos s'accumulent, s'empilent, disparaissent, reviennent : temps du souvenir, anamnèse du temps perdu. Les pages d'un livre se tournent continuellement : le temps est feuilleté, temps conjugué de la culture et du désœuvrement. L'inconnue jette des lettres au feu, dans la cheminée dont l'image sert de leitmotiv aux quatre parties : à travers cette action qui unit présent et passé, comme dans le temps des photos et du livre, on entre à nouveau, autrement, dans le temps consumé. »⁷⁸³ Et nous retrouvons ce qui inquiétait Barthes quelques lignes plus haut : « cela va, par moments, jusqu'au vertige ». Trace d'une vie usée par la trace, brûlant la trace, faisant feu de la cendre, et surtout faisant œuvre de ce feu. Car la détérioration doit encore faire feu du visible et de l'invisible. Elle doit oublier « l'usage » pour disparaître dans la fulgurance, pour faire œuvre de la disparition. Et à la fin, au début comme à la fin pourrions-nous dire, et ce même si la lumière a changé, il y a une épaisseur. Pourquoi ? Parce que « la lumière est aussi irradiation. La fumée de la cigarette, la flamme de la cheminée, par exemple, grandissent dans le cadre, l'envahissent et y meurent, faisant du temps une matière dont l'énergie croît et décroît, du trop de blanc à son évanouissement dans le noir. Ce temps de traces, de couches, d'empreintes, est parcouru d'intensités. »⁷⁸⁴

Brûler : entendons du même coup, maintenant et *pour* la cendre, cette intensité, ce renforcement du visible vers l'invisible, vers un reste de visibilité. Les œuvres-limites, brûlées d'écriture et de photographie, irradiées de réel et de contre-réel, nous répètent encore que l'important n'est jamais de l'ordre de ce qui disparaît, mais de ce qui depuis toujours, par la lettre et dans l'image, a tenté de retarder, de retenir, de *faire traîner* la disparition. Ce dont

⁷⁸² Raymond Bellour, *L'Entre-images*, *op. cit.*, p. 219.

⁷⁸³ *Ibidem.*

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 219. et p. 220.

nous parle finalement ces œuvres, c'est d'un certain amour pour ce qui porte en retardant la disparition, et jamais pour ce qui disparaît en tant que tel. Un amour impossible qui consiste alors à effacer, non pas les souvenirs, mais ce qui rendait les souvenirs possibles. De là, cet abîme que nous retrouvons dans chaque œuvre qui fait voler en éclats la lettre et le mot, qui joue obscurément de la lumière *mémorielle*.

Brûler la mémoire : entendons finalement cette recherche désespérée et cette profonde douleur en vue de trouver un reste par-delà tout ce qui pourrait rendre le reste visible, existant, persistant. Comme s'il s'agissait de tout perdre, de brûler la forme et le contenu, surtout la forme, *pour voir*. Pour voir ce qui demeure, si quelque chose demeure, là où nous n'aurions jamais rien *voulu* retenir. Œuvres en chute libre, en *demourance* de mémoire.

II. Ce qui demeure là où tout est perdu

« Et au loin, partout,
tirillés par le feu,
ces yeux humides d'outre-vie,
douloureux, terribles. »⁷⁸⁵

Ce qui tend à gagner le statut d'œuvre, le perd aussitôt, dès lors que la parole nue et l'image vide résonnent. *L'œuvre brûlée* se donne à penser comme un reste dont le tout aurait été retranché. L'expérience-limite est une histoire de la perte. Tout y est perdu, dès le commencement, c'est-à-dire que le commencement achève véritablement l'œuvre, la poussant au dehors, comme vers sa fin. On ne peut, en ce sens, penser qu'il restera quelque chose, *après*, puisque tout a déjà disparu. De son vivant, l'œuvre dit (et vit) la disparition. De sorte que nous ne pouvons plus poser la question de la conservation d'une œuvre de la même manière. Lorsque, par exemple, en photographie, les tirages marquent volontairement une détérioration du bord, une affectation tragique de la bordure, par la lumière qui vient attaquer les contours de l'image, en absorber la définition, tel que le donne à voir, par exemple, les photographies de Sarah Moon. Cette espèce de solarisation visible sur le bord de l'image nous questionne déjà sur son reste au moment même où le reste devait être exclu, où seule l'entièreté devait parvenir, et non la détérioration. Nous avons donc des œuvres nées en bribes et en débris, par les bords. Comme si cela ne faisait qu'accentuer le phénomène de contagion. L'image est touchée. La plaque sensible révèle sa perte d'informations assumée. Elle dit son *irréparable maintenant*. Ainsi, si nous devons nous demander ce qui demeure là où par avance la perte a rendu la demeure périlleuse, il faudrait dire *peu de choses*.

Il faudrait dire d'abord, en réentendant Jabès, que « toutes les lumières furent lumière de poussière. ... toutes redevenues poussière de lumière »⁷⁸⁶. Il faudrait dire encore : « Tu es

⁷⁸⁵ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, op. cit., p. 113.

⁷⁸⁶ Edmond Jabès, *Le Seuil Le Sable*, op. cit., p. 371.

ombre de lumière et tu retourneras à la lumière de l'ombre »⁷⁸⁷. Comme si finalement l'inversion des termes et des tensions était la seule chose qui finissait par s'imposer. Comme si, encore, le bord finissait par renverser le centre, la surface, la profondeur. En somme, le reste était déjà dans l'excédent. C'est ainsi que le basculement s'opère. Et ce parce que ces œuvres ne se construisent pas dans un mouvement allant de la lumière vers la poussière ou vers l'ombre. Elles inaugurent « la lumière de poussière » et « l'ombre de lumière ». Et c'est pourquoi elles sont emplies de restes, c'est-à-dire aussi, touchées à la bordure, débordées par le reste, bordées par le débordement. Dans cette chambre obscure du reste, les photographies et les mots nous disent toujours qu'il est déjà trop tôt ou trop tard pour entrer en demeure. D'une part, ce n'est pas parce que nous usons de l'écriture et de la photographie que nous sommes à même d'échapper à la perte. D'autre part, et plus gravement encore, il y a des écritures et des photographies qui font œuvre de la perte, c'est-à-dire et du même coup, qui refusent d'être pensées depuis un quelconque espace circonscrit par la durée, et comme immédiatement mis en péril par elle. Disons alors que ces œuvres débordent, non pas le temps, mais ce que le temps emporte ou pourrait emporter. Elles débordent son emportement. Par cette perte, nous sommes délivrés de l'inscription et de son insistance, de son inquiétude de durée.

Il y va, en somme, d'une dilapidation de la durée. A la longue, la question de savoir si, à la fin et en effet, il reste bel et bien quelque chose (ou quelqu'un) a perdu de sa teneur. Ce qu'il reste, ce n'est pas une possibilité pour l'œuvre de demeurer, mais une projection du demeurer lui-même, un lancer de restes, une éclaboussure de mémoire. C'est ainsi que Denis Roche conçoit la photographie et son rapport à la *demourance* : « Je me dis aussi que ces photos sont comme des postillons de la mémoire, un léger bombardement aérien qui précède chacun de nous dans le courant de sa phrase infinie, au-delà de la mort des autres (renvoi de la mort de Pasolini à votre propre mort, de celle de Pound à la mienne, indiquant à retardement la date d'une autre indication de sa tombe), léger bombardement humide reprise indéfiniment dans le cadre inabouti de visages aimés, de face, obsédé par leur bouche surimprimée aux autres, à l'humidité qui est en elle, s'abîmant sur elle-même pour toujours dans l'humidité générale de la tombe. (...) Depuis, je me dis, parce que je l'ai dit une fois pour toutes au retour de Venise, que chaque photo prise est une épopée de l'humide, où

⁷⁸⁷ Hélène Cixous, *Peintures sur Soi in Anne-Lise Large, L'une d'elles à elle seule*, Editions du Musée de la photographie André Villers, Mougins, 2008, p. 7.

flottent, allant et venant au gré du courant, les légendes que j'inscris sans cesse : telle date, tel endroit... telle date, tel endroit... telle date... tel endroit... »⁷⁸⁸ Des gouttelettes de photographies, projetées malencontreusement en parlant, tombent sur la mort et sur l'*arrêter* de voir, la fixation d'écrire. Et ce goutte à goutte de dates et d'endroits étioient un peu plus la mémoire. On n'empêche pas la mort. On n'empêche pas la mémoire d'empêcher la mort. On n'empêche pas la mort de la mémoire. On écrit à la mort pour parler de la mémoire. C'est ce que cette lettre de Denis Roche à Roland Barthes tente de crier depuis l'entre-deux des lignes. Lettre perdue d'avance, puisqu'écrite après la mort de Barthes. Lettre à un mort, donc, lettres muettes sur la mémoire photographique, sur l'échec magistral de la prise de vue à retenir quoi que ce soit, qui que ce soit, sur la nécessité de parler, non pas à la mort, mais à un mort en particulier, à un mort ayant vécu dans l'empressement d'en finir avec La Photographie :

« Cher Roland Barthes,

(...) Nous parlerons ici, par conséquent, de cette ombre qui est celle de la peine humaine, des absences du photographe, de l'éviction de son temps, du temps de la photo qu'on recherche en vain en se disant qu'on a le Temps à l'oeil, qu'on le surveille, et qu'au pire — au mieux — lui et nous, fréquentons le même *entourage*, l'entourage photographique.

Reprenons :

Vous êtes mort, et les photos ne vous ont pas retenu.

Ni le livre que vous leur avez consacré, ni le regard que vous avez porté sur elles, regard paradoxal ; presque aveugle par son intensité "détachée" (William Klein a eu raison de se plaindre, en disant que vous considérez toute photo comme un "objet trouvé", façon d'ignorer jusqu'à l'éventualité, pour le coup, de l'idée même de style photographique), tant vous sembliez pressé d'en finir avec elles (les photos, c'est-à-dire la photo de votre mère, déjà morte), pressé qu'elles en aient fini avec vous, qu'elles cessent ce *propos avancé* par quoi elles paraissaient se désigner à vous.

Vous voici donc devant moi, dans cet état friable et glacé, à l'état, ne dirait-on pas, de *malfaçon légère* (la photographie, icône laconique), d'ombre douce du sombre de la mort. Photo où, comme vous le disiez, "le mort fait retour". Hors du Temps donc, et puis hors du temps de la photo dans votre temps à vous — à la fois pris sur le vif et pris sur les morts — qui est le troisième temps : ni photographique, ni temporel, ni tout à fait mortel. (...)

On commence à bien entendre les craquements. Tous gémissements et feux à l'unisson, soumis à la compréhension des multitudes (le style des multitudes appartient à la photographie de masse). Et en plus : "J'ai tout !", s'écrie celui qui contemple l'horizon dans le viseur de son appareil.

Je crie "J'ai tout !", en regardant les miennes, *mes* photos.

⁷⁸⁸ Denis Roche, *La disparition des Lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Lettre à Roland Barthes sur la disparition des lucioles, *op. cit.*, p. 164.

Il faut que je vous parle. »⁷⁸⁹

Reprenons sur ce premier constat « vous êtes mort » et sur cette requête finale — « il faut que je vous parle » — écrite le plus sérieusement du monde. Barthes aurait aimé, sans doute. La plausibilité de cette lettre. Sa folie aussi. Denis Roche écrit à Barthes pour lui dire que les photographies ne l'ont pas retenues. Sinon, il ne serait pas là, devant lui, « dans cet état friable et glacé ». Sinon, il ne serait pas mort. Oui, parce que nous avons tout entre les mains pour croire que les photographies pouvaient retenir, ne serait-ce qu'un instant, les êtres. Or elles ne retiennent pas, rien, personne. Bien au contraire, c'est en elles que la mort s'insère insidieusement dans la vie (la photographie de la mère de Barthes nous l'a assez signifiée). Cette lettre finit par un cri, celui du vivant voyant encore la vie dans son viseur, *déclencheur de vie* encore. Voilà la raison de vivre de cette lettre, destinée à celui qui a depuis toujours essayé de rattraper les photographies à l'endroit même où elles allaient, quelques années plus tard, le délaisser pour toujours. Ce qui demeure donc, c'est la lettre et l'image adressées à celui ou celle qui a été perdu — adresse à la perte elle-même. Si le réel se laisse penser comme reste, c'est aussi et instantanément comme cendre. D'œuvres en œuvres, le réel ne cesse de s'effriter, de se dire et de se donner à voir dans cet effritement ininterrompu, volatile presque, et aussitôt, « dans une poussière de mots qui sont la cendre même. »⁷⁹⁰ Lettre de poussière de Denis Roche à Roland Barthes, de la photographie à la photographie dans et par la littérature, de la littérature à la littérature dans et par la photographie. De la cendre à la cendre.

Si l'écriture et la photographie se sont tenues au plus près du réel, si elles ont laissé vivre la lumière en l'*empreintant*, il n'en demeure pas moins qu'elles ont perdu d'ici de là la mort dans la vie et la vie dans la mort. *Qui reste après le reste ?* nous disent-elles encore. Comme si elles cherchaient à prolonger cet étrange rapport entre la perte et la demeure, ce renvoi à la *demourance* derridienne, à la *dégraphie* de la mort, à la *déphotographie* du vivant. Ce qui demeure, ce serait cette adresse, cette lettre adressée à l'impossible, ces mots de celui qui dit « j'ai tout et vous êtes mort, « j'ai tout et je vais pourtant mourir », après vous, ces mots que nous ne pourrons plus le jour venu nous-mêmes prononcés. Ce qui demeure donc

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 155. et p. 156.

⁷⁹⁰ Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 37.

de ces œuvres-limites, parce que « ni photographique, ni temporel, ni tout à fait mortel », c'est cette manière de jouer du médium hors de sa fonction, de se faire le moyen de l'*innégociable*, de revenir et de revenir sur la mort, l'ayant à chaque fois et par avance vécu comme ce « postillon de mémoire ».

Ce qui reste là où tout est perdu, cela voudrait étrangement dire : *ce qui reste*. Il ne manque rien à la suite de la phrase. Le reste est dans ce qui est perdu, c'est-à-dire dans ce que l'œuvre a de son vivant déjà perdu, engagé dans la perte. Antoine d'Agata n'aura cessé de le défendre dans son œuvre photographique. Il aura d'ailleurs entièrement perdu son oeuvre de son vivant, il l'aura entamée à mains nues, ne touchant plus même à la fin au déclencheur, donnant l'appareil à d'autres, faisant photographier les autres, sous son nom, en sa perte, sans l'art peut-être. Désœuvrement de la perte elle-même dans sa définition, dans le temps nécessaire à sa dépouille lexicographique. Ici, la perte tient debout, fait face à la mort. La perte regarde la mort. Et alors ? Et alors, cela ne change rien à la mort. Hormis le fait que la perte n'est plus visible depuis la disparition de quelque chose ou de quelqu'un, mais qu'elle laisse place à la disparition dans son être même — elle *est* cette place — depuis son lancement — postillonnage de mémoire. Oui, après se pose bien évidemment la question de l'archive, du poids du reste. Le livre consacré à la question qui n'applique pas la réponse. Le regard porté sur les photographies. La survivance qui déborde la question, *le livre consacré*.

III. La survivance dans l'archive

Comment dire la suite ? Comment entendre l'œuvre depuis ce qui la déplaçait hors de son usage courant, depuis ce qui la met déjà à mort de vie ? Et comment penser une archive du désœuvrement, de la survivance impossible ? Ou encore, comment peut-on classer, ranger, répertorier des expériences-limites et des écritures sans sauvegarde ? Leurs auteurs ont-ils d'ailleurs réfléchi à la question ? Penser à archiver, à retourner l'œuvre en son passé, à faciliter l'accès dans le passé, *pour après*. Il y a, d'abord, ce savoir qu'un jour il ne sera plus possible d'écrire, ni de photographier. Il y a, ensuite, la crainte de perdre les êtres, les mots et les images et de n'avoir rien entre les mains pour les faire revivre, ou tout au moins pour retrouver leurs traces. Mais ce qui nous arrêterait, ce serait ces œuvres qui ne se sont jamais posées directement la question de l'archive, qui ont en quelque sorte archivé malgré l'archive, sans penser à elle, ou contre elle, ou en y pensant mais comme un *quelque part*. Cela restera bien quelque part. Et peut-être faut-il que cela reste quelque part. Mais où ? Comme si le lieu devenait soudain plus important que le temps qui fait communément signe vers le passé depuis l'archive. Comme si le lieu faisait trace sur le temps.

Avoir ça quelque part. Nous pensons ici à cette phrase de Denis Roche dans *La disparition des lucioles* : « Je ne cherche pas à faire dire quelque chose à une photographie que je prends, je prends une photo parce que j'ai envie d'en prendre une à cet endroit en me disant "Tiens, il faut que j'aie ça quelque part dans mes archives". »⁷⁹¹ Ce qui interpelle dans cette phrase de Denis Roche, c'est le statut d'archives personnelles ou d'archives purement autobiographiques. Ce ne sont pas des archives destinées à la postérité, mais ce sont *ses* archives, qui sont *quelque part*, c'est-à-dire ici ou là, *je ne sais où*, n'importe où, en un lieu quelconque qui ne serait donc pas forcément le lieu de l'Archive, l'espace consacré aux Archives. Ce dont parle Denis Roche, ce sont des archives vivantes, qui se déplacent, qui sont classées, mais peuvent à tout moment se déclasser, changer d'endroit. Ce sont des archives mouvantes, en quelque sorte déjà survivantes de l'archive elle-même. Elles sont *quelque part* à savoir dans un endroit où elles se perdent, où elles s'abandonnent. Nous retrouvons cette

⁷⁹¹ Denis Roche, *La disparition des Lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Entretien avec Alain Pomarède, *op. cit.*, p. 102.

« condition » dont parlait Derrida qui est aussi une « ruse terrible » : « il faut perdre ce que l'on veut garder et on ne peut garder qu'à la condition de perdre »⁷⁹². Au regard de ce *quelque part*, Derrida disait encore : « ça part, on ne sait pas où ça va »⁷⁹³. Ça part dans un lieu qui n'est jamais sûr, là où ça finira bien (par aller) quelque part, c'est-à-dire ailleurs encore.

Et en photographie, le rapport à l'archive serait d'autant plus singulier, puisqu'il retournerait d'une tout autre préoccupation, autre que celle de *signer son passage*, puisque, comme le dit encore Denis Roche, « la photographie permet de le signer à toutes les secondes. Ce qui est quand même mieux que de signer son passage sur terre par quelques livres ou quelques toiles. »⁷⁹⁴ Si la photographie s'archive de son vivant, c'est à chaque instant. Elle procède, en effet, à chaque instant et frénétiquement, par coups d'archives dans le réel. Or serait-ce véritablement différent de l'empressement à enregistrer un texte ? Ne serait-ce pas semblable à ce que relève Derrida dans *Mal d'archive*, c'est-à-dire à « cet instant où, ayant écrit ceci ou cela sur l'écran, les lettres restant comme suspendues et flottant encore à la surface d'un élément liquide, j'appuyais sur une certaine touche pour enregistrer, pour “sauver” (*save*) un texte indemne, de façon dur et durable, pour mettre des marques à l'abri de l'effacement, afin d'assurer son salut et indemnité, de stocker, d'accumuler et, ce qui est à la fois la même chose et autre chose, de rendre ainsi la phrase disponible à l'impression et à la réimpression, à la reproduction ? »⁷⁹⁵ Cette certaine touche « *save* » n'a-t-elle pas la même fonction que le déclencheur photographique qui sauve un pan de réel ? Et en quoi cette touche « *save* » regarde-t-elle notre déclencheur photographique qui s'active de plus en plus souvent aujourd'hui, numériquement parlant, ne consommant plus de pellicules, et si peu d'espace (et de quel espace (virtuel) parlons-nous) ? Et que dire alors de cette tendance grandissante, quasi-délirante à appuyer sur « *save* » en permanence ? Comme s'il fallait sauver bientôt plus qu'écrire, comme si à chaque fois que nous écrivions quelque

⁷⁹² Jacques Derrida, *Penser avec Jacques Derrida, Rue Descartes n°52*, Paris, Puf, 2006, p. 94. Dialogue du 9 juin 2004 entre Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe à l'Université Marc Bloch de Strasbourg.

⁷⁹³ *Ibidem*.

⁷⁹⁴ Denis Roche, *La disparition des Lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, *op. cit.*, p. 73.

⁷⁹⁵ Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 46.

chose, il fallait immédiatement le sauver. En cela, les écrivains seraient des déclencheurs fous de la touche « save » — photographes à leur façon —, ils enclencheraient la sauvegarde, eux aussi, à chaque seconde. Et pour quelle survivance ?

L'écriture s'inquiète de plus en plus de la manière dont elle peut rester vivante *tout court*, et non plus de la manière dont elle peut rester vivante dans la mort, dans son devenir-d'archive. Il ne faut plus classer les livres, mais sauver le mot en train de s'écrire, comme l'image en son passage fulgurant. Quelle est cette frénésie qui nous « ravage » et qui va même jusqu'à « ravager » l'archive, la survivance ? D'où nous vient ce besoin de prendre, dont parle Cixous, et non plus de *revenir sur* : « je sais bien que cette passion prédatrice me tient moi-même captive, je veux prendre et je suis prise du besoin de prendre, c'est une frénésie qui me ravage, il est épuisant de vouloir retenir ce qui passe, je suis hantée par un appareil photo mental, moi qui de ma vie n'ai pris une photo. »⁷⁹⁶ Or cette prise est une prise non photographique puisque comme elle le dit elle-même : « dans l'idée de prendre une photographie techniquement, tout m'effraie, l'idée de “prendre” alors que selon moi l'appareil coupe, d'une photo, le flux infini de l'imprenable, alors qu'écrire ne prend rien du tout, écrire rêve de ne pas arrêter ce qui est en train de se perdre, rien de plus impuissant et désespéré, donc rien de plus infidèle aux infidélités de la vie »⁷⁹⁷. Peut-être finalement, il importe peu de savoir si c'est l'écriture ou la photographie qui est la plus à même de signer le passage de la vie, et laquelle des deux le fait avec le plus de délicatesse. Il demeure que si toutes deux se posent ces questions, c'est parce qu'elles sont les mieux placées, sans nul doute, pour savoir qu'un jour ou l'autre, à force de *si bien voir disparaître*, ce sont elles-mêmes qui disparaîtront, c'est-à-dire derrière elles l'écrivain et le photographe. Il y a cette « conscience », non pas de vouloir rester et de se demander comment on laisse proprement du reste, mais du *sa-voir disparaître*. Et ce serait seulement depuis ce *sa-voir* disparaître que la nécessité de l'écriture et de la photographie se ferait plus que jamais ressentir.

⁷⁹⁶ Hélène Cixous, *Si près*, Paris, Galilée, 2007, p. 11. Nous renvoyons également à la page 99. : « Je n'ai jamais eu de caméra de toute ma vie je n'ai pas pris une photo, je n'ai rien pris jamais, j'ai poussé le 'tu ne prendras pas d'image' jusqu'à l'extrémité du paroxysme, je n'ai jamais pris de photo de mon aimé, il n'y a pas de photo de notre vie, pas une seule image, je n'ai pas pris de photo de mes enfants, je n'ai pas pris mon frère, ni mes amies, ni mon ami J. D. Je n'ai jamais repoussé un désir de photographier ou de filmer, je n'ai jamais eu l'envie soudaine de garder une trace visuelle, j'aurais dû peut-être parfois je ne saurai jamais si j'ai mal fait je ne peux pas plus regarder en arrière il est trop tard. »

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 11. et p. 12.

Il y a ce très beau passage du *Livre des Ressemblances* de Jabès où il évoque son rapport à l'écriture et à la nuit définitive qui tend à la recouvrir : « Je ne reprends ma plume que lorsque je sens que je ne puis faire autrement. Jusque-là, j'évite de céder aux vocables, aux sollicitations de la page blanche, par toutes sortes de ruses. Je sais qu'un jour je n'écrirai plus. Et cette certitude me rend, à la fois, joyeux comme au seuil d'une délivrance et tremblant de peur. Je ne me pose pas la question de savoir ce que je pourrais devenir sans écrire ; je sais que, n'écrivant plus, je mourrai. Comment pourrait-on être mort et vivre jusqu'à la mort ? (...) Ce que j'écris, comme si je reprenais le même chemin, mais à rebours, me conduit à ce que je n'écrirai plus, à la nuit. T'es-tu demandé, le livre publié, quelle signification autre pouvait avoir l'«achevé d'imprimer», sinon celle d'une attestation de ta mort légale par le typographe ? »⁷⁹⁸ L'écriture est *sur* la vie. Si la vie se retire, l'écriture chute en silence. L'«achevé d'imprimer» est *sur* l'archive, lui seul ne se retire pas. Il s'agit alors de voir que la survie se joue à chaque fois dans cette écriture *sur* la vie, et non dans l'«achevé d'imprimer» *sur* la mort. Il y va donc d'une certaine omission — d'une de celle qui ne cherche pas à sauver ce qui de l'archive promise brûle déjà dans la vie. En somme, ce sont des œuvres qui font violence à l'archive, qui la retranchent de son vestige à venir. Non pas qu'il ne restera rien, mais ce qui restera sera « brûler sans lui (l'auteur), sans reste et sans savoir »⁷⁹⁹.

La survivance est alors blottie dans ce *quelque part, on ne sait pas où*. Là où, en tout cas, seraient enfermés, et comme à cœur ouvert, les dossiers de toutes sortes, archives, négatifs, lettres, cartes postales, tirages et autres documents. Comme si le secret de l'emplacement comptait bien plus que les archives protégées. Pourquoi ? Parce que « du secret lui-même, il ne peut pas y avoir d'archive, par définition. Le secret, c'est la cendre même de l'archive, le lieu où il n'y a aucun sens à dire “la cendre même” ou “à même la cendre”. Il n'y a aucun sens à chercher le secret de ce que quiconque a pu savoir. »⁸⁰⁰ Et puisque nous avons choisi — et ce dès le départ, et comme avant que tout cela n'arrive — de parler de ces œuvres brûlées, nous comprenons maintenant en quoi, malgré leurs tentatives multiples d'enregistrements ou de sorties hors du feu (de la touche « *save* » à la folie du

⁷⁹⁸ Edmond Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, *op. cit.*, p. 45.

⁷⁹⁹ Jacques Derrida, *Mal d'archive*, *op. cit.*, p. 155.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 154.

déclencheur photographique, aux livres déposés légalement mais perdus mentalement, leur survivance se dégage, non pas de l'archive, mais s'engage dans l'archive passé au feu, au lieu insituable de l'embrasement, là où, pourtant, et bien plus tard, « la cendre se fait livre posthume » et « les mots renaissent de leurs premiers sons. »⁸⁰¹ Et vers qui renaissent-ils ? Vers nous, voyeurs, archivistes, chercheurs, fouilleurs de traces. Nous qui cherchons dans la cendre donc. Mais jusqu'à quel point serions-nous autorisés à fouiller (du regard) la cendre ? Par-delà l'auteur et ses traces, ses devoirs à faire trace, devoirs de mémoire et droits d'auteurs à faire valoir ces droits d'oubli, que faut-il dire de la trace laissée par celui qui regarde, de son droit à regarder ces œuvres, de la permission ou de la non-permission à pénétrer, ne serait-ce que depuis l'extérieur, le secret, la cendre, la dépouille de l'œuvre ?

⁸⁰¹ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, *op. cit.*, p. 125.

IV. La question du droit de regards

Voilà la question indépassable à laquelle nous confrontent ces œuvres, au-delà ou en deçà de ce simple amour pour le regard, pour le fait d'être regardé, d'aimer le regard qui nous regarde, de tirer notre plaisir à la vue de — question que nous posait déjà Derrida dans *Droit de regards* : celle « du titre qu'on peut avoir à regarder, à disposer sous son regard, à détenir par le regard »⁸⁰². De quelle autorisation pouvons-nous prétendre lorsque nous mettons l'autre, l'œuvre, le photographié, le *livré*, en demeure ? De quel droit des œuvres absolument nues, impartageables, peuvent-elles être lues, vues, exposées, rendues publiques ou publiquement inadmissibles, inacceptables ? Y-a-t-il une limite au pouvoir de l'œil, qui se plaît à assister, en s'insinuant comme dans le trou dissimulé d'une cloison, à quelques scènes ? A partir de quel moment nous complaisons-nous dans la trace graphique sous toutes ses formes, donnant libre cours à toutes les enquêtes visuelles possibles ? Est-on libre de regarder ou y-a-t-il des règles, des lois ? Derrida répond : « Tu es libre mais il y a des règles, il y a la loi qui assigne le droit de regard, tu dois observer ces règles qui à leur tour te surveillent. Tiens-toi dans ces limites, ce cadre, ces cadres de cadres, la chaîne de ces enchaînements. »⁸⁰³ Il y aurait donc une limite au pistage de traces, d'autant plus marquée lorsqu'on court après des corps nus, des entre-corps, des corps morts aussi.

Il ne faudrait donc pas chercher à relever toutes les traces, toutes les mises à nu, tous les marquages d'épuisement ; il ne faudrait pas épier les œuvres jusque dans leurs moindres recoins, leurs moindres absences, leurs désoeuvements les plus fous. Que penser de cette question du droit de regards, *ici*, face à des œuvres qui ont brûlé ou plutôt qui ont brûlé le visible de l'œuvre ? A-t-on le droit de regarder les cicatrices, les lésions du corps sur le corps ? Jusqu'où peut-on aller, avant d'en finir, encore ? D'ailleurs, reste-t-il quelque chose à voir, ou même quelqu'un pour le voir ? Et qui est finalement concerné par ce droit de regard ? Serait-ce — et nous avons immédiatement envie de le penser — le lecteur, voyeur, spectateur ? Eh non, peut-être, et depuis notre questionnement, regarde-t-il tout d'abord l'auteur, l'écrivain, le photographe, celui qui regarde parfois *trop*, souvent beaucoup trop, une

⁸⁰² Jacques Derrida, *Droit de regards*, Lecture des photographies de Marie-Françoise Plissart, *op. cit.*, p. 2.

⁸⁰³ *Ibidem*.

fois de trop, jusqu'à déshabiller le réel, le dépouiller sous toutes ses formes ?

« *J'ai aimé regarder, errer, fermer les yeux, flagrant délit de voyeurisme, le photographe est voyeur. Je suis voyeur. Celui qui regarde devient voyeur. Regarder les choses qu'on ne veut pas regarder. J'ai aimé regarder, j'ai peur de regarder. Dix ans après elle est là, la déambulation du photographe dans les couloirs de l'asile. Il cherche, avance, recule, jamais satisfait, victime ou agresseur, c'est peut-être à soi-même que la violence est plus forte. Insoutenable pour nous, regard, le photographe regarde, démystification du héros, de l'artiste, de l'auteur, qui avant tout prend aux autres, hasard plus travail.* »⁸⁰⁴ Ces paroles de Depardon sont nues, elles aussi. Elles parlent de ce qui, des années plus tard, renvoie encore son auteur à l'expérience asilaire, au fait d'avoir été victime lui aussi, déporté du regard. Le photographe aime regarder, et immédiatement cela le rend voyeur voire même voleur de vies, dépossesseur de l'Autre et avec lui du monde. Or que vole-t-on à des patients d'un asile psychiatrique ? Que vole-t-on dans des scènes de guerre ? Que vole-t-on à l'amour lorsqu'il se fait ? Vole-t-on plus qu'ailleurs, plus qu'aux passants dans une rue, plus que dans une scène de tous les jours ? Que dire donc de ceux, photographes avant tout, qui voient, qui piquent le réel jusqu'au voyeurisme ? Y-a-t-il une distance à trouver, une loi de la distance, une règle de disparition du « premier degré de voyeurisme » ? Depuis *Errance*, Depardon s'explique encore : « J'ai été longtemps accusé d'être voyeur. J'ai même revendiqué, dans mon travail sur les hôpitaux psychiatriques, le statut de voyeur. J'ai imposé une certaine façon de regarder, j'ai imposé une distance aux choses et je pense que je suis un voyeur très doux. Mais je suis voyeur, bien sûr puisque je filme, je fais des images. Je pense aussi que c'est tout le problème du témoignage. (...) J'ai été longtemps obligé de me battre contre cette histoire de voyeurisme, de témoignage, de journalisme. »⁸⁰⁵ Et si le photographe a le droit de voir, s'il a le droit de voir avant même d'être voyeur, c'est parce qu'il dit aussi dans le regard qu'il porte ce qu'il est, il se donne aussi à voir, disons qu'il repose la question du droit de regard en direction du spectateur. Il est voyeur donc, mais tout en disant aux autres « voilà qui je suis ». « C'est peut-être pour mieux regarder les autres, pouvoir bien les regarder, avoir une légitimité pour les regarder. »⁸⁰⁶ Il y aurait un droit d'auteur venant poser la question du

⁸⁰⁴ Raymond Depardon, *Errance*, *op. cit.*, p. 94.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 114. et p. 116.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 118.

droit de regards. C'est le « voilà qui je suis » qui donne jour au droit d'auteur et immédiatement aussi à la question de la légitimité à regarder telle ou telle photographie.

Et c'est précisément sur cette question que Derrida s'engage dans sa lecture des photographies de Marie-Françoise Plissart — lecture au cœur de laquelle il ne cesse d'ailleurs de répéter qu' « il n'y a que du regard et du droit de regard dans cette œuvre »⁸⁰⁷. Loin de nous exposer exclusivement à la nudité et à la mise à nu des corps, les photographies de Marie-Françoise Plissart en marquent plutôt les contours, les lignes et les entrelacements, les bordures et les empreintes. De sorte que le corps n'est jamais scandaleusement visible, mais vient dès lors questionner le *continuum* du visible. En cela, son œuvre autorise bel et bien « un droit de regarder, seulement de regarder et de vous approprier par la vue, mais il vous le dénie en même temps, il garde lui-même l'autorité, le droit de regard, par son dispositif même »⁸⁰⁸. Dans et par cette fluctuation du droit de regard, il nous est alors possible de comprendre en quoi et pourquoi le spectateur observe des règles qui à leur tour le surveillent. Et ces règles se révèlent d'autant plus présentes lorsque les photographies appellent à une certaine discrétion ou distance, c'est-à-dire à une certaine réserve devant et face à l'intimité de l'Autre. C'est en ce sens que Derrida précise que ces corps semblent tous « se menacer en silence, se sommer de montrer ou de cacher quelque chose »⁸⁰⁹. Il faudrait alors, à notre tour, travailler avec l'interdit d'avouer ou de raconter ce que *nous* voyons dans ce qui *se* donne à voir. Ce serait en quelque sorte *notre* droit de regard, ce qui me regarde et m'appartient dans tout ce que je peux y voir. Tout se passe comme si l'ordre de la photographie ne cessait de nous suggérer : « Cela te revient comme un droit de regard, tu es pour l'instant quelqu'un que le dispositif met en demeure de proposer, sur ces images, un grand nombre de récits possibles. »⁸¹⁰

Ainsi, le voyeurisme s'arrête là où l'image est imaginativement multiple. Ce qui n'est pas le cas du roman-photo où « le discours fait la loi, il dicte le droit, sa juridiction s'étend au

⁸⁰⁷ Jacques Derrida, *Droit de regards*, Lecture des photographies de Marie-Françoise Plissart, *op. cit.*, p. 6.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 2.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 3.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 5.

droit de regard. Il a droit de regard sur les images en vous imposant une seule interprétation. Dès que l'auteur, le narrateur, le personnage parle, le visible n'a plus qu'un seul sens ou du moins un seul foyer de sens. »⁸¹¹ De telle sorte que le lecteur-spectateur est véritablement assigné à résidence, prisonnier d'une seule histoire et comme sans regard. Le roman-photo lorsqu'il raconte en imposant, au moyen de la succession de photographies tenues au corps par le texte, agit comme une dépossession du droit de regard. A l'opposé de ce rapport se situerait l'oeuvre photographique de Marie-Françoise Plissart, puisque celle-ci parvient à poser et reposer librement la question du droit de regard ; elle défait la loi de l'œil en l'interrogeant : qui dispose de ce droit ?, « qui le détient sous son regard ou à portée de son objectif ? (...) Qui développe en inversant le noir et le blanc du négatif ? L'auteur ? les auteurs ? les destinataires ? (...) Que dit la loi ? Qui a le droit de voir la scène, de capter des images, de les interpréter, cadrer, découper ? Qui a droit d'induire des récits et de faire croire ? »⁸¹²

Il y va, en somme, de quelque chose comme une « dispute » du droit de regard et ce, parce que l'interdit en jeu dans l'image est toujours déjà transgressé et différé par le médium photographique lui-même. La photographie peut être adressée mais sans jamais savoir à *qui* elle s'adresse, et sans avoir, comme l'écrira Derrida, de lieu pour « accusé de réception » ou de « délai de rigueur ». D'où sans doute, la persistance de cette querelle entre droit de regard et droit à l'image : Ai-je le droit de regarder ? Laisserais-je l'Autre me voir ? Nous sommes finalement toujours renvoyés à ce que Derrida nomme encore, cette « guerre amoureuse pour le droit de regard »⁸¹³ que le regard soit montré *par* la photographie, posé *sur* ou destiné à. Il y aurait toujours « un droit de regard plus puissant »⁸¹⁴, puisque celui-ci ne cesse de s'étendre — de destinataires en destinataires — et de se réinscrire dans un ensemble plus large. La prise de vue ne serait qu'une première prise de possession, sans cesse reconduite, aux limites du photographique et de sa révélation, de son inscription et de sa trace au premier abord sujette à caution. Or ne devrions-nous pas penser, avec Jacques Derrida, que « cela n'a ici

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 7.

⁸¹² *Ibid.*, p. 8.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 30.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 22.

aucune importance *au regard du regard*. »⁸¹⁵ Comme si la photographie se présentait *après coup* imprégnée, saturée et submergée de tous les regards à venir qui ont été posés et déposés en elle, et comme sur sa loi. Si bien que, comme l'écrit Jabès, « l'œil est dressé contre l'œil ». « De sorte que c'est à travers sa victoire sur un adversaire mortellement atteint que nous sommes appelés à voir »⁸¹⁶. « Guerre amoureuse » donc, celle où, aux yeux de Jabès, « l'œil victorieux clame sa vérité » et « l'œil vaincu clame sa défaite »⁸¹⁷. Si tout regard est fixé par une loi, il y a, à la fin, quelque chose qui échappe à la loi comme au regard, quelque chose de la photographie comme du photographié qui échappe sensiblement. Reste l'auteur, le nom qu'il porte et qu'il peut tamponner sur l'image comme pour la retenir, la faire sienne, la faire taire. Mais peut-être que là encore, malgré l'inscription du nom sur la loi, sur la trace et la trace de la loi, « le livre échappe », une nouvelle fois, la dernière.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁸¹⁶ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, *op. cit.*, p. 541.

⁸¹⁷ *Ibidem*.

V. Sous les paupières de l'auteur : le rêve du nom

« On ne peut graver qu'un nom
à la fois
dans la mort
on n'a droit qu'à un éloge
à une seule épitaphe »⁸¹⁸

Parvenu au bout de la trace, au bout du droit à relever les traces, à faire trace au bout du chemin, à bout de souffle, il reste alors un *indélébile*, un *insupprimable*, ce qui tout en faisant *trace sur trace* ne peut donc tout à fait disparaître, ce qui ne regarde en rien le droit de regard, ce qui regarde de face la trace s'effacer : le nom. « Et d'abord, et toujours ce qui, situé dans l'entre-monde, insiste, en son nom propre. »⁸¹⁹ Œuvres-limites dont il reste peut-être encore le nom de l'auteur. Œuvres-disparues nommant celui que l'on tient responsable, celui qui doit faire face à toutes les couvertures, à toutes les tranches du livre, aux tranchées posthumes de l'œuvre. Celui qui a un nom. Ou alors celui qui l'a égaré à force de trop jouer de la nomination, à force de s'être tenu et retenu au plus près des noms des autres, les *imaginaires* là-bas, déjà dans le livre. Celui qui le retrouve, si tout va bien, après avoir tout perdu, après avoir rendu la perte publiable à merci. Alors jusqu'où le nom fait-il tenir le livre ? A partir de quelle empreinte et de quel nom d'emprunt s'il y a lieu ? Y-a-t-il d'ailleurs *lieu du nom* ? Ou faut-il comme le laisse entendre Jabès *donner un faux nom* pour entrer dans le non-lieu du livre ? Et que faire de ce nom lorsqu'il est la figure sans figure d'un ultime désœuvrement, d'une ultime Lettre illisible, d'un *non-destinable* absolu ? Que faire lorsque les prénoms fous du livre sauvent de justesse le vocable et non l'auteur, ou alors comme le dit Jabès, l'auteur connu seulement sous le nom de « *mon livre* », l'auteur parlant encore de *son* livre et de sa peuplade de prénoms empruntés, de visages découverts ?

« Personnages de mes ouvrages, vous n'avez, peut-être, jamais eu de nom. Pour entrer dans le livre, vous vous

⁸¹⁸ Edmond Jabès, *Le Seuil Le Sable*, *op. cit.*, p. 184. et p. 185.

⁸¹⁹ Jacques Roubaud, *Quatrième déduction de la lumière : conversation pour Denis Roche*, in *Les Cahiers de la Photographie n°23*, *Denis Roche*, *op. cit.*, p. 22.

êtes servis d'un surnom — d'un nom d'emprunt ou de convenance ?

Comme on gomme un destin, vos noms ont été biffés en faveur d'anonymes prénoms — qu'est-ce qui est plus important qu'un prénom sur un feuillet ? Noms abîmés dans le livre, repérés dans quelle région de l'atmosphère et que l'on ne pourrait repêcher qu'en se penchant si complètement que l'on serait bientôt entraînés dans le vide, où l'univers est délesté de son nom.

Vous préserverez vos prénoms sans quoi mon livre sombrerait automatiquement ; vous soignerez vos masques ; l'apparence d'une apparence épurée ou caricaturée ; mais vous n'aurez de tranquillité que lorsque nous aurons, ensemble, à travers les quelques lettres qui les désignent, découvert vos visages : celui que Sarah conserve de Yukel et Yukel de Sarah ; celui attribué à Yaël et celui de son enfant mort-né, Elya, sauvé par son nom, comme il aurait pu l'être par celui d'Aely dont elle n'a pas voulu ; tant il est vrai que nous ne sommes que l'épanouissement d'un nom, la figure de son devenir. »⁸²⁰

Et c'est comme si, en entendant les prénoms de Yukel et de Sarah, nous réentendions et comme dans son intégralité, *le livre des questions* et son nom de titre effacé. Ce qu'il nous fait entrevoir ici, c'est la figure du nom dans son rapport nécessaire à la perte et à l'effacement. En somme, plus on perd et moins on peut perdre *son* nom. Au regard de ces œuvres qui ont tant et tant perdu *visuellement*, le nom soigne, c'est-à-dire qu'il nous mène à la guérison dans et par l'achèvement du livre. Et pourquoi le nom plus que le titre ? Puisqu'en lui, on dit là où l'on se dit. Disons que le nom nous sauve un instant de ce que nous sommes à savoir « d'immobiles statues de chair errante et passagère occupées à l'enregistrement de cette cause de fourmi »⁸²¹. Le nom achève le livre (là où le titre le donne à entendre), *dixit* Denis Roche : « Mon livre s'achève, j'ai devant moi la dernière photo que j'avais choisi d'y mettre. Je voulais qu'elle dise l'étrange instant où l'image se referme, où l'on se dit, où je me dis, que c'en est fini de l'ouverture et du chemin, des phrases qui tournent comme des bobines de fil, de la montée et de la descente infinies des sensations, d'une mélodie heureuse dans une brise hors de portée »⁸²². Là où je peux dire, « c'en est fini », c'est là où je peux dire « mon » livre, là où je peux dire mon nom dans la dernière image que je laisse. *Mon livre*, donc *mon nom*, donc « l'au-delà du nom »⁸²³.

⁸²⁰ Edmond Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, *op. cit.*, p. 105. et p. 106.

⁸²¹ Sur une photographie de Bernard Plossu, *Portrait de Marc Trivier*, 1992, Denis Roche, *Le boîtier de mélancolie*, *La photographie en 100 photographies*, *op. cit.*, p. 122.

⁸²² *Ibidem*.

⁸²³ Jacques Derrida, *Sauf le nom*, *op. cit.*, p. 80.

Et cette dernière image confine au repos de la page de couverture désormais avenante et silencieuse. Il ne faut pas que la page de couverture parle du désir du nom, elle montre le nom, elle ne désire rien. Elle sauve et devrait, si l'œuvre est là, à proximité, libérer le nom du désir du nom. « Peut-on aimer autre chose que soi, que son nom, en son nom, partout où il se détache de lui-même pour se représenter encore, jusqu'à pouvoir s'y omettre ? »⁸²⁴ Les yeux brûlés, il faudrait encore espérer que l'on puisse aimer autre chose que soi. Les yeux brûlés, comme si je ne reconnaissais plus mon nom, comme si je n'avais plus le privilège du nom. Et en ce sens, le « je » se retire de ce qu'il ne voit plus. Le « je » ne se souvient plus que de la flamme. Il dit : « La flamme ne se souvient que de la flamme. Ainsi, le pacte avec le livre ne serait que pacte signé avec le feu. "Le nom périt en premier." »⁸²⁵ Le nom périt pour sauver l'âme du nom. Le nom dit : « c'en est fini pour moi. Moi et cette fâcheuse question d'écrire. Ce sera bientôt pour vous, lecteurs-amis de la fin à la fin ». Ce que le livre dit, le nom ne le dit pas. Là où il y a un livre, il y a la modestie, le *mod-est-dire* du nom, cette façon de modérer ce que l'on dit dans ce qui a été dit. Le nom ne fait nulle signe vers l'opinion que l'on a ou que l'on affiche de soi-même. Le nom désaffiche le nom. Le nom *désestime*.

Autrement dit, il faut sortir du nom, et à la limite de la couverture, à la limite de la tranche, de l'épaisseur des pages, du côté et du côté à côté du livre. Le nom achève la perte. Il va jusqu'à l'oubli du nom que l'on ne peut oublier, jusqu'à la mémoire de l'impossible holocauste. Il y va donc de ce qui se perd en gardant la mémoire brûlée de la perte, la mémoire de ce qu'on donne et avec elle de tout ce qui peut être donné. Jusqu'à l'oubli du nom que l'on ne peut retrouver. Et c'est là, et Derrida, sur les pas de Blanchot nous le dit : « A la condition de cet oubli, de sa signature s'effaçant encore elle-même, il aura donné, sans même garder la mémoire de donner, ni la consciente, ni l'inconsciente. »⁸²⁶ En somme, donner son nom sans savoir qu'on le donne, que l'on est prêt à perdre en donnant, et surtout que l'on retire, retire, non pas jusqu'au dernier mot mais jusqu'au dernier *je* possible : « Le *je*, comme le nom propre du signataire, signe son propre retrait, efface, sans reste, sa propre signature, retire son retrait, et lui-même, pas d'insistance, s'éloigne d'abord. »⁸²⁷ L'auteur est

⁸²⁴ Jacques Derrida, *Parages*, *op. cit.*, p. 88.

⁸²⁵ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, *op. cit.*, p. 136.

⁸²⁶ Jacques Derrida, *Parages*, *op. cit.*, p. 93.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 91.

avec son nom comme le regard a voulu être avec le monde, comme ce qu'il a perdu en *voulant* être avec le monde.

Et puis dans toute cette histoire de nom qu'on laisse, ce qui apparaît, c'est finalement ce qu'on ne voit pas ou ce à quoi on ne peut avoir accès. Ce qui, sous notre nom, ne pourra être lu comme ce qui en a forgé la lettre même. Il y a ce quelque chose, comme l'écrit encore Derrida dans *La Carte Postale*, qui fait que, sous la signature publique, « ce n'est pas du tout comme ça que ça se passe », que l'« intonation à ce moment est tout autre » et que personne n'en saura rien. Malgré le nom, je peux toujours contester l'intonation par laquelle tout s'est dit, par laquelle plus rien n'est plus comme avant, et par laquelle je peux finalement, comme derrière ce nom, encore me protéger : « je peux toujours dire “ce n'est pas moi”. »⁸²⁸ C'est mon nom et « ce n'est pas moi ». C'est la folie de mon intonation qui détonne sur toutes les déviations nominales possibles, sur toutes les paternités irrecevables. « Je peux toujours dire “ce n'est pas moi” », c'est-à-dire je file en couverture, je suis le nom sous couverture te couvrant en public, je suis cette figure solitaire qui attaque la note et le son, qui passe désespérément du *mon* livre à *son* livre, pour ceux qui ne savent pas. Tout cela pour dépister les traces, les noms comme des preuves impossibles : « cette double bande, c'est la structure du nom dit propre, avant toute décision à son sujet, avant tout sujet. De toute façon il se sera noyé dans les eaux de son nom avec son nom, où tout s'engouffre : voilà plus-de-nom ou pas-de-nom. »⁸²⁹ Le nom se dissipe « comme l'écume » devant nos yeux aveugles. Le nom se dissipe à la surface du « nom-dit » du visible.

Par là, les photographes ont ceci de particulier qui fait que ceux qu'ils photographient demeurent souvent sans-nom, s'inscrivant dans l'événement photographique irrécupérable, noyés dans l'écume du temps sans *autorisation de prise de vue*. Et pourtant, même sans nom — Jean Arrouye le soulève dans *Les Cahiers de la photographie*, « tous les gens photographiés sont des héros positifs, y compris les mongoliens photographiés par Diane Arbus. Face au temps et face à la mort, il n'y a guère que la photographie qui fasse de tout le monde des héros positifs. »⁸³⁰ Et nous rajoutons : certes, « il n'y a guère que la

⁸²⁸ Jacques Derrida, *La Carte postale*, op. cit., p. 255.

⁸²⁹ Jacques Derrida, *Parages*, op. cit., p. 104 et p. 105.

⁸³⁰ Jean Arrouye, *Echolalies in Les Cahiers de la Photographie n°23*, Denis Roche, op. cit., p. 57.

photographie » mais il y a aussi l'écriture, une certaine écriture qui dit « ce n'est pas moi », qui dit que ce n'est pas elle, qui dit le livre sans auteur « parce qu'il s'écrit à partir de la disparition parlante de l'auteur. »⁸³¹ Le photographe, comme l'écrivain, a un lien d'absence consacré à la présence de ceux qui n'ont plus de noms, de ceux qui n'ont plus — et déjà bien assez — que la présence pour dire le « plus de nom ». Noms perdus qui se disent à cœur ouvert dans le livre désormais publié, et comme pour toujours, *accessible*. Accessible au lecteur qui n'y comprend rien lui au « c'en est fini » et au « ce n'est pas moi », aux faux-autoportraits, aux intonations perdues devant le sans-nom du visage, à cette parole qui est celle de personne, hormis peut-être celle de « la mort sans identité, nue et à nouveau vierge. »⁸³² Comme si en s'arrêtant un instant sur le nom, on l'avait aussitôt perdu-retrouvé comme Orphée Eurydice dans les enfers.

⁸³¹ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 310.

⁸³² Edmond Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, *op. cit.*, p. 40.

CHAPITRE V.

LES YEUX DE LA MORT

I. Le regard d'Orphée

« Vous voir coûtait la vie. »⁸³³

Un seul regard aura suffi. Un seul regard suffit pour tout arrêter et pour tout perdre. Ce que l'on a vu, photographié, disparaît à jamais au moment où on le voit. Ce qu'il reste, c'est l'image, certes, ce que l'on a perdu *en voyant*, ne voyant déjà plus. Perdu depuis la peur de perdre. Perdu par amour des images. *Désir* de voir « lorsque c'est l'absolu de la séparation qui *prend corps* »⁸³⁴. Ce « mythe inépuisable » — Orphée en proie à la perte d'Eurydice, Eurydice disparaissant sous les yeux d'Orphée — s'adresse tout autant à la littérature fragmentaire qu'à la photographie, au visible et à l'invisible lorsqu'ils se désœuvrent et s'effondrent dans l'espace, lorsqu'ils marchent dans l'enfer et vers l'enfer toujours plus infernal qui s'annonce. Comme si celui qui tire vers la lumière la présence aimée trop aimée ne pouvait jamais avancer dans le savoir de ce qu'il sauve, mais dans le temps où la tentation de savoir, de se retourner sur le savoir pour savoir, condamnait, faisait disparaître, rendant l'enfer à l'enfer à venir. Il y va ici du regard qui s'assure ou se reconforte de ce qu'il sauve, qui cède au désir de *se voir* sauver, et en ce sens, qui (se) condamne (dans) son propre geste. Tentation du regard aussi, de voir l'Autre tel qu'il est, nu de lui-même. Le regard d'Orphée sur Eurydice ne provient pas seulement du désir d'assumer la responsabilité (réelle, et donc toujours plus infernale) dont il a la charge, mais le désir aussi de voir Eurydice, comme le dit Blanchot, « telle qu'elle est », de voir « qui elle est, l'enfer, l'horreur de l'absence, la démesure de l'autre nuit »⁸³⁵. Et dans cette vue impossible, le regard perd immédiatement ce qu'il saisit. Il pénètre Eurydice comme jamais et la perd dans cette vision interdite, n'appartenant qu'à elle. D'abord, parce que ce regard d'Orphée dépouille « la figure habillée par le monde — des êtres, pour rendre cette figure nue et en assurer la rencontre, mais pour découvrir, en même temps, que cette nudité est ce qu'on rencontre, mais ce qu'on ne saisit

⁸³³ Maurice Blanchot, *La Folie du jour*, *op. cit.*, p. 26.

⁸³⁴ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, *op. cit.*, p. 279.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 274.

pas, ce qui se dérobe à toute saisie. »⁸³⁶

Et si nous imaginons un instant Orphée se retournant sur Eurydice, la photographiant en cet instant, nous sommes alors en demeure de nous demander ce qu'il resterait de cette image, ce qui apparaîtrait dans l'instant où elle disparaîtrait, et si la photographie, ce n'est pas toujours cela : le photographe signant l'arrêt de mort dans le regard qu'il porte sur ce qu'il veut, comme malgré lui, retenir. Et c'est là où nous rencontrons ces « deux espaces de la mort » qu'évoque Blanchot et qui définissent le photographique : intimité de la « double violence, où cette double violence semble se neutraliser, *semble* un instant se pacifier, comme au centre du maelström l'extrême mouvement immobile »⁸³⁷. Double, d'abord parce que tuant à la fois celui qui regarde et celle qui est regardée. Double encore, parce que témoignant d'une passion infinie et démesurée pour ce qui engage le regard, à tel point que la mort se voit elle-même mise à l'épreuve simultanément comme possible — inévitable — et comme pouvant aussi possiblement basculer dans l'impossibilité, de par cet amour qui, là où il est, peut (et doit ?), en toute confiance, ne serait-ce qu'un instant, croire être à même de défier la mort. Si le mythe d'Orphée rejoint l'œuvre dans son penchant fragmentaire et photographique, c'est toujours parce que ce que l'on écrit ou ce que l'on photographie, depuis ce rapport où le tout de ce qui se dit et de ce qui se voit tente sa remontée, est voué à disparaître, nécessairement, une fois *vu*.

D'ailleurs — et Philippe Dubois y fait explicitement référence dans *Les Cahiers de la Photographie* et au sujet de l'œuvre de Denis Roche, elle-même toujours aux frontières de l'écrire et du voir —, « à parler en termes temporels stricts, c'est dans l'instant même où une photo se prend que l'objet disparaît. » Et c'est là où « la photographie rejoint ici le *mythe d'Orphée*. Au retour des Enfers, Orphée, qui n'y tient plus, poussé au bout de son désir, transgresse enfin l'interdit : il se retourne vers son Eurydice, il la voit, et dans la fraction où son regard la reconnaît et la saisit, d'un seul coup, elle s'évanouit. Ainsi toute photo, dès qu'elle se prend, renvoie à jamais son objet au royaume des Ténèbres. *Mort d'avoir été*

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 275.

⁸³⁷ *Ibidem*.

vu. »⁸³⁸ Cet acte irrémédiable — « je te vois vivant — me retourne sur toi vivant — au moment où je te tue » dit la photographie dans sa part ultime qui est son rapport à la mort. Mais pas à n'importe quelle mort. Pas à n'importe quelle photographie (de la mort).

Ce serait une photographie qui entretient ce rapport démesuré à l'entre-deux de la vie et de la mort, comme le fait le fragmentaire. Ce serait une photographie qui tue ce qui la fait vivre : « Et plus tard, lorsque l'image développée vous apparaîtra enfin, le référent, depuis longtemps, ne sera plus. Rien qu'un souvenir. L'apparition ("l'unique apparition...") de l'image, la *révélation* ne pourra donc jamais vraiment combler votre attente. Car comment alors savoir si ce que vous voyez sur le papier est bien cela même que vous aviez vu ? D'ailleurs, qu'est-ce que vous aviez vu exactement ? C'est toujours trop tard. »⁸³⁹ Que nous dit cette vision qui tient le « trop tard » dans l'enfer retourné de la vie sur la mort ? Et que dit ce que la trappe du regard *déclenche* ? *Nous-disons-tu-dis* : « c'est là que nous nous engouffrons, corps et âme. »⁸⁴⁰ En photographie, il y a toujours un moment où il faut tout arrêter. Et en déclenchant l'arrêt sur image, le regard dit ce qui se fige en un *maintenant* déjà comme pour toujours promis au déchirement à venir. Denis Roche, revenant lui-même sur le regard d'Orphée précise :

« Toute cette recherche de localisation, ce piétinement incessant de l'opérateur, cette puissance de vue en action n'aura eu qu'un but : toucher ce lieu final que symbolise la femme nue regardée, lieu final de tout arpentage du temps et de l'espace, lieu d'origine, matriciel bien sûr, auquel on ne cesse pas de retourner, mais aussi fin de parcours, *fin de remontée*. Tout s'était joué dans cette fraction de seconde où le désir sexuel d'Orphée avait conflué avec son désir de braver l'interdit et, de même, la prise photographique aura lieu dans un moment très court de flottement où l'agitation amoureuse rejoindra l'impératif esthétique, les données techniques les plus précises : l'entre-deux est affaire de magie, de miracle, il se fait sur une crête étroite, à l'instant formidable où *tout est rejoint*. Orphée s'est enfin retourné et la voit et, dans la fraction de seconde où il peut se dire : "c'est bien elle", elle disparaît. »⁸⁴¹

« C'est bien elle », et là, à ce moment précis, « on prend la photo. Elle est faite.

⁸³⁸ Philippe Dubois, *Le caillou et le précipice in Les Cahiers de la Photographie n°23, Denis Roche, op. cit.*, p. 82.

⁸³⁹ *Ibidem*.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 83.

⁸⁴¹ Denis Roche, *La disparition des Lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, op. cit., p. 142.

Eurydice a disparu »⁸⁴². Si ce moment où l'on photographie renvoie à ce dernier regard d'Orphée sur Eurydice, c'est qu'il y a va toujours, en photographie, de ce que Barthes nomme cette « crise de mort »⁸⁴³, là où l'on a épuisé tous les désarrangements du corps, où l'on s'interroge sur ce rapport étroit de l'image à la mort. Et là, comme vient de le dire Dubois sur Roche, et maintenant Delord sur Barthes, c'est toujours « trop tard ». C'est pourquoi « les viseurs, tout comme les photographes, doivent rester aveugles : la visée de la présence ou la vision affective d'Eurydice leur a déjà crevé les yeux »⁸⁴⁴. Mais cet être aveugle ne retire rien à ceux qui pourraient croire un instant avoir vaincu la mort. Car ils sont déjà tombés dans ce croire-un-instant-avoir-vaincu-la-mort, ils y tombent et font tomber avec eux : « Trop tard pour eux ! »⁸⁴⁵, nous dit encore Delord.

C'est là où « la voyance du photographe ne consiste pas à “voir” mais à se trouver là »⁸⁴⁶, à donner la mort en se trouvant là où il se retourne sur ce qu'il donne, là où, en une seconde, en une fraction de regard, il existe tout et il n'existera jamais plus rien d'autre. Il existe cette seconde qui entre dans le temps de la non-parole. Il existe ce moment où la parole commence à se faire entendre, là où elle n'use plus de ce qui aurait pu convaincre, là où elle ne « chante » plus. Et cette perte définitive d'Eurydice, ce déchirement d'Orphée, cette violence qui n'a jamais touché personne et qui pousse finalement à une mise en pièce du corps, eh bien, tout cela, nous dit et nous redit l'épreuve à laquelle le regard se soumet, le voulant n'y parvenant pas, là où il cède à l'amour déraisonnable, là où il enclenche la folie de tous les abîmes. Orphée est ici l'auteur de tous les livres. Blanchot écrira encore : « Il n'y a pas d'écrivain sans une telle approche et s'il n'en subit fermement l'épreuve. Cette parole non parlante ressemble beaucoup à l'inspiration, mais elle ne se confond pas avec elle ; elle conduit seulement à ce lieu unique pour chacun, l'enfer où descendit Orphée, lieu de la dispersion et de la discordance, où tout à coup il faut lui faire face, ce qui transforme l'impuissance en pouvoir, l'erreur en chemin et la parole non-parlante en un silence à partir

⁸⁴² *Ibid.*, p. 142.

⁸⁴³ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 144.

⁸⁴⁴ Jean Delord, *Le temps de photographier*, *op. cit.*, p. 38.

⁸⁴⁵ *Ibidem.*

⁸⁴⁶ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 144.

duquel elle peut vraiment parler et laisser parler en elle l'origine, sans détruire les hommes. »⁸⁴⁷ Comme si cette disparition d'Eurydice annonçait, au-delà de la déchirure et de ce défi à la mort, une parole, un être à venir de la parole frisé d'interdiction.

Et si Orphée est l'auteur, il faudrait alors dire qu'Eurydice est le livre. Et donc « c'est un appel courtois, un avertissement insolite, une défense qui s'est toujours déjà laissé transgresser. "Veuillez ne pas..." » Si l'œuvre s'apparente à Eurydice, la demande — très humble — de ne pas se retourner pour la voir (ou pour la lire) est aussi angoissante pour elle qui sait que la "loi" la fera disparaître (ou du moins l'éclairera jusqu'à la faire se dissoudre dans un jour quelconque) qu'elle est tentante pour l'enchanteur dont tout le désir est de s'assurer qu'il y a bien quelqu'un de beau qui le suit, plutôt qu'un simulacre futile ou un néant enveloppé de mots vains. »⁸⁴⁸ Ne pas se retourner alors que nous sommes déjà les deux pieds dans la mort. Ne pas voir ou ne pas lire le livre alors que nous vivons toujours un peu et un pas entre ses lettres. Ce rapport à l'amour, à la nudité nocturne de l'amour, au visage qui se pourfend lorsque le regard l'éclaire serait semblable à ce rapport que nous entretenons avec les œuvres posthumes ou en voie de le devenir. Si nous revenons vers elles, au moment même où elles tiennent encore debout vivantes, immédiatement elles s'éteignent. Le posthume s'ouvre alors à l'enfer, s'effondre dans le sans retour de l'enfer. A cette démesure de l'œuvre, à ce vacillement que la démesure accentue, affirme de jour en jour, il reste une marche dans la mort *vers* la mort. Il reste la fulgurance d'un constat, d'une « crise de mort », d'un cri du regard, *pour après*. Et après ?

⁸⁴⁷ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 300.

⁸⁴⁸ Maurice Blanchot, *Après coup*, *op. cit.*, p. 89.

II. Le devenir posthume des images et des mots

« La mort, ça arrive, non ?
Pas à destination, d'accord mais ça arrive, non ?
Ah bon, ça n'arrive pas ?
ça n'arrive à personne donc ça n'arrive pas ?
Ah bon, possible en effet, je lui dirai.
Enfin quand je serai mort, vous verrez bien (lumière, lumière, plus de lumière !),
tu m'auras fermé les yeux »⁸⁴⁹.

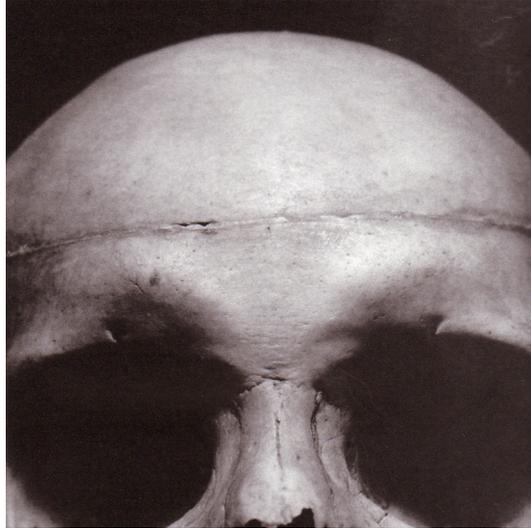
Nous arrivons en fin de souffle et en fin de parcours, à ce qui dit déjà aux autres « vous verrez bien » quand je ne serai plus là. Et cet *n'être-plus-là* arrive, est arrivé maintenant, il arrive toujours un « maintenant », lui qui est là, qui laisse là où l'Autre n'est plus. Alors que deviennent ces œuvres, une fois la mort passée en elle, une fois le regard d'Orphée lui-même passé en arrêt de mort ? *Une fois aura suffi*. Une fois où la mort arrive depuis les confins de la vie. Une fois l'œuvre laissée derrière, laissée pour compte. L'écrivain peut difficilement se profiler dans l'espace de l'écriture sans, à un moment donné — un moment ou un autre —, se poser la question de la mort, de sa mort, de la mort de ce qu'il dit et qu'il ne pourra bientôt plus porter, défendre, surveiller.

Plus gravement encore, l'écrivain dont nous avons dessiné la figure *sans figure* n'a eu de cesse d'entretenir un rapport *vivant limite* à la mort. Oui, l'écriture est déjà un deuil. L'écriture fragmentaire — le sens fragmenté dissout dans l'ouverture du feuillet —, *l'écriture de lumière*, la *photographia* laisse l'espace au deuil. Et comme le dit Depardon, « la photographie est un peu un deuil, puisque c'est un acte qui a aussitôt disparu, qui est aussitôt mort. Et peut-être que le photographe est quelqu'un qui commence à répéter la mort, qu'il a un lien avec la mort. Plus que le cinéaste, plus que l'écrivain. Il y a quelque chose de très fort, comme si on se préparait à voir disparaître des êtres chers... ou des moments. Et puis, l'autre aspect consiste à retrouver une image quelques heures après. »⁸⁵⁰ En effet, la photographie est

⁸⁴⁹ Jacques Derrida, *La Carte postale, op. cit.*, p. 265.

⁸⁵⁰ Raymond Depardon, *L'être photographe*, Entretien avec Christian Caujolle, Paris, L'Aube, 2007, p. 65.

liée à la fois et dans tout son éclat, à la vie *et* à la mort, et puis surtout à la mort et donc à la vie que cette mort emporte.



32. Jean-Philippe Reverdot, extrait de *L'Épreuve*, 1995.

Or l'écriture dont nous avons parlé — la graphia qui a vu le jour — est emprise de mort, en « crise de mort » elle aussi, pareillement, pensons-nous. D'abord parce que dans ces *types* de mort, que l'on soit écrivain ou photographe n'a finalement peu d'importance. C'est l'inscription — et la manière dont cette inscription est vécue — qui *porte* à la mort, qui dit les yeux désormais fermés du photographe et de l'écrivain. Et il en irait, à chaque fois, comme l'écrit Cixous de tous ces êtres qui sont nés « tellement loin de (leurs) commencements. »⁸⁵¹ Si bien qu'à la fin, dans ce « site », « jardin de traces », album « invisité », « tout est gardé ». L'« aveuglement est gardé. Et surtout ne pas le montrer, dit encore Cixous, sauf à qui me verra morte. Et si on feuillette, c'est distraitement en passant par les photographies ouvertes, qui s'effacent pour me laisser passer. »⁸⁵² Et ce qui est essentiel, au point où nous arrivons, c'est encore de comprendre que ce sont des œuvres qui ont réussi, malgré toutes les pertes essuyées, à garder, sauver, maintenir au secret l'aveuglement. Nous le voyons avec l'album, et nous l'entendons dans le passage qui vient, où l'album même déchiqueté, comme Orphée

⁸⁵¹ Hélène Cixous, *Photographies de racines, La recherche photographique n°8, La famille*, Paris, Février 1990, p. 32.

⁸⁵² *Ibidem*.

en proie à son terrible destin, dit encore « j'ai vécu ». La mort elle-même dit « j'ai vécu ».

« L'album me rappelle; je vois l'album. J'allais oublier l'album. Le gardien sans visages de tous ces visages. Et moi aussi, dit-il, noir, décheté, j'ai vécu. Oui c'est vrai, vieille barque pleine de deuil, toi aussi tu as voyagé.

(...)

Oui, rappelle-moi, vieille barque éraflée, qu'en toi repose encore le mort d'avant la mort, repose. Oui, repose sans autre tourment que l'arrachement de vie, la perte de mémoire, le hachement de chair, l'éternel égarement, repose. »⁸⁵³

Et si ce qui repose se dépose encore dans l'inquiétude et le trac, comme « album, mémoire, cimetière, abandonnés » là où « on avance, en semant derrière soi les pierres de deuil. Album d'abandon. Fidèle à l'abandon. Respecter l'abandon. A la question : comment ces objets si frêles ont-ils survécu, ont-ils résisté, résisteront-ils aux dents du temps ? Ne pas répondre. »⁸⁵⁴ Ne pas répondre parce que, de toute façon, on ne pourra (plus) le faire, répondre. Parce que, de toute façon, ce sont des objets, des textes, des images qui survivent, pas nous, ou nous en eux sans nous. Il y a quelque chose qui brûle de nous en eux. Dans l'album de photographies, il y a les yeux de la mort qui nous regardent, qui nous fixent et nous mettent en garde. Il y a les yeux de la mort qui vieillissent aussi en nous rapprochant chaque jour un peu plus de la nôtre, celle qui intégrera, bientôt et sans plus tarder, non plus des albums, mais des virtualités d'album, des rêveries possibles d'images sans matière.

Et quoi qu'il en soit — nous disons cela aux côtés de Barthes — : « Que le sujet soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe. »⁸⁵⁵ Avant la mort, elle est déjà catastrophe, catastrophe d'écriture et de tout ce qui s'écrit *présentement*. La photographie est ce bouleversement dans le cours de choses, cette provocation faussement accidentelle, cette disproportion du présent tenu à la mort. « La photographie me dit la mort au futur »⁸⁵⁶, car on ne tue pas quelqu'un en prenant sa photo, on dit (et on voit) sa disparition, on rend la disparition évidente, en l'apostrophant, en la convoquant dans sa fuite. « C'est parce qu'il y a toujours en elle ce signe impérieux de ma mort future, que chaque photo, fût-elle

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁵⁵ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 150.

⁸⁵⁶ *Ibidem*.

apparemment la mieux accrochée au monde excité des vivants, vient interpellé chacun de nous, un par un, hors de toute généralité (mais non hors de toute transcendance). »⁸⁵⁷ Chaque fois, même après la mort du photographié — et nous sommes déjà mal à l'aise devant ce mot de « transcendance » auquel vient de toucher Barthes et que nous préférons entendre, comme la singularité d'un certain *horizon* —, une adresse insigne qui se perpétue, dressée sur la face du temps. Ce qu'il reste, c'est ce qui devient encore après la mort. Entendons par *devenir*, ce *venir et revenir de quelque part* qui pèse face contre face, vie contre mort, *à la vie à la mort*. Ce devenir posthume, c'est un « cadavre » encore vivant. Comment l'écriture et la photographie arrivent-elles en leur lieu propre à tenir des cadavres pour des vivants ? Si l'écriture est effrayante en ce sens, c'est parce qu'elle laisse des trous, des emplacements de morts, des cercueils à venir sur son propre terrain, dirons-nous, en son nom propre. Et « si la photographie devient alors horrible, c'est parce qu'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. »⁸⁵⁸ Cadavre exquis où les phrases se composent dans le hasard de ce qui reste, où les images aident à sortir d'une composition qui joue du sens dans son *après coup*. Et ces cadavres ne sont pas « métaphoriques », comme le dit Barthes : morts ils luttent encore contre la mort, ils disent le périssable dans ce *ne-pas-en-finir*.

La mort a toujours été présente. Ce sont des œuvres qui n'ont eu que faire de la mort et de la présence-menace de la mort. Ce sont des œuvres qui, de leur vivant, sont allées jusqu'à désœuvrer la mort. Alors, quand nous vivants, nous nous arrêtons quelques instants sur la défaillance d'un devenir, ce qui accroche notre regard, c'est sa part de trouble ou d'accroche encore troublante. Denis Roche prolongera son anecdote sur Varèse où « dans sa dernière interview, il y a ces mots: “(...) *pourvu que je parvienne à troubler l'atmosphère* (...)” Quelques mois après, il est mort. »⁸⁵⁹ Est-ce dire que sa mort devait avoir lieu pour qu'il parvienne enfin à « troubler l'atmosphère » ? Est-ce qu'il faut mourir donc pour perturber, comme il se doit, la lisibilité de l'œuvre ? Et surtout comment faut-il mourir, nu de quelle espérance, depuis quel état des lieux ? Et si ce trouble de l'atmosphère engage encore

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 151. et p. 152.

⁸⁵⁸ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 123. et p. 124.

⁸⁵⁹ Denis Roche, *Essais de littérature arrêtée* (extraits) in *Les Cahiers de la Photographie n°23*, Denis Roche, *op. cit.*, p. 94.

la question d'une certaine — et certainement impossible — *visibilité*, c'est d'abord parce que quelque chose de la mort s'est, en ces œuvres, dissout de leur vivant. Comme si elles étaient déjà un peu mortes de leur vivant. Comme si, devenues posthumes, elles ne pouvaient encore totalement se fermer, se refermer sur elles-mêmes. Elles se maintiennent dans cette disparition qui les avait, à maintes reprises, compromises au terme d'un regard, d'une image, d'un livre.

De sorte que leur inexistence désormais censée les maintenir dans une existence posthume, ne les maintient aucunement en réalité : elles chutent encore dans leur mort, elles chutent *à même* la mort. Et nous avons en charge et en responsabilité cette chute perpétuelle du mourir qu'elles disent et redisent encore. La chute mortelle de l'auteur sans laquelle il aurait sans doute pu continuer à écrire, est nécessairement impossible, contradictoire, folle à ses heures, puisque cette continuation a été violemment entamée, comme par avance et depuis toujours, dans sa lettre même par l'œuvre, par ses exigences, son devoir de paroles *sur* la mort qui guette. Nous dirons donc que ces œuvres n'existent que dans ce rapport brûlant à la mort : elles n'ont jamais eu le temps et ne l'auront jamais davantage, de se soucier de l'après-mort, de laisser à l'après-mort un espace, un pouvoir, un champ de manœuvre. Le devenir posthume de ces œuvres est en quelque sorte une imposture, un mensonge que leur mort nous laisse pour nous usurper un peu de la vie qui reste. La mort de l'œuvre est dans l'œuvre. Son espace de détresse est spectral, indépendant de son devenir. Elle a tout brûlé de la mort et de la vie. Et cela ne change rien à sa mort, ni à la vie que nous cherchons encore à sauver dans ses lettres. Cela ne change rien : la mort reste, pour l'œuvre, une manière de tout garder et de tout perdre. Vivante, elle disait voyait déjà la mort comme personne, dans son caractère d'inéluctabilité, spectralement inéluctable, broyée d'inévitabilité.

III. Les spectres de l'œuvre

L'apparition-disparition est pleine lumière. La photographie et l'écriture nous arrivent et *nous reviennent* sous la forme de la lumière. Il y va comme à chaque coup d'une écriture de forme blanche, d'un espace sinistré que les contours de la *lettre-image* recouvrent. Et il nous faut reconnaître que, par-delà un spectre que nous pourrions dire solaire ou visible, est en jeu une spectralité autre. Cette spectralité ne serait pas une simple décomposition de lumière, mais une forme de graphie née de l'émission ou de l'absorption de la *lettre-image* en question et en « crise de mort » dans l'œuvre même. Œuvres limites, nous n'avons cessé de le répéter, en ce qu'elles s'arrachent toutes vivantes à la mort, et qu'elles ne cessent d'apparaître dans cet arrachement à l'impossiblement inévitable. Spectres de l'œuvre, en ce qu'ils convoquent une visibilité autre, une lumière qui brûle la mort, une grandeur physique, effrayante, revenante, ne s'évacuant pas.

Comme si cette brûlure du visible provenait d'un certain rapport entretenu avec la mort, à la limite du *faire mourir (la mort)*. En ce sens, l'œuvre ne peut être que spectrale, fantastique et obsessionnelle dans son être de disparition. Elle est une lutte, comme l'a vécu Orphée, contre la mort dans la mort. Elle engage une pratique de la lutte, comme l'écrit Antoine d'Agata à propos de son œuvre photographique : « Dans cette lutte sans merci avec le visible, je traque les fractures susceptibles d'ouvrir un accès vers l'autre. Un passage à l'acte photographique, aux limites de la disparition, de la jouissance et de la mort. »⁸⁶⁰ Cette action de passer ou de faire passer cherche à atteindre l'Autre dans sa dimension de résistance à la visibilité. Et pour accéder à cette dimension, il faut risquer la mort et la limite de la mort. Il faut soi-même risquer d'y passer dans cette action de passer ou de faire passer vers l'Autre. Il faut, en quelque sorte, photographier avec les yeux de la mort. Alors oui, inévitablement, on y passe, on touche à l'œuvre en y passant.

La spectralité photographique témoigne, à chaque fois, dans son être de renversement, de cette tentative de passage et de cette manière de devoir *y passer* soi-même dans le passage, c'est-à-dire d'*y mourir*. A la question suivante de Gilles Delavaux : « *Vous dites que, dans*

⁸⁶⁰ Antoine d'Agata, *Manifeste*, *op. cit.*, p. 10.

vos photos, vous y passez. La photo a donc rapport avec le temps et avec la mort ? », Denis Roche répond, d'une manière à la fois simple et grave : « dans une photo "on y passe" au sens populaire du terme, c'est-à-dire qu'on y meurt. On se signale à l'intérieur de la photo comme faisant partie du moment qui passe, qui est détruit, et donc on photographie cette destruction. La photo est un objet mortifère terrifiant. Je connais des gens qui se sont suicidés en se photographiant tous les matins dans leur glace. Si chaque matin on se prend en photo dans la glace, on se suicide effectivement un jour. »⁸⁶¹ Photographier, ça tue, c'est le coup du « *ça-a-été* » qui tue et ça suffit pour *se tuer la mort dessus*. Effectivement, celui qui se photographie tous les jours, s'*autoportue*, se porte lui-même de la mort à sa mort. Et cette opportunité photographique de se portraiturer est en soi une forme de suicide. Se portraiturer tue, dans la mesure, où la photographie est une mise en évidence du raccourci que la mort peut toujours emprunter en nous.

Autoportrait qui m'*autoportue* donc, m'autotorture violemment en portant à la destruction ce pour quoi j'assume présentement la pose. Bien sûr, qu'il y ait photographie ou non, cela ne change rien à l'inéluctabilité de la mort. Mais ces photographies insistent, pour se sauver elles-mêmes de leur être photographique, à ce qu'on y passe. Une bonne photographie doit démanger la vie du photographié. Elle doit faire entrer la parole de la mort par les quatre coins de l'image. Et cette entrée invisible et pourtant en constante progression est d'autant plus évidente lorsque il y va d'un même sujet, en l'occurrence moi-même. C'est la raison pour laquelle — Hervé Guibert le soulignera par ces mots — « toute obstination photographique sur un même sujet raconte une décomposition. C'est peut-être aussi pour cela que le photographe l'évite, et qu'il choisit pour faire front à la mort des précipités plus brutaux qu'une lente émaciation ou que le travail sournois d'une calvitie : le reporter traque et cadre la charogne. Dans ses capacités d'exorcisme, la vision du cadavre est préférable à celle de la maladie, ou du seul interminable vieillissement. »⁸⁶² Or il y a des photographes, contrairement à ceux que Hervé Guibert vise par ses mots, qui n'évitent rien, qui ne craignent pas l'amaigrissement prononcé du photographique.

⁸⁶¹ Denis Roche, *La disparition des Lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Entretien avec Gilles Delavaud, *op. cit.*, p. 84.

⁸⁶² Hervé Guibert, *Dialogue d'images*, Sur les photographies de Hans Georg Berger, Bordeaux, William Blake and Co. Edit, 1992, p. 4.

A l'opposé donc des photographes qui montrent la mort, il y a ceux qui travaillent depuis la lente irruption du mourir, depuis l'extrême difficulté de faire œuvre à la frontière des jours et du mourir. Et dans tout portrait, tout « photo-portrait », il nous faut dire qu'il y va de cette « micro-expérience de la mort (de la parenthèse), comme l'écrit Barthes, là où l'on devient « vraiment un spectre »⁸⁶³. Au cœur de cette mort venue hanter l'image, il y va d'une expérience de la mort qui n'arrive pas à faire mourir totalement ou plutôt qui donne la mort dans un temps dont la mort est exclue. En visant le *médium* photographique, nous pointons à la fois ce qui sert de support, d'intermédiaire entre celui qui voit et celui qui est vu, mais aussi, ce qui, dans ce mot, cette *clairvoyance*, permet d'entrer en rapport avec la mort, là où elle n'est pas encore. Nous disons aussi, en employant ce mot, que cette *clairvoyance* passe par un certain langage et par une certaine *adresse*. L'œuvre demande et convoque, appelle les images et les couvre de lumière. D'où cette écriture autour du médium qui en relève la spectralité. Derrida conviendra de l'à-propos photographique (dans l'œuvre de Marie-Françoise Plissart) de ce mot : « - J'aime ici le mot médium, comme ces images il me parle de spectres, de fantômes et de revenants. Tout y décrit, en noir et blanc, le retour des revenants, on peut le vérifier, après coup, dès sa première "apparition". C'est l'essence de la photographie, le spectral. »⁸⁶⁴ Les images *parlent* à celui qui les regarde. Elles parlent depuis le visible comme spectralité. Dès que l'on écrit sur la photographie, le spectral s'affirme comme sa fin ultime, son évidence incontestable.

Ce sont ces formes généralement blanches qui disent la photographie et l'écriture sur la photographie dans les « cendres fumantes d'une interrogation en suspens. »⁸⁶⁵ La photographie est cette apparition de la mort en son apparence. Et là lorsque l'écriture intervient, elle arrive alors pour attester du spectral. Elle devient elle-même, face à ces images, une « lumière spectrale »⁸⁶⁶. Elle reconnaît le monde là où il ne peut qu'être vu dans l'apparence de son apparition, dans la revenance de cet autre monde qu'il porte et dit déjà dans sa non-parole. Le spectral n'existe que depuis nos demeures « de cendres, de nuit noire

⁸⁶³ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 29. et p. 30.

⁸⁶⁴ Jacques Derrida, *Droit de regards*, Lecture des photographies de Marie-Françoise Plissart, *op. cit.*, p. 6.

⁸⁶⁵ Edmond Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, *op. cit.*, p. 125.

⁸⁶⁶ Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 41.

et de cendres »⁸⁶⁷. Et ce n'est pas seulement en tant que mortelle que l'œuvre affirme le spectral. Cela suppose, nous l'avons vu, un rapport *clairvoyant* à la mort dans la traversée même de l'œuvre. Ce n'est donc pas tant l'approche de la mort qui révèle les spectres de l'œuvre, mais plutôt cette manière de présumer de la mort dans l'expérience du tout-mot-tout-image. Au cœur de cette visibilité visiblement étendue au-delà du visible, il y a la marque d'une revenance, d'un mouvement qui porte l'œuvre au-delà de sa durée et de son temps d'existence. Comme si le spectral était déjà *avant* la mort. Et comme si finalement il ne relevait pas d'un registre vocal ou visuel. Cette spectralité annonce le rapport au tout autre là où il refuse de s'inscrire absolument dans le règne du regard comme visibilité. L'œuvre voit la mort, là où elle ne peut encore la voir. Or elle la voit dans la spectralité de la lumière. Elle ne cesse d'ouvrir en avançant l'espace de cette spectralité visible-invisible, se détournant de tout apparaître, par ce jeu de l'apparence en son apparition. Partout, la lumière traverse l'espace aveugle. Ainsi, partout où elle passe, partout elle nous fait (y) passer. Elle se termine dans ce passage qu'elle inaugure à chaque fois comme exigence du désœuvrement où la mort n'a plus le choix. Cette spectralité de l'œuvre reprend, en quelque sorte, à la mort ces droits. Elle l'incite à apparaître dans la non-différence. La disparition n'existe plus comme enlèvement, puisque tout a toujours déjà été enlevé, nivelé dans l'impossible.

Ce ne sont donc jamais des œuvres qui protègent la vie contre la mort. Elles portent au contraire la mort dans la vie au seuil de ces « micro-expériences » de la mise en présence d'une mort en vie, d'une sortie de la mort dans la vie, d'un achèvement qui se tient encore dressé, debout et opérant dans le désœuvrement qu'il implique continuellement. Oui, un jour ou l'autre, la mort sévit. Mais elle arrive comme quelque chose qui n'a plus rien à voler, à enlever, à soustraire. Elle arrive en se regardant (pour se regarder, se reconnaître), tombant en un sens dans sa propre image, attirer par un effet d'inquiétante symétrie. S'il y a quelque chose qui revient et revient encore, ce n'est donc pas pour souligner l'inéluctabilité de la perte, mais pour la retrouver vivante dans ce qu'elle avait depuis toujours déjà engagé, perdu, vendu à la mort. Promis à disparaître, les mots et les images ont choisi de tenir eux-mêmes leur *photo-nécrologie*. Cela ne veut pas dire que ces œuvres ont anticipé leur propre mort. Cela veut dire qu'elles ont dépossédé vivantes la mort de ces jouissances *post-mortem*, de son rictus de silence. En somme, la mort n'est plus ce dans quoi ces œuvres échouent

⁸⁶⁷ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, op. cit., p. 332.

tragiquement, mais ce à partir de quoi elles résonnent, elles augmentent leur amplitude d'oscillation, assurant alors la transition de leur fréquence propre. En ce sens, la mort n'est pas une découverte, mais une réaction à un cas limite de fluorescence. Le spectral témoigne alors d'un certain mode de retentissement, d'un vécu non délimitable. Comme s'il en allait d'un renforcement et d'une intensité au cœur même de l'œuvre dont la mort n'est pas l'explication. Tout juste l'enceinte fermée dans laquelle se produisent encore ces mêmes phénomènes de résonances, de *photo-apparitions*.



33. Yann Toma, *Les nuits de Plovdiv*.

IV. La création radieuse. L'éternel à-venir de l'oeuvre

Morte vive, l'oeuvre réinterroge le concept même de création. Il y a dans ce coup porté à la visibilité, quelque chose qui refuse profondément de tomber dans l'invisible. Ce n'est ni visible, ni invisible, ni mort, ni vivant. Et il ne faudrait pas croire ici que nous parvenons à un juste milieu ou à un moyen terme. C'est une béance ouverte dans le cœur même de l'oeuvre. Nous retrouvons, à chaque fois, dans cette *photographia*, un décadage de l'espace et du temps, une désorientation du verbe et une mise en voie de l'image. De sorte que, comme nous le délivre ici Jabès, « de l'ardeur d'un premier feu au défigement d'un feu agonisant, nous aurons, avec des mots luisants, borné l'abîme. »⁸⁶⁸ Nous touchons en quelque sorte à ce lieu où il n'y a plus ni mots, ni images. Et pourtant ce lieu n'est possible que depuis une certaine littérature (littégraphie) et photographie (photorature). Ce que rejoue alors le travail de création, c'est cet emportement du dire et du voir comme chatoiement, miroitement, étincelle de lumière. Alors il faudrait dire que l'oeuvre en proie au désœuvrement et à la mort n'en perd pas pour autant sa vocation qui « n'est pas de disparaître, mais de perpétuer : sauver les choses, les rendre invisibles, mais pour qu'elles ressuscitent en leur invisibilité. »⁸⁶⁹ Ainsi, l'invisible semble revenir de la mort à la vie, à la visibilité de la mort dans la vie. Et si cette plongée dans l'oeuvre porte sa part d'inquiétude, de *désastrologie* ou de *décartographie* — comme nous le disions plus tôt —, ce n'est pas pour sombrer dans la noirceur de la parole, mais pour l'ouvrir, la tenir dans l'entre-deux d'une ouverture. Il y a toujours une autre parole qui se dit à même la parole, une vue qui englobe la vision de ce que la parole ne pouvait à elle-seule assumer entièrement, au risque de tomber dans le paradoxe. Car, et nous le voyons dans l'écriture fragmentaire, comme dans toutes les écritures blanches, nous retrouvons à chaque fois cette ouverture du bout, du sommet, de toutes les terminaisons possibles. Écritures du pôle qui finissent par sourire à l'espace éteint, à la nuit parcellaire.

« Donc, atteindre par degrés l'invisible au bout de ce qui fut, au cours d'une existence, périodiquement délesté jusqu'à l'oubli ; entrer dans l'éternité, l'ultime regard éteint, la dernière lampe consumée.

⁸⁶⁸ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, op. cit., p. 143.

⁸⁶⁹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 188.

*La nuit est le séjour plénier. Nous aurons vainement cherché à vivre au grand jour, dans notre crainte des ténèbres. »*⁸⁷⁰

Or les ténèbres ne sont plus à craindre lorsqu'elles surviennent au terme d'une existence cousue de regards sans réponse, de non-report de vérité, comme débarrassée de la charge d'une vie « au grand jour ». Par le fait que ces œuvres, et ces vies étroitement liées à l'œuvre ont affronté la nuit, ont vécu cette passion nocturne sans laquelle tout séjour aurait ressemblé au vide, elles finissent par dire la nuit dans le jour, la crainte dans la confiance absolue. Nous le voyons clairement avec les photographies d'Arbus une nouvelle fois. Ces photographies, à les regarder, sont emplies d'obscurcissement ou disons plutôt qu'elles s'obscurcissent au contact de notre regard, elles sont embrumées, alourdies de brouillard. Tout cela renvoie à un anéantissement, à une profonde fatigue sans pour autant délaisser, ne serait-ce qu'une seconde, la vie. Hervé Guibert le remarque par ces mots : « Les photos de Diane Arbus portent évidemment la mort, mais elles portent aussi la vie, terriblement, magnifiquement. Dans l'histoire de la photographie, elles représentent un cas limite, une extrémité exemplaire, une des seules qui vaillent. »⁸⁷¹ Et pourquoi ? Parce qu'à chaque instant photographique donné ou redonné, la vie brûle la vie et la mort brûle la mort, simultanément.

Oui, en cela, on doit renoncer à tout espoir, et en même temps, on doit affronter ce qui nous commande irréversiblement de ne pas sacrifier l'espoir. Si bien, et cela s'impose de manière évidente, presque fulgurante, dans toute l'œuvre d'Arbus, c'est ce *placement* dans l'être, cet investissement sans calcul, cette mise dans l'ensevelissement, donnant finalement l'impression que les images encerclent véritablement la mort, s'estiment comme heureuse de cet encerclement. Ces photographies savent qu'elles sont à la mort. Et étonnamment cela ne retire rien à la vie qu'elles portent en elles. Les êtres photographiés par Arbus se préoccupent au fond très peu de la mort. Au contraire, ils sont presque contents d'y être à la mort. Nous pensons ici à cette phrase de Blanchot dans *Au Moment Voulu* où le narrateur s'exclame : « Dieu merci, j'étais à la mort, cette parole n'était pas une découverte, mais, en traversant ma chute, elle se révéla sous un jour perçant, comme une sorte d'oracle qui étranglait mes forces

⁸⁷⁰ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, op. cit., p. 384.

⁸⁷¹ Hervé Guibert, *La Photo, inéluctablement*, op. cit., p. 185.

et les provoquait à cette vibration d'une ampleur impitoyable : "La mort! mais, pour mourir, il fallait écrire, — La fin ! et pour cela, écrire jusqu'à la fin." »⁸⁷² L'ébranlement ne provient pas tant de cette chute dans la mort que de la nécessité de faire *écriture* dans la chute, de décider de la fin écrite plus que d'une trajectoire incertaine.

Ce mouvement insolite suspend provisoirement la mort, non pas pour lui résister, mais pour libérer l'espace possible de son arrivée. Cela veut dire qu'à un certain moment, on ne désespère plus de la mort et là l'écriture peut continuer, la fin peut arriver, les figures mourir. Lorsqu'on ne désespère plus, comme le remarque Denis Roche, on peut prolonger l'écriture, on peut pousser devant soi « un certain laps de littérature comme on chante sa hantise, comme on attise sa chanson », on peut faire voler « des pans d'images, de grands murs d'images photographiques qui brillent dans le jour comme des nuages de lucioles la nuit, le battement de ces petits espoirs contigus, véritable farine de sensations heureuses »⁸⁷³ engageant la poursuite de l'œuvre. Ainsi, « chaque image faite, non pas prise mais faite est un nouvel épilogue de bonheur, un avatar mais final, un sursis mais final de tous ces laps enchaînés. »⁸⁷⁴ C'est pourquoi, et nous pouvons encore un peu mieux comprendre la teneur du coup d'œil d'Orphée, « le regard jeté sur l'image n'est jamais bien loin de celui que porte le désespoir sur le bonheur »⁸⁷⁵. Il y va d'une aventure de l'œil au cœur des tisons de la vie et des charbons de la mort. Et cette aventure du regard rêve encore d'éterniser la fin et l'instant de la fin. Elle perdure sous un état heureux de fascination, ne se tenant jamais seulement à l'illimité du malheur ou de la fin, ne pouvant cependant pas l'exclure, retrouvant cet état dans le frôlement de tout ce qui pourrait venir l'inquiéter.

Tout comme le point final de l'écriture, l'image, nous dit Blanchot, « nous l'éprouvons, est un bonheur, car elle est une limite après de l'indéfini, possibilité d'arrêt au sein du remuement : par elle, nous nous croyons maîtres de l'absence devenue forme, et la nuit compacte elle-même semble s'ouvrir au resplendissement d'une clarté absolue. Oui, l'image est bonheur, — mais près d'elle le néant séjourne, à sa limite il apparaît, et toute la

⁸⁷² Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, *op. cit.*, p. 87.

⁸⁷³ Denis Roche, *Un peu plus de lumière*, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁷⁴ *Ibidem.*

⁸⁷⁵ *Ibidem.*

puissance de l'image, tirée de l'abîme en quoi elle se fonde, ne peut s'exprimer qu'en lui faisant appel. »⁸⁷⁶ L'à-venir de l'œuvre se tient toujours non loin de l'absence, d'une absence aux taches de « soleil noire », aux airs d'enfant fou, toute de plâtre et de paillettes. En elle s'avance la mort et s'animent les flammes ardentes de l'œuvre. Au moment où l'image stoppe un instant l'incessante agitation qui l'entoure, elle apparaît dans une lumière abondante, une rayonnante plénitude. Dans ce désœuvrement de la parole et de l'image, il y a le surgissement d'une paix silencieuse, proche de cette « nappe d'eau claire » dont parle Jabès : « Le visible et l'invisible se disputent dans la nappe d'eau claire où le danseur plonge, les bras ouverts. L'image qu'il rapporte est celle du monde à recréer que chaque jour propose à l'homme. »⁸⁷⁷ Et cette image comme sortie du bain entremêlé du visible et de l'invisible donne perpétuellement à créer et recréer, s'arrachant à la mort en la rendant à la fois plus légère et plus vaste.

Comme si ce qui se donnait à voir dérobaient *l'arrêté* dans l'arrêt. Car ce qui s'arrête toujours avec ces écritures et ces photographies portées à l'extrémité d'elles-mêmes, c'est du furtif, du fugace, du fuyant. Dans ce travail du rapport de l'image à l'espace de la mort, de l'espace de la vie à l'écriture, entre le dire et le non-voir, le voir et le non-dire, il y a, comme le disait déjà Depardon dans son titre, une « solitude heureuse »⁸⁷⁸. Comme si, dans son œuvre, cette constante inquiétude, cette peur de *faire les choses*, ces interrogations indirectes sur ces fuites, sur lui-même et sur son propre travail parvenaient encore à faire émerger cette figure d'une image à recréer, cette figure esseulée d'un désir qui passe, à défaut de réalité, du hors-cadre au cadrage silencieux, d'un manque photographique à une photographie de paysage, de visages rencontrés. Et comme si finalement il en allait de même pour la mort, qui toujours tenue au bord du cadre passait par moment dans l'image apaisée par le regard créateur passé en elle. Il faudrait dire encore que cette levée de tristesse et d'inquiétude n'est pas symptomatique d'un rapport au monde, mais plutôt d'un espace libéré par ce rapport, d'une manière de forcer l'espace dans ce rapport, et en un sens d'*expatrier* la mort.

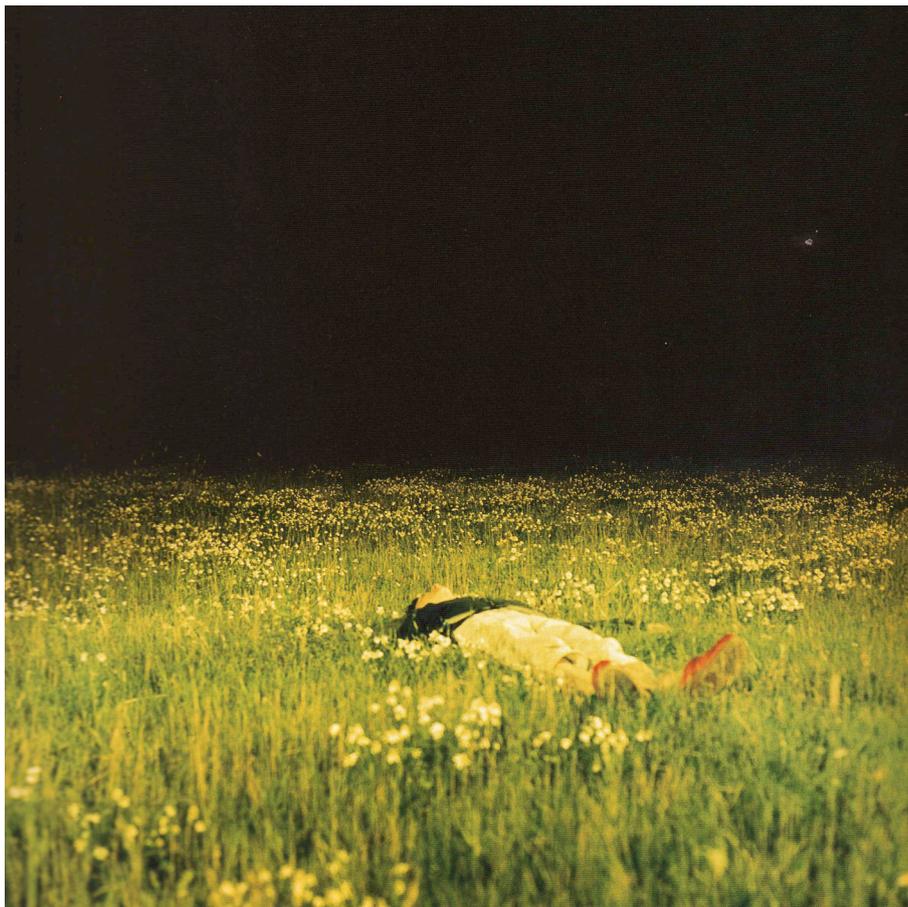
Ces œuvres sont des espaces de déperdition, en ce qu'elles laissent la perte à elle-

⁸⁷⁶ Maurice Blanchot, *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 50. et p. 51.

⁸⁷⁷ Edmond Jabès, *Le Seuil Le Sable*, *op. cit.*, p. 298.

⁸⁷⁸ Raymond Depardon, *La solitude heureuse du voyageur*, *op. cit.*

même, la disent là où elle n'est pas, la manquent là où elle est. Ce sont des espaces sans signification autre que celle de signes physiques transgressables, de formes incantatoires, d'alliances décisives parce qu'insaisissables. Ce sont encore des images dérobées venant s'indiquer *en blanc* dans un espace qui est toujours à la bordure de lui-même, à la périphérie de sa propre existence. De sorte que ce qui est crée, écrit, donné à voir rend *sensible* un espace sans jamais nous permettre de le localiser. Il est déjà hors du cadre, hors de la page, se racontant pourtant tout entier *là*, dans ce qu'il indique par ailleurs. Certes, tout cela est malheureux au sens où il y va d'une douleur sourde qui se déporte sans pouvoir se contrôler. Mais si tout cela est aussi bienheureux, c'est sans doute parce que cette douleur est ce qui nous emporte là où l'emportement se révèle comme gâité, joie des jours, pesanteur de la nuit dans la joie des jours qui finissent par oublier, par passer à autre chose, par interpeller *ailleurs et autrement*.



34. Sophy Rickett, *Untitled 2*.

V. A contre-temps, ouvrir l'espace : la ressource d'un tout autre espoir

Failles, fentes, fissures du mourir dans l'espace. Espace non plus vécu comme tel (le lieu du fragmentaire), mais provoqué dans son immensité grandissante. Ce n'est plus seulement une mise en voix et en image de l'espacement, mais une accentuation de ses traits, de ses marquages. Il y a quelque chose, dans cette fracture ouverte au cœur du visible et de l'invisible, qui nous maintient incommensurablement au bord de l'espace sans que ce bord soit délimitable, reconnaissable. Nous sommes au bord de l'espace sans dire ni voir si l'espace ne dit pas d'autres bords à côté, ne se fourvoit pas lui-même dans la connaissance ou le déguisement de ses propres bords. Les œuvres-limites nous détournent véritablement des voies tracées, nous trompent aussi en ce détournement. Ce ne sont pas simplement des œuvres sorties ou indiquant la sortie hors des sentiers battus. Ce sont des œuvres de l'égarement ne figurant pourtant aucun espace que l'on pourrait appréhender en ce sens. Elles s'égarent face au mur, face à la butée : elles butent, tapent contre le sans-issu. Elles nous apprennent alors qu'il ne suffit pas de laisser un emplacement vide, qu'il ne suffit pas de croire au fragmentaire, mais qu'il faut encore se risquer au bord de cette croyance, de ce savoir qui est déjà catastrophe, provocation dé-spatialisante. La « crise de mort » alors est une mise en crise de l'espace, de la possibilité pour l'espace d'exister hors de sa délimitation raisonnable, de survivre hors de son périmètre, de son pourtour de monde. Autrement dit, ce sont des œuvres qui courent le risque de l'immense et de l'immensité, là où le cœur de l'image, du mot se resserre, se referme, dit le contraire de ce qu'il montre, dit la solitude sans espace. Mais, et ici il nous faut reconsidérer les travaux traversés, si nous voulons repenser au plus près les limites et non pas les dépassements envisageables, nous devons reconnaître la présence d'une Figure qu'on ne voit pas — *littéphotographique*. Comme si cette Figure au visage de cendres et de poussières ne nous parlait pas d'un défaut de rapport, mais d'une extension, pour l'heure, toujours impossible et pourtant possiblement visualisable *hors* de ce rapport.

L'espoir, dirons-nous, c'est l'espace brûlé, c'est le battement de l'espace dans son feu d'invisible visibilité. Ce qui revient, à contre-temps et à contre-vie, c'est une certaine frappe à répercussion, un ricochet de la figure hors du figurable. C'est un espace de la présence en secret de son rapport au monde. De là, le trouble à utiliser ne serait-ce que ce mot de

« présence ». Car cette présence dit, non pas ce qu'elle est, mais *ce qui est* en état d'inflation. Et il n'est pas même vrai que ces œuvres soient des œuvres du désespoir, ni de l'espoir dans son rapport au désespoir. Elles espèrent hors du lieu où il serait permis d'espérer. Elles espèrent en quelque sorte à côté de l'espoir. Cet espace ne peut, en somme, plus rien pour la présence. Il brûle le lieu depuis lequel il voit et parle, devient un voir parlant. Si ces œuvres dégagent un espace, c'est un espace en proie à l'espoir du feu : « Ouvrir, l'ouvert, à l'ébrasement. »⁸⁷⁹ La lumière pénètre. Dans l'ombre ou dans la lumière, la lumière pénètre comme une progression de l'espace. Cela retentit. Assurément, ce qui frappe, c'est cette liberté sous rature, sous fausse clôture.

Ce qui frappe, c'est cet investissement, partout et nulle part, tout le temps et à contre-temps, en fausses notes, en contradictions. Denis Roche reprend en ses mots cette pensée, magnifiquement juste au regard de ce qu'*est* la photographie (et immédiatement pour lui aussi, la littérature) : « ce qui me frappe dans la photo tout le temps, tout le temps et de plus en plus c'est la fantastique liberté qui est le propre de son fait, liberté d'investir tout, partout, d'aller partout, de regarder tout, partout, de n'avoir aucune pudeur, aucune contrainte, aucun paradoxe, aucun dogmatisme, rien, aucun frein, nulle part, c'est la seule activité de l'ordre de l'intelligence, de l'art, qui ne connaît pas de mesure et personne dans les discours extérieurs et portant sur la photographie, n'a jusqu'à présent et pour cause essayé de freiner la liberté photographique, elle est telle, tellement répandue, tellement universelle, tellement naïve, innocente... »⁸⁸⁰ Ce qui semble folie, c'est ce risque perpétuellement encouru par la photographie face à l'art, à la « dignité » de l'art, à sa « raison » artistique, humaine, sans personne qui puisse, ne serait-ce qu'un instant, prétendre légitimement être en droit ou en mesure de *préserver* La Photographie par un quelconque geste de mise en garde, d'interdiction, de restriction. Ce que nous dit ici Denis Roche, et que l'on retrouve dans son écriture, c'est cette jouissance dans la non-dissimulation, dans le non-blocage, dans l'échappée belle, dans l'accélération folle parce que vivante, terriblement vivante, parce que n'ayant pas (eu) le temps de se demander si — ou peut-être si —. Et alors ? Et alors au bout de ce que nous pourrions qualifier de cauchemar de la visibilité, il y a une « innocence » retrouvée et surtout intouchable, inaliénable.

⁸⁷⁹ Edmond Jabès, *Le Livre du Partage*, op. cit., p. 129.

C'est peut-être ce point qui donne la note finale, le rire final. Peu importe, peu importe ces nuits et ces jours d'errance, il y a la Figure de l'innocence qui se présente et se déprésente tour à tour comme compagne. Nous pouvons tout regarder. Il faut tout regarder. *Il faudrait même*. Chaque lettre et traits d'un visage. Chaque relief et territoire d'un langage. Et en regardant, à force de regarder, de perdre en *un* regard, un espace se libère, s'annonce, se dit hors champ, hors cadre. Non pas hors de ma mort, ou hors de La Vie, mais dans ce temps donné, commun, imparti au cœur duquel l'œuvre dresse la paupière, s'hérise, s'irise. L'œuvre-limite est une histoire de paupière, de recouverte et de redécouverte du regard, dans et par ces épreuves *cécitaires*. Maintenant elle avoue sa faiblesse, mais en laissant pressentir, comme le remarque Blanchot, une « indomptable force ». « Comme si, lorsque nous ne pouvons plus rien, se dégageait parfois la ressource d'un tout autre espoir. » Celui-ci serait inextricablement lié « à la dispersion, à l'intermittence, à l'éclat fragmenté des images, à la fascination scintillante de l'instant ». Et cet espoir « est un terrible mouvement — un terrible bonheur, surtout lorsque finalement il doit donner lieu à un livre »⁸⁸¹, à une brûlure d'espace d'espèce de livre. Il faut retrouver l'espèce d'espoir né de l'espacement du livre. Il faut libérer l'espoir, même si cet espoir nécessite parfois de se libérer de soi-même, de se mettre au feu, à mort dans *sa* trace.

Nous retrouvons toujours, malgré l'incertitude, la peur, le combat obscur et injustifié, une forme de légèreté, de délicatesse, et nous dirions presque, d'élégance du désespoir. Une manière de se tenir dans l'espace du désespoir avec une certaine *distinction*. Car du désespoir un tout autre espoir s'engage. Il se dit, non seulement dans le regard, mais dans tout ce sur quoi le regard se porte, se déporte, s'exproprie, sort du cadre de l'œuvre. A chaque tournant lisible de l'oeuvre, il y va d'une manière de se réengager dans l'espace, en sollicitant ses manquements, ses forces vives, ses faveurs insoupçonnées. Toutes ces recherches, toutes ses errances et défaillances visuelles conduisent tout de même à une œuvre, si nous entendons par là cette inscription quasi-obsessionnelle dans un espace qu'il soit réel ou imaginaire, rêvé ou trop aride pour l'être. Ainsi, l'œuvre n'existe que comme cette ligne de fuite brisée ou cette marge déchirée entre parole et regard, entre désert de parole et poussée du regard. C'est

⁸⁸⁰ Denis Roche, *Une intervention in Pour la photographie*, Tome I, *op. cit.*, p. 122.

⁸⁸¹ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 140. A propos de Virginia Woolf.

une œuvre qui, tout en parvenant à toucher l'extrême pointe de l'espace, la réalité de son bord, l'absente, le retire, le désemparone de tout ce qui le précède, le présatialise. Et pour y parvenir, il lui a fallu jouer de l'image et de la lettre, perdre l'image dans la lettre, la *graphia* dans la transcription. Il y va donc, par delà cette nécessité grave, cette solitude périlleuse, cette terreur du don et cette folie de la prise, d'un arrachement au désespoir. Cet arrachement n'est possible que depuis un certain point d'arrivée de l'espace, où la forme ne peut plus s'étendre, mais où elle se libère dans l'essoufflement et la répétition du geste d'écrire.

Le regard a poussé l'étendue aux limites d'elle-même et à partir de là, la *graphia* reprend la main. Sur cette narration fragile s'approche donc la pensée affolée, obsessionnelle, les motifs récurrents, la parole que je ne savais pas dire. Et en cela, nous nous « engageons » envers et contre tout dans l'œuvre. Nous passons d'une pratique toujours plus misérable à l'immensité de la parole. Jabès nous dit : « L'écrit nous engage. Nous n'écrivons, peut-être, que pour nous dégager sans savoir que ce désengagement n'est qu'une manière, pour nous, de respecter jusqu'au bout notre engagement ;

... jusqu'au bout, c'est-à-dire jusque-là où, arrivé à son terme, l'engagement tenu se présente à nous sous forme d'un nouvel engagement. »⁸⁸² Et ce « nouvel engagement » trouve dans ses limites ses sommets, dans ses frontières spatiales l'illimité. Si bien que tout comme « nous sommes la proie de plusieurs écritures », nous sommes la proie de plusieurs espaces. Au bout de l'engagement, il y a donc le blanc et le vide qui réengagent, qui refusent la fin prévisible pour d'« imprévisibles prolongements ». Au terme de cet engagement mourant surgit l'avenir d'une promesse. Là où le vocable meurt, l'image réengage la dénomination. Là où l'image fatigue, la pensée reprovoque et déconcerte de nouveau le regard. Entre photographie et écriture, il y a la forme d'un espace qui courant jusqu'au bout le risque de ne pas avoir de sens, finit par se déplacer du Sens, et à se fixer *plus loin*, à fixer *le plus loin* hors du sens.

Si cet engagement, cette liberté sans mesure, cette effroyable errance sans but signifient précisément l'absence de réalisation, c'est sans nul doute parce qu'il y a toujours rencontre avec ce qui nous sort de nous-mêmes en remettant en question notre propre démarche ou *volonté* de faire œuvre. Et cette sortie passe par une certaine entente de la mort,

⁸⁸² Edmond Jabès, *Le petit livre de la subversion hors de soupçon*, op. cit., p. 82.

par la visualisation de l'abîme qu'elle crée, et qui ne relève plus du contenu d'une pensée ou d'une écriture, mais qui se manifeste dans un pistage de traces hors de la lettre, dans le sillage ouvert par l'*ombre-image* d'une interrogation aveugle. Aussi, est-il permis, dans la tourmente, d'aller de mise en gage en mise en gage, jusqu'au point où le dire ayant déjà depuis longtemps abandonné le vouloir dire, devient un espace offert au regard. Si bien qu'à la fin, au terme de tous ces engagements, le prochain vocable qui s'annonce à l'horizon de l'espace est celui qui se présentera dans les interstices du voir. Dans ce nouveau rapport à l'œuvre et à la mort collée à l'œuvre, nous pouvons encore dire prodigieusement *vivre*. C'est à cette force que semblent nous ramener toutes ces œuvres impossibles, absentes, en proie à de multiples implosions, irrptions brutales et rapides, effondrement de la visibilité, désintégration violente et instantanée. Eclats où la tranquillité du visible s'effondre, donne à voir l'ouverture soudaine et intempestive d'une tout autre dimension. « Les yeux t'ouvrent. »⁸⁸³

⁸⁸³ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, op. cit., p. 402.

Conclusion : Une brûlure dans les yeux

« Sais-tu, dit-il,
que le point final du livre est un œil
et qu'il est sans paupières ? »⁸⁸⁴

Penser l'œuvre et la possibilité de l'œuvre aux limites de l'image photographique et de l'acte d'écrire nous aura soumis au règne du regard. D'abord, il faudrait dire que ce règne est tout entier de *feu* et de *lumière*, qu'il s'exerce *dans l'espace* de ces deux mots réunis. Ensuite, il faudrait définitivement conclure que ce règne est un désastre. Les œuvres qui y prennent part ont échoué. Elles sont la tempête de ce qui échoue. D'ailleurs, le rapport entre photographie et écriture a lui-même échoué, n'ayant par ailleurs nullement à inquiéter pour cela, car ce rapport n'est plus pertinent, non pas au sens où il se révèle vide d'enjeu, mais au sens où l'enjeu découvert se situe ailleurs. Il faut donc échouer pour espérer toucher l'ailleurs. Il faut faire couler le visible dans l'invisible, il faut faire feu de l'englouti, faire œuvre de l'infortune. La question n'est sans doute plus de savoir ce qui dans la photographie ou dans l'écriture a déclenché l'incendie, ni les causes de la propagation mais plutôt : que nous dit ce visible en flammes ? Que nous dit-il à l'endroit où il *est*, où il se répète, où il perce, en un coup, le regard ? Et pourquoi est-il si difficile de poser sur lui ne serait-ce que quelques mots, une image ? Là où le visible brûle, tout devient extrêmement dense, impossiblement réel. Au cœur de cette brûlure se promet l'œuvre à-venir. « Le livre, dans son ambition, se voulait le livre du regard. »⁸⁸⁵

Mais encore, il faudrait ajouter, il se voulait le livre de la brûlure et de la promesse. Et c'est à la lumière de cette ambition qu'il est possible pour l'œuvre de s'écarter de la langue simplement donnée du photographique et du littéraire en vue d'atteindre « le moment d'une

⁸⁸⁴ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions II*, *op. cit.*, p. 294.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 165.

réalité qui consolait de tout et qui dépassait tout espoir, toute tristesse, toute pensée. »⁸⁸⁶ A la fin, ce qui reste, ce qui survit à la perte, c'est le « moment d'une réalité » dans la brutalité d'un coup d'éclat, dans la joie d'une dernière parole, dans l'étreinte d'un désordre de lumière, face à un corps qui ne répond plus d'aucune image, mais seulement d'« une intimité bouleversée de sanglots »⁸⁸⁷, d'un tremblement incessant entre la vie et la mort, de l'empreinte à la trace. Et cette ambition s'accompagne aussi d'une croyance, comme l'écrit par ailleurs Blanchot dans *Le dernier homme* : « Croyance qu'on en est arrivé à ce moment où tout brûle, tout s'éteint joyeusement au hasard par myriades de foyers distincts qui travaillent où ils veulent, comme ils veulent, avec la froide passion des feux séparés. Croyance que nous serions les signes brillants de l'écriture du feu, écrite en tous, lisible seulement en moi, celui qui répond »⁸⁸⁸.

Si cette *photographia* ou *photolittérature* comme écriture de la lumière ou écriture du feu témoigne d'une recherche sans assurance, parce que sans progression visible, sans lisibilité constructive, c'est d'abord et avant tout parce qu'elle n'entre dans aucune catégorie, ne relève d'aucun genre, d'aucune figure. Elle brûle toutes les définitions et toutes les distinctions. Elle dit la fragmentation, non plus seulement dans les arrêts et les interruptions, mais dans la lumière morcellante, dans l'espace incendié, dans les flammes de l'œuvre et malgré la cendre (qui ne s'éteint pas). Or cette brûlure du visible n'a pu se signifier qu'au terme d'un long travail auprès du vocable et des images disséminées, générant tout à coup une prise de conscience « que c'est avec cet espace aveuglant qu'il fallait, désormais, compter. »⁸⁸⁹ Les œuvres-limites seraient seules à même de préparer et d'ouvrir la voie, de répondre et de parvenir à cette écriture-lecture du feu. Elles seules ne craignent pas le trait ou le tracé qui renvoie à la brûlure, la cécité menaçante, « l'espace aveuglant » suspendu.

Mais que pourrions-nous atteindre depuis cette mise en pratique d'une écriture du feu, d'une photographie et d'une littérature en flammes, par-delà cette expérience désastreuse, désoeuvrée, douloureuse ? La réponse se trouverait dans ces quelques mots de Jabès : elle

⁸⁸⁶ Maurice Blanchot, *Le dernier homme*, *op. cit.*, p. 100.

⁸⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁸⁸⁹ Edmond Jabès, *Un regard*, *op. cit.*, p. 86.

nous permettrait d'« ouvrir, dans sa nudité première, l'univers à l'univers. » Et en ce sens, il n'y a « rien à raconter. Aucune anecdote, aucune confidence. Seulement vivre. Aller jusqu'au bout d'une vie et d'une mort, si liées l'une à l'autre, que vivre est, déjà, mourir, et mourir, commencer à vivre. »⁸⁹⁰ Et ce qui se passe lorsque l'on se met à écrire ou à photographier au dire des œuvres sur lesquelles nous nous sommes arrêtés, c'est ce « seulement vivre » dans la « souveraineté du regard ». Tout se passe comme si l'écriture et la photographie, une fois parvenues à la fin d'elles-mêmes, ne pouvaient que commander, appeler cela. « Seulement vivre » en captant follement le réel, en invoquant l'espace, sans matière ajoutée, sans détournement de surface. Et à la fin, oui, tout cela ressurgit « dans le grand livre de l'espace, en caractères de nuit, comme des lambeaux d'ombres, afin que quelqu'un entreprenne, une fois, la lecture »⁸⁹¹. Or ne faut-il pas attendre que cette écriture soit explorée de manière plus décisive, plus radicale encore ? Si nous avons ici tenté de mettre des mots sur ce sillon entr'ouvert, il appartient aux œuvres à-venir d'en affirmer plus fortement l'entreprise.

Reste que l'œil est l'organe vital de l'œuvre, qu'en lui se dispute tous les horizons, s'annoncent tous les espoirs, tous les inimitables jaillissements, débordements lumineux, épanchements de soi hors de soi. L'à-venir de l'œuvre répond du pouvoir du feu et de l'impossible évacuation de la cendre. Et si le frôlement des limites est incontournable, c'est parce que le regard nous y propulse, nous y entraîne mystérieusement. Tout ce qu'il voit laisse en lui des taches cicatricielles. Le regard est désormais atteint, affecté, désorienté, déficient. Et curieusement, il ne perd rien. Au contraire, il s'exerce plus que jamais, il contredit l'impossible en *donnant à voir* ce que, *voyant*, nous ne serions jamais allés chercher, *seuls*. Depuis la photographie et l'écriture, nous risquons la nuit du regard et la visibilité blanche de l'œuvre, seulement il y va toujours d'un pressentiment que ce risque est nécessaire, qu'en lui s'annonce l'insoupçonné.

⁸⁹⁰ *Ibidem*.

⁸⁹¹ Edmond Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, *op. cit.*, p. 83.

BIBLIOGRAPHIE

ACKERMAN, Michael :

- *End Time City*, Paris, Nathan / Delpire, 1999.
- *Fiction*, Paris, Nathan / Delpire, 2001.

ADORNO, Theodor, *La Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995.

ARAKI, *Araki*, Paris, Photo Poche, Actes Sud, 2006.

ARBUS, Diane :

- *An Aperture Monograph*, Munich, Shirmer Mosel, 2003.
- *Révélation*, Munich, Shirmer Mosel, 2005.
- *Untitled*, New-York, Aperture, 1972.

ATWOOD, Evelyn, "*Extérieur nuit*", Paris, Photo Poche, Nathan, 1998.

BACHELARD, Gaston :

- *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1975.

BARTHES, Roland :

- *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
- *La Chambre claire*, Paris, Les Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.
- *Le Texte et l'Image*, Paris, Pavillon des Arts, 1986.
- *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1990.

BATAILLE, Georges,

- *Ma mère*, Paris, Jean-Jacques Pauvert Editeur, 1966.
- *Madame Edwarda, La mort, Histoire de l'œil*, Paris, 10/18, 1979.

BECKETT, Samuel :

- *L'innommable*, Paris, Minuit, 1956.
- *L'Image*, Paris, Minuit, 1985.
- *Mal vu mal dit*, Paris, Minuit, 1988.

BELLOUR, Raymond, *L'Entre-images*, Paris, La différence, 1990.

BENJAMIN, Walter :

- *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985
- *Écrits français*, « Paralipomènes et variantes à *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* » (1936), Paris, Gallimard, 1991.
- *Oeuvres I*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2000.
- *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2000.
- *Oeuvres III*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2000.

BENSUSSAN, Gérard, *Le Temps messianique*, Paris, Vrin, 2001.

BIDENT, Christophe, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 1998.

BLANCHOT, Maurice :

- *Thomas l'Obscur*, Paris, Gallimard, 1941.
- *Aminadab*, Paris, Gallimard, 1942.
- *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943.
- *L'arrêt de mort*, Paris, Gallimard, 1948.
- *Le Très-Haut*, Paris, Gallimard, 1948.

- *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- *Thomas l'Obscur*, nouvelle version, Paris, Gallimard, 1950.
- *Au moment voulu*, Paris, Gallimard, 1951.
- *Le Ressassement éternel (L'Idylle et le Dernier mot)*, Paris, Minuit, 1952.
- *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Paris, Gallimard, 1953.
- *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1955.
- *Le Dernier Homme*, Paris, Gallimard, 1957.
- *L'Attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962.
- *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971.
- *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.
- *La Folie du jour*, Paris, Gallimard, 2002 (1973 Fata Morgana).
- *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981.
- *La Bête de Lascaux*, Montpellier, Fata Morgana, 1982.
- *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983.
- *Le Dernier à Parler*, Montpellier, Fata Morgana, 1984.
- *Michel Foucault tel que je l'imagine*, Montpellier, Fata Morgana, 1987.
- *Joël Bousquet par M. Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1987.
- *L'Instant de ma mort*, Fata Morgana, 1994.
- *Les Intellectuels en question*, Tours, Farrago, 2000.
- *Pour l'amitié*, Tours, Farrago, 2001.
- *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2002 (1992).
- *Écrits Politiques 1958-1993*, Paris, Editions Lignes & Manifestes, 2003.
- BONNAL, Marité, *Passage*, Photographies de Jean Baudrillard, Paris, Galilée, 1986.
- BOUBAT, Edward, *Miroirs, autoportraits*, Paris, Denoël, 1973.
- BUCCI-GLUSKSMANN, Christine :
- *La Folie du voir*, Paris, Galilée, 1986.
- *L'oeil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996.
- CHRISTIN, Anne-Marie, *Poétique du blanc, Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Louvain-Paris, Editions Peeters — Vrin, 2000.
- CIORAN, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, 1973.
- CIXOUS Hélène, *Si près*, Paris, Galilée, 2007.
- COHEN, Stéphane, *KBI*, Paris, Biro Editeur, 2006.
- COLLIN, Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1986.
- COMMENT, Bernard, *Roland Barthes, vers le neutre*, Paris, Christian Bourgois, 1991.
- COULANGE, Alain, *Avec quoi une photographie peut-elle avoir à faire, dès lors qu'on la voit ?*, Note sur deux photographies de Denis Roche, Paris, Filigranes Editions, 1998.
- D'AGATA, Antoine :
- *Hometown*, Paris, Le Point du jour, 2002.
- *Vortex*, Paris, Atlantica, 2003.
- *Insomnia*, Marseille, Images en Manœuvre, 2003.
- *Stigma*, Marseille, Images en Manœuvre, 2004.
- *Psychogéographie*, Paris, Le Point du jour, 2005.
- *Manifeste*, Paris, Le Point du Jour, 2005.
- *Le désir du monde*, entretiens avec Christine Delory-Momberger, Paris, Téraèdes, 2008.
- DAGOINET, François :
- *Écriture et iconographie*, Paris, Vrin, 1973.

- *Pour une théorie générale des formes*, Paris, Vrin, 1975.
 - *Philosophie de l'image*, Paris, Vrin, 1986.
- DAMEZ, Jacques, *Contraintes par corps*, texte Jean-Pierre Nouhaud, Lyon, Juin 1987.
- DELEUZE, Gilles :
- *Cinéma 1 — L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1981.
 - *Cinéma 2 — L'image-temps*, Paris, Minuit, 1983.
 - *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, éd. D. Laboujade, Paris, Minuit, 2003.
- DELORD, Jean, *Le Temps de photographeur*, Paris, Osiris, 1986.
- DEPARDON, Raymond :
- *San Clemente*, texte de Bernard Cuau, Paris, Centre national de la photographie, 1984.
 - *La colline des Anges*, Paris, Seuil, 1993.
 - *Errance*, Paris, Seuil, 2000.
 - *La Solitude heureuse du voyageur*, précédé de *Notes*, Paris, Seuil, 2006.
 - et Alain BERGALA, *New-York, Correspondance new-yorkaise, Les absences du photographe*, Paris, Cahiers du cinéma, Nouvelle édition augmentée, 2006.
 - *L'être photographe*, Entretien avec Christian Caujolle, Paris, L'Aube, 2007.
- DERRIDA, Jacques :
- *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
 - *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
 - *Marges — De la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.
 - *Positions*, Paris, Minuit, 1972.
 - *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
 - *La Carte Postale*, Paris, Flammarion, 1980.
 - *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983-2005.
 - *Droit de regards*, sur les photographies de Marie-Françoise Plissart, Paris, Minuit, 1985.
 - *Parages*, Paris, Galilée, 1986.
 - *De l'esprit, Heidegger et la question*, Paris, Galilée, 1987.
 - *Psyché, Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987.
 - *Feu la cendre*, Paris, Des femmes, 1987.
 - *Donner le temps, La Fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991.
 - *Sauf le nom*, Paris, Galilée, 1993.
 - *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995.
 - *Demeure*, Paris, Galilée, 1998.
 - *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999.
 - *Genèses, généalogies, genres et le génie*, Paris, Galilée, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges :
- *Invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.
 - *Devant l'image, Question posée aux fins de l'histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.
 - *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
 - *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.
 - *Génie du non-lieu, Air, Poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001.
 - *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, 2002.
 - *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.
- DRAHOS, Tom :
- *Métamorphoses*, Paris, Créatis, 1981.
 - *Jaina*, Aurillac, ADAC, 1987.

- *Substance*, Paris, Montenay, 1988.
- *La Chair de l'étoile*, Paris, Montenay, 1989.
- *Continuité*, Paris, Montenay, 1991.
- DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique*, Bruxelles, Editions Labor, 1983.
- DURAND, Régis :
 - *Le Temps de l'image*, Paris, La Différence, 1995.
 - *Le regard pensif, Lieux et objets de la photographie*, Paris, La différence, 2002.
 - *La Lumière même, in L'éblouissement*, Paris, Editions du Jeu de Paume, 2004.
- ECO, Umberto, *L'Oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- FARGE, Arlette, *La chambre à deux lits et le cordonnier de Tel-Aviv*, Paris, Seuil, 2000.
- FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1972.
- FAUCON, Bernard, *Les Ecritures 1991-1992*, Paris, William Blake & Co. Edit, 1993.
- GARRIGUES, Pierre, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995.
- GATTINONI, Christian, *La Photographie en France, 1970-2005*, Paris, Culturesfrance, 2006.
- GLAUSER, Alfred, *Écriture et Désécriture du texte poétique*, Paris, Librairie Nizet, 2002.
- GODED, Maya, *Good Girls*, New-York, Umbrage Editions, 2006.
- GOLDIN, Nan, *Nan Goldin*, Paris, Phaidon, 2001.
- GROJNOWSKI, Daniel, *Photographie et langage*, Paris, Corti, 2002.
- GUIBERT, Hervé :
 - *Dialogue d'images*, Sur les photographies de Hans Georg Berger, Bordeaux, William Blake and Co. Edit, 1992.
 - *La Photo, inéluctablement*, Paris, Gallimard, 1999.
- HAMON, Philippe, *Imagerie*, Paris, Corti, 2001.
- HEIDEGGER, Martin :
 - *Nietzsche I*, Paris, Gallimard, 1971.
 - *Questions I*, Paris, Gallimard, 1968.
- JABES, Edmond :
 - *Le Livre des Questions*, Paris, Gallimard, 1963.
 - *Le Livre des Questions II*, Paris, Gallimard, 1967.
 - *Ca suit son cours*, Montpellier, Fata Morgana, 1975.
 - *Le Livre des Ressemblances*, Paris, Gallimard, 1976.
 - *Le Petit livre de la subversion hors de soupçon*, Paris, Gallimard, 1982.
 - *Le Livre des marges*, Montpellier, Fata Morgana/Le livre de poche, coll. Biblio-Essais, 1984.
 - *Dans la double dépendance du dit*, Montpellier, Fata-Morgana, 1984.
 - *Le Livre du Partage*, Paris, Gallimard, 1987.
 - *Le Seuil Le Sable*, Poésies complètes 1943-1988, Paris, Gallimard, 1990.
 - *Le Livre de l'Hospitalité*, Paris, Gallimard, 1991.
 - *Un regard*, Montpellier, Fata Morgana, 1992.
 - *Bâtir au quotidien*, Montpellier, Fata Morgana, 1997.
- HENSON, Bill, *Mnémosyne*, Zurich, Scalo, 2005.
- HILL, Gary, *Gary Hill*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1992.
- KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique*, Paris, Macula, 1990.
- KILLEEN, Marie-Chantal, *Essai sur l'indicible, Jabès, Duras, Blanchot*, « Effacé avant d'être écrit, Maurice Blanchot et l'art du récit », Paris, L'imaginaire du texte, PUV, 2004.
- KLAUKE, Jürgen, *Le désastre du moi, Œuvres récentes 1996-2001*, Paris, Maison Européenne de la Photographie, 2001.

- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.
- LAPORTE, Roger, NOEL, Bernard, *Deux lectures de Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1973.
- LAPORTE, Roger, *Maurice Blanchot, l'ancien, l'effroyablement ancien*, Fata Morgana, Montpellier, 1987.
- LEISGEN, Barbara et Michael, *De la beauté usée*, Paris, Maison Européenne de la Photographie, 1997.
- LEITER, Saul, Paris, Photo Poche, Actes Sud, 2007.
- LEMAGNY, Jean-Claude :
- *La Photographie créative*, Paris, Contrejour, 1984.
 - *L'Ombre et le temps*, Paris, Nathan, coll. « Essais et recherches », 1992.
- LEVINAS, Emmanuel :
- *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martin Nijhoff, 1961.
 - *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Nijhoff, 1974, rééd. Paris, Le Livre de poche, 1996 (édition citée).
 - *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1975.
 - *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1982.
 - *Hors sujet*, Montpellier, Fata Morgana, 1987.
 - *Dieu, la mort et le temps*, Paris, Grasset, 1993, rééd. Paris, Le Livre de poche, 1995 (édition citée).
 - *Liberté et commandement*, Montpellier, Fata Morgana, 1994.
 - *Visage et violence première in La différence comme non-différence, Ethique et Altérité chez Emmanuel Levinas*, sous la direction d'Arno Münster, Paris, Kimé, 1995.
- LOUVEL, Liliane, *Texte/Image, et Textes/images nouveaux problèmes*, Presses universitaires de Rennes, 2001 et 2004.
- LYOTARD, Jean-François :
- *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
 - *La Condition Post-Moderne*, Paris, Minuit, 1979.
 - *Les Fins de l'homme*, Paris, Galilée, 1981.
 - *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983.
 - *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988.
 - *Signé Malraux*, Paris, Grasset, 1996.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Un coup de dès n'abolira jamais le hasard*, Paris, Imprimerie nationale, 1949.
- MALRAUX, André, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965.
- MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993.
- MARION, Jean-Luc, *La Croisée du visible*, Paris, La différence, 1991.
- MAJOLI, Alex, *Leros*, Londres, Trolley, 2002.
- MEAUX, Danièle et VRAY, Jean-Bernard, *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Université de Saint-Etienne, Collection « Lire au présent », 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- MESCHONNIC, Henri, *Poésie sans réponse*, « Maurice Blanchot ou l'écriture hors langage », Paris, Gallimard-Le chemin, 1978.
- MESNARD, Pierre, *Maurice Blanchot, le sujet de l'engagement*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- MEURIS, Jacques, *Le photographe et ses modèles*, Bruxelles, Editions de l'université de Bruxelles, 1984.
- MICHALS, Duane :

- Duane Michals, *Photographies de 1958-1982*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1982.
- *Photographs/Sequences/Texts 1958-1984*, Oxford, Museum of Modern art, 1984.
- *Photographie*, Paris, Photo Poche, Nathan, 2000.
- MICHENER, Diana, *Silence me*, Paris, Maison Européenne de la Photographie, 2001.
- MUNIER, Roger, *Contre l'image*, Paris, Gallimard, 1963.
- NANCY, Jean-Luc :
 - *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1983.
 - *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.
 - *La Déclosion*, Paris, Galilée, 2005.
- NOEL, Bernard, *Onze romans d'œil*, Paris, P.O. L., 1988.
- ORTEL, Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie, Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.
- OUAKNIN, Marc-Alain, *Le Livre brûlé*, Paris, Seuil, 1994.
- PAÏNI, Philippe, *La Somme du feu*, Besançon, L'Atelier du Grand Tétras, 2006.
- PANOVSKY, Erwin, *L'Oeuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969.
- PARANT, Jean-Luc, *Le mot Yeux*, Montpellier, Fata Morgana, 1980.
- PIERCE, Charles, *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.
- PETERSEN, Anders, *Anders Petersen*, Paris, Photo Poche, 2001.
- POIRIE, François, *Emmanuel Levinas, qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987.
- POLASTRON, Lucien, *Livres en feu. Histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, Paris, Denoël, 2004.
- RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, 1991.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*, Paris, La fabrique éditions, 2003.
- RIPOLL, Ricard, *L'écriture fragmentaire, théories et pratiques*, Perpignan, GRES, Collection Etudes, Presses Universitaires de Perpignan, 2002.
- ROCHE, Denis :
 - *Eros Energumène*, Paris, Seuil, 1968, (Gallimard (Poésie), 2001).
 - *Le Mécrit*, Paris, Seuil, 1972.
 - *Notre antéfixe*, Paris, Flammarion, 1978.
 - *Dépôts de savoir et de technique*, Paris, Seuil, 1980.
 - *Légendes de Denis Roche. Essai de photo-autobiographie*, Montpellier, Gris Banal, 1981.
 - *Essais de littérature arrêtée*, Paris, Ecbolade, 1981.
 - *La Disparition des lucioles*, Paris, Editions de l'étoile, 1982
 - *Conversations avec le temps*, Pantin, Le Castor Astral, 1985.
 - *Un peu plus de lumière*, Wien, Osterreichisches Fotoarchiv, 1986.
 - *Photolalies*, Paris, Argraphie, 1988.
 - *Ellipse et lapse*, Paris, Maeght, 1991.
 - *La poésie est inadmissible. Œuvres poétiques complètes*, Paris, Seuil, 1995.
 - *Le boîtier de mélancolie, La photographie en 100 photographies*, Paris, Editions Hazan, 1999.
 - *La photographie est interminable, Entretien avec Gilles Mora*, Paris, Seuil, 2007.
- ROEGIERS, Patrick :
 - *L'Ecart Constant*, Neuchâtel, Didascalies, 1986.
 - *Diane Arbus ou le rêve du naufrage*, Paris, Editions du Chêne, 1985.
- RONDEPIERRE, Eric, *Parties Communes*, Paris, Editions Leo Scheer, 2007.
- ROUMETTE, Sylvain, *Lettre à un aveugle sur des photographies de Robert Doisneau*, Paris, Le temps qu'il fait, 1990.
- SALMON Jacqueline, *Entre centre et absence*, Paris, Marval, 2000.

- SARTRE, Jean-Paul, *Huit Clos*, Paris, Gallimard, 1947.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'image précaire*, Paris, Le Seuil, 1987.
- SCHULTE NORDHOLT, Anne-Lise, *Maurice Blanchot, L'écriture comme expérience du dehors*, Genève, Droz, 1995.
- SLUBAN, Klavdij, "*Entre parenthèses*", Paris, Photo Poche, Actes Sud, 2005.
- SONTAG, Susan, *Sur la Photographie*, Paris, Christian Bourgois, 1973.
- SOULAGES, François :
- *Photographie et Inconscient*, Paris, Osiris, 1986.
 - *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'Écriture fragmentaire, Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997.
- THELOT, Jérôme, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, 2004.
- TISSERON, Serge, *Le Mystère de la chambre claire*, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- TOMA, Yann, *Les nuits de Plovdiv*, Paris, Ouest Lumière, 1999.
- TOURATIER, Jean-Marie, *La Belle déception du regard*, Paris, Galilée, 2001.
- TOURNIER, Michel, *Des clés et des serrures*, Le Chêne, Paris, 1979.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe, *L'Appareil-photo*, Paris, Minuit, 1988.
- VIRILIO, Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Balland, 1980.
- WILHEM, Daniel :
- *Maurice Blanchot : la voix narrative*, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1974.
 - *Maurice Blanchot, intrigues littéraires*, Paris, Léo Scheer, 2005.
- ZARADER, Marlène, *L'être et le neutre, à partir de Maurice Blanchot*, Paris, Collection « Philia », Verdier, 2001.

Ouvrages collectifs

- *Art et communication*, sous la direction de Robert Allezaud, Paris, Osiris, 1986.
- *Autoportraits photographiques 1898-1981*, Paris, Centre Georges Pompidou, Herscher, 1981.
- *A visages découverts, Pratiques contemporaines de l'autoportrait*, Montbéliard, Centre régional d'art contemporain, 2005.
- *Cahiers de l'Herne, Derrida*, Paris, Editions de l'Herne, 2004.
- *De la photographie comme l'un des beaux-arts*, Paris, Photo Poche, 1989.
- *Denis Roche : l'un écrit, l'autre photographie*, sous la direction de Luigi Magno, Paris, ENS éditions, Collection Signes, 2007.
- *La photographie et le photographique*, Paris, Paris-Musées, 1988.
- *Le passage des frontières, Autour du travail de Jacques Derrida*, Colloque de Cerisy, Paris, Galilée, 1994.
- *Merleau-Ponty et le littéraire*, Textes réunis et présentés par Anne Simon et Nicolas Castin, Paris, Presses de l'école normale supérieure, 1998.
- *Mythologies personnelles, L'Art contemporain et l'intime*, Paris, Editions Scala, 2004.
- *Narcisse blessé, Autoportraits contemporains 1970-2000*, Passage de Retz, 2000.
- *Nerve/nu(e) (s) (es)*, sous la direction de Genevieve Field, Hong Kong, Seuil Chronicle, 2000.
- *L'œil de la lettre. Les rapports de la lettre et de la photographie des origines à nos jours*, CNP, coll. « Photo copies », Paris, 1992.
- *Penser par les images, autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, textes réunis par Laurent Zimmermann, Nantes, Editions Cécile Default, 2006.

- *Portraits, singulier pluriel, 1980-1990, Le photographe et son modèle*, Paris, Hazan, Bibliothèque nationale de France, 1997.
- *Pour la photographie*, Tome I, Paris, Germs, 1983.
- *Pour la photographie, De la fiction*, Tome II, Paris, Germs, 1987.
- *Pour la photographie, La vision non photographique*, Tome III, Paris, Germs, 1990.
- *Prétexte : Roland Barthes, Cerisy 1977*, Paris, Christian Bourgeois, 2003.
- *Textes pour Emmanuel Levinas*, Paris, Jean-Michel Place éditeur, 1980.

Numéros spéciaux de revues

- *Critique*, n°229, juin 1966, « Maurice Blanchot ».
- *Exercices de la patience*, n°2, Hiver 1981.
- *Gramma* n°3-4, « lire Blanchot I », 1975.
- *Gramma* n° 5, « lire Blanchot II », 1976.
- *La recherche photographique n°8, La famille*, Paris, février 1990.
- *La recherche photographique n°10, Collection, série*, Paris, juin 1991.
- *La recherche photographique n°12, Roland Barthes, une aventure avec la photographie*, Paris, juin 1992.
- *La recherche photographique n°13, Europe 1970-1990*, Paris, Automne 1992.
- *La recherche photographique n°14, De-picting the face*, Paris, Printemps 1993.
- *La recherche photographique n°15, Things*, Paris, Automne 1993.
- *Le magazine littéraire, L'énigme Blanchot, Ecrivain de la solitude essentielle*, n°424, octobre 2003.
- *Les Cahiers de la Photographie n°23, Denis Roche*, Paris, 1989.
- *Les Cahiers de la Photographie n°29, Jean-Claude Bélégou, Erres*, Paris, 1994.
- *Prétexte n°21*, Paris, Prétexte Editeur, 1999.
- *Rue Descartes*, n°10, *Modernités esthétiques*, Paris, Albin Michel, juin 1994.
- *Rue Descartes n°52, Penser avec Jacques Derrida*, Paris, Puf, 2006.

TABLE DES PHOTOGRAPHIES

1. Duane Michals, *The illuminated Man*, 1969 in *Duane Michals*, Paris, Photo Poche, Nathan, 2000. ©Duane Michals.
2. Duane Michals, *Andy Warhol*, 1958 in *Duane Michals*, Paris, Photo Poche, Nathan, 2000. ©Duane Michals.
3. Didier de Nayer, *Claire*, 1983 in Raymond Bellour, *L'Entre-Images*, Paris, La différence, 1990. ©Didier de Nayer.
4. Jacques Damez, *Autoportrait dévisagé*, 100 x 100 cm in *Contraintes par corps*, Catalogue Juin 1987. ©Jacques Damez.
5. Bernard Faucon, *Les Ecritures, 1991-1992*, Paris, William Blake & Co. Edit, 1993. ©Bernard Faucon. © Bernard Faucon.
6. Herbert Bayer, *Autoportrait*, 1937 in Rosalind Krauss, *Le Photographique*, Paris, Macula, 1990. © Herbert Bayer.
7. Eva Klasson, *Sans titre*, 58,2 x 43,4 cm in *La photographie et le photographique*, Paris, Paris-Musées, 1988. © Eva Klasson.
8. Paolo Mussat Sartor, Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi*, 1970. Epreuve originale aux sels d'argent, 8,5 x 20 cm. ©Paolo Mussat Sartor/Giuseppe Penone.
9. Gerd Bonfert, *Le Cycle des yeux* (détail), 1989, épreuves aux sels d'argent, 37,5 x 28 cm in *L'éblouissement*, Paris, Editions du Jeu de Paume, 2004. ©Gerd Bonfert.
10. Jean-Marc Bustamante, *Lumière 1.87*, 1987 in Christian Gattinoni, *La Photographie en France, 1970-2005*, Paris, Culturesfrance, 2006. ©Adagp, banque d'images, Paris, 2006.
11. Duane Michals, série intitulée « Le voyage de l'esprit après la mort » in *Duane Michals*, Paris, Photo Poche, Nathan, 2000. ©Duane Michals.
12. Jorge Molder, De la série « *Registos Progiforios* » (« *Enregistrements temporaires* »), 2003, impression numérique, 102 x 102 cm in *L'éblouissement*, Paris, Editions du Jeu de Paume, 2004. ©Jorge Molder.
13. Barbara et Michael Leisgen, *L'homme qui traversait le feu* (détail), ensemble de 220 x 330 cm, composé de 9 tirages Cibachrome, Collection Frac Aquitaine, Bordeaux, France in *De la beauté usée*, Paris, Maison Européenne de la Photographie, 1997.
14. Eric Rondepierre, *Couple passant*, série « *Moires* » 1996-1998, 150 x 100 cm, 3/3 in Christian Gattinoni, *La Photographie en France, 1970-2005*, Paris, Culturesfrance, 2006. ©Adagp, Paris, 2006
15. Paul Graham, *Untitled (Red Eyes)*, série « *End of an Age* » (détail), 1997, 26,5 x 39,5 cm in *L'éblouissement*, Paris, Editions du Jeu de Paume, 2004. ©Paul Graham.
16. Araki in *Araki*, Photo Poche, Paris, Actes Sud, 2006. ©Araki.
17. Araki in *Araki*, Photo Poche, Paris, Actes Sud, 2006. ©Araki.
18. Bill Henson pour les deux photographies in Bill Henson, *Mnémosyne*, Zurich, Scalo, 2005. ©Bill Henson.
19. Jane Evelyn Atwood, L'Institut Départemental des Aveugles, Saint-Mandé, France, 1980 in « *Extérieur nuit* », Paris, Photo Poche, Nathan, 1998. ©Jane Evelyn Atwood.
20. Bernard Faucon, *Les Braises*, 1986 in *De la photographie comme l'un des beaux arts*, Paris, Photo Poche, 1989. © Bernard Faucon.
21. Thomas Lélou, photographie extraite de la série *Têtes brûlées*. © Thomas Lélou.
22. Claude Maillard, *Sans titre* in *Pour la photographie*, Paris, Germs, 1983. ©Claude Maillard.

23. Eric Rondepierre, *Loupe/Dormeur*, (Détail) in Eric Rondepierre, *Parties Communes*, Paris, Editions Leo Scheer, 2007. ©Eric Rondepierre.
24. Stéphane Cohen, Polaroid, *0737* in Stéphane Cohen, *KBI*, Paris, Biro Editeur, 2006. ©Stéphane Cohen.
25. Bernard Guillot, Projet d'ascension dans le hall de l'hôtel Maffet Astoria au Caire (Egypte) dans la 25^{ième} année du séjour de Bernard Guillot Guillot dans ce lieu, peu avant sa fermeture définitive en 2001 ; photographie prise en longue pose (autoportrait) in *La Photographie en France, 1970-2005*, Paris, Culturesfrance, 2006. ©Bernard Guillot.
26. Raymond Depardon in *Errance*, Paris, Seuil, 2000. ©Raymond Depardon/Magnum photos.
27. Denis Roche, quatre photographies de Pont-de-Montvert in *La photographie est interminable*, Paris, Seuil, 2007. ©Denis Roche.
28. Antoine d'Agata in Antoine d'Agata, *Vortex*, Paris, Atlantica, 2003. ©Antoine d'Agata/Magnum photos.
29. Anders Petersen, photographie réalisée à l'Ensk. ede-Skarpnäcks Psykiatriska Sektor (ESPS) in Anders Petersen, Photo Poche, Paris, Actes Sud, 2001. ©Anders Petersen.
30. Diane Arbus in *Untitled*, New-York, Aperture, 1972. ©Diane Arbus.
31. Ernest James Bellocq, *Sans titre*, 1912, collection Lee Friedlander, San Francisco in Denis Roche, *Le boîtier de mélancolie*, Paris, Hazan, 1999.
32. Jean-Philippe Reverdot, extrait de *L'Epreuve*, 1995 in Christian Gattinoni, *La Photographie en France, 1970-2005*, Paris, Culturesfrance, 2006. ©Jean-Philippe Reverdot.
33. Yann Toma in Yann Toma, *Les nuits de Plovdiv*, Paris, Ouest Lumière, 1999. ©Yann Toma.
34. Sophy Rickett, *Untitled 2*, 1999 in *Making Dreams Come True, Young British Photography*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2001. ©Sophy Rickett.