



HAL
open science

**Perception-fiction : L'écriture à l'épreuve de la création
visuelle contemporaine : Roland Barthes, Samuel
Beckett, Hervé Guibert**

Anne-Cécile Guilbard

► **To cite this version:**

Anne-Cécile Guilbard. Perception-fiction : L'écriture à l'épreuve de la création visuelle contemporaine : Roland Barthes, Samuel Beckett, Hervé Guibert. Littératures. Paris VIII - Vincennes à Saint-Denis, 2005. Français. NNT : 2005PA082610 . tel-02155441

HAL Id: tel-02155441

<https://hal.science/tel-02155441>

Submitted on 13 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE PARIS 8 – VINCENNES A SAINT-DENIS
U.F.R.4 HISTOIRE LITTERATURE SOCIOLOGIE

THESE
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITE PARIS 8
EN LITTERATURE FRANÇAISE

présentée et soutenue publiquement par
Anne-Cécile GUILBARD
en décembre 2005

Perception-fiction :
L'écriture à l'épreuve de la création visuelle contemporaine :
Roland Barthes, Samuel Beckett, Hervé Guibert

Sous la direction de M. François NOUDELMANN

JURY

M. Raymond BELLOUR, Directeur de recherches au CNRS, Arts et Langage
M. Jean-Pierre BOULÉ, Professeur de Littérature française, Nottingham Trent University
M. Bruno CLÉMENT, Professeur de Littérature française, Paris 8
M. Jacques COHEN, Professeur d'Arts Plastiques, Paris I
M. François NOUDELMANN, Professeur de Littérature française, Paris 8
M. Philippe ORTEL, Maître de conférences en Littérature française, Toulouse-Le-Mirail

REMERCIEMENTS

à M. François Noudelmann, dont les encouragements, l'attention sans faille, et les conseils m'ont permis de mener à bien cette thèse, non pas *sous* mais *près de* son autorité,

à Ms. Jean-Pierre Boulé, Bruno Clément, et Jacques Cohen qui ont accepté de donner leur avis de spécialistes de Littérature et d'Arts Plastiques sur mon travail,

à M. Raymond Bellour, dont les œuvres et la personnalité ont encouragé mes premiers projets et ne cessent depuis d'enrichir mes perspectives de recherche,

à M. Philippe Ortel, dont l'enquête sur la littérature et la photographie autant que nos échanges théoriques ont orienté mes recherches,

à Philippe Amen, à qui je dois la lecture d'Hervé Guibert et le projet adolescent de « faire une thèse »,

à Agathe Gaillard, pour ce nouvel anniversaire d'Hervé,

à mes proches, pour leur soutien et leur patience,

à mon compagnon, Jérôme Pacaud, pour ses connaissances de physicien et ses compétences informatiques. Pour tout l'indicible, aussi. Ce travail n'aurait pas été possible sans lui.

Cette thèse est le premier vrai travail achevé d'une « obsession des yeux depuis l'enfance », comme celle qu'évoquait Guibert dans Cytomégalovirus, et il m'aurait fallu remercier d'abord ici le docteur Agénos, l'ophtalmologue qui a diagnostiqué dans notre famille une pathologie rare de la rétine dont l'affection devait progressivement rendre certains d'entre nous partiellement ou totalement aveugles. Je lui dois le fantasme précoce de cette cécité qui touchait réellement ma mère, l'apprentissage du braille juste après celui de la lecture et, dans la prévision de la menace, l'attention indéfectible à ce que c'est réellement que voir. Hervé Guibert est mort avant que je sois en mesure de lui dire à quel point son roman Des aveugles avait déterminé mon projet d'études. Samuel Beckett enfin avec Mal vu mal dit, et Roland Barthes avec La Chambre claire ont évoqué pour moi ce duo obsédant du deuil de la mère et du voir empêché (« non l'indispensable, mais l'irremplaçable »). À la mémoire de tous ces morts je veux exprimer ici ma gratitude.

LISTE DES ABREVIATIONS

On trouvera ici les abréviations utilisées pour les références de pages

Titres d'œuvres de Roland Barthes

CC : *La Chambre claire*
ComV : *Comment vivre ensemble*
EC : *Essais critiques* (in OC)
EmpS : *L'Empire des Signes*
FdA : *Fragments d'un Discours amoureux*
ObOb : *L'Obvie et l'obtus* (in OC)
OC, I, II ou III : *Œuvres Complètes* au Seuil, dir. Éric Marty, première édition en trois tomes (1993 et sq.)
PRom : *La Préparation du roman I et II*
PT : *Le Plaisir du texte*
RB/RB : *Roland Barthes* (par lui-même)

Titres d'œuvres de Samuel Beckett

CaP : *Cap au Pire*
Cat : *Catastrophe*
Cc : *Comment c'est*
Com : *Comédie et actes divers*
Dép : *Le Dépeupleur*
EaG : *En attendant Godot*
FdP : *Fin de Partie*
Fi : *Film*
Oh : *Oh les beaux jours*
Mal : *Malone meurt*
Mol : *Molloy*
MoPa : *Le Monde et le Pantalon, suivi de Peintres de l'empêchement*
Mur : *Murphy*
Mvmd : *Mal vu mal dit*
PE : *Peintres de l'empêchement*
PFE : *Pour en finir encore et autres foirades*
Q : *Quad et autres pièces pour la télévision, suivi de L'Épuisé de Gilles Deleuze*
TD : *Trois dialogues (avec Georges Duthuit)*
TM : *Têtes- mortes*
W : *Watt*

Titres d'œuvres d'Hervé Guibert

Ami : *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*
AS : *Les Aventures singulières*
Ch : *Les Chiens*
Cy : *Cytomégalovirus*
DA : *Des aveugles* (coll. Folio)
FV : *Fou de Vincent*
G : *Les Gangsters*
HCR : *L'Homme au chapeau rouge*
IF : *L'Image fantôme*
Inc : *L'Incognito*
LA : *Les Lubies d'Arthur*
MA : *Le Mausolée des amants*
Mp : *Mes parents*
MP : *La Mort-Propagande*
MV : *Mauve le vierge*
PA : *La Piqure d'amour*
Par : *Le Paradis*
PC : *Le Protocole compassionnel*
Ph : *Photographies*
Ph, I : *La Photo, inéluctablement*
Val : *Mon Valet et moi*
VF : *Vous m'avez fait former des fantômes*
Vmd : *Vole mon dragon*
Voy : *Voyage avec deux enfants*

SOMMAIRE

INTRODUCTION

I. LA PHOTOGRAPHIE DANS LES TEXTES COMME MOTIF

1. chapitre I. Le discours du regardeur de photographies
1. chapitre II. La pratique de la photographie par l'énonciateur dans les textes
1. chapitre III. le sujet photographié (l'énonciateur comme objet du portrait)
1. chapitre IV. l'autoportrait photographique décrit par l'énonciateur
1. Synthèse

II. LA PHOTOGRAPHIE COMME OBJET REEL

2. chapitre I. *Film*, de Samuel Beckett
2. chapitre II. *La Pudeur ou l'impudeur*, film vidéo d'Hervé Guibert
2. chapitre III. Des photographies d'Hervé Guibert
2. chapitre IV. Des images de Roland Barthes
2. chapitre V. Les pièces pour la télévision de Samuel Beckett
2. Synthèse

III. L'ŒIL COMME MOTIF, DESIGNER LE CADRE

3. chapitre I. Une topologie visuelle : trois espaces fracturés
3. chapitre II. L'œil comme motif : le lieu de la contrainte
3. Synthèse

IV. CHAMP ET CONTRECHAMP DE LA FICTION.

POSTURE DU REGARD DEUR FACE A L'IMAGE REELLE

4. chapitre I. Roland Barthes : la place du regardeur
4. chapitre II. Samuel Beckett et l'empêchement de la peinture
4. chapitre III. Hervé Guibert, Tintin regardeur (cinéma, peinture)
4. chapitre IV « Mon corps ne sera jamais le tien » (Roland Barthes et la peinture)

CONCLUSION

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE

TABLE DES MATIERES

*Perception-fiction ;
l'écriture à l'épreuve de la création visuelle contemporaine :
Barthes, Beckett, Guibert*

Introduction

« *Qu'est-ce qu'ils ont tous aujourd'hui, à pas voir qu'on voit pas ?* »

(Des aveugles)

Ainsi s'exprime, exténué, l'un des personnages aveugles du roman d'Hervé Guibert, en rentrant à son domicile, un institut pour aveugles, refuge et forteresse à l'écart des voyants où personne, enfin, n'a plus à voir que personne ne voit. Le fait est que l'auteur, dans ce livre, met en question ce que c'est littéralement que voir, ne pas voir, imaginer aussi – puisque l'imagination est possible aux aveugles qui ne voient pas. Il dissipe quelques stéréotypes de voyant : ni damnés, ni élus, plus souvent cruels que pathétiques, « les aveugles ne voyaient rien, tout simplement. Ils ne vivaient pas dans les ténèbres, car le nerf qui aurait pu leur en donner la conscience était amorphe » (dA33). Mais il ne s'agit pas d'une nouvelle *lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, le roman est plus retors qui, à la façon des aveugles dans l'intrigue, tend des pièges à son lecteur.

Car les aveugles du roman ont en effet leur lecteur, le narrateur voyant qui a été engagé à l'Institut pour occuper cette fonction, de la même manière que le roman *Des aveugles* a son lecteur, un voyant engagé dans sa lecture comme dans le même couloir trop sombre parce que les veilleuses en ont été brisées de la fin du livre. Si le lecteur de l'Institut sera finalement énucléé, le lecteur du roman ne sort pas non plus tout à fait indemne de sa lecture. Parmi les premiers pièges qui lui ont été tendus, il a cru voir, en suivant Josette quai de la Mégisserie, « les canetons, les dindonneaux, le mandarin gris, les perruches ondulées, l'albinos grognon » que l'aveugle Josette « n'a pas vu[s] ». Mais l'auteur se moque déjà du voyant : « d'ailleurs les cages étaient vides, on les nettoyait » (dA 13). Seul un malvoyant pourrait être ainsi pris à un tel piège, confiant dans la description qu'on lui fait des choses qu'il ne peut pas voir ; et de fait, le voyant que Guibert abuse ainsi dans ce passage, est précisément, là, dans cette mauvaise passe, en position d'aveugle : le lecteur ne voit rien, quelles que soient les images

que lui présente le texte, « le nerf qui pourrait lui en donner la conscience est amorphe » ici. Il est ordinairement crédule, Guibert l'invite à devenir méfiant.

C'est cette méfiance envers le verbe voir, et son faux substantif dérivé *le voyant*, dès lors qu'il est question de littérature, d'écriture et de lecture, ou bien de visible, qui est notre propos ici. En distinguant ainsi dans le texte ce qui est vu et ce qui ne l'est pas, le romancier joue d'une différence efficace par laquelle le lecteur, faux voyant, vrai aveugle, est trompé : il isole ce qui est vu ou non au champ d'un personnage (« elle n'a pas vu » les différents oiseaux) de ce que l'on pourrait appeler le visible référentiel (quai de la mégisserie, « les cages étaient vides »). En même temps cependant, cette différence est reconnue depuis Mallarmé comme nulle (« je dis fleur et musicalement se lève l'absente de tous bouquets »¹) : le langage est indifférent à cette distinction vaine, puisqu'il fait tout imaginer au sein de l'absence, le vu comme l'invu. « Foirade », dirait encore Beckett qu'une telle discrimination entre les « yeux bleus » et « les autres derrière » (*Comment c'est*), « l'espace extérieur dans lequel s'organisent ces images, à ne pas confondre avec l'autre » (*Foirades*). Et pourtant lui aussi porte une telle attention à l'œil que, dans l'échec général qui consiste à faire entrevoir quelque différence que ce soit entre le régime du visible et celui de l'imaginaire dans le langage, la méfiance là encore est de mise, et dès l'écriture cette fois. Ses textes posent en effet aussi la question de la chose vue : comment l'est-elle et l'est-elle vraiment, et par quels yeux, et dans quel espace ? Enfin, on pourra s'étonner du fait que Barthes apparaisse dans l'examen d'une telle méfiance : ce dernier parle peu en effet du visible en tant que tel, mais on sait la sorte d'obstination qu'il a mise à vouloir faire considérer la photographie comme un « objet anthropologiquement nouveau », raison pour laquelle « elle doit échapper, [lui] semble-t-il, aux discussions ordinaires sur l'image » (CC 136).

Quelles sont ces « discussions ordinaires sur l'image » ? On n'a même pas encore cité cette dernière, bien qu'on en ait évoqué quelques exemples : chaque oiseau que le lecteur n'a jamais vu dans sa cage vide quai de la mégisserie, la fleur absente de Mallarmé... *L'Imaginaire* de Sartre à qui *La Chambre claire* est dédiée discutait en effet de l'absence au cœur de l'image, de l'analogon et de son néant d'être. Barthes à l'intérieur de sa « phénoménologie privée » découvrira dans la photographie moins cette absence connue que

¹ Blanchot explicitera qu'il en est ainsi « de la parole confiée à la recherche du poète, ce langage dont toute la force est de n'être pas, toute la gloire d'évoquer, en sa propre absence, l'absence de tout : langage de l'irréel, fictif et qui nous livre à la fiction, il vient du silence et il retourne au silence. » Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, coll. Folio-essais, p.38. Barthes dira presque de même à un autre niveau (au niveau des signes), accusant le néant du langage avant même la poésie ou la littérature : « c'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même. Le noème du langage est peut-être cette impuissance, ou, pour parler positivement : le langage est, par nature, fictionnel » (CC 134), mais ce sera là comme on le verra l'occasion pour lui de l'opposer à la Photographie qui, elle, écrit-il, « n'invente pas ».

la souffrance inédite du face-à-face avec une présence *différée* (« ça a été »). Avec cette nuance, fondamentale, reparaît le visible dans la discussion sur l'image, ce visible que le langage évacuait, parce que la question du temps qui fait ainsi la *différence* nécessite un repère : ce repère, on le sait, pour Barthes a trait au temps ; il écrit : « je suis le repère de toute photographie », et marque ainsi la question qui nous occupe : discuter sur l'image en disant qui la voit, où et quand il se trouve pour la voir, formulerait les conditions d'un autre rapport à cette dernière.

C'est en ce sens que la photographie selon Barthes et selon Guibert² intervient dans notre étude. Elle implique, contrairement à l'image selon Mallarmé ou selon Sartre, c'est-à-dire contrairement à l'imaginaire, quelqu'un pour la voir, pour dire « ça », « là », devant elle. Philippe Ortel écrit ainsi : « Plus précisément, la photographie détache le champ visuel de son origine physiologique (l'œil) pour le transférer dans un univers sémiologique (celui de l'image) »³. Et si l'univers sémiologique pouvait faire jouer des signifiants et des signifiés dans l'arbitraire qu'on sait du signe, les travaux sur la photographie à partir de la tripartition du signe peircien⁴ ont montré que son univers sémiotique propre relève notamment de l'indexicalité, celle-là même que ressasse Barthes avec l'authentification du référent qui fait son noème, et dont il mesure les conséquences folles au niveau du temps. Dans ce passage du signifié au référent qu'authentifie l'index, c'est le dehors du langage qui revient, bien sûr en absent, en fantôme, mais avec une valeur différente. C'est sur ce dehors du langage que Guibert joue dans le passage de *Des aveugles*, le piège tendu au lecteur consiste à lui faire entendre, puisqu'il ne voit rien, que les images qu'il imagine n'ont très précisément *rien à voir* avec le visible référentiel établi dans le roman, celui que les aveugles ne voient pas.

La question qui se pose, dès lors, est la fonction de la perception visuelle dans l'écriture : à quoi sert de distinguer ce que l'on voit de ce que l'on imagine quand l'écriture les verse indifféremment au régime de l'imaginaire, du langage fait « pour un œil n'ayant pas besoin de lumière pour voir » (*Mal vu mal dit*) ? Il n'y aurait là qu'un motif, un « effet de réel » comparable aux focalisations internes comme des caméras à l'épaule par les personnages de Balzac ou Flaubert, et leurs descriptions réalistes de détails comme des gros plans, si à l'inverse l'effet de cette précision descriptive dans les œuvres de nos auteurs ne tendait pas à déréaliser ce qui est dit vu au sein du visible, si comme dans l'exemple que l'on

² dans *L'Image fantôme* et dans ses articles du *Monde* : il tint la rubrique photo du quotidien de 1977 à 1985.

³ Philippe Ortel, « Réalisme photographique et réalisme littéraire », in *Jardins d'hiver*, Littérature et photographie, Paris, off-shore des presses de l'École Normale Supérieure, 1997, pp.55-78, citation p.69.

⁴ Après Jean-Marie Schaeffer et *L'Image précaire* (Paris, Seuil, 1987, coll. « Poétique »), Philippe Dubois et *L'Acte photographique* (Paris, Nathan, 1990), François Brunet, dans *Naissance de l'idée de photographie* (Paris, PUF, 2000) expose ainsi de façon très claire les enjeux sémiotiques de la photographie.

donnait de *Des aveugles* la description des différents oiseaux ne visait pas qu'à mieux préparer la chute, pourtant prévue : qu'ils ne sont ni réels ni visibles, ni pour une aveugle ni pour un voyant, ni dans le roman ni ailleurs⁵. La séparation du dire et du voir est désormais consommée, qui permet de les faire jouer parallèlement. Placer un personnage pour dire ce qu'il voit, comme Flaubert le faisait avec Frédéric Moreau sur le bateau de *L'Éducation sentimentale*, ne sert plus à renforcer l'effet de réel d'un visible référentiel incontesté ; dire de quelque chose visible qu'elle est vue par un corps singulier, placé ici ou là, constituerait maintenant une dynamique de fiction propre, où n'opère pas seulement le point de vue mais les entraves que le corps qui voit peut imposer : que le personnage voie, bien ou mal, ou soit aveugle, importerait au point même d'inquiéter l'espace toujours fictif dans lequel il circule. Les images ne seraient ainsi plus conditionnées seulement par le texte qui les invente sous les yeux d'un lecteur toujours aveugle et crédule, elles pourraient, en relevant d'un champ visuel précisé, ébranler tout l'espace référentiel du texte. Elles donneraient ainsi lieu, à l'intérieur de cette fiction à laquelle le pacte de lecture nous enjoint de croire – qu'elle nous invite à imaginer –, à une seconde fiction possible qui relève de l'incertitude réelle du voir. C'est cette dernière qui nous intéresse ici, qui existe aussi hors le langage, et que nos auteurs déplacent à l'intérieur, dans leurs textes.

Cette « seconde fiction », qui se fonde sur une incertitude propre à la perception, est ainsi décelable dans deux domaines que la fatalité imaginaire du langage nous impose de distinguer : dans le langage les images dites vues ; et hors le langage les images réellement visibles, c'est-à-dire d'une part les images réelles sur lesquelles les auteurs écrivent (par exemple, les tableaux de Cy Twombly, des frères van Velde, de Barceló...), d'autre part celles qu'ils produisent eux-mêmes (par exemple les films de Beckett, les photographies de Guibert...).

⁵ Pour placer les enjeux de son livre sur la littérature et la photographie au XIX^{ème} siècle, Philippe Ortel cite en exemple les effets visuels de ces descriptions de Flaubert : « A la fin des années 1850, par exemple, les lecteurs de Flaubert, assaillis pas le détail foisonnant de ses descriptions, avaient l'impression de regarder à la loupe ou au stéréoscope. Rappelons que l'image est considérée par les sémioticiens comme un « signe continu », par opposition à la chaîne discontinue du langage. Or, en reliant les composantes discontinues de la description, la lecture crée justement entre elles une continuité favorable aux effets visuels. » (*La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 2002, coll. « Rayon photo », p. 9) Ce travail de la lecture, qui consiste à « joindre ce qui est disjoint et [inversement, celle de l'image] disjoint ce qui est joint » (Ortel, 10), Guibert en atteste la réalité effective en ce qu'il l'utilise, mais – peut-être faut-il en accuser la révélation mallarméenne, désormais devenu soupçon –, c'est précisément cette construction d'« effets visuels » de la lecture que le romancier oppose au XX^{ème} à l'illusion référentielle dans le piège qu'on a cité. Ici, « effets visuels » de la lecture et « choses vues » dans le roman ne concorderont plus. Paradoxalement, on verra que cette crise de la perception dans le texte paraît impliquer le retour d'un réel à nouveau considéré comme référentiel, mais désormais de façon parallèle à l'impuissance du langage à l'atteindre. Ainsi Barthes obstinément se réclamait-il « réaliste » : ce réalisme, post-mallarméen, pourrait s'avérer brechtien.

Dans le langage d'abord : comme on l'a dit, « l'effet de réel », et « l'illusion référentielle », sont mis à mal parce qu'un personnage voit, et que voyant, il applique ses entraves, comme un photographe peut être mal ou trop bien placé, ou avoir bizarrement réglé son appareil, et en cadrant un espace pourtant visible et familier, en tire une image étrange, méconnaissable⁶. Dans les textes, le personnage ou le narrateur qui voit interrogera ainsi sa propre vue comme moteur de fiction à l'intérieur de l'illusion référentielle. Ainsi, même si c'est dans l'indifférence générale du langage, un narrateur beckettien précise :

C'est dans l'espace extérieur, à ne pas confondre avec l'autre, que ces images s'organisent. Il me suffit d'interposer ma main, ou de fermer les yeux, pour ne plus les voir, ou encore d'ôter mes lunettes pour qu'elles se brouillent. C'est un avantage. Mais ce n'est pas une véritable protection, comme nous allons voir.

(« Autres foirades », *Pour en finir encore*)

De fait, dans la suite de ce passage on ne verra pas *en quoi* ou *pourquoi* le fait que ces images s'organisent dans l'espace extérieur et non l'autre n'est pas une véritable protection, mais on ne verra pas non plus *ce qu'on va voir*. C'est en effet le fait même de voir, avec les yeux qu'on peut fermer, qui semble constituer une menace contre laquelle nous ne pouvons rien parce que, de toute façon, dit Beckett, « nous allons voir » : à nouveau après s'être fermés les yeux se rouvriront, et le visible n'aura pas disparu entre-temps au prétexte qu'on l'a dissimulé en interposant sa main ou ses paupières ; le visible résisterait au fait qu'on le voie ou non ou mal. Dès lors, se manifeste une autre différence avec le langage qui produit, poétique, des images : celles du visible, de l'espace extérieur sont déjà là, et en fait pour celui qui voit, toujours là, même s'il s'empêche de voir. C'est là ce qui nous autorise à parler de visible référentiel à l'intérieur duquel s'effectuera la perception : de même les aveugles savent qu'il y a un visible qu'ils ne voient pas, qui existe indépendamment de leur incapacité à le saisir. Cela signifie en outre que dans notre propos, l'opposition du visible à l'invisible ne s'effectuera pas dans les termes de la présence ou de l'absence (que formule la fleur mallarméenne), mais dans ceux de l'accessibilité ou de l'empêchement de voir ce qui est là, ces images qui s'organisent dans l'espace extérieur que les yeux, photo-récepteurs bien ou mal en point, ont charge de recevoir. Au reste, ce n'est là que prendre les mots à la lettre : l'invisible sera ce qu'on ne peut pas voir, ni plus ni moins.

⁶ Dans les années 20, l'historien d'art Franz Roh, adepte de la Nouvelle Photographie, prête ainsi à la photographie cette dualité essentielle qui nous intéresse : « D'un côté, la joie de la réalité, de la « reconnaissance » la plus exacte possible d'un morceau du réel ; de l'autre côté, la jouissance subtile de ce qu'il y a d'étrange, de caché, de bizarre dans ce même univers environnant. » (cité par Andrea Haus et Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, dir. Michel Frizot, Paris, Bordas, 1994, p. 460)

Cette évidence faite de contrainte n'appartient donc pas au langage, elle n'est réellement effective que dans son dehors, et impose par là même de prendre ce dehors en compte, aussi vain (aboli, dirait Mallarmé) se fasse-t-il dès qu'il est dit. Aussi le rapport à l'image réelle doit-il également être mis en question qui est atteint par cette discrimination du voir. Tel est en effet le second domaine, cette fois hors le langage, où notre recherche devra s'exercer : Barthes, Beckett et Guibert demeurent-ils voyants, voyants comme on n'est pas aveugle, c'est-à-dire avec les entraves que la vue réelle constitue, lorsqu'ils parlent de ces images qui ne relèvent pas du langage mais qui sont visibles « dans l'espace extérieur » : dans les albums, les musées, les galeries, au théâtre, au cinéma ou même dans la rue ?

La question se pose en effet dans la mesure où, on le notait, Sartre cette fois et non plus Mallarmé, posait encore l'absence au cœur de l'image dans une démarche phénoménologique qui se situe en-dehors de la poétique. La différence entre l'imaginaire de Sartre et notre perspective relève de l'accent qu'on veut porter, avec nos auteurs, sur le rappel d'une nécessité physique⁷ : la photo de Pierre n'est certes une photo de Pierre que parce que « je l'y mets » ; mais il y a plus que ressasse Barthes, dans la perception comme dans la photographie : il a fallu que Pierre (du moins quelque corps physique réfractant la lumière) se place, quant à lui, physiquement, actuellement devant l'appareil ou devant mes yeux, pour que je le vois dans la photo comme dans la rue. Dès lors chez nos auteurs *ce que* l'on voit pourra être soumis à caution, mais le fait même que *quelque chose* soit là, visiblement, *devant qui voit*, ne pourra pas l'être. Cette condition ferme du visible, d'une co-présence réelle même si elle est confuse, fera qu'il ne sera ainsi question que de bornes, de limites, de ces contraintes réelles avec lesquelles celui qui voit doit négocier, puisque nous occupons ce phénomène précis, que l'image vue ne peut l'être sans un œil pour la voir (fût-il mécanique, mais on y reviendra). Et l'on voudrait justement montrer que « l'œil a changé, et son pisse-légende » (*Mal vu mal dit*), qu'il s'impose comme contrainte irrévocable dans le geste de voir. A vrai dire, même, le fait accusé par nos auteurs qu'il n'y ait pas de vue sans œil pourrait aller jusqu'à constituer un empêchement pour voir ; de sorte que voir, à cause de l'œil, s'avèrerait toujours mal voir. Aussi des conséquences sont-elles à prévoir, d'une part dans la façon dont nos auteurs fabriqueront du visible, des images pour cet œil s'ils le croient défaillant, et d'autre part aussi dans la façon dont ils écriront sur le cinéma, le théâtre et la peinture.

⁷ « Il ne faudrait pourtant pas s'imaginer qu'il suffit à l'objet d'une photo d'exister pour que la conscience le pose comme tel. », écrit Sartre (*L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, coll. « Folio-essais » (1986), p. 54). Barthes l'admet évidemment, mais précisément « c'est de cette indifférence [« comme un trait qui va de soi »] que la Photo du Jardin d'Hiver venait de [le] réveiller » (CC 121) de sorte que, finalement, « d'un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation » (CC 139).

Dès lors, dans le langage et hors le langage (face aux images visibles de « l'espace extérieur »), on analysera la façon dont ces voyants qui ne sont pas aveugles voient, et on tentera de déceler les bornes réelles qui conditionnent leur perception. De là apparaîtront les principes précis de cette seconde fiction dans les textes où le fait précis de voir met en crise l'illusion référentielle, en bute au réel des contraintes de la perception. De façon différente, lorsqu'ils se trouveront devant des images réelles (des photos, des tableaux), on essaiera de montrer qu'en s'attachant ainsi à la fermeté de ces contraintes, nos auteurs pourraient fonder une esthétique propre à ces voyants qui voient bien qu'on ne voit que mal. Devant leurs propres images, leurs œuvres visuelles, puisqu'ils ne disent pas comment ils les voient mais qu'ils les font voir, sera à notre charge la difficulté de dire ce qu'ils montrent, ces restrictions dont ils jouent.

Notre propos est ainsi celui du lecteur sortant de *Des aveugles*, ce voyant devenu méfiant suite aux pièges au fond desquels il a laissé quelques illusions. Josette a raison dont le reproche pourrait s'étendre aux lecteurs, et peut-être revendiquer aussi un autre rapport à l'image (celui-là même, précisément, qui lui est interdit) : « qu'est-ce qu'ils ont tous aujourd'hui à pas voir qu'on voit pas ? », rien dans le texte et si peu face aux images visibles ; car que voit-on au juste ? que *peut-on* voir ? Il n'y a bien sûr nulle réponse positive dans un tel questionnement sinon l'hypothèse qu'on veut vérifier qu'on voit toujours mal lorsque l'on voit vraiment, et tenter de définir quelles causes on doit en incriminer.

Le choix du corpus, les œuvres littéraires et visuelles de Roland Barthes, Samuel Beckett et Hervé Guibert, n'est ainsi déterminé que par cette seule distinction qui y est présente : la perception visuelle y est mise en cause qui défie le pouvoir imaginaire du langage, le contrarie, négocie (en vain, donc) en mettant en évidence les conditions de possibilité de la perception. L'intégration insistante – puisqu'elle n'est pas nécessaire au sein du langage – d'un sujet voyant ou malvoyant devant l'image dite visible mobilise une écriture compromise au réel. Ce sont les conditions précises d'un tel compromis qui nous intéressent ici. Barthes s'enchanté ou se plaint qu'on est « condamné à l'imaginaire », parce que « vous ne voyez jamais vos yeux » (*Roland Barthes*), et donne pour définition de l'image : « c'est ce dont je suis exclu » (*Fragments d'un discours amoureux*) ; on a noté que les narrateurs de Beckett distinguaient « les yeux bleus » et « les autres derrière », « l'espace extérieur » où s'organisent certaines images, « à ne pas confondre avec l'autre » ; Guibert enfin avoue « cette obsession des yeux, depuis l'enfance » (*Cytomégalovirus*). Si d'autres auteurs encore manifestent peut-être cette sorte d'attention excessive et explicite à la vue, la façon dont

l'exploite chacun de ceux qu'on veut étudier ici informe, par sa singularité évidente au regard des deux autres, une même posture de regardeur distincte de celle du voyant en ce qu'il s'attache aux conditions réelles d'accès à l'image visible. Les textes et les œuvres visuelles de Beckett y apporteront l'interrogation précise de ses limites, Guibert écrivain, photographe et vidéaste, l'investissement dynamique de ses possibles, et Barthes la protestation de singularité du corps qui voit devant l'image. Les trois s'informent donc, se répondent sans se ressembler⁸, et promettent ainsi chacun l'expérimentation différente d'un parti-pris esthétique (l'image, en tant qu'elle est visible) dont on voudrait montrer le fonctionnement original, ainsi que certaines conséquences propres à l'intérieur de l'œuvre de chacun de ces auteurs.

Il ne s'agit en effet pas ici d'une étude de spécialiste des trois auteurs qui rendrait compte de façon plus ou moins exhaustive d'un moteur propre à chacune de leurs œuvres, et permettrait d'en reconsidérer la démarche de façon inédite. Seulement l'idée se vérifie et se précise dans certains passages ou certaines de leurs œuvres, littéraires et visuelles, que même dans le tout imaginaire du langage peut résister de quoi inquiéter ce dernier, parce que l'expérience de la perception visuelle motive, dans sa description comme au dehors du langage, des contraintes qui défient déjà la certitude du réel. Qu'un énonciateur dise simplement qu'il voit détermine déjà chez ces auteurs un principe de fiction. En étudiant simplement l'usage qu'ils font de la perception visuelle dans leurs textes et leurs œuvres visuelles – c'est-à-dire ce qu'ils en disent et ce qu'ils en montrent –, en comparant quand c'est possible leurs approches pour profiler des invariants, on cherche à définir la posture d'un voyant qui n'ignorerait pas les entraves réelles qui constituent sa vue, qui avouerait sa défaillance devant le visible comme son incapacité réelle à dépasser, pour voir quelque au-delà⁹, les limites qui bornent sa vue.

Le contexte théorique dans lequel il faudrait se situer interviendra de lui-même à mesure de notre propos, puisque nos auteurs – Barthes évidemment théoricien plus disert – engagent pour nous implicitement ou explicitement des références d'ordre théorique : à la psychologie,

⁸ Dans aucun de leurs textes, ils ne suggèrent le moindre aspect d'une démarche commune. Barthes fait une très brève référence à Beckett (dans un texte sur le théâtre d'avant-garde), et une à Guibert (il s'agit en fait d'une lettre personnelle qu'il lui a adressée que ce dernier a publiée). Guibert évoque trois fois Barthes (en publiant sa lettre dans *L'Autre journal*, dans le compte-rendu de *La Chambre claire* qu'il rédige dans *Le Monde* et dans le texte de *L'Image fantôme*, « La Photographie au plus près de la mort ». (A propos des rapports qu'ils entretinrent, tels qu'ils apparaissent dans ces textes, on peut renvoyer à notre article : « Hervé Guibert après Roland Barthes : « un refus de tout temps » in *Rue Descartes* n°34, Paris, Collège International de Philosophie, PUF, 2001). Enfin la seule évocation de Beckett par Guibert apparaît dans le journal : il note simplement l'avoir croisé dans la rue. Samuel Beckett, à notre connaissance, n'a jamais évoqué ni Roland Barthes, ni Hervé Guibert.

⁹ Ici pourra se marquer la différence (déjà évidente) avec le voyant rimbaldien ou hugolien ; mais aussi on le verra avec celui de Baudelaire dans *Peintres de la vie moderne*.

la psychanalyse, la phénoménologie... La question de la perception intéresse assurément tous ces domaines, dont la liste ne saura être exhaustive, et si tous présentent des biais d'analyse, des modes de description et des résultats théoriques différents, il nous appartiendra à chaque fois que l'occasion nous en sera offerte, de dire qui l'on suit quand et sur quel aspect précis. De fait, non seulement on s'engage ici dans une étude littéraire, outils linguistiques portés à l'avant, mais c'est de plus pour traiter d'un phénomène dont on veut croire (et montrer) qu'il vaut hors le langage. La sémiotique nous y aidera qui justifie de la singularité de l'index comme signe par connexion physique, qui s'avèrera dans le langage (mal) relayé par des formes déictiques ; mais ce fonctionnement précis de la vue hors le langage qui résisterait à l'intérieur, où vaudra-t-il ? Dans une esthétique, peut-être, et seulement, puisqu'il conditionnerait le rapport au visible tel qu'il est tenu dans l'imaginaire du texte et qu'il serait maintenu face aux images réelles, et encore une esthétique uniquement au sens d'une science particulière du sensible que partageraient fortuitement nos auteurs – le jugement de goût ne relevant pas de notre propos.

Notre choix, pour commencer à décrire cette posture de celui qui voit qu'il voit, consiste à s'appuyer sur la photographie en raison de l'analogie (dans des limites qu'on précisera) de son fonctionnement avec celui de la vue qu'on a évoquée plus haut, dans les œuvres que lui ont consacré Guibert et Barthes. Le premier affirme en effet que « le regard photographique est une espèce de fétichisme de la vue, une seconde fovéa à l'intérieur de la fovéa » (IF 110), et le second précise que « la « voyance » du photographe ne consiste pas à *voir* mais à se trouver là. » (CC 80). On tentera donc d'abord d'explicitier la façon dont Guibert et Barthes envisagent la photographie afin de dégager les limites du sens que l'on donne à la vue : en ne relevant ni de l'imagination ni de la « voyance » médiumnique, la vue dont il sera question face à la photographie se caractérisera essentiellement par des bornes quasi-similaires : le cadre dans lequel elle a lieu, l'instant aussi saisi dans le temps, le *hic et nunc* de l'acte photographique qui détermine ce qu'on peut voir comme ce qui a pu être photographié. Si l'on traitera de façon distincte la photographie comme motif dans les textes, telle que Barthes et Guibert en parlent, en évoquant les rares références qu'y fait Beckett, et la photographie comme image réelle, telle que les auteurs la montrent, c'est parce que Barthes écrit :

« C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même. Le noème du langage est peut-être cette impuissance, ou, pour parler positivement : le langage est, par nature, fictionnel ; pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme

dispositif de mesures : on convoque la logique, ou, à défaut, le serment ; mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais : elle n'invente pas ; elle est l'authentification même [...] » (CC 134-135)

Il y a bien évidemment du leurre dans une telle affirmation quant à la photographie, mais son opposition au langage tient cependant au fait que ce qui est authentifié, c'est le « ça » du « ça a été » : le geste déictique de voir qui, de façon folle, se dérobe au présent du regardeur en lui présentant, cadrée, une vue authentique conjuguée au passé. Ainsi, les textes sur la photo de nos auteurs apporteront le moyen de décrire une singularité de la perception par rapport à l'imagination, de façon somme toute négative, (elle sera « bête », « plate ») ; elle attestera du moins d'une autre fatalité que celle, imaginaire, du langage : la nécessité inverse d'un corps placé devant l'image, à distance de ce qu'il voit.

Dans les œuvres visuelles, la photographie comme image réelle, on étendra le sens de la photographie aux autres techniques d'enregistrement du visible que sont la vidéo et le cinéma essayées par nos auteurs, pour tenter de voir dans quelles mesures exactes « elle n'invente pas ». Les pièces pour la télévision de Beckett fourniront, à défaut vraiment d'une analogie avec la vue, certaines modalités de cette dernière, mais *Film* exposera de façon littérale, visible, les contraintes précises de la perception visuelle telle qu'on veut les mettre en évidence. Guibert, avec sa vidéo et ses photographies, exposera d'une autre manière encore ce que voir/enregistrer implique d'exclusion visible de celui qui voit/enregistre, et on étudiera la façon dont il joue de cette présence irréfutable et invisible dans ses œuvres. Enfin, on sait que Barthes n'a pas créé d'œuvre visuelle, cependant son choix dans quelques livres d'exposer aux yeux du lecteur des images mérite, tant notre perspective se soucie de la différence entre le visible et le texte, d'être au moins pour partie commenté. La façon dont ce dernier mêle l'image visible et le texte, achèvera d'isoler, en fait, celui qui voit de celui ou cela qui est vu et de ce qu'il imagine.

Enfin puisqu'il n'aura été question avec la photographie, comme motif ou comme image réelle, que d'exclusion et d'isolement, resterait dès lors à examiner le cadre, le lieu de la contrainte. La troisième partie s'attachera ainsi à l'œil comme motif dans les textes. Bien loin d'être un miroir de l'âme, on verra que ce dernier détermine la contrainte d'isolement et d'exclusion qui fait notre propos. La question qui nous occupera dès lors sera l'étude précise de cette contrainte : quel espace – s'il est singulier – est investi par l'œil et comment s'effectue cette rétention qui fait la différence comme elle trace une frontière entre celui qui voit et cela/ceux qui est vu. On quittera la question de la photographie ici puisqu'on en aura tiré un modèle précis de la vue, pour aborder directement la perception telle qu'elle est décrite

(et en fait racontée) dans les textes. Là l'expérience de la perception, en faisant jouer un désir opposé à ses contraintes, s'avèrera aventure parce que deux dynamiques inverses s'exerceront à partir de l'œil, l'une qui le porte à l'avant de l'objet qu'il veut saisir, et l'autre qui l'en retient, parce que l'œil est fini dans sa réalité physique, et qu'il ne se trouve pas dans le champ visuel qu'il détermine. On le voit, ces remarques qu'il faudra justifier se situent bien loin des possibles du langage, par lesquels Bataille (dont Barthes commente *L'Histoire de l'œil*) pouvait faire méthodiquement varier une forme œil évidemment aveugle ; loin des possibles aussi de la création visuelle où Buñuel (auquel le générique de *Film* paraît tant se référer) commençait par le crever pour libérer le fantasme du *Chien andalou*. Nos trois auteurs maintiennent l'œil intact, voyant comme visible, et là encore il faudra montrer en quoi, bien qu'apparemment au même lieu, il ne s'agit pas de la même chose, en quoi aussi cette différence compromet l'écriture au réel, empêche le poème et contraint au roman.

Dernière étape, après que la photographie aura permis de modéliser les contraintes réelles de la vue, après que les œuvres visuelles auront rendu visibles les empêchements et les dérobades que la perception impose, après qu'on aura observé précisément comment fonctionne cette fiction déplacée du dehors du langage à l'intérieur du texte, reste à envisager les conséquences de ces contraintes déterminées dans le rapport à l'image réelle, autre que photographique, tel qu'il peut s'écrire. Barthes, Beckett et Guibert se sont en effet, dans des textes d'importance diverse, tous les trois livrés à l'exercice qui consiste à écrire sur l'image : la photographie, on l'aura vu, mais aussi la peinture, cet autre type d'image fixe où cette fois nulle analogie avec la vue n'est de mise dans l'image. De fait on n'abordera le cinéma avec Barthes puis Guibert que pour montrer la résistance que lui oppose le corps du regardeur, tant ce voyant qui voit qu'il voit y paraît menacé. Il s'agit d'observer ici, face au visible dont ils parlent, spectacle ou images où la question ne se pose plus de l'illusion référentielle¹⁰, la façon dont l'importance accordée par nos auteurs aux contraintes de la perception visuelle influe sur leur rapport au théâtre, au cinéma et à la peinture, sur leur écriture : comment cette fatalité réelle de la présence du corps qui voit, de l'œil irrévocable, négocie-t-elle ses contraintes propres dans l'imaginaire du texte, quand ce dernier veut parler de l'image, précisément, en tant que cette dernière est visible ?

En somme ce dernier moment visera à observer ce qui reste du corps qui voit dans le je qui le dit, puisque la question posée relève d'une interrogation du voir dans le dire. Dans le

¹⁰ puisque par exemple les tableaux des van Velde, de Barceló ou de Twombly existent en effet en dehors du discours que l'on porte sur eux, réels hors du langage.

défi risqué d'une fatalité à l'autre, réelle *versus* imaginaire se contrariant l'une l'autre, si l'on sent déjà poindre, bien sûr, le double échec, celui-ci là encore restera différent.

Conformément à la loi, on ne présentera ici aucune image (photographie, photogramme, tableau) protégée par un copyright : leur absence sera cependant marquée dans le texte dans la mesure où certains passages doivent s'appuyer sur leur description précise et nécessaire.

Les références de ces « images à voir » sont précisées de sorte qu'on puisse s'y reporter dans leur édition originale, mais ici ces dernières resteront, donc, « à imaginer ».

PREMIERE PARTIE : LA PHOTOGRAPHIE COMME MOTIF

Pourquoi la photographie au sujet de la perception visuelle ? (remarques préalables)

« C'est justement parce que la photographie est un objet anthropologiquement nouveau, qu'elle doit échapper, me semble-t-il, aux discussions ordinaires sur l'image »

(Barthes, CC 136)

Il convient, avant d'aborder les textes de nos auteurs, de justifier du parti-pris qui sera le nôtre de considérer ici la photographie comme une « vue », détachée de l'œil, car ce parti-pris nous amènera à décrire la vue telle qu'elle constitue notre propos ici. L'histoire de la photographie, avec les discours qui ont accompagné son évolution technique, devrait en effet permettre de justifier et de préciser la perspective dans laquelle on entreprend d'employer ici cette image spécifique qui est aussi un médium. De fait, la perception visuelle partage avec la photographie selon Barthes ce trait commun problématique : elle aussi est « toujours invisible, ce n'est pas elle que l'on voit » ; ainsi paraît-il important de mettre en évidence ce qui théoriquement nous invite, pour traiter de la perception visuelle, à commencer par le discours de nos auteurs sur la photographie, et la mesure dans laquelle cette dernière paraît impliquer une réflexion sur la première. Il s'agit donc d'abord, en recourant de façon sommaire à l'histoire de la photographie, de mettre en évidence la manière dont cette dernière a été conçue – mise au point techniquement et pensée – comme un phénomène visuel, propre à faire voir la vue.

L'invention de la photographie dans les années 20 du XIX^{ème} siècle a en effet, comme on sait, déclenché une véritable révolution dans le domaine de la représentation ; et si les arts visuels et la littérature en ont profondément ressenti l'écho¹, c'est parce que justement, ce rapport au réel, au visible qu'est la perception, en a été radicalement bouleversé.

Non tant parce que le voyant² y trouvait dans l'image une perspective nouvelle propre à imiter sa propre vision : les images picturales effectuées à l'aide de la *camera obscura* depuis

¹ révolution dont tous les théoriciens de la photographie font l'écho. Cf. bibliographie

² par « voyant », rappelons qu'on entend simplement le sens littéral du nom ou de l'adjectif, qui s'oppose à « aveugle »

la Renaissance³ l'avaient habitué à cette analogie, mais en raison de la nature immédiatement annoncée comme « exacte et naturelle, a-technique » (François Brunet) de cette image, au point que Daguerre revendiquait non pas l'invention mais la « découverte » du procédé⁴. Les « points de vue » de Niépce s'avèrent ainsi les œuvres de la Nature que ce dernier a seulement su – et là est la rupture qui nous intéresse – fixer par des moyens chimiques. Barthes écrit ainsi : « On dit souvent que ce sont les peintres qui ont inventé la photographie. Je dis : non, ce sont les chimistes » (CC 126). En effet, si jusque-là, la nature pouvait se projeter sur les différents écrans que le voyant lui tendait, il incombait au peintre de reproduire manuellement ses traits pour la présenter à d'autres, aussi seul le peintre était en présence d'une image indexicale que son intervention sur la toile annulait de fait en la transformant en icône seule.

La fixation de l'image photonique par la *photographie* rend en revanche possible la circulation du point de vue, qui ne nous intéresse qu'en tant que le regardeur, absent de la « scène de la projection », se trouve en présence d'une icône pour la première fois indexicale : il fait face non seulement à une image qui ressemble à son référent (caractéristique iconique, entre autres, de la peinture figurative) mais aussi à une image entretenant exceptionnellement un rapport de connexion physique avec ce référent puisqu'elle est son empreinte lumineuse⁵. Aussi le visible de la nature parvient-il *en décalage* (de temps et de lieu) au regardeur car l'image lui propose un visible authentique (dont témoigne cette indexicalité) mais fixé dans un contexte qui lui est étranger, c'est-à-dire un visible vu (et pris) sans lui, en-dehors de lui. En d'autres termes, le point de vue présenté par la photographie empêche de façon inédite le voyant d'être à l'origine de ce qu'il voit.

Le voyant allait ainsi y faire pour la première fois, suite aux progrès des daguerréotypes de Niépce puis de Daguerre, l'expérience d'une perte absolue, précédant la forme moderne, barthésienne, du deuil du passé et des référents impressionnés sur la plaque. Il allait y perdre d'abord sa propre présence au visible : par la photographie, le voyant allait se confronter à la perte de lui-même dans un visible qui n'était plus le sien.

³ cf. Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Éditions de Minuit, Paris, 1975

⁴ François Brunet, dans *Naissance de l'idée de photographie*, PUF, 2000, cite un prospectus de Daguerre annonçant pour le 15 janvier 1839 une exposition de daguerréotypes dans lequel il décrit « son » procédé non comme une invention, mais comme une « découverte » : « Cette importante découverte, susceptible de toutes les applications, sera non seulement d'un grand intérêt pour la science, mais elle donnera aussi une nouvelle impulsion aux arts [...] » (Brunet, p.51)

⁵ on utilise évidemment ici à la suite de Jean-Marie Schaeffer (*L'Image précaire*) et Philippe Dubois (*L'Acte photographique*) la tripartition du signe selon Peirce, dont François Brunet expose très clairement dans son livre (op. cit.) le rapport à la photographie, montrant que la photo représentait non pas un objet d'étude pour le logicien mais un outil exemplaire pour mettre en place son analyse du signe.

La vue détachée de l'œil

Rares sont les textes théoriques qui ont abordé la photographie sous cet angle, quoique peu se passent d'y faire au moins référence pour en dénoncer l'illusion. En effet, si Jean-Marie Schaeffer⁶ a développé une pensée possible de la photographie qui l'impliquerait comme « champ quasi perceptif » vis-à-vis du regardeur, notion que nous expliciterons pour l'utiliser plus loin, il l'expose avec toute la prudence d'un discours scientifique qui s'attache à une image qu'il qualifie lui-même de « précaire ». Evidemment, comme le soulignent l'ensemble des théoriciens spécialistes du procédé⁷, il est scientifiquement absurde de proposer une telle équivalence entre vision humaine et photographie. Mais, précisément, ce qui nous intéresse ici est la fiction dont relève cette absurdité, outre laquelle le sens commun passe généralement, absorbé tout entier par cette indexicalité qui permet au regardeur lambda de tenir aujourd'hui dans une maison de province ces propos incroyables: « Voilà Pierre devant le Panthéon en 1950 » en exhibant un simple morceau de papier imprégné de composants chimiques.

On veut tenter ici de justifier du postulat d'un tel rapport entre photo et perception avant d'aborder les textes de nos auteurs, de façon d'une part à marquer que la fiction générée par le regard photographique est fermement ancrée dans le réel de la perception visuelle et ne relève ainsi pas directement d'une fiction fondée sur les images mentales de l'imaginaire ; on se servira pour cela des exemples non seulement d'artistes mais de scientifiques qui eux-mêmes ont utilisé cette image dans un but qui, à la différence éventuelle des premiers, revendiquait nécessairement cette inscription dans le réel. D'autre part, l'exposé de réactions de contemporains au développement nouveau de la photographie à travers le XIX^{ème} siècle permettra de mettre en place quelques éléments fondamentaux du fonctionnement de cette

⁶ Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987. L'expression de « champ quasi perceptif » que l'auteur reprend à la phénoménologie y est revisitée à l'aide de la sémiotique peircienne (p. 116 et sq.). « La différence [avec l'espace pictural] ne réside pas dans une plus ou moins grande "fidélité", mais est liée à la nature indicielle de la photographie, donc à l'acceptation du savoir de l'*arché* comme règle de traductibilité de l'espace iconique en espace quasi perceptif. » (p.121)

⁷ à commencer par Michel Frizot dont l'honnêteté et la rigueur scientifique conduisent à de très stimulantes analyses à partir de ces différences irréductibles entre vision humaine et photographie. Outre sa direction de l'ouvrage de référence qu'est la *Nouvelle Histoire de la photographie* (Bordas, Adam Biro, 1995), on pense par exemple à son récent article dans *Trafic* n°40 « Et inversement. Le négatif en noir et blanc » qui examine l'introduction et le développement avec la photographie du concept de « négatif », concept absolument étranger à la physiologie dont les déterminants sont, comme ceux des « valeurs », uniquement physiques. (pp.76-77)

fiction particulière qu'on sera dès lors à même de reconnaître et de développer dans l'étude précise des textes de nos auteurs.

On associa à ses débuts la photographie à la gravure, les recherches de Niépce portant sur la reproduction mécanique, d'une part des œuvres d'art, d'autre part grâce à la chambre noire d'images saisies directement de l'extérieur. Les photographes prirent la place des graveurs et des peintres, champions de la mimésis en vogue dans la peinture académique de l'époque : l'héliographie, comme on l'appelait alors, permettait en effet d'enregistrer *directement* la nature. Mieux : Arago, en s'interrogeant en 1839 sur les progrès que « l'art, envisagé en lui-même », peut attendre de « l'examen, de l'étude de ces images dessinées par ce que la nature offre [...] : des rayons lumineux »⁸, décrit ainsi la façon dont est envisagé le fonctionnement technique de la photographie – et que l'on retrouvera dans l'appellation « photogenic drawings » de ses épreuves sur papier par Henry Fox Talbot⁹ : l'origine de l'image photographique est naturellement attribuée à la lumière, et ce n'est qu'à titre passif que la plaque sensible reçoit ses rayons et forme ainsi ses figures en y réagissant ; autrement dit, le fonctionnement de la plaque est comparable à celui, également photosensible, de la rétine oculaire. Il faut noter qu'outre l'analogie – facultative mais canonique, on y reviendra – de la vue photographique et de la vision humaine, la co-présence physique nécessaire de la surface sensible (plaque ou rétine) et de l'objet visé constitue de fait le « paradigme indiciaire »¹⁰ commun à la photographie et à la perception visuelle.

Aussi ce qu'Arago propose aux peintres, cet examen du dessin photogénique, relèverait techniquement du progrès que représente l'observation d'une vue enregistrée par un autre œil. Delacroix, pour reprendre un exemple fameux, aura en effet tout loisir de se passer de modèles pourvu qu'il en ait acheté des « vues » ; et certains photographes¹¹, dont le plus

⁸ cité par François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, PUF, 2000, p.104

⁹ L'anglais Talbot présente le 31 janvier 1839 à la Royal society de Londres, soit trois semaines après qu'Arago eut présenté le daguerréotype à l'académie des sciences à Paris, un mémoire intitulé « art du dessin photogénique ou procédé par lequel les objets naturels peuvent se tracer eux-mêmes, sans l'aide du crayon de l'artiste » (ses épreuves étaient des empreintes d'objets sur papier sensibilisé aux sels d'argent, fixées au sel de cuisine).

¹⁰ J'emprunte ce concept aux analyses de Louise (Sylvie) Merzeau, *Du scripturaire à l'indiciel, texte, photographie, document*, thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, sous la direction de Nicole Boulestreau, Nanterre, 1993. Il s'inscrit dans la poursuite des travaux de Peirce et sa tripartition du signe : index (ou indice), icône, symbole, par Philippe Dubois (en 1983) et Jean-Marie Schaeffer. Si ce dernier, dans *L'Image précaire* en 1987 aborde la photographie sous l'angle de son dispositif qui produit de façon inédite une « icône indicielle », Louise Merzeau poursuit la thèse d'un bouleversement médiologique dû à l'apparition de cette indicialité en montrant qu'il a déclenché la constitution d'un paradigme dépassant le seul dispositif photographique pour toucher les arts visuels et la littérature.

¹¹ La plupart des références à l'histoire de la photographie (noms, événements, dates) sont tirées de la *Nouvelle histoire de la photographie*, dir. Michel Frizot, Bordas, et de l'*Histoire de la photographie*, dir. JC Lemagny et A. Rouillé, Bordas

célèbre est probablement Eugène Atget, vivront de leur spécialité de « documents pour peintres ».

Telle est la rupture que marque la photographie et qui nous intéresse ici : le photographe vend ses « vues », et le voyant qui les achète se trouve dépossédé de sa propre origine visuelle : il voit ce que l'autre a vu, il utilise la vision de l'autre pour peindre ce que lui-même (peut-être) n'a pas vu. Rappelons que ces « vues » n'ont rien de métaphorique puisqu'on a noté que le fonctionnement photosensible de l'organe et de l'appareil était équivalent sinon identique, et que c'est bien l'indexicalité que les deux outils (physiologique et mécanique) partagent.

Aussi en 1839 François Arago parlait-il de la plaque du daguerréotype en termes de « rétine artificielle » à l'académie des sciences, et l'astronome Jules Janssen¹² insistait à sa suite dans les années 1880 : « la plaque photographique est la vraie rétine du savant », dans la mesure où elle permet une vision parfaitement fiable pour l'observation et la découverte de phénomènes. Contrairement à la gravure, difficilement réutilisable d'un savant à l'autre, puisque chacun ne reproduisait du phénomène observé que ce qu'il pouvait y avoir reconnu¹³, l'observation d'une photographie permet, de façon inédite au même titre que l'observation directe, de *découvrir* un élément car la photographie ne comporte pas de visée sélective à l'intérieur du champ. D'autre part, comme l'explique Monique Sicard, elle permet le « partage du regard »¹⁴ qui rend possible la communication et la diffusion des observations : le professeur peut montrer à l'ensemble de ses étudiants une vision microscopique sans les faire passer chacun devant le microscope au risque que l'objet ait le temps d'évoluer et de se modifier. De cette manière, chaque étudiant partage – moins le regard que très précisément – la « vue » obtenue par le professeur.

Ainsi, avant qu'on puisse considérer avec Barthes à la fin du XXème siècle que le regardeur fait devant la photographie l'expérience moderne du deuil du passé, il s'avère que

¹² Jules Janssen, astronome et auteur des premières photographies de comètes en 1881 : « la plaque photographique est la vraie rétine du savant, elle peut nous instruire sur des détails de structure que les lunettes ne donnent pas. »

¹³ cf. ce que notent les photographes Mayer et Pierson en 1862 : « Quand un naturaliste fait un dessin, il lui est impossible de faire abstraction de ses idées particulières ; il fait dans l'image qu'il reproduit une application de son système scientifique, et écarte tous les détails qui pourraient le contrarier ou qui, à son point de vue, paraissent inutiles. Aussi les dessins d'un zoologiste ne peuvent qu'imparfaitement servir à l'étude de ses successeurs. La photographie reproduit au contraire avec une scrupuleuse fidélité les formes zoologiques dans tous leurs détails ; et le microscope peut étudier sur elle aussi bien que sur l'animal vivant toutes les parties qui doivent apparaître grossies aux yeux du naturaliste. » in « Des applications de la photographie aux arts, aux sciences et à l'industrie », chap. VIII de *La photographie comme art et comme industrie, histoire de sa découverte, ses progrès, ses applications, son avenir*, Paris, 1862

¹⁴ Sur l'ensemble des apports de la photographie et des progrès des instruments d'optique à l'histoire des sciences, cf. Monique Sicard, *La Fabrique du regard*, Odile Jacob, 1998

peintres et scientifiques essayèrent d'abord la perte de leur présence physique à ce qu'ils voient. En s'en emparant comme outil d'observation, ils consacrèrent la photographie en tant que *phénomène visuel* : pour la première fois, le voyant ne se trouvait plus à l'origine de ce qu'il voit.

Évidemment, il ne s'agit pas de considérer comme exactement similaires la vue de l'organe visuel et la « vue » photographique: on sait que la photo réduit à deux dimensions ce que les yeux voient en trois¹⁵ – voire quatre dimensions, le temps en constituant une fondamentale – , on sait à quel point, même avec un grand angle, elle ne peut correspondre aux 180° de notre champ visuel¹⁶, elle fixe ce que l'œil ne cesse de parcourir ; en noir et blanc elle réduit le cercle chromatique à des valeurs de gris¹⁷, ou bien elle aménage les couleurs par des procédés soustractifs là où cônes et bâtonnets les composent face aux influx de la lumière de façon en quelque sorte pointilliste...etc. Il serait ainsi naturellement hors de propos de comparer la vue et la « vue » dans un discours proprement scientifique. Et pourtant, à considérer l'histoire de la photographie, si le savoir technique comme le bon sens les oppose de fait, il n'en reste pas moins qu'on peut observer que rapidement la photo s'est chargée *fantasmatiquement* d'une origine humaine, plus perceptive que mécaniquement optique, et que le regardeur n'a de cesse d'y voir ce qu'un autre a vu, y compris quand seule une plaque aurait le temps d'enregistrer l'image d'un mouvement trop fugace pour la rétine¹⁸. Lorsque Janssen parle de « vraie rétine du savant », il y trouve en effet un médium du visible plus perfectionné, plus compétent dans la fonction même de son organe visuel. L'observation scientifique y trouve en effet tout ce qu'elle y cherche en plus de sa fiabilité analogique : précision, netteté, exhaustivité des détails, et pérennité de l'image du sujet observé. Aussi au remplacement de la vue directe par la vue photographique, le scientifique gagne plus qu'il n'y perd. Ici la perte de l'œil humain comme origine de l'image représente un gain de précision pour la science : voir ce que l'appareil a vu, c'est voir mieux.

Mais, contrairement à cette spécificité de la recherche scientifique qui se nourrissait des possibilités inédites rendues possibles par la photographie en matière de visibilité des

¹⁵ cf. plus bas l'invention du stéréoscope permettant de rétablir le relief propre à la vision binoculaire.

¹⁶ Dans des applications très spécifiques cependant (par exemple, la reconstitution d'espaces virtuels), il faut noter que des appareils permettent depuis peu d'enregistrer un champ de 180°, voire 360°, en conservant ou non une netteté à laquelle l'œil humain ne peut en aucun cas accéder.

¹⁷ Qui plus est en passant par le négatif, inversion des valeurs absolument étrangère à la vision humaine (cf. Frizot, in *Trafic* n°40)

¹⁸ cf. les travaux en chronophotographie de Muybridge et de Marey à la fin du XIXème siècle

phénomènes, on pourrait constater une tendance générale des progrès de la photographie à imiter la perception humaine.

On l'a dit, on a d'abord associé l'image photographique avec la gravure, le tableau, avec la peinture, ce qui résiste dans l'usage anglophone du mot « picture »¹⁹. Mais, dès les années 1880, au moment où le mouvement pictorialiste²⁰ prend son essor en Europe, l'anglais Peter Henry Emerson s'oppose aux manipulations effectuées sur les tirages pour que l'image photographique ressemble à un tableau, et propose un autre moyen pour mettre à distance le réel et promouvoir la photographie comme art à part entière : il intervient dès le moment de la saisie sur la prise de vue en essayant de rendre au plus près la vision humaine. Par exemple, sa technique de « mise au point différentielle » permet une image très précise au centre du champ, cette précision s'évanouissant progressivement vers les bords du cadre, à la périphérie, exactement comme dans le champ visuel humain. En 1889, il publie *Naturalistic photography*, ouvrage dans lequel il expose sa foi en un art photographique fondé sur la recherche d'un équivalent de l'image rétinienne à l'aide de ses différents procédés techniques ; deux ans plus tard, en 1891, il revient sur ses dires en publiant *The death of naturalistic photography*, reclassant la photographie non pas dans le domaine de l'art mais dans celui de la science, selon l'antique problématique (art ou technique ?) à jamais irrésolue. Ce qui nous intéresse ici relève à la fois de la tentative d'Emerson et de son échec : en 89, le discours qu'il tient sur la photographie fait d'elle un art en ce qu'elle peut imiter la vision humaine ; en 91, l'art de la « photographie naturaliste » s'éteint par défaut de... créativité : elle est par essence trop analogique. Aussi ce qui résiste au sein des essais d'Emerson demeure bien cette ressemblance entre vision humaine et image photographique ; et il faudra attendre les avant-gardes²¹ du début du XX^{ème} siècle pour que sans subir de transformations

¹⁹ Précisons qu'avant l'invention de la photographie, tout ce qu'on pouvait appeler « image » était dessin, peinture, gravure, toujours arts de la *graphie* : aussi si le mot anglais « picture » doit son étymologie à la peinture, c'est dans la mesure où toute image lui doit historiquement également sa propre origine.

Le Français a assez rapidement remplacé le mot tableau, parfois utilisé aux débuts de la photographie, par le mot « image » en évitant cette confusion avec la peinture.

²⁰ A la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècles, les Pictorialistes intervenaient manuellement au tirage sur l'image photographique de façon à lui « redonner » un aspect pictural, propre à ce qu'elle soit considérée alors comme artistique. Ils utilisaient différents procédés pigmentaires, théorisés par Demachy et Puyo : épreuves au charbon, gomme bichromatée, encres grasses, qui nécessitaient un dépouillement au moment du tirage : le travail de la main sur le cliché était également fréquent pour adoucir les contours, effacer des détails, accentuer des lumières, etc.

²¹ sans détailler ici les différentes avant-gardes, on pourra noter par exemple cette proclamation de l'analogie perceptive par Moholy-Nagy en 1925, dans *Peinture, photographie, film* : « Nous avons avec l'appareil photographique le moyen le plus fidèle pour obtenir un début de vision objective. Chacun est obligé de voir ce qui est optiquement vrai, explicable selon ses propres règles, objectif, avant de parvenir à une éventuelle position subjective. Cela va supprimer la structure à la fois imaginative et pittoresque qui est restée inchangée depuis des siècles et que les grands peintres ont imprimée à notre vision. A travers un siècle de photographie et deux

à visée « pictorialisante » au tirage, la « Straight Photography »²² notamment, avec ses Stieglitz, ses Strand, ses Weston, élèvent l'analogie perceptive en photographie au rang d'art. C'est suite à ceux-là, et à la vulgarisation de l'instantané Kodak²³ que la galeriste Agathe Gaillard peut à la fin du XXème siècle avancer que « les photographes sont des gens qui voient mieux que les autres ». En effet, une esthétique sinon une pratique de la photographie dite aujourd'hui « directe » paraît à même de conforter l'hypothèse d'une photographie comme « vue » dont l'œil originel a disparu.

Mais ces luttes intestines dans les milieux artistes ne traduisent encore que partiellement ce phénomène de la photographie comme vue détachée de son œil. L'accueil que fit la société des années 1850 à l'invention de la stéréoscopie, au cœur des recherches visant au progrès technique du nouveau médium, concourt à l'examen de cette croyance. A l'aide d'un appareil ayant en quelque sorte la forme de jumelles, le regardeur pouvait visionner en même temps des deux yeux deux photographies d'un même objet prises sous deux angles légèrement différents, l'écart correspondant approximativement à celui qui fait converger l'orientation de la vue de notre œil droit et celle de notre œil gauche. Ce dispositif permettait ainsi de faire rendre à l'image photographique le relief qu'elle perdait par rapport à la vision humaine. Mieux qu'un progrès technique supplémentaire, le stéréoscope fut un « véritable phénomène de société au second Empire et au début du XXème siècle »²⁴.

L'ampleur de cette mode manifeste qu'elle répondait à une attente du public face à la photographie : imiter au mieux la vision humaine, que face à la photographie, le regardeur « s'y croie » ! Baudelaire, qui comme on sait fut l'un des premiers à refuser à la photographie ce statut d'art en raison même de sa trop grande analogie avec le réel, puisqu'elle n'apportait

décennies de cinéma, nous nous sommes énormément enrichis à cet égard. *Il est possible de dire que nous voyons le monde avec des yeux entièrement différents.* »

²² Suite au mouvement « Photo Secession » lancé en 1902 par Alfred Stieglitz, quelques photographes américains se sont rebellés contre cette prétendue nécessité de déformation de l'image photographique pour qu'elle accède au statut d'art : la « Straight Photography », dont Stieglitz reconnut chez le jeune Paul Strand le vrai premier représentant en 1916, avait pour principe fondamental l'interdiction absolue de retoucher d'une manière ou d'une autre le tirage, et de ne se servir que des possibles représentatifs inhérents à la seule technique de la photographie, « sous l'étendard des vrais thèmes et effets photographiques » (Sadakichi Hartmann)

²³ Sur Kodak et la révolution photographique qu'a engendrée l'invention d'Eastman, voir François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, PUF, 2000

²⁴ Kim Timby, « images en relief et images changeantes. La photographie à réseau ligné », *Etudes photographiques* n°9, mai 2001, p. 125

rien de l'idéal qui fait à l'art sa grandeur, consacre un paragraphe pour le moins scandalisé au succès du stéréoscope dans le célèbre salon de 1859²⁵ :

[...] des milliers d'yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l'infini. L'amour de l'obscénité, qui est aussi vivace dans le cœur naturel de l'homme que l'amour de soi-même, ne laissa pas échapper une si belle occasion de se satisfaire. Et qu'on ne dise pas que les enfants qui reviennent de l'école prenaient seuls plaisir à ces sottises ; elles furent l'engouement du monde. J'ai entendu une belle dame, une dame du beau monde, non pas du mien, répondre à ceux qui lui cachaient discrètement de pareilles images, se chargeant ainsi d'avoir de la pudeur pour elle : « Donnez toujours ; il n'y a rien de trop fort pour moi. » Je jure que j'ai entendu cela ; mais qui me croira ? « Vous voyez bien que ce sont de grandes dames ! » dit Alexandre Dumas. « Il y en a de plus grandes encore ! » dit Cazotte²⁶.

Le plaisir que prenait la respectable dame à la stéréoscopie avait en effet trait au voyeurisme – et Baudelaire se venge ici de l'obscénité du monde qui censurait en 57 *Les Fleurs du mal*²⁷. Ce qui apparaît surtout dans son témoignage, c'est que la stéréoscopie permet de voir l'image obscène (et il est vrai que les photographes trouvèrent dans le genre un filon) sans pour autant y être présent : dispositif exact du trou de serrure, où la présence de l'œil au champ visé est réduit au seul trou-sténopé, et par où le regardeur s'engage tout entier de façon purement optique. Ici, la perte de l'œil comme origine de l'image semble vécue comme libératrice, levant le tabou de la présence à la scène obscène : la belle dame peut s'accorder sans honte le plaisir de voir l'image interdite ; elle sait – et s'appuie sur le fait qu'autour d'elle chacun sait qu'elle n'est pas à l'origine de ce qu'elle veut voir. Disculpation et évitement de l'interdit, la photographie permet de voir du déjà-vu par un autre, le stéréoscope comme le stéréotype déresponsabilisant son adepte, pour la vue comme pour le langage, d'être à l'origine de ce qu'il voit ou dit : le regardeur de photographie ne fait ainsi que *répéter* la vue d'un autre.

On note d'autre part que plus la reproduction photographique s'approche du rendu de la perception – en apportant le relief, le stéréoscope levait encore une différence avec la vision humaine – plus le plaisir de remplacer l'œil manquant dans sa fonction de voir est accru.

²⁵ Toutes les citations de ce texte seront tirées du recueil *Baudelaire critique d'art*, édition établie par Claude Pichois, présentation de Claire Brunet, Gallimard, Folio essais 183, 1992, « Salon de 1859. II Le public moderne et la photographie » pp. 274-279

²⁶ Dans un texte de Cazotte, un homme prédit à des femmes aristocrates leur sort à la révolution, les plus grandes dames iront de même que les autres en charrette à l'échafaud, explicite l'éditeur.

²⁷ Merci à Philippe Ortel de m'avoir signalé cet aspect.

Jean-Marie Schaeffer parle ainsi de « champ quasi perceptif »²⁸ de la photographie en raison de la « la ressemblance de l'image d'un objet avec les conditions de la vision humaine de cet objet. »²⁹ dans la photographie analogique. « Quasi » en effet, puisqu'on l'a vu, on ne peut sérieusement comparer le dispositif mécanique et le dispositif humain, mais « perceptif » tout de même, en raison selon l'auteur du savoir de *l'arché*. Cette notion recouvre chez J.-M. Schaeffer le phénomène qui nous intéresse ; selon lui, notre approche spontanée de la photographie dépend de notre culture de *l'arché*, c'est-à-dire le savoir implicite suffisant qui permet de distinguer une photo de toute autre image et qui constitue une « règle de traductibilité de l'espace figuratif en espace quasi perceptif »³⁰. Cette définition permet non seulement de prendre en compte la difficulté de certaines cultures à reconnaître un visage par exemple dans la platitude d'un format 6 x 9³¹ ; mais d'autre part, d'expliquer que les tout premiers regardeurs de photographie n'y ont d'abord perçu qu'une nouvelle forme de tableau, étonnant de ressemblance³², n'étant de fait pas encore familiarisés avec sa spécificité technique (l'enregistrement par photosensibilité équivalent à la rétine). L'essor de la photographie, et cette démocratisation phénoménale de la représentation³³ (toute classe sociale allait pouvoir posséder son portrait, s'accoutumer à l'analogie représentative ; et, dès la fin du XIXème, prendre elle-même des photos) a développé dans le monde occidental cette culture qui fait que face à la photographie, l'individu se trouve – du moins est à même de se croire – confronté à une sorte de mise en abîme de la vision.

L'un des apports de Barthes avec *La Chambre claire* en 1980³⁴ a été de stigmatiser le paradoxe temporel dans le regard sur la photographie, la déixis engagée par la « vue » photographique se conjuguant (par une invraisemblable nécessité) au passé composé : « ça a

²⁸ Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Seuil, Poétique, 1987, p.116 et sq.

²⁹ Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire* p. 17, et p. 118 : « l'espace photographique [...] fonctionne comme espace enregistré, trace indicielle d'une portion de l'espace réel »

³⁰ JM Schaeffer, op. cit., p. 121

³¹ cf. l'exemple célèbre du Mélanésien de Lindeken, commenté par JM Schaeffer p.42

³² Philippe Ortel note qu' « à l'apparition de la nouvelle image, on regarde surtout les détails enregistrés, c'est-à-dire les informations concrètes transmises par la plaque, ce qui explique que le sentiment de matérialité domine au détriment des effets de sens. » *La Littérature à l'ère de la photographie*, p. 115

³³ Sur la dimension sociétale de la photographie et ses conséquences, cf. Bourdieu et alii, *La photographie Un art moyen*, éd. de Minuit, 1965

³⁴ Si l'on fait déjà référence à cet auteur qui fait partie de notre corpus, qu'on étudiera donc en détail plus loin, c'est que de fait, Barthes dépasse, si l'on peut dire, le seul intérêt d'analyse de notre réflexion : *La Chambre claire* est devenue une référence que peu d'analystes de la photographie négligent depuis sa parution. A la fois texte qui a fait date dans la pensée de la photographie et corpus de notre étude sur le rapport entre perception visuelle et fiction, *La Chambre claire* se trouve ici intéressante à deux niveaux : comme discours sur la photo et comme notre objet particulier d'analyse sur perception et photo : le discours de Roland Barthes.

été ». Notons que si Barthes part toujours du référent de l'image – disparu suite à sa saisie argentique –, le noème relève encore d'un précieux pronom déictique au sens où « ça » demeure par essence le geste de la perception : l'œil tendu au bout du doigt qui lui indique quoi voir. Aussi, si l'auteur n'utilise pas les mots perception visuelle, le nom qu'il attribue au noème de la photographie ne fait encore que désigner la vision humaine. Imaginant la réaction du premier homme face à une photographie, il décrit : « ni image, ni réel, un être nouveau, vraiment : un réel qu'on ne peut plus toucher. »³⁵. Il dote ainsi son personnage archaïque d'une culture de *l'arché* anachronique, ce qui confirme l'hypothèse de J.-M. Schaeffer à la suite de laquelle nous nous engageons, qui veut que le regardeur de photographie soit, par une sorte de réflexe³⁶, impliqué dans un champ quasi perceptif, l'intérieur de ce champ étant donné *comme* réel. Aussi la rupture que décrit Barthes correspond-elle à une fracture de la perception dans sa temporalité logique : la vue photographique correspond en effet non seulement à la vue d'un autre, mais qui plus est à un « déjà-vu » par cet autre au moment où l'œil du regardeur s'en approche pour la première fois.

Ouvert sur un visible précisément de « seconde main », ou d' « occasion », l'œil est destitué devant la photographie de sa fonction normale d'origine topologique et temporelle de ce qu'il voit.

Ainsi, malgré ses différences évidentes avec la vision humaine, la photographie a rapidement été conçue – mise au point et pensée – comme un *phénomène visuel*, qui présente à l'œil un visible dont il n'est pas l'origine, et qui, de ce fait met nécessairement en cause la perception visuelle chez les voyants en les entraînant dans un visible qui relève de la fiction car il se trouve dé-composé. La séparation (cette fracture de la contiguïté topologique et temporelle) du champ quasi-perceptif et de l'œil implique une rupture, une défaillance du fonctionnement normal qui permet ainsi de cerner ce dernier, le définir, d'extraire la vue hors de son statut de médium invisible. La photographie fait donc *voir la vue*, c'est-à-dire fait apparaître la perception ; elle figure, elle modélise ce lien entre l'œil et l'objet qu'il perçoit parce qu'elle défie son évidence.

Nous tiendrons donc à cette assertion de la photographie comme phénomène visuel cristallisant la perception en la fracturant, dans les limites qu'on définira au fur et à mesure de notre réflexion. Elle nous permettra de mettre en évidence ce qui se joue entre l'œil et la vue dans les œuvres de nos auteurs en modélisant le fonctionnement de la perception visuelle.

³⁵ *La Chambre claire*, p. 135

³⁶ conditionné, on l'a vu, par une culture

La photographie dans les textes comme motif

Il convient, avant de mettre en place les différents éléments de cette modélisation, d'observer dans quelle mesure la photographie apparaît en elle-même, d'abord simplement comme motif, dans les textes de nos auteurs. On choisit ici le terme de « motif » propre à désigner un objet textuel, puisqu'il nous reviendra, plus loin³⁷, d'examiner dans les œuvres d'Hervé Guibert et de Samuel Beckett la photographie et ses dérivés (cinéma, vidéo) en tant qu'objets réels, les deux écrivains ayant également fait œuvre de photo-graphie

Quatre postures différentes sont à envisager qui permettent de décrire ou de narrer dans un texte la présence d'un œil à une (ou à la) photographie : le sujet peut écrire sur la photographie en tant que a/spectateur, regardeur³⁸ d'images photographiques ; en tant que b/praticien (photographe lui-même) ; en tant que c/photographié, objet d'un portrait ; et enfin en tant que d/se photographiant, sujet-objet de l'autoportrait.

³⁷ dans la seconde partie de cette étude

³⁸ on conservera d'abord plus volontiers le mot « regardeur » quand il s'agit d'un individu devant une photographie, le terme spectateur recouvrant d'avantage l'idée de celui qui assiste à un spectacle.

1. CHAPITRE I. LE DISCOURS DU REGARDEUR DE PHOTOGRAPHIES

La posture du regardeur de photographies nous intéresse d'autant plus que Roland Barthes et Hervé Guibert furent les premiers à introduire le discours à la première personne du regardeur comme forme possible d'un discours sur la photographie avec *La Chambre claire* en 1980 et *L'Image fantôme* l'année suivante.

On sait que les années 1970 correspondent à une période importante de l'histoire de la photographie en France, non plus vraiment en termes d'avancées techniques, mais en termes d'esthétique. En effet, c'est à cette époque que la photographie entre, à la suite des mêmes institutions américaines, dans les musées, l'enseignement supérieur, le marché de l'art et la culture européenne en général. La photographie entre alors vraiment dans le discours, non plus comme outil mais comme objet d'observation, avec quelques essais précurseurs à partir des années 30, et surtout dans le dernier quart du siècle où les travaux théoriques se multiplient.

Outre la réflexion fulgurante de Walter Benjamin¹ qui posa les jalons d'une pensée esthétique postulant que l'invention de la photographie impliquait une redéfinition de l'œuvre d'art, pensée qui ne fut reconnue et exploitée qu'une vingtaine d'années après sa mort, les premiers essais consacrés à la photographie furent d'abord, en raison de son incroyable développement social, l'œuvre de sociologues : Gisèle Freund, en 1935, soutient en France sa thèse de doctorat *La photographie en France au XIX^{ème} siècle*, avant de publier en 1974 *Photographie et société* ; et l'essai bien connu sur les usages sociaux de la photographie dirigé par Bourdieu, *Un art moyen*, paraît en 65.

Si d'autre part c'est en 1940 que le philosophe Jean-Paul Sartre, dans *L'imaginaire*, consacre une vingtaine de pages² à « la photo de Pierre » pour décrire l'un des moyens « de me rendre présent le visage de Pierre », il ne traite dans cette perspective que très partiellement la spécificité de l'image photographique, et la confond dans sa fonction de « matière d'image » souvent avec le tableau. Néanmoins, dans la mesure où Roland Barthes publie *La Chambre claire* « en hommage à *L'Imaginaire* de Sartre », on reviendra évidemment sur ces réflexions du philosophe.

¹ Dès 31, sa *Petite histoire de la photographie* paraît sous forme d'articles en Allemagne, et en 35 sa première version de *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. Rainer Rochlitz, dans sa présentation de l'édition des œuvres complètes chez Gallimard en 2000, date des années soixante la reconnaissance des travaux de l'auteur. (Folio essais 372-374)

² Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, 1940 (toutes les références de pages seront tirées de l'édition Folio essais 47 publiée en 1986) pp. 41-56

Outre la multiplication progressivement croissante d'articles sur la photographie parsemés dans différentes revues (comme, de Barthes « le message photographique » dans *Communications* en 61, ou certains textes des *Mythologies* en 57), il faudra donc attendre les années 70 pour que paraissent les premiers ouvrages à caractère esthétique entièrement consacrés à la photographie. Susan Sontag publie ainsi entre 73 et 77 six essais sur la photographie qu'elle rassemble sous le titre *On photography* en 78 (en 79 pour l'édition Française aux éditions du Seuil). Son discours théorique est traversé aussi bien par l'esthétique que la sociologie, manifestant déjà³ le réseau nécessairement interdisciplinaire qu'articule la réflexion sur le médium.

Il faut également noter la création de la revue *October* aux USA en 1976 dans laquelle Rosalind Krauss accordera une large part à la réflexion sur la photographie; et en 80, la parution du premier numéro des *Cahiers de la photographie* sous la direction d'un groupe qu'on pourrait considérer comme les premiers théoriciens spécialistes de la photographie en ce qu'ils n'y sont pas venus par d'autres voies (critique d'art, sociologie, etc.⁴), constitué de Denis Roche, Jean-Claude Lemagny, Gilles Mora, Claude Nori, etc., les deux revues présentant ainsi les premiers textes d'une réflexion réelle consacrée uniquement à la photographie.

Aussi est-ce dans ce contexte d'élaboration nouvelle d'un discours sur la photographie et l'image photographique que Roland Barthes et Hervé Guibert présentent à leur tour en 80 et en 81 leurs livres. Leur place s'impose immédiatement comme exceptionnelle : contrairement aux textes déjà parus sur le sujet, que ce soient ceux de Benjamin, de Sontag, de Bourdieu, de Krauss, ou même ceux des *Cahiers de la photographie*, *La Chambre claire* et *L'Image fantôme* ne se présentent pas, d'emblée, comme des textes théoriques. Les deux auteurs inventent, à un an d'intervalle, le discours à la première personne sur la photographie. Les conséquences de ce choix énonciatif sont importantes : loin de minimiser la portée de leur discours, ce choix fonde la possibilité d'un discours non seulement nouveau mais exceptionnellement adéquat au sujet.

En effet, comme de nombreuses introductions ou conclusions d'ouvrages des années 80-90 le notent prudemment⁵, la photographie est un objet théorique impossible à cerner tant elle

³ en annonçant notamment le discours de la médiologie

⁴ le comité de rédaction des *Cahiers* est constitué en effet de spécialistes de la photographie, praticiens pour certains ; les autres ouvrages sont l'œuvre d'auteurs venus à la photographie par d'autres voies, sociologues, critiques d'art, etc.

⁵ par exemple, Rosalind Krauss, dans *Le Photographique*, Michel Frizot dans sa *Nouvelle histoire de la photographie*, JM Schaeffer en conclusion de *L'Image précaire*.

est historiquement liée à la peinture, à des pratiques sociales autant qu'artistiques, aux progrès techniques et technologiques, etc.

La photographie, « science impossible de l'être unique » (CC 110)

Dès que le théoricien passe le stade de la description technique du support sensible, en termes physico-chimiques, sa réflexion se heurte en effet à des difficultés vertigineuses : tenir un discours théorique sur la photographie comme production artistique, pour prendre l'exemple le plus révélateur, implique de feindre d'ignorer une foule d'obstacles inexorablement cohérents. Ainsi, Walter Benjamin, considérant que la reproductibilité mécanique de la photographie fait perdre son aura à l'œuvre d'art, expose la nécessité de revoir entièrement la définition de l'art⁶, à sa suite Rosalind Krauss observe que les outils de description de l'image à la disposition du critique (cadre, composition, valeurs...) appartiennent à la peinture et s'avèrent de ce fait inappropriés à l'image mécanique : elle introduit dès lors une notion nouvelle : le « photographique ». D'autre part, après Gisèle Freund qui nie l'objectivité supposée de l'image photographique, Susan Sontag⁷ constate que la dimension incalculable de l'intention du photographe et de la part du hasard dans la saisie de l'image rendent toute interprétation auctoriale caduque ; Bourdieu pour ces mêmes raisons renforcées par les multiples pratiques des amateurs fait achopper tout discours sur la photo comme pratique artistique...

Il n'en reste cependant pas moins, malgré tous ces échecs à prouver que la photographie est un art, que la dimension esthétique de la production des grands photographes, de Le Gray à Weston en passant par Man Ray ou Kertesz, est tout aussi irréfutable.

Aussi, dans ces années de doute que sont les années 80-90, la recherche en théorie de la photographie s'est tournée vers d'autres problématiques qui engageaient des outils différents, et passaient outre, faute de résultat définitif sinon probant, la question de la pratique artistique ; mais là encore, l'exactitude peircienne de la sémiotique essayée par Dubois et Schaeffer échoue face à un signe qui oscille de façon incontrôlable entre l'index et l'icône⁸,

⁶ « On s'était dépensé en vaines subtilités pour décider si la photographie était ou non un art, mais on ne s'était pas demandé d'abord si cette invention même ne transformait pas le caractère général de l'art. » (in *L'œuvre d'art à l'ère...*)

⁷ constat inévitable que l'on retrouve depuis dans la plupart des discours théoriques : Schaeffer, Gervereau, Dubois...

⁸ au point que Schaeffer définit la photo comme « icône indicielle » dans *L'Image précaire, op cit*

son indexicalité ne se référant par ailleurs de façon précise qu'à l'acte photographique⁹, rendant presque de ce fait la notion d'image (comme figuration) subsidiaire. Enfin, les sciences de la communication et la médiologie se voient quant à elles bornées dans l'entreprise de description d'un instrument (de communication, de pouvoir) dont l'efficace se mesure précisément à son invisibilité...

Si parmi tous ces essais – au propre comme au figuré – qui succèdent pour bon nombre aux textes de Barthes et Guibert, *L'Image fantôme* n'est que très rarement prise en compte (peut-être considéré comme un ouvrage de plus du jeune romancier narcissique aux éditions de Minuit), *La Chambre claire*¹⁰ s'est immédiatement imposée comme référence, sinieuse, dans la pensée de la photographie. Rappelons qu'il s'agit là d'un sort ironique jeté sur un texte seulement issu à l'origine d'une commande des *Cahiers du cinéma*, pour lequel Barthes a choisi, « un peu *contre* le cinéma », de parler de la photographie dans un livre qu'il précise « modeste ».

La brève introduction d'Angelo Schwarz et Guy Mandery au texte d'un entretien avec Barthes à l'occasion de la parution prochaine de *La Chambre claire* montre à quel point et surtout de quelle manière sa réflexion sur la photographie était attendue :

C'est un des hommes qui marqueront notre époque. De *Mythologies* à *Fragments d'un discours amoureux*, les analyses de Roland Barthes sur différents faits de société sont reprises, commentées, initiées, raillées parfois, mais ne passent jamais inaperçues. Son influence est indéniable sur la vie intellectuelle de notre pays.

Connaître sa position sur la photographie nous a paru indispensable pour tous ceux qui s'intéressent à elle et à la place qu'elle tient dans notre société aujourd'hui.¹¹

Cette présentation révèle ainsi l'attente d'un discours sur le mode sociologique et sémiologique, à la suite des *Mythologies* et du « message photographique », et dans une ligne qui aurait été contemporaine des essais d'une Sontag ou d'un Bourdieu. On peut dès lors imaginer la surprise du public, même coutumier de la « pensée du débusquement »¹² barthésienne, à la lecture de ces premières lignes de la *Note sur la photographie* : « Un jour, il

⁹ Philippe Dubois, dans *L'Acte photographique*, Nathan, 1990, rejoint les travaux du théoricien-praticien Denis Roche

¹⁰ Toutes les références de pages relatives au texte de *La Chambre claire* sont celles de l'édition originale Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980

¹¹ entretien paru dans *Le Photographe* de Février 1980, publié dans *Roland Barthes et la photo : le pire des signes*, éd. Contrejour/Cahiers de la photographie, 1990 ; aussi repris dans OC III, pp. 1235-1240

¹² L'expression est de Jean-Claude Milner, dans « Une césure d'intelligence », *Le Magazine littéraire* n° 314 (octobre 1993) p.49, récemment repris dans *Le Périple structural*, Seuil, 2002.

y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme (1852). » Loin d'être une introduction stratégique amenant délicatement le lecteur, par le biais rhétorique d'une émotion personnelle, au vrai sujet attendu : *La Photographie*, Barthes ne se départira pas contre toute attente de ce pronom sujet personnel et l'essai sociologique escompté rechignera à la généralisation. Ce *je* entretient un rapport toujours très confus avec le *Je* impersonnel du sujet philosophe (celui de Sartre, par exemple, dans *l'Imaginaire*, ou même cette « personne fondamentale »¹³ de l'amoureux des *Fragments* placée et analysée dans les différentes postures, aussi banales que sublimes, de la situation amoureuse). Sa réflexion sur la photographie ne se présente pas sous la forme d'une pensée distanciée déroulant ses problématiques, mais se joue sur le mode narratif d'un *work in progress*, l'aventure d'une réflexion plutôt que l'exposé de ses résultats ; Barthes cumule à la première personne les passés simples et les imparfaits du récit là où on l'attendait dans la vérité générale du présent de l'indicatif.

Un sujet à l'image de son objet

Ce qui différencie l'approche de Barthes dans *La Chambre claire* des essais qui l'ont précédée, c'est non seulement son énonciation mais aussi ce qu'il recherche de la photographie, ces deux éléments, énonciation-objet, semblant justement liés. On l'a dit, la sociologie n'est pas ici son propos, et mieux vaudrait regarder du côté sémiologique : pour autant Barthes ne se lance pas tout à fait cette fois dans la signifiante¹⁴ de Julia Kristeva ou encore dans la tripartition du signe peircien, *La Chambre claire* paraît tout entière consacrée à la compréhension subjective, assumée comme *individuelle*, du « troisième sens »¹⁵.

Il avait dégagé en 1970 ce « sens obtus » de l'image à partir de « quelques photogrammes de SM Eisenstein »¹⁶, en notant cependant qu'« un sémantologue ne

¹³ *Fragments d'un discours amoureux*, OC tome 3, p. 461 (in « Comment est fait ce livre ? »)

¹⁴ Barthes se référait en 70 à l'ouvrage de Julia Kristeva, *Σημειωτική Recherches pour une sémanalyse*, paru l'année précédente : le mot *signifiante* avait « l'avantage de référer au champ du signifiant (et non de la signification) et de rejoindre [...] une sémiotique du texte. » (OC II 868). Barthes paraît s'en détacher dans *La Chambre claire* en proposant une bi-partition nouvelle (*studium/punctum*) qui lui permet de construire un discours *parallèle* à celui tenu jusqu'à lors par la sémiotique et de développer son « idée bizarre » d'« une science nouvelle par objet » (CC 21).

¹⁵ Notre analyse reprendra quelque peu celle effectuée par Philippe Roger en 1986 dans *Roland Barthes, roman* (pp. 264-278), mais dans une perspective différente : il s'agit simplement de marquer ici à partir de l'exemple d'un texte plus ancien (*Le troisième sens*) que l'énonciation de Barthes a évolué dans le sens d'un isomorphisme avec l'objet de sa recherche : du discours socio-sémiologique sur la photographie au discours personnel sur des photographies, ce dernier choix impliquant plus qu'une stratégie énonciative, le fondement d'une esthétique nouvelle.

¹⁶ « Le troisième sens » RB, OC tome 2, pp. 867-884, repris dans *L'obvie et l'obtus*

conviendrait pas de son existence objective ». Ce sens défie en effet la description analytique : il « n'est pas situé structurellement », il demeure de l'ordre de l'« accent », du « pli » ou du « faux pli », voire du « haïku » ; il « est en-dehors du langage (articulé), mais cependant à l'intérieur de l'interlocution ». Cette obstination et cette difficulté que Barthes manifeste à décrire l'évidence qu'il persiste à percevoir malgré tout relève, écrit-il, de « la même « aberration » qui *obligeait* le seul et malheureux Saussure à entendre une voix inoriginée et obsédante, celle de l'anagramme, dans le vers archaïque ». Dans *La Chambre claire*, une même « question insist[e] », obsédante, celle de l'étonnement ressenti devant la photographie du frère de Napoléon, Jérôme, et devant *certaines* photographies sans qu'aucune règle – hors le sentiment – ne permette de définir, de cerner l'origine de cet étonnement. Roland Barthes va reprendre, près de dix ans après l'analyse des photogrammes d'Eisenstein, la poursuite de cette énigme de « l'image qui advient », l'opposition entre ce qui ressort d'une lecture culturelle de l'image, la reconnaissance de ses codes, etc., et une « question du signifiant » nichée dans l'image, un « trait pénétrant » qui ne se trouve pas partout, mais « quelque part ».

Les trois niveaux de sens définis dans le texte *Le troisième sens* (l'informatif / le symbolique (obvie) / le « troisième sens » (obtus)) pourraient recouvrir la bipartition *studium* / *punctum* que l'on trouve dans *La Chambre claire* : le *studium* paraît rassembler le niveau informatif et le sens obvie de l'image avec cette même oscillation ténue qui différenciait l'icône du symbole dans la sémiotique peircienne¹⁷. En effet, le *studium* comprend à la fois le premier niveau informatif en ce qu'il « a l'extension d'un champ que je perçois assez familièrement en fonction de mon savoir, de ma culture [par quoi aussi l'icône peut devenir un symbole] » et le sens obvie en ce que « ce champ peut être plus ou moins stylisé, plus ou moins réussi, selon l'art ou la chance du photographe, mais il renvoie toujours à une information classique [...] » (CC p.47). La dimension iconique de la photographie (signe par ressemblance) permet en effet la circulation par le signe de l'information sur le référent : le sens obvie, où je reçois immédiatement ce que je reconnais comme l'intention du photographe, et le niveau informatif, un peu en deçà, où je reconnais le référent de l'image, peuvent être rassemblés dans mon intérêt culturel pour l'image, ma lecture studieuse : mon *studium*.

Le troisième sens a ceci de commun avec le *punctum* qu'il échappe, on l'a vu, à la théorisation structurale, sémantique, et qu'il agit néanmoins comme agent perturbateur,

¹⁷ pour un exposé très clair et rigoureux de la tripartition peircienne du signe et de la photographie, cf François Brunet, *Naissance de l'idée de la photographie*, PUF 2000 – A la suite de l'auteur, on préférera la traduction française « index » à « indice » du signe par connexion physique.

« sorte de scandale, de supplément ou de dérive imposée à la représentation » (II 872), qui « vient déranger le *studium* » (CC 49), et où l'on va pouvoir mesurer l'évolution de Barthes d'un texte à l'autre : le troisième sens des photogrammes d'Eisenstein était en 1970 « un luxe [...] qui n'appartient pas *encore* à la politique d'aujourd'hui, mais cependant *déjà* à la politique de demain » (II 880) ; *versus* en 1980 « le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me *point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) » (CC 49). Disparition du politique, émergence d'un sujet : si l'objet d'étude, en ce qu'il intéresse l'auteur, paraît le même (du moins dans sa fonction perturbatrice, qui vient zébrer la lecture iconique, et sa difficulté à être décrit), l'énonciation se modifie : le sémiologue inquiet de 1970 cède dans *La Chambre claire* la place à un énonciateur aussi difficile à décrire et aussi perturbateur que l'objet de son énoncé même.

« *Des fuites d'interlocution* »

Je parle (voyez ma maîtrise du code) mais je m'enveloppe dans la brume d'une situation énonciatrice qui vous est inconnue ; je ménage dans mon discours des *fuites d'interlocution*.

(RB/RB 145¹⁸)

L'énonciation de *La Chambre claire* diffère très nettement des textes des années 50 à 70 sur la photographie. Dans les courts textes des *Mythologies*, écrits entre 54 et 56¹⁹, Barthes utilise l'impersonnel *on* comme pronom du locuteur ; en 61, dans « Le message photographique »²⁰, c'est encore un pluriel, *nous*, qui vient décrire le message sans code imposé par la photographie ; en 64 enfin, dans « Rhétorique de l'image »²¹, la « révolution anthropologique sans précédent » s'effectue aussi dans la conscience d'un spectateur indéfini *on*. Ce n'est qu'en 1970 que le *je* paraît enfin sans fard (ou, plus exactement, avec tout le fard qu'il suppose, le *je* plus trouble que n'importe quel pronom indéfini) pour décrire le troisième sens dans les photogrammes d'Eisenstein ; il précise : « La signification et la signifiance – et non la communication – m'intéressent seules, ici. » (II 868) Là intervient la rupture : s'engageant sur le terrain nouveau de la « signifiance », du beau mot de Kristeva, Barthes cède et tourne le dos à celui de la description structurale, sémantique et fiable, celle qui peut se targuer d'un locuteur indéfini : il entre, obligé, dans *l'interlocution* qui permet d'avancer,

¹⁸ in « le shifter comme utopie »

¹⁹ sur la photographie dans les *Mythologies* (pagination du tome 1 des OC) : « L'acteur d'Harcourt » (Myt, 576), « Photo-chocs » (Myt, 626), « Photogénie électorale » (Myt, 661)

²⁰ OCI, 938

²¹ OCI, 1417

non plus dans la « sémantologie » objective, mais dans le constat insituable d'une « question du signifiant ».

Dans *Roland Barthes, roman*, Philippe Roger argumente un mépris profond de Barthes pour la photographie qu'on discutera plus loin, il note cependant à juste titre que si *l'obtus* dégagé des photogrammes d'Eisenstein est repris dans le *punctum*,

le *punctum*, par-delà *l'obtus*, reprend en charge les éléments d'analyse refoulés par la volonté de rigueur sémiologique de 1961 et 1964. Avec le *punctum* font retour, « à une autre place », la valeur herméneutique du *trauma*²² et la position eidétique de l'« avoir-été-là » photographique²³. [...] *La Chambre claire*, confrontée aux textes antérieurs sur la photographie, offre ce spectacle rare : d'un Barthes tâonnant, bronchant devant l'obstacle, revenant à la charge, dès qu'un instrument nouveau lui tombe entre les mains ; ou, si l'on veut, retouchant inlassablement le cliché, jusqu'au bon tirage : le dernier livre.²⁴

Ce « tâonnement », en effet, s'il est absent des textes précédents, transparait néanmoins déjà dans ces autres « notes » que sont les « notes de recherche sur quelques photogrammes d'Eisenstein » de 1970. A l'humilité, à la légèreté de la « note » convient la description sans rigueur objective (*justement impossible*) de cet « excès de sens ».

On ne conviendra pas sur ce point du jugement de Philippe Roger, sur la légèreté ironique de la « Note sur la photographie » qui permettrait à Barthes de « domestiquer cette Photographie, qu'il a toujours jugée ancillaire ». Si l'ironie est en effet présente, c'est celle que l'auteur assume devant son échec systématique à dépasser, à articuler cette évidence qu'il percevait au premier du coup d'œil : « ça a été ».

La « note » – ainsi postulée comme un « genre de l'essai » – n'est pas « mince » mais donnée comme inaboutie, elle ne peut comme le dit Philippe Roger constituer le « dernier livre », elle ne « règle [pas] la question » : au contraire, c'est dans des « notes de recherche » sur les photogrammes que Barthes a d'abord osé avancer cette réflexion qui ne s'appuyait pas sur des données « objectives », et force est de constater qu'il y traite, non de la photographie – qu'il avait jusqu'ici tenté rigoureusement d'analyser – mais des photogrammes. La différence, dans l'optique de Barthes, est importante : on sait que les photogrammes se définissent en termes *d'extraction* d'un continuum que l'auteur juge fasciste, celui du cinéma²⁵, et qu'ils

²² in « Le Message photographique »

²³ encore sous la forme de la « pure dénotation » dans « Le Message photographique »

²⁴ Philippe Roger, *Roland Barthes, roman*, p.268

²⁵ ce que Guibert signale également dans un article du Monde en 1979 : « Parler de la photo de film ne revient pas à parler de la photo : c'est une espèce à part, hybride, qui ne se réfère pas à la réalité et n'a de valeur que

sont *fonctionnellement* voués à l'animation ; la photographie, image fixe au contraire, se définit chez lui en termes de *destination*, Barthes n'est pas photographe, il utilise et analyse les photos qu'il *reçoit* : « Je suis un pur consommateur du produit photographié », confie-t-il.²⁶

Parler du photogramme n'est dès lors pas tout à fait parler de la photographie, et la « note » n'est pas tout à fait un genre achevé de l'essai : on voudrait suggérer ici que la « note » libère Barthes de la nécessité d'un discours rigoureux et objectif, et d'autre part, que le photogramme lui permet d'avancer ce qu'il avait jusqu'ici, selon les termes de Philippe Roger, « refoulé » dans son discours sur la photographie.

Ainsi, si *La Chambre claire* n'apporte pas d'inédit sur la Photographie de Barthes, si en vingt ans tous les éléments permettant de la décrire ont en effet paru dans différents articles, et pour le plus contestable, le *punctum* ou *l'obtus*, dans des « notes de recherche » sur des photogrammes, la « Note sur la photographie » avance finalement (?) le constat à la fois d'une impuissance : « je ne puis décrire la photographie », et d'une certitude « elle n'existe que pour moi ». Et l'ironie de la *camera lucida* demeure, non le terme d'un mépris, mais celui d'un défi, d'un conflit entre un effet certain quoique insituable et l'inarticulable de son fonctionnement. « Bête », « plate », la photographie l'est trop essentiellement pour que l'analyse l'approfondisse ; et si Roland Barthes se trouve « scientifiquement seul et démuné » devant elle, s'il se veut « sauvage et sans culture » dans *La Chambre claire*, c'est que la recherche du *punctum* oblige de façon magique, romanesque, le chercheur à se faire aventurier, le scientifique à se faire héros de la quête.

Il écrit : « Je devais accepter de mêler deux voix : celle de la banalité (dire ce que tout le monde voit et sait) et celle de la singularité (renflouer cette banalité de tout l'élan d'une émotion qui n'appartient qu'à moi) » (CC p.119). De la même manière, ce troisième « sens qui vient « en trop », à la fois têtue et fuyant, lisse et échappé, [il] propos[ait] de l'appeler *le sens obtus*. ». « Deuxième voix » (de la singularité), « troisième sens », « *punctum* » : les trois éléments partagent dans leurs descriptions le champ sémantique de la fugue, la fuite, l'élan, et du supplément insaisissable, de l'incident qui vient bousculer l'ordre réglé de l'obvie dénotation/connotation, du *studium*, et de l'énonciation impersonnelle : « ce que tout le monde [dit de ce qu'il] voit et sait ». Et, de fait, le *punctum* est défini par son action

comme extrait, comme souvenir du film, comme objet de collection. La photo agit forcément comme preuve – c'est l'évidence : ça s'est passé – alors qu'ici on a affaire à des costumes et des décors, des lumières non naturelles, une mise en scène, des gestes répétés et suspendus. » (in *La photo, inéluctablement*, p.109)

²⁶ Roland Barthes et la photo. *Le pire des signes*, éd. Les Cahiers de la photographie, Contrejour, 1990, entretien avec Angelo Schwarz, p.75

réversible : « telle photo tout d'un coup m'arrive ; elle m'anime et je l'anime. »²⁷ ; cette dynamique « entraîne le spectateur hors de son cadre²⁸ ». Réversibilité de l'élan : l'observateur et ce qu'il cherche (trouve) s'échappent à eux-même d'un même mouvement ; la quête du troisième sens ne peut être menée que par le sujet qu'il *mobilise* (qu'il émeut, qu'il anime). Quête, en effet, dès lors que l'énonciation doit, pour poursuivre son objet, s'échapper du registre de l'analyse distanciée, et s'élancer dans celui de « la photographie comme aventure » avancée par la note 7 de *La Chambre claire*.

Le roman comme seul moyen de discours sur la photographie

De là, le sous-titre « Note sur la photographie », pour que soit signalée la recherche en cours plutôt que son résultat ; de là la première personne et les temps du récit, les nombreux ressorts littéraires du genre fantastique²⁹. De là, en effet l'ouverture assumée sur le roman que décrit Philippe Roger, où Barthes se rapproche encore une fois de Proust. Mais, dans la perspective que l'on défend, la photographie n'est pas, comme Roger la présente, l'objet avancé pour escamoter l'objet réel du discours : l'écriture elle-même. Par son essence – en effet donnée d'entrée, et même avant le livre – « ça a été », la photographie met en question, elle *mobilise* le discours de façon gratuite : c'est-à-dire sans autre résultat possible que ce mutisme auquel elle reconduit toujours. Elle recommande l'animation parce qu'elle est fixe, le signe discontinu parce qu'elle est continue : elle subjugué le langage parce qu'elle ne peut s'y résoudre ou s'y dissoudre. « Quoi ! tout un livre (même bref) pour découvrir cela que je sais dès le premier coup d'œil ? » (CC 176) Ce constat n'est en effet pas celui d'un échec : « tout ce livre » montre – et c'eût pu être à l'infini – que la photographie cristallise tout ce que le langage ne tient pas (le temps, la mort, l'idéal de la dénotation pure...). La photographie *provoque* (elle *défie*, mais aussi elle *donne lieu à*) l'œuvre de langage, elle est le lieu, le motif par excellence de la fiction du langage.

Par conséquent, seul un énonciateur placé sous le signe de la fiction, personnage d'un roman bien marqué, ancré d'entrée par le stéréotype d'une introduction de conte pour enfants comme « Un jour, il y a bien longtemps », a la possibilité d'articuler *quelque chose* sur la

²⁷ CC, p.39

²⁸ CC, p.93

²⁹ quelques exemples des éléments de ce registre fantastique qui parcourt *La Chambre claire* : outre le champ lexical de l' « étrange », du « bizarre » et la solitude du narrateur dont personne ne semble comprendre l'émotion dans l'incipit, la photo est comparée à un « mutant », un « martien » ; le narrateur se fait « fantôme », « spectre », il éprouve « comme une angoisse policière (EA Poe) » (135), il est tutoyé comme un enfant de conte par la voix personnifiée de la science (19) ; il choisit son « chemin » en cherchant des « guides »... Et de fait, Barthes définit la photographie comme « une magie, non un art ».

photographie. Temps perdu, précisément, à dérouler dans la fiction ce que la photographie arrête.

Aussi Barthes inaugure-t-il en 1980 avec *La Chambre claire* ce discours du regardeur de photographie exceptionnellement cohérent parce que soumis d'entrée à une condition d'énonciation aussi incertaine que son objet. Si ses descriptions sont parfois très discutables d'un point de vue scientifique de théoricien de la photographie, le choix énonciatif de l'écrivain fait volontairement rempart : cerné par un *je* incertain, « sauvage, sans culture », son discours sur la photographie développe une pensée limitée, « seul[e] et scientifiquement démun[i]e », mais enfin juste. Si, comme on le constate dans les différents ouvrages sur la photographie, cette dernière échappe de façon essentielle à la théorisation scientifique, la fiction du langage, c'est-à-dire la littérature, fournirait seule le moyen possible de parler d'elle, de développer enfin un discours juste.

Parce qu'elle se constitue de fait de l'impuissance du langage (elle est « l'aventure de l'impossible langagier »³⁰ que ne cesse justement de pointer la photographie), la littérature peut seule prétendre à une pensée de la photographie qui s'exprimerait sans jamais avoir à se contredire. Et si *La Chambre claire* reste une référence, c'est parce que Barthes y fait, y conte *l'expérience de la photographie*, laissant – peut-être ironiquement – à charge d'autres théoriciens une conclusion qu'il sait ne pas pouvoir et qu'il ne veut pas tirer, laissant surtout son expérimentation comme *preuve* de l'impossibilité de conclure sur la photographie.

Dès lors, c'est ici que le romancier Hervé Guibert trouve à être comparé à l'essayiste en récession qu'a choisi d'être Roland Barthes. Si *L'image fantôme* parue en 1981 aux éditions de Minuit n'a pas eu le retentissement de *La Chambre claire*, sortie l'année précédente, les éléments de comparaison n'en demeurent pas moins très nombreux.

Guibert non plus n'est pas un novice du discours sur la photographie quand il publie *L'image fantôme*, il est depuis 1977 responsable de la rubrique photo au *Monde*, et arpente depuis lors professionnellement galeries parisiennes et rencontres annuelles en Arles. Critique, et non théoricien, Guibert n'a jamais eu dans ses textes à justifier d'un discours construit et cohérent sur la Photographie, mais « seulement » à rendre compte des différents

³⁰in *RB par RB*, « La littérature comme mathésis »

travaux des artistes exposés ou publiés entre 77 et 85, année de son départ du journal³¹. Ses articles, de longueur variable, sont alertes, enlevés, d'un pas de course qui reproduit souvent, en jouant l'instantanéité, le parcours du regardeur dans la galerie ou dans le livre. Le journaliste présente synthétiquement les informations, le contexte (biographie, dates, lieux...) et très fréquemment, dynamise son texte en s'emparant du sujet photographe comme d'un personnage de récit, par exemple Lartigue, dans *Le Monde* du 5 et 6 octobre 1980, en décrivant l'un de ses clichés :

[...] Une femme est assise sur la chaise, un chapeau dissimule son visage, elle doit être très belle. La place en face d'elle est libre, une serviette froissée près de la carafe de vin, l'homme s'est levé pour prendre la photo.

Il a eu le sentiment de l'exception de cet instant, il sait bien qu'au bout du compte, la vie n'est faite que de ces instants-là, qu'il ne reste dans le souvenir que ces quelques instants qui font croire au bonheur. (PhI 245)

Souvent, ainsi, le regardeur Guibert se transporte fantasmatiquement dans l'espace-temps de la saisie de la photo, dans la personne imaginée du photographe à l'instant de la prise. Mais, ce faisant, il passe sous un silence stylistique sa personne de locuteur, et l'objectivation du discours journalistique s'effectue ainsi par ce détour : l'imagination de la subjectivité d'un autre, du photographe dont *on* parle ; on sait depuis Joyce que le discours indirect libre reste propre à faire oublier son rapporteur. On aura l'occasion de revenir longuement sur ce transport fantasmatique du regardeur dans le cadre de la photo.

Ce qui nous intéresse ici relève en effet encore de l'énonciation : même si les travaux publiés par Barthes sur la photo se différencient bien évidemment des articles critiques de Guibert dans le quotidien, ce dernier utilise également la portée objective du pronom indéfini pour décrire, contextualiser et exprimer son sentiment face aux œuvres dont il rend compte. Comme le scientifique l'avait choisie au seuil de *La Chambre claire*, le critique assume l'individualité du *je* pour *L'Image fantôme* ; il se fait également personnage-narrateur dans un recueil de récits où la photographie est tour à tour thème, objets, voire personnages de brèves intrigues. Guibert ne fait pas œuvre ici de recherche, c'est bien entendu ; mais les postures de

³¹ Le recueil *La Photo, inéluctablement*, paru chez Gallimard en 1999, constitue une sélection effectuée par l'ayant-droit d'Hervé Guibert dans un corpus complété par nos soins et inédit que nous reproduisons en annexe de cette thèse. On trouvera ainsi la liste complète des articles sur la photographie publiés dans le journal *Le Monde*, datés et classés par ordre chronologique.

regardeur³² qu'il incarne face à la photo de famille, la photo porno, la photo de voyage, la photo policière, etc. représentent autant d'exemples d'expérimentation de la photographie qui permettent au romancier, comme à Barthes, de faire œuvre de littérature, de « temps perdu » à articuler de la fiction sur la photographie. S'il en vient également à la photo comme moteur de fiction, ce n'est probablement pas par mal-assurance ou par insuffisance de sa propension à être-personnage (il a constitué tout son œuvre de cette « création d'un fantastique de soi-même »³³), mais précisément parce que celle-ci lui offre un nouveau moyen d'expérimenter cette identité fictionnante : objet magique courant dans le réel, la photographie ressemble de fait au personnage guibertien et à ses histoires, proches et ressemblants au réel sans jamais toutefois en être.

« *Comment voulez-vous parler de photographie sans parler de désir ?* » (IF 89)

« L'article », dans *L'Image fantôme* (p.125), est le récit de la rédaction fiévreuse d'un article sur la photographie de Sander, paru dans *Le Monde* du 27 avril 1978 : « Portrait d'une nation. La sociologie en visages d'August Sander », repris dans *La Photo, inéluctablement* (pp.60-62). Ce récit nous intéresse à deux titres : d'une part Guibert y témoigne lui-même de sa volonté de s'effacer au profit du travail et de la personnalité de l'artiste qu'il commente – effacement exceptionnel dans l'écriture guibertienne qui parcourt ainsi l'ensemble de ses articles sur la photo dans le journal car Guibert s'immisce dans le travail des photographes avec sensibilité et distance, sans jamais s'approprier leur œuvre. D'autre part, si le compte-rendu du travail de Sander fournit la matière d'un article *et* du récit de la rédaction de cet article, c'est que les centaines de portraits d'Allemands anonymes des années 20-30 qui l'ont fait connaître n'ont en commun que le désir d'objectivité de l'auteur : dans une sorte d'entreprise de recensement sociologique inédite qui interdit toute perspective sensible ou subjective, visages et corps se succèdent, « posés », sans que jamais la technique du photographe varie pour les différencier, si bien que la seule intention décelable dans ces photographies demeure la volonté d'objectivité de Sander. Aussi son œuvre représente-t-elle un véritable défi pour le critique soucieux de n'exprimer qu'une subjectivité qui serait imputable au photographe.

³² NB : On réserve pour les analyses des prochains chapitres le motif de la photographie quand l'énonciateur Guibert est praticien, objet du portrait, et sujet-objet de l'autportrait dans *L'Image fantôme*.

³³ Raymond Bellour, *Le Magazine littéraire* n°276, avril 1990

Guibert raconte ainsi sa « fièvre, sans doute déclenchée par [son] impossibilité » à écrire sur cette œuvre insolite, son incapacité à tenir la même distance dans son discours, la même objectivité que celle du travail de Sander :

Comme il y avait une tentative « objective » dans les photos de Sander, j'avais voulu mettre la même objectivité dans mon papier, donner quelques repères biographiques, définir simplement la méthode de travail. Mais quand je relus l'article imprimé, quelques jours plus tard, ma fièvre définitivement chassée, j'y trouvai tous les termes de ma solitude et de ma maladie. Je m'aperçus qu'à travers ces photos, qui m'étaient pourtant étrangères, je n'avais fait que parler de moi, et j'en fus presque effrayé... (IF 125)

L'article sur Sander, en effet, progresse par négation et par restriction, et montre bien cette incapacité de Guibert à parler objectivement de l'objectivité ; l'écriture y rechigne manifestement :

Qu'est-ce qui différencie une telle démarche d'une démarche policière qui fiche les individus ? Sander n'est pas répressif : sa nomenclature est pratiquement inutilisable, sinon par un sociologue ou un historien. Le regard de Sander s'arrête à la physionomie, au paraître et au costume social. Il ne va pas dans l'abandon des individus. L'histoire de chaque portrait reste à écrire. Mais l'histoire s'écrit par fragments, d'un portrait à l'autre. (Ph I 61)

Si l'on substituait à cette dernière coordination « mais » une conjonction qui ne marque pas l'opposition : « L'histoire de chaque portrait reste à écrire. *Et* l'histoire s'écrit par fragments, d'un portrait à l'autre. », on observerait que ce « mais » marque l'impossibilité d'un seul type d'écriture, une écriture aussi objective que les portraits de Sander. En effet, Guibert pourrait écrire une « histoire de chaque portrait », « par fragments », *mais* elle n'aurait plus rien de commun avec la photographie objective de Sander, plus rien non plus de commun avec la représentativité objective de l'écriture attendue par le genre journalistique. En d'autres termes, si jusqu'au petit matin, Guibert a réécrit « sans cesse l'article en butant sur des formules », c'est qu'il luttait contre la subjectivité qu'impliquait naturellement, par une sorte de nécessaire compensation, l'œuvre de Sander : il luttait contre l'écriture qui est la sienne, faite de son propre désir.

[...] pas de « bonnes têtes » ou de « mauvaises têtes », car il est possible de tricher avec la physionomie. Pas non plus de têtes qu'on puisse vraiment « aimer » : Sander avait dû prendre des distances avec son propre désir. Peu de têtes « aimables ». (PhI 62)

« Comment voulez-vous parler de photographie sans parler de désir ? », interroge l'auteur ailleurs, dans un texte de *L'Image fantôme*. Il y rapporte une discussion avec un anonyme qui lui fait remarquer que la plupart de ses « récits suintent l'homosexualité ». Ni dissimulation, ni arrogance, explique-t-il, « il en va juste de la vérité de l'écriture. [...] L'image est l'essence du désir, et déssexualiser l'image, ce serait la réduire à la théorie. » (IF 89). A ce titre, on comprend que la fièvre s'empare du critique quand « arriv[e] le jour où [il doit] écrire un article sur la photographie d'August Sander » (IF 125), sur des images où le photographe a « dû prendre des distances avec son propre désir » (PhI 62). Des images où, dès lors, le seul désir perceptible ne peut être que celui du regardeur, que Guibert cherche vainement dans son article à taire, par conscience professionnelle, pour « mettre la même objectivité dans [son] papier ».

De fait, l'article est chaotique car Guibert ne peut s'empêcher de « ne faire que parler de [lui] » : recontextualisant historiquement – c'est-à-dire objectivement – l'entreprise de Sander dans l'Allemagne nazie, il écrit : « Les archétypes de Sander étaient loin d'être aryens : on pourra aujourd'hui trouver dans ses photos une affection de la tare, du tératogène, d'autant plus insidieuse que les visages sont donnés pour quotidiens, et représentatifs. » (PhI 61) Or, si la présence cette « affection de la tare, du tératogène » pourrait s'avérer discutable dans l'œuvre de Sander, elle est en revanche assurément l'une des caractéristiques de celle de Guibert³⁴. De la même manière, ces négations et restrictions qu'on a montrées qui construisent son discours sur les photos de Sander recèlent, dans une sorte d'infra-texte, les possibles qui sont ceux de l'écriture guibertienne ; en rétablissant par antonymie les assertions niées ou évacuées, on obtiendrait une définition de l'écriture guibertienne qui tendrait à : « [Continuer au-delà de] la physionomie, [du] paraître et [du] costume social. [Aller] dans l'abandon des individus. [Écrire] l'histoire de chaque portrait. [...] par fragments, d'un portrait à l'autre. » (PhI 61). On trouverait ainsi l'expression d'un désir d'écriture, de fiction, évidemment romanesque, dont l'expression est dans l'article clairement refoulée par les différentes négations. Le désir de Guibert est perclus dans tout ce qui *n'est pas* la caractéristique de l'œuvre de Sander, tout ce qui *ne s'y trouve pas*, et la résolution de ne pas laisser libre cours à son écriture. La fidélité au « style objectif » de Sander contraint

³⁴ La liste d'exemples pourrait être très longue : Guibert est l'auteur d'un texte intitulé « mémoires d'un dysmorphophobe », il raconte par exemple dans *Vice* ses visites des musées qui exposent en cire les différentes malformations de corps humains, plusieurs romans font état de l'obsession qu'il avait d'une cavité osseuse qui creusait son sternum, il aime chez Vincent dans *Fou de Vincent* toutes les marques sur son corps qui pourraient dénoter la maladie, etc....

douloureusement l'écriture, elle l'empêche en raison de cette absence de désir décelable de Sander dans lequel s'immiscer pour dire son œuvre, et de ce scrupule de ne pas la trahir en parlant de son propre désir.

Le désir du regardeur

Ce principe d'effacement du critique est celui qu'abandonne justement Guibert dans *L'Image fantôme*, reprenant librement l'expression de son désir face à la photographie. Sur la soixantaine de textes qui composent le recueil, environ un tiers est consacré au regard sur la photographie (Guibert y parle aussi de sa propre pratique de la photo, des fantasmes d'images à faire, des autoportraits... aspects que l'on observera au fur et à mesure de notre étude), l'ensemble du livre recouvre ainsi de façon presque exhaustive les différents rapports possibles d'un individu à la photographie.

Dans la posture du regardeur, qui était celle du critique, Guibert ne cède cette fois à aucune contrainte : comme Barthes pour *La Chambre claire*, il ne revendique pas un discours général, théorique et construit ; par le *je*, il expérimente la photographie, fait non seulement œuvre de littérature, mais touche comme l'avait fait Barthes par ce bais à des vérités de l'image. Il en retrouve certaines, déjà énoncées par d'autres de façon plus théorique, par exemple il décrit à la première personne dans « L'inventaire du carton à photos » (IF 34-44) une des conclusions fameuses de l'essai sociologique de Bourdieu, la fonction de cohésion familiale de la photographie, qu'il reprend presque explicitement face à ses propres photos de famille, il conclut ainsi : « Il me semble maintenant que le sujet véritable de toutes ces photos était de montrer, de certifier mon appartenance à mes parents [...] ». (p.37) , c'est également là la trace d'une veine romanesque qui sera exploitée dans *Mes Parents* (Gallimard, 1986)

Dans « Photo-souvenir (Berlin-est) » (IF 28), il note à la suite de Sartre que la photographie ne correspond pas à l'image mentale du souvenir ; cependant ce n'est pas d'un exemplaire « Pierre » qu'il parle, mais de N. sur la photo duquel il « ne retrouve rien de ce qui [l']a charmé chez lui : son sourire très doux, la grimace timide de son rire. » Il écrit : « J'ai beau scruter ce visage, je n'arrive pas à le rétablir, et je sais bien que ce visage, le vrai, va disparaître tout à fait de ma mémoire, chassé par la preuve tangible de l'image [...] » (IF 28). De la même manière, à l'aide d'une comparaison de la mémoire avec des magasins de diapositives dans « Diapos » (IF 142-144), il s'essaiera à décrire le fonctionnement de la mémoire des visages : « Les visages les plus lointains sont comme des images trop sombres ou trop pâles, qui nécessitent une restauration, un temps plus long d'exposition, ils se

régénèrent très lentement, et ils sont à chaque souvenir des contretypes de contretypes, ils s'éloignent toujours un peu plus de l'original. » (IF 144) On se souvient que Sartre avait utilisé l'image mentale du Panthéon pour montrer sa défectuosité par rapport à « l'original » : on ne peut y compter les colonnes ; mais Guibert ne semble utiliser ces observations que pour parler encore de lui, de sa difficulté à se remémorer des visages aimés, de ses choix d'en faire tomber d'autres dans l'oubli...

Ces (re-)découvertes n'intéressent pas en effet l'auteur dans une visée démonstrative, son objet est moins la photographie que la possibilité d'un discours sur la photographie, comme Barthes : l'écriture. L'un des textes qui l'explicitent le plus directement est « Les photos préférées » (IF 121-124), où il tente comme Barthes d'effectuer une sorte de liste de photos précises d'auteurs divers, et parvient à une conclusion qui ressemble à la définition du premier *punctum* (le détail qui point, et non la fracture du second type majeur du *punctum* du « ça a été ») :

Quel serait le thème de cette collection, sinon mon goût, *quelques inclinations minuscules et capricieuses* ? L'enfance ? La mort ? Le thème pédophile de l'homme qui porte un enfant dans ses bras ? Ou bien un cocktail de tous ces penchants ? (IF 123, je souligne).

Guibert ne cherche lui aussi dans la photographie que ce qui l'intéresse, lui, de façon privée : il recense des thèmes référentiels et non des préférences formelles³⁵. Mais au moment de tester la nature de son désir pour elles par la possibilité d'acheter, de posséder ces images qu'il aime, il fait retour : il aime en effet la photographie sans la photographie, il aime son rapport à la photographie :

[...]au fur et à mesure que j'avance, [ces photos] deviennent étrangères à mon récit, qui devient vraiment un négatif de la photographie. Il parle de la photo de façon négative, il ne parle que d'images fantômes, d'images qui ne sont pas sorties, ou bien d'images latentes, d'images intimes au point d'être invisibles. Il devient aussi comme une tentative de biographie par la photographie : chaque histoire individuelle se double de son histoire photographique, imagée, imaginée. Or, de quel droit m'accaparerais-je ces autres images, ces images d'autres, ces positifs ? Elles passent dans mon histoire, elles s'y cognent et parfois elles s'y installent, mais elles ne seront jamais à moi. (IF 123-124)

³⁵ même s'il est entendu que le jeune ouvrier assassiné d'Alvarez-Bravo ou le jeune paysan des Charentes de Strand, parmi les exemples que Guibert cite, ont en commun, outre la désirable jeunesse de leurs modèles, un intérêt formel évident.

Si l'intérêt de Barthes pour la photographie pouvait résider dans la fracture temporelle du « ça a été », moteur évident d'écriture proustienne, il apparaît que celui de Guibert se tient dans l'étrangeté essentielle de l'image, la résistance absolue à l'appropriation. Il participe ainsi théoriquement à notre conception de la photographie comme vue détachée de l'œil par laquelle je vois « les images d'autres ». Cette schize de la perception dans la photographie n'est alors pas chez Guibert le moteur d'une recherche du temps perdu, du deuil, entre le premier regard de la prise et le second du cliché développé, mais celui d'une possibilité de se dédoubler soi-même, d'affronter l'étrangeté irréductible du regard photographique, non plus dans le temps, mais dans le lieu. À la fracture temporelle stigmatisée par Roland Barthes répond en quelque sorte chez Guibert la fracture topologique du sujet face à l'image, principe de fiction physiquement ancré dans le réel :

[...] quand il regarde une photographie, de par ce découpage plus ou moins rétréci (ou agrandi) et parcellaire, [le sujet] oblige sa fovéa³⁶ à un exercice semblable à celui de l'œil en état de désir, ou d'obsession, c'est-à-dire au ressassement. Il ne voit plus rien d'autre, que cette image détachée sur les bords absolument flous du contexte, et du réel, et il voit trop, de trop nombreuses fois, les mêmes pigmentations irréelles du papier. Le regard photographique est une espèce de fétichisme de la vue : une seconde fovéa à l'intérieur de la fovéa, un enfant monstrueux, un abîme minuscule, un super-concentré [...] » (IF 110)

Ainsi la photographie implique-t-elle sous le regard des deux auteurs deux formes d'un même paradoxe : la rupture d'un déictique révolu pour Barthes, une mise en abîme monstrueuse de la vue pour Guibert. Ces deux aspects (temporel et topologique) paraîtraient ainsi à même de fonder une *esthétique du regard photographique* (au sens du regard qui se porte sur la photographie), une esthétique jamais tentée parce que soumise, justement, à l'étymologie de l'*aisthanesthai*, au « sentir » propre et inaliénable d'un sujet privé, dont les axiomes ne sont pas reproductibles d'un sujet à l'autre, ni d'une image à l'autre. Guibert comme Barthes abandonnent pour en avancer l'idée toute prétention à l'objectivité critique ou scientifique, et se coulent l'un et l'autre dans un discours que fondent seuls leur désir, leur trouble ou leur perplexité personnelle face à la photographie.

³⁶ Hervé Guibert rapporte p. 109 avoir lu dans un article scientifique cette définition de la fovéa « surface nette dans la vision qui se réduit à une petite dépression médiane de la tache jaune, au centre de la rétine, [...] qui correspond, projetée par l'exercice de la vue, à un ongle de l'index si l'on tend le bras à l'horizontale devant soi. »

« Science impossible de l'être unique », le discours du regard photographique néglige nécessairement son objet théorique, incapable de le considérer en-dehors du lien particulier, intime qui l'y attache. Ses résultats sont ainsi ceux d'une « phénoménologie privée »³⁷, justes s'ils ne sont pas amenés par une énonciation générale qui les désavouerait. On l'a dit, on ne peut prétendre considérer la photographie comme « vue détachée de son œil » dans un discours proprement scientifique, mais au sein d'une démonstration qui s'appuierait sur des phénomènes de croyance, de « ressenti comme tel », c'est-à-dire sur des données ne relevant jamais que de la subjectivité et amenant la fiction, il devient dès lors possible d'envisager la photographie comme phénomène perceptif principe de fiction dans l'écriture.

³⁷ Philippe Roger op. cit.

Malone et « sa » photo : « je ne suis peut-être pas loin »

Si l'on n'a pas jusqu'ici abordé Beckett, c'est qu'il n'a évidemment pas consacré autant d'attention à la photographie que Barthes et Guibert. Néanmoins, deux occurrences du motif de la photographie décrite par un regardeur apparaissent dans *Malone meurt*, qui pourraient fournir l'occasion de vérifier notre hypothèse de la photographie comme phénomène perceptif paradoxal, qui contient ces deux fractures, temporelle et topologique, qu'on a dégagées. On peut en effet constater que c'est sur le mode de la contradiction et de la confusion que Malone fait la description de « sa » photo, quand il recense une fois de plus ses possessions. On sait que la position de l'énonciateur chez Beckett est toujours problématique, l'image mémorielle envahit souvent l'espace perceptif au point qu'il devient impossible de distinguer – avec le locuteur lui-même – qui parle, de celui qui est présent (le plus souvent dans une chambre dénudée), ou de « l'autre soi-même », passé ou imaginaire, dont le premier évoque l'image³⁸.

Ma photo. Ce n'est pas une photo de moi, mais je ne suis peut-être pas loin. C'est un âne, pris de face et d'assez près, au bord de l'océan, ce n'est pas l'océan, mais pour moi c'est l'océan. On a essayé naturellement de lui faire lever la tête, pour que ses beaux yeux s'impriment sur la pellicule, mais il la tient baissée. On voit aux oreilles qu'il n'est pas content. On lui a mis un canotier sur la tête. Les maigres jambes dures et parallèles, les petits sabots à fleur de sable. Les contours sont flous, c'est le rire du photographe qui a fait trembler l'appareil. L'océan a l'air si peu naturel qu'on se dirait au studio. Mais ne devrais-je pas dire plutôt le contraire. » (*Malone meurt* pp.128-129, je souligne)

Malone en effet n'est « peut-être pas loin » d'être l'âne qu'on prend en photo, « peut-être pas loin » d'être le photographe qui s'inquiète techniquement de l'impression de ses beaux yeux sur la pellicule, « peut-être pas loin » d'être un témoin de la séance photo qui se souvient qu'on avait tenté en vain de faire lever la tête à l'animal, « peut-être pas loin » enfin d'être le regardeur qui constate que les bords du cliché sont flous et qui le justifie par un souvenir ou une supposition : « c'est le rire du photographe qui a fait trembler l'appareil. ». Toutes ces hypothèses ne sont « peut-être pas », de fait, exclusives les unes des autres : l'ubiquité du regardeur de photographie est en effet topologique (dans, à côté de la photo, devant la photo) et temporelle (moment de la saisie de la photo, moment du souvenir de la

³⁸ à titre d'exemple, on peut se référer aux pièces pour télévision : *Nuit et rêve*, 1983, ou *Quoi où*, 1986. Jim Lewis, le cameraman de cette dernière, décrit : « Dans le cadre on voit Bam en train de se souvenir et qui maîtrise la situation lorsqu'il dit « j'allume ». Puis la lumière apparaît sur le champ de jeu et on voit Bam tel qu'il était à cette époque-là dans sa jeunesse, et les autres personnages qui y sont attachés. » (Jim Lewis, « Beckett et la caméra », propos recueillis par Sandra Solov, *Revue d'esthétique* n° spécial 1986, p. 374

saisie de la photo, moment du regard qui se porte sur la photo). Reste à noter que Beckett exacerbe le paradoxe en mettant en doute l'énoncé même de ces positions hypothétiques : « mais ne devrais-je pas plutôt dire le contraire. ». Aucun espace du locuteur n'est stable, que ce soit celui du regard ou celui de la séance, lui-même mis en doute en dernier recours : le peu de naturel de l'océan qu'observe le regardeur *sur le cliché* lui fait penser que la photo a été prise en studio, ou bien « le contraire » : le locuteur *dans le studio* pense que l'océan a l'air peu naturel...

« Mal vue, mal dite », la photographie ne peut que l'être, et d'autant plus pour un Beckett soucieux de préserver l'énigme qui fait qu'un Malone une photo à la main génère de fait d'autres Malone, « peut-être » assez proches : un Malone dans la photo, un Malone qui se souvient de la séance photo, un Malone qui est l'auteur, photographe ou descripteur de la photo, etc., dans une image définitivement sans fond. Le regard photographique suspend toute assertion, et l'objet photo que possède Malone démultiplie le caractère « douteux » qu'arborent ses autres possessions (le bâton, le carnet, le crayon...) « Car ne sont à moi que les choses dont je connais la situation, assez bien pour pouvoir les attraper, à la rigueur, c'est la définition que j'ai adoptée, pour définir mes possessions, sinon je n'en finirais pas, mais de toute façon je n'en finirai pas » (p.125). Comment, dès lors, dire *posséder* une photographie dans la mesure où celle-ci concentre essentiellement, comme on l'a vu, plusieurs situations ? Malone entend ainsi par « Ma photo » cette seule juste définition : « Ce n'est pas une photo de moi mais je ne suis peut-être pas loin ».

Hypothèse et négation, le regard photographique s'établit sous le régime du doute propre à mettre en valeur l'énigme non seulement de la représentation (présence-absence) mais de l'ubiquité de la situation de l'objet *et* du regardeur : déictique révolu et mise en abîme « monstrueuse » de la vue, il s'agit toujours de se situer par rapport à la photo. L'axiome du regard photographique pour Malone serait ainsi « Ce n'est pas [X] mais pour moi c'est [X] », l'affirmation seconde relevant de l'instabilité du subjectif qui ouvre la voie à l'ensemble des situations possibles, des différentes positions dans les différents espaces-temps du regard photographique.

Macmann et la photo de Moll : « ce souvenir d'elle »

L'autre occurrence du motif de la photographie qu'un personnage regarde dans l'œuvre écrit de Beckett apparaît dans la « partie Macmann » de *Malone meurt*. Si l'on ne retrouve pas dans cette description les contradictions et les confusions qui marquaient le rapport de Malone

à « sa » photo, c'est de toute évidence que cette photographie n'est pas, justement, « la photo de Macmann », et que ce dernier ne la considère en rien dans un rapport de possession du regard qui le mènerait à diffracter comme Malone dans sa description les différentes situations dans lesquelles il *peut être* face à sa photo. En effet, Macmann regarde non pas *sa* photo mais une photo de Moll, sa maîtresse, et cette altérité du sujet-objet de la photographie par rapport au regardeur va générer un régime descriptif tout à fait différent. On note l'omniprésence de modalisateurs du discours marquant l'incertitude du regardeur par rapport aux référents de la photo (les objets réels qu'elle a indexés), modalisation maintenue jusqu'à l'absurde dans la mesure où rien – ni les roses ni la paille de la chaise – n'est décrit sans mettre en valeur l'illusion référentielle de la représentation : la paille *semble être* de la paille, les roses sont *sans doute* jolies.

« Macmann gardait sur lui et regardait de temps en temps **la photo que Moll lui avait donnée**, c'était plutôt un daguerréotype³⁹ peut-être. Elle se tenait debout à côté d'une chaise et elle serrait dans ses mains ses longues nattes. Il subsistait, derrière elle, des traces d'une sorte de treillage où grimpaient des fleurs, des roses sans doute, elles aiment grimper. En donnant à Macmann **ce souvenir d'elle** elle avait dit, J'avais quatorze ans, je me rappelle bien le jour, un jour d'été, c'était mon anniversaire, ensuite on m'a emmenée au guignol. Macmann se souvenait de ces paroles. Ce qu'il préférait de cette image, c'était la chaise, dont le siège semblait être en paille. Moll serrait ses lèvres avec application, afin de cacher ses grandes dents saillantes [elle n'en avait plus qu'une quand elle a rencontré Macmann]. Les roses aussi devaient être jolies, elles devaient embaumer l'air. Macmann déchira cette photo finalement et jeta les morceaux en l'air, un jour de grand vent. Ils se dispersèrent alors, quoique soumis tous aux mêmes conditions, on aurait dit avec empressement. »

(*Malone meurt* p. 176-177)

A aucun moment Macmann ne passe le pas de décrire les éléments dans la photographie avec la certitude coutumière et indifférente du regardeur lambda qui dit devant la photo : « ce *sont* des roses, le siège *est* en paille ». En effet, l'illusion référentielle dans la représentation photographique n'est pas exactement illusoire en raison de l'indexicalité essentielle du médium (de fait, comme le notait Barthes, « ça a été ») ; et il est à ce titre d'autant plus important que Beckett fasse maintenir au regardeur Macmann cette précaution linguistique de soumettre tout ce qu'il décrit de la photo à une existence seulement potentielle. Si Macmann

³⁹ L'allusion au daguerréotype, l'ancêtre de la photographie, n'a peut-être pour fonction que de dater ironiquement la photo et la pose stéréotypée de Moll. Elle s'avère gratuite dans la mesure où le daguerréotype n'est pas une feuille de papier comme la photographie mais une plaque, le plus souvent de cuivre ou d'étain, qu'on ne peut donc pas déchirer facilement pour en faire voler les morceaux au gré du vent.

restreint à ce point la valeur d'existence des éléments qu'il décrit (contrairement à Malone qui lui multipliait les assertions contradictoires), c'est que la photo de Moll constitue un obstacle infranchissable au regardeur en ce que Macmann la considère à juste titre littéralement comme « un souvenir d'elle », et non de lui (il n'est qu'à noter la façon dont, après l'avoir mentionné, il évacue totalement l'anecdotique contexte de la séance que lui a confié Moll). Dès lors, le parfum des roses lui-même ne peut être que potentiel, Macmann ne peut en être sûr, trop attentif au fait que ce ne sont là que suppositions que seule Moll, présente à la séance, pourrait confirmer avec certitude – si tant est qu'elle s'en souvienne.

Macmann explicite ainsi notre perspective de définition de la photographie comme vue d'un autre œil, la photo qu'il regarde est *relative à un autre œil* qui était présent lors de la prise, et qui seul est (était, plus précisément encore : a été) à même de dire sans modalisation : « ce sont des roses ».

La photographie, peu exploitée par Beckett comme motif dans ses textes, apparaît ainsi comme une autre occasion de dire un autre « mal voir » : que voit-on de la photo qu'on puisse affirmer sans précaution ? Comment, d'où voit-on au juste la photographie ? Pour reprendre l'expression de Guibert, comment pourrait-on s'« approprier ces autres images, ces images d'autres » ? l'autre pouvant être Moll, dont le souvenir est indifférent à Macmann, ou soi-même avant, soi-même rêvé, l'autre dont on n'est « peut-être pas loin ». On notera seulement pour finir que Beckett, comme Barthes et Guibert, ne reste pas insensible à la fracture du regard photographique : si on a constaté que le temps surtout importait à Barthes et l'espace à Guibert, à l'incapacité de Macmann de croire vraiment à ce qu'il voit dans la photo de Moll répond le vertige de Malone dont la minutie descriptive échoue à le situer une fois pour toutes parmi les différents niveaux de représentation : déstabilisé devant l'image entre cliché, image mentale (souvenir ou imaginaire) et espace-temps réel, Malone se situe au centre même de la fracture du regard photographique.

Conclusion

La photographie sous l'œil du regardeur apparaît ainsi dans les textes de nos auteurs comme l'expérience perceptive dont on a montré qu'elle fondait la seule esthétique du regard photographique possible face à un objet qui, bien que reproductible, demeure attaché à son sujet par un lien inaliénable. Évidence inarticulable, le discours porté sur elle ne peut relever que de la littérature, de l'expérimentation même d'un langage voué à ne pas atteindre son objet, et que seule peut homologuer une subjectivité qui ne prétendrait pas à la généralisation.

En faisant l'expérience de voir une vue, le sujet barthésien, guibertien et même beckettien constate sa propre perte en tant qu'identité voyante : origine temporelle, topologique et charnelle de ce qu'il voit. Dans la photo, ce que je vois n'est pas ce que je vois (mais ce qu'un autre a vu), et ce paradoxe du regard photographique mène nécessairement à la fiction. Barthes écrit que « la photo est toujours invisible, ce n'est pas elle qu'on voit », ce leurre est le lieu d'une fracture irréductible car le choix n'est pas donné de se placer d'un côté ou de l'autre du cliché, « devant » ou « dans » la photo : feindre l'un ou l'autre (se projeter dans l'espace-temps de la saisie de l'image ou refuser, la photo à la main, de voir la vue qu'elle propose) implique de se vouer soi-même à un état de fiction qui ignorerait l'existence actuelle du cliché. Il s'agit dès lors pour le regardeur de s'accommoder de cette errance entre deux temps et deux lieux, dont la co-présence engagée par la photo demeure impossible dans le réel.

1. CHAPITRE II. LA PRATIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE

Autre aspect du rapport à la photographie, la façon dont Barthes, Guibert et Beckett envisagent le regard photographique est nécessairement liée à leur propre pratique – sinon leur conception de la pratique – de la photographie. Il s’agit d’observer dans les textes le motif de la photographie non plus en tant que cliché développé mais comme saisie de l’image : comment les auteurs considèrent-ils l’acte photographique du point de vue de l’*Operator* ?

Notre choix de traiter séparément les différentes pratiques de la photographie énoncées par les auteurs dans les textes : regardeur, photographe, objet du portrait et sujet-objet de l’autoportrait, éclaire certaines différences, notamment dans le cas d’Hervé Guibert dont la diversité des postures face à la photo est de loin la plus fournie¹. On a vu qu’en tant que regardeur, Guibert recherchait dans la photographie l’accroche d’un objet de désir, et qu’il aimait jouir d’un transport topologique dans l’espace de la photographie dans « une mise en abîme monstrueuse ».

Guibert photographe : « trompe-la-mort »

Alain Buisine dans son article « Le photographique plutôt que la photographie » fait référence, pour décrire le rapport de Guibert à l’image photographique, à « cette dimension proprement thanatographique du geste photographique [qui] n’est ni neuve ni originale. Depuis Roland Barthes et quelques autres, plus personne n’est censé ignorer tout ce qui lie le geste photographique à la mort. [Mais] Hervé Guibert quant à lui démétaphorise brutalement cet imaginaire de la photographie, en quelque sorte il le prend au pied de la lettre puisque des scénarios de meurtre deviennent ici [*ie* dans le roman *L’Incognito*] l’unique thématique de ses clichés. »² (je souligne)

« La photographie est fondamentalement un geste meurtrier », reprend le critique, et Guibert ne laisse pas en effet d’utiliser cette dimension quand il met en scène « l’assassinat de Matou par Fistounette lui plantant un poignard dans le dos, le double suicide du peintre Coda et de sa femme Cathy, lui en train de l’étrangler avec le fil du vieux téléphone noir en bakélite et elle, déshabillée, l’éventrant avec un couteau dont la lame est tournée de telle sorte qu’elle

¹ Outre ces textes sur la photographie, il est l’auteur de trois livres de photos : *Le Seul visage*, Minuit, 1984 ; *Photographies*, Gallimard, 1993 (recueil posthume) ; et le roman-photo *Suzanne et Louise*, Libre-Hallier, 1980.

² Alain Buisine, « Le photographique plutôt que la photographie », *Nottingham French studies*, op. cit. p.33

prenne bien l'éclat du reflet. De même il prend un cliché de Dan nue sur l'escalier derrière la verrière, le bras tendu avec le revolver en direction de Linser, coincé en ombre chinoise dans la porte étroite qui servait à déménager les grandes toiles »

Néanmoins, force est de remarquer que dans ces mises en scènes, le cliché final paraît moins le souci de Guibert que la séance elle-même, au point que le narrateur note d'ailleurs qu'on risque de ne rien voir de Linser et de Dan (malgré la description qui ferait relever l'image d'un expressionnisme allemand à la Fritz Lang) ; de plus Matou et Fistounette sont « écroulés de rire » : la photo ne le montrera pas, mais cela confère à ces fantômes meurtriers l'aspect réjouissant des jeux d'enfants où le narrateur, baguette à la main, ordonne à ses camarades : « on aurait dit que toi Matou, tu serais... et que toi Fistounette, tu devrais... ». Et on sait bien que ces jeux n'ont rien à faire d'être productifs : gageons que si l'appareil photo du narrateur n'était qu'un jouet en plastique qui ne contiendrait pas le moindre film, cela n'aurait rien changé à la gaieté de leur activité, aussi symboliquement mortifère soit-elle. Mais on peut noter avec Buisine l'évident intérêt de ces fantômes meurtriers qui, grâce au prétexte des séances photos, concourent à l'ambiance de criminalité sournoise de l'académie espagnole dans *L'Incognito*. Le critique expose également dans son article les nombreux exemples de photographies liées à la mort qui parsèment l'œuvre, mais si le regardeur Guibert s'attache aux daguerréotypes d'enfants morts (*Vice*) ou aux autoportraits-photomatons à insérer dans des médaillons funéraires (*L'Image fantôme*), il n'en ressort pas moins que cette morbidité semble en fait disparaître dès lors qu'il s'agit pour Guibert de photographe³.

Si l'acte photographique (le fait de photographier) est mortifère, on veut mettre en évidence qu'il ne l'est que dans une sorte de second temps, dans la mesure du passage du geste de viser du photographe sur place au déclenchement qui est un transfert du vivant à la fixité d'une image. Cette distinction d'étapes dans la pratique de la photographie (viser *versus* déclencher) n'a pas plus d'originalité que la dimension thanatographique de la photo, mais elle permet de mieux cerner la façon qu'a Guibert d'envisager sa pratique de photographe. Quelle que soit la conscience et l'intérêt que l'on peut évidemment porter à cette symbolique photographique, prendre une photo signifie littéralement d'abord être vivant, sur place devant ce que l'on photographie, en relation avec ce que l'on photographie. Le passage à la symbolique (à la fixité morbide produite par la machine à arrêter le temps) ne s'effectue pas

³ Sur ce point, comme on le verra dans la deuxième partie, notre analyse des photos d'Hervé Guibert diffèrera radicalement de celle menée par Alain Buisine, notamment en ce qui concerne ses clichés de lieux que le critique interprète comme des lieux d'absence, à quoi on confrontera le texte de Guibert sur la « bonne » chambre d'hôtel qui est une chambre qu'on doit avoir envie de photographier, ce qui est une façon de *l'occuper*, l'autre étant d'y faire l'amour. Rien n'est moins sûr qu'une esthétique de la trace dans l'œuvre photographique de Guibert.

par un mouvement linéaire qu'il serait loisible au photographe de suivre attentivement, mais par une fracture⁴, un dé clic qui d'ailleurs, comme le fait remarquer Jean-Marie Schaeffer⁵ dans le fonctionnement des appareils reflex, suspend la vue : « voir ou enregistrer, écrit-il, il faut choisir ». C'est ce renversement qui se confirme ensuite plus ou moins brutalement au tirage (ou chez celui qui, comme Guibert, ne tire pas lui-même ses épreuves, au visionnage des planches-contacts ou des clichés développés). La symbolique mortifère de la photographie a ainsi pour lieu non l'acte de viser mais l'enregistrement : on ne tue qu'au déclenchement. On peut se demander cependant ce qu'il adviendrait d'un photographe qui ne déclencherait pas, si on pourrait même, dans ce cas, encore parler de photographie, et si finalement, comme Buisine s'en étonne dans les textes de Guibert, « toujours voir le monde à travers l'objectif et en même temps tirer si peu de photos » ne correspond pas simplement à un prétexte pour concentrer la vue même, la vue seule et actuelle, hors de toute idée d'enregistrement et d'absence, hors de toute idée de mort. Une vue qui ne trouverait presque d'intérêt pour la production d'images que de façon seconde, son attrait principal relevant de la nécessité d'être sur place pour voir, et de se trouver dans l'espace commun d'une co-présence réelle avec ce qu'on pourrait – éventuellement – photographier.

Cette extraction au cœur de l'acte photographique de la vue hors de sa vocation d'enregistrement (une vue qui ne viserait pas à un résultat d'image, qui ne serait pas productive) pourrait s'appuyer sur la distinction effectuée par Roland Barthes entre le *geste* et l'*acte*. Dans « Non multa sed multum », son texte sur Twombly, il écrit : « Qu'est-ce qu'un geste ? Quelque chose comme le supplément d'un acte. L'acte est transitif, il veut seulement susciter un objet, un résultat ; le geste, c'est la somme indéterminée et inépuisable des raisons, des pulsions, des paresse, qui entourent l'acte d'une atmosphère (au sens astronomique du terme). »⁶ Le geste, reprend-il plus loin, ne veut pas forcément produire quelque chose. Dans le cas d'Hervé Guibert photographe, il apparaît ainsi qu'il nous faudra parler de geste photographique plutôt que d'acte, pour dire d'une autre façon la séance plutôt que la saisie, et en fait la vie plutôt que la mort, y compris – et justement – quand ses photos ont trait à la mort.

⁴ Fracture qui a lieu non seulement dans la façon d'envisager l'acte : le passage au symbolique consistant en une forme de méta-discours sur l'acte photographique, mais qui trouve également son appui dans le hiatus temporel stigmatisé par la saisie qui n'est telle qu'en fonction de son produit. C'est l'enregistrement – qui vise la pérennité postérieure à l'acte – qui est mortifère : « c'est dans la boîte (le cercueil) » ne se dit jamais qu'après avoir pris la photo. Il apparaît que Guibert ne fait référence à la mort qu'une fois les clichés saisis, l'acte accompli, lors même que le temps de la prise, de la séance est un temps présenté comme résolument vivant dans les textes.

⁵ « Voir ou enregistrer, il faut choisir : ainsi, lorsqu'on utilise un appareil reflex monoculaire, l'instant de la prise de vue est aussi celui où le miroir remonte, donc celui où la vision s'absente » *L'Image précaire*, p.188

⁶ Roland Barthes « Cy Twombly ou "Non multa sed multum" » OC III, p. 1034

Guibert en effet ne déclenche pas toujours, et de fait ses textes s'intéressent moins aux clichés développés qu'aux séances photo qui leur ont – ou ne leur ont pas – donné lieu : dans *Suzanne et Louise* par exemple, où paraît pour la première fois en 1980 sa production de photographe, la dimension morbide pourrait évidemment être perçue à son comble puisque l'auteur y photographie ses grands-tantes, très vieilles dames déjà si proches de la mort ; le texte lui-même de ce roman-photo d'un nouveau genre (pas de phylactère, de « bulle », à peine d'intrigue) fait sans arrêt référence à la mort. *Sans arrêt* – précisément, car écrire la mort, c'est encore être vivant (et les livres de la fin de l'œuvre, infestés par la maladie, en sont une autre preuve⁷) : Guibert écrit, à la fin de l'ouvrage : « je leur reparle du film [un autre projet, à la suite des photos], car pour moi repropulser une idée de travail avec elles, c'est relancer un motif de vie, et un peu défier la mort. C'est aussi ne pas les abandonner. ». En d'autres termes, la photo pourrait intéresser Guibert davantage pour ses séances que pour ses images, pour le geste et non l'acte, « motif de vie » et co-présence affectueuse avec les vieilles dames (« ne pas les abandonner »). À ce titre, on doit noter que le roman-photo dont on a dit qu'il recouvrait à peine d'intrigue, a finalement pour seule ligne directrice le désir même de Guibert de faire ces photos avec ses grands-tantes : la seule narration en est la discussion des poses, la négociation des images et de l'imaginaire morbide⁸ que l'auteur partage évidemment avec les deux femmes, les relations de mises en scènes. Il faudrait finalement avec Guibert distinguer la morbidité de la thanatographie, si la dernière convoque une absence, une fixité irrémédiable, la première s'avère un jeu permanent, par là-même vivant, un divertissement où l'on rit beaucoup. Dans *Suzanne et Louise* comme dans les passages relevés par A. Buisine de *L'Incognito*, l'auteur ne fait jamais en effet que photographier des scènes de mort, où il s'agit de la jouer, faire semblant, simuler, interpréter, et l'appareil photo s'avère le prétexte à cet exorcisme joyeux et actif, à l'opposé de la réalité qu'il défie, qu'il recule : la mort est hors-jeu.

Ainsi, indifféremment à la symbolique mortifère de la photo, c'est davantage un imaginaire morbide, vivant parce que joué, par là-même romanesque qui, sans tenir forcément

⁷ « c'est quand j'écris que je suis le plus vivant », déclare Guibert à un journaliste à la fin de sa vie.

⁸ Sans que c'en soit ici vraiment le lieu, il faut remarquer cependant que dès les premiers textes en 1979, et même « depuis qu'il a] douze ans, la mort est une marotte » pour Guibert, la sienne notamment. Hasard qu'on peut croire prophétique, pourtant la mort n'est pas écrite dans son œuvre comme une fin mais comme un motif fabuleux aux variations infinies d'imaginaire : on pourrait comptabiliser le très grand nombre des différents moyens de mourir envisagés par l'auteur, outre les différentes techniques de suicides, les multiples assassinats par différents criminels – dont les plus romanesques sont évidemment les amis ou les amants. Le motif de la mort apparaît ainsi un moteur d'écriture de roman. Le travail avec les grands-tantes Suzanne et Louise est ainsi le moyen de les faire fabuler elles aussi sur leur fin proche, de leur en faire imaginer les détails dans un jeu aussi cruel qu'affectueux (Louise, en sortant de l'exposition est enthousiaste, elle décrit à sa sœur : « tiens, celle où tu es morte, Suzanne, elle est vraiment très bien ! »), un jeu d'enfants où il ne s'agit jamais que de mourir pour rire.

à la spécificité de la photographie, est à l'œuvre dans le travail de photographe de Guibert lorsqu'il met en scène les images qu'il veut prendre : la mort y est figurée littéralement si bien qu'elle défie la symbolique attachée à l'image. Cette démétaphorisation originale, on voudrait l'interpréter en pied de nez : dans les exemples qu'on a vus, Guibert, en les photographiant, ne tue que des simulacres de mort, ses photos assassinent des fantômes, et les récits de ces séances vouées au destin fatal sont truffés de fous rires. Raymond Bellour, si justement, intitulait l'un de ses articles sur le romancier : « trompe-la-mort »⁹.

Mais qu'en est-il des récits des autres photos, celles où le jeu de mise en scène n'a pas eu lieu ? On comprend que les séances enthousiasment Guibert quand il s'agit d'en faire du théâtre, spectacle très vivant prenant pour prétexte (en l'absence de public) la présence de l'appareil, mais outre cette pratique qui pourrait donner lieu à une œuvre à la Duane Michals, l'auteur relate également des coups de foudre photographique qui relèveraient davantage de la photographie directe (par exemple, d'un Cartier-Bresson). Il s'agit d'observer si séance et déclenchement conservent alors la même distinction quand la pulsion photographique a lieu hors de toute (possibilité de) mise en scène, si à défaut dès lors de notion de « séance », le *geste*, ce manège photographique qui entoure le déclic, demeure, plus que le cliché, le lieu important de l'acte photographique.

« En fait, note Alain Buisine, Hervé Guibert amplifie au maximum les virtualités photographiques en même temps qu'il restreint considérablement le champ d'exercice de l'acte même. [...] Mais pourquoi donc toujours voir le monde à travers l'objectif et en même temps tirer si peu de photos ? »¹⁰ Les textes que Buisine cite de Guibert pour tenter de répondre à cette question, des extraits des *Aventures singulières* et de *L'Image fantôme*, ont à voir avec le portrait photographique qui « bloque toutes les images virtuelles que je pourrais me faire de [l'autre] ». Aussi le critique énonce-t-il l'évidente possibilité offerte, à l'inverse, par l'écriture de ne pas « bloquer » le souvenir, ouverture que Guibert décrit lui-même dans « L'image parfaite » (IF 23-24), en présentant par le texte une image que faute d'appareil il n'a pas pu prendre, de quatre garçons magnifiquement répartis dans l'espace de leur bain de mer, et que finalement il ne regrette pas parce que :

l'acte photographique aurait oblitéré, justement, tout souvenir de l'émotion, car la photographie est une pratique englobeuse et oublieuse, tandis que l'écriture, qu'elle ne peut que bloquer, est une

⁹ *Le Magazine littéraire* n° 276 (avril 1990) pour *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*

¹⁰ Buisine, art. op. cit. p.36

pratique mélancolique, et la vision m'aurait été « retournée » sous forme de photographie, comme un objet égaré qui pourrait porter mon nom, que je pourrais m'attribuer mais qui resterait à jamais étranger (comme l'objet, autrefois intime, d'un amnésique) ? (IF 24)

De fait, entre la prise au moment de l'émotion et le regard photographique, l'étrangeté de la vision aurait pris place, la séparation de la vue et de l'œil aurait eu lieu que rien ne permet de raccommoder (comme on dirait aussi d'un œil qui ne peut pas *accommoder* de nouveau), et la photo, même bonne, ne peut qu'être un « objet égaré », sans émotion. Dès lors, il convient de distinguer nettement la pulsion photographique de Guibert de l'intérêt de ce dernier pour le résultat ; il expose lui-même cette dissociation dans « Planches-contacts » (IF 78) « Sans parler des grands désastres de réglage, de mauvaises distances ou de mauvaises expositions, le premier mouvement, le premier réflexe, c'est la déception : « ainsi je n'ai vu que ça, voilà à quoi m'ont mené toute cette tension et cette gesticulation, à ces petits rectangles 24 X 36 qui souvent ne me disent plus rien. » » (je souligne)

Aussi la déception à l'œuvre devant le résultat n'est-elle pas tant un désarroi de technicien que l'expérience d'une désapprobation *a posteriori* de la vue qui se manifeste dans son passage sans transition du geste sur place (tension, gesticulation) au cliché (petits rectangles 24 X 36) : ce que le photographe avait aimé à prendre, le cliché ne le rend pas. Ce que lui retourne le cliché ne correspond pas à ce qu'il avait vu, lui.

L'autre exemple en est bien le texte de Guibert semble-t-il le plus commenté, « l'image fantôme » qui donne son titre au recueil, où la photo désirée de la mère (si tant est que désir *de photo* il y ait eu et non désir *de photographier* seulement, ce sur quoi l'on veut revenir), photo longuement préparée au cours d'une séance aux allures incestueuses, n'apparaît finalement pas ; Guibert conclut :

Donc ce texte n'aura pas d'illustration, qu'une amorce de pellicule vierge. Et le texte n'aurait pas été si l'image avait été prise. L'image serait là, devant moi, probablement encadrée, parfaite et fausse, irréaliste, plus encore qu'une photo de jeunesse : la preuve, le délit d'une pratique presque diabolique. Plus qu'un tour de passe-passe ou de prestidigitation : une machine à arrêter le temps. Car ce texte est le désespoir de l'image, pire qu'une photo floue ou voilée, une image fantôme. (IF 18)

Outre l'épisode si clairement oedipien¹¹ de la séance relatée, et la très blanchotienne ré-activation de l'absence produite par la photographie elle-même disparue¹², on pourrait là encore remarquer le jugement paradoxal qu'émet Guibert sur la fameuse photo avortée (à presque proprement parler) : le désespoir de l'image fonde le texte, soit, car la photo aurait bloqué l'écriture ; mais que signifie alors ce mépris au conditionnel de l'image si elle avait été tirée ? Quel est ce désespoir de l'image dont parle Guibert s'il ne correspond pas à la perte de l'objet, du cliché parachevé, développé, qui n'est pas « là, devant [lui] » ? Ce désespoir n'est pas lié à l'absence de l'image : on l'a vu, la photo ne produit que des objets étrangers, là encore elle serait « probablement encadrée, parfaite et fausse, irréaliste », elle produit de pauvres « preuves » qui ne disent rien de la « pratique presque diabolique » qui a eu lieu (la séance amoureuse) et dont elles sont le résultat dénué de sens. De toute façon, comme pour « l'image parfaite » du bain des quatre garçons, texte qui suit d'ailleurs presque immédiatement « L'image fantôme », ce que Guibert avait aimé prendre, l'image ne l'aurait pas rendu¹³. Et le désespoir de l'image s'avère ainsi moins lié à ce très beau cas particulier d'image disparue qu'au cliché en général qui, dans le meilleur des cas, ne montre qu'un excessif faux reflet de la séance – par quoi il nous faut avec Guibert entendre *la relation* à un moment donné et dans un lieu précis du photographe avec qui ou ce qu'il photographie. Faux reflet, en somme du récit, de l'écriture, qui si elle ne dénote pas immédiatement la relation mais son absence (cf. Blanchot), ne se contente pas du moins, de l'indexer avec indifférence comme le ferait un cliché. Nulle trace, que le médium soit oublieux par empreinte (photo) ou nostalgique par inadéquation (écriture), ne peut prétendre transmettre ce qu'a défaut de la *séance* – le terme s'avérant inapproprié dans les cas de photographies sans mise en scène – on

¹¹ François Noudelmann a bien montré que « le meurtre du père est symbolisé par son éviction de la photographie, et le fils prend sa mère en photo – il la prend par l'imaginaire – avec « l'appareil » paternel. » in « Barthes et l'image défunte », *Lisible/visible : pratiques*, cahiers FORELL n°9, université de Poitiers, février 1998

¹² Buisine fait référence à la fleur mallarméenne, « absente de tout bouquet »

¹³ Les deux textes, « L'image fantôme » et « L'image parfaite », qui présentent le même cas de « désintérêt », en quelque sorte, pour le produit photographique, sont en effet séparés par « Premier amour » dans lequel le narrateur raconte sa fascination enfant pour des images d'acteurs, notamment Terence Stamp, et qui manifeste un autre grand axe de la singularité du rapport guibertien à la photographie : il porte une extrême attention à la matérialité des clichés, ektachromes décolorés par la lumière, toujours trop grands ou trop petits pour que le narrateur les expose, qu'il colle et décolle, embrasse ; au point qu'à la fin du texte, on se demande finalement si la place qu'il laisse aux « corps de la photo » en se repoussant au fond de son lit pour leur « parler sous les draps » correspond aux mensurations de Stamp ou à celles de l'ektachrome. De fait, lorsque Guibert parle de « corps de la photo », il s'agit moins du corps du référent (par exemple, ici, de Terence Stamp) que du corps même de la photo, du papier qui supporte l'émulsion photosensible. Le dernier texte du recueil, intitulé « L'image cancéreuse », illustre très précisément cette curieuse fascination puisque le récit est entièrement fondé sur la substitution littérale du corps d'un garçon photographié par le corps papier de la photo ; et le narrateur a une aventure non avec le garçon fantasmé dont il possède l'image mais avec le corps de la photo abîmé par la colle, cousu dans l'oreiller, porté à même la peau, et finalement imprimé à l'envers par la sueur sur le torse du narrateur.

pourrait aussi bien nommer avec Guibert pour dire ce geste qui s'approche de l'autre : *l'aventure*.

Guibert préfère ainsi à la photographie les virtualités photographiques offertes à sa vue ; de là sa revendication permanente de n'être qu'un photographe amateur : le cliché développé, fixe, figé apparaît dans ses textes de façon négative : une mauvaise dénotation, vite indifférente, du référent. Mais le cliché fini nous intéresse moins ici en tant qu'il bloque l'écriture (puisqu'il s'agit là d'une concurrence des média à laquelle les différents discours sur l'opposition du lisible et du visible s'attachent depuis longtemps) qu'en tant qu'il représente plus singulièrement pour Guibert « un objet égaré », et qu'ainsi sa pratique photographique relève davantage d'une pratique purement visuelle – sans enregistrement – que d'une pratique de photographe : si, comme l'exprime Buisine, l'auteur semble « toujours voir le monde à travers l'objectif » de l'appareil sans que rarement il déclenche, c'est que sa pratique, qu'on a commencé à entrevoir parcourue de fous rires, de jeux, de présence actuelle sur les lieux de l'image, est bien plus pensée en termes de relation, *d'aventure* qu'en termes d'enregistrement d'image fixe. Son geste photographique est moins un acte d'archivage plus ou moins sentimental ou esthétique que très clairement une expérience du *geste de la vue*.

La topologie plus que la géométrie : une structure vivante de l'espace

Quand Guibert a recours aux comparaisons mortifères, dans la préface de son premier recueil de photographies aux éditions de Minuit en 84, *Le Seul visage*, c'est aussi précisément pour décrire une pratique différente de la sienne qui lui permet par opposition de définir sa propre façon de photographier.

Il compare dans une anecdote, d'une façon qu'il veut la plus humble possible (il se revendique toujours amateur), sa pratique et celle de l'« étalon-mètre » en photographie, comme il l'appelle, qu'est Cartier-Bresson. Ils sont ensemble lors du même événement, chacun muni de son appareil dans la foule, et la situation commune permet de mesurer une différence absolue (mais il ne s'agit jamais, bien sûr, d'un jugement sur la qualité des clichés, seulement de la *façon ou de la raison de prendre une photo* pour les deux hommes, ce supplément de l'acte dont parlait Barthes) : Cartier-Bresson va cadrer « un petit groupe de gens, magnifiquement éclairés par une fenêtre haute, comme un mince créneau de lumière,

qui désorganisaient, par la torsion en quinconce de leurs cous renversés afin d'examiner la voûte de la chapelle, la logique de la masse occupée, ordonnée à écouter la musique. »¹⁴

Guibert trouvera sur le visage du grand photographe après la prise « le regard d'une mise à mort, d'un abandon après une mise à mort », par quoi il rejoint la symbolique dont on a parlé, le discours courant et confirmé de ce que représente l'acte photographique. De son côté, en revanche (et Guibert a laissé à l'observation de Cartier-Bresson photographiant les dernières lignes de l'anecdote par une déférence qui reste évidente tout au long du récit), l'amateur a choisi un visage, « le seul visage » – qui donne son titre au recueil – , qui lui faisait face dans « l'échancrure de la foule » :

C'était pour moi un instant proprement photographique : programmé par le hasard et la configuration de l'espace, un coup de foudre photographique. Si je me déplaçais à droite ou à gauche de quelques millimètres ou si le visage se déplaçait de son côté, la vision s'effondrait, le visage s'évanouissait. Je pris mon appareil, réglai rapidement sur l'infini, et pris la photo. » (SV)

Les deux prises s'opposent ainsi selon Guibert selon une différence d'intérêt, et pour tout dire, une différence de géométrie : là où Henri Cartier-Bresson construit l'espace de son cliché final, Hervé Guibert mesure celui qui le sépare de son objet. En somme, au fameux esprit de géométrie de Cartier-Bresson¹⁵ répond un désir sous forme de topologie de la part de Guibert. Il écrit :

Aucun des gens du groupe, évidemment, n'intéressait Cartier-Bresson, mais un rapport de lumière, une anomalie géométrique frayée dans la masse humaine.

Alors que moi, pour ma photo, et bien sûr je ne me compare pas avec Cartier-Bresson, la photo n'était qu'un instant de ma relation avec le visage, et d'un attachement sentimental. Dans les heures qui suivirent, chaque fois que le groupe se dispersait pour se reconstituer dans un autre espace que la chapelle, salle d'exposition ou réfectoire, je cherchais le visage dans la masse et au moment où je le décelais je prenais la photo de la distance qui m'en séparait, comme des lignes de rapprochement, d'attraction tirées par le hasard, un jeu de dés entre moi et l'espace dont l'enjeu était le désir. Tout mon attachement au visage passait par la photo, car la photo était aussi un moyen de m'en approcher (comme le lion, j'imagine, en cercles concentriques autour de sa proie).

¹⁴ Les trois pages du texte de la préface ne sont pas numérotées

¹⁵ le photographe renvoyait aussi lui-même à la *Dioptrique* dans une lettre au comité de rédaction des *Cahiers de la photographie*

Si Guibert fait allusion à la prédation, on voit bien cependant que l'intéresse avant tout la sorte de danse qu'il effectue autour de l'objet du désir lui-même mobile, une scénographie qui engage autant le photographe que l'objet de la photo : la pratique de la photographie s'avère un moyen d'approche où il s'agit de mesurer la distance entre soi et l'autre ; et l'enjeu en est le désir. Il s'agit bien ici moins d'une géométrie de l'espace de l'objet, espace objectivé, abstrait de son point de vue qui le construit à distance, que d'une topologie au sens de « géométrie de situation », par quoi le photographe mesure les distances entre lui et l'objet : il calcule à la faveur du réglage de l'appareil – en partant de l'infini – les rapprochements augurés par le hasard de sa circulation et de celle l'objet visé dans *un espace commun*. L'objectivation de l'image ne paraît pas ainsi avoir lieu, cette abstraction du photographe dans la photographie, sa réduction nécessaire au « point de vue » : là où Cartier-Bresson prend un groupe « à distance » – et « à la bonne distance » – pour que la géométrie du cliché soit équilibrée¹⁶, Guibert saisit de son côté davantage la distance-même qui le sépare du visage : l'ambiguïté demeure en effet sur la fonction du complément du groupe verbal « prendre une photo », « de la distance qui m'en séparait » peut être complément de lieu aussi bien que d'objet (toujours indirect). La distance qui est le moyen de la photo prend ainsi indifféremment la fonction de son enjeu ; l'amateur ne s'exclut pas de l'espace pour en construire une image objectivée, mais œuvre à partir de constructions d'un espace qui le comprend lui aussi bien que l'objet comme points de repère. L'infléchissement d'intention conféré par cette pratique fait de l'acte photographique une mesure de relation, un prétexte au « moyen d'approche » qui n'a plus rien à voir avec l'attention proprement photographique aux lignes à l'intérieur du cadre.

La « configuration de l'espace » qui provoque chez Guibert le « coup de foudre photographique » n'a ainsi rien de comparable avec celle que cadre Cartier-Bresson, les deux photographes ne s'occupent pas en effet du même espace plan : Cartier-Bresson, attentif à son art (il est Photographe : il produit des images), construit l'espace vertical qui lui fait face en le cadrant, Guibert de son côté ne paraît se préoccuper que d'un espace horizontal qui est précisément celui que la bidimensionnalité de la photo réduit toujours selon les lois de la perspective. Cette attention à l'horizontalité, si elle ne modifie pas radicalement la pratique¹⁷, manifeste néanmoins un infléchissement important de la pratique de la photographie selon

¹⁶ et n'importe quel cliché de Cartier-Bresson manifeste son talent pour la composition.

¹⁷ tout photographe évidemment, comme Cartier-Bresson, se sert nécessairement de la distance, du plan horizontal, pour aménager le plan vertical qui sera celui du cliché, mais il nous faut noter que si Guibert parle toujours de distance, il ne parle jamais de profondeur de champ (qui désigne l'espace horizontal dans la perspective) ce qui manifeste encore une tendance à ne pas utiliser le vocabulaire qui a trait à l'image mais à celui de la vue, une tendance à se référer non au cliché mais à la présence sur place.

Guibert : il y témoigne d'une tentative de refus de s'abstraire de l'image. Finalement, on pourrait dire que dans l'« icône indicielle » (Schaeffer) que constitue la photographie, le grand photographe se préoccupe avant tout de l'icône à ménager à partir de l'index, quand l'amateur Guibert ne paraît se soucier que de l'indexicalité, d'une co-présence empreinte sur le plan horizontal : le visage est devant lui, à portée de lumière, et c'est ce qui lui importe, semble-t-il, dans la photographie.

En effet, ne pas construire l'image devant soi, et se préoccuper avant tout de la distance qui sépare de l'objet, cette topologie plus qu'une géométrie, consiste à nier la vocation de la photographie à figurer un espace hors-soi, à objectiver une icône. Il note dans son journal, *Le Mausolée des amants* : « La photo qu'un autre que moi pourrait faire, qui ne tient pas au rapport particulier que j'ai avec tel ou tel, je ne veux pas la faire. » (MA 23) Plus qu'une subjectivité, Guibert fait ainsi référence au « rapport particulier » qu'il entretient avec qui – à quoi on peut ajouter ce qu' – il photographie ; la relation à l'objet (que cet objet soit un amant aussi bien qu'un paysage) importe davantage que l'objet seul, et le photographe amateur tente toujours de restreindre au maximum l'objectivation de ce qu'il prend, au sens où il ne « jette pas hors de lui » ce qui paraîtra dans le cliché : il ménage au mieux les marques de sa présence à figurer dans l'image, ainsi qu'on le verra dans l'analyse de ses clichés¹⁸.

la relation contre la thanato-photo-graphie

Il s'agit toujours en effet avec Hervé Guibert de la photographie pensée en termes de relation, de co-présence dans un même lieu et dans un même temps, et non en termes morbides d'acte photographique producteur de fixité éternelle. D'ailleurs, trois sur quatre de ses « fantasmes de photographie » (IF 31, 87 et 152) dans *L'Image fantôme* commencent par « la scène se passerait... », expression qui dénote davantage l'imaginaire du scénario que de l'image fixe, et décrivent ensuite non des « tableaux » mais des mouvements communs au photographe et aux « acteurs » qui ne sont qu'à peine scandés par une succession d'images fixes qui pourrait constituer une séquence¹⁹. La seule image fixe, décrite dans un seul paragraphe, qui présente proprement cette fois un « fantôme de photographie » – si l'on

¹⁸ dans la seconde partie de ce travail.

¹⁹ Idem dans « Le désir d'imitation », in *Les Aventures singulières*. A. Buisine, en décrivant le « désir de meurtre qui s'accomplit dans un fantasme de photographie », – plus précisément une *séquence* – admet plus loin dans une parenthèse qu' « il est impossible de complètement assimiler l'un à l'autre le mouvement de l'image filmique et l'immobilité de l'image photographique » op. cit. p. 34

admet que toutes les descriptions précédentes de mouvements relèvent bien plus de fantasmes de cinéma²⁰ que de photo – est le « fantasma de photographie III » (IF 127).

La femme aux longs cheveux reposerait allongée dans la baignoire d'émail dont on aura auparavant tapissé le fond d'un drap blanc, comme on le faisait autrefois pour protéger le corps du contact froid du cuivre ou des échardes du bois, et elle aura replié ce drap sur son corps en s'en emmaillotant totalement comme d'un linceul, laissant juste dépasser ses bras et le haut de son buste. De préférence la femme sera une vieille femme. L'eau de la baignoire serait bouillante et ferait à sa surface de petites vapeurs blanches, dans la salle de bains qu'on aurait pris soin de ne pas chauffer, la lumière descendant de biais par une fenêtre haute. (IF 127)

L'image décrite est bien fixe cette fois, et pourrait, si l'on note de surcroît la référence au linceul, suggérer enfin cette thanatographie photographique dans la mesure où elle ne prend en compte la séance que dans le projet de son résultat-cliché (on a vu jusqu'ici que la pratique guibertienne était indifférente au cliché) : ici les futurs antérieurs dénotent l'image accomplie à venir, et les conditionnels passés la possibilité de cette image achevée. Evidemment, cette photo existe, c'est « Louise » qui figure à la page 29 du *Seul visage* publié en 84, mais qui fut très probablement prise entre 79 et 80, à l'époque du roman-photo dont la grand-tante de l'auteur est l'héroïne avec sa sœur Suzanne : un fantasma réalisé avant même de l'écrire, autrement dit ; et cette image qui n'est ni floue ni voilée, qui n'est pas fantôme, l'auteur l'a peut-être devant lui au moment d'écrire. Il y a fort à parier que le texte date comme le cliché du roman-photo, qu'il en a été écarté pour une raison quelconque, et repris par l'auteur pour l'insérer dans le recueil sur la photographie²¹, mais en enlevant les noms et les rires des personnages en scène – remarquer la complicité du regard que l'octogénaire adresse du fond de sa baignoire à son petit-neveu ! Et en effet, en retirant les personnalités – on voudrait dire personnages – de l'aventure de la séance, il s'exclue ainsi (fatalement) de l'image qu'il a sous les yeux et retire dans sa description ce qui avait fait la réalité effective de la séance, car on ne peut s'empêcher de fait de retracer la situation pour le moins cocasse dans laquelle se trouvent alors le jeune photographe (il a 24 ans) et la vieille Louise, les cheveux

²⁰ et on se souvient que Guibert avait tenté en arrivant à Paris d'entrer à l'IDHEC. « Le rêve du cinéma » (titre d'une de ses photos) de l'auteur s'est en partie concrétisé avec l'écriture du scénario de *L'Homme blessé* avec Patrice Chéreau (Minuit, 1983), et quelques scénarii restent déposés à l'IMEC.

²¹ La reprise d'anciens textes écrits dans d'autres projets est en effet pratique courante du recueil. En témoignent notamment les reprises d'articles écrits pour la rubrique photo du *Monde* : « Polaroid » (IF 117) est ainsi constitué d'extraits de l'article paru dans *Le Monde* du 26 juin 1980 : « Au centre Georges Pompidou « Instantanés » La course angoissée à l'immédiateté » (reproduit dans *La Photo, inéluctablement*, pp.220-222) ; « La retoucheuse » (IF 137) est une reprise de « Madame Aveline, retoucheuse. Beau à tout prix » (*Le Monde*, 9 avril 1980, *Ph,I* 202-204).

déliés de leur habituel chignon, dans la salle bain glacée avec les draps et l'eau chaude, Suzanne assistant peut-être même à l'invraisemblable sort que réserve son petit-neveu à sa sœur. Mais avec l'impersonnel *on* du photographe qui aura œuvré autour du corps de « la femme » dans l'anonymat général, le texte se trouve finalement décrire l'image avec cette indifférence qui est propre aux cadavres. Ainsi ce texte de *L'Image fantôme* manifeste-t-il que l'image délestée des circonstances de sa prise (ce qui constitue l'abstraction propre à toute photographie) est en effet une thanatographie. Il faut noter en revanche que dans la photo qu'il publie, le regard de Louise et sa position insolite renvoient immédiatement à la circonstance affectueuse qui a produit cette image d'elle : au contraire de ce texte, la photo convoque inévitablement, par l'interrogation, la perplexité qu'elle suscite, l'origine de cette perversité complice qui a conduit cette vieille dame à poser dans cette baignoire : ce ne peut être que l'affection qu'elle partage avec qui a pris la photo, si bien que la photographie 'dit' en effet la relation selon Guibert²².

Ainsi, en retirant la relation de la photographie, on obtient comme par une loi mécanique, la thanatographie : le « Fantôme de photographie III » qui oblitère cette dimension nécessaire de l'image (la co-présence indispensable à l'empreinte du corps photographié et du corps photographe *implique* la relation) le manifeste, qui fait de la description anonyme d'une séance le plan d'un rite funéraire. Sorte de contre-exemple de la pratique guibertienne de la photographie, ce faux fantôme (réalisé) éclaire l'écart qui le sépare de tous les autres textes relatant sa façon de photographier.

La relation à l'origine de toute photographie est de fait ce que vise l'objectif de Guibert, là encore, comme la distance, le moyen de la photographie devient son enjeu.

L'appareil photo s'avère lui-même un prétexte à la vue, et se trouve destitué de sa fonction productrice de cliché : « on doit le porter sur soi comme un enfant, il est lourd, il se fait remarquer, on l'aime aussi comme un enfant infirme qui ne marchera jamais tout seul mais à qui son infirmité fait voir le monde avec une acuité un peu folle. » (IF 80)

Guibert décrit ainsi l'appareil comme un « corps mutilé », un corps d'enfant infirme et fou, une sorte de monstre qui, comme « l'œil en état de désir, ou d'obsession [du regardeur amoureux] voit trop », le regard photographique, écrivait-il dans « la fovéa », est « un enfant monstrueux, un abîme minuscule, un super-concentré » (IF 110). Dans les deux textes,

²² On pourrait penser suite à cette analyse au travail photographique de Nan Golding, qui de la même manière photographie ses proches avec pour enjeu de l'image la figuration de cette proximité même. Il faut néanmoins noter cette différence de Guibert qui ne photographie que très rarement plus d'une personne, de sorte qu'il ne figure jamais sa relation qu'avec un « seul visage » (dans l'œuvre qu'il a publiée lui-même (ie hors *Photographies*, Gallimard 1993, posthume), l'unique exception en est le roman-photo *Suzanne et Louise*, et dans l'album *Le Seul visage*, un cliché représentant également les deux grands-tantes).

« l'appareil » et « la fovéa », la photographie est considérée comme une *activité visuelle* (de photographe, de regardeur) et non une image. La vue paraît l'emporter en intérêt sur le cliché (très peu de descriptions dans *L'Image fantôme*) et dans les deux cas, vue du photographe et vue du regardeur, la même métaphore permet à Guibert de décrire la photographie : l'enfant-monstre correspond précisément selon lui à son fonctionnement, il ne s'agit pas de cliché, d'enregistrement, de production, mais de curiosité active, d'acuité visuelle, d'un geste de voir toujours excessif.

Pour en finir encore avec la photographie et la mort

Parce que ses images entretiennent ce rapport – de simulation fine – avec la mort, et parce que le discours courant a tôt fait de stigmatiser la thanato-photo-graphie, Guibert se défend très directement d'une morbidité de sa pratique à la fin de la préface du *Seul visage*. Quand il photographie un proche, sa pratique ne s'intéresse pas à l'icône d'un corps saisi souvent dans sa beauté, mais à l'index d'une relation vivante, instant et espace partagés par les deux corps, celui du photographe résolument compris, et il s'agit moins de fixer une image pour se remémorer l'instant que de le noter *au moment-même* par cet acte un peu solennel : « attends, je veux te photographier maintenant, à ce beau moment de notre proximité ».

Ce peut être ainsi une tactique amoureuse parce que l'acte photographique manifeste avec évidence l'attention particulière portée à l'autre (l'appareil, on l'a vu, « se fait remarquer ») ; il peut servir à déclencher, non l'image (en fait indifférente), mais la conversation amoureuse : dans « Retour à l'image amoureuse », Guibert reproduit ou invente une telle conversation, où la photo fournit – elle prépare – l'occasion du discours amoureux qui précède la caresse :

-- Pourquoi m'as-tu tant photographié ?

-- Je n'ai pas l'impression de t'avoir beaucoup photographié. Je t'ai sûrement moins photographié que je n'en aie eu envie... Je ne sais d'ailleurs pas pourquoi je te photographie... peut-être parce que je ne peux pas te caresser, mais je ne t'ai même pas demandé si je pouvais te caresser...

-- Cette idée même me fait horreur... [...](IF 164)

L'occasion est manquée par l'amoureux, mais il va en quelque sorte se venger par la suite par une curieuse *menace du tirage* : il prévient « ces photographies sont à mon désir

comme des gages, ou des cautions : je ne sais même pas si je les tirerai un jour » mais si l'« absence [de l'autre], par le fait de l'amour, devenait intolérable » – notons qu'il l'expose comme une possibilité, et non comme une conséquence logique de l'avoir photographié –, à l'insu du rétif, il pourra toujours tirer les clichés et ainsi le caresser, ou l'envoûter. « La photo est [...] comme un sort que je te jetterais : en prenant ta photo je te lie à moi si je veux, je te fais entrer dans ma vie, je t'assimile un peu, et tu n'y peux rien... » (IF 164) Cette menace est bien celle qui succède à la relation : après la séance, le geste partagé, *peut* succéder l'assimilation de l'autre par le tirage ; *si je veux*, sans toi, je peux m'offrir ton image en la tirant ; si tu ne veux pas maintenant de mes caresses, je te tuerai au développement, et je ferai ce que je veux de toi : littéralement et métaphoriquement, je peux « te tirer ». La séance est ainsi une proposition faite à l'autre, et le tirage apparaît en termes de chantage s'il refuse, car la photo a déjà empreint la caresse qu'elle annonçait. Reste à l'autre le choix de participer ou non au sort fait à son corps, réel ou figuré, poursuivre le geste immédiat ou s'admettre comme objet passif et impuissant du désir de l'autre suite à l'acte ; où l'on retrouve le motif de la photo dans certaines cultures ressenti comme v(i)ol. Mais on voit bien que Guibert n'utilise la photo que pour approcher *réellement* l'autre, le texte s'achève aussi sur l'utilisation du cliché comme objet indifférent, aussi efficace qu'une pomme cloutée de girofle, dans des manipulations vaudous à effectuer pour que *le vrai corps*, l'autre et non son image, accepte un jour de se laisser toucher.

De la même manière, dans les « Conseils » (IF 96) qu'il donne à de jeunes photographes, Guibert privilégie absolument la relation, allant même jusqu'à la constituer comme principe unique pour faire de « bonnes photos » : au jeune photographe qui lui présente des « exercices graphiques impeccables », il voudrait dire : « Vous devriez photographier les gens que vous aimez avec la même rigueur que vous photographiez des grilles. », et à cet autre qui raconte son dépit vis-à-vis des portraits qu'il s'essaie à faire et qui dit : « ça marche bien avec les gens, ça marche bien avec eux tant que je leur parle. Mais, dès que je les prends en photo, ce ne sont plus eux qui m'intéressent, c'est ma photo, et ils le sentent, et ils se ferment, et la photo est mauvaise. [Guibert répond] – Ne photographie que tes extrêmes familiers, tes parents, tes frères et sœurs, ton amoureuse, l'antécédent affectif emportera la photo... » Selon Guibert, en effet, c'est ce qui *précède* – au sens large aussi bien que concret – la photo qui importe, on l'a vu, le geste et non l'acte ; et de la séance, de la beauté de la relation qui se manifeste entre le photographe et le modèle en même temps qu'il prend une photo dépend la qualité du cliché. On le verra, rares sont les photos dans *Le Seul*

visage où le proche photographié n'acquiesce pas, du regard posé sur le photographe, à être 'pris' par lui : l'échange est empreint plus que l'unidirection du regard photographique.

S'il photographie de très vieilles femmes, c'est ainsi pour être près d'elles ; un visage inconnu, pour s'en approcher ; des scènes de meurtres, pour rire avec ses amis comme les enfants le dimanche après-midi : son envie de photographier est à l'opposé de toute idée de thanatographie, même si – et justement si – ses clichés représentent la mort. Finalement, après l'exposé de sa différence de pratique avec Cartier-Bresson, la préface du *Seul visage* paraît avoir principalement pour objet cette défense d'une pratique « vivante » de la photo contre le discours courant de l'acte photographique. Dans le dernier paragraphe, il reprend :

Je vais dire les choses très directement, peut-être presque crûment, parce qu'il n'y a pas pour l'instant d'autre façon de les dire : ma mère a été opérée d'un cancer il y a trois semaines, et quand je l'ai revue pour la première fois, j'ai vu une vieille femme au teint jaune, qui titubait dans le couloir un drain à la main. La lumière de l'hôpital était caverneuse : quand ma mère était couchée dans son lit, cette lumière accentuait les cavernes de ses yeux, redessinait à la place de son visage une tête de mort. Il n'a pas été question alors pour moi de photographier ma mère dans cette situation, j'ai même pensé que je ne la photographierais plus jamais. [...] Trois semaines plus tard elle a déménagé [...]. Je suis retourné la voir. [...] Je suis entré dans la chambre, qui était vaste et lumineuse, une grande verrière éclairant de biais ma mère couchée dans son lit. Et tout de suite cette lumière m'a réconcilié avec ma mère, ou plutôt avec l'image que j'avais de ma mère, et avec mon espoir qu'elle reste en vie. J'ai eu l'envie de la prendre en photo. Je lui ai dit qu'elle était belle et je le pensais. Pour la première fois j'ai pensé qu'elle allait vivre : la lumière sur son visage, le renouveau de l'attrait photographique s'en portaient garants.

L'insistance est ainsi très forte de Guibert sur la nature de cet attrait photographique : contre la mort, non dans le domaine qui serait encore le sien de l'immortalité (de l'immortalisation), mais contre la mort au profit d'une manifestation de l'actualité de la vie.

« *La photo, au plus près de la mort* » : une exception pour Roland Barthes ?

Mais alors, que signifie ce texte, « *La photo, au plus près de la mort* » (IF 148), dans un recueil où Guibert défend la singularité de sa pratique amateur vivante contre la thanato-photo-graphie ? On sait que ce récit a été rapproché souvent²³ de « *L'Image fantôme* » puisqu'il correspondait encore à la narration d'une photographie de mère qui n'apparaissait pas, celle de Roland Barthes cette fois, comme un écho l'année suivante *La Chambre claire* à la fameuse photo du jardin d'hiver. Guibert relate avoir demandé par lettre à Barthes de le photographier avec sa mère, il justifie cette requête, une fois encore, par l'importance de la relation qui les unit, et qui ne peut selon lui que donner lieu à une bonne photo. Il lui fait ainsi part de son

[...]désir de le photographier avec sa mère, puisque c'est à elle qu'il consacrait tout son temps et toute son affection, puisque c'était là, en premier lieu, que se tenait la relation forte. La photo pouvait être simple et banale en soi [...], elle pouvait même être ratée techniquement, elle était de toute façon forte. Elle était « la » photo, la seule possible pour moi, en ce moment, de R. B.

(IF 148)

Mais la mère de Barthes, apprend le narrateur de sa voix plus éteinte encore que d'habitude au téléphone, vient de mourir un peu avant, un peu après ou au moment-même où le fils endeuillé recevait la lettre. Des analyses très convaincantes se sont déjà intéressées à différents aspects de cette « aventure singulière » : Buisine voit dans « cette image ravie par le décès » « une de plus qui n'a pas été faite car finalement tout le livre d'Hervé Guibert est ainsi peuplé, tel l'Enfer par les ombres, de maintes photos fantomatiques pour être demeurées virtuelles, d'autant plus écrites qu'elles ne furent jamais tirées. »²⁴ dans l'article où il argumente l'intérêt de Guibert pour le « photographique²⁵ plutôt que la photographie ». Pierre Saint-Amand perçoit dans l'issue de ce « vœu photographique » une réalisation du « destin mortifère [de la photo] : elle a provoqué un décès qu'elle avait anticipé »²⁶ : son analyse de *L'Image fantôme* montre d'ailleurs très bien qu' « on aurait tort d'admettre chez Hervé Guibert une forme quelconque d'iconophilie. » dans la mesure où les images sont le plus

²³ dans des perspectives diverses, par A. Buisine, P. Saint-Amand, F. Noudelmann, AC Guilbard : cf. notes infra

²⁴ Alain Buisine, « Le photographique plutôt que la photographie », op. cit. p. 38

²⁵ NB : le concept de « photographique » utilisé par Buisine ne fait pas référence à celui de Rosalind Krauss. Il semble que le critique français l'utilise davantage au sens de « virtualité photographique » (là où Krauss exploite davantage la notion d'empreinte).

²⁶ Pierre Saint-Amand, « Mort à blanc. Guibert et la photographie », *Le Corps textuel de Hervé Guibert*, p.92

souvent présentées de façon très négative, mais le critique ne poursuit pas jusqu'à une séparation du geste photographique et de son produit comme on cherche à le faire ici pour mettre en évidence que la mort n'apparaît que du côté de l'image et non de sa captation. Ces deux analyses qui s'intéressent au rapport de Guibert à la photographie ne prennent cependant que peu en compte, en-dehors de l'empêchement commun aux deux auteurs de l'icône maternelle, la personnalité de Barthes.

Aussi est-ce dans une direction en quelque sorte inverse que s'oriente le texte de François Noudelmann²⁷. Plus attentif à la pensée de Roland Barthes et au fait que ce dernier gardait occultée la photo du jardin d'hiver qu'à un discours sur une thanatographie proprement guibertienne ou même photographique, il conclut efficacement qu'« à vouloir forcer l'image interdite, on en fait mourir l'objet »²⁸. Sa réflexion s'intéresse moins ainsi à la photo selon Guibert qu'à Barthes – qui de fait est l'objet de l'article –, et il amène à juste titre le texte de Guibert comme une sorte d'argument perpendiculaire à « l'image défunte » barthésienne, de sorte que le texte de Guibert *participe* ainsi à l'évocation de la pensée barthésienne. Et en effet, il apparaît à juste titre qu'exceptionnellement, Hervé Guibert développe moins ici sa propre vision de la photographie qu'il n'entre dans une sorte d'interlocution avec Roland Barthes. Il décrit d'abord cette adéquation incroyable de son aventure avec la photo préservée dans *La Chambre claire*, comme s'il s'agissait de confirmer, par une sorte de légende supplémentaire, le caractère privé jusqu'au sacré de la relation avec sa mère. La même aventure avec un quelconque autre n'aurait évidemment pas eu la même portée, et Guibert ne pouvait évoquer le cas de cette photo manquée-là sans sous-tendre son récit d'une intention particulière.

Aussi, si le récit « révèle l'étonnante concomitance entre l'annonce de son intention et le décès de la mère de Barthes », François Noudelmann est seul à noter que le texte se poursuit au-delà de l'épisode de la lettre : « s'ensuit une variation sur la demande médiatique de produire des photos montrant l'instant de la mort. », et il faut constater que dans cette suite, Guibert se reconvertit d'opérateur de photographies (qu'il était au début) en regardeur atteint par un discours presque sociologique, du moins d'individu social, empreint des réalités médiatiques, en d'autres termes un discours très éloigné de ses préoccupations – d'ordre en général beaucoup plus personnelles et fantasmatiques – face à la photo.

²⁷ François Noudelmann, « Barthes et l'image défunte », cahiers FORELL

²⁸ François Noudelmann, loc. cit. p. 175

Et de fait, si le texte ne s'arrête pas à ce seul épisode du vœu photographique, il s'agit d'analyser cette suite, et de voir si et en quoi cet épilogue entretient un rapport avec la demande de Guibert de photographier Barthes avec sa mère.

« *ce manque de délicatesse à moitié involontaire* »

En première lecture, la transition entre ce qu'on appellera le vœu photographique et la fin du texte semble s'effectuer par la « prise de conscience » de Guibert de vouloir faire des photos « au plus près de la mort », des photos que – s'est-il entendu dire – on pourrait qualifier de « vicelardes », aussi parviendrait-on logiquement à la « variation sur la demande médiatique de produire des photos montrant l'instant de la mort », et rétrospectivement sur le vice qui aurait conduit Guibert à vouloir photographier Barthes avec sa mère. Pourtant, à considérer l'exposé de cette demande, rien ne permet de déceler la moindre intention vicieuse dans la description de « la » photo que Guibert voudrait faire : l'imagination qu'il a du rapport mère-fils qu'il veut prendre est très douce, et la description de la mère est plus noble que vulgaire, il pense à une « vieille dame très pâle, très fatiguée, reposant entre ses draps blancs [...] ses paupières lourdes de fièvre », à un fils qui lui joue du piano très doucement, lui fait la lecture, la divertit paisiblement, chantonne pour elle... C'est en effet ainsi qu'un étranger peut imaginer le quotidien des Barthes, à lire seulement l'œuvre du fils, et notamment *La Chambre claire*.

La nouvelle de la mort de la mère et l'indélicatesse rétrospective de la demande passent également par le filtre présumé de l'intimité barthésienne, par ce que Barthes peut avoir ressenti à la réception de la lettre et qu'il ne dit pas à Guibert : « Je ne cherchai pas à savoir à quel moment exact ma lettre se plaçait, ni si elle l'avait enfoncé dans le désespoir, ou s'il l'avait rejetée avec mépris, avec dégoût pour ce manque de délicatesse à moitié involontaire. » La notation est d'ordre moral : le manque de délicatesse est en effet actualisé par l'épreuve de réalité du décès, mais la question de l'indélicatesse de l'intention reste suspendue, un « manque de délicatesse à moitié involontaire ». Quelle était, alors, la part volontaire d'indélicatesse, autrement dit, la part « vicelarde » ? Guibert est surpris de la mort de la mère, aussi n'est-ce pas – évidemment – ce qu'il projetait de prendre ; il avait prévu de les photographier ensemble, elle fatiguée mais vivante, et aimante. Il apparaît ainsi que l'indélicatesse de son projet n'était pas dans la proximité de la mort mais bien dans le viol d'une intimité que Barthes avait su préserver – et jusque dans *La Chambre claire*. « L'image interdite », qu'évoque François Noudelmann pour confirmer une portée fantastique de la

demande de Guibert incontestable dans « cette aventure singulière », n'est pas tant une image de la mère au plus près de la mort qu'une image seule de la mère et du fils prise par un étranger – en l'occurrence Guibert à qui il est de fait interdit de pénétrer cette intimité-là. L'écrivain précise lui-même avoir formulé sa demande « avec beaucoup de précautions », ce qui manifeste sa conscience d'une proposition un peu – « à moitié » – indécente.

Ainsi l'indélicatesse dont fait volontairement preuve Guibert relève moins de la vulgarité d'une photo « au plus près de la mort » (puisque c'est la part imprévue, involontaire de son manque de délicatesse) que d'un cas très particulier où il a fait montre d'indécence devant la pudeur connue du rapport qui liait Barthes à sa mère. Hervé Guibert est plus sacrilège que vautour, on pourrait d'ailleurs retrouver la même volonté de trahir les images interdites dans le texte où il raconte avoir également essayé de photographier à son insu le peintre Balthus quand ce dernier lui avait fait l'exceptionnel honneur de l'accueillir chez lui²⁹.

Finalement, « la » photo de Barthes pour Guibert tient au fait qu'il imagine qu'elle est bien « la » photo pour Barthes : si pour le jeune photographe, la relation forte – et donc la force de la photo – se trouve dans le rapport de Barthes à sa mère, il est compréhensible que ce dernier puisse refuser ce touché juste. Ce que l'on veut montrer ici, c'est que le vœu photographique de Guibert est extrêmement sensible à la personnalité barthésienne : si là est la relation forte *pour Barthes*, là est l'image que veut prendre Guibert³⁰ ; son projet est d'ordre empathique, il y s'agit d'être sensible à ce qui importe à l'autre pour en faire selon lui une bonne photo. Et rarement Guibert va aussi loin dans l'imagination du ressenti de l'autre dans ses textes que dans celui-ci, le résumé de leur discussion téléphonique progresse doucement vers une empathie absolue par laquelle Guibert cède progressivement le discours, qu'il rapportait au début, directement à la voix de Barthes :

[...] il retarda encore le moment de me voir, sous le prétexte de ce temps de suspension provoqué par la mort, le déplacement du corps, les papiers de succession, mais aussi la retombée de la peine, l'habitude à l'absence, l'entrée très lente et très pénible dans un monde nouveau, le monde sans elle, le monde sans maman...

(IF 149-150)

La relation entre les deux hommes, qui motive l'envie de photographie reste bien au cœur de l'épisode puisque la crainte de Guibert que la « lettre reste entre [eux], à jamais,

²⁹ dans *L'Homme au chapeau rouge*, Gallimard, 1992 (pp.82-100)

³⁰ on ne tient pas à entrer ici dans des considérations d'ordre moral concernant le respect de l'intimité de Barthes : Guibert la trahit pour en faire œuvre, et Barthes lui-même est l'auteur du bel aphorisme : « Ne peut trahir que celui qui aime ».

comme une tache noire, un regret, un faux pas » conclut le récit avant que le texte ne rebondisse sur une opposition, « mais », pour aborder la « variation » qui nous occupe.

En fait, ce texte de Guibert ne paraît guibertien que dans la mesure d'une interlocution avec Barthes : dans cette première partie, sa demande de photographie – absolument guibertienne, une demande de relation forte avec l'autre – est engloutie dans l'absence inviolable de « la photo de la mère », telle qu'elle est sacrée dans *La Chambre claire*. Guibert cède à la voix de Barthes non seulement l'impossibilité de la photo de la mère, au téléphone, mais même d'un discours sur elle : l'indiscret ne peut que rapporter les mots de l'autre, redire sans pouvoir se les approprier les mots qui appartiennent en propre à l'autre, en s'échouant inévitablement sur l'incessible « maman ».

Si l'épisode s'achève avec la crainte de Guibert que cette lettre ait abîmé leur relation, on pourrait constater par ailleurs qu'hormis la parenthèse dans laquelle Guibert décrit « la » photo qu'il aimerait faire, l'ensemble du récit ne parle finalement que de cette lettre : la demande de photographie guibertienne n'est jamais qu'un moyen d'approche. Et si la photo, même plate ou ratée techniquement ne pouvait être que forte, c'est que tenter d'approcher Barthes au lieu délicat de son intimité, au cœur de la relation forte avec la mère, pouvait s'avérer, bien plus que le cliché, l'enjeu de la demande. On l'a vu, la tentative échoue et le discours achoppe à sa suite sur l'imperméabilité de la relation du fils et de la mère, scellée par la mort de « maman ». Le récit de cet échec, « proche de l'excuse », constitue donc une restitution du discours à qui il revenait de droit, à Roland Barthes, et la suite du texte dont on a dit qu'elle paraissait loin des préoccupations guibertiennes pourrait trouver sa justification (pour une unité du texte) dans le cadre d'une intertextualité vicieuse.

Un discours étranger à l'esthétique guibertienne

La seconde partie marque en effet un revirement en commençant par un « mais », et l'ensemble de ce paragraphe qui se veut faire la transition entre le vœu photographique et l'épilogue sur les photos de reportage progresse par glissements, d'une photo à l'autre, et d'un discours à l'autre ; de sorte que Guibert fait finalement entrer dans son texte un discours étranger au sien.

Ce que va développer l'auteur – cette brusque « prise de conscience » de vouloir faire des photos « au plus près de la mort » – doit en effet transiter par l'allusion à un autre cas d'envie de photo, celle de « l'acteur M. L. avec sa mère paralysée, et sa tante », dont la

qualification de « vicelarde » n'est justifiée que par la paralysie de la mère (et pourquoi Guibert précise-t-il en incise qu'il voulait aussi qu'y figure sa tante? cela ne fait que distraire de l'évidence « vicelarde » de la photo...). De plus, Guibert doit faire appel à un jugement différent du sien (celui de C. R.) pour expliquer cette « prise de conscience ». Pour finir, on pourrait se demander par ailleurs quel rapport entretient la mère de Barthes dont il paraît évident qu'on ne peut plus en parler de façon anodine depuis 1980, cette « très vieille dame », anoblie encore par la douceur de la description qu'en imagine Guibert et la « mère paralysée » de M. L. ? (et sa tante !?) De toute évidence ici une violence est faite au déroulement logique du texte ; une articulation artificielle s'effectue pour amener cette « variation » sur les photos de reportage qui n'a plus rien à voir avec l'esthétique guibertienne d'un photographe qui d'ailleurs ne se veut tel que dans la mesure où la photo lui permet d'approcher les corps qu'il désire ou plus simplement les gens qu'il aime. On a vu que photographe de faux assassinats représentait une activité ludique et romanesque, il n'en est évidemment pas de même avec les vrais morts violentes.

Non que Guibert n'éprouve la moindre fascination pour les photos de morts (évidemment), mais les photos qui sont décrites dans ses textes présentent non des cadavres, des « instants de mort », mais plus communément des images prises de leur vivant d'enfants ou de jeunes filles qui sont morts depuis, et qui peuvent ainsi convoquer la répétition fantasmatique de leur mort, nécessairement cruelle³¹. Aussi dans l'ensemble de ses textes sur la photographie, que ce soient les critiques pour *Le Monde* ou les textes personnels de *L'Image fantôme*, ne pourrait-on recenser que trois commentaires d'images « au plus près de la mort ». Et encore l'auteur y manifeste-t-il une curieuse tendance à détourner la glose de l'horreur, du choc, en reconstituant le plus souvent les circonstances de la saisie des photos (toujours, le geste plus que l'acte) : le photo-reportage y est décrit comme une activité mouvementée, une aventure courageuse, on photographie les morts puis on aide à les enterrer avant de se lancer à la poursuite des autres vivants. A propos des photos de Caron, il cède la moitié de son article au témoignage de Raymond Depardon (*PhI*, 62). De l'œuvre de Robert Capa, à la sortie de la monographie établie par son frère, il retient surtout la participation du photographe à l'événement, et le mouvement (*PhI*, 501) ; il opposera ainsi le courageux photo-reporter au voyeur Weegee, le photographe américain des catastrophes et des assassinats (*PhI*, 57). Et ce n'est qu'au sujet de l'activité de ce photographe qu'il écrira : « La

³¹ Voir par exemple « L'exercice barbare » (*IF*, 154)

photo tue une seconde fois », sans toutefois décrire plus que sur quelques lignes dans tout l'article les images terribles enregistrées par Weegee.

Une seule image fait exception : la photographie du « jeune ouvrier assassiné » de Manuel Alvarez-Bravo (1934) fait l'objet d'un article en juin 1980 dans *Le Monde* ainsi que d'un texte de *L'Image fantôme*, intitulé « Le faux » (p.140), et représente ainsi le seul cliché « au plus près de la mort » pour lequel Guibert manifeste un véritable intérêt, mais cette photo montre un mort dont un « bras repose à terre, éloigné de son corps, comme s'il volait », et Guibert aime l'œuvre d'Alvarez-Bravo parce que « des corps prennent place entre ces limites [soleil/ombre ; vie/mort] comme sur une scène de théâtre » (PhI 218). C'est ainsi à une forme de déréalisation du référent que Guibert paraît devoir son attachement au travail du photographe mexicain, si bien que le rhème médiatique de la photo « au plus près de la mort » (le choc, l'information) est là encore *détourné*³².

Ainsi, seuls cinq textes sur les photos représentant des morts violentes apparaissent dans l'œuvre en neuf ans de critique photo au *Monde* et un recueil de textes entièrement consacré à la photographie ; même si l'on considère que la photo de reportage n'était que rarement exposée en galeries à cette période, il paraît évident que la photographie médiatique ne touche pas Hervé Guibert, ce qui confère dès lors à ce texte traitant de « la photo, au plus près de la mort » un statut exceptionnel.

D'autre part, si non seulement cette « suite » du texte ne relève pas de l'esthétique guibertienne, elle ne répond pas non plus à son commencement, à ce qui l'avait lancé : la rencontre avec R. B., Roland Barthes, la tentative d'approche – ou de rapprochement – à l'issue incidemment catastrophique (la mort de la mère) n'amène en rien le sujet de la circulation des photos de reportage. L'unique élément commun à la photo manquée de départ et à la photo de reportage pourrait alors se trouver du côté du discours de Barthes sur la photographie, également discontinu, du collectif au privé, de *Mythologies* à *La Chambre claire* et qui amène toujours cette permanence de la mort provoquée et en même temps mise à mal par la distance photographique. En effet, ne pourrait-on pas reconnaître dans cet épilogue

³² Il faut cependant noter que dans le texte « Le faux », Guibert complexifie par un récit de rêve ce rapport à la photo de l'ouvrier assassiné. Il raconte qu'en allant chercher la photo à la galerie, il découvre que le cliché est étroitement serré dans une pochette plastique, en fait, « la mort n'était qu'une retouche, on avait dessiné le sang à l'envers sur le plastique ». Il en veut à Manuel Alvarez Bravo « non d'avoir commis un faux, mais d'avoir joué ainsi avec la mort (il me vendait une fausse mort, et moi pour le prix j'en voulais une vraie) ». De ce cynisme ressort malgré tout la persistance au cœur de la distance photographique de la garantie indexicale (une vraie mort) de l'impression argentique. Aussi le plaisir de la déréalisation, qu'on pourrait assimiler à un recul esthétique face à l'image photographique, se trouve-t-il absolument dépendant de son envers : une certitude de réalité.

sans réelle transition avec ce qui précède, un discours qui relève non plus de l'esthétique guibertienne, mais plutôt d'une « variation » sur un thème des *Mythologies*, la distanciation de l'horreur en photographie, en l'occurrence le thème de « photo-chocs » ?

D'un retournement pervers de la distanciation brechtienne

Barthes dénonçait dans « Photo-chocs » en 1957 la surconstruction de l'horreur dans certaines photos, par laquelle le photographe s'est chargé de juger pour nous, déroutant ainsi le trauma, le scandale. Il traitait du fait qu' « il ne suffit pas au photographe de nous *signifier* l'horreur pour que nous l'éprouvions », en s'appuyant sur une remarque de Geneviève Serreau à propos de la photographie d'une exécution de communistes guatémaltèques, « l'horreur vient de ce que nous la regardons du sein de notre liberté »³³. Guibert, on l'a vu en traitant de la fracture topologique chez le regardeur, est très sensible à cette étrangeté de la photographie ; aussi, à propos des ces photos « au plus près de la mort », reprend-il la remarque de Geneviève Serreau, mais en écho pervers : le sentiment devant ces images tient bien à la conscience d'être hors du cadre, mais Guibert corrompt la rationalité politique en la transformant en frisson vicieux, la photo-choc reste « comme une petite menace, ou la délectation d'être soi hors du cadre, et de voir encore » (IF 151). En somme, tout en reprenant précisément le fonctionnement de la distanciation brechtienne, Guibert en déprave l'effet.

Le thème de la distance en photographie est bien commun aux deux textes, mais pris sous deux angles nécessairement différents : Barthes l'analyse en concluant que dans le meilleur des cas « littérale », c'est-à-dire sans la surstructuration qui la rend indifférente, la photo introduit « au scandale de l'horreur, non à l'horreur elle-même ». Dans son texte, Guibert fait précisément *varier* le thème de cette distance en suggérant le plaisir vicieux qu'elle peut procurer. Il démultiplie l'étrangeté de la photo-choc par la référence aux médias et aux satellites par lesquels l'image passe, est diffusée d'un pays à l'autre, accentuant ainsi la persistance de son efficacité : pour Barthes, ces « images étonnent parce qu'elles paraissent à première vue étrangères, calmes presque, inférieures à leur légende [et] obligent le spectateur à une interrogation violente », l'amenant à « cette catharsis critique réclamée par Brecht », pour Guibert, inversement, la « photo-choc » est un choc sensible immédiat et vicieux, car le plaisir relève du fait de recevoir ce coup « à côté ».

³³ « Photo-chocs », *Mythologies*, in OC I, p.626

De fait, les deux auteurs s'accordent sur ce seul point : « La photo, au plus près de la mort » qu'a produit l'opérateur est toujours, en même temps, *une photo de la mort, à distance du regardeur*. « Scandale de l'horreur et non l'horreur elle-même » pour Barthes qui développe la catharsis critique que cette distanciation peut engendrer chez le regardeur ; mais aussi plaisir, ajoute Guibert dans une alternative proche du voyeurisme, vicieuse et vulgaire, dimension indéniable dans le comportement humain qu'occultait Barthes dans son analyse brechtienne.

Le récit commençait ainsi par le destin d'une lettre adressée à Barthes, la demande de photographie, et on retiendra qu'une large partie du texte est consacrée à cette lettre plus qu'au projet de l'image (quelques lignes seulement la décrivent), en d'autres termes à nouveau davantage à la relation encore intimée par la demande de photographie qu'à l'image elle-même, Guibert conclut l'épisode en écrivant : « J'eus peur que cette lettre reste entre nous, à jamais, comme une tache noire, un regret, un faux pas. » avant de reprendre sur un autre mode.

Le revirement est en effet complet, avec la prise de conscience un peu artificielle d'une envie de photographier qu'un interlocuteur initialé C.R. qualifie de « vicelarde », la morale entre dans le discours sur la photo, avec sa répartition de décence et de vice, et Guibert enchaîne sur la perversité effective des images de photo-reportages : c'est toujours la plaie du Christ qui retient l'attention comme l'excrément du chien sur le trottoir. Mais ce qu'on rejoint là, c'est la morbidité du regard photographique du regardeur, et non celle de l'opérateur : il y a une vraie demande commerciale de l'horreur photographique, expose Guibert, qui correspond à un désir de voir la mort alors qu'on est encore vivant, à l'horreur ou à « la délectation d'être soi hors du cadre, et de voir encore ». La mort est du côté du regardeur Guibert encore, à distance, et non du côté de l'opérateur, qui lui demeure consterné à l'idée d'avoir pu blesser Barthes et que leur relation à venir en soit abîmée.

De fait, ce discours un peu sociologique sur la photographie de reportage infléchit la portée de l'épisode de la photo de la mère de Barthes : la lettre reste entre eux plus que la photo jamais faite, qui n'était d'ailleurs peut-être qu'un prétexte à approcher l'intimité du grand homme dont il reprend la position de regardeur de photographies hanté par la mort (mais pour en rendre la réception perverse, bien sûr). Si on sait que la photo de la mère, dans le texte de Barthes, est merveilleusement vouée à l'absence ; du côté guibertien, on l'a vu, l'image est de toute façon désespérante, et le texte qui préface *Le Seul visage* montre bien que la photo est d'abord pour Guibert un moyen d'approche, un geste vivant. Si bien que le texte

« La photo, au plus près de la mort » ne traite finalement que de la distance, sa ténuité mais aussi son irréductibilité, la distance résiste – scellée dans le texte – entre lui et Barthes dans l'intimité du giron maternel aboli, elle est aussi l'écart dans la photographie qui déplace toujours la mort hors du champ de la présence vivante et libre du regardeur en lui présentant une violence décalée, l'oxymore d'une *représentation directe* qui peut provoquer la catharsis critique pour une conscience politique comme celle en laquelle veut croire Barthes à la fin des années 50 ou son revers égocentrique et commun, le plaisir pervers d'un frisson gratuit.

La photographie met ainsi la mort à distance pour le regardeur, et c'est aussi singulièrement la mort qui met le photographe Guibert à distance de Barthes : si « la photo, au plus près de la mort » relate un acte manqué, ce n'est pas seulement le ratage de la « photographie ravie par le décès », ou l'échec désastreux d'une tentative de rapprochement avec Barthes, mais aussi le décalage de la photo-choc qui frappe toujours à côté, et à côté même de la distanciation critique qu'on peut espérer y trouver, de cette utilité politique et éducative que Brecht réclamait à la représentation. Retors, Guibert développe ce lapsus commun « , et presque vulgaire » de la distanciation, l'inconscient pervers du voyeur qui, « au plus près de la mort » jouit d'être toujours sauf.

On a vu qu'en tant que praticien, et en tant que praticien seulement, Hervé Guibert défiait la symbolique thanatographique de la photographie pour faire de la photographie une pratique amoureuse, un moyen d'approche des corps désirés, un prétexte en somme pour *vivre* via le geste photographique des situations particulières et romanesques : des *aventures* (amoureuses, affectueuses, cocasses). Ses envies de photographier apparaissent comme des envies de jouissance immédiate de la présence à autrui, au lieu où l'on se trouve, à l'expérience qu'on vit ; pratique d'amateur au fond, et littéralement. Cette pratique le tient à distance de Barthes, qui ne conçoit la photographie que comme « produit photographié » parce qu'il n'est pas praticien, qui face aux photo-chocs perçoit une vertu politique à l'image à condition que le regardeur ait la possibilité de n'être pas « encombré par la présence démiurgique du photographe »³⁴. A l'opposé de Guibert que l'acte photographique n'intéresse que dans la mesure où il suppose un geste, une présence actuelle du photographe sur les lieux de l'image, Barthes juge le photographe souvent encombrant. Alain Fleig, traitant de ce singulier rapport à la photographie qui voudrait la délester du photographe, intitule son

³⁴ « Photo-chocs », *Mythologies*, in OC I, p. 628

article dans le recueil *Roland Barthes et la photo* : « Le photographe ou comment s'en débarrasser »³⁵

Roland Barthes : « *Le photographe ou comment s'en débarrasser* » (Alain Fleig)

Des trois types de pratiques dont la photo peut être l'objet, que Barthes dégage dans *La Chambre claire* : le *Spectator* (« nous tous qui compulsions [...] des collections de photos »), le *Spectrum* (« celui ou cela qui est photographié »), et l'*Operator* (le photographe) (CC 22), on sait que l'auteur évacue immédiatement la dernière de son analyse :

« L'une devait m'être barrée et je ne devais pas l'interroger : je ne suis pas photographe, même amateur : trop impatient pour cela : il me faut voir tout de suite ce que j'ai produit (*Polaroid* ? Amusant, mais décevant, sauf quand un grand photographe s'en mêle). [...] Je ne pouvais rejoindre la cohorte de ceux (les plus nombreux) qui traitent de la photo-selon-le-photographe. Je n'avais à ma disposition que deux expériences : celle du sujet regardé et celle du sujet regardant. » (CC 23-24)

Notons que c'est encore un aspect temporel qu'évoque tout de suite Barthes : « il me faut voir tout de suite ce que j'ai produit », comme pour réduire la fracture d'un « ça a été » dont il serait exceptionnellement presque également l'autre origine (presque, parce que comme le soulignerait Beckett, ce serait alors déjà « un autre soi-même » qui aurait pris la photo). Le « ça *aura* été » du photographe, l'acte de fixer l'instant, ne semble pas avoir d'intérêt pour l'épicurien. Néanmoins, il faut observer que face au portrait de Lewis Payne par Alexander Gardner, « le *punctum*, c'est : *il va mourir* » (CC 150) ; et l'horreur que le *Spectator* ressent relève précisément de la conjugaison d'un temps appartenant au photographe : « cela sera » et de celui du regardeur : « cela a été », rassemblés en « un futur antérieur dont la mort est l'enjeu » (CC 150). Dans *La Chambre claire*, Barthes abandonne en effet l'analyse brechtienne qu'il pouvait exploiter à la fin des années 50 pour se pencher sur une perspective moins politique et plus personnelle – moins rationnelle et plus sensible – de la photographie. Singulièrement, cette évolution semble liée à une attention plus ferme portée à la problématique temporelle de la photographie : la fracture s'établit dans le regard photographique à la première personne entre le temps du regardeur et le temps du

³⁵ Alain Fleig in *Barthes et la photo : Le Pire des signes*, Les Cahiers de la photographie, Contrejour, 1990, pp.57-63

photographe. On veut montrer ici qu'il n'est pas de « ça a été » sans la conscience de l'incompatibilité de ces deux temps étrangers l'un à l'autre.

Aussi le sujet regardant ne peut jamais vraiment faire fi ne serait-ce que d'une idée du sujet photographe, là est la nécessaire co-existence qui nous intéresse : je vois maintenant ce que l'autre a vu : ce qui lui était futur m'est, à moi, passé, et les deux temps s'entrechoquent irrésolument. Si le discours de Barthes se distingue en effet de la « photo-selon-le-photographe », il ne néglige pas néanmoins l'existence de ce dernier comme plus qu'un point de vue, une entité nécessaire et présente à la scène de la prise : cet *Operator* qui pouvait en 1865 désigner de l'appareil le condamné à mort et dire : « il va mourir » est *nécessaire* à la conscience du *punctum*.

En précisant cependant ne pas vouloir – ne pas pouvoir – traiter de « la photo-selon-le-photographe », Barthes se libère heureusement d'une contrainte de cohérence difficile à tenir³⁶ dans le discours sur la photographie : la reconnaissance et le respect de l'intention du photographe. Le témoignage de William Klein³⁷ qui commente en retour ce qu'a écrit Barthes dans *La Chambre claire* sur deux de ses photos (« premier mai à Moscou, 1959 » p. 52 et « New York, 1954, le quartier italien » p.74) en est éclairant : après avoir précisé « Qu'ai-je vu, moi ? » et décrit le contexte des deux prises, le photographe constate, beau joueur, que :

Barthes, ce qu'il veut voir, c'est le document : voilà des Russes en 1961, voilà comment ils s'habillent, se chapeautent, comment ils se coupent les cheveux. La lecture d'une photo, comme de tout, c'est une affaire personnelle. Et ce qui me plaît chez Barthes, c'est qu'il y voit ce qu'il veut, et qu'il le justifie gaiement. Ici [(« premier mai à Moscou, 1959 »)], le document. Ailleurs, sur une photo de New York, les dents cariées du gamin. Sa propre obsession, qui fait de lui Barthes. Mais ce qui m'étonne, c'est son refus de s'intéresser à une quelconque intention du photographe. Il semblait considérer les photos comme des accidents ou des objets trouvés. (Roland Barthes et la photo : *le Pire des signes*, p.30)

³⁶ Schaeffer, reprenant les constats de Gisèle Freund sur le problème de l'objectivité photographique, explique : « [...] le photographe travaille spontanément en identifiant l'image à sa constellation motivante [ce qu'il y voit, lui, l'information qu'il y perçoit et veut communiquer]. Le récepteur, de même, identifie l'image à son interprétation réceptive. Ces deux activités, celle du producteur et celle du récepteur, n'ont souvent pas grand-chose à voir l'une avec l'autre. Mais comme l'image ne transmet pas la constellation motivante du photographe, tout le monde s'en accommode fort bien, sauf lorsqu'à l'occasion d'un *feed-back* communicationnel le gouffre s'ouvre : on réalise soudain avec stupéfaction la malléabilité interprétative de l'image, fût-elle indicielle. » (*L'Image précaire*, op. cit., pp.85-86, je souligne)

³⁷ William Klein, « sur deux photos de William Klein », in Roland Barthes et la photo : *le pire des signes*, op. cit., pp. 30-31

L'esthétique du regard photographique est, on l'a vu, propre à celui qui la présente, à celui-là seul qui regarde la photo, et injustifiable en-dehors des bornes de sa subjectivité. Si Roland Barthes trahit l'intention de William Klein pour les deux photos qu'il évoque, très loin en effet de ce que le photographe, lui, avait vu, c'est que de fait la photographie est bien selon Barthes un objet trouvé, mais un objet trouvé *par lui*. C'est à lui que la photo arrive comme un « accident », et le photographe n'est que l'entité étrangère qui, en d'autres temps et en d'autres lieux, a été l'origine de ce qu'il a sous les yeux, lui, maintenant.

En d'autres termes, ce que retient Barthes du photographe dans la photographie relève uniquement – et, de plus, semblerait-il, seulement quand il est touché par le second type de punctum, la déchirure du « ça a été » – de la fracture qu'il ressent en tant que regardeur ; quand il voit « un réel qu'on ne peut plus toucher », il voit la vue d'un autre dont la singularité l'indiffère en-dehors de cet état principal : l'étrangeté, l'altérité d'un visible qui n'est pas le sien et qui de fait est révolu dans le temps avant même qu'il s'en saisisse ; c'est la vue « de seconde main » dont on a parlé.

Barthes omet donc l'individualité du photographe dans son discours, au point même que le visible passé que présente la photo se trouve quasiment abstrait de son origine, comme une sorte d'auto-présentation magique du réel révolu. Il n'oublie ainsi rien de moins, entre le regardé et le regardant, que la photographie elle-même, et se débarrasse rapidement de *l'Operator*. Sur moins de deux pages (22 et 23) dans *La Chambre claire*, il oppose l'émotion – avérée, et qui sera analysée – du *Spectator*, à celle, supposée – qui ne sera donc que citée – de *l'Operator*. Nous reproduisons ici le passage dans son intégralité sous forme de tableau, de sorte à figurer l'opposition selon Barthes de la photo selon le *Spectator* (à gauche) et de la photo selon *l'Operator* (à droite). Dans une sorte d'alternative singulière, il paraît en effet associer d'une part la pratique du regardeur au temps, en vouant d'autre part celle du photographe à l'espace.

Spectator

Operator

Je pouvais supposer que

l'émotion de *l'Operator* (et partant l'essence de la Photographie-selon-le-photographe) avait quelque rapport avec le « petit trou » (sténopé) par lequel il regarde, limite, encadre et met en perspective ce qu'il veut « saisir » (surprendre).

<p>l'un est d'ordre <u>chimique</u> : c'est l'action de <u>la lumière sur certaines substances</u> ;</p> <p>Il me semblait que la Photographie du <i>Spectator</i> descendait essentiellement, si l'on peut dire, de la <u>révélation chimique de l'objet</u> (dont je reçois, <u>à retardement</u>, les rayons),</p>	<p>Techniquement, la Photographie est au <u>carrefour</u> de deux procédés tout à fait distincts ;</p>	<p>l'autre est d'ordre <u>physique</u> : c'est la formation de l'image <u>à travers un dispositif optique</u>.</p> <p>et que la Photographie de <i>l'Operator</i> était liée au contraire à la <u>vision découpée par le trou de serrure de la camera obscura</u>.</p>
---	--	--

A considérer ces colonnes, on constate que Barthes place systématiquement et uniquement l'espace du côté de *l'Operator*, réservant la « révélation chimique » au *Spectator*. A l'un l'espace, donc, le cadre, la sélection du champ par le sténopé ; à l'autre l'action un peu magique de la lumière « sur certaines substances » d'autant moins identifiées qu'il nous faut remarquer que le papier sensible positif (aux deux sens du terme) sur lequel se forme et se fixe l'image reste le grand absent du dispositif. Et de fait, Barthes n'est pas loin de reprendre la fantasmagorie « théorie des spectres » que Nadar attribuait à Balzac, un phénomène pour lequel le photographe, alors daguerréotypiste, s'avère entité négligeable. Selon Balzac (du moins d'après Nadar, dans *Quand j'étais photographe* en 1900),

« chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales, dans tous les sens où l'optique perçoit ce corps. L'homme ne pouvant créer, – c'est-à-dire d'une apparition, de l'impalpable, constituer une chose solide, ou de *rien* faire une *chose*, – chaque opération daguerrienne venait donc surprendre, détachait et retenait en se l'appliquant une des couches du corps objecté. »³⁸

Balzac partait ainsi selon Nadar du prédicat que l'homme ne peut créer ; de la même manière on voit que Barthes ne cède au photographe (*l'Operator*) que le choix du cadrage

³⁸ Nadar, *Quand j'étais photographe*, in *Nadar, dessins et écrits*, Booking international, Paris, 1994, p. 978

dans ce qui pourrait être la « Nature », le reste du dispositif ne relevant plus que de l'interaction imprécise, *magique*, de la lumière et de l'objet via la chimie. Le plus intéressant est peut-être que si Balzac redoute le prélèvement et la perte de ses spectres³⁹, Barthes en tant que *Spectator* considère qu'il reçoit les rayons de l'objet, comme le spectre sus-dit prélevé, « à retardement ». Aussi Barthes semble-t-il concevoir à l'instar de Balzac la Photographie comme une pure circulation de spectres – ce que sa dénomination du sujet photographié pourrait encore conforter : il est le « *Spectrum* ». Récepteur lui-même sensible aux radiations du « corps réel, qui était là, [qui] viennent [le] toucher, [lui] qui [est] ici » (CC 126), Barthes prend explicitement la place de la photographie, de la plaque sensible, en transcendant la fraction de l'espace-temps entre la prise et le regard, la lumière se fait « milieu charnel, une peau que [le regardeur] partage avec celui ou celle qui a été photographié. » (CC 127), dans une référence merleau-pontienne⁴⁰ aux vertus magiques⁴¹.

Si Barthes craignait que *La Chambre claire* déçoive les photographes⁴², c'est que, ne pratiquant pas lui-même la photographie, il avoue tout ignorer de sa pratique, et préfère développer son seul rapport de *Spectator* et de *Spectrum* à celle-ci. De fait, le regardeur n'est pas en rapport avec le dispositif, avec l'appareil, ni avec l'acte de la prise et celui qui l'opère : seulement avec l'image, c'est-à-dire, selon Edmond Couchot⁴³, « CE QUI RESTE ».

Que reste-t-il du photographe ?

Barthes ne paraît pas reconnaître plus que le Baudelaire du salon de 1859 sa qualité d'artiste au « voyant » photographe. En effet, « ce qu'[il] intentionnalise dans une photo, ce

³⁹ ce dont Nadar se moque gaiement en faisant référence à ses « ampleurs abdominales et autres lui permettant de prodiguer ses spectres sans compter »

⁴⁰ la phénoménologie à laquelle fait référence ce milieu charnel, cette peau que devient la lumière est en effet évidemment merleau-pontienne. Le plus intéressant cependant est peut-être de constater que Barthes oscille devant la photo entre différents courants de pensées dans *La Chambre claire* : ici, après avoir énoncé la réalité physique (chimique) de la photo, il glisse imperceptiblement de la littéralité du spectre à sa métaphore.

⁴¹ On pourrait observer d'ailleurs une continuité du traitement par l'écriture de fiction des procédés mécaniques : là où au XIX^{ème} siècle Balzac (mais rappelons que seul Nadar en constitue la source attestée) y voit un fonctionnement fantastique angoissant, lié à la perte, Villiers de l'Isle Adam fera de la même manière des inventions industrielles de la fin du XIX^{ème} (électricité, phonographe...) le ressort également fantastique de très nombreuses nouvelles, aussi bien que de *L'Eve future*. Barthes reprend, un siècle plus tard, la même vertu fantastique, sereine dans ce passage, mais qui prépare déjà l'horreur du frémissement à la fin de *La Chambre claire* « devant une catastrophe qui a déjà eu lieu » (CC 150).

⁴² à propos du sujet de *La Chambre claire*, il confie que c'est le « nouveau phénomène iconique, entièrement, anthropologiquement nouveau » qui l'intéresse. Il précise alors : « [...] je risque de décevoir les photographes parce que cet étonnement m'oblige à ne tenir aucun compte du monde évolué photographiquement dans lequel ils vivent » in entretien avec Angelo Schwarz et Guy Mandery, in *Roland Barthes et la photo. Le pire des signes*, Les Cahiers de la photographie, Contrejour, 1990, entretien avec Angelo Schwarz, p. 77

⁴³ « L'image, c'est CE QUI RESTE » Edmond Couchot, « Prise de vue, prise de temps », in *Les Cahiers de la photographie*, n°8, p. 108, cité par François Soulages, *Esthétique de la photographie*, Nathan, 1998, p. 109

n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie. » (CC 120) Aussi la visibilité du travail esthétique du photographe dans son cliché – expérimentation, formalisme ou connotation trop soignée – se trouverait-elle de fait exclue du champ des photographies dont Barthes fait l'objet de *La Chambre claire* : la photo qui intéresse le discours de Barthes, c'est la photographie qu'il appelle « littérale », celle qui « est toujours invisible »⁴⁴.

Alain Fleig dans l'article qu'il intitule si pertinemment « Le photographe ou comment s'en débarrasser »⁴⁵ remarque que dans tous les textes de Barthes sur la photographie, ce dernier n'a de cesse de préférer les photos où le style du photographe semble le moins marqué, au contraire des portraits d'Harcourt, de la plupart des « photos-chocs » ou des affiches électorales qu'il met en pièces autant qu'il les critique dans *Mythologies*, il préfère les photos « naturelles » : de Stieglitz par exemple l'image qui lui paraît la moins composée, la moins construite : « the terminal, 1893 »⁴⁶ (CC 35).

Aussi ne reconnaît-il théoriquement à l'auteur de clichés que l'opération du cadrage dans l'espace (et seulement théoriquement puisqu'il ne reparlera pas de cadrage par la suite), il se dit indifférent aux saisies d'«instants décisifs » (CC 58) ou aux prouesses des successeurs de la chronophotographie (la goutte de lait d'Edgerton, p.58), à ces photos aussi où le photographe apparaît « tel un acrobate [qui] doit défier les lois du probable ou même du possible » (CC 58-59), et s'il reconnaît cependant dans la photo de Mapplethorpe que ce dernier a fixé « la main du garçon dans son bon degré d'ouverture, sa densité d'abandon [...], qu'il] a trouvé le bon moment, le *Kairos* du désir. », il glisse qu' « après tout, peut-être est-ce une question de chance »⁴⁷ (CC 93-95).

Si comme on l'a vu, Barthes ne paraît prendre en compte du photographe que l'intérêt de sa position dans l'espace face au cadre qu'il va sélectionner dans le réel, c'est en effet que, selon lui, « la voyance du photographe ne consiste pas à « voir » mais à se trouver là » (CC 80). L'importance du photographe est ainsi réduite à son degré *moindre*, au sens beckettien du terme : ce qui reste irréductible quand on a tout retiré, c'est bien la résistance, *en-deçà du*

⁴⁴ On verra cependant dans le second chapitre que les photos reproduites au fil du texte composent un discours parallèle qui vient contredire cette notion d'invisibilité de la photographie : si le discours de Barthes tient à saisir l'essence de la photo dans sa physis – l'inédite indexicalité – le choix des images apporte cependant malicieusement (car *par ailleurs*) une thèse qui vient non pas contredire mais rouvrir la possibilité du « discours sur/de la photographie » dans une alternative toujours indécidable.

⁴⁵ in *Le Pire des signes op. cit.*, pp.57-63

⁴⁶ il nous faudra revenir sur la modification du titre de cette photo par Barthes.

⁴⁷ l'argument du hasard dans la pratique photographique est aussi l'un de ceux de Bourdieu pour faire de la photographie « un art moyen »

point de vue, d'une présence physique avérée du photographe. L'indexicalité fonctionne évidemment dans les deux sens : le signe par connexion physique atteste de la co-présence de l'objet photographié et du photographe. Nadar l'avait noté déjà⁴⁸ : dans *Quand j'étais photographe*, il relatait successivement deux anecdotes témoignant de cette nécessité : la supercherie d'un jeune ouvrier électricien qui prétendait avoir trouvé un moyen pour réaliser le projet irréel de M. Gazebon, naïf cafetier de Pau qui voulait se faire photographier à distance ; ainsi que les conséquences de cette nécessaire co-présence sur une Princesse aveugle venue à l'atelier se faire photographier et que Nadar avait manqué mettre au désespoir en lui apprenant la mort de son fils aîné qu'on avait réussi à lui tenir cachée, ruses qui pouvaient échouer « sur l'éventualité d'un seul mot tombé au hasard, par le passage fortuit dans un atelier de photographe, en pays étranger... » (Nadar, QJP, 1022) Rosalind Krauss conclut ainsi : « En décrivant sous forme d'histoire l'intimité que provoque la situation photographique, Nadar s'intéresse une fois encore à la proximité physique qui en est une condition absolue, et au fait que, quoi qu'il en soit des autres systèmes de transfert d'information, la photographie dépend d'un échange entre deux corps en un même lieu. ».

Il s'agit bien, comme Krauss le note, de ce qu'en sémiologues nous reconnaissons comme la définition de l'index, mais si de son côté la critique enchaîne par la suite sur l'intelligibilité de l'image au XIX^{ème} siècle en jugeant les inférences que Nadar semble avoir tirées de ce statut de trace « plus caractéristiques de son siècle que du nôtre », il n'en reste pas moins que ce que paraît retenir Barthes du photographe pourrait également relever d'une pensée *primitive* de la photographie (au sens de ces grands « photographes primitifs » des débuts de la photographie). A la fin du XX^{ème} siècle, Barthes veut revenir d'une façon qu'il définit lui-même comme *archaïque* sur l'étonnement de l'objet anthropologiquement nouveau, et une prise de distance sur son livre pourrait rapprocher *La Chambre claire* de *Quand j'étais photographe* dans le titre duquel Rosalind Krauss voit « que [Nadar] était conscient du fait qu'il avait assisté à un événement extraordinaire, et tel le survivant d'un cataclysme naturel, il se sentait le devoir de rendre compte de ce qui s'était passé »⁴⁹ Ce statut de témoin est présent de la même manière dans *La Chambre claire*, Barthes écrit : « Et sans doute, l'étonnement du « *Ça a été* » disparaîtra, lui aussi. Il a déjà disparu. J'en suis, je ne sais pourquoi, l'un des derniers témoins (témoin de l'Inactuel), et ce livre en est la trace archaïque. » (CC 146-147). En descendant au plus profond dans sa recherche de l'eïdos de la photographie, l'auteur rencontre ainsi le primitif Nadar et retrouve à un siècle de distance le

⁴⁸ Rosalind Krauss y fait aussi référence dans *Le Photographique* (pp.21-22).

⁴⁹ *Le Photographique*, p.18

même étonnement et la même certitude : ce sur quoi Nadar insiste, par la théorie des spectres, par le projet naïf de Gazebon, et par la « gaffe » devant la princesse dans l'atelier, demeure cette résistance au cœur de la photographie d'une seule nécessité : il faut pour qu'il y ait photographie que le photographe *se trouve là*. Pour Barthes de la même manière, il ne reste du photographe dans la photographie que cette certitude d'une présence avérée sur les lieux de la saisie de l'image.

Pas de « ça a été » sans photographe pour s' « être trouvé là », Barthes pointe ainsi ce que Philippe Dubois théoriserait dans *L'Acte photographique*, en s'appuyant sur les travaux de Denis Roche pour qui « ce qu'on photographie, c'est le fait qu'on prend une photo ». Aussi l'acte photographique et le photographe ne sont-ils pas *importants* pour le regardeur Barthes, peu lui importe la « gamme de surprises » du « geste essentiel de l'Operator » déployée dans la note 14⁵⁰, mais ils sont *moindres* au sens où ils constituent une présence résiduelle irréductible et nécessaire au cœur du regard photographique (le regard qui se porte sur la photo). Si la déclaration de Denis Roche paraît relever d'une tautologie d'*Operator*, Barthes n'omet pas, dans sa recherche de *Spectator* de l'eïdos de la photographie cette seule certitude *moindre*.

Le moindre de la photographie : « ça a été »

Il est ainsi temps de revenir précisément sur ce nom du noème de la photographie : « ça a été » pour tenter, en montrant la manière dont Barthes y prend en compte ce photographe *moindre*, d'en extraire la précision des différents aspects, qui justifient de fait le succès inattendu dans les milieux d'analystes de la photographie de cette parole d' « amateur » (et à peine), livrée dans le texte de commande qu'était *La Chambre claire*.

« Ça a été ». On veut revenir sur l'emploi du passé composé pour rappeler d'abord sa valeur connue qui confère au procès son aspect accompli, achevé, *parvenu à terme*. « ça a été » signifie : ça était dans le passé (devant le photographe) et ça n'est plus dans le présent (devant le regardeur). Mais les grammairiens Wagner et Pinchon remarquent que « par opposition au passé défini [ou passé simple], [le passé composé] laisse entendre que le procès a créé une situation qui se prolonge et qui se rattache à notre actualité présente. [Ils donnent l'exemple de la phrase :] la Tour Eiffel a été édifïée en 1889 : elle fait encore partie du

⁵⁰ qui va du débusquement du « rare » à la prouesse technique

paysage parisien »⁵¹ De là le paradoxe soulevé par le verbe *être* ainsi conjugué, car le procès signifié est un procès d'existence qui ne peut dès lors créer d'autre situation au passé indéfini que *l'accomplissement*, c'est-à-dire *la fin* de cette existence, et non *la négation* : là est la nuance qui nous intéresse. De fait, avec la photographie, « ça » se prolonge, et « ça » est *encore* dans une situation où « ça » apparaît cependant comme n'étant plus ; de sorte que « ça » apparaît *en tant que révolu* dans le présent⁵².

Cette nuance suppose une différence importante avec tout autre système de représentation, que ce soit la peinture ou même le langage : « ça » n'est pas simplement absent de la représentation, posé au choix ou à l'intention du regardeur comme existant ou inexistant (Sartre donnait l'exemple du Chevalier et la Mort dans la gravure de Dürer⁵³), mais, comme le précise Barthes, « ça » (qu'alors nous pouvons appeler le référent), *est non pas absent mais absenté* dans la photographie, il apparaît en tant que « différencié » : au parfait latin « *interfuit* » (CC 121) ; et la photographie dit ainsi moins l'absence que *le procès même d'une absentification accomplie* du référent. Il s'agirait ainsi, dans le prolongement de la pensée de la néantisation sartrienne qu'analyse François Noudelmann⁵⁴, d'une spécification qui de fait la modifie radicalement (sans toutefois la nier, le discours de Sartre ne s'intéressant aucunement à une quelconque spécificité photographique) : « le noème de la photographie n'est nullement dans l'analogie (trait qu'elle partage avec toutes sortes de représentations) » (CC 138) car l'objet est bien plus que posé comme absent dans la photographie, comme « n'étant pas là » : il est posé comme « n'étant *plus* là ». Dès lors viennent s'interposer la question du temps et de l'Histoire dans un autre rapport à la représentation : la photo certifie l'existence du référent « par un ordre nouveau de preuves, expérimentales en quelque sorte, bien qu'il s'agisse du passé, et non plus seulement induites : la-preuve-selon-saint-Thomas-voulant-toucher-le-Christ-ressuscité » (CC 125). Et de fait, la présence effective, matérielle, physique du référent, est littéralement *stigmatisée* par l'index. Le référent n'est pas induit, et si Pierre est dans la photo, ce n'est pas seulement parce que « je l'y mets » : le sens de la référence s'effectue par

⁵¹ Robert Léon Wagner et Jacqueline Pinchon, *Grammaire du français classique et moderne*, Hachette supérieur, 1991, p. 369

⁵² cette dimension apportée par la linguistique au noème qui lie ainsi irrévocablement la photographie à la mort semble celle que refuse de voir Serge Tisseron dans *Le Mystère de la chambre claire* (1996) en évoquant les « rencontres ratées de Roland Barthes » au profit du bonheur et de la vie de la pratique photographique. De fait, si la réflexion de Tisseron aborde pertinemment la photographie comme pratique, Barthes ne s'intéresse aucunement à cet aspect, on veut justement montrer en quoi, contrairement aux multiples corrections qu'essaie d'y apporter le psychanalyste, le nom du noème : « ça a été » est très précisément juste en fonction de l'unique posture de Spectator qu'y énonce Barthes.

⁵³ *L'Imaginaire*, p.46

⁵⁴ François Noudelmann, « Sartre et la phénoménologie au buvard », Rue Descartes n° 35, juin 2002

un mouvement double, une sorte d'aller-retour qui ne s'effectue pas sur le même mode dans un sens et dans l'autre :

« Aller » : je mets Pierre dans la photo⁵⁵, comme je le ferais dans un portrait peint : c'est bien l'imaginaire sartrien de l'analogon qui est engagé : le référent Pierre est dans le jeu de présence-absence de l'analogon.

« Retour » : un corps (qu'à l'aller je reconnais comme celui de Pierre) s'est *effectivement* mis sur la photo : c'est la loi physique (optique et chimique) de la sensibilité argentique aux rayons lumineux ; Pierre a produit *ce que les physiciens, de fait, appellent un spectre* : une variation d'un rayonnement complexe, empreinte dans une substance photosensible⁵⁶. Schaeffer définit ainsi ce fonctionnement double de la photographie par l'expression inédite d'« icône indicielle »⁵⁷ : la photo est à la fois une image, une icône (relevant par exemple du discours sartrien) et une empreinte (relevant du discours scientifique).

Certes il n'est pas d'émotion devant la photographie si je n'y ai pas immédiatement « mis » Pierre, et Barthes à la suite de Sartre note qu'il existe des photos « qui peuvent très bien ne rien me dire » ; cependant la réaction de Barthes face à l'objet dans lequel Pierre est reconnu relève moins avec la photographie d'un ordre imaginaire de l'analogon que de l'étonnement devant l'ordre physique du spectre, une présence effective mais différée. On voudrait suggérer ici que la dédicace de *La Chambre claire* à *L'Imaginaire* de Sartre constitue évidemment une référence, mais en même temps l'espace d'une pensée de la représentation à l'intérieur duquel Barthes ouvre une brèche avec la photographie, celle d'un rappel renouvelé à l'ordre du réel. L'auteur est très clair sur cette spécificité matérielle au début de la note 34 :

On dit souvent que ce sont les peintres qui ont inventé la Photographie (en lui transmettant le cadrage, la perspective albertinienne et l'optique de la *camera obscura*). Je dis : non, ce sont les

⁵⁵ Sartre : « Si je perçois Pierre sur la photo, *c'est que je l'y mets* », *L'Imaginaire*, p.44

⁵⁶ La démarche sur laquelle se fonde cette analyse prend très largement en compte des données récurrentes d'ordre scientifique : si l'on insiste beaucoup sur les implications de ce signe par connexion physique qu'est l'index, ce n'est pas dans le but de faire de notre réflexion une démonstration surrogatoire, mais de manifester dans le texte de Barthes que la science, et partant le discours scientifique, sont non seulement imposés par la Photographie en tant que dispositif mécanique conjuguant optique et chimie ; mais cette dimension scientifique absolument *inévitabile* constitue de fait sa singularité, et est à l'origine de l'étonnement « archaïque » de l'auteur, qui fonde le thème de *La Chambre claire*. Cet étonnement a trait à cette vérité : « J'appelle « référent photographique », non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. » (CC 120) En conséquence de quoi on parvient à cet inédit de la représentation : « Dans la Photographie, la présence de la chose (à un certain moment passé) n'est jamais métaphorique » (CC 123, je souligne) Et de fait, la fiction qu'engage la photographie se trouve liée chez Roland Barthes à une forme de positivisme.

⁵⁷ JM Schaeffer, *L'Image précaire*, op. cit.

chimistes⁵⁸. Car le noème « Ça a été » n'a été possible que le jour où une circonstance scientifique (la découverte de la sensibilité à la lumière des halogénures d'argent) a permis de capter et d'imprimer directement les rayons lumineux émis par un objet diversement éclairé. La photo est littéralement une émanation du référent. (CC 126, je souligne par le trait)

Aussi Barthes ne dément-il pas Sartre et la crise engagée par l'analogon, jamais là où se trouve le référent ; mais il pointe une différence fondamentale de la Photographie qui fait basculer l'ordre de l'Imaginaire dans un état de présence avérée et différée du référent qui différencie fondamentalement l'image photographique de toute autre image. L'auteur considère à ce titre le choix de l'affirmation « ça a été », plutôt que « cela n'est plus » comme une « subtilité décisive [...car...] l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente » (CC 133)

Avec le verbe être affirmé au passé composé, Roland Barthes traduit ainsi la conjugaison « bizarre » de la photographie : authentiquement accomplie dans le passé, le procès d'existence du référent « décroche » pour se poursuivre au présent de l'absence ; « d'un côté « ce n'est pas là », de l'autre « mais cela a bien été » » (CC 177).

Dès lors, si Barthes ré-orienté la phénoménologie sartrienne sur la spécificité de l'image photographique en restituant par un tiroir verbal inédit du verbe être⁵⁹ le passé inéluctablement réel, (*présent* devant l'appareil) de l'objet qu'authentifie la photographie, et cerne ainsi la fracture temporelle du regard photographique dont on a déjà parlé, reste néanmoins à analyser la déixis engagée par la photographie que traduit Barthes par ces pronoms, « ça » et « là », pour désigner le référent et le lieu.

la disjonction du « ça » et du « là » : la photo comme folie déictique

Le pronom démonstratif « ça » ne permet pas uniquement la généralisation de la « formule » « ça a été » ; son indéfinition relève de fait moins d'une exemplarité que d'une exactitude avérée devant chaque photographie, à trois titres.

⁵⁸son attachement à cette idée est marquée par son insistance : il répète ici ce qu'il avait déjà dit p. 55

⁵⁹ inédit en ce que son sujet est un déictique.

En effet, Philippe Dubois dans son analyse de l'index⁶⁰, note que ce signe convoque une thèse d'existence et non d'essence ; aussi la photographie atteste seulement que quelque chose de matériel a existé pour laisser son empreinte sur la plaque ou le film, sans jamais donner la nature de ce « quelque chose ». La déplétion de l'information sur le référent contenue dans le pronom démonstratif « ça » est ainsi la mieux à même de figurer l'authenticité existentielle en même temps que l'indéfinition.

D'autre part, le pronom démonstratif permet de préserver l'imaginaire de l'analogon sartrien : comme on l'a vu, « ça » peut être Pierre pour moi qui le connais et qui, en le reconnaissant dans la photo, l'y mets, selon le paradoxe de la représentation sartrien.

Enfin et surtout, on conçoit que ce quelque chose désigné par le « ça » pourrait pertinemment être appelé « Référent », aussi le choix de Barthes de préférer la formule « ça a été » à « le référent a été » manifeste-t-il une volonté singulière de mettre en évidence la déixis engagée par la photographie. On sait que le pronom démonstratif fait en effet partie des embrayeurs (shifters), cette classe de mots définie par Jakobson comme n'ayant « de sens que par *référence* aux circonstances de l'énonciation », ou encore par Barthes comme « opérateurs d'incertitude formés à *même la langue* » qui sont autant de « fuites de subjectivité »⁶¹. Le sens de « ça » est en effet totalement soumis à la détermination du « shifter par excellence, le pronom « je » » ; autant dire que, vu l'indétermination que le démonstratif dénote très précisément dans la photographie – cette déplétion du pronom dont on a parlé –, « ça » désigne non pas un référent indéfini, mais le geste même, le geste seul de la référenciation par le sujet : l'index tendu vers quelque chose qui existe mais dont la nature n'est pas déterminée par ce geste.

Le « ça » qui a été est ainsi le « ça » que je vois, le « ça » est *en tant même que je le vois*, son essence est ainsi constituée de l'acte d'existence que je pose, moi, à travers la photographie, à travers mon acte de le voir dans la photographie : « ce que j'intentionnalise dans une photo, c'est la Référence », écrivait Barthes, et non le référent.

Le « ça » est donc un acte, et non un objet : l'acte photographique, évidemment, par quoi l'on retrouve la tautologie de Denis Roche : « ce qu'on photographie, c'est le fait qu'on prend une photo » ; mais aussi, du côté du regardeur Barthes, l'acte du regard photographique, où l'on observe un glissement de l'embrayeur « Je » devant un « ça » posé comme étant le même pour l'embrayeur photographe et pour l'embrayeur regardeur (sans quoi la question de la référence et de la thèse d'existence ne s'imposeraient pas avec tant d'évidence pour

⁶⁰ Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Nathan, 1990

⁶¹ Roland Barthes par Roland Barthes, p.145, in « le shifter comme utopie »

Barthes). La photographie implique ainsi une permanence inédite du déictique « ça » à travers un changement d'énonciation.

La langue française permet, on l'a vu, de signifier par le passé composé la crise temporelle engagée par le maintien de ce « ça » dans deux circonstances énonciatives différentes, qui permet de décrire la façon dont « ça » apparaît en tant que différé dans la photographie. Cependant, quand Barthes écrit que la photographie est pour lui « une nouvelle forme d'hallucination : fausse au niveau de la perception, vraie au niveau du temps : une hallucination tempérée, en quelque sorte, modeste, *partagée* (d'un côté "ce n'est pas là", de l'autre "mais cela a bien été") » (CC 177), il pointe une aporie de la langue qui concerne le lieu de la déixis : si l'image est fausse au niveau de la perception, c'est qu'en effet, le « là » – qui est la forme objectée de l'« ici » de l'énonciateur – ne suit pas le mouvement de permanence du « ça ». On le voit, l'adverbe de lieu qui apparaît dans la négation « ce n'est pas là » disparaît de l'affirmation : « cela a bien été ». Certes la présence du lieu dans la négation fait référence à l'absence du référent dans l'analogon (Pierre n'est dans la photo que si je l'y mets), mais l'allusion que fait Barthes à la perception semble ouvrir sur une autre dimension de l'« être là » que le jeu de présence/absence sartrien, à nouveau un retour à une dimension matérielle, physique que commande la machine photographique : l'« avoir-été-là » du photographe comme condition matérielle de l'image. Le « ce n'est pas là » du regardeur relèverait ainsi également du « là » du photographe qui résiste dans le champ de sa propre déixis, cette fois inassimilable. L'adverbe de lieu convoqué par la photographie s'avère autant un indice *topologique* qu'un marqueur de présence ou d'absence. Le lieu demeure de fait en suspens dans cette hallucination « fausse au niveau de la perception ». On a constaté plus haut que selon Barthes l'espace était dévolu au photographe, qu'il revenait à ce dernier de pointer *là* son appareil où le futur spectre posait. On se souvient aussi des anecdotes de Nadar manifestant la nécessaire co-présence du photographe et de l'objet photographié en un même lieu.

Ce « là » qui n'est pas dans le regard photographique désigne ainsi le lieu dont on a déjà parlé où ont été nécessairement co-présents le photographe et l'objet photographié ; de sorte que l'acte essentiellement déictique de l'*Operator* et du *Spectator* – ce « ça » permanent de l'un à l'autre – s'il est envisageable (affirmable) du point de vue du temps (traduisible par le passé composé), ne l'est pas du point de vue de l'espace. Barthes paraît très sensible à cette disjonction quand il affirme que « la voyance du photographe ne consiste pas à « voir » mais à se trouver là » (CC80), aussi la valeur du « ce n'est pas là » relève aussi bien de l'absence au

présent du référent que de celle du regardeur au passé qui n'a pas été sur les lieux de la présence effective : « je n'y ai pas été ». Quand il écrit dans *Fragments d'un discours amoureux*, « l'image, c'est ce dont je suis exclu » (FDA,157), cette définition peut alors prendre le sens d'une exclusion topologique irrémédiable, à laquelle la langue même ne peut rien. De là l'« image folle, frottée de réelle » (CC 177), que semble l'image photographique au regardeur Barthes car si ce qu'il perçoit est bien réel (*ça a été*), il demeure hors du lieu de cette perception ainsi fautive : rien à faire, « *ça n'est pas là* ». La photographie présente ainsi une disjonction impossible des embrayeurs « *ça* » et « *là* », l'indexicalité fait proprement *disjoncter* la référence déictique, et l'image dévolue au « *ça* » du regard photographique est une image folle, dans laquelle je vois de mes propres yeux un réel attesté *ailleurs*.

Par conséquent, le photographe ne constitue qu'un élément *moindre* dans le rapport de Barthes à la photographie, même si on a dû longuement l'analyser pour en explorer la nécessité irréductible en tant que syndrome d'étrangeté temporelle de la perception (« *ça a été* ») et topologique (« *ça* » n'est pas « *là* ») dans le regard photographique. Si l'auteur, on le sait, s'attache évidemment davantage au paradoxe du temps (celui du deuil et de la mort) dans la photographie, on a vu que la vérité de son noème passait par l'exclusion, unique et nécessaire, de l'espace : le « *là* » doit disparaître. La conjugaison de la déictique et de l'indexicalité sabordent en effet le rapport à l'absence dans la représentation car si l'acte du regard, attesté, est bien répété par le regardeur, il s'effectue dans une topologie inassimilable en raison même de l'actualité (la réalité, la condition) de son existence ailleurs. Le cliché, dès lors, ne peut jamais être un lieu *commun*, et si Barthes associe toujours *l'Operator* à l'espace, c'est à la fois une façon de « s'en débarrasser » et de manifester l'obligation de s'en débarrasser pour accéder à la référence, ce dernier résiste comme repère topologique qui ne circule pas avec l'acte déictique de la photographie.

Beckett : l'empreinte du sujet, « un négatif irrécusable »

Le seul texte de Beckett portant sur l'acte photographique aborde de la même manière le paradoxe du rapport entre le passé attesté par le phénomène d'impression argentique et l'absence au présent. C'est un poème, publié en 1978 :

Rue de Vaugirard

à mi-hauteur

je débraye et béant de candeur

expose la plaque aux lumières et aux ombres

puis repars fortifié

d'un négatif irrécusable

(*Poèmes*, suivi de *Mirlitonades*, 1978 p.16)

Le « négatif irrécusable », que l'on pourrait interpréter dans la même perspective que le « ça a été » / « ça n'est pas là » barthésien, est en effet définitivement enregistré ; par le mot « négatif », Beckett cumule le sens technique de l'impression sur le film (la plaque archaïque) et le sens esthétique de l'absence sartrienne dans l'image, la représentation⁶². La photographie fait de l'image une présence absente dans le présent, cependant « irrécusable » car physiquement empreinte sur la plaque sensible.

Toutefois, ce qui fonde la singularité de ce texte, c'est que Beckett ne parle à aucun moment de ce qu'il photographie (il n'énonce que « lumières et ombres ») tandis que son geste *d'Operator* constitue résolument le thème du poème : il décrit son arrêt rue de Vaugirard, sa situation à mi-hauteur, et ses actions (débrayer, exposer la plaque, puis repartir). Dès lors, de quel ordre est ce « négatif irrécusable » dont il repart « fortifié » et qui constitue l'aboutissement de ce manège enchanté auquel, « béant de candeur », il se livre, s'il ne s'agit pas de *ce qu'il a photographié* ? Même « les lumières et les ombres » auxquelles il expose la plaque correspondent à une *impression* – très précisément – visuelle, et non à un objet – qui serait perçu dans son *objectivité*. On sait que la relation du sujet à l'objet fournit une des problématiques difficiles de l'œuvre beckettienne, et de fait, ce texte paraît confirmer un nouveau traitement de cette relation : « ce que l'on photographie, c'est le fait qu'on prend une photo » déclarait Denis Roche, il semble que cette tautologie métalogue soit identique au biais que présente le poème ; ce que Beckett raconte photographier est bien le fait de prendre une photo, sans la moindre allusion à l'objet, seulement concentré sur sa situation de sujet photographiant, sa position, et une impression qui s'avère à la fois argentique et ironiquement « fortifiante ». Dans *Le mystère de la chambre claire*⁶³, Serge Tisseron amène dès son introduction que « la signification de la pratique photographique [...] est d'abord organisée

⁶² pas de négation sans présence de l'assertion qui est niée : le négatif est ainsi l'opposé du positif, qu'il cite en même temps qu'il le fait disparaître.

⁶³ Serge Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Champs Flammarion, 1996, citation p. 16

par les opérations successives que la photographie met en jeu : tenir un appareil devant le visage ou sur la poitrine, cadrer, appuyer sur le déclencheur, *sont des formes de rencontre avec soi autant qu'avec le monde.* » (je souligne) Et si, comme on a vu que le note également Barthes, « La voyance du photographe ne consiste pas à « voir », mais à se trouver là » (CC 80), le geste photographique relaté par Beckett peut alors représenter le récit de la jouissance délibérément naïve d'une attestation de la présence physique du sujet au lieu et au temps de son empreinte, la certitude enregistrée d'« avoir été là » empreinte dans la négation « irrécusable » de son actualité. Attestation candide, innocente, car si le geste est irrévocablement empreint, c'est évidemment par l'absence qu'il se manifeste, « en creux ». Le paradoxe est ainsi soulevé par Beckett d'une existence du sujet au monde enfin attestée (de façon physique, objective), mais qui ne peut jamais que prendre la forme d'une négativité.

Conclusion

Dans son étude sociologique, Bourdieu pointe au cœur de la pratique traditionnelle de la photographie une « solennité », un « trophée » que le quidam remporte dans la photographie qu'il prend n'importe où, en justifiant du même coup l'ennui des séances rituelles de projection de diapos, indifférentes au spectateur étranger à *la relation du sujet à l'objet qui motive seule les clichés*⁶⁴. La pratique de Guibert, comme celle de Beckett telle qu'elle est figurée dans le poème, paraîtraient en somme relever de cette « pratique traditionnelle », c'est-à-dire d'amateur, que stigmatise le sociologue. A l'amateur en effet importe peu le résultat du geste, l'image⁶⁵. Dans le cas de nos deux auteurs praticiens, l'image développée ne fait que peu l'objet de commentaires, contrairement au geste sur place, presque gratuit pour Guibert qui joue du romanesque ainsi cristallisé de l'aventure présente, sans viser semble-t-il à aucune postérité représentative, et d'ordre plus symbolique et ironiquement solennel pour Beckett, pour lequel empreindre⁶⁶ sa présence physique en photographiant (n'importe quoi) constitue un geste candide, de renforcement de la conscience de sa propre présence physique au monde, présence vicieusement assurée par le négatif qui en constitue l'empreinte.

⁶⁴ P. Bourdieu et alii, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, éditions de Minuit, 1965, pp. 60-62

⁶⁵ Tisseron remarque qu'un fort pourcentage des « deux milliards et demi de bobines de film vendues chaque années dans le monde » ne sont jamais développées, ou abandonnées à l'atelier de développement. op. cit. p.10.

⁶⁶ plutôt qu'« imprimer » qui serait le versant développé, positif consécutif à l'acte photographique.

Le corps du photographe, ce corps qui gesticule derrière la plaque photographique, est en effet de la même manière celui qui fait l'objet de toutes les théories qui le confrontent aux incertitudes de l'âme ; la photographie – l'acte photographique – lui permet de façon inédite de se *réaliser* indubitablement, dans le creux de l'empreinte. L'acte photographique *implique* la présence et par là-même les aventures de ce corps physique qui se rapproche des autres vivants pour Guibert, pour Beckett le corps *se signifie physiquement* de façon négative et irrécusable. Barthes lui-même, qui tente de réduire cette présence avérée du photographe au minimum, fantasmant sur une référence pure, directe, rêvant de substituer son propre corps à la plaque, cède aussi devant cette irréductibilité, cette contrainte du réel dans la photographie qu'est la présence du photographe sur les lieux au moment de l'empreinte.

De fait, la nature indexicale de la photographie interdit qu'on l'approche de façon purement iconique, dans son seul rapport de ressemblance avec l'objet qu'elle représente : le geste photographique y demeure empreint, qui est le geste de référence du sujet à l'objet, par quoi le photographe, s'il n'apparaît jamais qu'« en négatif », demeure le référent nécessaire de cette Référence dans une forme de solipsisme inédit car physiquement attesté.

1. CHAPITRE III. LE SUJET PHOTOGRAPHIE (L'ÉNONCIATEUR COMME OBJET DU PORTRAIT)

Ce chapitre n'intéresse pas l'œuvre écrite de Beckett, dans lequel – exception douteuse faite de la photo de l'âne de Malone dont on a traité dans la partie précédente – ne se trouve à notre connaissance aucune occurrence de passage où l'énonciateur adopte la posture d'« être-photographié »¹. Ainsi seules des remarques effectuées par Barthes et Guibert constitueront-elles ici notre corpus, l'un et l'autre rapportant dans leurs œuvres la façon dont ils ont été photographiés par autrui : l'expérience photographique de produire une image de soi via le médium technique les conduit évidemment à un discours spécifique du double, c'en sont les modalités qui nous intéressent ici.

Vous êtes le seul à ne jamais pouvoir vous voir qu'en image, vous ne voyez jamais vos yeux, sinon abêtis par le regard qu'ils posent sur le miroir ou sur l'objectif [...] : même et surtout pour votre corps, vous êtes condamné à l'imaginaire. (RB/RB 42)

Le corps imaginaire

Comme tout portrait, comme toute image, l'image photographique de soi entraîne non seulement l'étrange expérience d'un rapport à l'absence de soi-même, mais cette étrangeté est redoublée par ce que stigmatisent ces mots du *Roland Barthes par Roland Barthes* : la photo, médium champion de la mimésis, ne représente jamais qu'un corps étranger du sujet, un corps objecté, un corps par là-même toujours imaginaire.

Barthes revient évidemment dans *La Chambre claire* sur cette « essence imaginaire » de soi-même dans le portrait photographique :

La Photo-portrait est un champ clos de forces. Quatre imaginaires s'y croisent, s'y affrontent, s'y déforment. 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. (CC 29)

¹ On a choisi de traiter de *Film* de Samuel Beckett non dans ce chapitre, qui aurait pu s'y prêter, mais dans la partie suivante où on analysera non plus l'image comme motif, mais comme objet réel : car c'est par le film lui-même plus que par son scénario publié aux éditions de Minuit que le discours de Beckett sur l'énonciateur objet du portrait est donné.

Or, l'angoisse de la pose est celle, écrit Barthes, d'une « filiation incertaine » : par la photo, « va-t-on [l']accoucher d'un individu antipathique ou d'un « type bien » ? » (p.25). En effet, plus que le portrait peint ou dessiné, la photo sera bien l'image de soi à prétention fidèle (car directement issue, tirée du sujet) et diffusable à merci qui circulera sans lui, qui le « représentera » en le « dépropriant de [lui]-même ». Et de fait, il suffit de « l'artifice d'un tirage » (p.31) pour qu'il n'ait plus qu'un « horrible visage désintériorisé, sinistre et rébarbatif comme l'image que [certains] voulaient donner de [son] langage. » (p.32) Par conséquent, le portrait photographique est le lieu d'une ressemblance iconique que démultiplie la réputation de l'indexicalité : d'un côté, ce n'est pas moi, mais de l'autre, je ne puis nier que c'est moi. Mon empreinte ne me ressemble pas (de là le caractère si souvent déceptif du portrait photo pour le sujet). Un exemple confondant en est donné dans *L'Empire des signes*, où une coupure de presse japonaise p.120 montre un bélinogramme du visage de Barthes précisément « japonisé, les yeux élongés, la prunelle noircie par la typographie nippone », et sur la page qui lui fait front, la photo occidentale d'un acteur asiatique présente à l'inverse un visage qui « y perd ses yeux asiatiques ». « Qu'est-ce donc que notre visage, sinon une *citation* ? » interroge l'auteur dans un propos qui relève moins spécifiquement de la photographie que du visage lui-même, son potentiel expressif. Mais si l'on considère que toute photo constitue le prélèvement d'un cadre dans le visible pour le faire circuler dans d'autres contextes, alors toute photo est, de fait, une citation, dont le sens se modifie d'un contexte à l'autre².

Le portrait photographique cumule ainsi différents prédicats : il est une production directe de son référent (l'empreinte lumineuse du photographié), cette indexicalité lui confère une prétention à une certaine fidélité qui, sans qu'elle ait le moins du monde à voir avec la ressemblance³, la « contamine » en quelque sorte, si bien que le portrait photographique étonne souvent – à tort, donc – son sujet quand il n'est pas ressemblant. Le sujet peine à se reconnaître de toute façon dans cette transformation de son corps en objet, en résidu imaginaire figé. Évidemment, cette « fissure du sujet » devant le portrait photographique constituera une problématique majeure dans cette partie.

² Cette problématique de la modification du sens d'une photo par son contexte, qui connaît toujours beaucoup de succès, a été lancée par Gisèle Freund dans *Photographie et société*. D'autre part, l'analogie entre photo et citation pourrait encore être renforcée par le cadre de la photo analogue aux guillemets de la citation ; la photo constituerait ainsi la citation d'un visible étranger.

³ Rappelons que l'« icône indicielle » stigmatisée par Jean-Marie Schaeffer dans la photographie cumulait ainsi deux types différents de signes : l'index, signe par connexion physique avec son référent (la girouette est index du vent), et l'icône, signe par analogie (le zèbre est icône du cheval). De sorte que ce cumul inédit provoque une confusion : l'index n'implique pas l'analogie, la girouette ne ressemble pas au vent.

Hervé Guibert n'entretient pas, semble-t-il, un rapport aussi difficile au portrait photo que Roland Barthes. Cette différence tient peut-être à un narcissisme plus évident mais de fait, si Barthes se fait ou plutôt, corrige-t-il lui-même dans une parenthèse de *La Chambre claire*, se « laisse photographier », remisant sa bibliographie faciale au rang des circonstances privées et des commandes professionnelles, Guibert est en revanche l'unique objet d'un album de photographies d'Hans-Georg Berger paru chez William Blake and Co édit. en 1988. Livre élaboré à deux, *L'Image de soi, ou l'injonction de son beau moment ?*, est préfacé et intitulé par Guibert dont le nom est écrit en haut de la première de couverture, et les photographies sont de Berger, dont le nom est donné plus bas, sous la photo, dans une typographie identique⁴. Le texte qu'écrit Guibert en introduction à ces images de lui présente Berger, leur amitié, les circonstances vacancières des photos, et – ce qui nous intéresse davantage – le sentiment de l'auteur face à ces images de lui, dans cette posture d' « être-photographié ». Quand Barthes fait référence à l'imaginaire, Guibert en appelle directement au roman, au narratif, à l'invraisemblable, l'apocryphe de soi-même, thèmes majeurs de son œuvre auquel ce livre co-élaboré participe efficacement, puisqu'il écrit :

cet individu c'est bien moi, je suis forcé de me reconnaître en ses faces et ses silhouettes, je suis bien l'acteur de toutes ces fantaisies, et pourtant il me dépasse, il me surprend, et je peux parler de lui comme d'un personnage de roman, et peut-être d'un roman que moi-même j'aurais écrit, il y a entre lui et moi toute la distance accomplie dans le passage d'un je à un il, et bien d'autres distances.

(IdS 1, je souligne)

En d'autres termes, c'est là encore le passage du sujet à son corps imaginaire, objecté, que Guibert manifeste ici, pointant de fait le potentiel fictionnel d'une telle manœuvre. *Manœuvre* en effet, car comme on l'a esquissé, les portraits de Guibert par Hans-Georg Berger font partie intégrante – et ce cas d'empathie auctoriale nous paraît inédit – de l'œuvre guibertien, tant par leurs images, les mises en scène du corps guibertien (comme on dit du corps d'un personnage), invité à *représenter* par et pour l'image son « beau moment », que par le projet de brouiller les pistes de l'identité (fictive/biographique) de l'auteur. Dans cet album guibertien, au texte écrit par Guibert, représentant Guibert, les photographies sont d'un autre qui le tient pour sujet exclusif, de sorte que Berger paraît avoir joué dans la réalité le rôle d'un alter ego de l'auteur qui a toujours hanté son œuvre. L'écrivain révèle d'ailleurs que Berger a commencé à photographier suite à leur rencontre, avec un Rollei 35 identique à celui

⁴ Un autre volume, augmenté d'autres photos et d'une courte postface d'Hector Bianchiotti, sortira en 92 après la mort de Guibert : *Dialogue d'Images* (éd. William Blake and Co.)

que le père de Guibert lui avait confié, il interroge sur la nature de l'assiduité photographique de Berger : amoureuse ? clinique ? compatissante ? il suggère : envieuse ? et finit par la qualifier de « plus romanesque que photographique ». On remarque souvent, et on l'a vu dans la partie précédente avec la photo de Malone, la confusion qu'entraîne la préposition *de*, dans « une photo *de* quelqu'un », quel type de génitif possessif cette préposition signifie-t-elle ? Dire « une photo de Guibert » signifie-t-il qu'elle est prise par Guibert ou qu'elle le représente ? « Ce trouble, écrit Barthes, est au fond un trouble de propriété. Le droit l'a dit à sa manière : à qui appartient la photo ? au sujet (photographié) ? au photographe ? » (CC28) Avec le portrait, en effet, l'hésitation s'impose, et ces photos de Guibert de Berger prennent au pied de la lettre la confusion du génitif. Les portraits qu'a faits Berger sont de fait des photos guibertiennes.

À ce titre, on peut noter que le paroxysme est atteint avec la présence du même portrait de Guibert dans *Le Seul visage*, l'album de photos publié par Guibert chez Jérôme Lindon et *Dialogue d'images*, publié par Berger (sous leurs deux noms, après la mort de Guibert) chez William Blake : la même photo, intitulée « Arles », apparaît ainsi à la page 18 du premier et 27 du second ! Ce portrait qui a posé problème jusque dans la réalité très matérielle des droits d'auteur a pu rejoindre ainsi la problématique générale de l'œuvre guibertienne où vie de l'auteur et fiction se conjuguèrent et se modifiaient l'une l'autre.

Par conséquent, là où Barthes accuse la césure entre son moi et le « ça » inerte et méconnaissable que lui présente le portrait photographique, et tend à reprocher à la photo d'être le produit d'une « société pour qui l'être était fondé en avoir » (CC 28), Guibert s'enchant et se sert des possibles romanesques offerts par cette transformation de son corps, ce passage du sujet à l'objet, du *je* au *il* qui est également le passage de l'énonciateur au personnage de roman.

La scène primitive

Une différence radicale distingue cependant le portrait photographique de tout autre portrait (peint, gravé, sculpté...) : comme le souligne Rosalind Krauss, « la photographie dépend d'un échange entre deux corps dans un même lieu »⁵ de sorte que celui qui est photographié ne peut nier avoir été présent face à l'appareil de celui qui l'a « pris ». Dès lors,

⁵ Rosalind Krauss, *Le Photographique*, éd. Macula, 1990, p.22

le motif de la photographie dans les textes de Barthes et de Guibert va là encore impliquer un traitement particulier puisque tout portrait photographique se réfèrera nécessairement à la réalité factuelle de cette scène où l'énonciateur et le photographe auront été présents en même temps. « Toute photographie est un certificat de présence » (CC135), écrit Barthes, et tout portrait photographique est ainsi extrait d'une circonstance spatio-temporelle dans laquelle s'est inscrite la rencontre de deux personnages (le photographié et le photographe) : cet événement qui s'inscrit dans un temps et dans un lieu précis constituerait toujours le rudiment d'un récit.

Les deux auteurs de notre corpus qui ont écrit « sur » la photographie n'ont pas négligé la potentialité narrative et fictionnelle du portrait photographique, et notamment dans sa fonction énigmatique : le photographié peut bien être sans mémoire, son portrait atteste à sa place sa présence avérée en un lieu et un moment donnés ; de sorte que toute photo implique une démarche heuristique pour retrouver l'occasion à laquelle elle a été prise. Ainsi Barthes relate-t-il cette anecdote dans la note 36 de *La Chambre claire*, « L'authentification » :

J'ai reçu un jour d'un photographe une photo de moi dont il m'était impossible, malgré mes efforts, de me rappeler où elle avait été prise ; j'inspectai la cravate, le pull-over pour retrouver dans quelle circonstance je les avais portés ; peine perdue. Et cependant, *parce que c'était une photographie*, je ne pouvais nier que j'avais été là (même si je ne savais pas où). Cette distorsion entre la certitude et l'oubli me donna une sorte de vertige, et comme une angoisse policière (le thème de *Blow up* n'est pas loin). J'allai au vernissage comme à une enquête pour apprendre enfin ce que je ne savais plus de moi-même. (CC133-134)

La mise en valeur par l'italique marque bien l'insistance de Barthes sur le fait que seule la photo peut mener à ce vertige : la présence du sujet est enregistrée, rendue irrévocable ; la photo certifie mieux et contre le sujet lui-même la réalité de sa présence lors de la saisie de l'image. Si l'auteur se réfère au film d'Antonioni, il n'est pourtant pas question dans ce passage de meurtre, de crime que la photo aidera (ou précisément sera impuissante) à élucider. La référence paraît jouer davantage sur l'incapacité de la photographie de développer l'information que l'on croyait y trouver (on se souvient que les agrandissements successifs du cliché par le photographe dans le film n'apportaient finalement qu'un flou indéchiffrable.) Barthes a beau examiner sa cravate et son pull-over pour retrouver l'occasion à laquelle la photo avait été prise, il ne parvient à aucun résultat, la photo le pousse à chercher le renseignement ailleurs que dans l'image, au vernissage, dans l'articulation des

photographies entre elles ou dans la conversation avec le photographe. La photo-preuve pousse, à défaut de la remémoration simple, à l'enquête de *ce qu'elle prouve*.

Il faut également noter le caractère fantastique (au sens du récit fantastique) des sensations de « vertige », d'« angoisse policière » et surtout de « distorsion » qui touche la certitude du sujet qu'évoque le sujet photographié ici : Barthes frôle en effet face à cette photo de lui la fameuse hésitation du personnage de récit fantastique que Todorov avait donnée comme caractéristique du genre⁶. L'anecdote confine au fantastique en raison de l'essence même de la photo, preuve d'un réel indubitable (et quotidien : rien de plus banal qu'une photo), elle rivalise par son attestation positive avec l'absence de souvenir du sujet : l'hypothèse de la schizophrénie le dispute à l'impossible ubiquité du corps ; le vertige est ainsi résumé dans la dernière phrase où le photographié va enquêter pour « apprendre enfin ce qu'[il] ne savai[t] plus de [lui]-même », tenter de retrouver l'explication rationnelle, rassurante, qui manque à cet état de fait que réalise (performe) dans le passé cette photo de lui.

Il pourrait exister un genre fantastique du portrait photographique car Guibert offre une variante d'un schéma anecdotique similaire dans le texte de *L'Image fantôme* intitulé « Photo d'identité II » : lui aussi va se trouver en présence de photos de lui sans qu'il puisse en reconstituer l'occasion. Le récit commence cependant un peu (une page) avant la confrontation avec l'image, en mettant en place une atmosphère propice à l'irruption de l'extraordinaire dans le contexte quotidien : le narrateur raconte une soirée d'été accablante, un sommeil imprévu et troublé de cauchemars avant d'aborder sa descente dans le métro pour rejoindre un ami. C'est dans le wagon qui le mène de Vaugirard à Montparnasse qu'un jeune homme inconnu au crâne rasé va étaler sous ses yeux et ceux des autres voyageurs des photos fraîchement développées, « des scènes d'intérieurs, des visages, seuls ou regroupés ».

Et soudain ce fut comme un choc, je ne pouvais pas me tromper : malignement, le garçon venait d'extraire du sac en plastique noir une photographie encore molle et l'avait aussitôt plaquée sur le verre, et sur cette photo c'était moi. Je reconnaissais mes cheveux bouclés, ma chemise blanche,

⁶ « A la différence de l'histoire « merveilleuse » [...], le texte fantastique ne se caractérise pas par la simple présence de phénomènes ou d'êtres surnaturels, mais par l'hésitation qui s'instaure dans la perception qu'a le lecteur des événements représentés. Tout au long de l'histoire, le lecteur se demande (et un personnage le fait, pareillement, à l'intérieur du livre) si les faits rapportés s'expliquent par une causalité naturelle ou surnaturelle, s'il s'agit là d'illusions ou de réalités. Cette hésitation est née du fait que l'événement extraordinaire (et donc potentiellement surnaturel) se produit, non dans un monde merveilleux mais dans le contexte quotidien, celui qui nous est le plus habituel. Le conte fantastique est par conséquent le récit d'une perception [...] » Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, « Le Secret du tapis. Henry James », 1978, Points/Seuil 120, p.94

ma bouche, et en même temps j'avais toute une partie du visage barrée par un appareil de rhinoscopie, ou un écouteur de radio posé à l'envers. Je n'étais jamais allé à cette soirée, je n'avais jamais vu ce garçon. Je savais très bien que ce visage ne pouvait être que le mien (ou celui d'un sosie ?), et qu'en même temps ce ne pouvait être moi. (IF 59)

Todorov notait les « ou bien/ou bien » des personnages de James, on voit de la même manière le narrateur hésiter devant les explications plausibles ou impossibles de cette photographie, jusque dans l'hypothèse improbable du sosie. Là encore, c'est la photo contre le souvenir, et de façon d'autant plus cruciale évidemment que le photographié est lui-même l'objet du doute : a-t-il été ou non pris en photo (par ce garçon) à cette soirée ? Sinon, quelle explication, surnaturelle ou rationnelle, pourrait élucider ce mystère de l'empreinte de son corps sur ces photos ? Guibert joue de façon évidente du registre fantastique par la suite, en conjoignant dans la même phrase vocabulaire du quotidien et lexique du surnaturel dans une comparaison malicieuse : « Station Montparnasse : comme un diable, le garçon s'était levé et avait bondi sur le quai. » On pouvait remarquer l'adverbe « malignement » pour qualifier de façon déjà un peu diabolique le geste de l'inquiétant garçon, la lourde atmosphère du début du texte préparait en effet une progression croissante vers le possible du genre fantastique :

Le garçon en saccadant ses gestes me fit un salut militaire, virevolta et disparut. J'hésitai à aller lui parler. Il avait vu que j'avais la photo dans la main, et il avait eu comme un sourire. Il me suivait jour et nuit, me photographiait et passait son temps à faire des montages, à réinclure mon image dans des lieux où je n'étais jamais allé pour ensuite, comme un démon chinois, me les présenter en grimaçant ? Je courus d'abord derrière lui, puis je revins calmement sur mes pas pour me rendre à mon rendez-vous. J'hésitai d'abord à déchirer la photo, ou à la conserver. (IF 59-60)

L'énigme reste suspendue par le point d'interrogation, entre inexplicable et hypothèse paranoïaque. On notera au passage le rôle diabolique dévolu à la technique du montage photographique avec la présentation du photographe truqueur en démon grimaçant, comme si le truquage photographique relevait d'une magie noire (*L'Image fantôme* recèle de nombreux récits où la photographie a trait au surnaturel : on s'en sert de fétiche, pour jeter des sorts, la retoucheuse a même le pouvoir de « faire marcher les morts » (IF 139)) Si on aime à croire que l'hésitation finale pourrait être un clin d'œil direct de Guibert au texte du structuraliste bulgare, il n'en demeure pas moins qu'avec cette intervention du démoniaque dans le quotidien technique que fait circuler la photographie (mécanique familière au même titre que le métro), les codes du genre constituent de fait son court récit.

Mécanique du spectre

On sait que dans sa typologie des postures face à la photographie, Barthes avait assigné au sujet photographié le nom de *Spectrum* en raison de cette transformation en objet, on a vu dans la précédente partie de ce chapitre qu'il parlait « des radiations d'un corps réel, qui était là » (CC126) et qui venaient toucher le *Spectator* à distance (en temps et en lieu), reprenant peut-être la « Théorie des spectres » que Nadar attribuait à Balzac. Si le caractère mortifère du portrait photographique est assez clair et assez connu (on tue en immortalisant), il semble en revanche que les modalités du crime photographique selon le texte de Barthes aient été finalement peu commentées en regard de l'évidence de son résultat : le photographié est un sujet délocuté, un corps objecté, déproprié, inerte, un irrémédiable « ça » mort. Cependant,

Imaginairement, la Photographie (celle dont j'ai l'*intention*⁷) 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. (CC30)

La photo prise, il est « devenu Tout-Image, c'est-à-dire la Mort en personne », objet impuissant mis à la disposition des autres. Cependant, l'aspect de cette « Mort en personne » mérite peut-être quelque précision si l'on considère que l'auteur porte une véritable attention dans *La Chambre claire*, en plus du produit photographique qu'est le portrait, à ce qui se passe sur la scène de l'acte photographique. Le passage que nous avons cité manifeste la transformation ressentie du sujet en objet, et la formule conclusive synthétise son propos en l'objectivant : « je deviens [et non plus je me sens devenir] vraiment spectre ». Ce « vraiment » vise-t-il à faire entendre le mot « spectre » au sens du « revenant » (qui ne serait ici pas encore « parti »), ou de la décomposition de la lumière selon l'acception du terme en optique ? Le fait que le passage commence par l'adverbe « imaginairement » interdit bien sûr de trancher, mais on voudrait mettre en évidence l'attention inédite⁸ que l'auteur a porté dans *La Chambre claire* à la réalité technique (physique, optique, chimique) de la photo (il insistait : « On dit souvent que ce sont les peintres qui ont inventé la photographie [...] Je dis non : ce sont les chimistes »). Les références sont fréquentes au domaine scientifique dans le livre, et leur usage souvent fantasque : l'hypothèse qu'on voudrait développer ici est

⁷ Barthes oppose ici la photo dont il a l'*intention* aux portraits qui sont faits de lui à son insu. De plus, il met ainsi en place du point de vue imaginaire la façon dont il *vis* la photographie : c'est cette *visée du portrait* qui circonscrit l'espace du spectre qui nous intéresse ici.

⁸ dans le discours philosophique, artistique, et esthétique qui s'intéressait à la photographie.

l'utilisation d'un discours en quelque sorte positif de la part de Barthes sur la photographie en vue d'une écriture qui, en s'approchant parfois de celle d'un Hoffmann ou d'un Villiers de L'Isle Adam, serait alors à même de décrire l'inquiétante étrangeté ressentie par le sujet photographié.

Réalité scientifique: la photo est la trace sur un support couvert d'une substance chimique d'un rayonnement lumineux produit ou réfracté par l'objet photographié, Barthes en tire le noème « ça a été ». Toute photo se réfère ainsi à ce qu'on peut appeler une « séance » ou une « scène » : le moment et le lieu où le rayonnement a sensibilisé la substance photosensible, et on a pu observer le trouble qui saisissait le sujet qui ne se souvenait pas d'avoir fréquenté la scène irrécusable de la photo. Si Barthes ne limite pas sa réflexion au résultat de la séance, au portrait photographique, c'est que l'essence même de la photo est de *référer*, il en vient de fait à décrire l'expérience qui consiste à être-photographié, à observer ce qui se passe sur la « scène de la photographie ». (Cet intérêt se marque également par l'évacuation du commentaire des photos qui sont prises de lui à son insu, au profit de celles dont il a « l'intention » car il a « décidé de prendre pour guide la conscience de [son] émoi » CC 24). Or, écrit-il,

dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de « poser », je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. (CC 25)

Transparaît dans ce passage une sorte d'imaginaire du mécanique (dont le verbe « fabriquer » constitue le thème général) qui sera repérable dans l'ensemble de la note 5, consacrée à « celui qui est photographié ». La présence consciente de l'objectif pousse le corps à se métamorphoser à l'avance en image « lourde, immobile, entêtée » (CC27) qui ne correspond plus au « moi » « léger, divisé, dispersé », le portrait photo transforme « le sujet en objet, et même, si l'on peut dire, en objet de musée » (CC29). C'est à partir de cette dernière remarque que l'imaginaire du sujet photographié va se développer d'une manière qui nous paraît relever des contes fantastiques de cette période de l'histoire du XIXème siècle où la révolution industrielle envahissait les imaginaires positifs des écrivains. Avec la photographie, l'insertion de la technique dans la représentation ne touche pas en effet que la représentation, Barthes fait immédiatement voir en quoi elle s'insinue aussi sur le corps du sujet lui-même, et qui plus est en faisant référence aux débuts de la photographie, les années 1840 (p.29). Le corps transformé « en objet de musée », ce paroxysme de la sensation de dépossession de soi (qui en outre fait clairement référence à la fonction d'archive, de

représentation documentaire ouverte par la photo) mène directement l'auteur à décrire la façon dont, pour les premiers portraits, on devait *figer le corps du photographié à l'avance* pour permettre avec le long temps d'exposition de laisser une empreinte nette sur la plaque. Cette immobilité nécessaire à la pose impliquait un appareillage spécifique :

on inventa alors un appareil, nommé l'appuie-tête, sorte de prothèse, invisible à l'objectif, qui soutenait et maintenait le corps dans son passage à l'immobilité. (CC 29).

Aussi le photographié doit-il se prêter à l'avance à son devenir-objet : bien que toujours vivant, devant l'appareil, il se mécanise lui-même. Barthes écrit : « devant l'objectif, [...] je me fabrique un autre corps ». Certes l'époque de l'appuie-tête est bien révolue quand l'auteur nous parle du portrait, mais ce corps fabriqué demeure au cœur de son imaginaire de photographié : « cet appuie-tête était le socle de la statue que j'allais devenir, et le corset de mon essence imaginaire. » (CCC29) Prothèse, appuie-tête, corset, fabrique, ce lexique du mannequin paraît renvoyer à l'horreur hoffmannienne de la poupée de cire et de bois qui constituait le centre du conte « Le Marchand de sable »⁹ notamment connu pour son exploitation freudienne¹⁰. De plus, Barthes pourrait poursuivre dans cette « veine fantastique » de l'homme artificiel lorsqu'il évoque la « sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture (comme peuvent en donner certains cauchemars) » (CC30) qui le frôle immanquablement quand il est en train de poser : « action bizarre, écrit-il : je ne cesse de m'imiter » (CC29). Tout se passe ainsi sur la scène de la photographie comme si le photographié se faisait, à l'image de l'appareil qui lui fait face, une machine lui aussi, un spectre également mécanique (car évidemment c'est d'une essence imaginaire de soi que se constitue cette machine). Scène de miroir, le « regard » de l'appareil (l'objectif) n'est pas « médusant » car il ne s'agit plus du mythologique matériau de pierre mais de la fabrication toute technique d'un sujet de bois et de métal à l'image (artificielle) de l'appareil photo archaïque auquel se réfère cet imaginaire barthésien de la scène du portrait photographique¹¹.

⁹ ETA Hoffmann, *Le Marchand de Sable*, in *Tableaux nocturnes I*, traduction et présentation de Philippe Forget, imprimerie nationale, La Salamandre, 1999

¹⁰ qui mettait en évidence « l'angoisse de la castration » et son fameux lien avec l'énucléation. En outre, sans qu'on en fasse ici l'objet de notre réflexion, observer qu'un instrument d'optique (la longue-vue, et non la photo dont l'invention est postérieure à la mort d'Hoffmann (1776-1822)) est au cœur de l'illusion de Nathanaël face à l'automate Olimpia et au diabolique Coppola/Coppelius pourrait intéresser, à un autre titre encore, une intertextualité de *La Chambre claire* avec le conte romantique.

¹¹ Il apparaît en effet que toutes les références de Barthes à l'appareil photo relèvent du XIX^{ème} siècle, ou au mieux du début du XX^{ème} (et on ne peut s'empêcher de penser que cela correspond à l'époque de Proust, et à l'enfance maternelle) : l'appareil fait glisser des plaques dans une armature en bois et métal. Même s'il existe encore quelques photographes qui travaillent à la plaque, l'absence des appareils modernes, automatiques,

Cette « mécanique plaquée sur du vivant » est également perçue par l'auteur dans sa potentialité comique, dans un ressort bergsonien :

Rien ne serait plus drôle (si l'on n'était pas la victime passive, le plastron, comme disait Sade) que les contorsions du photographe pour « faire vivant » : pauvres idées : on me fait asseoir devant mes pinceaux, on me fait sortir [...], on me fait poser devant un escalier [...], on avise un banc [...] on me fait asseoir dessus. On dirait que terrifié, le Photographe doit lutter énormément pour que la Photographie ne soit pas la Mort. Mais moi, déjà objet je ne lutte pas. Je pressens que de ce mauvais rêve il faudra me réveiller plus durement encore [car les autres feront de lui « avec férocité » un objet à disposition, rangé dans un fichier, etc.] (CC31)

Ce « comique » provoque un « rire jaune », un rire qui dénote l'angoisse, car le sujet en revient toujours à l'idée du cauchemar, à l'horreur de l'*Unheimliche* que constitue la conscience de ce double mécanisé, cet automate que l'on « fait poser » dans différentes postures pour parvenir au mieux à « faire vivant ».

Une séance assez similaire est décrite par Guibert dans *L'Image fantôme* : infiniment plus violente, la manipulation du corps du photographié pour la pose ressemble à une torture (où l'on pourrait retrouver le « plastron » de Sade qu'évoquait Barthes). Les points communs de la description de la séance sont d'ailleurs nombreux entre les premiers portraits vers 1840 dont traitait Barthes et cette séance avec le photographe D.S. (qui tient à ce que sa méthode pour les portraits reste secrète). Barthes écrivait : « il fallait astreindre le sujet à de longues poses sous une verrière en plein soleil ; devenir objet, cela faisait souffrir comme une opération chirurgicale. » (CC 29), Guibert retrouve de la même manière la posture immobile sous une verrière et la comparaison médicale (ce milieu où le corps est conçu comme un mécanisme), il est

enfermé jusqu'au cou dans une camisole de satin noir, enveloppé comme dans un suaire [...] La lumière tombe également de haut, par une verrière qui laisse apercevoir la tour Eiffel[...]. Il me semble que la lumière pénètre totalement par mes yeux et lave, visite en violant un sanctuaire habitué à l'obscurité. [...] Je suis dans cette position bien plus inconfortablement que chez le dentiste, la

réflexe, etc. demeure confondante (une occurrence seule du Polaroid, vite évoqué ; et il dit ne pas aimer la couleur) : cela confirme l'image d'un Barthes « témoin de l'inactuel » qui choisit, pour dire l'étonnement face à la photographie (son noème) de revêtir l'identité (narrative) d'un de ces primitifs de la photographie. Il est alors d'autant plus intéressant de noter que c'est en tant que *Spectrum* que le sujet s'intéressera plus particulièrement à l'appareil photo et à son mécanisme : Balzac et sa « Théorie » ne sont pas loin, comme la vogue des photos d'esprits des années 1860, comme dans son ensemble le positivisme ambiant de cette époque.

nuque renversée, le plafond de la lumière braqué sur mes yeux, et toute la ferraille dans ma bouche, sous ma langue. (IF 94)

De fait, la séance se conclut comme prévu exactement au bout de trente minutes : « L'intervention est terminée. » (IF94). Là encore, l'intervention photographique, cette opération qui consiste à transformer un sujet en objet, passe par une comparaison avec le mannequin : « Mes mains doivent mollement tourner autour, se casser aux poignets pour être comme des mains de mort ou de mannequin de cire » (IF 94)

Le fait que le spectre, c'est-à-dire « celui qui est photographié » (celui qui pose et non pas son image), relève ainsi d'une essence mécanique répondant à l'appareil qui lui fait front, constitue dès lors un moteur de fiction qui ressort au genre fantastique, où le sujet découvre, tel le Nathanaël du conte d'Hoffmann, l'horreur de se voir comme dans un cauchemar transformé en automate manipulable à merci.

L'étrange bruit mécanique du vivant

De cette expérience angoissante de la scène photographique, de la transformation du sujet en son autre mécanique, Barthes ne supporte, écrit-il, qu'un seul aspect : « le bruit de l'appareil ». Le passage dans lequel il traite de cet aspect fait encore référence à l'imaginaire du mécanique dont on a parlé :

Aussi, la seule chose que je supporte, que j'aime, qui me soit familière, lorsqu'on me photographie, c'est le bruit de l'appareil. Pour moi, l'organe du photographe, ce n'est pas l'œil (il me terrifie), c'est le doigt : ce qui est lié au déclic de l'obturateur, au glissement mécanique des plaques (lorsque l'appareil en comporte encore). J'aime ces bruits mécaniques d'une façon presque voluptueuse, comme si, de la photographie, ils étaient cela même – et cela seulement – à quoi mon désir s'accroche, cassant de leur claquement bref la nappe mortifère de la Pose. Pour moi, le bruit du temps n'est pas triste : j'aime les cloches, les horloges, les montres, – et je me rappelle qu'à l'origine, le matériel photographique relevait des techniques de l'ébénisterie et de la mécanique de précision : les appareils, au fond, étaient des horloges à voir, et peut-être en moi, quelqu'un de très ancien entend encore dans l'appareil photographique le bruit vivant du bois. (CC 32-33)

Ainsi se termine la note 5 « Celui qui est photographié », dans une fin extrêmement riche en ce qu'elle comporte des éléments nouveaux dans notre perspective de la mécanique

du spectre barthésien. En effet, tout ce qui ressort au vivant est évacué sur cette scène de la photographie, à commencer par le regard¹² : le photographié ne voit pas ici, il entend seulement ; et jusqu'au photographe lui-même est réduit à la seule articulation de son doigt chosifié (« ce qui est lié au déclic de l'obturateur »), élément dynamique ralliant l'ensemble du mécanisme. Vivant et machine échangent ainsi leurs caractéristiques de sorte que lorsque le sens de la vue est ainsi retiré aux vivants, c'est alors l'appareil qui devient une « horloge à voir ».

Et si la question du temps est amenée, (qui devient d'ailleurs celle du « temps de pose »), c'est encore non plus le temps humain, le temps du vivant, mais le temps calculé, mécaniquement écoulé que l'appareil vient décompter. Le claquement bref qui frappe la fin de la Pose correspond au moment où une voix se double au fond du photographié pour lui faire entendre, archaïquement, le bruit vivant du bois dont est fait l'appareil : ce n'est qu'à ce moment que le vivant fait retour, à dimension égale dans l'appareil et dans le photographié. Comme si photographié et appareil partageaient cette essence mécanique de spectre, tous deux mécanismes issus du vivant, le sujet laisse entendre au moment du claquement le surgissement bref de l'organique dans le mécanique.

En fait, ce caractère *étrangement* spéculaire du photographié et de l'appareil apparaissait déjà dans la gradation de la première phrase pour décrire le sentiment du *Spectrum* envers le bruit mécanique de l'appareil : passant par la seule chose qu'il « supporte », qu'il « aime », il aboutissait de fait à « la seule chose [...] qui [lui] soit familière ». L'attribut est l'antonyme de distant, étranger, comme pour signifier dès l'abord un point commun intime qu'il partage avec l'appareil, une identité de nature imaginaire : pareillement vivant devenu objet, bois-peau fabriqué, comme le suggère aussi le parallélisme de construction de la dernière phrase

en moi, / quelqu'un de très ancien
dans l'appareil photographique / le bruit vivant du bois.

Le Spectre constituerait ainsi moins le « retour du mort » qu'un fugace retour du vivant dans le déjà-mort (appareil photographique et automate photographié) : au moment de l'empreinte, du glissement des plaques, l'un et l'autre des ex-vivants mécanisés *posés* sur la

¹² Et de fait, quand Barthes revient sur le regard dans le portrait dans la note 46, il marque d'abord que le regard fait « l'économie de la vision [et] semble retenu par quelque chose d'intérieur » et que, « s'il insiste, [...] le regard est toujours virtuellement fou » (CC175). « On dirait que la Photographie sépare l'attention de la perception, et ne livre que la première, pourtant impossible sans la seconde : c'est, chose aberrante, une noèse sans noème, un acte de pensée sans pensée, une visée sans cible. » (CC172) Ces mots paraissent dans leur contexte viser aussi bien le photographe (ou plutôt l'objectif) que le photographié.

scène de la photographie s'entendent dans un temps archaïque, originel, échanger un signe de reconnaissance : « *La Vie / la Mort* : le paradigme se réduit à un simple dé clic, celui qui sépare la pose initiale du papier final » (CC 144-145). Ce très court intervalle du bruit mécanique correspondrait par conséquent à « ce moment très subtil où, à vrai dire, [le photographié n'est] ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet », où « [il] devien[t] vraiment spectre. » (CC30)

Désarticulation des pantins

Il nous faudra revenir, parce qu'il dépasse largement la seule question du portrait photographique, sur le statut de l'automate, cet alter ego mécanique, notamment en raison du passage si évidemment hoffmannien de la fin de *La Chambre claire* (la référence au film de Fellini). Mais lorsque Barthes parle des photos de lui qu'il insère au début du *Roland Barthes par Roland Barthes* transparaît déjà le mannequin prêt à être désarticulé, *détaillé*, comme l'enfant Nathanaël dans le placard du bureau de son père¹³ :

Embrassant tout le champ parental, l'imagerie agit comme un médium et me met en rapport avec le « ça » de mon corps ; elle suscite en moi une sorte de rêve obtus, dont les unités sont les dents, des cheveux, un nez, une maigreur, des jambes à longs bas, qui ne m'appartiennent pas, sans pourtant appartenir à personne d'autre qu'à moi : me voici dès lors en état d'inquiétante familiarité : je vois la fissure du sujet (cela même dont il ne peut rien dire). (RB/RB 7)

L'« inquiétante familiarité » convoque évidemment le sentiment d'« inquiétante étrangeté » (*Unheimliche*) développé par Freud à partir des thèses d'Otto Rank sur le double, « un étrangeté inquiétant signe avant-coureur de la mort, [...] quelque chose de refoulé qui se remontre à nouveau »¹⁴. La photo de soi présente un double au même titre que les images du miroir, de l'ombre ou du rêve évoquées par Freud, mais c'est de plus une image mécanique, achiropoïète et reproductible, c'est-à-dire ni fugace, ni mobile, ni représentée par un peintre, ni « imaginée », elle atteste d'une réalité passée de son propre corps : « ça a été »,

¹³ Le personnage-narrateur raconte « Alors mon père leva des mains implorantes en s'écriant : « Maître, maître ! laisse ses yeux à mon Nathanaël – laisse-les lui ! » Coppelius partit d'un rire glapissant et s'écria : « Que ce garçon garde donc ses yeux pour pleurer tout son pensum en ce bas monde ; mais nous allons tout de même étudier le mécanisme des mains et des pieds. » Sur quoi il me saisit si violemment que mes articulations craquèrent, il me dévissa les mains, puis les pieds, en les remettant en place tantôt ici, tantôt là. » ETA Hoffmann, *Le Marchand de sable*, op. cit. p. 79

¹⁴ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » (*Das Unheimliche*) in *Essais de psychanalyse appliquée*, 1919

l'absence avérée au présent, le retour du vivant dans le temps où il n'est plus. Inquiétante familiarité car je peux alors *me détailler* dans *un état où je ne suis plus* ; de photo en photo comparer chaque membre (Barthes parle d' « unités ») de cet autre/mon corps dans des états successifs.

Et même, « dans le champ parental », se posant la question du « lignage », il peut distinguer « un trait génétique, le morceau de soi-même ou d'un parent qui vient d'un ascendant [...] la zébrure du mari, du père, qui a refait le visage [...] certains morceaux, certains linéaments » (CC 161). L'inquiétante étrangeté relève aussi avec la photographie de cette possibilité de fragmenter, de démonter le double pour en comparer les pièces. On pourrait dire que dans cette note 43 de *La Chambre claire*, « Le lignage », Barthes désarticule les mannequins familiaux pour en observer la « souche » commune (l'antique bois vivant dont on a fait les appareils) ; quant à la *différence* « des êtres issus d'une même famille », elle reste « mystérieuse » (CC 162), car justement non-reproduite.

Cette image du double mécanique, ou image mécanique du double, si elle pose le problème de la ressemblance – et on sait à quel point Barthes distingue le « masque » (social, politique, justement : mécanique...) et « l'air » (individuel, si rarement saisissable, propre au vivant) — , implique de fait celui de la différence, de la dissemblance entre le sujet et son double photographié : le texte de Guibert intitulé « la preuve » aborde l'hypothèse d'une défaillance de « l'ordinateur central des codes de la ressemblance » auquel est ralié le regard d'un douanier à la frontière de Berlin-Est.

L'homme en uniforme tient à la main le passeport ouvert, et sa tête et ses yeux font une dizaine d'allées et venues, saccadées, mécaniques mais précises, entre la photo et le visage, pour vérifier la coïncidence, la similitude de chaque point : on dirait que le visage est quadrillé en zones de ressemblance, et qu'à chaque regard il abat une touche, il gracie cette parcelle de votre visage qui, lorsqu'elle formera avec les autres l'espèce de puzzle proposé par la photographie, déclenchera le feu vert, la permission de sortie. [...]

Mais le regard du douanier, dans ses allées et venues saccadées, donne le vertige : et si tout à coup le regard butait sur une parcelle et s'enrayait en provoquant une sonnerie ? si tout à coup mon visage ne ressemblait plus à la photo ? si ma physionomie habituelle me lâchait ? si tout à coup le regard de robot du douanier défaillait et ne se ralliait plus à l'ordinateur central des codes de la ressemblance ? Si tout à coup mon regard à moi pris par l'angoisse se mettait à loucher ? ou si ma bouche se rétractait ? ou si tout un pan de mon visage s'effondrait vers le bas ? (IF 135-136)

On retrouve dans ce passage les éléments qu'on a déjà évoqués de la fragmentation du corps (ici du visage) par la photographie, mais ce phénomène est – précisément – redoublé par la description de la structure commune du visage vivant et du visage photographié, également composés de « parcelles » dont le douanier vérifie la coïncidence des unes avec les autres. Et de fait, l'image du « puzzle » coïncide elle aussi avec celle du « robot » (avatar moderne de l'archaïque automate), comme si le caractère mécanique de l'image contaminait l'ensemble des vivants présents, au point que la machine policière menace de s'enrayer, que l'humain lui-même craint, en dernier recours, *littéralement* de « se démonter ». C'est moins ici une veine fantastique qui est exploitée à l'occasion du motif du portrait photographique qu'une échappée légère vers la science-fiction, façon guibertienne d'élaborer un discours critique sur la photographie d'identité et la machine politico-sociale qu'elle sert.

En effet, seule l'idée du regard de « robot » relève du genre de la science-fiction car fonctionnellement, la photo d'identité est liée à ce morcellement du visage en zones de ressemblance : son inventeur, le préfet de police Alphonse Bertillon avait en même temps mis au point pendant la Commune de Paris le « portrait parlé » : des éléments de description sous forme de planches (dessins et adjectifs) pour détailler tous les types de nez, de sourcils, d'yeux, de mentons etc. qui assuraient la composition exhaustive et précise du visage recherché, l'ancêtre (précisément) du portrait-robot. Si la photo d'identité face-profil permettait à la police d'archiver les malfrats, la fragmentation du « portrait parlé » était l'outil complémentaire nécessaire à leur poursuite.

Conclusion

Aussi l'image mécanique de soi n'échappe-t-elle pas à l'expérience héautoscopique, mais c'est de plus un double mécanique qu'elle fait apparaître, suscitant l'inquiétante étrangeté de « se » voir décomposable comme un mannequin, détaillable en différentes pièces. L'imaginaire de la scène photographique relève ainsi chez Barthes comme chez Guibert d'un univers fantastique où le positif le dispute à l'irréel, l'inadmissible, car de fait le portrait photo présente un état du sujet dans lequel le mécanique l'a emporté sur l'organique, la machine sur le vivant, et ce, dès le moment de la pose (lorsque, Barthes le précisait, elle était consciente). En effet, l'intention de celui qui est photographié vise son propre corps comme déjà transformé en objet : le bref instant du déclic fait ressurgir une dernière fois de façon très lointaine le tressaillement du vivant, et c'est ce Spectre fugace qui est capté, figé dans

l’empreinte, alors le photographié quitte la scène de la pose pour reprendre son Temps de vie, laissant là l’effigie mécanique, automatique qu’il a brièvement réfractée.

On avait commencé cette partie par l’imaginaire du corps photographié, on a vu sa spécificité : c’est toujours un imaginaire du mécanique plaqué sur du vivant (Barthes se demandait quelle image « l’appareil » allait « accoucher » de lui). L’imaginaire de la pose et l’imaginaire de la vision de la photo de soi se contredisent par les mêmes arguments : comment pourrais-je, déjà objet, automate, ressembler à un vivant ? et comment, vivant, pourrais-je admettre de ressembler à ce mannequin mort ?

Si la grande question du portrait photographique est de « faire vivant », Barthes rappelait dans un fragment du *Roland Barthes* que c’est également le lot de la description, mais tragiquement, « « faire vivant » veut dire « voir mort » » (RB/RB 69). Il nous faudra revenir plus avant sur cet important aspect dans notre réflexion, la façon dont la vision de l’autre le mécanise en l’objectivant se retrouve en effet aussi bien dans d’autres textes de Barthes et de Guibert qui ne traitent pas du portrait photo que dans des passages de l’œuvre de Beckett.

1. CHAPITRE IV. L'AUTO PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE DECRIT PAR L'ENONCIATEUR

Le corpus de cette partie ne pourra être que guibertien dans la mesure où l'on s'en tiendra à la définition de l'autoportrait photographique, sans étendre notre analyse à l'autoportrait littéraire (ce serait là un autre sujet, et un sujet en soi). Ni Barthes ni Beckett ne traitent en effet à notre connaissance de cette expérience précise : se photographier soi-même, se constituer à la fois comme sujet et comme objet de la photographie. Néanmoins, loin d'être une sorte d'appendice rattaché au chapitre par la méthode que nous avons choisie (analyser, l'une après l'autre, les quatre postures possibles d'un sujet face à la photographie), cette partie qui sera marquée par l'absence de deux sur trois de nos auteurs va précisément pointer une aporie dans le discours du dernier : à l'absence totale du motif de l'autoportrait photo chez Barthes et Beckett répond un traitement pour le moins paradoxal chez un Guibert connu pour sa pratique méticuleuse du narcissisme.

Narcisse rechignant à se photographier ?

On ne s'étonnera pas, de fait, que l'anti-photographe que s'avère Barthes, et le très occasionnel praticien que fut Beckett n'aient pas prétendu à cet exercice particulier de la photographie. En revanche, on sait à quel point Guibert – dont la pratique de la photo, cette fois, est réellement attestée – était attentif à son propre corps : dès ses débuts, la représentation écrite de son corps a fourni la matière de ses livres (on a pu parler d' « écriture anatomique »)¹. Pourtant, à cette obsession dans l'écriture ne semble d'abord répondre que très faiblement la pratique photographique : dans son premier album de photographies, *Le Seul visage*, qui est aussi le seul que Guibert ait publié de son vivant, force est de constater que l'écrivain narcissiste ne figure qu'une seule fois dans ses propres photos. On veut pointer ici ce qui apparaît de fait comme un paradoxe, que cette figure angélique, surmédiatisée à partir des romans sur la maladie, a finalement été le produit d'autres photographes, car l'auteur n'a publié de lui, avant le sida, qu'un seul autoportrait. Si, après sa mort, les ayants-droits ont mis à jour une pratique plus prolifique dans *Photographies*, chez Gallimard, ce qui nous intéresse ici, c'est qu'en 1984, quand il a déjà publié une demi-douzaine de livres, il cède cinquante-trois

¹ Je renverrais ici à mon article « De la pratique du narcissisme à la recherche de l'image vraie », in Nottingham French Studies, Spring 1995, qui recense les différents moyens utilisés par le narrateur dans « sa pratique méticuleuse du narcissisme ».

des cinquante-quatre photos qu'il publie à d'autres sujets qu'à lui-même². Il semble alors qu'il faille distinguer deux périodes dans le rapport d'Hervé Guibert à l'autoportrait photographique : il y a un avant et un après la maladie, car c'est à partir du moment où son corps est touché par le virus que Guibert paraît ne plus rechigner à l'autoportrait photographique, au moment où justement son visage d'ange cède la place à « une tête de mort avec deux yeux bleus incandescents », ainsi qu'il se décrit lui-même dans un portrait que fait de lui le peintre Yannis. On tentera d'analyser cette évolution de son activité de photographe dans le second chapitre, car si le corpus d'autoportraits photographiques à notre disposition existe, c'est dans l'écriture que demeure en revanche cette lacune presque invraisemblable : Hervé Guibert, malgré cette riche activité qu'atteste le dernier album, malgré la somme de ses textes sur la photographie, malgré l'importance d'une œuvre qui le donne toujours à la fois pour sujet et auteur, Guibert, ce Narcisse qui plus est photographe, *ne relate jamais aucune scène d'autoportrait photographique* dans ses textes. Dès lors, c'est bien sur cette énigmatique absence qu'il faut s'interroger.

Autoportrait en absence

A consulter le sommaire de *L'Image fantôme*, on trouve évidemment un texte intitulé « L'autoportrait » (IF 62), mais dont l'introduction, un peu académique, laisse d'emblée présager, sinon l'éviction du commentaire de sa propre pratique, du moins une sorte d'indifférence au sujet. Guibert ne semble pas répondre là où on l'attendait :

Comme le nu, le portrait, la nature morte ou le paysage, l'autoportrait est une tradition photographique héritée de la tradition picturale (d'ailleurs, on pourrait se demander : où est la spécificité photographique, sinon dans le reportage ?). Certains autoportraits de photographes me viennent immédiatement à l'esprit. (IF 62)

S'ensuit une liste d'œuvres, simplement énumérées ou plus longuement décrites, de Kertész à Appelt ; le narrateur s'attarde un instant, sur la description de la séquence de Duane Michals « Changes », mais ce n'est qu'avant de conclure :

J'aime beaucoup tous ces autoportraits (voici un type de collection évidente), pourtant, aucun ne me semble atteindre en force, les autoportraits peints de Rembrandt : est-ce donc que la photo est

²On analysera dans la partie suivante ce seul autoportrait du *Seul visage*

moins forte que la peinture, à la fois plus exacte et plus superficielle (la photo, à moins de superpositions, n'a jamais qu'une seule couche) ? (IF 63)

La superficialité de l'image est l'objet du désespoir de Guibert, ses rêves récurrents de transparence dans l'œuvre le confirment : il s'agit toujours de *traverser*, et « l'image la plus intime de [lui-]même » est ainsi une radiographie (IF 68), c'est-à-dire une image pour laquelle il est nécessaire de regarder *au travers* du support. De la même manière, le portrait de lui qu'a fait le peintre P. F. dans *L'Homme au chapeau rouge* recèle « derrière [sa] tête, côté pile, une tête de mort, qui était comme la radiographie du côté face, imbibée dans le filigrane de ce papier épais très particulier. » (HCR 49)

Pour lutter contre cette superficialité de l'image photographique, cette « seule couche », Guibert a donc recours dans le texte de *L'Image fantôme* à l'idée de l'autoportrait peint, et le seul geste d'autoportrait qu'il livre dans ce recueil sur la photographie s'en trouve encore déplacé puisque il s'agit d'une *identification* aux autoportraits d'un autre, de Rembrandt.

Je m'y identifiais. Mes propres autoportraits, je les aurais voulus ainsi. En choisissant ceux-là, c'était aussi les miens que je choisissais. Je déchirai la plupart des photos qui me représentaient, et ainsi par cette absence d'image, comme par le rejet des trois autoportraits de Rembrandt que je n'aimais pas, je fixai mon propre autoportrait, je délimitai une image posthume. » (IF 65)

On notera qu'il y a bien dans ce passage la constitution effective d'un autoportrait par le narrateur, il rejette, fixe, délimite ce dont il veut faire son image ; en cela il est bien l'auteur de sa représentation. Simplement, si ce geste n'appartient pas au travail du peintre (ni couleur, ni trait), il relève en revanche du procédé photographique : exclure, choisir, fixer, délimiter font en effet partie des actions caractéristiques du photographe qui sélectionne dans le visible (*choisit, exclut*), cadre (*délimite*) dans le but de *fixer* l'image. L'objection évidente, néanmoins, qui pourrait être faite à la comparaison de ce processus à l'activité du photographe pointe naturellement la multiplicité des images qui constitue le matériau du narrateur ici : assurément, s'il ne s'agit pas à proprement parler de photographie au sens de saisie d'une image unique, cette opération relève résolument du montage : ce que Guibert décrit ici comme la constitution de son autoportrait n'est autre, en effet, qu'un travail de séquence.

Et si l'on revient un instant à l'énumération des autoportraits photographiques donnée en début du texte de *L'Image fantôme*, on note que l'œuvre sur laquelle il s'attardait le plus longuement est précisément une séquence, « Changes » de Michals.

Duane Michals, dans son projet intitulé *Changes* (Changements), regroupe les photos de son enfance, à partir de sa naissance, année par année, puis accélère son processus de vieillissement par le maquillage, se photographie courbé, soutenu par une canne, enfin programme sa mort, en 1997, allongé sur une table, une sorte d'autel d'autopsie, pris à bras-le-corps par un jeune homme également nu, son fils adoptif peut-être, qui tente une dernière fois de le relever, avant de le recouvrir totalement d'un linceul gris sous lequel on ne fait que percevoir un monticule inerte. (IF 62-63)

La description mime dans sa forme la progression des photos, la séquence ne se joue que d'interruptions-virgules entre les syntagmes, c'est l'ensemble qui forme l'œuvre-phrase cohérente, du regroupement établi initial à l'inertie finale. Mais retenons les deux éléments communs à l'autoportrait de Michals et à celui de Guibert : le Faux, ou pour être plus juste on pourrait parler de Feintise³ (elle consiste pour Michals à se représenter mort et pour Guibert en Rembrandt), et la Séquence.

La feintise : autoportrait en autre

La Feintise dans l'autoportrait photographique consisterait à mettre son propre corps en scène, à se représenter soi-même immergé dans une fiction choisie : les exemples ne manquent pas dans l'histoire de l'art, ni en photographie depuis l'autoportrait de Bayard en noyé dès 1840. Dominique Roux⁴ écrit que pour le photographe « quelle que soit la manière dont il « s'en-visage » ou se dé-visage », l'autoportraitiste se trouve toujours pris dans un jeu de miroir, de dissociation de l'acte photographique, de distanciation vis-à-vis de lui-même, provoquant une série de « situations fausses dont il ressort rarement indemne. Car ici comme

³ Marie Darrieussecq, dans son article « L'autofiction, un genre pas sérieux », introduisait cette belle notion de « feintise » dans sa réflexion sur l'autofiction : « La différence fondamentale entre l'autobiographie et l'autofiction est justement que cette dernière va *volontairement* assumer cette impossible réduction de l'autobiographie à l'énoncé de réalité[...], cette impossible *sincérité* ou objectivité, et intégrer la part de brouillage et de fiction due en particulier à l'inconscient » (*Poétique* n° 107, septembre 1996, p. 369-380).

Je réemploierai ici la notion de « feintise » en ne trompant pas trop, me semble-t-il, Marie Darrieussecq, au sens de stratégie mise en place par l'auteur pour brouiller volontairement la piste autobiographique pseudo-objective, à la réserve néanmoins de la responsabilité incombée à l'inconscient de l'auteur, partie qui me paraît clairement contredire l'idée que l'auteur *assumerait volontairement* l'impossible réduction de l'autobiographie à l'énoncé de réalité, et porterait ainsi presque injure à la malice de l'expert en leurre qu'est Guibert.

⁴ Dominique Roux, dans le catalogue de l'exposition « Autoportraits » Galerie municipale du Château d'eau, Toulouse, 4 juillet-8 septembre 1997

dans l'exercice autobiographique, ce qui fait l'intérêt du genre, c'est l'inévitable écart qui s'installe entre soi et soi ; parfois jusqu'à perte de vue, prenant la forme de ce que Denis Roche nomme « les contorsions de l'autoportrait ». Distorsions, déformations, surcharges, évitements, travestissements, exhibitions, mises en abîme, mises en scène sont le plus souvent des formes de brouillage que prennent ces « tentatives d'échappement » à la mise à mort que constitue toute photographie. »

Ainsi, puisque l'autoportraitiste se trouve inévitablement pris dans « une série de situations fausses », comme y insiste le critique, le choix de la feintise qui consiste à se représenter délibérément en autre que soi n'est autre que le parti-pris de jouer le jeu même de l'autoportrait photographique, d'en utiliser les contraintes : à ne pouvoir me représenter que dans des situations fausses, je maîtrise du moins la situation fausse dans laquelle je me trouverai autre. La « tentative d'échappement à la mise à mort que constitue toute photographie » rejoint par ailleurs l'analyse de Barthes : si « faire vivant, c'est voir mort », alors c'est à l'autre soi-même, résolument fictif, que revient le sort mortifère ; ce n'est jamais moi qui meurs quand je fixe mon image posthume.

Mais reste à observer « la situation fausse » choisie par notre auteur, parce que sa feintise passe par l'identification aux autoportraits d'un autre, ce qui pousse la mise en scène de l'image de soi aux limites de sa définition ; sans la succession d'actions qu'on a citées (fixer, délimiter...), on aurait du mal à parler d'autoportrait guibertien, car ce n'est que grâce à cette opération qu'il se fait l'auteur de sa représentation. Il nous faut donc voir en quoi ces autoportraits du peintre flamand peuvent fournir le matériau adéquat à la constitution de l'autoportrait guibertien, c'est-à-dire formuler des hypothèses au sujet des éléments qui permettent à Guibert cette identification.

Identification

La première des hypothèses, qui ne paraît pas la plus importante, consisterait à noter un trait physique commun : dans la description de l'autoportrait qui lance la collection, Guibert remarque d'abord « les cheveux bouclés, en désordre » auxquels il compare peut-être les siens du début des années 80.

La seconde relèverait plutôt de l'expression psychologique des figures : « le jeune homme fougueux plein d'arrogance, le jeune homme qui s'ébouriffe pour faire l'idiot, l'homme mûr un peu angoissé » sont des traits auxquels il est possible que Guibert ait aimé s'identifier.

Enfin, et surtout, si les autoportraits de jeunesse de Rembrandt pourraient toucher Guibert en raison de ces caractères qu'il retrouve éventuellement chez lui, on remarquera que les deux derniers autoportraits de Rembrandt qu'il sélectionne comme ceux qu'il aurait voulu être les siens sont « le vieillard qui choisit de se parer de pendeloques de viandes, puis le vieillard qui se fond dans une ombre de cercueil en s'accrochant à l'outil de sa création » (IF 65). Dans ces deux dernières notations, intervient enfin un aspect qui manquait dans les précédentes et qui n'est autre que le travail du peintre qui « choisit de se parer », qui « se fond dans une ombre », et qui montre pour finir (la phrase de l'auteur comme la vie du peintre) « l'outil de sa création ».

En effet, contrairement à celle des autoportraits plus tardifs où Guibert semble reconnaître en dernier recours le travail de représentation effectué par Rembrandt, la description des trois premiers autoportraits paraît totalement ignorer le geste pictural avec ses tracés, ses aplats, ses couleurs, ses choix. Comme s'il décrivait une photographie, l'auteur décrit ce qui est peint en oubliant ce qui n'est pourtant pas ici un médium discret : la peinture.

Rembrandt, homme assez jeune, les cheveux mi-longs coiffés sous un béret, une collerette sous un vaste habit noir, le visage tendu, interrogatif, légèrement crispé par l'inquiétude (IF63)

un autoportrait de jeune homme en armure, la tête haute, conquérante (IF64)

Et de fait, devant l'autoportrait décisif, qui « comme une détonation » lance la collection, Guibert décrit précisément le tableau comme il le ferait d'un instantané photographique :

un des tout premiers autoportraits de Rembrandt, le second peut-être, et il le représentait les cheveux bouclés, en désordre, avec une tête de chien fou, une tête d'idiot réellement, le visage de trois-quarts comme se retournant, surpris (comme si le peintre s'était hélé lui-même en se disant : « eh toi, montre-toi voir un peu ! ») et la bouche ouverte, le visage un peu grêlé, des petits yeux noirs ronds comme des billes de loto, tout le haut du visage, le front, perdu par l'ombre. Cet autoportrait me parut fou, émaner une violence folle [...] (IF 63)

Cette description effleure l'anachronisme : le désordre, l'expression de la surprise, le mouvement « pris sur le vif », la référence imaginaire à la scène où l'image semble très clairement avoir été « saisie » relèvent d'une description d'instantané. Trois fois, l'utilisation du comparatif déjoue la peinture du XVIIème pour renvoyer à l'instant d'une photographie, et jusque dans le stéréotype de la dernière comparaison, les yeux « ronds comme des billes de

loto », qui relève davantage de l'époque contemporaine des tirages des jeux à la télévision, c'est-à-dire du siècle du Polaroid, que de celui de la gravure... Finalement, l'autoportrait peint qui selon l'auteur dépasse en force les autoportraits photographiques et décide Guibert à se lancer dans leur collection avant d'en constituer même son propre autoportrait, dissimule mal dans sa description, au fond, un « faux air » de photographie.

On a dit que les deux derniers autoportraits intéressaient l'écrivain en prenant en compte cette fois le travail du peintre, et non plus de façon « référentielle » (c'est-à-dire pour ce qu'ils représentent) comme dans une photographie : est-ce à dire que quand Guibert ne peut plus s'identifier physiquement à un homme trop vieux, il reconnaît enfin qu'il s'agit de représentation ? Pas seulement, car ce à quoi il en vient alors à s'identifier pourrait être, à défaut d'un trait physique ou d'un air, la représentation même.

« Se voir en peinture »

Dans la description des deux derniers autoportraits, les notations prennent dorénavant moins en compte ce qui est représenté, le référent, que la représentation elle-même : le recours aux comparaisons puise alors dans la peinture (et non plus dans une certaine référence à l'instant qui relèverait du discours photographique), et Guibert va jusqu'à référer à d'autres œuvres du peintre, c'est-à-dire à reconsidérer les autoportraits au sein de l'œuvre pictural de Rembrandt. En d'autres termes, dans l'opposition qu'il met en place dans « L'autoportrait » de la peinture contre la photographie, l'auteur ne reconnaît que dans la description des deux autoportraits de vieillesse la spécificité du travail de la peinture. La séquence des cinq images se construit comme si une chronologie un peu magique des tableaux venait à remplacer le jeune homme par le peintre, puisqu'aux trois autoportraits de Rembrandt plus jeune succèdent :

un autre autoportrait de vieillesse, imposant et ridé, mais cette fois teinté de rouges très crus (alors que les autres étaient plutôt monochromes, gris et bruns), comme si Rembrandt avait voulu se peindre en masse de viande, comme cette carcasse de bœuf pendue par les pieds qu'on lui attribue.

(IF64)

cet autoportrait de fin de vie où le peintre se dissout maintenant dans l'ombre, un linge noué sur la tête, au bord de son chevalet.

(IF64)

On constate que c'est dorénavant le peintre qui agit sur sa représentation en constituant le sujet des verbes – et non plus comme c'était le cas avec le premier tableau, l'autoportrait lui-même qui était l'actant qui agissait sur un peintre-objet puisqu'il « le représentait les cheveux bouclés ». Couleurs et champ lexical de la peinture apparaissent enfin, et dans des proportions inversement croissantes de ce qui est représenté : paradoxalement, quand le peintre apparaît enfin par la description dans sa fonction créatrice, c'est pour progressivement disparaître de la représentation. La figure du peintre dans le tableau disparaît en effet derrière la matière, jusqu'à sa dissolution finale dans l'ombre. On notera d'ailleurs que la phrase de Guibert s'achève « au bord du chevalet », comme si l'outil du peintre restait, irréductible, hors du processus de disparition du sujet. La représentation l'emporte finalement sur le représenté qu'elle recouvre, qu'elle dissimule.

Mais déjà, « tout le haut du visage, le front » du jeune homme aux boucles, était « perdu par l'ombre », et l'autre se présentait « en armure », même le tout premier tableau que Guibert décrivait représentait le peintre « sous un béret », « sous un habit noir » : sans qu'elle prenne tout à fait le pas encore sur le représenté, la dissimulation en laquelle consiste toute représentation circulait déjà dans la description des autoportraits de jeunesse.

Quand Guibert reprochait à la photographie de n'avoir qu'une seule couche, on comprend maintenant de quoi sont faits les autoportraits qu'il fait siens : d'un peintre représenté dès l'abord le visage grêlé, aux petits yeux noirs, une partie du visage dans l'ombre, à quoi se superposent d'autres autoportraits où il apparaît de plus en plus masqué, derrière une armure ou sous une collerette, déguisé en masse de viande, et enfin un linge noué sur la tête, englouti par l'ombre dont ressort, seul, le bord de son chevalet. Aussi la peinture permet-elle cette superposition des couches, des effets de matière qui présupposent une surface inférieure, c'est-à-dire une strate toujours cachée en plus des vêtements dont peut s'affubler le peintre ; et l'on sait bien, en dernier recours, que la première pellicule de peinture, c'est une toile, un tissu, c'est-à-dire encore un entrelacs qui la reçoit et qu'elle pénètre, qu'elle imbibe. Incomparable avantage de ce rapport support-surface unique, la toile *absorbe* la représentation de qui se représente, et le tableau se constitue de ces dissimulations successives appliquées par le peintre.

Ainsi, la feintise qu'emprunte Guibert pour l'unique autoportrait qu'il décrit dans son recueil de textes sur la photographie relève d'un double déplacement : déplacement de la figure, de la sienne à Rembrandt, et déplacement du médium, de la photographie à la peinture.

De ce glissement, qui ne permet finalement encore que d'instaurer la superposition qui manque toujours à l'image selon Guibert, en même temps qu'il restaure la dissimulation propre à la pratique de l'autoportrait, on doit cependant tirer un autre élément d'analyse qui relève mieux cette fois du dispositif photographique et qui est la forme même de cet autoportrait guibertien, la forme séquentielle.

En effet, le geste séquentiel est l'autre élément commun, avec celui de la feintise, qui rapproche l'autoportrait de Duane Michals qu'admirait Guibert, et l'autoportrait de Guibert dans ce texte de *L'Image fantôme*. On envisagera pour décrire ce geste, trois points de vue qui paraissent rendre compte des différentes implications de la description de cette séquence dans la problématique d'un Guibert rechignant à parler de sa pratique d'autoportraitiste.

Le geste séquentiel comme narration

D'abord, et puisque l'auteur est romancier, il convient d'envisager la séquence en tant que narration possible, en considérant que Guibert met en place ses images de Rembrandt dans l'ordre chronologique, suggérant par là-même un début et une fin. Néanmoins, nul événement dans ce que l'on voudrait appeler « l'histoire » mise en place, sinon une progression – on l'a dit, d'ordre temporel –, qui si elle a été composée au hasard des cartes postales représentant Rembrandt que Guibert recevait de la part de ses amis, n'en demeure pas moins, sinon cohérente, du moins obéissant à une sorte de nécessité arbitraire. Le narrateur insiste en effet sur le caractère « parfait[], ininterchangeable, colmaté[] » de la série telle qu'il l'a composée, bien que par hasard. Il relate avoir tenté d'incorporer à leur continuité trois autres autoportraits du peintre : un « bâfreur rougeaud », un « vieillard peureux », et un « vieux bourgeois confortable », mais, comme leur description péjorative le laisse évidemment entendre, « les autres les rejetaient aussitôt ». Cette sélection de cinq sur huit des autoportraits disponibles tient bien sûr à la possibilité d'identification de Guibert à ces images, mais elle paraît de fait pourvoir la série d'une sorte de cohérence dans la mesure où il dit des autoportraits qu'il voulait ajouter qu'ils « semblaient nier, ou doubler stupidement les autres autoportraits » qu'il possédait. Les cinq autoportraits retenus sont ainsi ceux qu'il aime, à l'exclusion des trois qu'il n'aime pas et rejette au même titre que les images qui le représentent lui-même (qu'il détruit).

Si l'on cherche alors dans cet autoportrait séquentiel un autoportrait de type narratif, la série s'achevant sur la fin du représenté lui-même quand « le vieillard [...] se fond dans une ombre de cercueil en s'accrochant à l'outil de sa création. », le « miroir de science-fiction qui

[...] renverrait [à l'auteur] tous les âges de [sa] vie à la fois » pourrait fournir la matière⁵ d'un nouveau *Dorian Gray*. Mais, là encore, la victoire progressive de la peinture, de cette matière de la représentation sur le représenté qui est « racontée » par la séquence nous paraît renvoyer à ce phénomène guibertien qui consiste à s'écrire en auteur mort (« pas d'écrivain sans la mort de l'écrivain », rappelait-il dans son journal : en ce sens l'autofiction guibertienne prend un tour résolument original, puisqu'il apparaît de fait dans ses romans en fantôme de lui-même, écrivain mort prenant au pied de la lettre les conclusions barthésiennes sur la condition nécessaire à l'avènement du lecteur). Il semble ainsi que la séquence des autoportraits de Rembrandt corresponde résolument à la démarche auto-romanesque guibertienne, telle qu'on la retrouve dans l'ensemble de l'œuvre, puisque les cinq images mises bout à bout pourraient bien témoigner de ce processus par lequel la figure d'un jeune homme laisse progressivement la place à un artiste dissous dans la matière de son œuvre.

Le geste séquentiel comme coupure

La seconde façon d'envisager le geste séquentiel de Guibert n'infléchit pas l'hypothèse narrative, elle la contourne, et prenant ses distances, y revient pour s'y inscrire, précisément *en creux*. François Noudelmann, dans son article « la coupure en série »⁶ écrit que « le geste qui préside à la série suppose une coupure, que l'ensemble sériel se construise en continuité ou en discontinuité. [Ainsi] l'excès répétitif révèle plutôt une absence à l'œuvre, davantage qu'une surprésence. » Dans la description de l'autoportrait qu'il construit, Guibert ne fait pas l'économie de remarquer ces coupures répétées d'une image à l'autre :

⁵ D'autre part, tous les âges de la vie du narrateur représentés en même temps pourraient peut-être constituer une référence, en les rejouant, aux Cinq âges de la vie, car l'on voit bien par ailleurs, que c'est justement suite à l'autoportrait de maturité que l'homme représenté renaît de lui-même en image, dans un phénomène d'auto-engendrement, où l'on voit la peinture prendre le relais de la figure. Peut-être cela pourrait-il constituer une sorte d'alternative homosexuelle, dans le cursus de l'espèce aristotélicien, au défaut de procréation. On retrouve en effet cette problématique dans *La Chambre claire*, lorsque Barthes écrit page 113 « si le particulier meurt pour la satisfaction de l'universel, si, après s'être reproduit comme autre que lui-même, l'individu meurt, s'étant ainsi nié et dépassé, moi qui n'avait pas procréé, [...] je n'avais plus aucune raison de m'accorder à la marche du Vivant supérieur (l'espèce). Ma particularité ne pourrait plus jamais s'universaliser (sinon, utopiquement, par l'écriture, dont le projet, dès lors, devait devenir l'unique but de ma vie) ». Guibert suggérait aussi devant l'autoportrait de Duane Michals que le jeune homme des dernières images de la séquence était peut-être « le fils adoptif » du photographe, qui recouvrait finalement son « père » d'un linceul gris, ne laissant plus percevoir de l'artiste qu'un monticule inerte. Pour Guibert, à défaut de fils qui lui permette de disparaître, les deux derniers âges de la vie paraissent marqués par un retour à la toile originelle, la figure de plus en plus enfouie sous la peinture qui l'en avait fait surgir, de la même manière que les Grecs, comme le rappelle encore Barthes, « entraient dans la mort à reculons » (CC 111)

⁶ François Noudelmann, « La coupure en série », in actes du colloque *Suite, série, séquence, La Licorne* 1998-47, Poitiers

Je les classai dans leur chronologie ; et de cette juxtaposition, de ces passages abrupts il me semblait tirer un enseignement de ma propre existence. (IF 64)

« Juxtaposition », « passages »... ce sont en effet précisément ces ouvertures entre les images qui constituent le geste propre d'autoportraitiste de Guibert à partir des images de Rembrandt. Autant dire, dès lors, que son œuvre propre, c'est-à-dire sa propre image telle qu'il la constitue, consiste dans ces passages mêmes : Guibert effectue son autoportrait en intercalant des vides entre des images ; il se représente *en creux* (non plus moyen mais attribut du réfléchi).

L'autoportrait de Guibert semble ainsi s'insérer dans les espaces vides, lieux d'imaginaire qui séparent chaque autoportrait de l'autre : son geste de sériation – ce geste qui « fix[e] [son] propre autoportrait, délimit[e] [son] image posthume » – le ferait ainsi exister dans ce défaut qui, comme François Noudelmann le montrait, fonde la série. Cette interprétation s'appuie sur un autre élément : c'est après avoir déchiré « la plupart des photos qui [le] représentaient, et ainsi, par cette absence d'image » qu'il forme son autoportrait avec la série des cinq Rembrandt.

L'autoportrait séquentiel est ainsi clivé, il enjoint à regarder entre les images plutôt que les images elle-mêmes : on retrouve ici évidemment le défaut qu'attribuait Guibert à la photo, qui « n'a jamais qu'une seule couche » ; le montage en série, en séquence, remédie à cette platitude en instaurant un processus fondé sur des failles, des saillies, des lacunes au cœur desquelles l'absence d'image – *l'image fantôme* – de Guibert se niche... Activement.

Le geste séquentiel comme brouillage : « l'insaisissable présence »

Enfin, et puisque ces cinq âges lui sont renvoyés « à la fois » et munis de leurs failles, de leurs « passages abrupts », il nous faut revenir à l'idée de superposition : l'autoportrait est clairement lié chez Guibert à l'idée d'une « image posthume », il s'agit de « fixer » l'image de Narcisse de façon à ce qu'elle puisse relayer les miroirs quand ceux-ci ne la renverront plus. Or, quelle image définitive⁷ pourrait prétendre représenter Guibert selon Guibert, sinon celle « d'un personnage de roman qui s'achemine lentement vers la mort »⁸ ? Néanmoins, cet acheminement progressif ne va pas sans la possibilité d'en consulter les transformations

⁷ cette sorte de « visée posthume » est permanente chez Guibert : elle apparaît dès ses premiers textes, publiés dans *La Mort Propagande*, et jusqu'à ses dernières années, il confiait par exemple à un journaliste en 1990 : « Quand je disparaîtrai, j'aurai tout dit ».

⁸ "J'étais attentif aux transformations de mon visage comme aux transformations d'un personnage de roman qui s'achemine lentement vers la mort." (« L'album », IF 67)

constitutives et la séquence en « miroir de science-fiction » paraît fasciner Guibert par la synthèse temporelle qu'elle effectue : « tous les âges de ma vie à la fois » (IF 64). La même idée est déjà présente quelques dix pages avant dans le recueil, dans le texte « Photo animée ». Évidemment, la séquence retrouve dans cet autre récit ce qu'elle avait du mal à nier avec les images fixes, la succession des images dans le temps référant inévitablement à l'idée de l'animation. Le texte qui traite en effet des films familiaux tournés en 16 mm s'intitule cependant encore « photo animée » et non « cinéma ». Et en effet, c'est bien à la photo, à l'image fixe que revient finalement le texte, quand Guibert imagine le dialogue de ses parents, « les amants vieillissants », après qu'ils ont visionné les films de leur jeunesse, de leur maturité, dans un accéléré cruel des transformations de leurs corps :

Nos corps vieillissent en même temps, mais tu n'auras eu qu'un seul corps pour moi. Tes cheveux sont tombés si lentement que je n'ai pas vu que tu devenais chauve, j'ai oublié ta chevelure magnifique, pour moi elle recouvre toujours ton front quand je vois tes yeux. On dit que les yeux ne vieillissent pas. Je te vois à tous les âges de ta vie en même temps. [...] Nos corps nous sont maintenant insensibles, invisibles, et nous aimons secrètement et nous haïssons en même temps ces corps jeunes qui passent comme des fantômes dans le pinceau lumineux du projecteur. [...] Sans cesse tu me trompes avec elle et je te trompe avec lui ; je me trompe avec lui et tu te trompes avec moi. (IF 52)

Ces images fantômes que la séquence filmique superpose aux corps des amants vieillissants accomplissent ainsi la même synthèse fantastique que les cinq images de Rembrandt dans l'autoportrait de Guibert. La séquence comme « science-fiction » brouille le réel qui devient « insensible, invisible » dans la superposition même de ses transformations ; elle fait de l'autre, de l'autre moi dans l'autoportrait, le fantôme haïssable, insaisissable et désiré avec lequel « je me trompe », dans un leurre sans cesse réitéré.

Michel Foucault, dans le texte⁹ qu'il consacrait en 1982 à Duane Michals (à la demande, d'ailleurs, d'Hervé Guibert auquel il fait allusion au cours du texte) écrivait que « le brouillage des figures [...] a pour effet de dissocier – comme chez Bacon – la présence et la forme ; celle-ci est distordue, effacée, méconnaissable, mais la présence est rendue d'autant plus intense que sont annulés toutes les lignes, tous les traits qui permettraient au regard de la fixer : du visible effacé surgit l'insaisissable présence. »

⁹ Michel Foucault, « La pensée, l'émotion », in *Dits et écrits*, tome IV, Gallimard, pp.243-250 (cit. p. 247)

Conclusion

Ainsi, quand Guibert dans son recueil de textes sur la photographie, délimite enfin son « image posthume », il accomplit un véritable travail de sappe de ce que l'on attendait sur l'autoportrait photographique : d'une part par la feintise dont il se sert pour se présenter comme fiction, laquelle nous présente cinq figures d'un peintre hollandais du XVI^{ème} en lieu et place du photographe parisien, ce qui mènerait Guibert à se représenter en modèle d'artiste absorbé par son œuvre ; d'autre part et sinon plus par le geste séquentiel par lequel il s'approprie les autoportraits de Rembrandt, dont les implications narratives et esthétiques se rejoignent dans la formation improbable d'une image polymorphe, synthétique et défaillante. Aussi l'image posthume que fixerait Guibert se constituerait-elle de ces ensevelissements successifs d'images apocryphes et de lacunes, au travers desquels il faudrait pouvoir regarder.

Si cette seule description de pratique de l'autoportrait photographique paraît déplacée, elle l'est ainsi de façon excessive, débordante, presque monstrueuse, comme si parler des photos que l'on prend de soi-même était une pratique absolument indicible. Non pas parce qu'il s'agirait d'une activité honteuse (Guibert en aurait traité !), mais parce qu'il semblerait que le sujet soit proprement *plat*, « la photo [...] n'a jamais qu'une seule couche » : rien à dire du fait de se figer soi-même pour l'éternité, « (d'ailleurs, on pourrait se demander : où est la spécificité photographique, sinon dans le reportage ?) ». D'où vient ce mépris subit pour la photographie ? Guibert disait en ouverture du recueil avoir imaginé que la photographie pourrait cumuler les pouvoirs des lunettes à lire dans les pensées et des lunettes qui déshabillent, et avoir eu ainsi « la tentation d'un autoportrait ». Si le recueil *L'Image fantôme* constitue de fait l'autoportrait écrit, en plusieurs fragments, au travers duquel on peut lire les pensées de l'auteur, rien néanmoins sur un autoportrait photographique satisfaisant. Peut-être doit-on y voir l'indice d'un inévitable dépit – l'hypothèse se vérifiera d'ailleurs dans notre analyse des autoportraits de Guibert – : si effectuer son autoportrait photographique, c'est se fixer soi-même en train de se voir, de fait, écrit Lacan, « se saisir telle la Jeune parque de Valéry, comme *se voyant se voir* – représente un escamotage »¹⁰. L'auteur demeurerait dès lors froid devant la description de ce geste impossible, *insensé*, et dont on ne tire qu'un résultat toujours déporté, dévié, *altéré*.

¹⁰ *Séminaire XI*, p.87. François Noudelmann réfère également aux travaux de Lacan pour affirmer que la « tendance à la fragmentation [qui est à l'œuvre dans la série] suppose le manquement constitutif du soi à l'égard de lui-même » (article loc. cit. p.116). Le « miroir de science-fiction », ainsi que Guibert appelle son autoportrait séquentiel, fournirait alors cette image impossible d'un soi enfin « reconstitué » ?

SYNTHÈSE

L'énonciation à la première personne de ces discours sur la photographie apparaît comme le caractère commun à nos trois auteurs, que ces discours soient ponctuels (un poème et deux passages d'un roman de Beckett) ou fassent l'objet précis d'un livre qui lui est consacré (*La Chambre claire*, *L'Image fantôme*). Ce choix énonciatif, dont on a dit qu'il restreignait la portée réflexive (analytique ou théorique) du discours que Barthes et Guibert tenaient sur la photographie, a également pour conséquence de modifier radicalement le mode de relation à l'image. En effet, c'est à peine si « le sémiologue » Barthes fait référence dans *La Chambre claire* aux outils d'analyse qu'il avait mis en place dans ses textes précédents, la connotation et la dénotation, le système de codes, la notion centrale même du « message photographique » disparaissent sous le poids d'une relation à l'image qui ne concerne plus sa « lecture », mais une « phénoménologie », et encore, précisée comme « privée ». Telle est la singularité de *La Chambre claire*, qui en lieu et place de l'analyse attendue, fait apparaître une sorte de roman, « la photographie comme aventure », avec personnage-narrateur, voix privée d'un sujet de fiction qui rapporte son expérience du regard photographique. C'est en effet grâce à la comparaison des textes de Barthes que se fait le mieux sentir l'influence décisive dans le discours sur la photographie d'un corps qui la voit, dans la mesure où il s'avère obligé de recenser les apories en quoi consiste le regard photographique – en tant que ce regard précis qui se porte sur des photographies. En marge de l'analyse structurale de l'image ou du médium photographique en tant que tel, les trois auteurs interrogent chacun à leur manière la présence d'un corps, celui de l'énonciateur, devant ou dans l'image. De fait, la question récurrente dans leurs textes consiste à rechercher, à tenter de définir la posture de celui qui voit l'image ou de celui qui est vu, tant cette « vue » enregistrée cristallise, parce qu'elle y réfère de façon nécessaire, la scène de l'acte photographique comme celle de la perception.

C'est sous le mode de la fracture que l'interrogation précise sur les conditions du voir apparaît : fracture temporelle pour Barthes qui s'émeut de devoir conjuguer face à la photo son geste déictique de voir, « ça », au parfait ; fracture topologique pour Guibert qui éprouve son incapacité à « s'approprier ces images d'autres », le corps du photographe faisant rempart possessif, jaloux, par ses vues qui opposent au regardeur leur étrangeté incessible. Beckett, par le je de Malone fait également état de cette crise de la situation réelle de celui qui voit l'image photographique, avec « ma photo » qui « n'est pas une photo de moi », c'est l'écart qui vient en tous sens mal définir la position du « je » : « je ne suis peut-être pas loin »

demeure comme seule certitude possible quant à savoir où se trouve celui qui voit ainsi « sa photo ».

Le sujet de l'énonciation fait ainsi l'épreuve dans le regard photographique d'une discontinuité qui renvoie à la continuité temporelle ordinaire de la perception, d'une « discontiguïté » aussi, qui le force à s'interroger sur la contiguïté ordinaire : co-présence du sujet avec l'objet vu dans le temps et dans l'espace sont ainsi les conditions nécessaires à la photographie comme à la perception ; c'est ainsi que le regard photographique présente une impossible collusion : le décrochement temporel d'un regard au futur antérieur et la « mise en abîme monstrueuse », spatiale, de la vue.

À ce titre, il faut remarquer que regardeur et photographe partagent dans la perspective du corps qui voit, outre la *même* place face au spectacle bien que *différente*, la même essence invisible. Aussi est-il frappant de noter que, malgré sa revendication (ou le fait qu'il assume) de ne pas traiter de « la photo-selon-le-photographe », Roland Barthes ne réussit pas pour autant à « s'en débarrasser » : *l'Operator* reste en effet comme condition nécessaire à la vérité du noème « ça a été » dans la mesure où le geste déictique qu'effectue le regardeur demeure le même que celui du photographe, résistant identique de façon inédite au travers d'un changement d'énonciation. L'invisibilité du photographe dans la photographie permet de fait cette substitution, cette imposture mal réglée par laquelle je répète « ça » derrière, après le photographe. Cependant cette invisibilité n'a rien de commun avec une absence : au contraire même, si ce dernier demeure présent bien qu'à l'écart du champ de la photo, c'est parce que c'est sa vue qui y est empreinte, la vue propre à la posture qu'il a choisie pour prendre son cliché. Barthes accorde ainsi les opérations de sélection dans l'espace à *l'Operator*, (le temps est dévolu à la chimie (magie) du procédé), mais Guibert surtout insiste quant à lui sur le lien de proximité spatiale du photographe avec ce qu'il ou qui il photographie. À la différence du maître Cartier-Bresson, l'amateur Guibert privilégie les calculs de distance qui lui permettent de s'approcher des corps qu'il veut prendre, sa « tactique » est celle de l'amoureux, de l'aventurier qui réaffirme, parce qu'il s'en sert, la photo comme co-présence de deux corps dans un même lieu. Il ne s'agit pas pour lui de composer l'image verticale, mais d'approcher l'objet du désir sur un même espace. Dès lors, l'acte photographique selon Guibert n'a rien d'une mise à mort, tant il porte l'accent sur cette aventure de la prise, comme une mise en scène ludique où photographe et photographié se font complices d'un jeu partagé. Le roman-photo *Suzanne et Louise* constitue le parfait exemple d'un usage guibertien de la photo visant à jouer ensemble, tant qu'on est vivant, à mettre en scène même la mort. Finalement ses photos, pas toujours développées, forment selon lui les indices d'une relation vivante du

photographe avec les corps qu'il photographie, de sorte que là encore le photographe invisible demeure, par sa proximité (affective comme spatiale) avec les corps qu'il photographie, le corps essentiel quoique invisible de la vue qu'il enregistre. Beckett, dans son poème « rue de Vaugirard », stigmatise également cette présence renforcée du photographe par l'acte photographique : « j'en ressors fortifié d'un négatif irrécusable ». Les deux termes ne présentent de paradoxe qu'en-dehors de la question visuelle ou photographique, car telle est en effet la définition juste du corps du photographe : en négatif de son champ visuel, de l'image qu'il prend, il est invisible, mais sa présence reste attestée de façon irrécusable.

Finalement les trois auteurs insistent, bien que de façon inégale, sur la certitude pragmatique de l'actualité de celui qui voit, de celui qui prend l'image : pourtant invisible, le photographe demeure irréductible comme présence devant l'image, devant sa vue qu'il enregistre. Cette évidence est celle qui gêne le regardeur Guibert pour « s'appropriier les images d'autres », de sorte qu'on peut considérer que le fait qu'il n'y ait pas de vue sans œil prend déjà la forme d'une contrainte propre au regard photographique comme à la perception – c'est pourquoi la fracture se fait si sensible devant « ces images d'autres » que présente la photographie.

À ce regardeur aussi invisible que le photographe, et qui cherche après lui sa place nécessaire devant l'image, s'oppose le corps photographié seul perçu que décrivent Barthes et Guibert dans des termes assez proches. En effet, il apparaît que du point de vue du corps qui se fait photographier, l'épreuve paraît moins psychique qui consisterait à envisager le moi imaginaire qui attend fatalement le *Spectrum* dans l'image développée, que d'ordre manifestement physique par quoi le corps réel, vivant du sujet, expérimente sur la scène actuelle de la pose une sorte de mécanisation. « Je deviens vraiment spectre », affirme Barthes qui cumule sans les dissocier dans son propos le sens fantastique, littéraire, et le sens physique, littéral, de l'opération qui s'effectue à partir de son corps. Fantastique et science-fiction sont de fait les genres auxquels renvoie l'expérience d'être photographié par Barthes et par Guibert, comme s'il s'agissait d'un dédoublement, mais réel, objectif. Celui qui se fait photographier paraît devenir, à l'image de l'appareil, un pantin ou un robot, articulable et désarticulable à l'envi. Ce qui nous intéresse ici, c'est que cette objectivation du corps implique une réification, un devenir-objet dont Barthes et Guibert décrivent le fonctionnement dans des termes proprement mécaniques, comme si le fait d'être vu constituait automatiquement le sujet en objet, objet réel, actuel, et objet impuissant, incarcéré dans la mécanique du regard. Il y a bien sûr une certaine contradiction entre ce qu'on observe ici du photographié et ce que l'on trouvait chez Guibert photographe, mais précisément, l'enjeu de

l'énonciation à la première personne permet également de distinguer la photographie dont on parle selon qu'est empruntée, physiquement, la posture de celui qui voit ou celle de qui est vu. Ici encore, comme pour la perception, voir ou être vu n'engage pas les mêmes ressorts : le voyant invisible s'oppose de façon très claire à celui qui est vu dans l'image : ce dernier s'y sent devenir un pantin impuissant serré dans le cadre ordonné par l'autre.

Enfin, l'unique texte sur l'autoportrait photographique apporté par Guibert est d'emblée déceptif : comme si la mise en scène de son propre corps ne l'intéressait pas, ce que dément pourtant assez sa pratique effective, parallèle, de l'image, l'écrivain et photographe, seul des trois auteurs à être a priori tant concerné par cette partie sur la photographie comme motif, ne trouve à parler de l'autoportrait photographique que pour traiter à peine d'autres photographes, et ne concentrer finalement son attention que sur une séquence d'autoportraits picturaux. S'il établit clairement la supériorité qu'il accorde à la peinture par rapport à la photographie, qui « n'a qu'une seule couche », et paraît insister sur cette multiplicité qui serait nécessaire à l'autoportrait avec le geste séquentiel qu'il opère, Hervé Guibert paraît signaler l'insignifiance expresse d'un texte qui consisterait à se décrire en train de se voir, comme en train de se photographier. Il délègue à la peinture et à ses « couches », à la séquence et à sa narration, le soin d'exprimer l'objectif réellement poursuivi ailleurs, dans sa pratique de photographe et de vidéaste. En somme il ne dit rien de ce qu'on pourrait voir, sinon l'imaginaire qui est le sien d'un autoportrait multiple valant autant pour ses figures (d'impostures) que pour les failles que la séquence organise d'une image à l'autre. L'autoportrait, dès lors, constituerait l'unique posture pour le corps qui voit où il défaillerait à se dire, pour lequel l'auteur en effet choisit de faire appel à autre chose que la photographie, dont la singularité serait « seulement le reportage » ; trop bête, trop plate, la photographie serait seulement à voir et non à dire pour un sujet comme celui-là : un voyant qui dirait comment il se voit par la photographie.

Néanmoins, si l'on reprend les constats qu'on faisait des trois autres postures, cette résistance à traiter de l'autoportrait photographique, si étonnante de la part d'Hervé Guibert, trouve peut-être par ailleurs une justification logique : comment le voyant, le photographe dont on a dit qu'il était toujours invisible pourrait-il se rendre visible et se faire, en vis-à-vis de lui-même le pantin vu, l'objet impuissant de son propre regard ? La question, dans cette perspective des contraintes propres à la perception, avec ces corps voyants invisibles et nécessaires (le photographe, le regardeur) et ces corps visibles devenant pantins que sont les photographiés, paraît intéresser de fait moins le dire que le voir, où cette opposition voyant-vu, quand il s'agit du même individu, du même corps, trouve à peine dans la proposition « je

me vois » l'expression de l'exploit que cela pourrait constituer. Beckett a fait un film, muet, de cette articulation suspecte du sujet et de l'objet dans la perception, Guibert a effectué de nombreux autoportraits réels qui contredisent son désintéret apparent quant à la photographie vis-à-vis de cette pratique. En somme, il y aurait dans l'image comme objet réel, à voir et non plus à lire, quelque chose que ne dirait pas le texte, par désintéret parce que ce serait vain, ou bien peut-être par incapacité à affirmer vraiment le corps et ses limites dans la question du voir.

À partir de ces observations qu'on a pu faire dans les textes, et notamment du fait que la photographie était considérée par nos auteurs non plus comme une image à lire mais comme une vue détachée d'un autre œil qui contraint le regardeur à se situer par rapport à elle et par rapport à lui, parce qu'il la voit, il s'agirait maintenant d'observer quel traitement est réservé à cette opposition du voyant invisible et du vu mécanique dans leurs œuvres visuelles, dans la photographie comme objet réel proposé à la vue, et non plus à l'imagination ou à l'intelligence des textes.

SECONDE PARTIE : LA PHOTOGRAPHIE COMME OBJET REEL

C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même. Le noème du langage est peut-être cette impuissance, ou, pour parler positivement : le langage est, par nature, fictionnel ; pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures : on convoque la logique, ou, à défaut, le serment ; mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais : elle n'invente pas ; elle est l'authentification même [...]

(CC 134-135, je souligne)

C'est suite à cette claire opposition et à l'exceptionnelle singularité de la photographie que ressasse Barthes dans *La Chambre claire* que l'on a traité séparément la photographie comme motif dans l'écriture, et la photographie comme objet réel.

Beckett, dans *Mal vu mal dit*, écrit aussi que « la tête trahit les traîtres yeux, et les traîtres mots leur trahison » (Mvmd 60) : on veut analyser ici cette première trahison, celle des traîtres yeux qui ressemble tant à celle de l'image photo, en la saisissant avant même qu'elle ne soit encore trahie par les mots. Il s'agit donc d'analyser directement les images photographiques – le *Film* de Beckett, les photos et la vidéo de Guibert, les photos que choisit Barthes, et pour finir les pièces difficiles réalisées pour la télévision par Beckett – sans les mots qui les trahissent (à notre charge, dès lors, la trahison par le langage).

2. CHAPITRE I. *FILM*, DE SAMUEL BECKETT



Film, plan fixe du générique

On a tenté jusqu'ici de poser comme prédicat nécessaire et intenable¹ une équivalence photo-perception. Le film de Beckett, réalisé en 1965 par Alan Schneider, exploite précisément cette proposition. Le générique de *Film* prévient dès la première image du parti-pris : un très gros plan sur un œil, paupières ridées qui clignent doucement sur l'iris, avertit de la singularité de ce qui va suivre : *Film* est composé d'images-perceptions². Film et œil sont ainsi dès l'abord *proposés ensemble*, pour signaler que tous les plans qui vont suivre sont impliqués dans ce système de référence propre à la vision humaine : là encore il n'y aura pas de vue sans œil.

Ainsi, un œil-caméra, caractérisé par sa mobilité, poursuit un personnage jusqu'à leur face-à-face final. On découvre alors que l'œil et l'objet (Œ et O) constituent le même protagoniste cyclope (un bandeau sur l'œil gauche lui confère qui plus est une vision monoculaire, comme celle de l'appareil photo-graphique – par quoi on entend tout appareil de prise de vues). Dès lors, c'est encore sur ces « champs quasi-perceptifs » (Schaeffer) et leur articulation qu'il convient de s'interroger, dans la mesure où la vision de Œ et la vision de O sont présentées dans un « double système de référence » (Deleuze), l'ensemble des séquences du film se rapportant à l'une ou l'autre de ces « deux » vues, sans que jamais une image ne soit présentée sans sa référence à un œil de chair.

¹ Prédicat intenable pour les raisons évidentes qu'on a évoquées dans la première partie de cette étude.

² Nous reprenons ici la formule de Gilles Deleuze qui commente ainsi ce qui se passe dans la chambre, où alternent plus régulièrement les deux perceptions de la caméra et du protagoniste : « c'est la perception de perception, ou l'image-perception, considérée sous un double régime, dans un double système de référence. » in *L'Image-mouvement*, Minit, 1983, p.98 Néanmoins, là où le philosophe insiste sur la « vision indirecte libre » qu'implique ce type d'image, par référence au discours indirect libre de Bakhtine, et le mixage complexe des énonciations qui s'y joue, j'insisterais dans un premier temps sur un autre aspect qui me semble mieux rendre compte de la tentative particulière de Beckett : la subjectivité de cette perception suppose une limitation que l'œil humain, écrit plus loin Deleuze, « ne peut surmonter, parce qu'elle est sa propre condition de possibilité : son immobilité relative comme organe de réception, qui fait que toutes les images varient pour une seule, en fonction d'une image privilégiée. » (p. 117). Deleuze oppose aussitôt la différence fondamentale qu'apporte le montage au cinéma, son « système d'universelle variation », mais dans *Film*, de Beckett, si les plans sont évidemment très nombreux, on doit toutefois noter l'insistance de l'auteur dans son projet écrit sur la *qualité* propre à chacune des deux visions présentées. Sans nier évidemment le travail essentiel du montage, cette préoccupation de Beckett d'une cohérence distincte (donc d'une certaine *continuité*) de chacune des séries d'images (« il faut que la différence soit flagrante », écrit-il dans la note 8) me paraît traduire le souci d'une incarnation très forte de chacun des deux « œils », celui de Œ, l'œil-caméra et celui de O le protagoniste-objet poursuivi. De sorte que par « image-perception », on entendra jusqu'à nouvelle précision l'image dont la référence organique est clairement signifiée, où il est parfaitement clair que *l'image vue par le spectateur doit être attribuée à l'œil, partant au corps d'un personnage*. Nous reviendrons plus avant sur la définition de cette formule afin d'utiliser le moment venu les éléments dont on vient de l'amputer.

« *Proposition naïvement retenue pour ses seules possibilités formelles et dramatiques* »

« *Esse est percipi* ». Telle est la problématique annoncée par le projet de *Film* publié aux éditions de Minuit³ et daté de 1963. L'auteur développe ainsi la proposition de Berkeley :

Perçu de soi subsiste l'être soustrait à toute perception étrangère, animale, humaine, divine.

La recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insupprimable perception de soi. (Fi, in Com 113)

Cette « proposition naïvement retenue pour ses seules possibilités formelles et dramatiques » est développée dans l'étonnant *Film* en noir et blanc qui dure une vingtaine de minutes. Sa caractéristique principale pourrait être d'ordre technique : une caméra mobile, que trois regards caméra successifs viennent incarner comme personnage à part entière⁴, poursuit un protagoniste beckettien (piètres manteau, chapeau, et désordre des mouvements). Ce dernier paraît excessivement paniqué par cette traque puisqu'il tente au mieux de dissimuler son visage à l'œil de la caméra. \mathcal{C} , la caméra subjective, se définit d'une part par son obstination à pister O, le personnage, dans trois lieux successifs où il cherche refuge : la rue, l'escalier, puis la chambre, mais cet œil-caméra se distingue aussi, d'autre part, par l'expression d'épouvante qu'il provoque chez quiconque la regarde en face : un couple dans la rue, une vieille femme dans l'escalier, et enfin – car là est la rencontre qui conclut le film – le personnage principal reclus dans la chambre. Ce n'est que dans cette dernière séquence que l'on découvre que \mathcal{C} et O sont le même personnage, au moment où se dévoilent enfin le visage de O, le personnage auquel jusqu'ici la caméra n'avait jamais fait face (puisque passer l'angle d'immunité au sein duquel l'un et l'autre ne pouvaient pas se voir constituait l'objectif de la traque), et le visage de \mathcal{C} , c'est-à-dire celui de la caméra. En effet, le personnage échoue à échapper à son propre regard, à « l'épouvante de qui se voit à ce point perçu ». De fait, l'on dans le projet de 63 :

³ Publié en 1972 dans le recueil *Comédie et actes divers*.

⁴ Ces regards caméra établissent la différence avec le système énonciatif d'un texte de 1957 auquel on pense immédiatement : l'énonciateur de *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet demeure un point aveugle, comme il est d'usage justement au cinéma où la caméra, quel que point de vue qu'elle représente, interdit qu'on lui fasse face dans le film de fiction (jusqu'à l'acte, incendiaire, de *Pierrot le fou* du moins, qui sort d'ailleurs sur les écrans l'année où Beckett écrit son projet); les personnages de *Film* incarnent au contraire de façon inédite l'œil de la caméra par le regard qu'ils portent sur lui. Dans le livre de Robbe-Grillet et dans le film de Beckett, le caractère expérimental des deux œuvres passe ainsi par des transgressions contraires.

Pour pouvoir figurer cette situation le protagoniste se scinde en deux, objet (O) et œil (Œ), le premier en fuite, le second à sa poursuite.

Il apparaîtra seulement à la fin du film que l'œil poursuivant est celui, non pas d'un quelconque tiers, mais du soi.

Finalement deux actions se concentrent dans *Film* : la première est celle menée par Œ qui poursuit O pour un motif peu clair dès l'abord puisque comme dans toute intrigue à suspense, la révélation de l'identité du poursuivant donne *a posteriori* les clefs pour combler la lacune creusée au cours du film ; la seconde action – seconde en ce qu'elle ne fait que préparer plus durement l'échec de la fuite – est celle menée par O qui tente d'échapper à Œ d'une part, mais aussi à tous les autres regards, animaux, humains, divins...

La quête de O, le personnage poursuivi, cette « recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère » commence ainsi par la fuite dans la rue puis dans l'escalier, l'œil à ses trousses. Cependant, ces deux séquences (déterminées par le changement de lieu) ne durent au total pas plus de quatre minutes par rapport aux quinze prévues dans le projet de 1963. Et de fait, bien que l'œil – et le spectateur – soit entré à sa suite dans la chambre, le personnage paraît avoir cessé sa course : l'évacuation des regards (fenêtre, miroir, animaux, chromo et photo-souvenirs) se fera certes dans l'angoisse, mais méthodiquement. Dès lors, il semble que la panique première provienne du regard d'autrui : avant de trouver refuge dans la chambre, O fuit la perception étrangère humaine (le couple, dont il croise brièvement le regard après les avoir bousculés, et la vieille femme dans l'escalier dont il se cache). À l'intérieur de la chambre, une angoisse plus familière – et pour cause – lui permet d'agir plus posément, bien que toujours assez lentement pour que Œ préserve l'angle d'immunité dans lequel il ne doit pas pénétrer :

Œ doit manœuvrer tout au long de cette scène, jusqu'à la phase finale de l'investissement, de manière à ce que O soit toujours vu de dos, à la distance qui convient et sous un angle ne dépassant jamais l'angle d'immunité, c'est-à-dire préservé de l'angoisse de se sentir perçu. (Fi121, je souligne)

A ce titre, le travelling d'accompagnement qu'effectue Œ qui dévoile l'ensemble de la chambre oblige O à tourner également lentement sur lui-même, de façon à ce que la caméra reste derrière lui. La contrainte technique procède d'une étonnante cohérence symbolique, puisque là est la merveille du film : si la « proposition » a été retenue pour ses « possibilités formelles », les contraintes formelles mises en place (l'angle d'immunité de 45° à l'extérieur duquel doit se tenir Œ par rapport à O) obligent tant O que Œ à articuler ensemble leurs

mouvements. Autrement dit, l'acteur Buster Keaton doit prendre en compte dans ses propres déplacements celui de la caméra qui est braquée sur lui, laisser à cette dernière le temps de passer derrière lui quand il ouvre la porte de la chambre ou tourne sur lui-même, de la même manière que symboliquement le sujet tente de s'arranger pour ne pas se sentir « perçu de soi ». Acteur et objet, ces éléments passifs au sens où ils appartiennent au champ de la perception sans le maîtriser, où ils sont « images », manifestent ainsi par une scénographie concrète leur responsabilité active dans le champ perceptif de l'autre (de la caméra, de soi-même). C'est dans ce sens que l'image-perception de Deleuze prend son sens dans l'image-mouvement : il y a réfraction des images sur une image particulière⁵.

Fonction des rôles secondaires : le couple et la vieille femme



regards caméra des personnages secondaires

Les deux interventions humaines (le couple dans la rue, la vieille femme dans l'escalier) fournissent l'occasion de mettre en place ce que Gilles Deleuze appelle « le double système de référence » essentiel au film. En effet, les deux perceptions qui sont présentées : celle de \mathbb{E} évidemment, la principale perception du film, mais aussi celle de \mathbb{O} , sans laquelle le face-à-face final ne pourrait pas avoir lieu, représentent « à première vue le principal problème du film », écrit Beckett. « Quels que soient les moyens employés, il faut que la différence soit flagrante » entre la perception de \mathbb{O} et la perception de \mathbb{E} . L'auteur propose ainsi une différence de *qualité* entre les deux séries distinctes d'images (celles au champ de \mathbb{O} et celles au champ de \mathbb{E}), la réalisation fera en effet en sorte que la perception de \mathbb{O} soit d'une qualité

⁵ Où l'on restitue à la formule de Deleuze l'intégrité de sa définition originale (cf. note 2).

moindre (au moyen d'un filtre⁶). Cinq courts plans avant l'entrée dans la chambre préparent ce double système de référence : O regarde les visages du couple qu'il a bousculé, sa main prenant son pouls dans l'escalier, la vieille femme (une fois lorsqu'elle arrive en haut de l'escalier, une autre alors qu'il est caché plus bas), et enfin sa main tournant la clef dans la serrure de la porte. L'alternance des deux perceptions sera accrue dans les dix-sept minutes qui s'écoulent dans la chambre. De fait, avant la longue séquence de la chambre, Beckett avait précisé qu'« il serait peut-être souhaitable, au cas où serait retenue une solution de ce genre [*ie* la différence de qualité des deux perceptions], d'établir déjà, au moyen de quelques brèves séquences, la qualité O dans la première et deuxième parties » (Fi 131) Pourtant, outre cette fonction de préparer le spectateur à la cohabitation de ces deux visions distinctes, le premier plan au champ de O a également la fonction de signaler la différence qui existe entre lui et son poursuivant en permettant de comparer les expressions des visages du couple dans chacun des deux regards caméra. Face à O, le couple qu'il vient de bousculer prend une expression banalement offusquée (la femme tente de calmer l'homme) ; face à Œ, en revanche, le face-à-face tarde curieusement à se mettre en place alors que Œ est déjà prêt (près), qu'il les vise en plan fixe : les deux acteurs signifient clairement que, pour leurs personnages, la présence de Œ n'est pas une présence ordinaire. Dans la description du projet de 63, rien moins que huit verbes de mouvement séparent le moment où la femme « sent le regard de Œ » et celui où elle et son compagnon le fixent enfin.

Elle sent le regard de Œ, se tourne et ajuste son face-à-main et lui fait face. Du coude elle pousse son partenaire qui se retourne vers elle en remettant son pince-nez, suit la direction de son regard, ôte son pince-nez et fixe Œ. Peu à peu leurs traits se figent dans l'expression qui sera celle de la marchande de fleurs dans la scène de l'escalier et de O lui-même à la fin du film, expression d'épouvante de qui se voit à ce point perçu. (Fi 118, je souligne)

Dès lors, cette différence d'appréhension du regard de O et du regard de Œ de la part du couple manifeste deux éléments importants : d'une part, la présence de Œ ressort au sensible avant que d'être visible, ce que l'on comprend au retard de l'expression d'épouvante des deux

⁶ "How to distinguish between the modes of being perceived and self-perceiving became a technical problem that Beckett felt was never solved :

...the two perceptions-the extraneous perception and his own acute perception. The eye that follows that sees him and his own hazy, reluctant perception of various objects. Boris Kauffman devised a way of distinguishing between them. The extraneous perception was all right, but we didn't solve his own. He (Kauffman) tried to use a filter-his view being hazy and ill-defined. This worked at a certain distance, but for close-ups it was no good. Otherwise it was a good job." (cité par Barney Rosset, fondateur d'Evergreen Theater inc., qui produisit *Film*)

visages ; d'autre part, *une fois perçu*, le regard de CÆ provoque l'épouvante. Si le fuyard O est donc, si l'on peut dire, doté d'un corps à part entière, celui de CÆ s'avère *un corps qui apparaît* à qui y prête attention. Établie cette première différence majeure (mais on ne sait pas encore – on la découvre dans la scène finale seulement – à quelle point elle est importante), il ne s'agit plus avec la marchande de fleurs que de la répéter pour en montrer la permanence : elle aussi tardera un peu à sentir la présence de CÆ avant de le fixer, ce qui a pour conséquence de la faire tomber, évanouie « la tête parmi les fleurs ». L'expérience répétée devient alors loi : quiconque regarde CÆ sera saisi d'effroi, et l'on comprend alors la fuite de O. Cela ne suffit pas encore pour autant à expliquer l'obstination de CÆ à le poursuivre, puisque si ce dernier perd un peu de temps – et provisoirement la trace de O – le temps d'effrayer les honnêtes gens et les vieilles dames, il se relance sitôt à sa suite. Il faut alors croire que O est une proie de choix. En effet, on sait que ce dernier fuit autant CÆ qu'il poursuit une seule quête : « la recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère », convaincu de l'apophtegme local : *esse est percipi*, raison pour laquelle il rase les murs dans la rue, se cache de la vieille femme dans l'escalier pour se réfugier, enfin, « seul » dans la chambre, soulagé au moins des perceptions humaines (il commencera d'ailleurs, après s'être enfermé, par occulter la fenêtre).

Les deux plans absents

Reste néanmoins, dans cette élaboration d'une image monstrueuse de CÆ, le mystère de son identité jusqu'à la fin du film où ce n'est que rétrospectivement, comme dans la structure narrative propre au genre policier, qu'il devient possible de combler les lacunes passées inaperçues au cours de l'intrigue. La mobilité de la caméra a déjà préparé le spectateur à une subjectivité, autrement dit, une identité naturellement associée à un corps qui serait visible si l'on retournait la caméra vers qui elle représente, ce que les regards caméra, on l'a vu, confirment. Si le suspense tient en partie dans l'identité de cette origine invisible, la pseudo-objectivité que confère le double regard du couple tend à nous faire attendre une révélation d'ordre concret, de l'ordre de l'image, du visible : CÆ serait défiguré, quelque chose comme un loup-garou ou une gueule cassée qui provoque l'effroi chez qui le regarde... Ces deux plans absents de la structure à suspense fonctionnent évidemment de façon plus complexe : si concentré qu'on puisse être devant l'absence de ces contrechamps dans les deux face-à-face, on manque ce qui passe alors pour détail négligeable : le temps de latence avant que le couple ou la marchande de fleurs perçoivent CÆ. Or, ce temps qui s'écoule entre le moment où les

acteurs sentent la caméra et celui où leurs visages expriment l'épouvante fait précisément partie de l'identité escamotée qui ne se révèle aux yeux des personnages qu'avec retard. Ce temps n'est en effet pas celui du *percipere* (on a bien vu que le couple ne tardait pas anormalement à voir O) mais du *percipi*, plus précisément du « perçu de soi ». On peut alors revenir en arrière pour imaginer les deux plans absents : ce que voient le couple et la marchande de fleurs dans leur face-à-face avec Œ, comme O dans la dernière scène, ne peut être qu'eux-mêmes, le regard vissé sur soi.

Dès lors, la présence de Œ aux troussees de O apparaît – par le film lui-même, le projet écrit l'explicitait clairement – une présence subjective, non plus au sens où Œ est de fait une caméra subjective, mais dans la mesure où ces lents déplacements de O qu'on a commentés plus haut montrent bien qu'Œ est *une présence subjective au champ de O lui-même* : la séparation des deux perceptions s'avère de fait une sorte de réfraction. Œ fonctionne comme un champ réfracté du *percipere*, qui se résout par trois fois dans le film en contrechamp formel, c'est-à-dire une image au champ de l'autre qu'en tant que sujet je ne peux que créer moi-même et par laquelle je me crée à moi-même ; Lacan écrit en effet que tout regard est « un regard par moi imaginé au champ de l'autre »⁷. L'intensité du film de Beckett dans cette démonstration est de figurer en corps autonome (par la caméra subjective) ce regard imaginé par O et dans lequel il s' imagine lui-même.

« Ce dédoublement ou cette différenciation du sujet [...], ne le retrouve-t-on pas dans la pensée, et dans l'art ? C'est le *Cogito* : un sujet empirique ne peut pas naître au monde sans se réfléchir en même temps dans un sujet transcendantal qui le pense, et dans lequel il se pense. Et le cogito de l'art : pas de sujet qui agisse sans un autre qui le regarde agir, et qui le saisisse comme agi, prenant sur soi la liberté dont il le dessaisit. » écrit encore Deleuze⁸. Reste que ce Cogito-là est entièrement dévolu à l'œil et la vision, la proposition issue de Berkeley demeurant plus qu'illustrée par la perception concrète, qui est contrainte par le médium cinéma ; mais il faut remarquer que Beckett n'en a utilisé que la partie visuelle, par le muet⁹. Le film est ainsi entièrement dévolu au visuel, et cet œil en gros plan que l'on retrouve au générique de fin n'a-t-il pas la fonction plus que symbolique d'*exhiber* l'appareil, le vieux fauteur de troubles, le « pisse-légende » de *Mal vu mal dit*¹⁰ ?

⁷ Jacques Lacan, *Séminaire XI, les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964*, Points Seuil, 1973, p.97

⁸ *L'Image-mouvement*, Minuit 1983, p.107

⁹ un seul son dans ce film : « chut ! » au début marque encore cette insistance sur la volonté de se retirer au visuel : Beckett ne nie pas le son, il *l'empêche* pour concentrer l'attention sur un monde de sourds, où n'a d'importance que le visible – et son origine oculaire.

¹⁰ « Bazardé tout le mal vu mal dit. L'œil a changé. Et son pisse-légende. » *Mal vu mal dit*, Minuit, 1981, p.64

Dans *Film*, les possibilités formelles de la proposition pourraient retourner ironiquement la philosophie sur l'esthétique. Dégagées du langage, c'est-à-dire de la pensée articulée qui dit mal, les images relayées « directement » par le sujet fourniraient le moyen de mal voir le sujet et sa fracture. Raison pour laquelle la proposition a pu être « naïvement retenue », Beckett retourne grâce à la technique cinéma au premier degré de l'image, celui qui précède la métaphore et le symbole, ces images du langage, puisque « la tête trahit les traîtres yeux et le traître mot leurs trahisons » (Mvmd p.60), de façon à formaliser et dramatiser la proposition philosophique en s'en tenant au plus près. Si l'image-perception pouvait alors relever de fait d'une forme primaire de l'image, inculte et irraisonnée en comparaison de la métaphore ou du symbole, elle paraît aussi la mieux à même de faire « mal voir » le sujet, puisqu'elle opère en quelque sorte en-deçà de la pensée où *déjà* le sujet échoue à s'échapper à lui-même : une fois disparue toute perception étrangère, une fois les yeux fermés, cachés par les mains sur « l'insupprimable perception de soi », l'œil du générique final, l'auteur du mal voir qui précède le mal dit, apparaît alors lui-même. Deleuze avait montré en quoi l'extinction successive des trois types d'images-mouvement (image-action, image-perception et image-affection) dans le film menait à « l'immobilité, la mort, le noir, la perte du mouvement personnel et de la stature verticale, quand on est couché dans la berceuse qui ne se balance même plus, [qui] n[étaient] qu'une finalité subjective. Ce n'est qu'un moyen par rapport au but plus profond. Il s'agit de rejoindre le monde d'avant l'homme, avant notre propre aube, là où le mouvement au contraire était sous le régime de l'universelle variation et où la lumière, se propageant toujours, n'avait pas besoin d'être révélée. »¹¹, mais juste après ce dernier plan, on ne peut s'empêcher de constater que l'œil du générique se rouvre après le cut final, identique à celui d'avant le film : l'œil revient¹². Il a toujours été là, ce Moindre que l'image dissimulait à chaque perception de lui. Les caméras subjectives l'ont répété : de chaque image qui se présentait il était l'origine monoculaire. Pour finir, après s'être débarrassé du langage articulé (« chut ! »), pour en finir encore avec la perception, Beckett choisit d'en montrer le

¹¹ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Minuit, 1983, p.100

¹² On pourrait nous objecter que dans la dernière seconde du générique final les paupières se referment, comme pour mettre un point final au film, pour marquer une « vraie fin », enfin. Cependant, un élément s'oppose à cette interprétation qui appartient au film lui-même : dans le générique initial, les paupières se ferment également et se rouvrent lentement. On ne peut s'empêcher de constater la ressemblance entre le gros plan sur les paupières ridées et le premier plan du film sur le mur contre lequel va courir O, de sorte que les paupières pourraient avoir la fonction commune avec le mur de marquer la frontière entre l'intérieur et l'extérieur (pour l'œil, entre l'imaginaire et la perception visuelle). La fermeture des paupières ne relève pas ainsi d'une fin mais d'un recommencement du concours perpétuel confrontant le *percipere* et le *percipi*.

responsable : il n'y a pas de vue sans œil, mais débarrassé de la vision, l'œil moindre résiste encore, au lieu du « vrai noir où à la fin ne plus avoir à voir » (Mvmd, p.72¹³).

Méthode de la démonstration : exhaustion des regards

On a vu que O, dans sa « recherche du non-être » commençait par fuir la perception humaine jusqu'à son arrivée dans la chambre. Entre le regard humain étranger et celui, final, irréductible, de \mathbb{E} , s'inscrit dans la longue séquence de la chambre une série de perceptions que O élimine chacune son tour.

La fenêtre : le sens de la clôture

D'abord, la fenêtre. O. commence par tirer tant bien que mal les rideaux, de façon à ce que nul regard extérieur à la chambre ne puisse y pénétrer ; on pense d'abord à l'éventualité paranoïaque d'une curiosité tout humaine, mais la suite contredit cette seule possibilité : il s'agit bien d'achever, avec le verrou dans la porte, de faire de la chambre un espace clos, au sein duquel tout regard étranger puisse être maîtrisé. A ce titre, on pourrait considérer que cette entrée et cet enfermement dans la chambre serait à même de signifier symboliquement l'espace-crâne dont dorénavant O ne sortira plus, reclus au cœur même de son monde psychique. Cependant, on remarquera que non seulement l'enfermement des personnages chez Beckett reste toujours relatif (Malone a sa fenêtre, le cylindre du *Dépeupleur* son spectateur), mais aussi le rideau qu'O tire devant la dangereuse béance est troué. Dès lors, si symbole d'espace psychique il y a, qui contredirait encore la naïveté de la proposition (dont on l'a vu le développement fonctionne parfaitement de façon littérale), il s'agit toujours d'un espace percé et mobile au champ du regardeur, par quoi le petit monde et le grand monde de Murphy par exemple (p.11 et chap.VI) se recourent inéluctablement l'un l'autre. D'autre part, puisque l'insuffisant geste de clôture représente le geste initial de la chambre, et puisque seules des focalisations internes (\mathbb{E} et O) le régissent, c'est-à-dire le rendent visibles, peut-être faut-il penser à rapprocher cette séquence de *Film* du tableau dans la chambre d'Erskine qui émeut aux larmes le pauvre Watt :

¹³ Inaccessible « vrai noir » beckettien auquel il nous semble que fait référence Gilles Deleuze dans la citation donnée plus haut, « le monde d'avant l'homme ».

c'était peut-être cela, un cercle et un centre pas le sien en quête d'un centre et de son cercle respectivement, dans l'espace infini, dans le temps éternel, alors les yeux de Watt s'emplirent de larmes irrépissibles et elles ruisselèrent sans retenue le long de ses joues ravinées, en un flot régulier on ne peut plus rafraîchissant. (W 133-134, je souligne)

Peut-être en effet, les champs perceptifs de \mathbb{C} et de O figurent-ils cette même idée, dans le cadre de l'espace in-fini de la chambre, à se poursuivre et s'échapper l'un l'autre, sachant qu'ils appartiennent au même scindé : l'œil du percipi tente de rejoindre le cercle du percipere et inversement, l'angle d'immunité (45° sur les 360 du cercle) assurant la dynamique de fuite, le mouvement de la quête, avant la « phase d'investissement » (Fi 121) où chaque centre entre dans le cercle de l'autre – mais sans y (re)trouver jamais sa position centrale car le face-à-face implique la distance irréductible des deux centres-oeils¹⁴.

Aussi ce qui est figuré dans l'espace de la chambre par la fermeture des porte et fenêtre pourrait ressortir d'une élaboration de la clôture, mais elle s'effectue sous un régime différent selon O et selon \mathbb{C} . On l'a dit, c'est en tournant autour de O qui pivote sur lui-même que \mathbb{C} présente une vue d'ensemble de la chambre ; cependant le parcours visuel des différents éléments présents par O se constitue d'une série de plans qui tendent à l'inverse à déconstruire cet espace ; les plans prévus par Beckett dans son projet sont plus que successifs, saccadés, scandés par le retour à l'image du chien et du chat :

O inspecte la chambre. Succession d'images : chien et chat, côte à côte, en train de la fixer ; glace, fenêtre ; divan avec couverture ; chien et chat toujours en train de le fixer ; perroquet et poisson, celui-là en train de le fixer ; berceuse ; chien et chat toujours en train de le fixer.

(Fi 122, je souligne)

Dans la réalisation, ce caractère saccadé est plus relatif : un plan fixe sur le chromo est suivi d'un autre plan fixe sur la cage de l'oiseau et le bocal du poisson, puis un mouvement fait circuler sans le couper le regard de O de la glace aux chat et chien puis vers la fenêtre pour finir sur le divan. La perception de \mathbb{C} rassemble ces différents plans en intercalant entre chaque plan attribué à O le personnage O devant les éléments qu'il va présenter. Aussi est-ce

¹⁴ La vision monoculaire (l'autre œil portant bandeau) de \mathbb{C} et de O paraît conforter ce rapprochement avec la description du tableau de Watt : l'œil beckettien prend ainsi la forme d'un repère central et unique au cœur d'un cercle-monde. Toutefois, ce centre est caractérisé par sa dynamique, puisqu'il fuit ou court toujours après le cercle qui lui appartient. Et la recherche de l'immobilité qui caractérise le personnage beckettien pourrait trouver ici encore une autre description. D'ailleurs, dans *Fin de partie*, ce n'est que quand Hamm cache le spectacle de ses yeux aveugles que la partie est réellement finie, débarrassé peut-être finalement du percipi qui le maintenait en mouvement au centre d'un cercle jamais le sien (cf. sa question récurrente : « je suis bien au centre ? »).

par Œ et jamais par O que la cohérence visuelle de l'espace s'effectue, en revanche c'est O qui calfeutre les ouvertures : c'est lui qui est responsable de la clôture physique de l'espace. De fait, si O agit dans l'image, au champ de la conscience-caméra qu'est Œ, en construisant la clôture de l'espace autour de lui, Œ agit sur le visible en construisant l'espace visuel dans lequel O évolue : chacun au centre d'un cercle dans lequel circule et agit l'autre.

Pour entrer dans la « phase d'investissement », Œ décrira par deux fois un mouvement circulaire autour de O : d'abord tout en le visant, il « amorce vers la gauche un mouvement tournant, arrive à l'angle limite et s'arrête. » ; en effet, dès qu'il dépasse l'angle d'immunité, « son regard perce le sommeil de O ». La deuxième fois, « Œ entreprend maintenant un encercllement plus large. Images du rideau, du mur, de la couverture masquant la glace, pour faire voir son trajet et indiquer que pendant ce temps il ne regarde plus O » (Fi 126). Beckett insiste plus loin encore sur ces fonctions des images pendant le parcours de Œ ; autrement dit, pour faire le tour de O, pour circonscrire l'espace autour de ce dernier, Œ doit perdre de vue le centre O. Pendant ce temps, O a lui-même perdu de vue (« il dort ferme ») qu'il était le centre du cercle de Œ. Cette indifférence réciproque et momentanée à la perception de l'autre paraît alors nécessaire à « l'investissement » de chacune des parties, à l'entrée de chacun des deux centres dans son propre cercle, l'œil de O (du percipere) peut entrer dans le cercle du percipere de Œ, en même temps que Œ (l'œil du percipi) peut entrer dans le cercle du percipi de O. Au dénouement, les deux centres jusqu'ici invisibles peuvent s'apparaître puisque, l'angle d'immunité passé (pendant que O se livrait au répit du percipere), chacun des centres a pénétré son propre cercle, et s'ils ne peuvent jamais se rejoindre qu'en se faisant face, c'est que la résolution en un seul du cercle du percipere et celui du percipi est impossible, et que chaque centre demeure au milieu du cercle de l'autre, ainsi que le confirme la nécessité filmique pour figurer leur rencontre de la rupture, du changement de plan qu'on appelle le champ-contrechamp.

Le miroir escamoté

Peut-on, sous prétexte que les écrits de Lacan¹⁵ ne paraissent que l'année suivant la réalisation de *Film*, ne passer que brièvement, comme O le fait, par le « stade du miroir » ? De fait, il semble qu'à la recherche du non-être, O masque simplement l'objet qui le réfléchit de façon optique, il se débarrasse de ce regard étranger qu'il n'imagine pas mais perçoit bien

¹⁵ Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » *Ecrits*, Seuil, 1966.

réellement de la même manière qu'il se débarrasse de l'ouverture de la fenêtre et des regards extérieurs qu'elle permet. Image étrange et familière comme l'a montré Michel Thévoz dans *Le Miroir infidèle*¹⁶, la glace dans *Film* paraît occultée au titre simple d'une perception évidemment étrangère. Et de fait, vu la problématique développée dans *Film*, il paraît évident que Beckett eût traité différemment le sujet « *Esse est percipi* » s'il avait eu vent de la fonction lacanienne du miroir ainsi clairement résumée par Thévoz : « bien loin de précéder son image, le Moi en est le reflet, il y découvre sa stature, c'est-à-dire un modèle imaginaire auquel il est sommé de s'ajuster »¹⁷. Dans *Film*, le miroir ne semble avoir d'autre fonction à éliminer que celle de la réflexion optique, simplement citée en tant que perception étrangère à supprimer. Il semble qu'il faille en déduire que le (O inversé) qu'évacue O est recalé au rang des percipians coutumiers et n'intéresse pas outre cela l'auteur¹⁸. Admettons donc, à défaut d'autre explication pour cette citation du miroir dans *Film*¹⁹, que O se débarrasse avec le miroir de son double inversé familier, du regard banalement aliéné que ce dernier a coutume de lui retourner.

Néanmoins, il nous faut noter une autre raison à cette dissimulation, plus évidente car d'ordre technique : si jamais O (ni Œ) ne font directement face au miroir, c'est aussi simplement que leur reflet ne figurerait que l'image d'une caméra en raison du principe même du film avec les deux caméras subjectives. Or, si le regard caméra relève d'un effet d'incarnation de la caméra subjective, le reflet d'une caméra dans le miroir ruinerait de fait toute l'entreprise de personnification des perceptions à laquelle justement le film doit son efficacité²⁰.

¹⁶ Michel Thévoz, *Le Miroir infidèle*, Minuit, coll. Critique, 1996, montre que nous sommes plus familiarisés avec l'image spéculaire, pourtant énantiomorphe (c'est-à-dire obéissant à la structure du palindrome) qu'avec une image « objective », c'est-à-dire qui rétablirait l'axe perpendiculaire, par exemple une image vidéo en feedback. Aussi notre image aliénée nous est-elle plus familière qu'aucune autre. Il donne différents exemples de ce paradoxe dans le chapitre 2 (pp.19-35).

¹⁷ op. cit. p. 24

¹⁸ On n'ose pas, à ce titre, imaginer un *Film* post-lacanien : si *Film* opère ce principe de « scinder le personnage en deux : objet O et œil Œ, le premier en fuite, le second à sa poursuite » ; qu'en eut-il été de Œ ? se serait-il reflété lui-même ? aurait-il pu même exister ?

¹⁹ Ailleurs, comme dans *Imagination morte imaginez*, qui date comme *Film* de 1965, le miroir a la fonction, placée devant le visage, de dire si le corps est vivant ou mort (in *Têtes-mortes* p.56) : si la glace s'embue (en raison du souffle), le corps est vivant. En d'autres termes, si la glace ne s'embue pas et si l'image spéculaire apparaît, c'est que le corps est mort, le reflet du sujet n'existe alors qu'à condition que le sujet ait « disparu ». On reviendra sur cette autre fonction, toujours très matérielle, du miroir.

²⁰ Sans que cela soit propre à *Film* en particulier, l'apparition à l'écran d'un appareil de réalisation (caméra, micro, projecteur...) est au cinéma un accident qui ruine l'illusion diégétique et qu'on prend soin d'évacuer au montage. Cependant l'absence totale dans le cadre de trace de la caméra dans *Film* est d'autant plus cruciale que celle-ci se substitue à l'œil, qu'elle a revêtu un rôle au même titre que les acteurs. Comme le rappelle Daniel Bounoux, « tout médium est auto-raturant » (*La Communication par la bande*, La Découverte, 1992, p.23).

Ainsi, outre la fonction d'entretenir le suspense sur le visage de O et de Œ, le reflet empêché dans le miroir participe encore de cette double possibilité-contrainte, tant formelle que dramatique : O, dans sa recherche du non-être, doit se débarrasser du danger d'être perçu en même temps que la caméra évite le reflet fatal à la manœuvre imaginaire qui constitue *Film*.

Les animaux

La suppression du regard des animaux domestiques succède dans la chambre à celle de la fenêtre et du miroir. Dans la proposition issue de l'évêque irlandais, c'est comme dans un souci d'exhaustivité que Beckett précise que le moindre du *percipi* doit, entre perception humaine et perception divine, être également débarrassé de la perception animale. Si l'évacuation des animaux permet un jeu de scène comique sur lequel on veut revenir, reste néanmoins à voir ce que peut bien signifier la présence du regard animal au sein de la démonstration. Ainsi, quatre animaux sont présentés deux à deux :

Assis par terre, côte à côte, un grand chat et un petit chien, aspect irréel. Immobiles jusqu'à leur expulsion. Le chat plus grand que le chien. Sur une petite table contre le mur un perroquet dans une cage et un poisson rouge dans un bocal. (Fi 121)

Outre l'aspect irréel de la disproportion de taille des quadrupèdes, et l'effet comique de l'exhaustivité de représentation des animaux familiers (relevant du stéréotype), propre à « épuisier » caricaturalement l'ensemble des possibles du genre animal dans une chambre, on peut quand même avancer l'idée que les regards animaux relèveraient d'un *percipi* pur (sauf personnification affectueuse ici absente). Après la perception humaine (couple, vieille femme, fenêtre et miroir), chargée de l'âme qu'on sait à l'homme, on progresse vers un regard moindre au sens où il paraît vide ou incompréhensible, un regard de l'ordre de l'absurde. S'ils sont bien vivants et que leur regard fixé sur O n'est pas un regard projeté par lui, le regard des animaux est proprement un regard bête. Un regard écran, qu'hors l'attention qu'il manifeste, ne renvoie rien d'autre que ce que le sujet veut bien y projeter, en l'occurrence ici le fait – irréfutable – de se savoir perçu par lui.

D'ailleurs, on remarquera que ni les uns ni les autres ne voient Œ, indifférents qu'ils sont au *percipi*. Beckett avait initialement prévu dans le projet de 63 de rendre plus évident cet aspect dans la scène de la rue avec le couple en faisant tenir à la femme un petit singe qui,

au moment où les deux humains voient Œ et sont pris d'épouvante, ne réagissait pas : « Indifférence du singe qui lève les yeux vers sa maîtresse » (Fi 118). Dès lors, le regard animal figurerait un percipere pur, inconscient, débarrassé de la menace du percipi.

Par ailleurs, on peut aussi noter une progression d'un couple d'animaux à l'autre, non tant par leur milieu (terre, airs et eau) que par leurs yeux : le chien et le chat fixent O de leurs deux paires d'yeux de façon frontale ; quant au perroquet et au poisson, les images d'yeux sont suffisamment importantes dans ce film pour qu'on en arrive à remarquer qu'ils ne regardent O que d'un œil à la fois, leur morphologie leur interdisant de regarder de face.

yeux du chien (10'06)	yeux du chat (10'22)
œil de l'oiseau (13'28)	œil du poisson (14'35)

Raréfaction progressive des yeux

Cette progression qui est un amoindrissement, des deux yeux à l'œil unique, se retrouve de la même manière comme système dans l'ensemble du film.

En effet, on le retrouve encore dans la scène du chromo qui représente Dieu, scène qui s'intercale entre les deux séries d'animaux (qui regardent des deux yeux / qui regardent d'un seul). Le plan au champ de O se resserre en effet sur les deux yeux exorbités du visage

représenté et lorsque O déchire l'image en quatre, on verra parmi les morceaux qu'il jette à terre le seul fragment qui n'est pas retourné : c'est un œil unique qu'il piétine.



chromo (12'00)

fragments du chromo (12'20)



Au tout début de *Film*, là encore, on constate que les deux membres du couple ont chacun pour accessoire un binocle qu'ils manipulent de façon assez flagrante pour que cela ne passe pas inaperçu, la femme un face-à-main et l'homme un pince-nez, soit quatre yeux chacun. Si la vieille marchande de fleurs n'a, elle, ordinairement que ses deux yeux, cette « normalité » se justifie en fait par sa place dans la série puisque son visage précède celui de O et de Œ qui, comme on sait, n'ont qu'un œil chacun : l'œil droit du générique.

Ainsi, et toujours de façon littérale, en jouant sur les « seules possibilités formelles et dramatiques » de la proposition, la suppression des regards passe par une suppression des yeux eux-mêmes, de leur nombre qui va toujours, d'un genre de perception à l'autre (humaine, animale, divine), décroissant : des humains à « quat'z yeux » au borgne, des animaux à deux yeux à ceux qui ne peuvent regarder que d'un seul à la fois, au dieu qui finit monoculaire. Toujours, avant de disparaître, les corps qui supportent les regards sont ainsi amoindris, et un œil, unique, résiste une dernière fois avant leur disparition. Si le moindre, c'est ce qui reste quand on s'est débarrassé de tout le reste, alors l'œil se montre, par ce biais encore irréfutablement, le moindre de *Film*.

Le divin chromo

Quand on a demandé à Samuel Beckett quel était le sujet de son film, ce dernier a précisé qu'en essayant d'échapper à tous les types de regards, le personnage principal tentait même d'échapper aux regards divins. Il expliqua qu'il y avait une image que le protagoniste

arrachait.²¹ On ne se débarrasse donc de Dieu le père qu'en déchirant son effigie, cette dernière s'avérant dans le film clouée au mur comme il y a bien longtemps un autre de ses représentants sur une croix. Il faut en remarquer la place dans le film : l'image divine est le premier élément de la chambre à être visé par O, mais ce n'est qu'entre les deux séries d'animaux qu'il s'en débarrasse. Cela a pour effet d'amoindrir son importance dans la hiérarchie des regards, et en effet ce premier regard qu'il lui accordait, loin de faire allégeance à l'œil du Très-haut, ne semble relever finalement que d'un hasard de la configuration de l'espace de la chambre : l'image est simplement placée sur le mur opposé à celui de la porte par laquelle il pénètre dans la pièce. De la même manière, il apparaît que c'est parce que l'image est devant lui quand il prend place dans la berceuse qu'il réalise un peu brusquement sa présence :

Il s'assied et commence à ouvrir la serviette quand soudain son attention est sollicitée par un chromo cloué au mur devant lui représentant Dieu le Père. Les yeux écarquillés le fixent sévèrement. Il dépose la serviette par terre et va examiner le chromo. [...] Il arrache le chromo du mur, le déchire en quatre, jette les morceaux et les foule au pied. (Fi 123)

On a vu plus haut la façon dont Dieu finissait borgne à l'image de ses créatures dans *Film*, cependant, soit qu'il ait été impossible de trouver une image du divin occidental les yeux écarquillés, soit qu'il s'agisse d'une plaisanterie de l'accessoiriste, il n'en reste pas moins que l'image censée représenter Dieu le Père est en fait une « reproduction du dieu sumérien Abu conservée au musée de Bagdad »²². La substitution de la vénérable figure de Dieu le père par un autre Dieu, et qui lui précède chronologiquement (en termes de civilisations), a pour effet de déplacer l'iconoclasme sacrilège : il n'est même plus besoin de se débarrasser de Dieu car celui-là est de toute façon absent.

Il n'en reste pas moins, avec cette imposture, que l'image divine a été altérée avant même d'être arrachée, déchirée et foulée au pied par O. Le comique, l'absurdité du geste s'en trouve dès lors renforcés : le regard de Dieu le père, ou de n'importe quel autre mythe qui puisse avantageusement le remplacer en étant cloué quelque part, est réduit à l'état de débris dans un geste superfétatoire en ce qu'il ne fait que répéter dérisoirement l'imposture permanente de la représentation du regard divin. L'énergie que déploie O à piétiner ce « divin

²¹ "It's about a man trying to escape from perception of all kinds-from all perceivers, even divine perceivers. There is a picture which he pulls down. But he can't escape from self-perception." (Beckett est cité par Barney Rosset, fondateur d'Evergreen Theater inc., qui assura la production de *Film*).

²² James Knowlson, *Beckett*, p.663

chromo » ressort ainsi, la fureur iconoclaste étant désamorcée, à ce burlesque qui est propre au tragique.

Les photos

Il semble que tout le manège qui a consisté à évacuer un à un tous les regards, humains, virtuels, réfléchis, animaux et divin n'ait poursuivi qu'un seul objectif de la part de O : pouvoir regarder, enfin seul dans la berceuse, les photos de sa vie. Aboutissement (ou pénultième stade) logique de la recherche du non-être, O se débarrasse encore, après les regards actuels, des perceptions passées de son existence qu'on a enregistrées : sept photos, du nourrisson dans les bras de sa mère à ce que l'on comprend a posteriori être un portrait de lui récent, sont ainsi compulsées l'une après l'autre, dans l'ordre chronologique de sa vie, avant d'être à leur tour déchirées.

Beckett décrit précisément dans une note²³ ces sept photographies : O y est toujours accompagné d'au moins un regard extérieur porté sur lui : sa mère « qui le regarde sévèrement » pour les deux premières, un recteur d'université et une assemblée d'étudiants, un chien, un jeune homme qui le photographie avec sa fiancée, une (sa ?) petite fille, et enfin en dernier recours dans le portrait frontal, l'objectif seul et invisible de l'appareil dans lequel le regard de O lui-même dans sa berceuse vient se couler. En effet, même quand il figure seul sur la photo, l'appareil a enregistré au moins un regard, celui du photographe (ou appareil-photographe). Comme on a pu le voir dans la première partie, le moindre de la photographie demeure l'attestation de la co-présence de l'appareil et du référent au jour et au lieu de son empreinte, partant de l'existence ainsi avérée du référent O, cette existence dont précisément O cherche à se débarrasser.

On passe ainsi un peu rapidement sur la façon dont les étapes de la vie de O sont représentées (deux photos pour l'enfant avec la mère), probablement pourvue d'une symbolique qui n'est pas ici notre sujet. Simplement, on remarquera que si O finit (encore) par des photos qui le représentent (Beckett répète dans la description de chacune : « Le même »), c'est une façon de se débarrasser de ses moi successifs et passés, dont l'existence fut réelle. Si la photographie occupe ainsi cette pénultième place dans *Film*, c'est peut-être aussi parce qu'elle concrétise sous forme de papier déchirable la formule de Berkeley, *être, c'est être perçu*. En effet, on pourrait sans la trahir la faire varier ainsi : être sur la photo, c'est

²³ Note 12, pp.133-134

avoir été perçu par l'appareil. La pragmatique photographique excelle ainsi par son exemple à démontrer la proposition de l'évêque irlandais.

Les yeux des choses



D'autre part, comment pourrait-on manquer ce plan récurrent des « yeux » du porte-folio ? à trois reprises, un gros plan montre les deux boutons qui ferment la chemise. D'abord présentés sur un plan horizontal (que O fera pivoter par trois fois d'un plan à l'autre), les deux attaches rondes amènent inévitablement l'image métaphorique²⁴ de deux yeux sur la couverture cartonnée. Les photos, ces preuves d'existence (ces *percipi* révolus) que contient la serviette relèvent de fait d'une preuve par l'objet : les choses elles-mêmes, semble dire ce plan, peuvent *contenir* précisément un regard. Et si c'est en effet le regard d'un objet, d'un appareil, dont les *vues* sont rassemblées sous la couverture, on sait que l'œil de l'objectif a disparu et ne menace plus O, si ce n'est par ces images qu'il a produites qui demeurent visibles à toute perception étrangère. Celles-ci sont à craindre et à supprimer, mais le porte-folio lui-même, malgré ses « yeux », ne semble pas constituer une menace.

En effet, si O se débarrasse des photographies que cet objet particulier qu'est l'appareil photo (et son appendice-photographe) a produites, on constate que nulle angoisse ne le saisit à l'apparition (pourtant récurrente, on l'a dit) de cette métaphore oculaire qui surgit dans les objets. Et non seulement le gros plan sur les deux attaches en plan horizontal ne lui inspire

²⁴ on entend ici par « image métaphorique » l'apparition, dans un plan de perception directe c'est-à-dire montrant un référent réel et identifiable (ici les boutons du porte-folio), de l'image d'un autre référent, en réalité absent, (ici deux yeux) qui est évoquée. A titre d'exemple, on considère que l'art des ombres chinoises consiste à fournir des images métaphoriques puisque le référent réel et attesté reste identifiable comme étant des mains qui se meuvent derrière le drap. Cela correspond, à un autre point de vue, à « la conscience d'imitation » qu'analyse Sartre dans *L'Imaginaire* (Gallimard, Folio pp.56-64)

aucun effroi²⁵, mais la berceuse elle-même face à laquelle il perçoit aussi à trois reprises « l'image insistante de l'appui-tête curieusement sculpté » (Fi 122) ne paraît attirer que sa curiosité, alors que ce dernier est percé de deux trous symétriques par lesquels passe une lumière trop intense pour n'être pas inquiétante. Qu'en conclure, alors, que si les objets ont bien des yeux, ils sont dépourvus du regard que craint O ? ou, plus précisément que la perception qui viendrait des objets n'a pas d'influence sur l'être ? dès lors, doit-on comprendre qu'*Esse* ne serait plus *percipi* quand la perception viendrait des seuls objets ?

L'objet O

En se débarrassant de toute perception étrangère, O se libère de l'angoisse de se sentir perçu : les choses ne me voient pas, confirme-t-il en regardant sans crainte les yeux du portefeuille et de l'appui-tête de la berceuse. Le face-à-face avec les yeux sans regard des choses pourrait être interprété comme un regard-miroir enfin accepté ; par quoi l'on pourrait déduire que O prétendrait à un devenir-chose mais on sait qu'il recherche plus (ou plus exactement *moins* encore) : le non-être. Et justement, l'objet, s'il ne perçoit pas, reste perçu (*Esse est percipi* et non *percipere*), le plan répété sur les yeux de la berceuse y insiste assez. La chose, comme image enviable, représenterait ainsi le dernier stade avant le non-être, débarrassé du *percipere* et de la conscience du *percipi*.

L'échec final de la quête de O prend en effet place à ce dernier stade, lorsque débarrassé de tous les regards et bien qu'il tente de fermer les yeux, O perçoit encore une fois qu'il a toujours été et qu'il demeure l'objet irréductible de Œ.

l'objet O, de Œ

Si O n'en a pas conscience, on s'en souvient, tant que Œ n'a pas passé l'angle d'immunité, la perception de Œ en revanche le définit clairement comme objet dès le début de *Film*, non tant parce que la caméra-œil le poursuit, que O se fait ainsi « l'objet » de la

²⁵ A ce titre, on peut noter que la deuxième fois qu'il saisit le porte-folio, c'est lui-même qui en le faisant pivoter sur la gauche amène la posture horizontale des attaches et l'image métaphorique des yeux. La première et la dernière fois, il fait disparaître l'image des yeux en tournant le porte-folio, d'abord vers la gauche, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, puis vers la droite. On ne peut s'empêcher de noter qu'une quatrième fois manque à l'exhaustivité des possibilités de mouvements pivotants qui aurait fait apparaître le plan horizontal (l'image métaphorique des yeux), puis un pivot sur la droite. Là encore chez Beckett, il reste quelque chose, à finir encore.

poursuite, mais parce que O lui-même se présente de fait au champ de *Œ* *comme un objet* : un homme artificiel, un automate.

Le premier élément qui participe de cette allure mécanique de O pourrait tenir à son absence de visage jusqu'au dénouement du film : ses émotions ne passent dès lors que par l'expressivité de ses mouvements, à la manière d'une poupée mécanique. Le désordre de ses gestes manifeste ainsi son angoisse. Si O agit toujours méthodiquement, si dans une sorte d'entêtement il n'oublie aucun regard dans sa suppression de toute perception étrangère, son environnement est truffé de pièges, de regards qu'il découvre inopinément et qui l'obligent à interrompre ce qu'il était en train de faire pour se débarrasser du nouvel intrus. Par exemple, si le motif des yeux du porte-folio se trouve répété trois fois, c'est parce que l'ouverture de la chemise qui contient les photos est autant de fois interrompue par ce repérage d'un regard étranger (1/de l'oiseau, 2/du chromo, 3/du poisson). Cette interruption répétée prête à rire, et en effet, on y trouve cette « vision d'une force qui s'obstine et d'un autre entêtement qui la combat » que Bergson décrit dans *Le Rire*²⁶. Evidemment ce ressort convenu du comique qu'est la répétition trouve sa meilleure illustration dans la scène-série du chien et du chat, qu'O évacue chacun son tour sans voir que pendant qu'il en met un à la porte, l'autre revient systématiquement au panier dont il l'avait tiré, d'où treize déplacements prévus dès le projet de 63 sur un trajet allant du panier à la porte et retour.

De la même manière, et cela participe aussi probablement d'une nécessité technique²⁷, les plans au champ de O sont systématiquement précédés d'une immobilisation du personnage, comme si irrésolument O devait stopper tout mouvement avant de voir lui-même, comme si, même, le fait d'être en mouvement le rendait automatiquement aveugle, ce que confirmeraient ces expressions de Beckett dans le projet de 1963 : « il fonce *aveuglément* en sens inverse des autres en rasant le mur à sa gauche » (Fi 116), ou « dans sa précipitation *aveugle* O bouscule un couple » (Fi 117, je souligne dans les deux phrases). Mais de fait, O ne paraît aveugle à ces moments que parce qu'outre sa maladresse, on n'a pas accès à sa perception. Toutefois, ces arrêts, et par conséquent ces retards qui préfigurent chaque plan au champ de O, n'en constituent pas moins des marqueurs forts d'automatisation – Bergson dirait de « raideur » –, propre à faire de O non seulement l'objet prévu dans la démonstration, mais qui plus est le pantin d'un *Film* comique.

²⁶ Henri Bergson, *Le Rire*, PUF, coll. « Quadrige », 1999 (1940). La citation se trouve p.54.

²⁷ On imagine que Keaton s'arrête de façon à ce qu'on puisse marquer sa position qui sera empruntée plus tard par la caméra qui joue le regard de O. Néanmoins, on remarque que ces immobilisations ont été conservées au montage – où elles pouvaient être atténuées sinon évacuées –, façon de renforcer le caractère automatique des mouvements de O.

Enfin, cette allure mécanique de O pourrait être lié à l'esthétique même de *Film* qui, bien loin de jouer la mimésis de la vie à laquelle le cinéma pourrait prétendre grâce au mouvement, aux couleurs et au son, se trouve de la même manière que le protagoniste délesté de tous les artefacts inutiles à la démonstration : il est réalisé en noir et blanc (en 1965 !), et muet comme dans les années 30²⁸. Si on a pu appuyer la référence évidente au *Chien andalou* (en raison de l'œil du générique) en évoquant la période à laquelle Beckett situe l'action²⁹, il est tout aussi évident que *Film* joue d'une autre intertextualité, si l'on peut dire parce qu'il se réfère à un autre genre de cinéma de la même époque : les slapsticks, courts-métrages burlesques qui assurèrent justement à Buster Keaton sa notoriété. On connaît l'anecdote selon laquelle Beckett et Schneider avaient prévu de confier le rôle à de tout autres acteurs, mais on s'accordera de fait avec Deleuze pour qui « le rôle ne pouvait être tenu que par Buster Keaton »³⁰. En effet, Boussinot³¹ explique que la caractéristique de Keaton tenait au fait qu'il avait « mis au point un personnage de « pantin » au masque apparemment impassible, [...] qui déjoue, à force de ruses et de surenchère dans la frénésie mécanique, les deux obsessions majeures de l'homme moderne : la matière révoltée contre la civilisation et la progression géométrique délirante, qui transforment à elles deux un certain « progrès technique » en une série de pièges monstrueux. Profondément individualiste, le comique de Buster Keaton repose sur les incessants efforts du personnage pour adapter l'espace du XXème siècle à sa personnalité introvertie : aussi n'en est-il pas peut-être de plus spécifiquement cinématographique, car il se traduit par une osmose permanente entre la mise en scène (conquête de l'espace) et le rythme intérieur de l'acteur, saccadé jusqu'au délire. » En engageant finalement Keaton pour le rôle, Beckett récupérait de fait un pantin, un homme-machine, pour servir sa démonstration. On sait qu'il n'a pas permis à l'acteur de réaliser les gags que ce dernier proposait, mais force est de constater que le rythme saccadé qui lui est propre selon Boussinot coïncide précisément avec le rôle de « l'objet O ».

²⁸ Auxquelles la référence est évidente (costumes et décor), Beckett situe la « Période : vers 1929 ».

²⁹ "Others have commented on the influence of the Surrealist film-makers, particularly Bunuel and Dali, on Beckett's cinematic imagination and significantly Beckett sets his film in the year 1929, the year *Un Chien Andalou* was made (and of course the first year of the sound film). In addition the film opens and closes with close-ups of a sightless eye which would seem to refer to the notorious opening sequence of *Un Chien Andalou* in which a human eye is sliced open with a razor blade. In fact 'Eye' was Beckett's original title for *Film*." (in "Film by Samuel Beckett" by Katherine Waugh & Fergus Daly)

³⁰ Gilles Deleuze, « Le plus grand film irlandais », Revue d'esthétique n° spécial hors série, Privat 1986, pp.381-382

³¹ Roger Boussinot, *L'encyclopédie du cinéma*, Bordas, Paris 1989, vol.2. L'auteur, qui cite la participation de Keaton à « *A film*, l'unique tentative d'adaptation cinématographique du romancier et dramaturge d'avant-garde Samuel Beckett » montre bien, par sa méconnaissance du titre du film, du projet comme du travail de Samuel Beckett, que cet aspect mécanique est une caractéristique propre à l'acteur.

D'autre part, si cette allure mécanique de Keaton tend à évoquer immédiatement le genre cinématographique qui assura sa célébrité, l'action de *Film* relève tout autant du genre burlesque que Fabrice Revault d'Allonnes décrit comme propre à « l'homme qui ne sourit jamais » : « [...] l'art de Keaton, c'est cette mécanique du gag, quasi scientifique, fonctionnant sur l'expérimentation physique du réel et dans la concaténation logique des faits, causes et conséquences. Ici, il faut citer Keaton lui-même, qui déclarait : « Tous les gags sont tirés des lois de l'espace et du temps... Une bonne scène comique comporte souvent plus de calculs mathématiques qu'un ouvrage de mécanique. » Tout y est dit, quant à la mécanique keatonienne. »³² Cette action méthodique, systématique, qui tend à faire mettre au personnage principal de l'ordre (un ordre) dans le chaos de l'espace qui l'entoure³³, d'une façon qui paraît d'autant plus absurde que, comme le note Petr Král³⁴, le personnage burlesque est une effigie réifiée sans psychologie, cette épure des mouvements qui tire vers la géométrie, relèvent clairement des caractéristiques de *Film*.

Bergson s'interrogeait : « Mais pourquoi rions-nous de cet arrangement mécanique ? Que l'histoire d'un individu ou celle d'un groupe nous apparaisse, à un moment donné, comme un jeu d'engrenages, de ressorts ou de ficelles, cela est étrange, mais d'où vient le caractère spécial de cette étrangeté ? pourquoi est-elle comique ? A cette question, qui s'est déjà posée à nous sous bien des formes, nous ferons toujours la même réponse. Le mécanisme raide que nous surprenons de temps à autre, comme un intrus, dans la vivante continuité des choses humaines, a pour nous un intérêt tout particulier, parce qu'il est comme une *distraction* de la vie. »³⁵ Si telle est précisément la situation que l'on observe dans *Film*, où l'œil de la caméra *distrait*, c'est-à-dire tire, prélève, l'image automate de O, l'analyse bergsonienne du rire ouvre encore sur un autre aspect qui nous intéresse lorsque le philosophe conclut que « Le comique est ce côté de la personne par lequel elle ressemble à une chose, cet aspect des événements qui imite, par sa raideur d'un genre tout particulier, le mécanisme pur et simple, l'automatisme, enfin le mouvement sans la vie. »³⁶ En d'autres termes, le comique est une

³² Fabrice Revault d'Allonnes, "prémodernité du burlesque", in *CinémAction* n°82, 1er trimestre 1997: *Le comique à l'écran*, pp. 39-50 (citation.p. 46)

³³ selon Revault d'Allonnes, une autre caractéristique majeure du travail de Keaton

³⁴ « Cette réification par l'image en est aussi une par l'imagination. L'homme, dans le burlesque, est en fait ramené à une effigie du seul fait de la priorité que le genre donne au gag : à une action où l'extravagance des péripéties compte plus que la psychologie du héros. Dans les métamorphoses successives et plus ou moins fantastiques dont cette action est constituée, l'homme n'est, littéralement, qu'une silhouette : une présence tout aussi concrète et opaque qu'un simple objet. » Petr Král, *Le burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Stock, 1984 (p.100)

³⁵ Bergson op. cit. p.66

³⁶ op. cit. pp.66-67. Le rire serait ainsi le geste de correction que ce manque, ce défaut, appelle.

affaire de point de vue, de perception : vu sous un certain aspect, le mécanique surgit de l'organique.

Ce « certain aspect » implique une unidirection du regard, autrement dit un point de vue unique, comme celui que fournit l'œil organique, comme celui qu'imité la caméra-œil dans *Film*. Si l'on a maille à partir avec la définition du sujet, reste du moins cette caractéristique *formelle* : il constitue un unique point de vue par sa morphologie-même, par le fait que ce qu'il perçoit n'est jamais perçu que de la position qu'il occupe. En effet, en ne développant la proposition de l'évêque irlandais que par « ses seules possibilités formelles et dramatiques », Beckett revient comme on l'a vu à un premier degré de la perception, où celle-ci reste liée étroitement au corps, sans faire jouer au montage son rôle de dissolution anonyme des regards individuels³⁷, chaque perception y reste conventionnellement liée à son œil de chair. Où l'on pourrait retrouver encore les propos de Bergson : « Elargissons maintenant cette image : *le corps prenant le pas sur l'âme*. Nous allons obtenir quelque chose de plus général : *la forme voulant primer le fond, la lettre cherchant chicane à l'esprit*. »³⁸ Ce renversement, s'il constitue un lieu de la comédie dans l'analyse du comique, s'avère également une bonne définition de l'entreprise expérimentale qu'est *Film* : la perception, au lieu de disparaître comme elle doit le faire en tant que médium que l'on exploite habituellement pour recevoir et participer au monde, ce médium qui sert à penser, est ici expérimentalement mise en avant, développée dans toute son opacité comme contrainte. Aussi Beckett parvient-il à une forme altérée, réduite, burlesque du *Cogito* : la formule victorieuse du sujet cartésien se restreignant à un balbutiement ridicule, « *percipior ergo sum* », risible car obstinément détaché, comme décollé de lui-même, proprement *distrain*. C'est que, depuis Descartes, démontrerait « le plus grand film irlandais » (Deleuze), le sujet n'existe jamais autrement que sous forme d'objet, parce que c'est toujours un autre que moi qui me voit.

³⁷ Ce que Dziga Vertov, cité par Deleuze, définit sous le nom de « Ciné-œil : ce qui « accroche l'un à l'autre n'importe quel point de l'univers dans n'importe quel ordre temporel » [...] Ce que fait le montage, selon Vertov, c'est porter la perception dans les choses, mettre la perception dans la matière, de telle façon que n'importe quel point de l'espace perçoive lui-même tous les points sur lesquels il agit ou qui agissent sur lui, aussi loin que s'étendent ces actions et ces réactions. Telle est la définition de l'objectivité, « voir sans frontières ni distances ». » *L'Image-mouvement* p. 117. On ne peut s'empêcher de noter que si c'est le hasard qui a fait du directeur de la photographie de *Film* le frère de Dziga Vertov, Boris Kaufman, ce dernier expérimente avec *Film* les possibles du montage dans leur extrême inverse, ramenant le « ciné-œil » à la plus organique des perceptions.

³⁸ Bergson, op. cit. p.40

Conclusion

O	Œ
---	---

L'avènement, la redécouverte malheureuse de l'être (*Esse*) qui aurait lieu avec le champ-contrechamp final pourrait être – précisément – à *relativiser* : ce ne sont ainsi que deux objets qui se font face, chacun vu par un œil différent (objet d'un côté et œil de l'autre peuvent échanger leur place mais maintiennent toujours leur opposition³⁹ : le rapport œil-objet dans le champ-contrechamp est un rapport d'*alternance*). A ce titre, on s'aperçoit que *Film* pourrait contredire l'immanence des êtres deleuziens pour en revenir à une proposition plus cartésienne : Deleuze confrontait des images dans un monde d'image-mouvement, monde de flux qui devait magnifiquement ignorer la notion même de sujet : avec l'image-perception l'ensemble des images variait, disait-il, pour une image particulière. Le cinéma, grâce au montage, pouvait figurer ce « système d'universelle variation », cette possibilité d'un monde sans sujet, d'un monde d'avant l'homme dans lequel évoluent (marchent, voient et sont vus) les hommes, puisque la multiplicité des points de vue permet cette dissolution de l'unité de regard à laquelle oblige l'œil organique. Dans *Film*, la double perception ne nous paraît participer d'aucune dissolution, il nous semble au contraire que l'alternance des deux cohérences visuelles individuelles n'a pour effet que de renforcer chaque unité de regard dans son caractère irréductiblement égo-centré. Si « le protagoniste se scinde en deux, l'objet O et l'œil Œ », ce pourrait être pour mieux démontrer ce caractère tragique : le sujet du *percipere* est toujours de fait l'objet d'un *percipi* sur lequel il n'a pas prise. Et Beckett traite l'antique question philosophique sur le mode tragico-dérisoire qui lui est propre : sujet, je demeure l'objet de l'autre, *au moins* de l'autre moi-même contre qui je ne peux rien. Le *Cogito* ainsi développé manifeste à la fois la puissance du sujet à se créer du même geste qu'il crée son

³⁹ prenons-le sous une autre forme, linguistique : dans l'affirmation déictique « je me vois », quel que soit le référent des embrayeurs, sujet et objet se distinguent encore en raison du caractère transitif du verbe voir : on voit ou on perçoit toujours *quelque chose*. On pourrait y trouver une sorte de forme moindre du « toute conscience est conscience de quelque chose »

rapport au monde, et son impuissance à s'échapper à soi-même. Si tout part de moi en même temps que moi-même, tout revient à cet autre moi-même qui est l'objet impuissant, posé là sans pouvoir, du premier.

Le montage du champ-contrechamp final démontre clairement, tragiquement, avec l'alternance (c'est-à-dire la coupure), que la rupture est irréductible dans un monde régi par la perception. Nul point de vue n'est prévu, dans *Film*, pour assurer une cohérence supérieure, au-delà des particularités propres au champ et au contrechamp : le montage n'assure pas cette cohérence contingente, bien au contraire il joue de la façon la plus efficace qui soit l'affirmation dérisoire du sujet et la rupture, la fracture nette du percipere et du percipi.

Cette fracture est à l'origine de la perspective que nous avons choisie pour les prochains chapitres de cette étude. Néanmoins, dans la mesure où il s'agit d'un postulat, du moins d'un parti-pris très fort, il nous reste à voir s'il se maintient à travers l'image telle qu'elle est produite par les autres auteurs du corpus : Guibert, puis Barthes partagent-ils cette esthétique qui consiste à poser la perception visuelle comme facteur de rupture entre moi et le monde, entre moi et moi ?

2. CHAPITRE II. *LA PUDEUR OU L'IMPUDEUR*, FILM VIDEO D'HERVE GUIBERT*Le champ du percipi*

Si tant est que l'on puisse comparer la technique cinématographique et la technique de la vidéo, on peut dès l'abord constater que le film de Guibert comporte une caractéristique inverse à celui de Beckett. En effet, à la caméra mobile qui poursuivait O répond majoritairement chez le vidéaste une série de plans fixes¹. Dès lors, il ne s'agit plus de mettre en scène un œil et sa perception pour les confronter à d'autres comme dans *Film* ; de même, si nulle proposition philosophique n'est retenue pour en constituer l'action, il n'en reste pas moins que *La pudeur ou l'impudeur* pourrait encore ressortir à une exploration esthétique de la formule de Berkeley.

En effet, on sait que l'écrivain Guibert a fait son œuvre de sa vie, et nombreux sont les critiques à s'être intéressés à cette écriture qui réactualisait à certains égards le genre autobiographique parce que l'auteur y disait *je* tout en ne mentant jamais que partiellement, de sorte qu'on la désigne généralement comme une forme d'autofiction². L'analyse du film d'Hervé Guibert permettra non seulement d'observer la façon dont fonctionne le sujet dans l'image qu'il produit (puisque encore, Guibert se trouve à la fois le sujet et l'auteur de cette œuvre), mais fournira aussi l'occasion d'explicitier le mode sur lequel il nous semble que prend effet la *fiction autobiographique* guibertienne.

Pudeur perverse du plan fixe

On le verra plus avant avec les photos de Guibert, mais la principale contrainte de l'autoportrait tient évidemment dans la nécessité où se trouve le preneur de vue de quitter l'appareil de l'œil pour passer de l'autre côté de l'objectif³. Toujours, dans la photographie comme dans la perception, l'alternative s'impose d'être le sujet qui voit ou bien celui qui est

¹ Nous nous attacherons dans cette partie aux seuls plans dans lesquels paraît Guibert, laissant de côté ceux dans lesquels il ne figure pas : plans de lieux (Paris, appartement, île d'Elbe), d'objets, et des quelques personnes qu'il filme caméra à la main. Pour une description d'ensemble du film, je me permets de renvoyer à mon article « L'imagerie fantôme d'Hervé Guibert » paru dans *Trafic* n°24, hiver 1997.

² Cf. la notion de « roman faux » mise en place par Jean-Pierre Boulé dans *Hervé Guibert : l'entreprise de l'écriture du moi*, L'Harmattan 2001, ou, dans une autre perspective le chapitre III « Hervé Guibert : postures et impostures du récit » du livre de Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

³ La très courante pratique de l'autoportrait au miroir qui évite cette contrainte implique toujours un visage tronqué, l'appareil couvrant une partie du visage du photographe, de sorte qu'il y a un œil de Lee Friedlander, par exemple, dont on n'a jamais vu l'image.

vu ; Guibert pose le caméscope sur des meubles et se place dans son champ, il choisit d'être vu. Le film doit ainsi son titre « La pudeur ou l'impudeur » à la violence de cette visibilité du corps guibertien : tourné entre juin 90 et mars 91, le film expose au regard du spectateur l'image insoutenable du corps malade de l'auteur l'année précédant sa mort du Sida. Commandé par une productrice de TF1 et d'abord interdit à la diffusion sous la pression des associations de soutien aux malades, le film peut être considéré comme un témoignage cruel sur la maladie : Guibert n'y dissimule rien de son corps, qu'il livre aux mains du masseur (et même des chirurgiens) comme au rythme de la musique *dance*, à ce moment de sa vie où T., son ami également contaminé, l'avait surnommé « Bébé-Auschwitz ». Néanmoins, de la même manière que dans l'écriture, le rapport du documentaire (ou de l'autobiographie) à la fiction demeure évidemment complexe, éminemment guibertien, et ce, surtout en raison de cette contrainte technique de l'autoportrait dont on a parlé.

Guibert dépose, on l'a dit, la caméra sur des meubles avant d'entrer dans le champ : il fixe ainsi le cadre dans lequel la scène va pouvoir être jouée⁴. Cette délimitation préalable du champ dans lequel s'inscrivent les éléments de l'action constitue de fait le leurre documentaire. En effet, le cadre circonscrit l'espace de la représentation dans lequel ne peut circuler que l'acteur, le *figurant*, *celui qui y joue un rôle*. Dès lors, ce qui est enregistré par la caméra se trouve voué à une théâtralisation (partant à la fiction), à deux niveaux.

D'abord, le calcul préalable du cadrage implique une répétition mentale pour préfigurer ce qui sera joué dans l'espace déterminé : Guibert choisit le cadre *dans le but d'* y jouer telle ou telle scène qu'il a préalablement *imaginée*, c'est-à-dire dont il a au moins mentalement déjà effectué en partie la mise en scène – ne serait-ce que la scénographie qui permet de rester à l'intérieur du champ. Ensuite, la situation de celui qui se place dans le champ, si elle est *cadrée* par l'espace dont il ne doit pas sortir, ne jouit d'une liberté d'improvisation que dans la mesure de celle du personnage de théâtre : le comédien qui joue Scapin peut bien dire des phrases ou adopter un comportement qui ne sont pas prévus dans le texte, il ne peut cependant les jouer qu'en tant que Scapin lui-même. De la même manière, du moment où Guibert entre dans le champ de la caméra jusqu'au moment où il en sort, Guibert est tenu, par cet espace qu'il a circonscrit lui-même, de *jouer Guibert*. Ainsi le choix de déposer la caméra, sur des

⁴ A cet égard, la précision d'ordre correctif que François Soulages apportait au noème de la photographie selon Barthes « ça a été joué » me semble trouver ici son seul vrai riche exemple (in François Soulages, *Esthétique de la photographie*, Nathan, 2001) Si la scène de la photographie s'impose comme scène de théâtralisation dans un grand nombre d'œuvres dont l'auteur exploite justement les exemples, l'extension à toute la photographie nous paraît cependant discutable, ne serait-ce que parce qu'elle exclut de fait la majeure partie de l'histoire du photojournalisme, quel que ce soit le leurre qui préside à sa réception. Néanmoins ce *jeu* avec l'indexicalité constitue clairement le principe du film de Guibert.

meubles ou ailleurs, implique-t-il de fait une stratégie qui emporte le documentaire vers la fiction : dans chaque plan où apparaît Guibert, on ne voit jamais que l'acteur Guibert qui y joue son propre rôle.

Cette tromperie conditionnerait, dès lors, l'ambivalence du titre du film : Pudeur, dans la distance d'un Guibert qui vient jouer un rôle, qui se détache de lui-même pour montrer son corps détruit par une maladie obscène ; ou Impudeur inévitable du réel même mis en scène ?

En effet, l'intensité du film de Guibert relève tant de cette imposture que du réel identique qui la simule, cette oscillation improbable à laquelle est convoqué le spectateur entre la vision du corps meurtri joué et la conscience du corps meurtri réel qui le joue. Si l'auteur calcule ses cadrages, met en scène, joue sa mort progressive, la cruauté du film (loin d'une impudeur) tient au fait que l'acteur simule dans le champ de la caméra une souffrance que l'on sait réelle.

Dans son journal, publié chez Gallimard après sa mort⁵, l'écrivain relate le déroulement de la prise de la scène du suicide, scène d'autant plus troublante dans le film quand l'on se souvient que dès ses écrits de jeunesse⁶, l'auteur fantasmaient de se « donner la mort sur scène, devant les caméras. Donner ce spectacle extrême, excessif de mon corps, dans ma mort. En choisir les termes, le déroulement, les accessoires." (MP184). Le récit et le commentaire de la prise explicitent le sentiment d'incrédulité inquiète du spectateur devant la scène : mi-truqué, mi-réel, si le suicide est joué dans le film, ce jeu lui-même est vécu comme une expérience réelle.

Avant-hier (le temps de s'en remettre) j'ai mimé mon suicide devant la caméra. Voilà une prise que je ne saurai pas refaire, sauf pour de vrai (pour m'en tirer avec la dose mortelle de digitaline, j'ai utilisé deux verres que j'ai fait tourner les yeux fermés). Je ne savais pas avant la prise comment elle se déroulerait, ni combien de temps elle durerait. Je filmais le simulacre de mon suicide, inventant sur-le-champ, dans le champ, le coup de la roulette russe truquée avec les verres (j'avais un repère, invisible à l'image, qui les différenciait, mais peur en même temps d'un faux mouvement au moment de choisir le verre). J'ai inventé la suite, par mon jeu. Je suis sorti épuisé de cette expérience, et comme modifié.

(MdA 414, je souligne)

Finalement, le principe de la vidéo guibertienne pourrait tenir dans cette conjugaison des circonstances : « sur-le-champ, dans le champ ». Les expressions ne sont plus alternées mais

⁵ *Le Mausolée des amants*, Gallimard, 2001

⁶ *La Mort propagande et autres textes de jeunesse*, Régine Deforges éditeur 1991. (*La Mort propagande* avait déjà été publié chez Régine Deforges en 1977)

juxtaposées ; dans une valeur corrective réciproque, spontanéité et stratégie de mise en scène coexistent dans une improvisation autobiographique/autofictionnante. L'ironie peut-être majeure réside dans la peur de ce « faux mouvement », qui aurait fait virer toute l'entreprise de simulation au réel irréversible. Ce risque, évidemment réel et qui se joue dans le champ, participe de fait au romanesque guibertien, dans lequel Raymond Bellour reconnaît « la construction d'un fantastique de soi-même »⁷

Sur-le-champ, dans le champ

Il n'y a ainsi pas de réel dédoublement dans ce jeu d'imposture du romancier-vidéaste Guibert, pas vraiment d'auteur-d'un-côté et de personnage-homonyme-de-l'autre, car l'un et l'autre co-existent dans un espace de jeu circonscrit par le premier. On l'a vu, dans le champ de la caméra (mais il en est précisément de même avec le roman), un « faux mouvement » du personnage peut entraîner la mort de l'auteur avec lui. De la même manière que O ne pouvait se débarrasser de Œ dans *Film* de Beckett, que l'objet ne peut se libérer de l'œil, dans le champ établi par Guibert avec la caméra déposée, l'objet Guibert ne peut prétendre qu'à une indépendance relative de ses mouvements : il ne peut en effet jamais que s'imiter lui-même au champ de la caméra. Néanmoins, il faut noter que c'est bien ce dépôt de l'origine du champ, le fait d'avoir posé la caméra à distance de son œil, qui garantit le sujet-objet contre sa fracture, et permet l'exceptionnel « faux leurre » de l'autobiographie guibertienne, par lequel l'objet fictif (le rôle guibertien) et son sujet-auteur peuvent mourir ensemble d'un accident de truquage ou du Sida.

Le champ de la fiction guibertienne

Cette simultanéité de la spontanéité et de la mise en scène nous paraît fonctionner dans l'ensemble de l'œuvre : dans les romans comme dans la vidéo, Guibert dépose un regard tiers qui circonscrit un espace de jeu au sein duquel, devenu rôle, il se place. Si le phénomène est rendu évident par la matérialité toute technique de la vidéo, il reste de fait plus dissimulé dans l'écriture. Cependant, trois éléments paraissent dessiner l'espace d'une telle possibilité : le premier est cette phrase de Michel Foucault qui disait de son ami « HG », « il ne lui arrive que des choses fausses ». Comment comprendre l'amicale remarque du philosophe ? la

⁷ Raymond Bellour, "Trompe la mort", *Le Magazine Littéraire*, n°276 (Avril 1990)

mythomanie est par le geste même qui l'évoque évacuée par l'actualisation de ces choses qui « lui arrive[nt] » cependant. Foucault paraît suggérer que la fiction adviendrait à l'auteur, dans l'espace même de réalité de ce dernier... Il semble qu'il faille alors se référer à cette autre phrase, de Guibert cette fois, et qui apparaît dans le roman *L'Homme au chapeau rouge* : « je continuais à chercher des postures de récit dangereuses pour moi » (HCR162). Là encore, que sont ces « postures de récit », dangereuses pour qui ? l'auteur, logiquement, ou bien le personnage-narrateur, sommé de risquer sa vie pour intéresser le lecteur aux aventures que lui invente son auteur ? Le fait est que la phrase rassemble les deux dans un espace improbable, où ces « postures de récit » qui paraissent le principe même de l'écriture guibertienne peuvent prendre place : cette notion de « posture de récit » appellerait une attitude particulière de l'auteur dans le réel propre à faire face au danger d'une fiction. Dès lors, que pourrait-il arriver à un individu qui développerait, comme en Espagne un Don Quichotte⁸, une aptitude telle au romanesque dans le réel, sinon « des choses fausses » ?

Enfin, puisque demeure inconnu l'espace, le *champ* comme celui que définissait le caméscope dans la vidéo, dans lequel ces deux phrases, du philosophe et du romancier, peuvent trouver leur actualisation, il reste ce troisième terme, une note brève qui apparaît dans le journal : « Pas d'écrivain sans la mort de l'écrivain » (MdA). Guibert prendrait, une fois encore au pied de la lettre, la formule de la mort de l'auteur qui chez Barthes promettait l'avènement du lecteur, mais dans un sens qui le mène inévitablement à la fiction : qu'est-ce que l'autobiographie d'un auteur qui se veut mort pour faire œuvre⁹ ? Le point organique du champ dans lequel peuvent ainsi opérer les deux phrases serait ainsi le point de vue de l'écrivain, de cette mort de l'écrivain qui le sacre comme tel et déréalise de fait toute espèce de rapport affirmable à la réalité. C'est à l'auteur fantôme que n'arrivent ainsi que « des choses fausses », c'est aussi lui, de la même manière, qui cherche « des postures de récit dangereuses pour [lui] », au sein de l'espace ainsi défini par le point de vue :

⁸ Guibert fait allusion lui-même au personnage de Cervantès dans son journal : « Don Quichotte : il va donner Tchitchikov, il va donner Bouvard et Pécuchet. C'est un héros ridicule. On nous met très vite la puce à l'oreille en nous disant que c'est un fantôme. Ce que raconte le début est très beau, très moderne, comme une fondation à l'envers de toute la littérature à venir. C'est que Don Quichotte voit double : il vit doublement chaque action par le filtre, le spectre, l'éclairage de la littérature. Les livres l'ont drogué. Alors il s'évertue à pourfendre le minable du réel par l'élan grandiose de la fiction. » (MdA 297)

⁹ autres allusions, parmi tant d'autres, à l'écriture liée à la mort : « L'idée d'une page parfaite du journal (celle-ci ne l'est pas bien sûr) qui finirait par tout dire, et qui renverrait, comme un miroir, à la place du visage, l'évidence de la mort.

Je peux facilement relire ce journal comme quelqu'un qui lit le journal d'un mort (la menace de la réincarnation) » (MdA 118), ou encore,

« quand il m'arrive de relire ce journal, j'ai déjà une impression posthume » (MdA 68)

Aussi, page 90, la voix du travail de l'écriture est une voix revenante (celle de Novarina lisant Kafka)

« Pas d'écrivain sans la mort de l'écrivain »

« Je continuais à chercher des postures de récit dangereuses pour moi »

Hervé Guibert

« Il ne *lui* arrive que des choses fausses »

Dès lors, au dépôt de la caméra qui insensibilisait le personnage guibertien à sa propre fracture (auteur/personnage ; sujet/objet), le conduisant à simuler la réalité, à ne paraître jamais qu'en simulacre de lui-même, correspond dans l'écriture une sorte de déréalisation également préalable, où l'auteur lui-même, parce qu'il se veut écrivain, circonscrit autour de lui l'espace fictif dans lequel il renaît fantôme omnipotent. Dans les deux cas, le champ dans lequel l'auteur n'a plus à se distinguer du personnage et inversement est toujours déterminé par une origine tierce : pour que les deux figurent ensemble indécidablement dans l'espace déréalisé où c'est la fiction qui simule la réalité, il faut qu'un tiers point de vue (la caméra déposée : l'écrivain mort) établisse ce cadre. Ce troisième terme constitue le terme manquant de *Film* de Beckett, où inévitablement sujet et objet finissent par se faire face sans pouvoir concilier de champ commun dans lequel leurs positions interchangeables puissent figurer ensemble. Aussi les deux films manifestent-ils la fracture du sujet et de l'objet de deux manières différentes : Guibert montre sa résolution dans un espace impossible, un champ déréalisé où ne circule que son fantôme, Beckett manifeste l'impossibilité actuelle de cet espace commun en faisant alterner sans jamais se rejoindre les deux cercles, les deux champs de O et de Œ.

2. chapitre III. DES PHOTOGRAPHIES D'HERVE GUIBERT

Le percipi du photographe : être photographe, c'est ne pas être perçu ?

On a vu dans les écrits de Guibert sur la photographie que ce dernier considérait l'acte photographique, bien en marge du discours convenu sur son caractère thanatogène, comme la saisie d'une relation (on se souvient de la différence qu'il évoquait entre sa pratique d'*amateur* – le terme prenant tout son sens – et celle d'Henri Cartier-Bresson, de la demande faite à Barthes, et des autres occurrences où l'écrivain-photographe insistait sur cet aspect proprement relationnel de l'acte photographique¹.) Son œuvre démontre également que la co-présence nécessaire du photographe et de l'objet qu'il vise – nécessité que la photo a en commun avec la contiguïté de la perception visuelle – constitue le thème même de ses photos². Si de cette co-présence n'est tiré finalement, extrait, que le champ sélectionné par l'œil du photographe, Guibert s'attache à inscrire au cœur même du champ prélevé la marque du contre-champ originel, ce que l'objet avait en face de lui au moment de la prise : le sujet voyant, le photographe lui-même.

En effet, si la photo ressort à certains égards à la perception visuelle, il ne s'agit jamais que d'un champ visuel voué à être *artificiellement* détaché de l'appareil, technique ou/et organique, qui y a été sensible au moment de la prise. De là l'autre fatalité de l'acte photographique, l'autre mort à laquelle se confronte tout photographe : la vue prise est séparée, détachée du regard. Le prélèvement sur le réel constitue ainsi une extraction du visible hors de la contiguïté de la perception, par laquelle finalement l'œil se trouve évacué de l'image dont il est l'origine. Aussi le champ visuel arrêté dans l'image fixe pourrait-il se définir comme lieu prédestiné de la mort de l'œil.

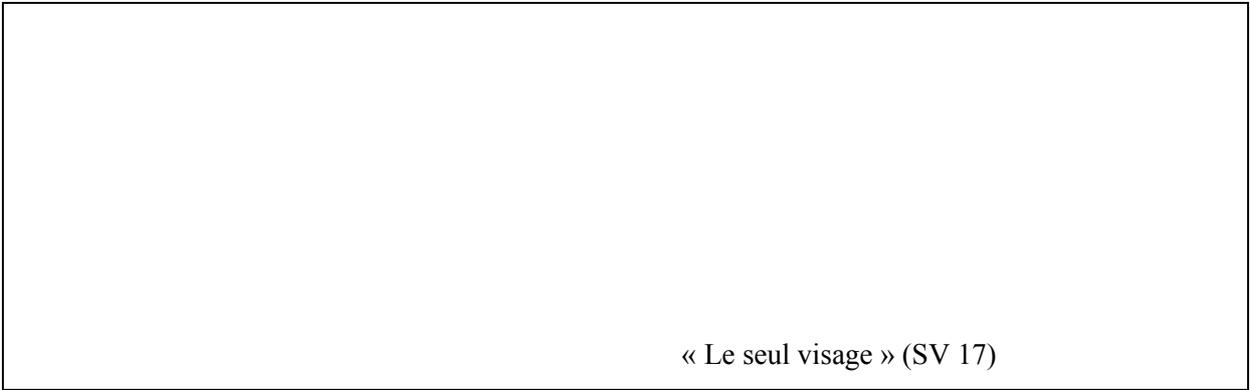
Photographe de la relation qu'il a avec l'objet qu'il photographie, Guibert ne se soumet pas à cette disparition nécessaire : il tente de déjouer la verticalité aveugle du champ de la photo pour que l'œil figure, en somme, dans l'image qu'il produit.

¹ cf. chapitre II de la première partie de cette étude

² nous reprenons ici les grands axes d'une analyse des photos d'Hervé Guibert présentée en 2001 au séminaire « La photographie, art et technique » dirigé par Monique Sicard et Claude Frontisi à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm.

Comment inscrire le contre-champ dans le champ ? comment ne pas disparaître ?

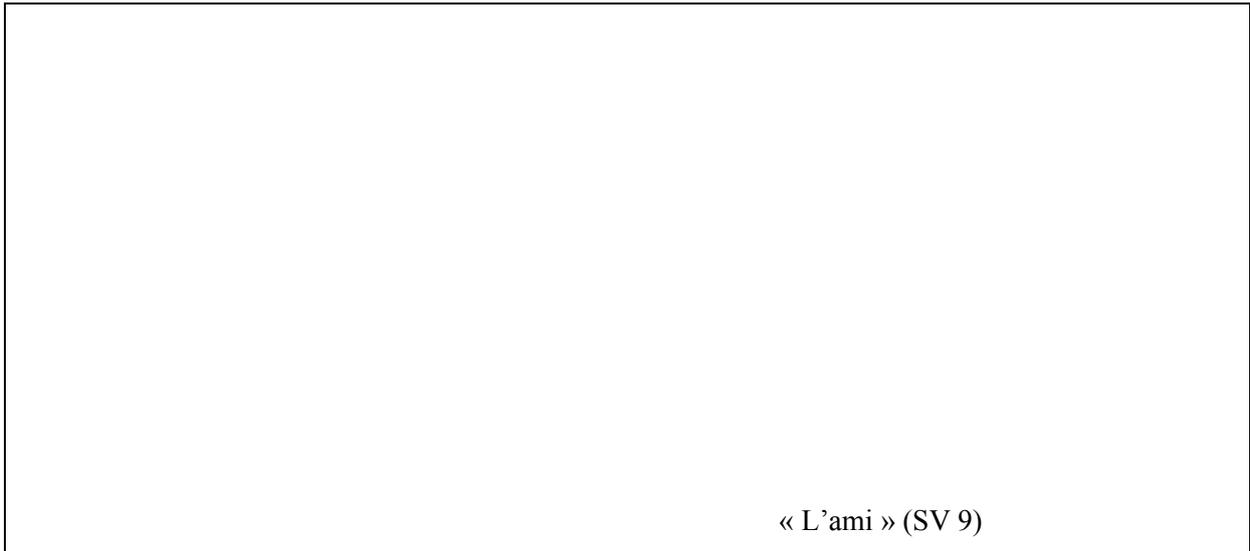
On se souvient que Beckett figurait dans *Film* l'actualité de la présence de Œ par les regards caméra des personnages qui, en le fixant, réintroduisaient en quelque sorte l'œil dans l'image et prévenaient ainsi que ce dernier faisait partie intégrante de l'action. De la même manière, la très grande majorité des portraits du *Seul visage*³ présente les visages de face, le regard braqué droit sur l'objectif. Celui qui donne son titre au recueil et à la préface qui accompagne les photos, est ainsi le « seul visage » qui, dans la foule tournant le dos au photographe, fait face à ce dernier, et mieux encore, le regarde. Ce regard pointe la présence de l'invisible photographe et la fait entrer comme présence non pas visible, mais *inhérente à l'image*.



« Le seul visage » (SV 17)

De fait, la dynamique des photos guibertiennes relève moins de la construction d'un espace qui court dans la profondeur de son champ vers un point de fuite, que d'un espace frontal, tout entier déterminé par ce qui fait face au photographe : non seulement le regard des visages photographiés « arrête » la profondeur comme point fascinant du portrait, mais cette limitation de la profondeur de l'image est le plus souvent redoublée par un fond ; on l'a vu dans les textes, Guibert photographie la distance qui le sépare de son objet. Cette distance, qui est leur lieu commun, l'espace de leur rapprochement pour l'aventure ressort idéalement à l'être à portée de main que figure « L'ami », photo d'ouverture du recueil.

³ *Le Seul visage*, Minuit, 1984



« L'ami » (SV 9)

La contiguïté propre à la perception comme à la prise de la photo est ici redoublée par l'insertion physique, dans le champ de l'appareil, du photographe lui-même. La main de l'homme invisible pénètre dans le cadre de façon à signifier, avec cette première photo du recueil, que la photographie guibertienne est moins affaire de distance au sens de profondeur que de proximité. Cette main sur le torse nu de l'ami, vient révéler le fonctionnement même de la photo : à l'exposition de la plaque à l'objet répond exactement l'imposition de la main sur l'objet. Le toucher figure ce *contact* que la vue ne rend pas, cette réciprocité impossible de l'image (on ne voit rien du corps au bras en chemise blanche). Aussi les photos de Guibert mettent en œuvre une sorte de contre-champ imaginaire, il s'agit de réintégrer la part qui sera manquante à l'image dans l'image : photographe l'invisible qui a été là pour la photographie.

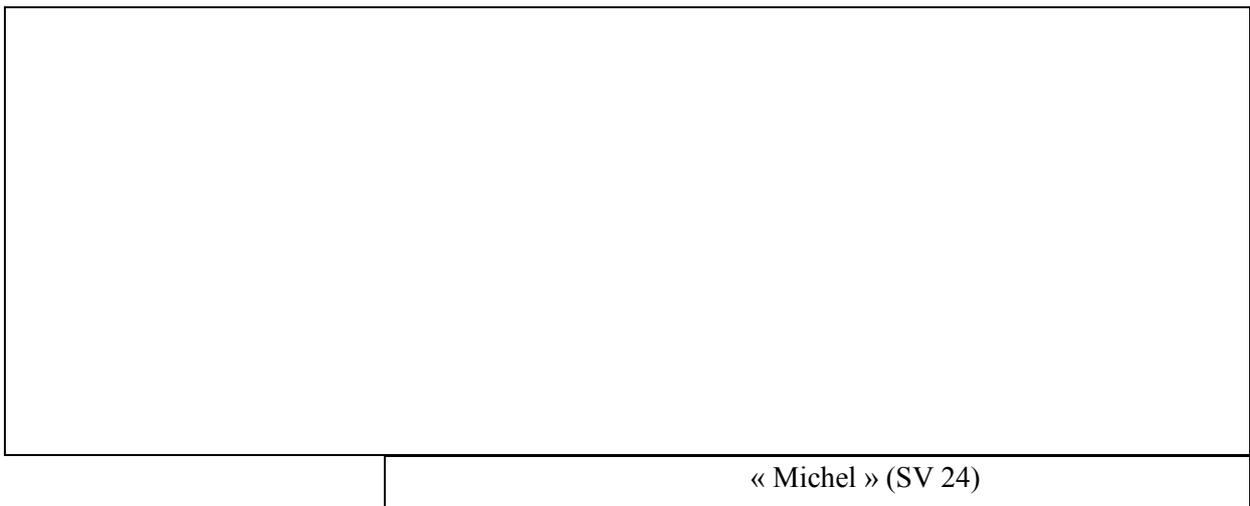
Le face-à-face avec le regard frontal qu'on évoquait plus haut fait partie de ces stratagèmes dont les exemples ne manquent pas dans le recueil, de la même manière que la légère contre-plongée sur Thierry dans la chambre d'hôtel ne permet pas d'occulter la présence actuelle d'un photographe littéralement aux pieds de son objet.

Cet angle de vue qui trompe l'académisme de la pose se surajoute à la serviette qui lui tient lieu d'habit, ainsi qu'au désordre de l'arrière-plan qui dénote l'intimité amoureuse du lit défait. Tous ces éléments (angle de vue, accessoires et décor) signalent à défaut de la représenter la présence de Guibert : l'angle de vue inscrit en creux la position du corps du photographe : à terre aux pieds de son amant.

« Thierry » (SV21)

L'amateur est perçu

Le portrait de Michel Foucault stigmatise encore cette stratégie qui consiste à faire en sorte que l'image ne soit pas attribuable à n'importe quel photographe, mais qu'elle inscrive un rapport d'affect qui ne soit pas en mesure de nier l'identité propre de son origine. Il s'agit d'une photo ratée, mal cadrée, qui loupe par un fait exprès *la* photo du philosophe, une photo *visiblement* « amateur ».

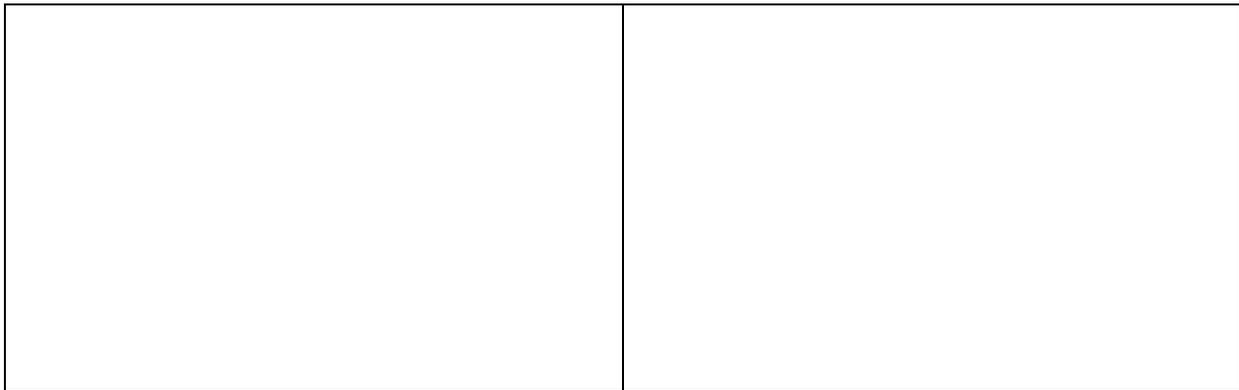


Un « bon photographe » aurait recadré la photographie, rétabli l'équilibre suggéré par les portes sombres qui auraient reflété à l'infini la silhouette du grand philosophe ; Guibert laisse sciemment son défaut à l'image, en décalage avec l'image attendue, le symbole qu'un

bon photographe, anonyme et invisible, aurait pu prendre : c'est l'amateur qui a été reçu par « Michel » en peignoir ; c'est pour un amateur, pour une photo ratée que « Michel » et non « Foucault » a consenti à prendre la pose entre deux portes. En ne retravaillant pas sa photo, en ne la recadrant pas, Guibert « retient » l'image comme étant la sienne, celle d'un amateur, reçu par son ami Michel pour d'autres raisons que sa fonction de photographe.

Il ne s'agit évidemment pas ici de nier les éventuels bons rapports entre les photographes et les individus qu'ils photographient, mais de montrer la façon dont Guibert assume voire accentue l'amateurisme de ses clichés de façon à détourner l'attention de l'icône, du produit résultant de son art, pour mettre en évidence sa relation avec qui il photographie. Sabotant la perfection de l'icône, son académisme, son équilibre, il pointe l'index, la seule valeur d'enregistrement qu'a la photographie d'une co-présence.

Deux portraits, pris à quelques années d'intervalles, de l'écrivain Eugène Savitzkaya, présentent peut-être par leur comparaison une démonstration plus convaincante de ce phénomène de « désicônisation » de la photo au profit de sa valeur indexicale seule :



« Eugène » (SV30), daté par Ch. Guibert de 1980? « Eugène » (SV35), daté par Ch. Guibert de 1983

Le premier portrait présente un cadre anonyme, une photo en quelque sorte polie, un portrait journalistique de qualité : une icône de l'écrivain belge qui pourrait être utilisable dans la promotion d'un prochain roman. En fait, la photo a été commandée par la revue *L'Autre journal*, à laquelle Guibert collabore à l'époque.

On trouve dans un texte publié peu après le récit de cette séance photo :

tu passeras dans quelques heures, tu viens pour la photo. Alors, comme un fou je range et je nettoie chez moi, je change ma housse de couette, je sors pour trouver des lys qui puissent s'accommoder à ton teint, et des gâteaux dont le nom, précédant le goût, pourra te séduire [...]. Mais lorsque, à trois heures précises, tu sonnes et que j'ouvre la porte, tout mon élan est barré par ton apparition, par ta froidueur. Je te parle avec contrition et n'ose même pas te lire ce texte, il nous faudra l'intermédiaire d'une publication. Ce n'est qu'à l'instant de la photo, protégé par l'objectif, que tu m'as

accordé ton sourire, et moi, au moment de nous quitter, ce n'est que par bravade que je t'embrasse, et j'ai l'impression d'une chair réfrigérée et fuyante, comme d'un cadavre ou d'une petite fille sournoise. (PA 66⁴)

On le voit, le photographe prépare à l'avance un cadre neutre, efface par le ménage ses propres traces dans le but de faire « la photo », c'est-à-dire l'image qui l'exclut pour s'en tenir à l'icône d'Eugène, à l'image de qualité qui sera à même de le représenter. Ici le photographe occulte sa personnalité pour se mettre anonymement au service, ainsi que son art l'y invite, du visible objectif qui le nie.

Le second portrait a également été fait chez Guibert, comme en témoigne non plus le récit parallèle de la séance, mais la présence *dans le cadre* d'un objet de son appartement : l'écrivain belge est devenu l'ami, le « frère d'écriture » d'HG, et pose à côté du profil en céramique⁵ qui orne le mur de son salon. Eugène est cette fois torse nu, il ne sourit pas ; sa pose n'est plus celle, polie, du jeune auteur pris par le journaliste. Le clair-obscur sur lequel le modèle se détache, l'intensité de son regard braqué sur celui qui l'immortalise participent clairement d'un autre enjeu de la photographie, celui de la photo guibertienne, qui oblige le regardeur, après que la photo a été prise, à s'interroger sur l'identité de celui qui a « provoqué » cette photo d'Eugène, avec qui l'écrivain a pu partager la confiance de ce portrait. Il ne s'agit plus d'une pose policée comme dans la première photo mais cette fois de la saisie d'un instant auquel le photographe a participé, d'une intimité partagée de façon flagrante : c'est l'index de la relation Hervé-Eugène qui prend le pas sur l'icône d'Eugène.

Ainsi Guibert parvient-il à s'insérer dans l'image qu'il produit, par l'expression qu'il provoque chez son modèle, par le regard que celui-ci attache au photographe, qui amène inéluctablement le regardeur à recréer par l'imagination l'image de l'autre absent de la photo. Nul ne doute que la photo a évidemment un autre, invisible, que celui qu'elle figure, que la photo a un photographe, mais Guibert fait en sorte de creuser la question de cet autre, de le rendre présent bien qu'invisible, dans l'image, dans le regard de celui qui a été photographié.

⁴ la « lettre à un frère d'écriture » a d'abord été publiée dans un numéro de la revue *Minuit* en mai 1982

⁵ Comment ne pas rapprocher, d'ailleurs, cette métamorphose d'Eugène avec le profil en céramique avec la photo que nous présentons ci-après, intitulée « le marionnettiste » ? comme si, dans l'écart qui sépare les deux portraits, Eugène avait été séduit par Guibert, capturé, et dorénavant soumis – comme tous les proches de Guibert se savent fatalement le devenir – au bon vouloir d'un écrivain-photographe demiurge qui peut à loisir les transformer en personnages (de ses romans, de ses photos). (Eugène Savitzkaya en effet, se reconnaît sous bien des traits d'un des personnages de *L'Incognito*, publié en 1989)

L'autre main du photographe : être, c'est être touché

Mais il nous faut revenir encore sur la photo d'ouverture du *Seul visage*, « L'ami », en raison de cette main du photographe qui signe en même temps que le torse, la proximité, *l'amitié* qui lie le sujet voyant à l'objet vu. Cette main répète, on l'a dit, redouble l'exposition du corps à la plaque, de sorte que l'image prévient de la constante du désir de photographie selon Guibert : « ne photographier que ce qui me touche », à prendre au sens concret que l'image ici figure. Il ne s'agit pas tant ici du lien qui attache de fait, techniquement, l'œil à la main du photographe, le « grand doigt masturbateur d'obturateurs lié à l'agent perturbateur qu'est [l']organe visuel » d'un Cartier-Bresson⁶ taquin, car la main qui tient l'appareil demeure nécessairement celle du photographe invisible. On veut parler ici de l'autre main, celle qui peut apparaître à l'image dans le champ visuel du sujet, celle qui peut justement s'écarter de l'œil pour entrer dans l'image sans cesser d'appartenir au corps du photographe.

Le recueil ouvre en effet sur l'image d'une sorte de transgression du visible par la main du photographe qui s'insère dans le cadre. La liberté du regardeur est alors niée qui consiste à s'approprier la vue de l'autre en occultant l'altérité fondamentale. L'accessibilité de la vue ouverte par le médium photographique est entravée par la présence du sensible, du toucher que la vue ne rend pas au regardeur. On pourrait voir ici un écho à la folie de la photographie selon Barthes, qui évoquait imaginairement la réaction du premier homme devant la photographie : « sa conscience posait l'objet rencontré hors de toute analogie, comme l'ectoplasme de « ce qui avait été » : ni image, ni réel, un être nouveau, vraiment : un réel qu'on ne peut plus toucher » (CC 136, je souligne). Le réel ressortirait implicitement dans le discours de Barthes à cette possibilité du contact : on peut le toucher, c'est-à-dire accomplir dans son corps cette sorte de « réflexion » par laquelle, écrivait Merleau-Ponty, « je me touche touchant »⁷.

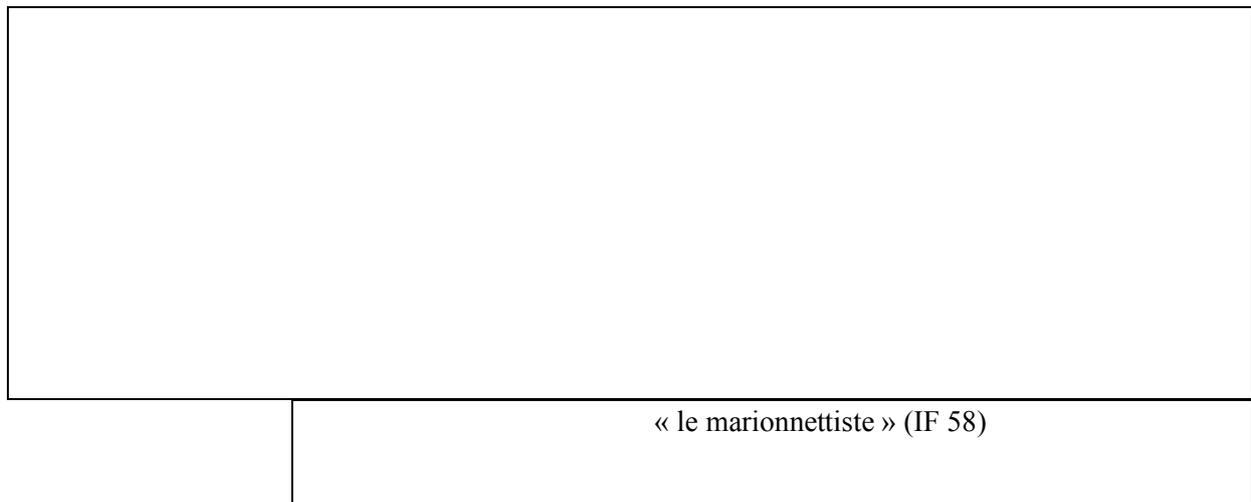
Avec cette photo, le photographe se désigne exclusivement comme celui qui est, ou a été touché-touchant par et pour son objet, seul réel révolu avec son objet. Finalement, l'insertion de l'autre main du photographe dans l'image *autorise* le réel des deux corps, et nie, parce que le toucher ne *s'altère* pas comme la vue, toute présence en-dehors du rapport exclusif qui lie le photographe et « l'ami » qu'il photographie.

⁶ expression utilisée par le photographe dans une lettre publiée dans le journal *Le Monde* du 17 décembre 1982, reprise dans le numéro spécial Henri Cartier-Bresson des *Cahiers de la photographie*, 1985

⁷ *Eloge de la philosophie*, p.211

Le caractère disponible de la vue, par ce prodige que permet la photographie, s'avère ainsi trahi (désigné et oblitéré du même mouvement) par l'incessible du toucher. Être photographe pour Guibert, c'est avoir été touché, et même être *celui qui a été touché*, de sorte que la vue, paradoxalement, semble évincée de la démarche de cette première photographie du recueil. Elle signe l'autorité exclusive de toutes les images du livre : vous verrez, regardeurs, ce que moi seul ai touché.

On retrouve plus loin cette main, dans une photo en diptyque qui rend sa symbolique évidente, et dont l'image est de plus orientée par une légende qui offre le sens de cette autorité de démiurge :



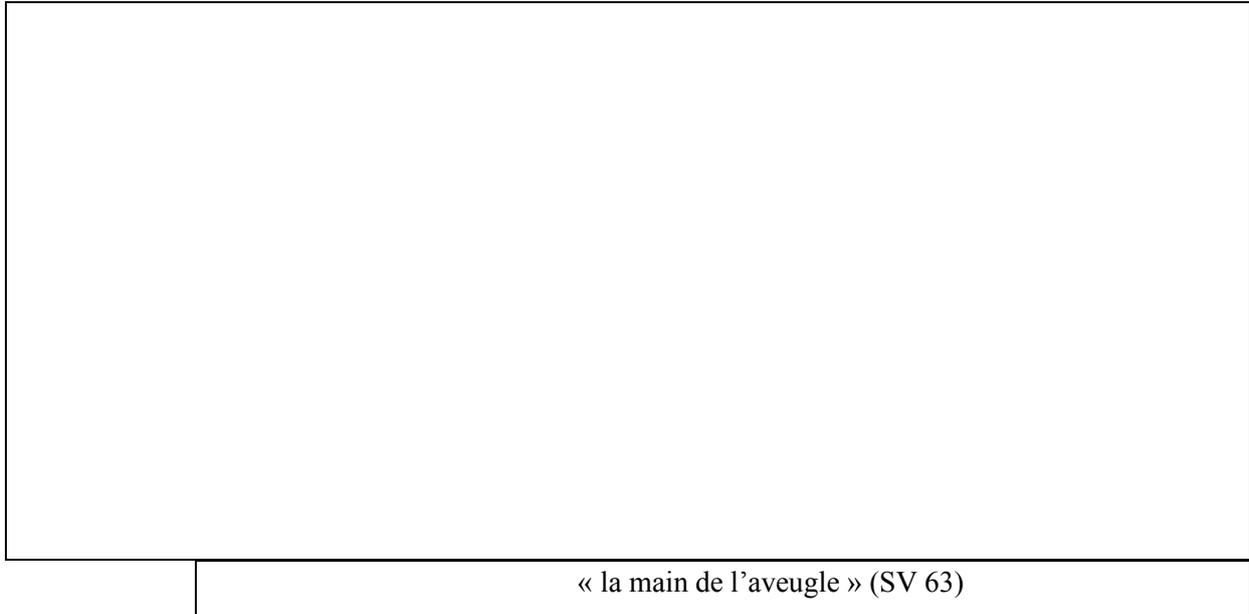
« Tout dépend de ma main » devient ainsi la parabole de l'image donnée à voir au regardeur, marquée de la main du photographe et pas seulement de cet œil évincé par la photo. Ces photos prises « la main dans le sac » participent au refus guibertien de l'anonymat inhérent à l'origine des photos : en inscrivant sa main dans l'image, en imprimant l'empreinte elle-même, il redouble l'indexicalité et signe son œuvre sensible.

La main à l'intérieur du champ autorise le contact du sujet voyant à l'objet vu, et marque une réciprocité inaliénable, l'occurrence exclusive d'« un réel qu'on ne peut plus toucher » parce qu'il a eu lieu entre deux corps sensibles dont ne reste plus qu'une vue, disponible sur papier glacé.

L'imposture de la main gauche

Pourtant, cette main, on l'a dit, n'est pas celle du photographe qui dirige, qui presse le bouton et fixe en accord avec l'œil la photo, elle intervient précisément en marge de la photographie, de façon transgressive elle paraît là où elle n'a rien à faire, plus exactement on

doit dire que *cette main n'a rien à voir avec la photographie*. Et quand Guibert l'encadre, cette imposture, en dernière page du recueil, il l'intitule justement « la main de l'aveugle ».



En effet, il s'agit bien, des deux mains du photographe, de celle qui n'est pas liée à l'appareil/organe visuel. Et comment ne pas remarquer ce beau hasard, que cette main laissée libre est la main gauche, et que « la main de l'aveugle » de Guibert rejoint alors si étonnamment le « Gauche » de Barthes⁸ ?

« le gauche », écrit Barthes, (ou le « gaucher ») est une sorte d'aveugle : il ne voit pas bien la direction, la portée de ses gestes ; sa main seule le guide, le désir de sa main, non son aptitude instrumentale ; l'œil, c'est la raison, l'évidence, l'empirisme, la vraisemblance, tout ce qui sert à contrôler, à coordonner, à imiter [...] (OC III 1037)

Il oppose ainsi le gaucher, sa gestuelle *maladroite*, et son œil qui ne le dirige pas parce que l'œil est tout entier concentré sur une fonction dont la description qu'il en fait ici ressort à une technicité que ne démentirait pas un discours sur la photographie. Il écrit même plus loin :

« le « gauche » (le « gaucher ») défait le lien de la main et de l'œil »

La main liée, asservie à l'instrument (visuel) et la main laissée libre du désir, telle est l'opposition que l'on trouve également chez le photographe. C'est dire encore d'une autre façon, dès lors, la transgression opérée par cette main gauche qui entre dans le champ

⁸ in « *Non multa sed multum* » à propos de Cy Twombly, OC III, p. 1037

efficacement borné par la main droite, la gauche brave l'interdit de la droite, l'aveugle fait inopportunément son entrée dans le visuel.

Quelle est cette ingérence de l'aveugle dans la photographie, et dont la position en clôture du recueil invite à reconsidérer les images précédentes ? On a vu que la première photo du recueil avait peut-être pour fonction de retenir, de préserver de l'anonymat, l'exclusivité du lien entre la photographe et « l'ami », en marquant l'inaliénable contact de la main et du torse. Mais ce contact est opéré par la main gauche, la main libre du désir qui entre par la bande et qui s'oppose à la main du photographe – droite, instrumentale, préoccupée par l'acte technique. L'imposture tient dans le fait que si cette main est bien celle de celui qui, en même temps, d'autre part, photographie, elle n'est pas celle qui correspond à sa fonction : elle opère dès lors une scission, une sorte de schizophrénie du corps du photographe entre main gauche qui touche et main droite qui voit, entre main gauche visible et main droite proscrite du champ visuel. Et de fait, si la droite est toujours hors-champ, attachée à l'œil invisible, la gauche est toujours coupée ; il nous faut ainsi envisager cet autre aspect : le cadrage de la photo.

La main aveugle et le cadrage

Si l'on maintenait la ressemblance entre perception visuelle et photographie, l'une des (multiples) « nuances » à relever serait que le « champ quasi-perceptif » de la photographie demeure un champ délimité par un cadre, une vision bornée comme par des œillères qui ne permettrait pas de voir ce qui se trouve en-dehors de l'échancrure. De la même manière, la main défaite de son lien avec l'œil (la main de l'aveugle) ne peut tout embrasser d'un coup, elle opère par parcelles, elle identifie les matières, les membres, les visages, au fil du geste par laquelle son toucher court sur les objets. Aussi Guibert dans *Des Aveugles*, note-t-il de ce toucher des non-voyants qu'« un objet palpé qu'ils tentaient de reconstruire mentalement pouvait devenir complètement autre qu'il n'était figurativement [...] » (dA 58) de la même manière que l'imagination à laquelle ouvre le hors-champ de la photographie ne peut s'appuyer, faiblement, que sur les éléments à l'intérieur du cadre. Ainsi, par exemple, l'angle du canapé et l'arête de l'armoire dans la photo « la main de l'aveugle » *désignent* la présence

d'une armoire et d'un canapé (mais peut-être cette armoire est-elle un placard, et ce canapé un fauteuil ? la main d'un aveugle placée sur ces fragments ne saurait, de même, en dire plus⁹)

Ainsi cadrage photographique et toucher de l'aveugle ont pour point commun ce relevé parcellaire qui ne désigne – qui n'*indexe*, par connexion physique – jamais la réalité que d'une partie pour le tout. Ce tout désigné est le hors-champ, précisément *intact*, et il nous faut remarquer que cette photo se constitue avec la présence du miroir d'un cadre dans le cadre, et qu'à ce titre le hors-champ de la photo se double d'un hors-champ dans la photo, l'un appartenant au champ de la photo, l'autre appartenant au champ inverse (le contre-champ) du miroir.

Guibert dans cet autoportrait bizarre, ménage en effet à l'extérieur du miroir une sorte de contre-champ qui vient se superposer au champ. En somme, il met en place un contre-champ hors-champ (du miroir) à l'intérieur du champ (de la photo). Cette figure de la réciprocité (le contre-champ dans le champ) qui a pour objet central la main, la main seule, cadrée, coupée, et dans le champ une autre découpe qui lui fait face, pourrait recouvrir l'image même du toucher, de ce sens qui a pour caractéristiques le parcellaire et le réciproque, lors même que la vue offre à l'inverse un champ toujours global et unidirectionnel.

Ainsi, *Le Seul visage* d'Hervé Guibert s'ouvre sur l'image d'une tactilité et se ferme sur un autoportrait en aveugle : pied de nez si l'on ose dire à l'incompétence de la photographie à figurer ensemble les deux corps, du photographe et du photographié, nécessairement présents lors de l'aventure de la prise, Guibert met en avant un sujet qui voit comme on touche, de façon partielle et réciproque. L'imposture de la main gauche se signale à double titre : en « défai[sant] le lien de la main et de l'œil », elle dénonce la main droite du photographe liée à l'instrument visuel qui comme l'œil est vouée à l'invisibilité ; elle s'avance comme la part négligeable du photographe que Guibert réintroduit, sorte de supplément tactile, seule compétente en matière d'une réciprocité simultanée de la perception par laquelle être (touchant) est indéfectiblement lié à être (touché). De ce fait, la main de l'aveugle répète le fonctionnement original de la photo, son dispositif, mais sans perdre la part réciproque par laquelle en photo le photographe disparaît pour ne laisser que sa vue : à défaut de jamais pouvoir se montrer voyant vu, le photographe se montre touchant touché.

⁹ on a pu parler alors de vision synecdochique des aveugles dans notre mémoire de maîtrise, « *Des aveugles* d'Hervé Guibert, lecture d'un texte pluriel », sous la direction du professeur Pierre Testud, Université de Poitiers, 1996

Le toucher comme liaison / la vue comme fracture

Peut-être importe-t-il ici d'aborder plus en détail cette opposition de la vue et du toucher dont la problématique est soulevée par ces photos de Guibert, puisque notre réflexion s'appuie sur cette antithèse que le toucher marque la réciprocité d'action du sujet et de l'objet de façon simultanée, là où la vue au contraire, par les notions visitées de champ et de contrechamp, interdit absolument cette idée : je ne peux être voyant vu comme je suis nécessairement touchant, touché..

Or, on a cité le fameux « je me touche touchant » de Merleau-Ponty lors même que la suite de son propos, qui concerne justement la vue dans un rapport d'analogie, contredirait notre développement. Aussi veut-on justifier ici d'un parti-pris qui oppose radicalement les deux sens de la vue et du toucher, afin d'établir, *a contrario* du sens du toucher, la fracture inhérente au sens de la vue.

C'est dans *Eloge de la philosophie* que Merleau-Ponty explicite ce rapport singulier du sujet à l'objet, dans notre perspective exceptionnel, qui s'effectue par le toucher :

Donc je me touche touchant, mon corps accomplit « une sorte de réflexion ». En lui, par lui, il n'y a pas seulement rapport à sens unique de celui qui sent à ce qu'il sent : le rapport se renverse, la main touchée devient touchante, et je suis obligé de dire que le toucher est répandu dans le corps, que le corps est « chose sentante », « sujet-objet ».¹⁰

Nul doute, en effet, quant à la « co-perception » tactile, et la consubstantialité de mon corps et du monde, taillés dans la même étoffe matérielle¹¹. Par la suite, après avoir démontré l'incapacité de ma pensée à penser la pensée d'autrui sans « introjection », le philosophe oppose sa certitude à pouvoir assister du dehors à la vision d'autrui, sans « introjection », dans un monde qui leur est co-existant :

Par contre, que cet homme là-bas *voie*, que mon monde sensible soit aussi le sien, je le sais sans contredit, car *j'assiste à sa vision, elle se voit*, dans la prise de ses yeux sur le spectacle, et quand je dis : je vois *qu'il voit*, il n'y a plus comme dans : je pense *qu'il pense*, emboîtement de deux propositions l'une dans l'autre, vision « principale » et vision « subordonnée » se décentrent l'une l'autre.¹²

¹⁰ *Eloge de la philosophie*, p.211

¹¹ Cf sur ce phénomène du toucher, les très riches précisions de Jacques Derrida, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Galilée, 2000

¹² op. cit. p.216

Il reconnaît de cette manière l'insuffisance du solipsisme, et l'indépendance irréductible de l'autre dans l'épreuve de sa connexion au sujet par la perception. Merleau-Ponty semble ainsi placer le phénomène de la vision de l'autre dans une sorte d'entre-deux extrêmes, entre la réciprocité du toucher et l'inaliénable de la pensée : je vois la vision de l'autre, dit-il, mais ce « décentrement » demeure problématique en ce qu'il présuppose toujours cette origine, cette *proposition principale* « je vois qu' » auquel la grammaire invoquée résiste malgré tout.

Le philosophe dit donc voir un homme *qui voit*, posant l'autre comme l'origine d'une perception qui lui est propre, mais il poursuit par une assimilation de la perception tactile et de la perception visuelle dans le même exercice spéculaire de co-perception, qui me ferait sujet-objet dans la vue comme je le suis dans le toucher :

Celui qui « pose » l'autre homme est sujet percevant, le corps de l'autre est chose perçue, l'autre lui-même est « posé » comme « percevant ». Il ne s'agit jamais que de co-perception. Je vois que cet homme là-bas voit, comme je touche ma main gauche en train de toucher ma main droite.¹³

Jacques Derrida a relevé la faille de ce raisonnement analogique¹⁴ que, selon lui, aurait refusé Husserl : introduisant le passage que nous avons cité plus haut (« par contre, que cet homme là-bas voie... », il écrit :

C'est le début d'un long développement qui va non seulement contredire au privilège husserlien du toucher, à sa logique, mais rompre toute symétrie au profit de la vue. Rien de ce qui suit ne me paraît soutenable, je veux dire en particulier du point de vue husserlien dont Merleau-Ponty prétend pourtant s'inspirer : [il cite le passage]

A supposer que les mots choisis soient ici seulement ambigus au regard d'une phénoménologie husserlienne qui serait ici mise en œuvre (notamment le « je sais » et le « je pense » mais surtout le « se voit »), il me paraît impossible de soutenir, en général et du point de vue de Husserl la conclusion à laquelle ces prémisses conduisent fermement, à savoir le « comme » qui symétrise, compare, analogise la vue et le toucher, et notamment voir-un-homme-voir et un toucher-ma-main-gauche-en-train-de-toucher-ma-main-droite.¹⁵

La chair phénoménologique demeure chair spirituelle, chair du monde à laquelle participe le sujet merleau-pontien et au cœur de laquelle il devient alors possible de supposer

¹³ op. cit. p.218

¹⁴ sur le raisonnement par analogie, voir aussi Bergson « La conscience et la vie » p.30 et le défi à quiconque de prouver que l'autre n'est pas un automate, que l'autre est conscient.

¹⁵ Jacques Derrida, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, « tangente III », pp.222-223, Galilée, 2000

en effet, par « synthèse présomptive » tout type de co-perception visuelle – et jusqu’à un regard des objets, autonomes, qui permette de « comprendre comment la vision peut se faire de quelque part, sans être enfermée dans sa perspective »¹⁶. Mais il n’est plus dès lors question de la vue telle que nous l’envisageons ici, sur un mode moins philosophique qu’esthétique, et dont nous avons repéré, par exemple dans *Film* de Beckett, les contraintes qui participent à la dynamique des œuvres. Notre réflexion court en effet bien en-deçà de la conception phénoménologique d’un être-au-monde dans lequel nul changement de caméra, nulle rupture, ne serait nécessaire pour montrer face à face Œ et O ; la vue demeure ainsi soumise aux contraintes du point de vue (unique et inaliénable) du sujet et de la perspective, partant au champ visuel dont l’origine, le sujet voyant, reste irréductiblement exclu. Et si le toucher nous intéresse également, c’est que ce sens paraît dessiner *a contrario* du sens de la vue, la possibilité d’un accord entre le sujet et l’objet, enfin (presque) *immédiat*¹⁷.

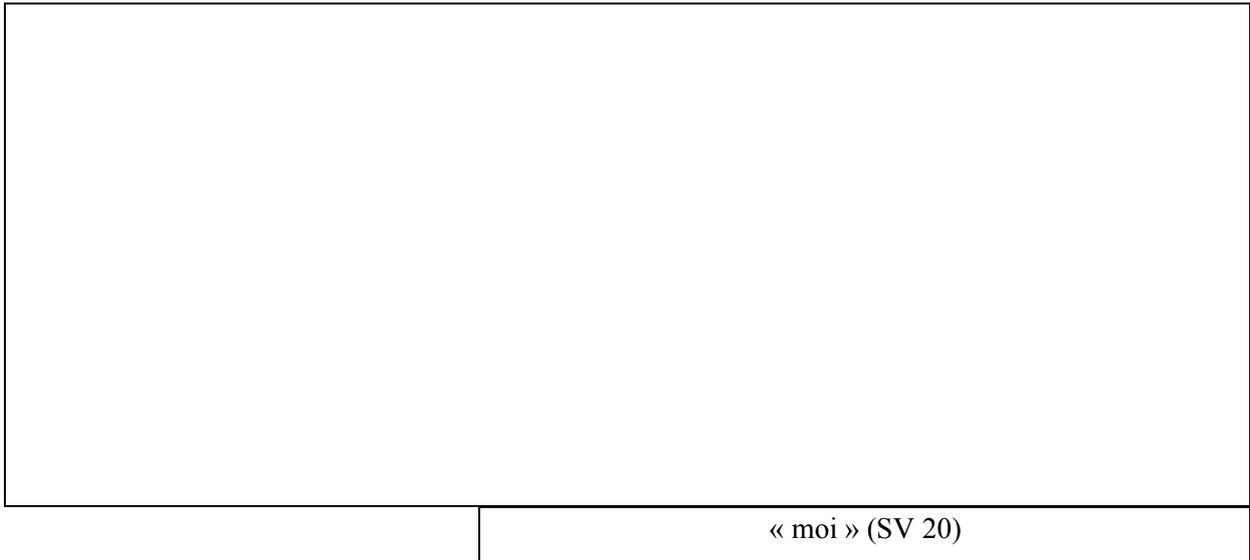
Dernier mot : l’autoportrait du Seul visage

– Et si cet homme que je vois là-bas était aveugle? Merleau-Ponty n’en soulève pas l’hypothèse, et de fait, elle remet en question la co-perception visuelle : je ne suis pas voyant-visible de la même manière que je suis touchant-touché. Je ne suis pas visible en effet en tant que je vois, mais en tant que *je pose l’autre comme voyant* devant moi (l’homme aveugle est visible).

A ce titre l’autoportrait du *Seul visage* manifeste encore cette impossibilité du sujet voyant à se montrer voyant (autrement dit à être vu voyant), qui se justifie ici encore par une contrainte technique, le croisement des trois axes optiques présents dans l’image (de l’appareil, de Guibert, du miroir dont il se sert).

¹⁶ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, pp.81-85

¹⁷« premier axiome d’une phénoménologie du toucher : l’immédiateté » selon Derrida, op. cit. p.137, même s’il faut y insérer, écrit-il, avec Jean-Luc Nancy cet « intervalle de l’espacement, cette extériorité, et cela au moment même où l’on insiste tant sur la contiguïté, le toucher, le contact, etc. ». On s’appuie pour notre part assez sur cette question de l’irréductibilité de la distance pour admettre de tout cœur cette distinction dans le contact.



« moi » (SV 20)

C'est l'expression d'errance du regard d'Hervé Guibert qui frappe d'abord, mais il s'agit moins d'un regard perdu (dans le vague) que d'un regard proprement *désorienté*, dont la prise sur son propre champ visuel est déviée, lors même que précisément, dans cette image, *il se voit*, bien en face, dans le miroir. L'angle de vue oblique de l'appareil croise en effet l'échange réciproque du voyant face à son miroir, et sa perspective dérange l'arrangement frontal constitutif du voyant face à son miroir, de là une sorte d'anamorphose qui, en ne modifiant rien réellement de l'aspect du visage, détourne en revanche, tire le regard hors de sa visée. C'est ainsi l'image d'un aveugle que le point de vue de l'appareil extrait finalement de ce voyant qui contrôlait son reflet dans le miroir.

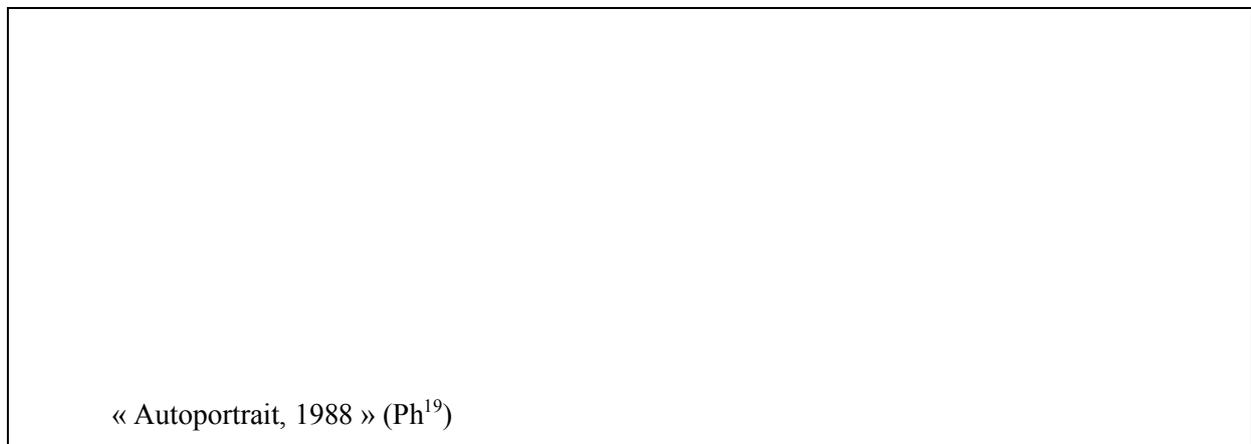
De la même manière, les autres autoportraits de Guibert, dans l'édition posthume des *Photographies* chez Gallimard, présentent aussi cette impossibilité : dans les autoportraits en miroir, l'œil qui voit est aveuglé, occulté par l'appareil qui figure en lieu et place sur son visage (qui plus est inversé) comme une prothèse artificielle, et le photographe se présente alors sous l'image d'un de ces aveugles de science-fiction auxquels rêvent les personnages de Guibert dans *Des aveugles* lors d'une séance photo :

La prise de la photo ne les effrayait pas : ils n'en comprenaient pas le processus, ils croyaient à un jeu, une farce. Des sels d'argent, une plaque sensible, des diaphragmes ? Comment une machine pouvait-elle procéder, alors que leurs yeux en étaient incapables ? Ne devait-on pas plutôt greffer ces machines à la place de leurs yeux ? Ne devaient-ils pas eux aussi devenir photographes ?

(dA 62-63)

L'autoportrait au miroir effectué l'appareil à l'œil pourrait ainsi ressortir à l'image d'un visage aveugle auquel on a greffé cette machine pour voir (le photographe ne ferme-t-il pas, d'ailleurs, son autre œil organique, pour mieux contrôler le mécanisme ?¹⁸).

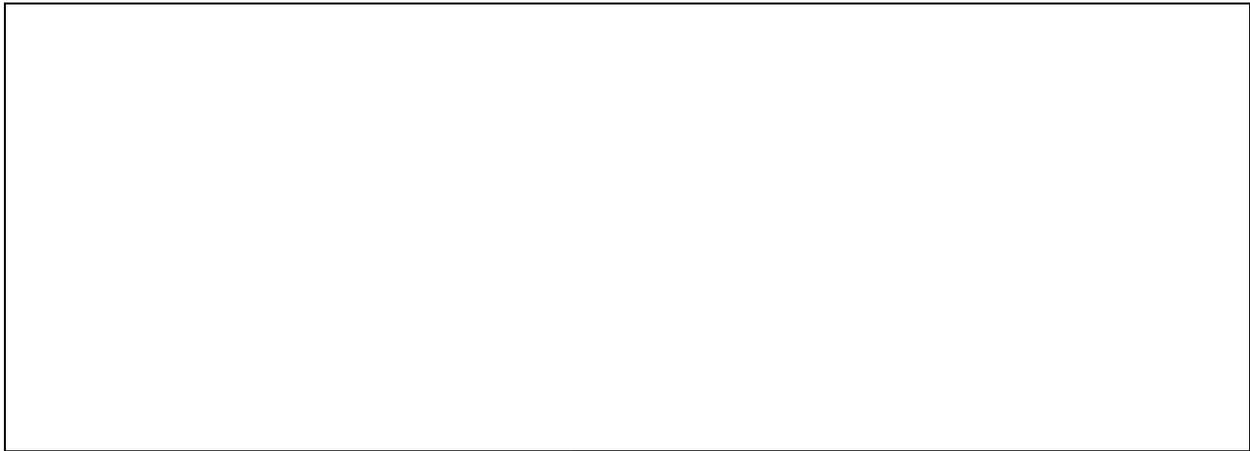
Mais, de plus, par une de ces fatalités retorses du dispositif optique du miroir, si toutefois l'autoportraitiste dégage son œil de l'appareil, il n'en reste pas moins que son regard cherche toujours au-delà de la surface du miroir (à une distance dédoublée) son propre reflet et présente encore un regard dépris du visible. Témoin cet autoportrait de 1988, où Guibert s'attachait à contrôler vraisemblablement l'empreinte de l'appareil sur son visage dans le miroir, et où, de fait, son regard manifeste l'errance d'une visée qui se situe loin derrière le face-à-face attendu.



Naturellement, il existe aussi parmi la somme d'autoportraits effectués par Guibert des photos qui ne sont pas prises au miroir, mais de fait, si le sujet pouvait se trouver alors enfin présenté comme voyant, regardant bien droit sur l'objectif, ni à côté, ni au-delà, comment ignorer cette évidence, que l'autoportraitiste ne contrôle alors rien de son image, en bref : qu'il ne se voit pas !

¹⁸ Aussi, le photographe slovène (réellement) aveugle Evguen Bavčar écrit : « Ainsi mon regard n'existe-t-il que par le simulacre de la photo qui a été vue par autrui. Je me réjouis de cette grande inutilité. [...] Il s'agit d'une chambre obscure face à une autre chambre obscure, et de rayons qui viennent frapper celle-ci à l'envers. » Il note également avoir beaucoup de miroirs chez lui, « par amour du paradoxe » (in *Le Voyeur absolu*, Seuil, Fiction et Cie, 1992, pp.15-16)

¹⁹ Le recueil *Photographies*, Gallimard, 1993, ne comporte aucune pagination



« autoportrait » (Ph)

Inéluctablement dans l'autoportrait, le photographe ne peut se représenter en tant que celui qui voit, c'est toujours la main droite qui voit à sa place et repousse, dans un champ visuel qui n'est plus celui du photographe, le sujet dans un inévitable statut d'objet aveugle.

L'autoportrait daté de 1986 manifeste encore clairement ce principe paradoxal, puisque Guibert s'y photographie les yeux bandés. Par cette image, le photographe expose cette révocation de son regard au profit de l'appareil : c'est toujours, dans l'autoportrait, la main droite du photographe qui voit un photographe aveugle.

« autoportrait, 1986 » (Ph)

Ainsi l'activité du photographe dans l'autoportrait prend la mesure de cette dépossession de son regard qui se joue dans toute photographie. On l'a vu avec les portraits, Guibert s'attache à ménager des indices du contre-champ invisible où, photographe, il se trouve ; le plus efficace, l'ingérence de la main gauche, réintroduit le lien au contre-champ que la photo occulte en défaisant le lien entre la main et l'œil.

L'aveuglement momentané auquel le photographe consent dans la pratique de l'autoportrait relève d'une réification, d'un devenir objet avec lequel Guibert semble jouer. L'autoportrait par appareil à bout de bras relève en effet d'une activité ludique qui, parce qu'elle est solitaire, s'amuse avec l'interrogation angoissée qui était celle de Barthes : « va-t-on [l']accoucher d'un individu antipathique ou d'un « type bien » ? » (CC 25). De cette

ignorance de ce que l'appareil voit à la place du voyant, Guibert fait un jeu de spéculation pour non-voyants occasionnels.

2. CHAPITRE IV. DES IMAGES DE ROLAND BARTHES

Beckett et Guibert ont été des « auteurs d'images » ; avec Barthes, nécessairement, la problématique glisse un peu, se décentre : la question ne paraît dès lors plus tant de voir comment se manifeste la fracture du sujet voyant et de l'objet vu dans l'image¹, mais d'étudier les mobiles qui poussent ce Spectator fêru d'imaginaire à insérer des images dans son Texte. Aussi est-ce davantage l'articulation de l'imaginaire du langage et du visuel de l'image qu'on interrogera ici. Néanmoins, si la question du « sujet/objet » n'interviendra plus que de façon secondaire (ou exprimée par les mots clairs de l'auteur), les images choisies par Barthes creusent en revanche la question du visuel, c'est-à-dire du corps dans la mesure où les images sont offertes, contrairement au langage, à « l'œil de ma chair », comme l'écrivait Beckett ; et ce visuel s'oppose à l'imaginaire, à l'autre « œil qui n'a pas besoin de lumière pour voir »².

En somme, il s'agit d'une autre fracture ici, et qui scinde toujours le sujet voyant : comment procède cette sorte de décrochage par lequel un Spectator est *voyant* au sens propre qui l'oppose à aveugle (non-voyant), et, par ailleurs – mais par où ? – « voyant » au sens figuré, magique et littéraire, clairement imaginaire ?

Après avoir évoqué d'abord le « vacillement visuel » qui préside à la présence des images dans *L'Empire des signes*, et leur rôle dans l'économie du livre, on s'attachera à cette fascination qu'exercent les images dans *Roland Barthes* par lui-même et *La Chambre claire*. On montrera que l'articulation particulière du réel et de l'imaginaire n'est pas seulement celle du réel de l'image et de l'imaginaire du langage : le mode opératoire mis en place est spécifique puisque la photo va avoir pour charge insolite d'attester *un réel de l'imaginaire* : il ne s'agit pas simplement d'un retournement, la présentation des images est tout entière visuelle, destinée, offerte aux lecteurs comme les photos du séminaire Proust l'étaient aux étudiants. De fait, parce que Barthes n'est pas photographe, son choix de présenter des images relève toujours de ses préoccupations de Spectator, le rapport des images au réel ou au visible, et à l'imaginaire.

¹ On a traité des réactions de Barthes face aux photos de lui dans le chapitre III de la première partie de cette étude

² Beckett, *Mal vu mal dit*, les deux citations se trouvent respectivement p.20 et p.8

Telle est « l'intoxication » que Barthes proposait dans son séminaire marcellien³ en présentant des photos du monde de Marcel. Il s'agit d'intoxiquer le regard pour que le lecteur/regardeur, à son tour, *voit l'imaginaire* (lors même qu'imaginaire s'oppose à visible), autrement dit qu'il voit le réel / le visible *en tant que* spectacle, contaminé par la maladie de Barthes : « je vois le langage ». Cette distance du voir, c'est une posture voyante de l'écriture, du romanesque : voir qu'on voit, c'est intercaler la distance du langage, de l'écriture, entre soi et ce qu'on voit ; et peut-être même plus justement ce serait expérimenter l'ajustement difficile de l'imaginaire et du visuel.

Mais il convient d'analyser d'abord ce qui justifie la présence dans l'écriture de Barthes, ce tout-imaginaire, d'images visuelles, leur rôle dans l'économie des quelques livres où il choisit d'en insérer : *L'Empire des signes*, Roland Barthes et *La Chambre claire*.

Circulation : les satoris

L'Empire des signes paru en 1970 aux Editions d'art Albert Skira, à Genève⁴ est la première œuvre dans laquelle Roland Barthes choisit de mêler texte et images. S'il a jusque là commenté, décrit, analysé des photographies par le seul jeu du langage, l'hybridation des signes prend un caractère de nécessité quant au sujet du livre, la découverte du Japon, dont le seul langage verbal, en tapuscrit occidental, ne pouvait que mal témoigner. Bel enjeu de l'écriture, de l'articulation de la langue, que celui de dire l'enchantement face à un autre univers de signes, radicalement étranger, magnifiquement fort, et vide⁵. Le projet opère ainsi par l'insertion des images des incises dans le texte, autant d'entailles faites dans la langue, des trouées d'images qui la creusent, la déplacent, la font glisser, en dérangeant la circulation ordinaire, occidentale, linéaire (forcément raide, fasciste). Il prévient en introduction :

Le texte ne « commente » pas les images. Les images n'« illustrent » pas le texte : chacune a été seulement pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel, analogue à cette perte de sens que le Zen appelle un satori [...] (EmpS 7)

³ paru en fin de *La Préparation du roman I et II Cours et séminaires au Collège de France* (1978-1979 et 1979-1980), Seuil, novembre 2003

⁴ toutes les références de pages seront à la réédition de 1990, toujours chez Albert Skira, dans la collection « Les chemins de la création ».

⁵ Nous reprenons ici les termes mêmes de l'auteur, en anaphore : « Le signe japonais est fort [...] Le signe japonais est vide » en 2^{ème} de couverture de la réédition de 1990.

On analysera un exemple de ce fonctionnement du rapport texte et image dans lequel Barthes suspend toute hiérarchie, le passage qui commence page 35 : « l'interstice » entreprend de parler de la cuisine nippone, et plus précisément de la *tempura*, friture légère qui donne aux aliments une transparence idéale :

l'aliment rejoint ici le rêve d'un paradoxe : celui d'un objet purement interstitiel, d'autant plus provoquant que ce vide est fabriqué pour qu'on s'en nourrisse (parfois, l'aliment est construit en boule, comme une pelote d'air)

(EmpS 35)

Si le titre « l'interstice » annonçait tout autre chose que des considérations sur la cuisine, voici que par un retournement progressif, c'est la *tempura* qui finit par être l'interstice, la notion même d'interstice. L'auteur en développe toutes les qualités : la légèreté, la transparence, le vide, la fraîcheur qui l'oppose à la chaleur du compact, la circulation qu'elle amène et qui l'amène.

Le lecteur suit linéairement ces descriptions sur la page ordinaire. Mais la phrase commencée au bas de la page 35 ne se poursuit pas au verso, interrompue – suspendue – par une image, qui capte évidemment immédiatement le regard au détriment de la phrase abandonnée pour un temps – celui de la contemplation. Cette image présente justement une autre figuration de « l'interstice » marqué en légende, c'est une peinture d'une femme qui entrouvre un rideau pour regarder un animal (chat ? chèvre ? chien ? monstre ?). L'interstice ne s'arrête pourtant pas à ce geste en soi évocateur ; la façon même dont la femme est peinte, comme l'animal, les font flotter par rapport à un sol que ne dessine aucune perspective : les pieds de la femme, les pattes de l'animal ne sont posés nulle part, et leur dissymétrie évoque leur mobilité. Le rideau lui-même ne *tombe* pas, n'est pas *accroché* : partant de très haut en-dehors du cadre, il arrive à hauteur des hanches de la femme. D'ailleurs, ce rideau n'a pas la qualité opaque, imperméable, d'un textile lourd ou même d'un voile, ce sont des cordes parallèles qui le composent, dont les intervalles réguliers assurent la transparence de l'ensemble.

« l'interstice » ES 36

Il faut alors revenir à la phrase laissée en suspens, retourner page précédente :

L'huile (mais est-ce de l'huile, s'agit-il vraiment de la substance mère du *huileux* ?), aussitôt époncée par la /

C'est ici qu'arrive l'image : époncée par quoi ? par la peinture qui suit ? *comme* la peinture qui suit a été en partie absorbée par le papier japonais, s'insinuant encore dans les interstices du papier fait de « grain moulu de pailles claires, de brins écrasés, [d'] origine herbeuse » (EmpS116) ? Suite à la page 37 :

/ serviette de papier sur laquelle on vous présente la *tempura* dans une petite corbeille d'osier, l'huile est sèche [...].

De la substance qui frit à la substance qui peint, du papier sur lequel on trace à celui sur lequel on sert la *tempura* ; le glissement s'est effectué sans rupture pour affirmer une esthétique générale (et non globale⁶) de l'interstice par lequel circule légèrement, en sorte de flottement, la petite corbeille d'osier comme plus loin le geste du pinceau de la peinture-écriture.

Les ouvertures à l'instar de cet exemple se multiplient dans l'œuvre, et les intervalles suspensifs d'images font du tissu du texte une dentelle, comme tout à l'heure le cuisinier du corps de l'anguille, pourtant déjà glissante. De fait, photos, dessins, peintures, phrases manuscrites dans les deux langues au centre de la page et jusque dans ses marges, toutes ces images ouvrent des brèches orientales dans le texte occidental et, creusant à l'infini les abîmes de représentation, elles vont jusqu'à se dédoubler elles-mêmes : photo de pinceau, peinture de lettre, photo de photographes en action et portraits d'yeux se succèdent dans les interstices de texte pour mieux assurer la circulation du sens, qui n'est autre à l'évidence que le premier signe japonais du livre, le signe *Mu* : Vide. Dès lors, les images se chargent de témoigner de l'étrangeté que tendrait à réifier le langage verbal seul, *ouvrir* le texte à l'expérimentation du « vacillement visuel » auquel l'auteur s'est trouvé confronté.

Si le projet du livre est spécifique, la découverte d'un nouveau système de signes pouvant justifier en soi la prolifération de ses images authentiques, si le problème des images de Barthes se double dans *L'Empire des signes* du problème de l'étrangeté-étrangèreté culturelle des signes, qui constitue l'heureux sujet du livre en même temps que sa façon, qu'en est-il de la présence d'images dans le texte familier, à propos d'un sujet culturellement admis, occidental ? par exemple, une œuvre au projet autobiographique dans laquelle l'auteur

⁶ Cette nuance est celle de Barthes quant au corps Japonais à la page 132, « le système vaut pour ses points de fuite » (EmpS 131)

glisserait, en trois lignes, son goût français pour les fruits, ou un livre sur la photo à la fin des années 70 où seule la photo occidentale (américaine, européenne) commence à se faire connaître...

Choix des images et « ça a été » : RB/RB, La Chambre claire

Barthes insère en effet à nouveau des images dans ces œuvres postérieures, dans *RB par RB* ou *La Chambre claire*. Elles n'ont pas alors en charge de révéler l'étrangeté merveilleuse d'une sémiotique lointaine, elles n'ont plus pour surprendre que le plaisir d'une anecdote ou de l'art, quel devient alors leur rôle ? On retrouverait la circulation du sens évidemment, les incises faites au texte, le plaisir pur de la contemplation aussi, mais en 75 et en 79, on s'attendrait aussi à ce que chez Barthes les images familières servent d'attestations, ponctuent ou ouvrent son discours par l'effet bouleversant du « réel à l'état passé » qu'authentifieraient les photos dans ses deux textes les plus autobiographiques : on ne parvient pas à un livre aussi fort sur la photographie sans que le noème qu'on y a trouvé ne se reflète dans le choix des images qu'on présente, ne serait-ce que de façon sourde ou subreptice ; autrement dit, les photos de Roland Barthes devraient dire le « ça a été » du réel évoqué, mais quel réel ?

Aucune des images de *La Chambre claire* ne paraît attester une réalité à laquelle s'attacherait l'émotion individuelle du regardeur Barthes⁷, signalant l'exception autobiographique d'un affect privé qui s'opposerait au commun social, culturel ou politique : le masque de William Casby par Avedon, ou du notaire de Sander participent en effet de cette émotion privée mais transmissible, d'un individu social à l'autre. A l'inverse, l'unique photo qui authentifierait une réalité affective propre à Roland Barthes, celle du jardin d'hiver, n'est pas, on le sait, publiée dans *La Chambre claire*. Si la première personne qui s'exprime dans cette œuvre correspond par bien des aspects au sujet individuel et privé qu'est l'auteur, dans le choix des photos de *La Chambre claire*, le je paraît reculer, se modéliser comme dans les *Fragments d'un discours amoureux*, en personne fondamentale du Regardeur⁸. Comme une pudeur érigerait un contrat social face à la réception des photos, l'iconographie de *La Chambre claire* paraît d'un prime abord déroger à la règle annoncée de l'intérêt particulier.

⁷ « L'illustration de l'essai est presque exclusivement constituée de clichés connus appartenant à des artistes connus » remarque Philippe Ortel, dans son article « *La Chambre claire* ou le refus de l'art » qui interroge le rapport entre le punctum barthésien et la responsabilité de l'artiste, dans *Roland Barthes et la photo : le pire des signes*, Les Cahiers de la Photographie/ Contrejour, 1990 (pp.32-39)

⁸ c'est le reproche que semble lui adresser Guibert dans le compte-rendu de lecture de *La Chambre claire* au journal *Le Monde* du 28 février 1980 : « Le livre présente donc des photos qui ne sont pas forcément « les photos préférées », mais des photos qui laissent passer du texte, des photos exemplaires. »

C'est dans *Roland Barthes* par Roland Barthes⁹ que les photos privées se succèdent en début de volume : façon album, elles montrent, « mêlées au roman familial, [...] les figurations d'une préhistoire du corps » (RB/RB 8). Une chronologie passablement dérangée présente en effet les photos de Barthes avant sa naissance, son enfance maternelle, son adolescence, pour s'achever sur trois photos récentes de l'auteur au travail et un paysage de palmiers. Pourtant, « l'imagerie » comme il l'appelle du début du livre, dans sa disposition comme dans les photos qui la constituent, paraît contredire l'idée du narratif qu'il évoque :

tel est le sens théorique de cette limitation : manifester que le temps du récit (de l'imagerie) finit avec la jeunesse du sujet : il n'y a de biographie que de la vie improductive. Dès que je produis, dès que j'écris, c'est le Texte lui-même qui me dépossède (heureusement) de ma durée narrative. [...] L'imaginaire d'images sera donc arrêté à l'entrée dans la vie productive (qui fut pour moi la sortie du sanatorium).

(RB/RB 8)

L'objectif prétendu de s'en tenir à la « vie improductive » prend bien vite l'apparence d'un leurre lorsque l'on constate que les pages 26, 31, 35, 43 et 45 représentent non plus l'enfant ou l'adolescent tuberculeux annoncés mais précisément l'intellectuel dans les années 1970, à son bureau comme en conférence, ou avec les amis parisiens, dans les différentes postures attendues de l'homme de lettres. D'autre part, les photos mises en vis-à-vis de l'enfance et de l'âge adulte, qui perturbent la chronologie narrative, marquent des constantes plus diachroniques, analytiques, que la succession d'états annoncée par le narratif : le rituel bourgeois du thé qui reste de génération en génération, l'ennui aussi qui persiste de sa nature enfantine jusqu'aux tables rondes des adultes intellectuels ne relèvent pas de « la biographie de la vie improductive », du moins pas de ce sens temporel, antérieur à l'écriture, qu'il paraît vouloir lui attribuer.

Que penser, dès lors, de cette fausse narration, ou de ce faux Narratif, qui devance le Texte ? L'authentification des faits par la photographie : la bourgeoisie, l'amour maternel, Bayonne, le théâtre, l'amitié, l'ennui, le travail, etc. s'y trouvent évidemment, mais qui eût douté de la réalité des mêmes faits *représentés* par le texte ? Le texte qui les légende, plus ou moins long, plus ou moins mythologique dans le biographique, précisément toujours « légendaire », accentue le fait que ce n'est pas uniquement dans ces fonctions indexicales de la photographie qu'il faille chercher l'évidence de sa présence dans le projet éditorial des « écrivains de toujours ». Malmenée par Barthes, l'ambition autobiographique commandée à

⁹ les références de pages seront celles de la réédition de 1995 au Seuil

l'écrivain passe par l'image, et par l'image d'abord, pour la vertu qu'il lui reconnaît de fascination.

Ce plaisir [de présenter des images] est de fascination (et par là même assez égoïste). Je n'ai retenu que les images qui me sidèrent, sans que je sache pourquoi (cette ignorance est le propre de la fascination, et ce que je dirai de chaque image ne sera jamais qu'imaginaire).

(RB/RB 7, RB souligne)

Pas la Narration : la Fascination

Terme-clef du rapport de Barthes aux images, que l'on retrouve aussi bien dans *La Chambre claire*, *L'Empire des signes*, que dans le séminaire « Proust et la photographie », la Fascination pour des photographies (mieux que pour la Photographie) représente le trouble, sentiment inarticulable qui ouvrira la quête de *La Chambre claire* et qui parviendra finalement au « ça a été », nom du noème, précisant la magie exercée par la photo sur son regardeur. Dès lors, l'iconographie du RB/RB constituerait à la fois une entreprise de documentation-témoignage préalable au texte de l'auteur sur lui-même et un sort jeté au lecteur, un peu au hasard, comptant peut-être sur sa sensibilité similaire à la fascination photographique.

De fait, dans cette œuvre dite « autobiographique », trop peu de ces photos relèvent du type « photo-souvenirs », qui représentent des instants, des scènes passées sur des lieux plus ou moins identifiables : la conférence et la table ronde pourraient être de ceux-là, comme la photo à la plage de la mère et des deux fils et celle du frère et de la mère autour du thé, les groupes pages 35 et 37, l'amphithéâtre des *Perses* et enfin le faux couple hétérosexuel de la page 40 (et encore : l'aspect « photo-souvenir » est nié par la mise en doute dans la légende du cliché amoureux qu'elle représente). Soit une dizaine d'images sur les quarante-cinq qui précèdent l'entrée dans le Texte. Ces photos pourraient avoir pour fonction (narrative) de renvoyer à des moments passés de la vie de l'auteur : document biographique, la photo-souvenir pour l'auteur serait l'équivalent pour le lecteur d'une photo-témoignage. Néanmoins, force est de constater que les légendes ne participent en rien à cette « biographie en images » dans la mesure où elles ne précisent jamais le lieu ni la date de ce qui dès lors n'est plus un « document ». Ces renseignements sont en effet relégués, de façon fonctionnelle, à la fin du livre, dans une sorte de table des « illustrations », précisant que « sauf mention particulière, les documents appartiennent à l'auteur ». Ainsi les images n'ont-elles pas pour première

fonction cette caractéristique documentaire propre à éclairer la biographie du sujet Roland Barthes, et si le recueil propose des images-biographèmes, c'est à la manière des reflets d'un miroir aux alouettes, apte à « intoxiquer » le lecteur d'une atmosphère, faite de corps et de lieux.

Intoxication : introduction au « rolandisme »

Certes, le prénom s'y prête mal, peut-être parce qu'on a peu l'habitude que l'auteur s'y réfère lui-même, mais si on en fait ce néologisme incongru, c'est qu'il nous semble que la démarche de Barthes dans son *Séminaire Proust et la photographie, examen d'un fonds d'archives photographiques mal connu*¹⁰, relève d'une démarche comparable à celle qui dirige ses choix dans l'iconographie du *RB/RB*. Dans les deux cas, il s'agit de livrer des photos « mal connu[es] » en rapport biographique avec l'écrivain étudié, dans les deux cas, c'est Barthes qui présente les photos et qui endosse la perspective critique (au sens chercheuse, enseignante, et barthésienne du terme). En substituant les noms des écrivains dans le passage où il explique l'enjeu de l'examen des photos auquel il veut livrer ses étudiants, on peut lire :

Il ne s'agit pas non plus, du moins directement, de « [Barthes] », comme un nom littéraire, auteur de [*Roland Barthes* par Roland Barthes] → J'ai déjà indiqué la naissance d'un investissement particulier dans la personne civile de [Barthes] : sa vie, ses amis, ses excentricités : le [Rolandisme] → le séminaire s'adresse aux [Rolandiens] → comme dans les annonces, je dirai : non-[rolandiens], s'abstenir ; ça ne peut que les ennuyer profondément. Donc [livre] ni sur la Photo, ni sur [Barthes], mais sur « [Roland] ». (SémPP 391)

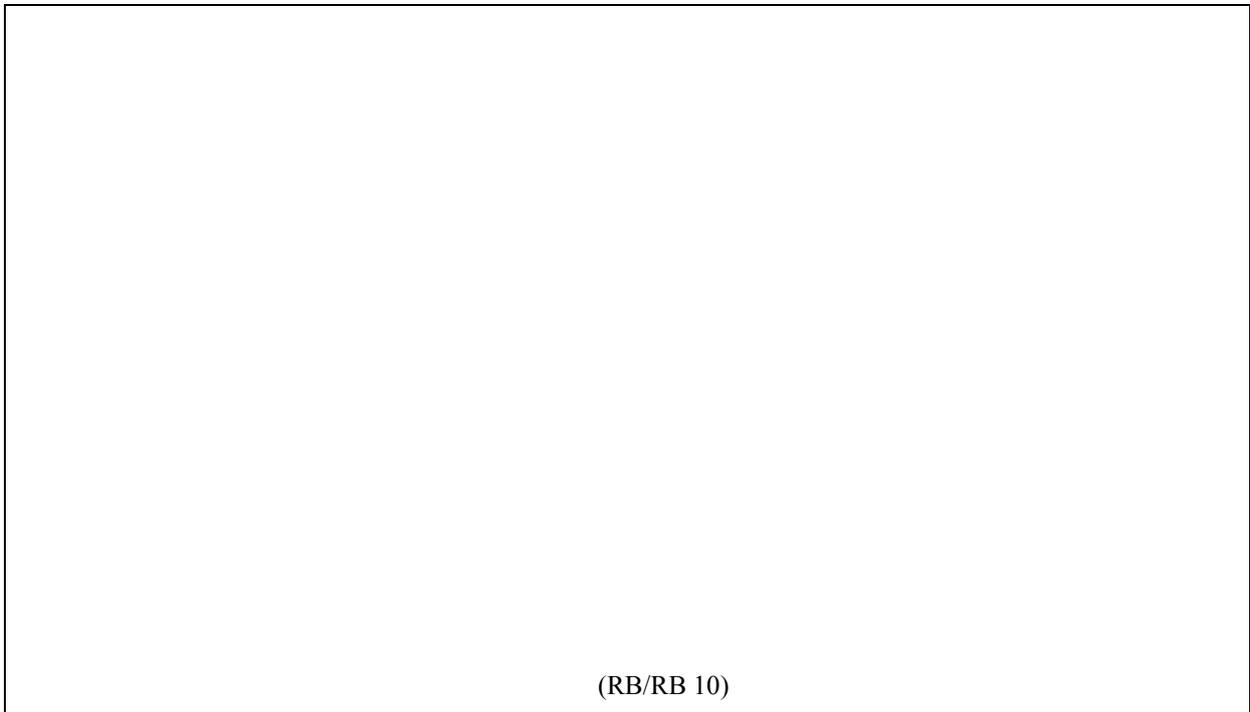
Aux « excentricités » près, la citation trafiquée joue son rôle de problématique envisageable ; « l'intérêt profond, sérieux, la chance, le kairós de ces séances [où l'on « feuillettera des images »], note-t-il plus bas, c'est, dans mon esprit, de produire une *intoxication*, une *fascination*, action propre à l'Image ». Des photos qui porteraient alors sur l'individu civil de Roland, c'est-à-dire aussi son image sociale. En effet, l'objectif du livre comme « du séminaire n'est pas intellectuel : c'est seulement de vous intoxiquer d'un monde, comme je le suis de ces photos, et comme Proust [Barthes] le fut de leurs originaux ». (SemPP391)

¹⁰ paru en fin de *La Préparation du roman I et II Cours et séminaires au Collège de France* (1978-1979 et 1979-1980), Seuil, novembre 2003

L'ensemble des photos présentées dans le *Roland Barthes* pourrait alors initier cette « intoxication » ; l'objet de cette partie est ainsi de mettre en évidence ce qui se trame dans les images choisies par Barthes, à quelle opération de réception il amène le destinataire en les représentant et en les légendant. On commencera ainsi par les photos de lieux de « l'enfance du narrateur », avant d'aborder la galerie des portraits, dans la mesure où les photos de lieux et leurs légendes ménagent déjà un mode de fonctionnement singulier. De fait, les commentaires qui accompagnent (ou non) cet album préalable induisent d'autres sens que l'indexation des lieux parcourus par « le narrateur ».

Les glissements des lieux : Bayonne-Combray

A quelques exceptions près, sur lesquelles on reviendra, les images de lieux sont commentées : cartes postales de Bayonne ou maison grand-paternelle, le discours qui les accompagne, Barthes en avait prévenu, se déplace : « ce que je dirai de chaque image ne sera jamais qu'imaginaire. » (RB/RB7) C'est cette articulation, de l'imaginaire du langage qui s'oppose au visible attesté par l'image, qui nous intéresse ici.



L'auteur oppose page 10 la perfection ouverte de la ville « Bayonne, ville parfaite : fluviale, aérée d'entours sonores » à son enfermement « et cependant, ville enfermée, ville romanesque ». Pourtant dans la carte postale, si l'on voit clairement la

circulation (trouée de la rue vers le fond, fenêtres aux façades, passage du fleuve), l'enfermement évoqué ne paraît lié qu'au cadrage qui en effet enclot le paysage de ville, le structure, l'organise. En d'autres termes, la légende (l'imaginaire du langage) met en évidence non le visible (le réel qui se donne à voir à Bayonne) mais *cette* image de Bayonne : la photo enferme le visible en l'organisant, et selon Barthes, cette clôture a à voir avec le romanesque. Le romanesque comme affaire de point de vue, de cadre ? le miroir grossissant de l'opticien de Combray n'est sans doute pas loin, et la vieille vue du port a tôt fait d'en évoquer une autre, celle de Delft.

Le chemin de la page 11 pourrait encore évoquer Proust, d'une part en raison de la référence faite aux « odeurs » dans le texte (bien qu'il ne précise nul parfum d'aubépine) et des rencontres (potin bourgeois) de « quelque dame de la bourgeoisie bayonnaise qui remontait vers sa villa des Arènes, un petit paquet du « Bon Goût » à la main ». Néanmoins, si l'on repère encore un syndrome de l'image proustienne (ce glissement des images vers d'autres en superposition indécidable), c'est aussi et surtout peut-être parce que le chemin photographié en *représente* ici explicitement

(RB/RB 11)

un autre : c'est « par un chemin semblable » que l'on descendait vers la Poterne ; Barthes ne commente donc pas ainsi l'image que nous voyons, le lieu parcouru, mais l'imaginaire – une autre image – qu'évoque cette photographie. Comme pour le port, il semble que les images choisies le soient en fonction de leur pouvoir de suggestion d'autres images (proustiennes ?).

Enfin, la maison de l'enfance bayonnaise : deux photos la présentent, la première en pleine page fait face à sa description de « jouet-maquette en bois », de « chalet » modeste, mais organisé comme « un château de roman ». La vue qui en est donnée correspond mieux, à vrai dire, à la modestie évoquée qu'au romanesque château, mais les branches au premier plan (du grand magnolia ?) lui confèrent un peu du mystère propre à la dissimulation qu'on retrouve avec les persiennes du premier étage et les volets de la fenêtre basse de gauche, tirés

« en clef ». Le texte quant à lui, s'attache à décrire les jardins invisibles à l'image, qui semblent le vrai lieu, dérobé à la vue, de « l'enfance du narrateur », contigus mais invisibles.

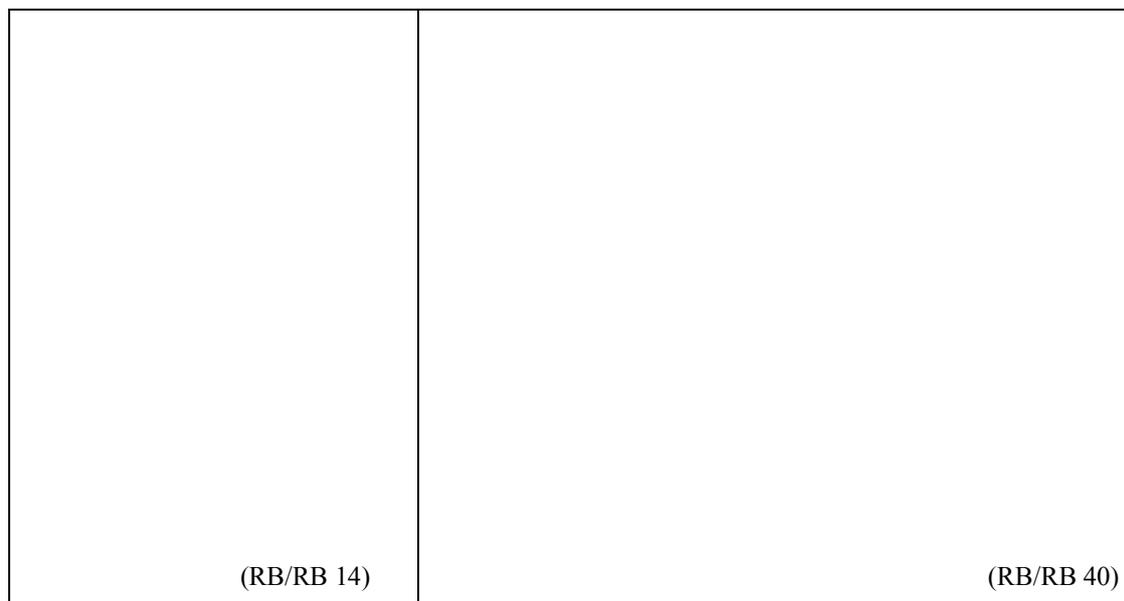
Ainsi, les photos de lieux jouent un double rôle dans l'œuvre : le premier consiste naturellement à présenter des lieux réels, les lieux parcourus par « le narrateur » : une ville, un chemin, une maison qui existent ou ont existé à Bayonne¹¹ ; mais elles s'avancent aussi en tant qu'images elles-mêmes, dans leur qualité d'organisation romanesque du visible qui offre de construire Bayonne en ville renfermée, romanesque, ou encore de désigner un lieu imaginaire à partir d'un lieu réel photographié, soit par contiguïté spatiale (synecdoque : la maison pour les jardins), soit par ressemblance (métaphore : un chemin pour un autre semblable). On notera l'exception que constitue le chemin, puisqu'en quelque sorte Barthes « triche » par cet usage métaphorique avec le noème d'authentification de la photo qui, contrairement à la peinture par exemple, n'a pas pour vocation de montrer un « chemin semblable » mais, de façon déictique : « ce » chemin lui-même. Néanmoins, ces trois usages de la photo apparaissent : structurant le visible, synecdochique, métaphorique, comme trois façons d'utiliser la technique de reproduction du réel à des fins imaginaires.

Boules de buis et cache-cache dans l'image

Trois autres photos suggèrent un autre fonctionnement, qui ont en outre pour point commun de révéler la réalité d'une sexualité précisément masquée par l'image. Le narrateur pose page 14 dans les jardins, garçon sage en culottes courtes au centre d'une allée, avec en arrière-plan l'une des boules de buis mentionnée en légende : « Au fond, une allée plus sombre et deux boules creuses de buis : quelques épisodes de sexualité enfantine y eurent lieu. ». On trouvera à l'identique avec le couple de la page 40 ce type de légende qui corrige (inverse) le sens de l'image : l'enfant sage de la photo dissimule l'adolescent sexué caché

¹¹ Alain Fleischer insiste davantage quant à la présence de la photo de la maison grand-paternelle sur sa disparition au moment de l'écriture, évoquée par la dernière phrase du texte en vis-à-vis ; il remarque que la « rêverie romanesque [...] débouche sur Jules Verne et Charles Fourier, engendrée par l'image, mais [...] réduit aussi l'image d'une façade assez banale et flou au rôle de pauvre illustration utilisée faute de mieux. Il faut attendre la dernière phrase, mise entre parenthèses de manière anodine (comme dans un repli, une coulisse du texte), pour qu'à la dernière minute l'équilibre s'établisse : « (Cette maison a aujourd'hui disparu, emportée par l'Immobilier bayonnais.) ». On comprend alors qu'il s'agit de cette maison-là et pas d'une autre, et que tout le texte ne conduit vers cette image que pour révéler le néant dont elle cachait le trou : et c'est alors, évidemment, qu'on y tombe. » in « Légender le siècle », catalogue de l'exposition R/B au Centre Georges Pompidou, Seuil, Centre Pompidou, IMEC, Paris 2002, p.123

derrière, dans l'ombre du jardin, comme plus loin l'air stéréotypé du couple hétérosexuel fera une curieuse façade devant l'homosexualité avérée.



Dans cette image du couple, « d'où vient donc cet air-là ? la nature ? le code ? », la difficulté réside cependant dans la définition de « cet air-là » qu'il interroge¹². Est-ce « l'air » de la détresse que Barthes voit dans son regard de jeune homme, qui contraste avec le sourire radieux de la fille qui se tromperait radicalement sur le « couple » improbable qu'ils paraissent former ? ou bien, un autre air, à l'opposé, celui du désir ? Barthes questionnerait son regard grave, les yeux lourds d'un désir contenu et le sourire épanoui de la fille : « d'où vient donc cet air-là ? la nature ? le code ? ». Si cet air se retrouve en effet dans toutes les photos de vrais fiancés dans ces années-là, de fait, la lourdeur sentimentale des paupières viserait ici une autre personne que la fille près du jeune Barthes, et la question qui pourrait se poser devant ce regard est celle, en fait, de l'identité du photographe, invisible à l'image qui fait face au couple qui pose. La question « d'où vient cet air-là » suggère qu'on puisse la prendre au sens littéral d'une localisation : il viendrait, dès lors, de l'autre côté de l'appareil, et pourrait être adressé à un troisième homme invisible, un peu comme la réalité sexuée du garçon dans l'allée se trouvait derrière lui. Dans les deux cas de figure (proprement dite), la

¹² Peut-être doit-on voir dans cette interrogation qui incrimine le code les restes de l'interrogation sur le message photographique qu'il étudiait dans les années 60. .

légende tire le regard sur l'anomalie présente à l'image d'un « couple » qui n'existe pas. Faux garçon sage et faux fiancé dans ces deux lieux communs de la photographie sont trahis par la légende qui renvoie à un autre lieu de l'image : derrière le garçon, face au jeune homme, des espaces invisibles à l'image sont investis d'une autre réalité que celle qui est représentée.

Là encore, on doit noter ce déplacement singulier : la photo atteste un lieu, une présence, tandis que la légende désigne *une réalité à côté*, invisible à l'image, mais qui lui est spatialement contiguë. Dès lors, la photo en arrive à ce fonctionnement bizarre, qui est d'attester un imaginaire voisin, matériellement, réellement voisin, du réel photographié.

On pourrait ajouter encore à ce type de légendes celle de la page 23, pour la photo des Allées marines au bord de l'Adour, là aussi on trouve une photo banale (une carte postale) prise en journée, alors que dans la légende Barthes paraît en désigner la toute autre réalité nocturne d'un lieu de drague : « Souvent, le soir, pour rentrer, croquet par les Allées marines [...] il régnait là une sexualité de jardin public » (RB/RB 23).

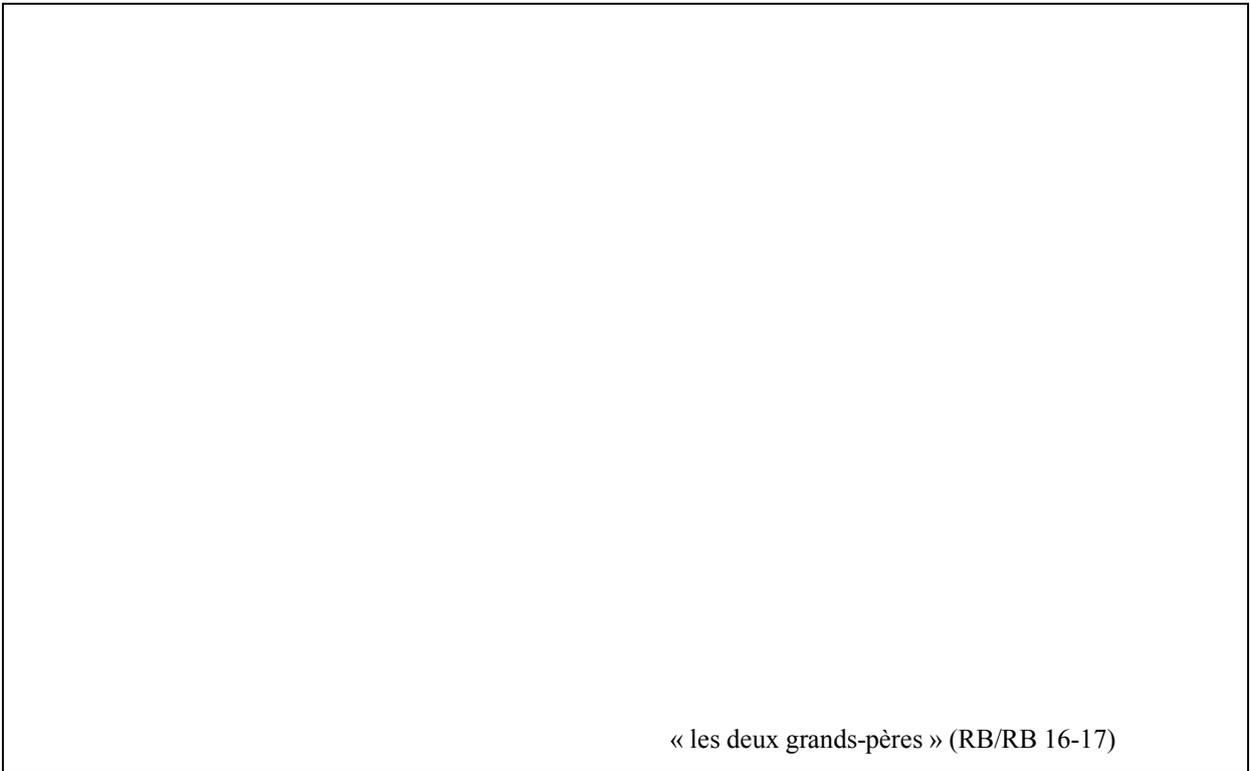
Image/Imaginaire : l'articulation du visible attesté de la photo et de l'imaginaire du langage procède ainsi par glissements, dans une opération qui touche l'un et l'autre, une sorte de contamination réciproque : l'imaginaire – invisible – du langage se trouve en effet attesté par des photos qui pourtant ne le représentent pas. L'intoxication, dès lors, relève moins d'un monde réel de Barthes livré à la fascination du lecteur, que de cette opération par laquelle l'auteur nous invite à voir la réalité de ce qui se cache dans l'image, comme au jeu enfantin des sept erreurs (repérer les boules de buis, cet air-là, un lieu de drague). Cette recherche dans le visible de quelque chose qui s'y trouve déjà mais reste à définir, à identifier, pourrait constituer une définition juste du regard, distinct de la vue. L'intoxication consisterait alors à contaminer le visible par l'imaginaire, et réciproquement ; la dynamique insidieuse se joue dans l'écart qui les oppose de fait avec la photographie comme des antonymes (le visible de la photographie ne pouvant être, techniquement, jamais imaginaire¹³). Ainsi la photo en vient-

¹³ cette affirmation n'est évidemment juste que si l'on s'en tient à la perspective de Barthes face à la Photographie et sa prise au réel qui lui permet de dire en tant que regardeur « ça a été ». On remarquera qu'il ne présente jamais dans ses livres qu'un seul type spécifique d'images photographiques, qui ressemblent au visible duquel elles sont « prélevées ». On se souvient que dans *La Chambre claire*, il méprise les effets de dissemblance de la photo au réel (par exemple la goutte de lait d'Edgerton) sans suggérer jamais que ces derniers ne sont ni plus ni moins que d'autres réglages des effets qui amènent la ressemblance. Daniel Grojnowski note ainsi : « L'un des paradoxes de la « Note sur la photographie » est d'ignorer [...] de nombreux types d'images, si bien que son iconographie tend à constituer une sorte d'artefact [...]. En effet, pas plus que des « photos personnelles », on ne trouve, par exemple, ni photomontage, ni travail direct sur le négatif, ni photos abstraites, expérimentales, fantastiques, fantaisistes, ni truquage, ni manipulation. » (in *Photographie et langage*, José Corti 2002, p. 305)

elle finalement à attester l'imaginaire du langage ; du reste Barthes en avait prévenu : l'enfant des photos n'est jamais qu'un narrateur, un personnage de roman.

« Le monde de Roland » : lignage, bourgeoisie

Comme dans le « séminaire ni sur la Photo, ni sur Proust, mais sur Marcel », Barthes propose à l'entrée de son « essai biographique » sur lui-même une galerie de portraits, propre comme le séminaire marcellien à nous « intoxiquer d'un monde, comme [Barthes] le fut de ses originaux ». Ce « monde de Roland » s'ouvre ainsi sur la série des portraits de famille et oppose clairement les deux côtés, maternel et paternel, de sa généalogie, en proposant d'abord une alternance neutre (les deux grands-pères, les deux grands-mères...) qui conduit à la comparaison.



« les deux grands-pères » (RB/RB 16-17)

Cependant, la disposition sur l'espace des deux pages des photos des grands-pères et des légendes crée une sorte de chiasme qui brouille le rapport entre la personnalité décrite et la personne portraiturée. Faut-il lire horizontalement ou verticalement l'image et sa légende ? Lequel de l'officier ou du bourgeois est l'amateur de musique et d'objets en bois ? lequel s'ennuyait tant dans sa vieillesse qu'« il vivait de plus en plus en avance » ? celui de droite, le grand-père paternel, est le plus vieux, et l'allusion aux manies de vieillard paraîtrait mieux lui convenir qu'à l'officier au regard décidé, lointain, dont les cheveux ne sont pas encore gris (il

onnerait alors son prestige de militaire décoré de loisirs délicats ?). Néanmoins, la légende dit de celui-là, de l'amateur d'art, « Lui non plus ne tenait aucun discours », de sorte que le forclusif anaphorique renvoie cette légende deuxième comme référence à la deuxième image, à droite : au bourgeois la délicatesse, au militaire l'ennui avec l'âge ? Si la personnalité propre à chacun des silencieux aïeux est brouillée, le croisement désigne en revanche clairement, à l'intersection des deux lign(é)es transversales, le petit-fils héréditairement tiré vers l'ennui et vers l'art.

Dans le séminaire *La préparation du roman 2. L'œuvre comme volonté*, Barthes s'explique plus précisément sur cette affaire de lignage : « pas de belles choses sans lignage → lignage ≠ héritage ; il ne s'agit pas de reconduire, de recopier, d'imiter, de conserver ; il s'agit de recourir à une sorte d'hérédité des valeurs nobles, comme un aristocrate sans argent, sans héritage, peut rester un aristocrate ; une écriture a besoin d'une hérédité. »¹⁴ L'hérédité, donc, le lignage, et non l'héritage : la confusion des légendes assumerait cette nuance qui s'effectue dans le recul du concret vers le mouvement qui l'apporte : les grands-pères comme individus se trouvent ainsi suspendus dans cette valeur (imaginaire, aristocratique) du lignage qui aboutit finalement au déshérité, au *Desdichado*¹⁵ : l'écrivain. Et lorsqu'il parle d'« intoxication » par les images du monde de Marcel, il est possible d'y voir aussi l'empoisonnement généalogique (« la fin est dans le commencement » disait Beckett), cet empoisement dont l'imaginaire seul permet de se tirer tant bien que mal, en corps à corps (mon corps contre le ça de mon corps) contre un réel révolu par là-même irrémédiable : comme la photo, la généalogie génère cet imaginaire « bizarre », d'un résultat étranger à ce qu'elle a pourtant produit (encore le fameux paradoxe du noème : « ça a été » // « ce n'est pas là »). Roland, et non Barthes (telle est, dès lors, l'autre évidence du marcellisme et du rolandisme : l'évacuation du nom du père), accuse l'abstraction du réel généalogique par le brassage des figures – réelles – et des personnalités – verbales, imaginaires, proprement légendaires –, cet étrange chiasme des visages et des personnalités des grands-pères œuvre à la construction d'une hérédité sans héritage, d'un imaginaire d'ascendance plutôt qu'à une reconnaissance de dettes. Avec ces portraits anciens du siècle de Balzac ou de Proust, Roland s'inscrit cependant aussi dans un lignage commencé au XIX^eme, l'époque où la bourgeoisie l'a emporté sur l'aristocratie, cette dernière dès lors devenue tout entière imaginaire social, telle qu'on la retrouve chez Marcel du côté de Guermantes et chez Roland du côté maternel.

¹⁴ séance du 23 février 1980, *La Préparation du roman I et II*, Seuil, 2003, p. 381

¹⁵ comme Nerval dans son fameux sonnet, avec l'iconographie de sa généalogie, Barthes semble ici se pourvoir d'un blason imaginaire qui le sacre Poète, au XX^eme écrivain.

D'un côté Guermantes, de l'autre, les Verdurin

En effet, les portraits des grands-mères amènent une dimension sociale que ne manifestaient pas encore très clairement les photos des grands-pères. Le discours absent chez les grands-pères apparaît dans la légende dévolu aux femmes, et aussitôt associé à l'idée de communauté : elles parlent donc elles fondent ou participent à un groupe social. Si on retrouve ici une analyse connue de la fonction cohésive et coercitive du discours chez Barthes, on notera que ce pouvoir a trait au Matriarcat des deux grand-familles, et que c'est à cette référence sociologique qu'il étend immédiatement les photos des grand-mères. La confrontation des deux photos suggère ainsi que son ascendance correspond d'abord à une rencontre de milieux différents, une sorte d'hybridation sociale, réunissant singulièrement deux milieux sociaux et féminins que tout oppose.

Côté Guermantes, en quelque sorte, la famille maternelle ressemble à un rêve d'enfant : le grand-père, l'officier, est explorateur, et son portrait comme sa notice biographique sont tirés du Larousse. La lithographie – et non la photographie – tire l'image vers le trait, partant le document vers la légende. Rien dans le commentaire (et on ne sait même pas, on l'a vu, lequel correspond au portrait) ne se réfère à une dimension d'homme illustre, de sorte que c'est à la technique de reproduction de l'image que revient la charge de signaler son exception : la lithographie désigne l'image publiée, publique.

La grand-mère maternelle s'oppose aussi radicalement à la bourgeoisie paternelle : elle est « belle, parisienne », et pose seule, fine, très élégante dans une robe à la mode. Les repères des illustrations donnent son nom de jeune fille, Noémi Revelin, et non, comme pour Berthe Barthes, le nom marital (le Nom de Famille)¹⁶. Côté maternel, donc, milieu mondain propre à une époque (le XIXème : les explorateurs de Jules Verne, les salons de duchesse de Proust) ; ce côté de l'ascendance n'affiche comme seule cohérence que l'appartenance des individus à un groupe social, et non à une famille : une sorte de salon mondain où se réunissent les membres différents d'une même caste.

« les deux grands-mères » (RB/RB 19)

Ce ne sera pas le milieu familial dans lequel Roland grandira, la Famille est du côté paternel, comme en témoigne la photo de la grand-mère non pas seule, mais entourée de son mari et de sa fille. On le voit, dès la première image le Matriarcat est dévolu aux Barthes, installé dans une pose immuable et stéréotypée, alors que la belle Noémi déjà seule, et posant de profil, est prête à disparaître.

Pas très charitable avec la grand-mère paternelle, sitôt lui avoir reconnu une bonté provinciale (la bonne Françoise ?), Roland la place du côté Verdurin. Entamant la description d'une bourgeoise de province avide de mondanité (et glissant au passage la déchéance de l'imaginaire aristocratique, d'abord bassement récupéré en « noblesse dont elle était pourtant issue », puis rattrapé par le moteur bourgeois, l'argent), il termine par une parenthèse vacharde : « (la suite dans Proust) ». En effet, ses imparfaits du subjonctif lui viennent du couvent, et lors même qu'on se surprend à penser à *La Religieuse* d'un Diderot, on constate que sa présentation tourne autour d'un champ lexical du désir (« sentiment vif, la brûlait comme une passion amoureuse, l'objet du désir, attirer ») qui désigne presque explicitement

¹⁶ patronyme qui peut également se justifier par le divorce évoqué dans *La Chambre claire* quand Barthes décrit les enfants de la photo du Jardin d'hiver : « Le frère et la sœur, unis entre eux, je le savais, par la désunion des parents, qui devaient divorcer peu de temps après [...] » (CC 106)

un lesbianisme refoulé, insinuation mesquine et drôle quant à la brave mère de famille photographiée en face, fièrement assise entre son mari et sa fille.

La dernière parenthèse de la légende, qui nous tire de chez Proust pour nous envoyer en Chine, s'achève sur une tradition ancienne : « En Chine, il y a très longtemps, toute la communauté était enterrée autour de la grand-mère », elle confirme encore cette emprise sociale, poisseuse et menaçante, de la grand-mère paternelle : la communauté – « la petite communauté » de Madame Verdurin.

C'est pourtant de cette famille-là, la paternelle, la bourgeoise, qu'il sera le plus question dans la suite de l'album, probablement parce que c'est dans ce milieu que Roland a grandi ; mais s'il y trouve peut-être le plus de souvenirs, l'attachement que Barthes manifeste à montrer cette famille finalement peu désirable suggérerait un paradoxe si on ne gardait à l'esprit cet enjeu d'« intoxication » explicité dans l'introduction au séminaire marcellien.

La famille du père

Qui sont les enfants de Mme Barthes-Verdurin et de son brave homme de mari ? A lire les légendes des photos qui suivent, elle n'en aurait (heureusement) pas : le texte ne dénote en effet pas la filiation mais le rapport à l'intérieur de la génération entre « la sœur du père », qui « fut seule toute sa vie » et « le père », « mort très tôt (à la guerre) ». La fillette s'ennuie, dans une sorte de détresse sans nul motif donné que la photo de la page précédente : sa famille auprès de laquelle, adulte, elle posait encore, figée entre père et mère, dans la « communauté [déjà] enterrée autour de la grand-mère ».

Le père, quant à lui, figure en rescapé de la poisse familiale, revêtu de l'issue salvatrice que représente son uniforme d'officier de marine. Il s'en est échappé, pour un temps : la parenthèse « mort très tôt (à la guerre) » relève assez de l'expression stéréotypée pour qu'on imagine la récupération dans le discours par la grand-mère. Si l'auteur précise ensuite qu'« il n'était pris dans aucun discours du souvenir ou du sacrifice », c'est « par le relais maternel » que sa mémoire ne fut jamais oppressive pour l'enfant.

Deux photos de lui, un portrait et un instantané, accusent une ressemblance avec le grand-père maternel, également officier en uniforme et moustachu, également silencieux, lointain. La seconde photo, au format plus réduit et qui le présente au second plan sur le pont d'un bateau, pourrait de fait désigner cet éloignement. C'est d'ailleurs une photo de bord de mer qui achèvera d'évoquer son absence : « La famille sans le familialisme », au grand complet (ses deux fils et leur mère veuve) sur la plage sans lui.

(RB/RB 21)

Sombrés dans le milieu marin ou le milieu maternel, pris dans la [MER], les deux membres de la génération du père, sa sœur et lui-même, sont évacués très vite pour revenir à la famille grand-paternelle, « une famille de notaires de la Haute-Garonne » (25). Roland, sa mère et son frère, en sont détachés par les photos (aucun cliché de groupe ne rassemble jamais comme famille les grands-parents paternels, la mère et les deux fils), ce constat signale l'évidence du détachement du trio par rapport à la communauté « familialiste », mais il devient dès lors plus intéressant de s'interroger sur la place importante que l'auteur réserve à la description de cette famille bourgeoise : Barthes semble en effet faire de cette famille, comme du rituel du thé, un « indice bourgeois [au] charme certain ».

La bourgeoisie : d'un milieu à un monde

On a déjà noté que l'installation par Barthes de son monde dans le XIX^{ème} siècle avec les portraits des grands-parents évoquait la fin de l'aristocratie (lignage délesté de l'héritage) décrite par Proust en même temps que l'ascendance réelle, terrienne, d'un monde bourgeois dont les valeurs mondaines s'opposent concrètement à une aristocratie devenue tout imaginaire. La photo participe à ce parti-pris de l'affirmation du milieu bourgeois : si la galerie de portraits des ancêtres est une tradition propre à l'aristocratie, elle ne l'est que dans la mesure où les portraits sont peints, et non photographiés. La photo, médium bourgeois, remplace ainsi dans l'album la peinture dans la galerie des ancêtres : en ce sens, elle affirme en soi les origines dans la bourgeoisie, elle inscrit la descendance dans le réel, l'industrie du

XIXème, et non dans l’imaginaire aristocratique d’une peinture toujours avantageuse, décalée du réel, esthétique.

De la même manière, la reproduction du billet de reconnaissance de dettes, signé par le grand-père Léon Barthes en 1884, et contresigné par son épouse, ne trouve sa justification que dans le cadre de la description d’une bourgeoisie « frappée de déclassement », comme le signale Martin Melkonian¹⁷ qui note plus loin « combien la photographie révèle sur-le-champ (sans chichi) ce que le texte, en règle générale, ne cède qu’au taux de l’épargne, honteusement, sur le ton de la confession maniérée ou embarrassée. » De fait, rien ne relève en effet de l’aveu dans cette image qui dit pourtant de la manière la plus explicite – et la plus authentique – l’inconfort social, ce que Barthes, dans le paragraphe titré « argent » nommera la « gêne ». Peut-être peut-on envisager dès lors la présence de ce billet dans l’autre sens qui est le sien : la définition de la bourgeoisie comme affaire de famille et d’argent (Léon et Berthe signent ce billet à leur « oncle, Paul Raymond », et s’engagent à lui verser les intérêts qu’implique ce prêt). L’auteur raconte également page 15 comment la grand-mère paternelle « imbue de bourgeoisie » est attirée par « la veuve d’un pharmacien (enrichi par l’invention d’un coaltar) » : la parenthèse pointe assez clairement le moteur du désir. S’il s’agit encore peut-être de montrer le déclassement de la famille Barthes, il n’en reste pas moins que ce rapport de la bourgeoisie familiale à l’argent s’inscrit dans l’évocation générale de la lignée des Barthes, dont la photo page 25 pourvoit le narrateur. La légende fait glisser insensiblement la lignée généalogique de la famille bourgeoise vers l’idée de la chaîne de production : « Ce jeune homme aux yeux bleus, au coude pensif, sera le père de mon père. Dernière stase de cette descente : mon corps. La lignée a fini par produire un être pour rien. ».

¹⁷ Martin Melkonian, *Le Corps couché de Roland Barthes*, Librairie Séguier, Paris, 1989, p.57

« le roman familial » (RB/RB 19)

« la souche » (CC 163)

La famille produit des êtres, comme la bourgeoisie des biens¹⁸ : « un être pour rien » signale la faillite de l'entreprise avec Roland (comment nier ici un sentiment, si léger, si inoffensif soit-il, de revanche ?). Cette définition de la famille Barthes comme bourgeoise, c'est-à-dire qui réunit jusqu'à les confondre filiation et productivité, pour finalement faire faillite avec Roland, est d'autant mieux mise en valeur si l'on constate l'écart que creuse la comparaison avec la remarque touchant la généalogie de la mère dans *La Chambre claire*, qui nie la descendance à propos de la photo intitulée « La Souche » : « quel rapport entre ma mère et son aïeul, formidable, monumental, hugolien, tant il incarne la distance inhumaine de la souche ? » (CC 162-164, je souligne)

Roland paraît prendre des distances avec la famille bourgeoise dès lors que sa lignée est considérée en termes de production, néanmoins si le milieu décrit ne l'est pas en termes élogieux, peut-être s'agit-il davantage de mettre en évidence un système bien connu : la bourgeoisie = la famille et l'argent, dans un autre but que la plainte ironique d'une ascendance un peu ridicule. L'attachement que manifeste Barthes à cette description d'un milieu qui à la fois est le sien et ne l'est pas, pourrait précisément témoigner de ce paradoxe qu'on lit dans *La Chambre claire* : la découverte du lignage, « en même temps qu'elle affirme une permanence (qui est la vérité de l'espèce, non la mienne) elle fait éclater la différence mystérieuse des êtres issus d'une même famille » (CC 162). La « vérité de l'espèce » se manifeste peut-être dans l'hypallage de la pose « au coude pensif »¹⁹, qui revient comme marque de fabrique de la

¹⁸ comme « la jeune fille bourgeoise » (je), page 56, « produisait inutilement, bêtement, pour elle-même, mais elle produisait » On trouve ici de nouveau la noblesse qu'acquiert un verbe une fois débarrassé de sa transitivité.

¹⁹ François Noudelmann, dans « Roland Barthes : de la main gauche », interprète cette « déclinaison du « coude pensif » comme un besoin apparent du corps à être soutenu, en s'appuyant sur le commentaire de David A. Miller pour qui le besoin d'un soutien physique de la mère mettait en scène une passivité homosexuelle (in *Bringing out Roland Barthes*, California Press, 1992) il écrit : « le coude pensif marque une défaillance constitutive et généalogique : il y a quelque chose de corrompu dans la généalogie. Ici le roman-photo familial raconte la défection de la virilité. » (in *Rue Descartes* n° 34 op. cit., p. 53), et poursuit dans *Pour en finir avec la*

chaîne (re-)productive, du grand-père p. 25, au père p.26, jusqu'à lui-même p.31 ; de la même manière que le texte insiste sur l'ennui qui se répète de génération en génération, comme le rituel du thé reste aussi p.26 « de génération en génération », autour duquel posent de nouveau un fils et sa mère.

En somme, une position du coude finalement assez courante (le voisin de droite de Roland Barthes page 31 l'utilise aussi), une certaine tendance à l'ennui et un rituel qu'on suppose quotidien représenteraient le seul « héritage » reçu par Barthes de son milieu : cela ne constitue qu'à grand-peine l'aliénation préfigurée par tant de souci descriptif du milieu de la bourgeoisie provinciale auquel appartient, sans la moindre nuance, la famille Barthes. Cette bourgeoisie fortement déterminée, vis-à-vis de laquelle Barthes manifeste tant de distance, constitue de fait quelque chose de l'ordre du spectacle balzacien ; et ce n'est pas tant dans la perspective autobiographique qui doit permettre de comprendre les éléments qui forment une personnalité que Barthes nous présente ce « milieu » de façon surrogatoire, que pour dessiner les contours d'un spectacle, distancié, d'une famille bourgeoise dont il paraît en fait moins le descendant que le spectateur. Autre aspect de la formation de la personnalité de l'auteur, dès lors, puisque cette description n'est rien moins que le récit d'un monde déjà vécu dans l'enfance comme spectacle, une résistance tôt acquise à l'aliénation sociale, distance qui détermine peut-être déjà l'écrivain. Il s'en explique ailleurs, en 1971 dans un entretien avec Jean Thibaudeau²⁰ : « Bayonne, où habitaient mes grands-parents paternels, est une ville qui a eu dans mon passé un rôle proustien – balzacien aussi, car c'est là que j'ai entendu discourir, à longueur de visites, une certaine bourgeoisie provinciale, écoute qui m'a très tôt distrait, plus qu'elle ne m'a oppressé. » et, plus loin, « j'ai déjà dit que ce milieu était pour moi un spectacle ».

Ainsi, l'insistance des images placées dans le texte qui fait incarner à la famille Barthes le modèle imaginaire de la bourgeoisie provinciale, propose de fait moins un récit naturaliste mettant en scène la généalogie qui devait produire Roland, que la description d'un monde où se signale la distance d'un narrateur qui observe comme dans les romans de Balzac et de Proust. La bourgeoisie décrite se présente donc moins en termes de « milieu » (social, réel) que de « monde » (imaginaire, romanesque). On notera là encore que la photo ou le document, la reproduction de pièces authentiques, fournit l'ancrage au réel de ce qui constitue le « roman familial », non plus tant au sens freudien qu'au sens proprement littéraire du genre

généalogie : « la transformation généalogique transforme la reproduction en perte. [...] Par le coude pensif, par cette absence de rectitude, il hérite de ce qui corrompt l'esprit d'héritage. » (Léo Scheer, 2004, p.206)

²⁰ in « Réponses » (aux questions de Jean Thibaudeau), OC tome 2 p. 1308

du récit de fiction aux grandes heures du XIXème réaliste. Le *spectacle* auquel nous convie le narrateur en présentant ces images ressort à cette intoxication du réel par l'imaginaire. Il nous invite à *voir la distance du spectacle*, en somme à être à notre tour contaminé par sa maladie : « j'ai une maladie : je vois le langage » (RB/RB 141)

L'enfance, le romanesque, l'écrivain

Comment mieux signaler l'exception imaginaire de l'enfance, de « la vie improductive » dont l'auteur prétendait exclusivement nous donner « l'imaginaire d'images » avec ses photos ? Il nous faut expliciter cette dernière expression qui, dans la perspective qu'on cherche à établir, frôle l'oxymore dans la mesure où ces images sont photographiques. De fait, le redoublement « imaginaire/images » laisse entendre l'étrangeté, l'anomalie inhérente au face-à-face avec des photos d'enfance. Cette dernière s'avère en effet par essence imaginaire de langage²¹ (l'enfant ne parle pas de l'enfance : il l'est), aussi les photos d'enfance génèrent-elles un imaginaire bizarre, parce que comme l'enfance, elles disent qu'elles ont bien eu lieu, et comme l'enfance, elles ne proposent qu'un rapport *étrange* de l'adulte à lui-même (que Yourcenar résumait par la formule « l'être que j'appelle moi » au début de ses *Souvenirs pieux*).



(RB/RB 29)

Lorsque l'auteur écrit de l'enfance qu'« elle seule, à la regarder, ne [lui] donne pas le regret du temps aboli » (RB/RB 28), il met en évidence cette irréalité de l'imaginaire attesté et rendu visible dans la photo (comment peut-on « regarder son enfance » ? quelle

²¹ l'enfance est tout entière rassemblée dans l'imaginaire du souvenir, du moins *mon enfance* n'existe pas en dehors de mon souvenir, de l'imaginaire de mon souvenir ; les photos de moi enfant, à l'inverse, ne sont jamais des mes souvenirs, au mieux de lieux, de situations, mais jamais de ma figure en tant qu'enfant : il aurait en effet fallu pour cela que je me photographie moi-même, que je me voie au moment où je me photographie, mais comme on l'a constaté avec les autoportraits de Guibert, l'autoportraitiste est toujours aveugle le temps de la photo.

hallucination !). D'autre part, la référence au « temps aboli » renverrait déjà à l'entreprise proustienne si le commentaire de la photo suivante ne mettait pas de plus explicitement les deux auteurs en rapport : il commençait à marcher pendant que l'autre terminait la *Recherche*, s'enchant le narrateur. Mais plus qu'un enchantement face à l'heureuse coïncidence d'une brève contemporanéité avec l'auteur aimé, l'évocation de la vie de Proust dans l'enfance de Barthes achève de signifier la qualité d' « imaginaire-dans-le-réel » (d'imaginaire d'image) de ces photos d'enfance : dans l'image réelle du bambin timide, c'est l'image possible car ancrée dans le réel, contemporaine, de « Proust [qui] vivait encore et terminait *la Recherche* » qui vient s'insinuer. Variante de l'intoxication par les photos par laquelle l'imaginaire s'introduit dans le visible attesté, la photo d'enfance authentifie encore, par contiguïté temporelle cette fois, un imaginaire invisible à l'image : la vie de Proust dans l'enfance de Barthes.

D'autre part, quelle exception figure cette absence de « regret du temps aboli » dont jouit le narrateur en regardant son enfance sinon de ce romanesque investi par le réel ? *L'enfance regardée* serait en soi romanesque – Proust dirait « c'est la littérature » –, une époque qui se confond avec une identité (ou un état), un temps de fait à la fois jamais perdu (jamais possédé) et toujours retrouvé (indéfectible) ; un temps en effet par essence « aboli » dans le même mouvement que la photo : « ça a été » / « ce n'est pas là ». Je ne peux jamais que désigner mon enfance du doigt, à distance.

Du reste, ce fonctionnement ne fait que ramener encore à la personne imaginaire, au « personnage de roman » qui dit tout le livre : « Mais je n'ai jamais ressemblé à cela ! s'exclame le narrateur devant ses portraits, [...] Vous êtes le seul à ne pouvoir jamais vous voir qu'en image, [...] même et surtout pour votre corps, vous êtes condamné à l'imaginaire » (RB/RB 42).

Beau paradoxe, dès lors, de présenter pages suivantes son « corps qui n'est libre de tout imaginaire que lorsqu'il retrouve son espace de travail » dans la mesure où l'image présente nécessairement toujours ce corps *pris* dans l'imaginaire, comme cristallisé, au moment où, dans la photo (au moment de la photo, dit la légende), il s'en pensait délesté. La récupération

(RB/RB 44-45)

est inévitable : de son corps dépris de l'imaginaire aussi on peut dire : « ça a été » / « ce n'est pas là »...

Mais alors peut-être peut-on attribuer cette *bêtise*, l'innocence apparente de cet entêtement malgré l'impossibilité avérée de se montrer libre de tout imaginaire par des images, à un autre enjeu : l'évocation de « l'écrivain comme fantasme » (RB/RB 76-77), fragment dans lequel il évoque le modèle de Gide imaginé dans ses postures d'écrivain, vu, même, « un jour de 1939, au fond de la brasserie Lutétia, mangeant une poire et lisant un livre ». « Car ce que le fantasme impose, écrit-il alors, c'est l'écrivain tel qu'on peut le voir dans son journal intime, c'est *l'écrivain moins son œuvre* : forme suprême du sacré : la marque et le vide. ». Sous couvert d'une bêtise, et précisément parce qu'il insiste sur son incompetence à repérer l'imaginaire qu'il représente pourtant dans l'image, Barthes se livre ici comme fantasme d'écrivain, sans son œuvre et seulement dénoté par l'espace de travail dans lequel il paraît avec insistance (trois photos différentes, le même corps, de quoi dire assez clairement l'ubiquité du fantôme). Le fantôme ne doit-il pas *affirmer bêtement*, insister sur son existence irréaliste, pourtant vide, pour que celui qu'il hante puisse le voir ?

Les quelques images que nous avons feuilletées du *Roland Barthes* permettent ainsi de mieux mettre en évidence l'enjeu de leur présence dans le livre : il s'agit, comme dans le « séminaire ni sur la Photo, ni sur Proust, mais sur Marcel » d'intoxiquer le regard d'un monde, celui de Roland. Cette intoxication, on l'a vu, procède par immixtion de l'imaginaire dans le réel visible, attesté par la photographie. Il ne s'agit pas d'un simple retournement par lequel l'imaginaire remplacerait en l'annulant le réel manifesté par la photo, s'y substituerait, mais comme la métaphore pathologique de l'intoxication le suggère, d'un fonctionnement insidieux qui s'écoule sur le lieu même de la platitude normale du visible photographique, sorte de transmission fiable du réel, comme la drogue qui circule dans le sang ne l'arrête pas mais l'accélère, le ralentit, en désorganise l'écoulement normal. Les effets de cette intoxication passent par des défaillances du rapport à l'image photographique, et vont de l'attestation – hallucinante – de l'imaginaire invisible à l'image (soit dans un détail de l'image elle-même, soit par contiguïté dans le réel, spatiale ou temporelle), à « la forme suprême » d'imaginaire dans le réel qu'est la photographie d'un fantasme. Cette maladie du regard consiste également à percevoir dans un album de famille placé à l'entrée d'un livre sommé d'être autobiographique, la peinture d'un monde romanesque proche des œuvres de Balzac ou de Proust. Il faut y insister : à aucun moment la photo ne perd sa fonction d'authentification, son rapport incontestable au réel : bien au contraire, cette dernière sert le projet qui semble

être celui de Barthes en proposant un « imaginaire d'images », de faire proprement, comme sous l'effet d'une drogue, *halluciner le réel* au lecteur, comme lui-même s'inquiétait ou jouissait de « voir le langage »

Exception : sa mère du Roland Barthes par lui-même à La Chambre claire

On réserve dans notre réflexion sur les images de Barthes une place à part pour celles de sa mère pour les raisons suivantes :

« [...] je ne veux réduire ma mère à la Mère » (CC 116)

« Dans la Mère, il y avait un noyau rayonnant, irréductible : ma mère » (CC 117)

« [...] ce n'est pas une Figure (la Mère), mais un être ; et pas un être, mais une *qualité* (une âme) : non pas l'indispensable, mais l'irremplaçable. » (CC 118)

Cette singularité répétée fournit de fait une problématique envisageable face aux images : de la Mère à *sa mère*, comment les photos choisies par Barthes feraient-elles la différence ?

Esquisse symbolique : La maison maternelle, Fort / Da

Freud dit du corps maternel qu' « il n'est point d'autre lieu dont on puisse dire avec autant de certitude qu'on y a déjà été ». Telle serait alors l'essence du paysage (choisi par le désir) : *heimlich*, réveillant en moi la Mère, nullement inquiétante. (CC 68)

La maison grand-paternelle n'était pas présentée comme « habitable » dans *Roland Barthes*, le texte, on l'a vu, prenant mieux en compte ses extérieurs (les jardins contigus invisibles à l'image) qu'une quelconque vie domestique, privée, qui se déroulerait entre ses murs. C'est plus loin, à la page 32, que figure la maison maternelle, « habitable » :

« *Le délice de ces matinées à U. : le soleil, la maison, les roses, le silence, la musique, le café, le travail, la quiétude insexuelle, la vacance des agressions* »

La maison présentée paraît d'abord banale, la photo prise de la rue accentuant son caractère commun. Elle est carrée, ouverte, un peu protégée de la rue par un muret et une végétation légère, l'angle de vue n'insiste pas sur sa massivité frontale. On remarque que si les ouvertures sont nombreuses au rez-de-chaussée (portail, porte et fenêtres), l'image les rend toutes un

(RB/RB 32)

peu difficiles d'accès : chacune d'entre elle est en partie dissimulée par de la végétation ou un pan du muret, l'angle de vue restreint même la largeur du portail. L'image de la maison paraît ainsi d'autant plus habitable que l'accès en paraît limité : Voie Privée. « Quiétude » et « vacance des agressions » sont en effet mis en valeurs par l'image.

Dans *La Chambre claire* figure aussi une image de maison habitable, *Alhambra* de Clifford (1854) (CC 66-68). Si dans *Roland Barthes*, la photo de la maison est marquée de son plaisir à y vivre, la photo de Clifford le touche parce que, écrit-il, « là j'ai envie de vivre ».

L'apparence générale des deux maisons est évidemment très différente (ancienne / contemporaine), mais les ouvertures dont celle de Grenade est dotée caractérisent aussi la maison ; le porche, les petites fenêtres ouvragées de l'étage et le balcon à droite ont encore en commun avec celles d'U. de marquer autant l'intimité que l'ouverture : le porche conduit à l'ombre tranquille, les volets intérieurs des fenêtres sont fermés, et un rideau déborde à l'extérieur sur le profil du balcon. Le climat méditerranéen est mis en avant, comme le soleil

(CC 67)

à U., les rues sont également désertes (pas d'agression envisageable de la part de l'homme assis contre le mur, au contraire), l'arbre méditerranéen répond aux roses d'U. : en somme, les deux « paysages » de maison partagent les caractéristiques de tranquillité heureuse et chaleureuse qui touchent l'auteur. Naturellement, si pour *Alhambra*, il évoque finalement le corps maternel comme origine de son fantasme d'habitation, U. « réveill[e aussi] en [lui] la

Mère (nullement inquiétante) » dans sa réalité même. Ainsi l'habitation rêvée rejoint la maison maternelle à U. ; on notera que le désir déictique (« là j'ai envie de vivre »), non imaginaire dans la mesure où il pointe droit la photo de Clifford, répond au plaisir mi-anaphorique, mi-imaginaire du souvenir de « ces matinées à U. » non représentées, désir et plaisir échangent ainsi leurs qualités : le fantasme pointant avec précision le réel de la photo, s'y enfonçant, alors que le délicieux souvenir fuit dans le texte à partir de la photo, la déborde ; le rapport aux deux images semble conduire finalement à un mouvement proche de la bobine de Freud.

Les photos de sa mère ou « rien à dire en plus »

La photo en vis-à-vis de la maison d'U. représente « La famille sans le familialisme », comme pour accentuer cette légèreté de l'emprise maternelle, par opposition évidemment à la petite communauté enterrée autour de la grand-mère page 19 : les frères et la mère forment le trio heureux délesté de toute autorité paternelle. La photo est prise à Biscarosse, Landes, vers 1932, comme celle qui suit de l'adolescent Barthes étendu seul sur le sable (« nous, toujours nous »), mais aussi comme la première photo de recueil, l'image inaugurale et floue de la mère, « l'image fantôme » de l'œuvre autobiographique : Louis Marin²² a analysé la place et l'importance symbolique de cette image d'ouverture, et F. Noudelmann a remarqué²³ que c'est la seule image qui représente la mère à laquelle nulle légende ne soit attachée (On aimerait croire que Barthes en est secrètement l'adolescent auteur, qui se trouvait aussi sur la plage de Biscarosse « vers 1932 », comme Guibert dans *L'Image fantôme* raconte avoir raté suite à une erreur technique la belle photo de sa mère²⁴.)

Barthes n'a-t-il pas déjà tout dit en les légendant de « la demande d'amour », page 9 et de « Stade du miroir : tu es cela » page 27 ? Rien de ce que l'on pourrait ajouter n'apporterait un éclairage pertinent, dans la mesure où la seule pertinence est dans l'individu Barthes, trop intimement lié aux bras de sa mère dans ces images pour qu'on prétende (qu'on ose ?)

²² Louis Marin, « Roland Barthes par Roland Barthes ou l'autobiographie au neutre », in *Critique, Roland Barthes*, n° 423-424, 1982, Paris, Minuit, p.734-743 ; repris dans *L'écriture de soi*, Paris, PUF, 1999 « La librairie Collège International de Philosophie »

²³ François Noudelmann, « Barthes et l'image défunte », *Les Cahiers Forell* « Lisible/visible : pratiques », n°9, Février 1998, université de Poitiers, pp. 171-179

²⁴ pour une lecture comparée des rapports de Barthes et de Guibert à la photographie, et notamment à celle de leur mère respective, cf. Anne-Cécile Guilbard : « Hervé Guibert après Roland Barthes : « un refus de tout temps » », in *Roland Barthes après Roland Barthes, Rue Descartes* n°34, PUF/Collège International de Philosophie, 2002

s'approcher. Répéter, peut-être, le texte en face, qui dit que « le Texte ne peut rien raconter ; il emporte mon corps ailleurs, loin de ma personne imaginaire [...] » (8), lors même que dans la photo c'est sa mère qui l'emporte, déjà trop grand garçon pourtant, un « ça » de son corps, ballot bien réel porté par la mère mais pour aller où ? la pose est arrêtée au bord du chemin et l'image est fixe : ils *se tiennent* là (dans tous les sens du terme) où que le Texte emporte leurs fantômes. Ils restent.

Et page 27, le médaillon le réaffirme, le « stade du miroir » induit une étrange prosopopée au discours direct « tu es cela » :

(RB/RB 27)

qui s'adresse à qui pour lui dire ce qu'il est ? Barthes adulte regardeur à son image de nourrisson, ou bien la mère à l'enfant, ou même, l'enfant à la mère ? L'Imago interlocutée ne définit aucun sujet que la circulation de la définition : l'enfant est parce qu'elle est mère, et vice-versa, aucun des deux (des trois, avec l'adulte) n'est sans l'autre. L'ovale, la boucle du médaillon se referme sur le sens privé, l'entrelacs énonciatif univoque est forclos. A l'extérieur se tient qui veut, mais il n'entrera pas.

Evidemment, une fois le rituel du thé évoqué, c'est cette photo où figure la mère qui nous intéresse parce qu'elle représente la seule image de la mère qui soit contemporaine de l'écriture de l'auteur, de sa vie productive, non la jeune mère de l'enfance mais la mère de l'adulte, telle que Barthes l'a perdue dans *La Chambre claire*.

Des cheveux blancs, un visage fin : elle ressemble à celle qu'on voit dans « l'une des plus belles photos au monde » de Nadar, « mère ou femme de l'artiste » (CC 108). Là encore, s'inscrit une légende sous forme de dialogue dont la situation d'énonciation n'est pas précisée :

(RB/RB 26 et CC 108)

« Quel est, à votre avis, le plus grand photographe du monde ? – Nadar. » Question posée à Barthes d'abord, telle est l'énonciation plausible ; mais si c'était la réponse que donnait la femme de la photo, dans son attitude réflexive, nullement fière dans sa pose, un avis de mère, ou d'épouse²⁵ ? le plus grand photographe du monde est mon fils, répondrait-elle, au moment même où elle paraît inquiète d'être livrée à son grand art, parce que sa représentation lui survivra, et que c'est lui qui le veut. Barthes ne livre rien d'un éventuel discours de sa mère sur son œuvre, il suggère même qu'elle n'en tenait aucun. Peut-on supposer qu'au glissement de l'image absente (celle du jardin d'hiver, dont il parle en face) en présentation d'une image d'autre, à cette *substitution*, répondrait le glissement d'un discours absent en affirmation parallèle à la fois sûre et inquiète de l'art de son fils Barthes qui vient la saisir là, dans le livre ? Ce n'est pas du tout sûr.

Ainsi, les photos qui présentent sa mère dans *Roland Barthes* par lui-même se présentent toujours par leur caractère surérogatoire, comme celle prise par Nadar : les légendes qui s'y joignent en désignent la puissance statique et n'étendent pas le sens à autre chose que le référent, et même, pourrait-on dire, à la référenciation même, d'ordre métonymique (sémantiquement, la mère désigne son enfant et inversement), peut-être cela justifie-t-il les échanges de questions et de réponses des légendes (amour, identité,

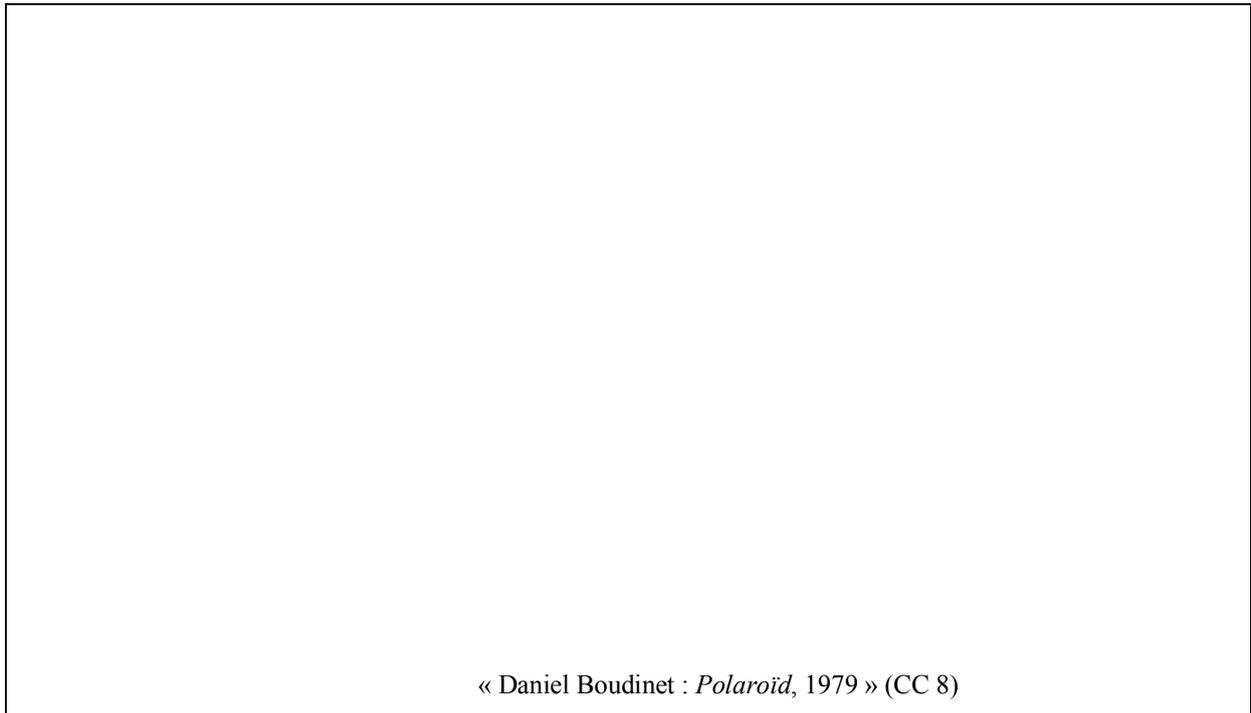
²⁵ Dans l'édition des photographies de Nadar parue aux éditions Booking International en 1979, les notices établies par Philippe Néagu et Jean-Jacques Pouillet-Allamagny présentent ce cliché comme étant un portrait (le dernier de trois) d'Ernestine Nadar, née Lefèvre, femme de Félix Nadar. Ils le datent « vers 1900 ». (p.75 dans la réédition de 1994). Mais Daniel Grojnowski trouve à l'inverse dans une édition italienne de 1973 (Einaudi à Turin) un portrait de cette série légendé : « Thérèse Tournachon Maillet, madre di Nadar », daté de 1854, reproduits photo et légende dans une édition parisienne en 1975 (in *Photographie et langage*, José Corti, 2002, note 5 p. 308). Barthes ne semble pas avoir tenté de démêler la précieuse ambiguïté. André Gunthert, argumentant ainsi « l'évidence de l'Œdipe » note de fait que l'auteur propose « à la place de la photographie invisible, une image de substitution : le portrait par Félix Nadar de sa femme Ernestine, auquel Barthes adjoint cette remarquable légende, qui boucle le dispositif : "Mère ou femme de l'artiste" » in « Le complexe de Gradiva », *Etudes photographiques*, n°2 mai 1997. Enfin, on pense évidemment à la fascination de Freud devant la Joconde et son sourire, dans les *Essais de psychanalyse appliquée*.

narcissisme). Le discours direct installé en légende répète la prosopopée photographique : à la citation répond le fonctionnement de la photo, et les guillemets encadrent le rapport à la mère, le renferment dans le dialogue : on pourrait dire du discours rapporté ce que Barthes disait de l'image : « c'est ce dont je suis exclu » (FDA 157). Par la photo et par la légende, le lecteur est tenu à distance du rapport de Barthes à sa mère, comme les photos le suggéraient de la maison maternelle, son accès est rendu privé.

d. Aliénation : La Chambre verte

On sait assez que *La Chambre claire*, livre sur la Photo, est aussi le livre du deuil ; on sait aussi à quel point (et notamment depuis *La Chambre claire*) la photo et le deuil sont liés pour le regardeur et le veuf ou l'orphelin, parce que l'image rend visible ce qui a pour toujours disparu, et ressasse Barthes, de la façon la plus ancrée dans le réel qui soit puisque le référent photographique est « la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie » (CC 120, RB souligne par l'italique). Là encore, il s'agit non pas de redire ce lien de l'existence à l'absence qui s'effectue face à la photo comme au deuil ainsi que l'expose assez clairement le texte, mais de mettre en évidence le choix des photos dans ce volume.

La Chambre verte



Une seule photo de toutes celles que Barthes présente dans *La Chambre claire* n'est pas en noir et blanc²⁶ ; car il justifie ainsi sa réticence à la photo en couleur :

J'ai toujours l'impression (peu importe ce qui se passe réellement) que, [...] dans toute photographie, la couleur est un enduit apposé ultérieurement sur la vérité originelle du Noir-et-Blanc. La Couleur est pour moi un postiche, un fard (tel celui dont on peint les cadavres). (CC 128)

Aussi l'exception est-elle faite pour le « Polaroid, 1979 »²⁷. de Daniel Boudinet, photo placée à l'avant du texte de *La Chambre claire*, et nulle part commentée ni même évoquée. Des rideaux vert sombre s'entrouvrent très légèrement tout en bas de l'image pour éclairer un angle de lit, oreiller et drap de la couche d'une chambre obscure. Plusieurs sens se soulèvent évidemment à cette image avec l'ouverture légère de la lumière sur la chambre : le point de vue *léger* de Barthes sur la Photographie (une image appropriée à la « note sur la Photographie ») ; l'insertion du discours de Barthes dans la chambre noire comme image de

²⁶ Contrairement à l'édition posthume au Seuil des Œuvres complètes, où celle-ci se retrouve au même titre que les autres, en noir et blanc.

²⁷ le polaroid est lui-même considéré comme « décevant, sauf quand un grand photographe s'en mêle » (CC 23)

l'inconscient²⁸, un éclairage ténu sur l'obscurité du fonctionnement de la photographie et des réactions face à la photographie ; le trait noir qui encadre (toujours légèrement) l'image laisse entrevoir aussi l'image du deuil...

Cependant, on remarquera aussi que la seule couleur de cette seule photo couleur du livre est le vert : c'est une image de chambre verte. Peut-être ne s'agit-il que d'une coïncidence, car jamais Barthes ne mentionne l'œuvre de François Truffaut²⁹, néanmoins le film *La Chambre verte* est sorti en 1978, soit l'année précédant l'écriture de *La Chambre claire*, et certains traits communs apparaissent entre le film et le livre dès lors qu'on s'attache à la référence possible de cette photo inaugurale.

La chambre : verte, obscure, claire

Le titre du film désigne une pièce de la maison de Julien Davenne, joué par Truffaut lui-même, que le veuf a consacrée à la mémoire de sa femme, morte onze ans auparavant : y sont conservés sous clef des portraits, des chandelles et quelques reliques. Le film est inspiré d'une nouvelle de Henry James, *L'Autel des morts*, mais Truffaut a ajouté ce lieu matériel, la pièce de la maison, la chambre vouée au culte de l'épouse disparue qui donne son titre au film. Dans la nouvelle, c'est dans son esprit, cette autre chambre obscure, que le Stransom (/Davenne) de James avait construit son lieu de culte :

au cœur de ses espaces spirituels s'éleva un autel perpétuellement éclairé de cierges, voué à ce culte secret.³⁰

Aussi la pièce de la maison, la chambre verte de François Truffaut *représente* « les espaces spirituels » du veuf, de la même manière qu'on a suggéré que le polaroïd de Boudinet évoquait l'inconscient photographique chez Barthes. D'une translation l'autre, du texte (de James) au film (de Truffaut) à la photo (de Boudinet) qui présidera à un autre texte (de Barthes), l'image de la chambre demeure comme espace privé du souvenir des morts.

²⁸ pour le lien entre chambre photographique et inconscient, et son importance comme modèle dans la littérature du XIX^{ème} siècle, voir le livre de Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Ed. Jacqueline Chambon « Rayon photo », Nîmes, 2002. L'auteur y cite notamment Freud : « essayons seulement de nous représenter *l'instrument* qui sert aux productions *psychiques* comme une sorte de microscope, d'appareil de photographie [...] » dans le chapitre 7 de *L'Interprétation des rêves*. (p.83) Jacques Derrida a commenté le fonctionnement de cette comparaison dans *L'Écriture et la différence* (Points Seuil, pp.128-138)

²⁹ à notre connaissance, et aucune référence n'apparaît non plus dans *l'index nominum* des Œuvres Complètes établies par Eric Marty

³⁰ Henri James, *L'Autel des morts*, traduit par Diane de Margerie et François-Xavier Jaujard, Bibliothèque cosmopolite Stock, Paris 1987, p.22

En effet, l'étrange Stransom/Davenne voue, depuis la mort de sa femme, son existence au souvenir des morts, révolté à l'idée qu'on puisse les oublier : « les morts nous appartiennent si nous acceptons de leur appartenir », explique-t-il ; et la chapelle qu'il finira par restaurer pour étendre le culte de sa femme à tous ses morts, chacun étant représenté par une chandelle que le veuf peut nommer, figure le lieu d'existence de ces disparus. A ce titre, il est intéressant d'observer que Truffaut a choisi pour son film de doubler chacune des chandelles du portrait photographique des morts célébrés, que Davenne-Truffaut présente individuellement à Cécilia-Nathalie Baye. Là encore, c'est une idée que le cinéaste ajoute à l'histoire d'Henry James. Le film pourrait de fait porter, comme *La Chambre claire*, sur les images elles-mêmes car différentes mises en abîme parcourent tout le film : le générique présente des images (cinéma) d'archives de la guerre 14-18 sur lequel s'inscrit en superposition le visage triste et halluciné de Truffaut ; et plus tard, Davenne projette à la lanterne les plaques d'autres scènes de morts. Raymond Bellour a écrit le lien dans le film entre la chambre de projection et la chapelle, et entre ces chambres et la salle de cinéma :

[...] sur l'espace plat d'un écran devenant la paroi illuminée du « cube obscur » (Barthes), camera obscura, qu'est la salle de cinéma, [Truffaut] édifie un espace second, cette chapelle qui en devient la doublure fantomatique mais aussi très réelle. Un lieu de culte, comme l'entendait Benjamin, où l'aura se diffuse encore.³¹

La chambre claire de Roland Barthes participe un peu du même principe : à l'orée du livre, une chambre ; à l'intérieur, des morts : la victime anonyme de la guerre au Nicaragua, Mondrian, le notaire de Sander, Ernestine ou Thérèse Tournachon-Nadar, l'aïeul maternel (la souche), Marceline Desbordes-Valmore, Lewis Payne... Il n'y a pourtant là aucun principe ferme de sélection : Barthes ne représente pas seulement, comme Davenne, des morts dans la chambre qu'il aménage (Bob Wilson et Phil Glass, les gamins du quartier italien ou les Russes de Klein *vivent* encore quand Barthes choisit ses photos), mais ses photos, souvent anciennes, « datées », disent le sépulcre au regardeur, à l'auteur lui-même qui en adopte la seule posture.

Une photographie anonyme représente un mariage (en Angleterre) : vingt-cinq personnes de tous âges, deux petites filles, un bébé ; je lis la date, je suppose : 1910 ; donc, nécessairement, ils sont tous morts, sauf peut-être les petites filles, le bébé (vieilles dames, vieux monsieur, maintenant).

³¹ Raymond Bellour, « La Chambre », in *L'Entre-images 2*, POL 1999, p. 287

[...] La date fait partie de la photo : non parce qu'elle dénote un style (cela ne me concerne pas), mais parce qu'elle fait lever la tête, donne à supputer la vie, la mort, l'inexorable extinction des générations : il est *possible* qu'Ernest, jeune écolier photographié en 1931 par Kertész, vive encore aujourd'hui (mais où ? comment ? Quel roman !). Je suis le repère de toute photographie, et c'est en cela qu'elle m'induit à m'étonner, en m'adressant la question fondamentale : pourquoi est-ce que je vis ici et maintenant ? (CC 130-131, je souligne)

L'interrogation de Barthes face à la photo recouvre la question (cri, litanie) du deuil, par l'actualisation brutale de la conscience de l'existence face à la réalité de l'absence de l'autre. De la même manière que Davenne-Truffaut est le repère de la chapelle de « ses » morts (sont présents les portraits de tous ceux qu'il a connus dans sa vie, ou qui y ont joué un rôle, pour nous anonymes ou connus : Proust, James, Cocteau et Wilde sont là), Barthes s'expose comme repère des images qu'il présente. Mais au-delà, ou en-deçà, avec la légère distance qui le caractérise, il se présente moins comme repère (un peu mystique, comme Davenne) que comme personnage-repère du regard photographique, propre à la démonstration-enquête d'une phénoménologie privée. Cette différence tient peut-être aux personnalités de Truffaut et de Barthes, mais elle se justifie de fait par l'écart des deux média, cinéma et photo.

Ecart. Lieux du cinéma et de la photo : habitation et hospitalité

La Chambre claire est moins un autel des morts qu'un *hôtel* des morts, lieu fonction voué non au culte mais au passage par le regard, précisément comme par une chambre. De fait, *l'habitation* peut constituer la forme d'invitation du spectateur au cinéma (on *s'installe* dans la salle, dans la chambre, « cube obscur » pour toute la durée du film, pour son existence : Barthes écrit qu'au cinéma, « l'image me captive, me capture : je *colle* à la représentation »³²). Mais c'est davantage *l'hospitalité* qui pourrait être celle de la photographie, comme d'une chambre d'hôtel : on sait que la photo n'a pas de durée propre en-dehors du regard ; elle est disponible (chambre claire) et le regardeur de photographies est essentiellement un arpenteur (de galeries, d'albums), ni sédentaire ni hypnotisé : il passe, regarde plus ou moins longtemps (il est maître de la durée), repart. De la sorte, il est et ne peut être que le repère de toute photographie, c'est lui qui promène à la lumière sa chambre noire sur les images, il ne s'installe jamais vraiment *dedans* (pour Barthes, le cinéma a à voir avec

³² « En sortant du cinéma » OC 3, p. 258

l'idéologie), il passe. A ce titre, l'étrange texte de Barthes sur le cinéma ne révèle-t-il pas dès la première phrase cette nature d'arpenteur qui l'oppose au spectateur de cinéma ? il écrit : « Le sujet qui parle ici doit reconnaître une chose : il aime à sortir d'une salle de cinéma. »³³

Aussi, si la chapelle de Julien Davenne est destinée à recevoir, pour « achever la figure », requête qu'il adresse à Cécilia, la dernière chandelle qui le représentera, on se trouve dans un tout autre cas avec la chambre claire de Roland Barthes, car le repère ne fonctionne pas par identification (comme je *peux* m'identifier à Davenne) mais par substitution (je *suis* à mon tour, à la place de Barthes réellement, regardeur des photos), de sorte que nul achèvement de « la figure » n'est en question, mais un parcours, au sens propre du terme, qui m'incite après l'auteur à aller d'image en image, de photo en photo, expérimentant moi-même l'étonnement léger et « ce genre de questions que me pose la Photographie : questions qui relèvent d'une métaphysique « bête », ou simple (ce sont les réponses qui sont compliquées) : probablement la vraie métaphysique. » (CC 133)

Le film et le livre du « ça a été »

Cette question « pourquoi est-ce que je vis *ici* et *maintenant* ? » qui est le sujet du film de Truffaut constitue le noème des photos de Barthes : que fait Davenne dans sa folie sinon ériger le lieu du « ça a été », peuplé de photos, dont il est le repère dans le film (et dont nous sommes dans la salle partie prenante en fusion mais pas indépendants – la caméra ne suit jamais mon regard), lieu qui lui appartient et auquel il appartient ? Dans ce film étrange, tous les modes de représentation sont essayés : là où James en 1894 s'attachait uniquement à des cierges pour représenter les morts de Stransom, Truffaut ajoute à ces symboles lumineux, on l'a dit, les photos des morts, mais c'est après avoir tenté tous les modes de représentation.

Dans la chambre verte, en plus des chandelles, les photos se multiplient (c'en est une aussi, sur la tombe de Julie), le veuf portera sa bague à l'auriculaire d'une main en plâtre, funèbre symbole d'un mariage par-delà la mort, et objet fétiche. Le portrait peint demeure de la chambre à la chapelle, et jamais Davenne n'en mentionne la différence par rapport aux photos. Néanmoins, toutes les photos représentent Julie au même âge, peu avant ses vingt-deux ans définitifs, avec Julien ou seule ; le portrait peint aussi, de sorte que ce portrait

³³ op. cit. p.256

suggère la valeur sentimentale du souvenir de la pose, un portrait commandé par l'un et/ou l'autre au temps où ils étaient ensemble, et qui figure dans leur chambre autrefois nuptiale³⁴. Pour mieux « faire exister » sa défunte, Davenne tente de faire réaliser un mannequin en plâtre très ressemblant aux photos qu'il a prêtées, mais il demandera aussitôt qu'on le détruise (« Ce n'est pas du tout ça ! Détruisez cette chose ! »). Les archives cinéma du générique sur lesquelles se superpose le visage de Truffaut manifestent le fonctionnement confus, hypnotique, du cinéma, où regard et image fusionnent³⁵. La lanterne magique que l'enfant sourd-muet a réparée est essayée à son tour dans l'une des toutes premières séquences : les gravures d'insectes n'intéressent pas l'enfant (« ils sont bien dessinés », pourtant, fait remarquer l'adulte), de sorte que Davenne lui montrera ses photos terribles de guerre : morts ou blessés des tranchées, cadavre pendu à un arbre après une explosion, etc. La gouvernante qui s'insurge contre ces images qui ne sont pas faites pour les enfants met en évidence leur rapport trop direct au réel, qui permet en effet au personnage d'en parler, comme Barthes le fait, au passé composé.

En somme, ce qui fait que Davenne refuse le mannequin en plâtre ressort au même principe que ce qui indiffère l'enfant devant les gravures ; et la photographie paraît tenir déjà au noème de la photo que nommera Barthes : *La Chambre verte* s'avère aussi la narration d'une telle aventure. On notera ce beau paradoxe qui mène un cinéaste à filmer finalement des photos, à tourner un film qui raconte la mise en place d'un sanctuaire qui prend la forme d'une galerie photo, cependant qu'il joue lui-même la folie du personnage fasciné par l'image fixe. On connaît la remarque de Truffaut lorsqu'il évoquait son film : « Chaque année, il nous faut rayer des noms sur le carnet d'adresses de notre agenda et il arrive un moment où nous nous apercevons que nous connaissons plus de morts que de vivants. » Il est frappant de constater que les relations de l'endeuillé à ses morts passent, même chez ce critique, ce cinéaste qu'était Truffaut, comme par évidence, par la photographie³⁶.

³⁴ on veut suggérer ici que le seul portrait peint conservé dans la chapelle pourrait avoir la même valeur de co-présence physique que les photographies grâce au souvenir de la pose – autrement, on sait que la peinture ne dit jamais « ça a été ».

³⁵ à ce titre, on remarquera que Truffaut joue dans cette superposition de l'équivoque du regard de Davenne : est-il spectateur de cinéma comme le mouvement un peu saccadé des images de l'époque qui s'oppose à la fluidité de celles du visage de Truffaut le suggère, ou soldat au front comme paraît le signaler son casque militaire. On a aussi pu y voir un cauchemar du personnage. C'est qu'au cinéma, précisément, le spectateur est un peu tout cela à la fois.

³⁶ La photo n'est pourtant jamais mentionnée chez James dont il s'inspire ; comme si, précisément, c'était la fréquentation de l'image du cinéaste, sa connaissance – de l'écriture, du cinéma, de la photo – qui devait nécessairement mener Truffaut à la particularité de la photographie, à son adaptation au *phénomène* du deuil.

Davenne/Barthes ?

Mais revenons à Barthes et à *La Chambre claire*. Si l'on maintient la possibilité de cette référence au film (qui d'ailleurs pourrait être accrue du fait que le livre qui lui était commandé devait porter sur le cinéma, non sur la photographie : alors comme Truffaut encore, Barthes achopperait aussi à l'image fixe au moment où le deuil habitait sa réflexion), il faudrait alors envisager le livre comme sanctuaire, et l'auteur devrait être atteint de la folie de Davenne, qui préfère les morts aux vivants (remarque que lui adresse l'amoureuse Cécilia, « pour que vous m'aimiez, il faudrait que je sois morte »). Cette existence vouée au souvenir plus qu'au temps présent ne s'inscrit pas évidemment avec tant de force dans le livre de Barthes, néanmoins l'auteur se déclare avec une étrangeté presque similaire « témoin de l'Inactuel » (CC 147), il poursuit :

Qu'est-ce qui va s'abolir avec cette photo qui jaunit, pâlit, s'efface et sera un jour jetée aux ordures, sinon par moi – trop superstitieux pour cela – du moins à ma mort ? Pas seulement la « vie » (ceci fut vivant, posé vivant devant l'objectif), mais aussi, parfois, comment dire ? l'amour. Devant la seule photo où je vois mon père et ma mère ensemble, eux dont je sais qu'ils s'aimaient, je pense : c'est l'amour comme trésor qui va disparaître à jamais ; car lorsque je ne serai plus là, personne ne pourra plus en témoigner : il ne restera plus que l'indifférente Nature. » (CC 147)

L'inquiétude de la disparition du souvenir des morts, de qui ils furent, ressort clairement ici à celle de Davenne, qui confie à Cécilia le soin de poursuivre son œuvre après sa propre mort. Mais cette inquiétude demeure chez Barthes privée (cette photo dont il parle, là encore, il ne la montre pas), et c'est encore à la place son fonctionnement qu'il va expliciter dans le livre : point d'élection mystique du lecteur pour entretenir quelque mémoire privée, une communication, seulement, des données de l'émotion face à la photo, description-aventure d'une phénoménologie privée qui, à peu d'exceptions près, lie toujours intrinsèquement la photo au passé révolu. De fait, neuf photos seulement sur les vingt-cinq présentées dans le livre sont postérieures aux années 30, c'est-à-dire à l'enfance de Barthes (il reconnaît lui-même, p.34, qu'il « ne cite que des noms anciens » de photographes), comme si la photo avait pour charge de maintenir dans le réel, comme les morts de Davenne, une actualité révolue.

« *Le terminus* »

Rien de vraiment étonnant jusqu'ici, mais le fait est que certaines images choisies accentuent ce discours de l'existence au passé : la première photo à l'intérieur du livre (après la chambre verte qui précédait le texte) est de Stieglitz, mais deux « erreurs » de Barthes dans sa présentation de l'image sollicitent une attention particulière.

« *De Stieglitz ne m'enchanté que sa photo la plus connue* »

En effet, ce cliché du photographe américain n'est pas, comme le dit l'auteur « sa photo la plus connue ». Chacun s'accorde en effet³⁷ pour convenir que la photo exemplaire de l'œuvre de ce photographe est *The steerage (l'entrepont)* dans laquelle l'artiste met en valeur des rapports de lignes, une trouvaille géométrique dans la composition qui vaut à cette image de représenter en 1907 un événement majeur dans l'histoire de la photographie. On veut bien admettre qu'il ne s'agit là que d'un détail de peu d'importance et que l'ouvrage sur Stieglitz par lequel Barthes a pu découvrir cette photo³⁸ ait pu lui faire croire que l'image de couverture était « sa photo la plus connue » ; mais cette mise en valeur erronée se double

³⁷ « œuvre-clef », « prise de vue exemplaire de l'implication personnelle du photographe », « *The Steerage* apparaît alors comme prospective, une avancée dans un monde ouvert et promis à la photographie comme à nul autre art. », écrit Michel Frizot dans sa *Nouvelle histoire de la photographie* (pp. 395-396), Bordas, 1994.

Molly Nesbit écrit aussi que « *L'Entrepont* est maintenant considéré comme le chef d'œuvre de la photographie d'avant-garde américaine, comme le moment où Stieglitz a basculé vers le modernisme. » in *Histoire de la photographie*, sous la direction de Jean-Claude Lemagny et André Rouillé, Bordas, 1986 (p.106)

³⁸ Cette photo fait en effet la couverture de la monographie de Stieglitz publiée en 76 aux éditions *Le Nouvel Observateur/Delpire*.

d'une traduction insolite du titre de la photo : *The terminal* est généralement (logiquement) traduit en Français par *Le terminus* sans qu'il soit précisé de quel transport il s'agit. Or, Barthes légende l'image par un titre plus long : « A. Stieglitz : *le terminus de la gare à chevaux*, New York, 1893 » (CC 35), et de façon plus intéressante encore il l'intitule dans le texte en face p.34 « *le terminus des voitures à chevaux*, New York, 1893 ». Comment résister à l'envie de voir, dans ce petit lapsus sans importance, une mise en évidence de la fin d'une époque : la fin des voitures à chevaux ? et dans la subite promotion du *Terminus* comme photo la plus connue de l'auteur, l'ironie d'un regardeur qui remplace le fameux cliché d'avant-garde (*the steerage*, l'ouverture de la photographie sur la modernité) par une image dès lors tout entière tournée vers le passé, cette époque révolue où l'on circulait à cheval ? On a déjà noté aussi que toutes les références à des scènes photographiques s'avéraient obsolètes : plaques, appareils en bois, c'est à peine s'il fait allusion au Polaroid... Comme s'il s'agissait dans ce livre de témoigner de la fin d'une époque (déjà révolue). Mais laquelle ?

Pour Philippe Roger, sans hésitation, c'est la fin du dessin, de la peinture ; et l'animosité contre la photographie se marque dans la vignette qui se trouve en couverture :

L'ironie est double, qui porte sur le titre du livre, aussitôt illustré par la représentation placide et un peu naïve de cette « chambre claire » et de son fonctionnement ; mais aussi sur son objet même, la Photographie, exclue de cet espace liminaire qu'est la couverture, au profit de son lointain « ancêtre ». Ancêtre putatif, ancêtre qui n'en est pas un, car la Photographie est chimique et mécanique, ni optique ni manuelle. Ce que signifie discrètement cette vignette, c'est la nostalgie d'un monde sans photographies, celui du dessin, de la gravure, de la peinture des dimanches et des autres jours, dont elle prône modestement les droits abolis face au diktat de la Photographie, qui « écrase de sa tyrannie les autres images : plus de gravures, plus de peinture figurative... » (CC, 181)³⁹

Il n'en reste pas moins que la dernière phrase tirée de *La Chambre claire* intervient dans un passage où Barthes cède sa phénoménologie privée à la description de la Photo dans la société : cette dernière dont il dénonce qu'elle « s'emploie à assagir la Photographie, à tempérer la folie qui menace sans cesse d'exploser au visage de qui la regarde. » (CC 180) Aussi la nostalgie qui parcourt incontestablement le livre ne nous paraît pas désigner le monde d'avant la photographie, mais plus précisément, à l'intérieur du rapport à la *photographie*, quelque chose qui, au moment où Barthes écrit, est déjà en train de disparaître, comme en témoigne ce que tente la société de faire disparaître de la Photo, sa Folie. En quoi la vignette, la chambre claire, représente-t-elle l'ancêtre de la Photographie, si ce n'est par la

³⁹ Philippe Roger, *Roland Barthes, roman*, (1986) Le Livre de poche, p. 246

co-présence effective du modèle et de l'appareil qui permet à la dame du XIX^{ème} siècle qui pose de se faire *Spectrum* sous l'œil du dessinateur ? Certes, on est loin encore de l'image achiropoïète (non faite de main d'homme) qui sera disponible à tous les regards ; mais ce que voit le dessinateur à travers son prisme, c'est déjà cette apparition purement optique d'un objet « nécessairement posé là », et qu'il reproduit, manuellement, sur le papier. C'est en somme la dernière étape avant la photographie, juste avant l'intervention déterminante des chimistes : « le dessin, la gravure, la peinture des dimanches et des autres jours » n'ont que peu de rapport avec la camera lucida et avec la Photographie : les premières disent le trait, le tracé de la main, les secondes disent *l'apparition physique sous forme d'image d'un objet réel*, elles disent le *Spectre*.

Aussi cette vignette ne prépare-t-elle pas l'entrée dans un livre qui méprisera la photographie, comme le suggère Philippe Roger : elle met déjà l'accent sur « la folie de la Photographie », ce « réel qu'on ne peut plus toucher ». Dans la scène de chambre claire, le dessinateur occupe précisément la posture folle du *Spectator* que ressasse Barthes dans tout le livre : ce qu'il voit à travers son prisme, « au prix sans doute d'un strabisme léger », écrit Ph. Roger, c'est cette femme qui est assise en face de lui. Et ce « strabisme », c'est déjà la photographie (pour être précis : la production d'un spectre), qui fait voir l'objet qu'on regarde ailleurs que là où il se trouve réellement. Ainsi la vignette de couverture présente déjà ce rapport au réel déplacé (par lequel on retrouve la fracture topologique du regard photographique qu'on avait relevée dans notre précédent chapitre⁴⁰), avec la présence nécessaire de l'objet devant l'appareil sans quoi il n'y aurait pas d'image à travers le prisme, et le déplacement du référent qui « n'est pas là » où on le voit, mais à côté.

La camera lucida préparait en effet une nouvelle ère des images, bientôt délestées de la main même de l'homme, face auxquelles le regardeur allait se trouver dans une position identique à celle du dessinateur, en face-à-face – proprement, louche – avec l'objet réel déplacé.

Dès lors, s'il y a bien nostalgie de Barthes à la fin des années 70, s'il y a bien deuil au-delà même de la perte de l'être unique, ce n'est pas tant face à l'époque où l'on pouvait dessiner (ses propres graphismes le montrent assez), qu'à une époque, déjà révolue où la photo étonnait encore par ce rapport insolite au réel. Si le discours de Barthes sur la photo est déjà obsolète au vu de la société, il n'en est évidemment pas dupe :

⁴⁰ Cf. chapitre premier de la première partie de cette étude : La Photographie comme motif, chap. I. Le discours du regardeur de photographies.

[...] et la Photographie est un témoignage sûr, mais fugace ; en sorte que tout, aujourd'hui, prépare notre espèce à cette impuissance : ne pouvoir plus, bientôt, concevoir, affectivement ou symboliquement la durée : l'ère de la Photographie est aussi celle des révolutions, des contestations, des attentats, des explosions, bref des impatiences, de tout ce qui dénie le mûrissement. – et sans doute, l'étonnement du « Ça a été » disparaîtra, lui aussi. Il a déjà disparu. J'en suis, je ne sais pourquoi, l'un des derniers témoins (témoin de l'inactuel), et ce livre en est la trace archaïque

(CC 146-147)

Et de fait, on sait bien que les années 80 qui suivront verront la fortune d'un discours radicalement inverse sur l'image menteuse⁴¹ ; et, dernier déni dans les années 90, de l'image qui crée sans plus aucun rapport au réel⁴².

Dès lors peuvent se justifier la sélection des photos anciennes plutôt que contemporaines, le *terminus* de Stieglitz plutôt que *l'entrepont*, les noms anciens des photographes lors même qu'ailleurs, il écrit par exemple sur Bernard Faucon⁴³ : on a dit que les photos choisies, antérieures aux années 30 étaient ainsi antérieures aux quinze ans de Barthes, mais – faut-il le préciser ? – elles sont ainsi, également, antérieures à l'affirmation de la photo comme art, prôné par les avant-gardes au détriment, souvent, de sa nature enregistreuse (on conçoit bien que Barthes se soucie peu des constructions géométriques de Stieglitz dans *L'Entrepont*, comme il disait n'avoir que faire « des vieux troncs d'arbres d'Eugène Atget, des nus de Pierre Boucher, des surimpressions de Germaine Krull » (CC 34)).

Il ne s'agit donc en aucune mesure d'une fin des images ici annoncée par Barthes, mais de façon plus sensible (dans tous les sens du terme) de la fin d'un rapport aux images, par laquelle les regardeurs ne voient plus, déjà, l'exception de la Photographie, sa Folie. L'auteur note que « la société s'emploie à assagir » la Photographie par deux moyens : « faire de la Photographie un art, car aucun art n'est fou » et « la généraliser, la grégariser, la banaliser, au

⁴¹ Pour autant, l'idée même de mensonge dépend fermement du noème de Barthes : que prétend la photo de mensonger sinon « ça a été » ?

⁴² Et récemment, en 2004, Jacques Rancière « oppose la nature composée, hétérogène, de ce que nous appelons des images. Celles-ci ne sont ni des copies ni des présences brutes, mais des opérations singulières, redistribuant les rapports du visible, du dicible et du pensable. » (4^{ème} de couverture du *Destin des images*, éd. La Fabrique, 2004). Au sujet de *La Chambre claire*, précisément, il écrit : « Il est peu probable que l'auteur des *Mythologies* ait cru à la fantasmagorie para-scientifique, qui fait de la photographie une émanation directe du corps exposé. Il est plus vraisemblable que ce mythe lui a servi à expier le péché du mythologue d'hier » (p. 18) On passera sur le vocabulaire religieux pour le moins décalé, mais cette remarque montre clairement à quel point la prévision de désuétude du discours de Barthes était fondée. Qui peut encore comprendre, aujourd'hui, qu'on ait pu considérer la photographie comme « une magie, non un art » ? de quelle époque Barthes parlait-il quand il écrivait : « C'est justement parce que la photographie est un objet anthropologiquement nouveau, qu'elle doit échapper, me semble-t-il, aux discussions ordinaires sur l'image » (CC 136) ?

⁴³ dans *Zoom*, octobre 1978, repris dans OC 3 p. 857-859

point qu'il n'y ait plus en face d'elle aucune autre image par rapport à laquelle elle puisse se marquer, affirmer sa spécificité, son scandale, sa folie. » (CC 180-181)

Ainsi, si *La Chambre claire* est un livre sur la photo et sur le deuil, peut-être est-ce avant tout le deuil d'une certaine sensibilité du regard qui se porte sur la photo, la fin (prématurée ? on ne sait), d'un étonnement, de la possibilité même de cet étonnement. Barthes annonce, et expérimente déjà la fin d'un rapport à la photographie : comment pourrait-on comprendre de façon immédiate aujourd'hui, comme cet homme qu'il imaginait devant la première photo, la folie qu'elle incarne, lors même qu'elle se multiplie, « se grégarise », aussi bien dans l'art ? Comme une accoutumance, plus personne n'est ébranlé devant son noème, « comme si l'image, s'universalisant, produisait un monde sans différences (indifférent) » (CC 183). Il ne s'agit aucunement chez Barthes d'une quelconque visée médiologique évidemment, peu lui importe cette immense et vague invasion d'images et leurs techniques variées : ce qu'il paraît observer, dans un registre sciemment pathétique, c'est le deuil d'une époque où le regardeur pouvait naïvement, bêtement, être bouleversé par une photographie, parce que, obstinément, il lui semblait y voir, quasi directement, le Réel – et même plus, face à toutes ces photos anciennes, le Réel qui est mort et qui va mourir.

L'auteur assume clairement cette folie, cette bêtise (le sémiologue savait assez les fonctionnements calculés de l'image), trop clairement, justement, comme s'il faisait plus que l'assumer, la défendre, comme s'il en protestait ; la démesure de l'innocence qu'il revendique semble en empathie avec son sujet, en exemple des mots baudelairiens répétés : « la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie ». Cette emphase, ce pathos ont à voir avec les « moments de vérité » que Barthes disait parfois recevoir de la littérature : « un arrachement émotif, un « cri » ; à même le corps du lecteur qui vit, par souvenir ou par prévision, la séparation loin de l'être aimé »⁴⁴ ; on y trouve déjà le deuil au passé ou au futur, avant de le voir conjugué dans la photographie, fantastiquement, aux deux temps à la fois.

Je rassemblais dans une dernière pensée les images qui m'avaient « point » (puisque telle est l'action du *punctum*) [...] A travers chacune d'elles, infailliblement, je passais outre l'irréalité de la chose représentée, j'entrais follement dans l'image, entourant de mes bras ce qui est mort, ce qui va mourir, comme le fit Nietzsche, lorsque le 3 janvier 1889, il se jeta en pleurant au cou d'un cheval martyrisé : devenu fou pour cause de Pitié. (CC 179)

⁴⁴« Longtemps je me suis couché de bonne heure », conférence au Collège de France, 1978 ; OC 3 p.834

Est-ce un hasard, vraiment, si en correspondance avec cette fin du livre *le terminus* montrait tout au début des chevaux en hiver à la fin du XIXème siècle, comme celui au cou duquel Nietzsche s'effondra ? Barthes dit que seule cette photo de Stieglitz l'enchanté, et il ajoute dans une parenthèse « (mais à la folie) ». De coïncidence en coïncidence, lequel des deux, de celui qui le fit ou de celui qui y pense, doit-on imaginer alors dans la neige s'élançant de douleur au cou de l'animal ?

Souffrance d'amour et Pitié sont les deux descriptions entre lesquelles Barthes hésite pour décrire sa tristesse, sa folie face à ce qui va mourir et est déjà mort, de sorte que le sentiment paraît aussi bien toucher le Réel des photos dont il parle que le discours même qu'il tient, cette folie qui est la sienne devant la Photographie : « l'étonnement du « *Ça a été* » disparaîtra, il a déjà disparu ». Dès lors, la Pitié, cette folie de Barthes touche non seulement *des* photographies, mais elle fournit aussi le dernier témoignage de cette folie elle-même, qui finit par étendre la Pitié à toute la Photographie, devant cette possibilité évanouie, menacée d'évanouissement, morte et qui va mourir, que seule la photo pouvait générer. Aussi le deuil de *La Chambre claire* est-il un deuil de ce regard, de la folie du regard photographique, comme si le livre avait en charge de protester de cette perte unique d'un rapport possible à la photographie, « non pas l'indispensable, mais l'irremplaçable. » (CC 118)⁴⁵

⁴⁵ (Dernier refuge, peut-être, où se joue encore de façon inactuelle cette phénoménologie hallucinée, le regard de l'endeuillé seul comprend encore follement, de toute son âme (c'est-à-dire de tout son corps), le noème de la photographie, quand il cherche l'absente et l'y retrouve, indéniablement exposée, réelle, à l'état passé.)

*Perception. Les images visuelles, plates ≠ imaginaires⁴⁶**De quelques images plates, intransitives*

Ce réel à l'état passé qui sème le deuil dans la Photographie est une autre forme de l'imaginaire attesté, irréfutable, de la photo selon Barthes. Néanmoins, reste que ce fonctionnement a toujours à voir avec la métonymie, un glissement perpétuel, comme si l'image photographique était par nature instable. Elle l'est, de fait, si tant est que son regardeur est en proie à l'imaginaire galopant (celui qui fait imaginer à Barthes, précisément, que le cheval de la reine Victoria puisse s'emballer dans *La Chambre claire*). Ramener – ou projeter – ainsi toujours l'image du réel à l'imaginaire (attesté ou non) ne correspond pas, on l'a vu, à nier sa dimension visuelle, non seulement comme support (un peu pauvre) à l'imagination (Nietzsche dans la photo de Stieglitz), mais aussi, parfois, comme surrogation de l'interlocution, (dans la boucle du médaillon (« Stade du miroir : tu es cela »), la photo se suffit à elle-même pour témoigner de l'amour, de l'identité, du narcissisme et de leur exception circulaire).

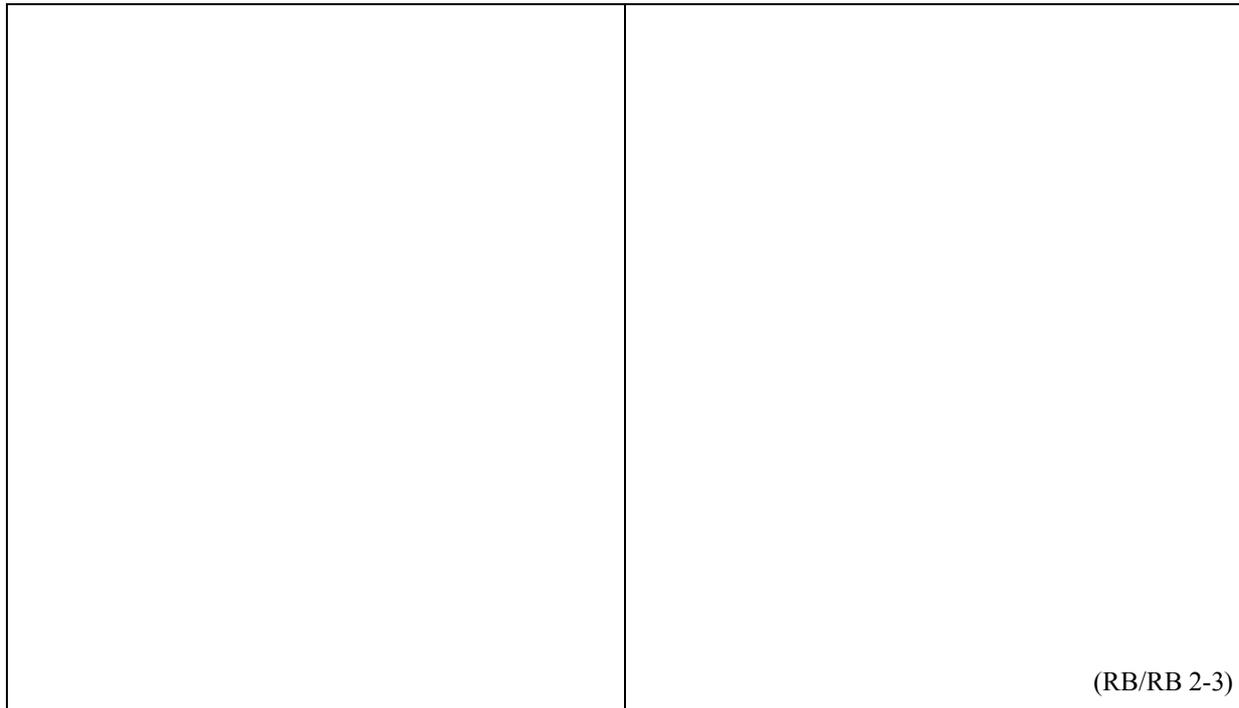
Néanmoins, photo habitable ou message (presque) sans code, dans l'un et l'autre cas, le visible de la photo sert l'imaginaire (il s'y prête ou il le signe) : est-ce à dire que les images de Barthes ne sont jamais purement visuelles ? je veux dire, qu'en insérant l'hypothèse discriminante de la cécité, toutes se maintiendraient pour un aveugle, à peu près égales, *équivalentes* dans leurs descriptions par le langage ? qu'il ne serait jamais question de perception, de vue, mais toujours, finalement, d'imagination, d'imaginaire ?

Il s'agit de démontrer ici cette évidence, que certaines photos s'adressent à la vue, et non seulement à l'imaginaire (somme toute, toujours aveugle) du regardeur...

La toute première photo du *Roland Barthes* sert heureusement cette hypothèse : Barthes ne fait pas que nous livrer de l'imaginaire par ses photos familières ; il nous fait *voir*, non pas *quoi* (de façon transitive, toujours un objet réel ou un autre, imaginaire), mais *comment* (de façon circonstancielle, en interrogeant la vue elle-même). On l'a déjà évoquée, « la représentation de la mère, à la plage, marqu[e] ainsi la place originelle de la figure maternelle

⁴⁶ Barthes distingue « La Description d'images (≠ descriptions imaginaires) » (in Séminaire Proust, p. 391)

et son élection symbolique », écrit François Noudelmann⁴⁷, juste avant de noter qu'« on ne peut s'empêcher d'observer que cette photo est floue ».



Il argumente justement qu'« elle fait face au titre autographique, ou plutôt elle prend valeur d'icône en regard du nom qui revient sur lui-même » C'est la remarque corrective de l'auteur qui nous intéresse ici, « ou plutôt elle prend valeur d'icône », car elle paraît désigner la photo comme exceptionnellement intransitive : de fait, cette photo ressemble moins à une photo-de-la-mère qu'à une photo-floue. Exceptionnellement en effet, ici « la photo [n'est pas] invisible, c'[est] elle qu'on voit ». Le flou paraît désamorcer l'index « cette photo désigne que ma mère *a été* à la plage » au profit de la tautologie de la ressemblance iconique : « *cette photo* de ma mère désigne *une photo* de ma mère » ; et on en arriverait même à plus (à moins) en accusant l'absence de légende : « cette photo désigne une photo. »

« *What you see is what you see* » (Donald Judd)

« Quoi ! tout un livre (même bref) pour découvrir cela que je sais dès le premier coup d'œil ? » ironisait Barthes face à l'évidence de la photographie (CC 176). C'est une évidence semblable, « simple, banal[e], sans aucune profondeur » qu'on veut souligner ici, que cette photo liminaire est visible, et visiblement floue. Et hors ce flou, à l'entrée du livre, rien n'est

⁴⁷ François Noudelmann, « Barthes et l'image défunte » loc. cit. p.172

mis en évidence (il faut se reporter à la table des illustrations pour identifier la mère⁴⁸), et même, peut-être, ce flou est-il mis en valeur par le dédoublement, sur la page d'en face, du nom de l'auteur. En d'autres termes, on ne veut certainement pas nier la belle duplicité qui se joue dans « l'Autobiographie » de Barthes, mais simplement, platement, on est forcé de constater que ce livre dès l'ouverture oblige non pas vraiment le lecteur (traqueur d'imaginaire, de symbolique), mais le regardeur, le voyant au sens le plus banal, simple, sans profondeur du terme, *à voir flou* sur la page de gauche, cependant qu'il *voit double* sur la page de droite.

Dès lors, Barthes préparerait dès l'abord son regardeur à un mode opératoire circonstancié face aux images, une certaine acuité de la perception visuelle d'autant mieux sollicitée qu'elle est mise à mal pour commencer – qui a conscience de sa façon de voir sinon le myope, l'astigmate, le drogué, qui font l'expérience d'un dérèglement de la vue ? Peut-être peut-on parler d'effet hallucinatoire liminaire dans cette double page, propre à préparer l'ouverture à la « fascination » de l'auteur, mais c'est de fait un mode de perception bizarre qui s'engage à l'entrée dans le livre, le lecteur est invité mieux qu'à regarder les photos : à y livrer sa perception, à en subir les effets, à sa charge la possibilité d'en être comme Barthes « sidéré ».

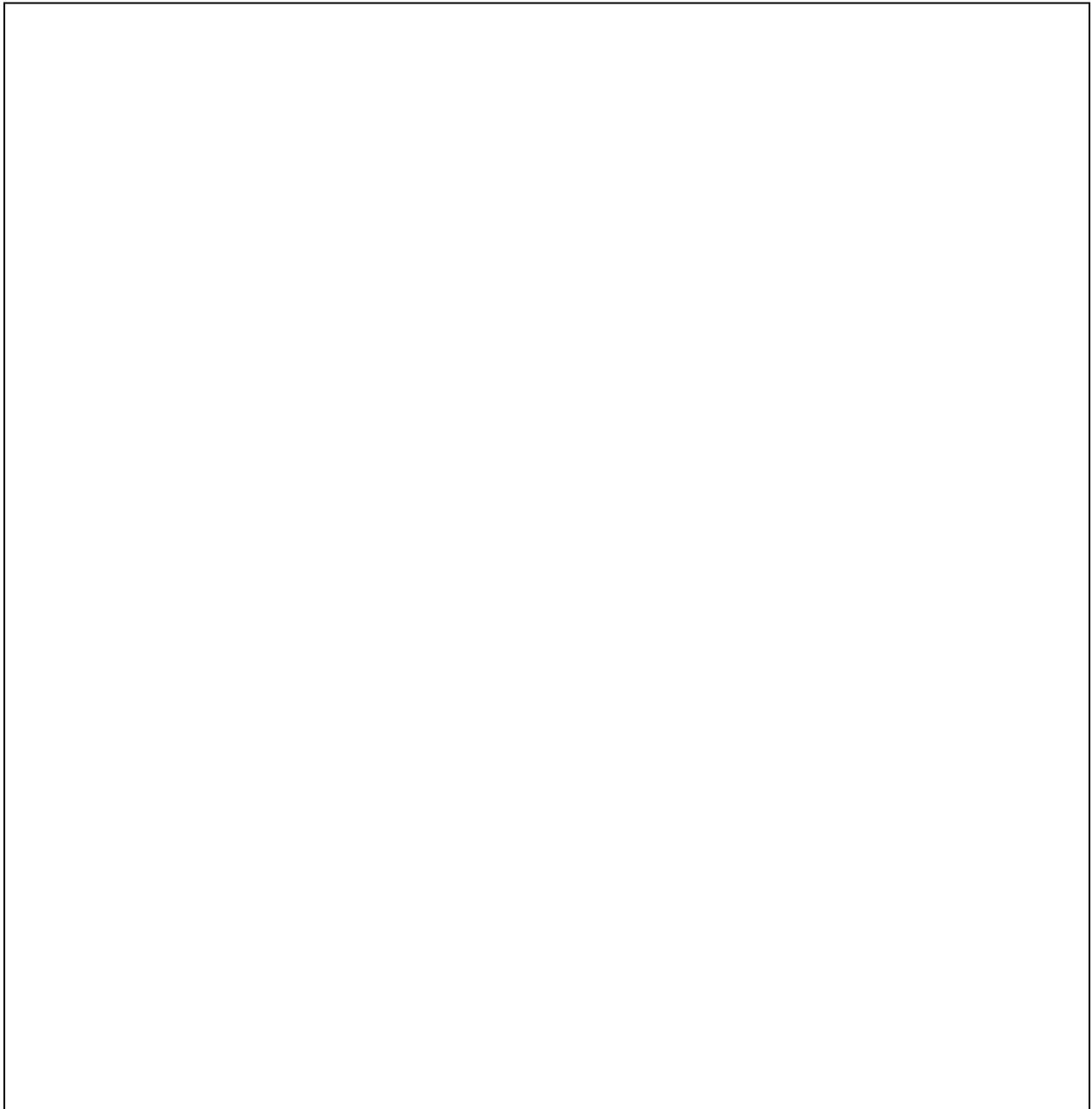
Manipulation : l'absence d'imaginaire inquiète le regard

Voici, pour commencer, quelques images : elles sont la part du plaisir que l'auteur s'offre à lui-même en terminant son livre. Ce plaisir est de fascination (et par là-même assez égoïste). Je n'ai retenu que les images qui me sidèrent, sans que sache pourquoi (cette ignorance est le propre de la fascination, et ce que je dirai de chaque image ne sera jamais qu'imaginaire).

(RB/RB 7, RB souligne par l'italique)

Mais voici que pour commencer, justement, il commence par ne rien dire de la photo qui fait face à ce texte, à ce début du livre. Si à l'examen des lieux qui succéderont se prêtera un peu de texte, un peu d'imaginaire pour guide, la première photo en pleine page d'une rue (de Bayonne, apprend-on dans la table des illustrations) se présente seule, pleine et fourmillante de détails vis-à-vis des premières phrases du livre qui n'y font jamais référence.

⁴⁸ Ce choix de l'image inaugurale trouve encore sa singularité dans le fait qu'elle est tirée d'une série de photos prises le même jour dont les deux autres se trouvent côte à côte plus loin dans le texte (« Biscarosse, Landes, vers 1932 » est aussi le repère des illustrations des pages 33 et 34, autres photos de plage : « La famille sans le familialisme » et « nous, toujours nous ») : aussi est-ce bien le visuel (circonstanciel) de l'image moins que le souvenir (transitif) qui est mis en avant ici, dans cette *mise à part*...



sans légende, ni cadre

Cette image verticale relève du document début de siècle avec la voiture à cheval et le triporteur, on l'attribuerait volontiers à un Atget s'il ne s'agissait de Bayonne tant sa composition oppose de façon surréaliste la légèreté de la silhouette de la cathédrale gothique en perspective de la rue bordée d'immeubles surchargés de détails fortement contrastés. L'auteur en vis-à-vis y parle de la fascination pour les images, et plus particulièrement pour celles de sa jeunesse, mais à moins de supposer qu'il puisse être dans la photo l'enfant au bord du trottoir qu'un mouvement de tête a rendu flou pour l'appareil, cette image ne semble en rapport avec le texte que par sa qualité seule d'image.

Peu importe, semble-t-il finalement, l'imaginaire archaïque de la ville de l'enfance de Roland Barthes qui est peut-être donné à voir ici, la photo avance elle-même son contraste, la

prolifération dans son cadre des façades qui multiplient les détails des volets désorganisés, deux triangles qui se répondent : la rue sombre et le ciel clair, l'édifice religieux presque évanoui derrière l'architecture brouillonne des appartements humains. On voudrait s'aventurer à chercher l'origine inidentifiée du trouble de l'auteur, quel petit pan de mur blanc éclaire avec trop de pureté au fond de la rue obscure le centre géométrique de l'image, ou quel éventuel punctum se nicherait en marge : l'enfant près d'une robe blanche ?

Le texte qui fait face silencieusement, ne se tait que sur cette image. Il ne traite pourtant à côté d'elle que de photographie : de la « fascination », de l' « enchantement » devant « ces photographies » (les autres, qui suivront), de « trouble », de « méditation », de « sidération », d'image constituée en « être détaché, lorsqu'elle fait l'objet d'une jouissance immédiate », bref de tout, sauf de cette image-là ; et cette indifférence à l'égard du morceau de visible qui demeure ignoré en face finit par créer une sorte de léger scandale, une sorte d'alarme, de trouble. De légère, légendée qu'elle pourrait être, la photo devient lourde, sourde, un visible obtus, borné. Cette inquiétude du regard mène le regardeur à rechercher dans le visuel seul, exempt d'imaginaire, dans le détail de la photo ce qui pourrait susciter l'intérêt de l'auteur, ou le sien.

Ce phénomène auquel conduit l'absence de tout délestage imaginaire pour le visuel de cette photo paraît ainsi similaire à celui que Guibert décrit dans le texte « La Fovéa » de *L'Image fantôme* :

[...] quand il regarde une photographie, de par ce découpage plus ou moins rétréci (ou agrandi) et parcellaire, [le regardeur] oblige sa fovéa à un exercice semblable à l'œil en état de désir, ou d'obsession, c'est-à-dire au ressassement. Il ne voit plus rien d'autre, que cette image détachée sur les bords absolument flous du contexte, et du réel, et il voit trop, et de trop nombreuses fois, les mêmes pigmentations irréelles du papier. Le regard photographique est une espèce de fétichisme de la vue [...]

(IF 110)

Alors nécessairement, le regard sollicité trouve dans la photo matière à être troublé, ne serait-ce qu'à force de balayer le format 12x18, mais sans que ce soit une explication, une justification de son trouble (il se trouble à chercher le trouble ; n'est-ce pas cela, le regard ?) ; il rejoint, mais sans la supposer identique, la fascination de l'autre, de l'auteur. Pari réussi de Barthes ? l'image me sidère à mon tour « sans que je sache pourquoi ».

« *Au fond, la bonne* » (RB/RB 15)

On se souvient de la photo de l'enfant aux boules de buis : placée en face, la photo de la grand-mère paternelle justifie peut-être la bienséance ostentatoire du garçon, la vieille dame au chat ne saurait voir la sexualité (moins encore, on l'imagine, l'homosexualité) du petit-fils.

Cependant, l'auteur attire cette fois notre attention sur une partie de l'image, et ce sans affirmer aucun souvenir qui lui soit lié (à l'opposé par exemple de la photo du « museau blanc du tram de [s]on enfance » page 22, où l'image fait encore appel à l'imaginaire du souvenir, ou, encore, ces boules de buis dont il indiquait le secret qu'elles cachaient).

« *Me fascine, au fond, la bonne* ». (RB/RB 15). Ici le présent d'énonciation traduit l'impression du regardeur, détaché de l'imaginaire, fasciné par l'image elle-même,

et plus précisément dans l'image : « au fond, la bonne ». A l'arrière-plan, dans l'encadrement de la porte, son tablier très blanc contraste avec l'obscurité sur laquelle elle se détache. Il n'y a que deux plans dans cette photo, la grand-mère au chat au premier, et la bonne proprement inscrite dans le mur de la maison au second. La présence signalée de la bonne au fond inverse la hiérarchie des plans, et fait de la grand-mère une sorte de premier plan accidentel – d'ailleurs, cette dernière ne regarde pas l'objectif, comme si elle était absente elle-même à *la photo que l'on prend*, parfaitement cadrée de la bonne dans sa porte, dans l'équilibre réparti

des masses claires et sombres. En réalisant matériellement cette absence de la grand-mère paternelle, qu'elle paraît signifier elle-même et que la remarque de Barthes souligne, on parvient de fait à une sorte de composition picturale, caractérisée par l'équilibre de ses lignes et l'immobilité de la pose : sa disparition met en évidence le premier plan comme une irrégularité dans la composition, qui déséquilibrait l'image. Sans lui, on trouve un *tableau domestique*.

image retouchée à partir de la photo de la grand-mère paternelle (RB/RB 15)

En « supprimant » la vieille dame au chat qui occupait le premier plan, sans modifier le reste de l'image de sorte à faire mieux apparaître « au fond, la bonne », on constate que la « fascination » de l'auteur pourrait ainsi relever d'une intuition d'un équilibre propre à l'arrière-plan de l'image. Curieusement, on constate aussi que l'impression de vie, de mouvement, que donnait l'instantané était uniquement conférée par ce premier plan, de sorte que ce que pouvait viser Barthes derrière le premier plan serait une peinture, statique (posée) et toute verticale, non plus caractérisée par la profondeur qui affirme avec force le point de vue, *l'objectif*.

Comme la première photo de Bayonne, pleine, verticale et sans commentaire, comme (dans une autre mesure⁴⁹) la photo floue de la mère sur la plage, cette image n'est pas d'abord la photo de lieu ou de personnes familières à l'auteur, les trois photographies paraissent se présenter en tant qu'images seules, intransitives, objets de fascination visuelle dépourvus de révélation (biographique, ou autre). Si référence imaginaire il y a de l'ordre du souvenir ou du glissement proustien, Barthes ne le signale pas ici, donnant *telles qu'en elles-mêmes*, dans leur platitude d'image, ces photos au regardeur. Dès lors, le « plaisir de fascination » de Barthes devant les images ne se réduit pas à leur suggestion imaginaire, ou plus exactement ne s'étend pas toujours au-delà de leur visibilité. Ces images interrogent ainsi seulement la perception visuelle, c'est-à-dire le regard et la vue dans leur prise au visible, celui de la photo.

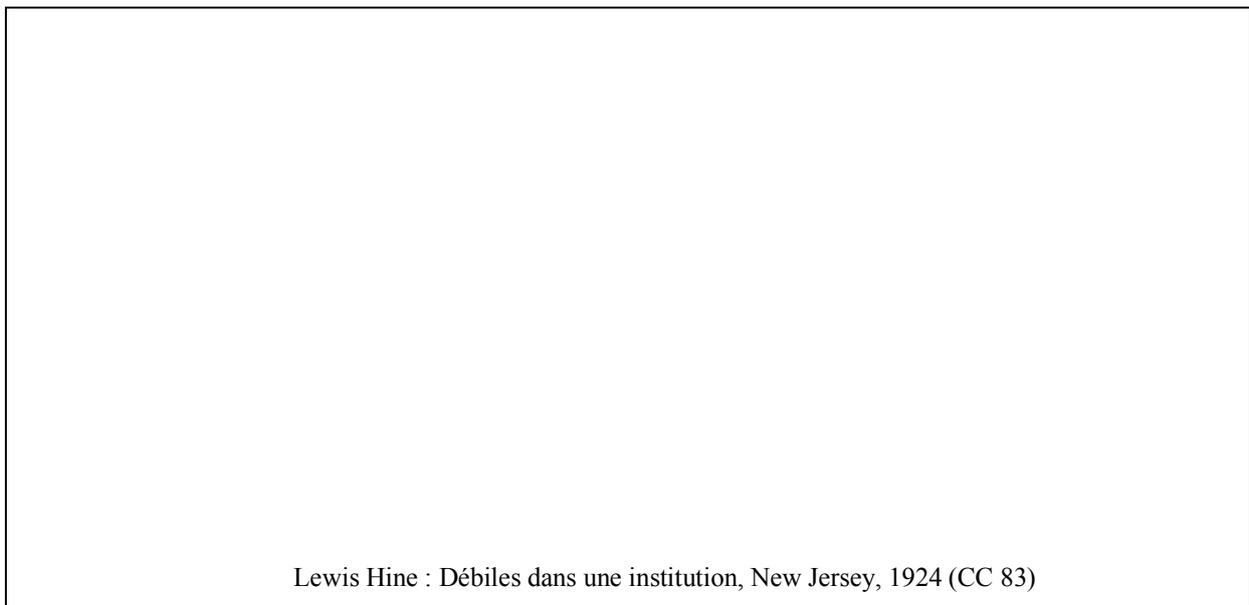
Cette réduction, on le voit, semble s'opérer au mépris de la transitivité, de la photo comme Référence : le flou « saute aux yeux » avant qu'on identifie la mère sur la plage ; l'image fortement composée, pleine de détails, précède sa référence à Bayonne ; et c'est moins « la bonne » qui paraît fasciner Barthes dans la troisième image, que l'irréductibilité, l'évidence de sa place inscrite « au fond », dans l'arrière-plan de l'image. Or, précisément, en photographie, cette relégation de la Référence au second plan de l'intérêt pour la photo participe historiquement à l'accès du médium au titre d' « art » (on l'a vu avec *l'entrepoint* de Stieglitz, sa modernité ne tient pas à son témoignage d'une scène du début du siècle mais à la composition de l'image). La modernité – « si la notion est maintenue », comme dirait Beckett – opère ce sevrage de la Référence au réel dont la photo a été tirée ou à l'imaginaire auquel elle conduit, et Donald Judd, qu'on citait plus haut, a justement fondé son œuvre plastique sur

⁴⁹ Mais on a certes du mal à occulter la force de cette réalité imaginaire (que ne dit pas l'image au regardeur), que ce flou inaugural est *aussi* une photo de la mère.

ce principe tautologique : « *what you see is what you see* » qui niait la place de l'imaginaire dans le rapport à l'œuvre d'art⁵⁰.

Il n'est évidemment pas question ici de faire de ces trois images l'indice d'une « modernité » de Barthes⁵¹, et encore moins de suggérer une quelconque prétention artistique de ces photos, mais, différemment, de remarquer que Barthes ne se satisfait pas toujours de l'imaginaire face au visible ; il semble que son « plaisir de fascination » s'inscrive parfois dans la pure verticalité de l'image, évidente, banale et sans profondeur, en somme un plaisir de voyant au sens propre.

Ce constat, en soi désolant, qui pourrait relever d'une bien piètre évidence, ne trouve son intérêt que dans l'exception qu'il éclaire chez Barthes. N'est-ce pas, en effet, de cette expérience de réduction au visuel de la photo que Barthes parle dans *La Chambre claire* quand il décrit l'une des formes mineures (avant le grand noème) du *punctum* ?



Dans l'expérience d'Ombredane, les Noirs ne voient sur l'écran que la poule minuscule qui traverse dans un coin la grande place du village. Moi aussi, des deux enfants débiles d'une institution du New Jersey (photographiés en 1924 par Lewis H. Hine), je ne vois guère les têtes monstrueuses et les profils pitoyables (cela fait partie du *studium*) ; ce que je vois, tels les noirs d'Ombredane, c'est le

⁵⁰ Les sculpteurs minimalistes, explicite Rosalind Krauss, « réagissaient [...] contre un illusionnisme qui fait d'un matériau le signifiant d'un autre (de la pierre, par exemple, le signifiant de la chair), illusionnisme qui soustrait l'œuvre à l'espace littéral pour la situer dans un espace métaphorique. », in *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Macula, 1997 (p.273) (traduction par Claire Brunet de R. Krauss, *Passages in modern sculpture*, Londres, Thames and Hudson Ltd, 1977)

⁵¹ cf. à ce sujet le livre d'Antoine Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard « Bibliothèque des idées », 2005, où l'auteur trouve à associer Barthes à Baudelaire et à d'autres auteurs se situant « à l'arrière-garde de l'avant-garde ». L'antimoderne serait celui qui fait preuve de la plus grande acuité : « être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort ; être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore ».

détail décentré, l'immense col Danton du gosse, la poupée au doigt de la fille ; je suis un sauvage, un enfant – ou un maniaque ; je congédie tout savoir, toute culture, je m'abstiens d'hériter d'un autre regard (CC 82)

Lorsque Barthes dit ne voir sur la photo, comme les Noirs d'Ombredane, qu'un « détail décentré », qu'il dit s'abstenir « d'un autre regard », n'explicite-t-il pas simplement ce rapport au visuel, et au visuel seul, en-dehors de toute référence au réel (pitoyable) qu'il suppose que la Photo veut lui montrer ? De fait, son « détail décentré » (le col et la poupée) se trouve précisément au centre de la photo reproduite sur la page d'en face, et il les donne dans l'ordre du sens de lecture occidental de l'image, de gauche à droite. En d'autres termes, ce regard d'enfant, de sauvage ou de maniaque qu'il s'attribue ici n'est autre que le regard qui voit le visuel seul de l'image et « s'abstient d'hériter d'un autre regard », imaginaire, métonymique qui fait glisser culturellement le centre de l'image (devenu métaphorique) vers sa Référence : ici la Débilité, l'Institution (le *studium*).

Ces images semblent rares que Barthes ne publie que pour leur visibilité, leur platitude, et le passage cité de *La Chambre claire* met en évidence l'exception qu'elles sollicitent dans le regard : voir le visible ne serait dès lors pas, culturellement, si évident que cela, ou bien trop évident pour qu'on le voie encore.

Distinction : la photo et les autres imaginaires d'images

On a vu que pour l'auteur, « ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence qui est l'ordre fondateur de la Photographie » (CC 120), mais aussi, elle est « Tout-Image [...] non seulement parce qu'elle est déjà en soi une image, mais parce que cette image très spéciale se donne pour complète – *intègre*, dira-t-on en jouant sur le mot. L'image photographique est pleine, bondée : pas de place, on ne peut rien y ajouter » (CC 139), et « si la photographie ne peut être approfondie, c'est à cause de sa force d'évidence. Dans l'image, l'objet se livre en bloc et la vue en est *certaine* – au contraire du texte ou d'autres perceptions qui me donnent l'objet d'une façon floue, discutable, et m'incitent de la sorte à me méfier de ce que je crois voir. » (CC 165)

« Ce que je crois voir » représenterait une juste définition de l'imaginaire par rapport au visuel. La méfiance dont Barthes fait part face aux autres images, en s'opposant à l'assurance⁵² qui s'enclenche devant la photographie, met en évidence la singularité de la photo (« la vue en est *certaine* »), et la distingue ainsi des autres images. L'objet de cette partie sera alors d'observer si on peut distinguer, selon les images que présente Barthes, différents « imaginaires d'images » par opposition à celui de la photo.

La réitération des termes Référent, Corps, Production dans le discours de Barthes quand il parle d'images suggère que ces derniers occupent le cœur même de ces imaginaires. En effet, ce qui s'imprime en photo, disparaît heureusement du texte, ou se marque dans le dessin, c'est toujours le corps de celui qui produit⁵³.

L'écriture libère le corps de l'imaginaire

Dans son *Roland Barthes*, l'auteur distingue deux imaginaires, celui des photos, « l'imaginaire d'images [qui] sera donc arrêté à l'entrée dans la vie productive » et « un autre imaginaire [qui] s'avancera alors : celui de l'écriture. » (RB/RB 8). Le second serait gêné par l'autre, explique-t-il, justifiant ainsi que toutes les photos soient rassemblées au début : aussi le texte suivra-t-il sans image pour libérer l'imaginaire de l'écriture des contraintes du visuel :

⁵² Lorsque Barthes parle de son rapport à la Photographie en termes de « croyance », il apparaît que c'est à la fois en termes de foi (confiance-noëse) et de crédulité (innocence trop candide face au noëme) : il s'agit d'une ingénuité volontaire ; une posture, de fait, romanesque.

⁵³ On l'a vu, dans la production photographique, Barthes occulte le photographe, comme si le sujet de la photo, c'était non *l'Operator*, mais le *Spectrum*, l'objet qui vient s'imprimer sur la surface sensible de l'appareil.

[...] pour que cet imaginaire-là puisse se déployer [...] sans être jamais retenu, assuré, justifié par la représentation d'un individu civil, pour qu'il soit libre de ses signes propres, jamais figuratifs, le texte suivra sans images [...]

(RB/RB 8)

« Mon corps n'est libre de tout imaginaire que lorsqu'il retrouve son espace de travail. », écrit-il aussi p. 44. Ceci ne signifie pas que l'imaginaire disparaisse dans l'écriture, que celle-ci le débarrasse des images, mais au contraire, apparaît-il, le Texte permet qu'elles prolifèrent. En d'autres termes, à l'imaginaire d'images photographiques *contraint* par le visible (retenu, assuré, justifié : figuratif), s'opposerait l'imaginaire libéré de l'écriture.

Il le décrit ainsi :

L'imaginaire, **matière fatale** du roman et labyrinthe des redans dans lesquels se fourvoie celui qui parle de lui-même, l'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques (*personae*), échelonnés selon la profondeur de la scène (et **cependant personne derrière**). Le livre ne choisit pas, il fonctionne par alternance, il marche par bouffées d'imaginaire et d'accès critiques, mais ces accès eux-mêmes ne sont que des retentissements : pas de plus pur imaginaire que la critique (de soi). La **substance** de ce livre, finalement, est donc totalement romanesque.

(RB/RB 110)

On le voit, l'imaginaire de l'écriture se décrit en termes d'absence de référence, de flux que pourrait ménager un processus proche de la répétition, avec ses variations, ses pluriels : redans, masques échelonnés, bouffées, retentissements, alternance. François Noudelmann écrit justement que « ce qui s'absente au sein de la répétition, c'est le modèle, exténué par sa réitération »⁵⁴. Mais quel est ce modèle qui disparaît dans la « matière fatale » qu'est l'imaginaire, qui paraît se dissoudre dans la « substance romanesque » du livre sinon précisément la matière toute réelle du corps de celui qui écrit (ce « corps réel qui était là » (CC 126) et dont pouvaient partir des radiations vers les plaques photographiques) ? « Le langage est, par nature, fictionnel » (CC 134), il ne peut « s'authentifier lui-même », n'est-ce pas de cette échappée fatale (Beckett dirait cette « dérobade ») dont jouit ici le narrateur ?

Image du corps : lesté par le visible, délesté par l'imaginaire

Il semble que visible et imaginaire s'opposent en termes de lourdeur / légèreté du corps. Comme si le corps de Barthes, matière réelle et visible en même temps que mot favori, représentait un point crucial de retournement justement entre matérialité et langage, un peu

⁵⁴ François Noudelmann, « La coupure en série », in *Suite, série, séquence*, La Licorne, 1998-47, p. 109

comme pour les nageurs le bord du bassin qu'ils tentent d'atteindre et sur lequel en même temps ils rebondissent, à la fois fond de l'impasse réelle, visible, et tremplin de l'imaginaire. Il décrit l'« imaginaire d'intellectuel : maigrir est l'acte naïf du vouloir-être-intelligent » (RB/RB 36), comme si le corps imaginaire de l'intellectuel devait lutter contre la lourdeur du corps réel, néanmoins cette naïveté matérialise (c'est là qu'est la naïveté) l'opposition entre l'imaginaire de tous les possibles (la minceur, la légèreté) et la matérialité réelle du corps conçue comme contrainte (l'embonpoint, le poids).

Le souvenir d'enfance que l'auteur relate dans *Roland Barthes* pourrait manifester cette lourdeur du corps, sa résistance (« retenu, assuré, justifié » par le visible) :

[...] de grands trous étaient creusés dans la terre glaise [...], et un jour que nous avions joué dans l'un de ces trous, tous les gosses remontèrent, sauf moi, qui ne le pus ; du sol, d'en haut, ils me narguaient : perdu ! seul ! regardé ! exclu ! (être exclu, ce n'est pas être dehors, c'est être seul dans le trou, enfermé à ciel ouvert : forclos) [...] (RB/RB 111)

Il y a deux choses dans ce passage, d'une part, le sentiment de l'exclusion rappelle cette définition des *Fragments d'un discours amoureux*, « l'image, c'est ce dont je suis exclu », qui fait percevoir *d'en bas* au narrateur son exclusion de l'image du groupe d'enfants *en haut*. Et d'autre part, qui nous intéresse ici, la définition non plus de l'image mais de l'exclusion, qui est toujours l'expérience d'un corps qui se sait (ou se croit) vu. Evidemment on pourrait dire alors que l'exclusion est tout imaginaire (« regardé ! »), mais n'est-ce pas ici l'expérience de la lourdeur objective du corps qui est narrée, son incapacité à sortir de son trou de glaise (comment mieux dire la prégnance, matérielle, du réel ?). Les notions de contre-plongée et de plongée, qui déterminent ici l'image (visible) dont il est exclu et l'image (imaginaire) qui l'exclut, relèvent très matériellement d'une posture réelle du corps, dont la seconde exclusion est le commentaire imaginaire et cauchemardé. En d'autres termes, si le cauchemar n'est pas dans l'image visible du groupe d'enfants en contre-plongée (sur laquelle le narrateur ne s'attarde pas), on veut mettre en évidence ici la contrainte définie par le corps matériel qui se constitue, qui est forcé de se constituer comme objet du regard narquois des autres enfants – si seulement il pouvait alors disparaître, devenir invisible ! Objet imaginaire du regard des autres et objet réel visible serré en contrebas des autres se rejoignent ainsi dans la même impasse car la forclusion dans le trou redouble la forclusion dans le corps visible de l'enfant : comme dans certains cauchemars, il est paralysé par son corps-même, impuissant (et non seulement fasciné).

Quelle issue pour cette impasse, dès lors double, d'un corps coincé dans l'imaginaire et dans sa matérialité malhabile, quel secours ?

j'ai vu alors accourir ma mère, elle me tira de là et m'emporta loin des enfants, contre eux.

(RB/RB 111, fin de l'épisode)

mais aussi, autre part, on trouve

« le Texte [...] emporte mon corps ailleurs, loin de ma personne imaginaire » (RB/RB 8)

Contre la lourdeur, la matérialité du corps objet, la mère et le Texte surgissent en secours, débarrassant le corps de son poids réel et imaginaire en *l'emportant*. On le voit, cette prise en charge du corps par la mère ou le Texte est à la fois libérateur et sans autre but (sens) que celui de la fuite : « loin, ailleurs ».

Mais la catastrophe dont la mère et le texte le tirent n'en est pas une, il s'agit plutôt d'un lieu tragique dont il n'est tiré que pour un temps, celui de la visibilité du corps à laquelle le récit du trou confère sa dimension de contrainte réelle en manifestant le lien entre matérialité et visibilité. Ne retrouve-t-on pas ici très exactement, la problématique exposée dans *Film* de Beckett : comment échapper au *percipi* ?

De fait, comme dans *Film*, l'expérience que Barthes rapporte procède de contraintes matérielles : comment échapper au regard des enfants, *réellement coincé* qu'il est dans le trou ? O, dans la rue, pouvait au moins s'enfuir en longeant les murs.

Il ne s'agit ici non plus ni d'un rêve, ni d'une symbolique de l'exclusion, mais d'une irréductibilité de l'image de soi dans le réel offerte en pâture aux regards quoi qu'on fasse, le *Percipi* ressortant à une sorte de figurativité⁵⁵ (une nécessité de figurer quelque chose, d'être visible) fatale. Coincé dans le trou, l'enfant ferait cette expérience de « l'angoisse de qui se sent à ce point perçu » ; chez Barthes, ce sentiment prend un autre nom : l'exclusion, nécessairement en rapport avec l'image et la définition qu'il lui donne : l'exclusion serait ainsi voir les autres en image, « ce dont je suis exclu », et opérer ce renversement par lequel je me constitue moi-même en image qui non seulement exclut les autres (m'isole), mais de plus – là est l'autre douleur – qui ne me convient pas, ne me ressemble jamais, encore une image dont je suis exclu.

On retrouve ici l'angoisse qui était celle de la séance photo : « va-ton m'accoucher d'un individu antipathique ou d'un « type bien » ? » (CC 25), le cri devant la photo prise « mais je

⁵⁵ qu'on distinguera de la figuration qui est l'acte volontaire de figurer, et de la figurabilité qui serait la possibilité de figurer : la figurativité serait alors l'acte nécessaire, malheureux ou pas, de figurer, la contrainte.

n'ai jamais ressemblé à cela ! » (RB/RB 42)) : « car c'est l'image qui est lourde, immobile, entêtée [...], et c'est « moi » qui suis léger, divisé, dispersé et qui, tel un ludion, ne tiens pas en place [...] » (CC 27, je souligne). Lestage inhérent au visible, délestage par l'imaginaire : la photo comme la situation dans le trou semble accuser une même souffrance de se plier à la contrainte nécessaire de *l'Esse est percipi*. Dans *RB/RB* (notamment, mais peut-être est-ce valable dans toute son écriture), Barthes essaie cette stratégie de contournement qui consiste en une prise en charge du corps par le Texte que paraît incarner dans le court récit du souvenir d'enfance le secours maternel.

Dans *La Chambre claire*, il écrit aussi : « Hélas, je suis condamné par la Photographie [...] à avoir toujours une mine : mon corps ne trouve jamais son degré zéro, personne ne le lui donne (peut-être seule ma mère ? [...]) » (CC 27). Encore. Dès lors, la mère et le texte fournissent le moyen de sortir le corps de l'impasse qui est celle de l'objet imaginaire impliqué par la visibilité dans le réel. Comme si, emporté par la mère (ou le texte), le corps devenait léger, échappant (indifférent) à l'image lourde de lui-même : curieusement, il semble que Barthes par le Texte cherche à revenir à une sorte de stade d'avant le miroir, encore une forme du neutre ? Bernard Comment, en analysant ce « fantasme de fusion » dit bien que « le sujet cherche à larguer les amarres du symbolique »⁵⁶. Ce n'est pas plus que lui le commentaire psychanalytique qui nous intéresse ici, mais plutôt le caractère de rescousse de l'écriture et de la mère contre la plongée du *percipi*, qui est un *entêtement du visible* autant que de l'imaginaire. Le narrateur guibertien, dans *Des Aveugles*, trouvait pendant ce temps une autre dérobaie : il jouissait quant à lui de ce délestage de sa propre visibilité en circulant dans l'institut au milieu des aveugles : « ne pouvoir être vu était un comble de délices » (dA, 65).

Ainsi, l'imaginaire du Texte par rapport aux autres imaginaires d'images, a la vertu de dérober à la vue le corps visible, de le ravir à l'image réelle, de l'emporter un temps ailleurs, loin de sa lourdeur d'image immobile. Reste que cette opposition qu'on a relevée ne prend son vrai sens que dans la confrontation forte, l'affrontement du visible et de l'imaginaire : la dynamique que met en œuvre le Texte en emportant le corps ailleurs n'a de sens que par rapport à l'irréductibilité de sa visibilité réelle (pas de *percipi* imaginaire douloureux sans visibilité réelle irréductible, pas de libération sans entrave).

De fait, le plus intéressant ici réside probablement dans la rescousse elle-même plutôt que dans l'un ou l'autre des régimes qu'elle met en évidence : on pointait la rupture du

⁵⁶ Bernard Comment, *Roland Barthes, vers le neutre*, Christian Bourgois éditeur, 1991, p. 75 (les références de pages sont faites à la réédition de 2002)

champ-contre-champ dans *Film* de Beckett qui marquait l'irréductibilité matérielle de O perçu, même s'il fermait les yeux pour échapper à sa visibilité devant Œ ; on a observé que différemment Guibert circonscrivait l'espace délicat où il pouvait apparaître instantanément comme sujet et objet, comme voyant et vu. On trouve chez Barthes l'essai encore d'une autre pragmatique face à l'entêtement du *percipi*, qu'on pourrait appeler la « dérobadé » ; il ne résout pas la fracture, l'antithèse sujet/objet, voyant/vu, mais appelle un tiers (le Texte, la mère) qui l'en tire.

On notera que sa démarche est inverse à celle de Guibert qui passait aussi par un troisième terme (la caméra déposée : l'écrivain mort) pour définir le champ d'invalidation de l'antithèse : Barthes délimite quant à lui non ce champ improbable où la fracture est déroutée mais le lieu forclos (le fond du trou, le portrait photographique) où elle se manifeste lourdement ; aussi l'espace imaginaire du Texte dans lequel le corps est délesté de sa visibilité se trouve-t-il défini par exclusion d'un centre irradiant les points de fuite. En somme l'imaginaire du Texte exclurait l'imaginaire des images visibles, celles-là même qui excluent toujours le corps, le ramènent à sa lourdeur (figurative, retenue, assurée, justifiée).

Ainsi, l'imaginaire du Texte se fait « dérobadé » dans la mesure où il ravit le corps à sa visibilité, et l'emporte ailleurs : le corps n'y fond pas, ne se dissout pas, mais peut devenir dans cette fuite – la course du discours –, léger, divisé, dispersé, tel un ludion ne pas tenir en place. Cet « ailleurs », que jusqu'ici on n'a pas tenté de situer, qui se trouve loin de l'entrave de l'entêtement du *percipi*, évidemment, c'est l'utopie qu'appelle le shifter, *je*, qui pourrait être dit « sans référer à quoi que ce soit de légal », dans « le *flou de la différence* » (RB/RB 145, je souligne par le trait).

Le corps fait retour : le tracé (peinture, dessin)

Parmi les imaginaires d'images présents dans l'œuvre de Barthes, il faut également compter « celles de la main qui trace » (RB/RB 8) dont la présence ne gêne pas selon l'auteur, contrairement à la photo, le déploiement de l'imaginaire de l'écriture. De fait, le dessin, la peinture, comme l'écriture manuscrite sont « faits de main d'homme », et cette familiarité de *façon* semble attirer le même goût, le même attachement de l'écrivain. Il « aime : [...] Pollock, Twombly [...] » (RB/RB 107), mais on observera plus loin⁵⁷ la posture du regardeur Barthes devant les tableaux. Puisque Barthes se fait – enfin – par le dessin producteur

⁵⁷ dans la dernière partie, dernier chapitre de cette étude

d'images, ce sont ses tracés que l'on veut commenter ici, en conservant cette problématique du visible confronté au corps matériel.

Huit pages du *Roland Barthes* reproduisent ainsi des *manuscripts* de l'auteur, c'est-à-dire aussi bien des dessins que des textes produits de sa main, des « images de la main qui trace ». Tel est en effet l'écart de cet imaginaire d'images avec celui de la photo, ou même du texte : le corps y est inscrit qui y laisse sa trace, ou plus précisément, à l'aoriste comme avec la photo, qui y *a laissé* sa trace. Mais ce n'est plus l'objet dont le rayonnement a touché le papier sensible, c'est le sujet qui a activement déposé son geste sur le papier. La différence est importante dans la mesure où, outre que le mouvement propre au corps en vie intervient, Barthes définit le geste comme « supplément d'un acte », dans sa gratuité, son intransitivité (la photo, elle, est tout entière acte – acte seul du déclic), et le fait que ses dessins (a fortiori ses pages d'écriture) ne soient pas figuratifs – ses dessins ne représentent, ne ressemblent proprement à rien – accentue cette importance du geste seul de la production. Aussi Barthes les appelle-t-il explicitement « les images de la main qui trace ».



(RB/RB 149)

Là encore, il est un imaginaire spécifique : la réalité indexicale du tracé, l'image visible, pointe sans le figurer le corps invisible qui y a réellement déposé son empreinte. L'exception par rapport à la photo réside dans le fait que cet imaginaire attesté ne présente aucun rapport iconique (de ressemblance) avec ce qu'il désigne : l'image sur le papier ne ressemble pas à celle du corps du peintre. On ne s'étonnera pas dès lors du goût de Barthes pour ce dessin qui atteste l'existence d'un corps proprement informe, non-figuratif, un imaginaire de corps sans image de lui – où précisément, dans l'expression « image de lui », la préposition a enfin valeur de génitif et non de possessif. Par quoi l'on retrouve cet idéal barthésien de la production gratuite, « pour rien », comme la jeune fille bourgeoise du *Roland Barthes* qui « produisait inutilement, bêtement, pour elle-même, mais [qui] *produisait* : c'était sa forme de

dépense à elle. » (RB/RB 56)⁵⁸. Si la photo est considérée comme l'indice d'une prise (sur le temps, sur l'objet), le dessin à l'inverse n'est jamais saisie, il paraît toujours relever de l'empreinte légère, et d'abord en tant que marque d'une disparition : *une dépense*. Barthes cite ainsi longuement Philippe Sollers dans *L'Empire des signes* qui décrit le geste de l'écriture en insufflant au signe le vide qui le constitue au cœur même de son trait : « [...] apparaît d'abord un « unique trait » le souffle qui traverse le bras creusé, l'opération parfaite devant être celle de la « pointe cachée » ou de « l'absence de traces ». » (EmpS 77)

Moins que le vide, cependant, il semble que ce soit plutôt le corps charnel, plein, qui opère à la surface du papier qui fait l'objet de l'intérêt de Barthes : le dessin est « fantasme du trait », « jeu d'une pulsion » (EmpS115), peut-être l'une des seules pratiques où la chair semble reprendre ses droits dans l'écriture pudique – retenue – de Barthes :

Quant au pinceau (...) il a ses gestes, comme s'il était le doigt ; [...] le pinceau peut glisser, se tordre, s'enlever, la trace s'accomplissant pour ainsi dire dans le volume de l'espace, il a la flexibilité charnelle, lubrifiée, de la main. (EmpS 118)

Robert Mapplethorpe : Jeune homme au bras étendu
(CC 94)

Aussi n'est-ce peut-être pas un hasard si, quand il parle brièvement d'érotisme et de pornographie dans *La Chambre claire*, la photo qu'il présente, de Mapplethorpe, du « jeune homme au bras étendu » ressemble étrangement, précisément à l'endroit de ce « bras étendu », à un dessin, une esquisse tracée au fusain ou au crayon. On l'avait noté, cette image est aussi la seule pour laquelle Barthes évoque le travail du photographe en insistant sur la main qu'il a fixée dans « son bon degré d'ouverture, sa densité d'abandon » (CC 95).

Rien dans le texte qui court parallèlement à l'image ne laisse entendre une confusion du tracé avec la photographie (Barthes parle bien de « fixer », de « question de chance » du photographe), néanmoins on voudrait suggérer que le contraste qui sature l'opposition du

⁵⁸ et comme, à un autre niveau lui-même : « la lignée a fini par produire un être pour rien ». Là n'est pas notre sujet, mais cette constante de l'imaginaire d'une « production pour rien » chez Barthes, et qui le touche jusque dans sa propre naissance, pourrait être analysé encore dans le sens du Neutre.

blanc et du noir dans l'image confère à la photo une apparence de croquis de manière très forte à l'endroit du bras et de la main, et que ce pourrait être cette apparence qui exceptionnellement « incarne une sorte d'érotisme allègre » (CC 93), parce que la photographie pleine, d'emblée pornographique, cède ici le pas à l'illusion d'une main qui a tracé. Peut-être, aussi, la focalisation de Barthes sur la main du jeune homme – et non sur son sourire, ou ses yeux – participe-t-elle à cette impression d'une photo qui se nierait telle pour faire apparaître imaginairement la main d'un Mapplethorpe esquissant les traits de la main du garçon, un rapport de toucher imaginaire de la main qui trace se superposerait alors au contact attesté du rayonnement de la main du garçon sur le papier sensible, amenant ainsi un érotisme léger de l'ordre de la caresse – qui est le geste du dessinateur, du peintre, sur le papier.

Ainsi, dans un premier temps, l'imaginaire d'images de la main qui trace paraît opérer un retour en force du corps, celui que le Texte emportait ailleurs et qui se distingue de celui de la photographie : ce n'est plus le passif objet qui *a été* devant l'appareil, cueilli dans son étrangeté, c'est le corps actif du sujet, du peintre qui a inscrit son geste qui s'y trouve. Cependant, une identité demeure commune aux deux formes d'images (qui les oppose au Texte), Barthes paraît les aborder toutes deux en tant que productions : dans la photo, le référent a été là au moment de son empreinte ; dans les images de la graphé, le geste du peintre est également nécessaire. Deux modes différents de l'empreinte d'un corps qui irréfutablement a été là génèrent ainsi cet étrange visible, qui atteste un imaginaire invisible.

Evidemment, si l'on admet qu'il n'y a pas plus de Texte sans corps de son auteur que de dessin sans trace d'un peintre effectif, cela demeure toutefois dans une autre mesure puisque le Texte (et non le *manuscrit*) s'adresse de fait à l'« œil qui n'a pas besoin de lumière pour voir », identique à l'entendement de l'aveugle et du voyant : le dessin et la photo sollicitent, eux, « l'œil de ma chair » de façon nécessaire. Cette observation élémentaire a l'intérêt de signaler la différence des imaginaires, selon que les images que je crée partent du visible ou du lisible, et l'intérêt singulier de Barthes pour la production des images visibles, pour leurs référents respectifs (corps de l'objet, corps du sujet) engage à ce constat d'imaginaires attestés par l'image dans le dessin et la photo, et heureusement libérés de l'image dans l'écriture. Parallèlement, le tracé permet aussi cette fluidité, qui transporte le corps de celui qui trace effectivement vers l'imaginaire⁵⁹, sans que rien de ce qui reste ne lui ressemble (en termes figuratifs d'icône, de visuel). En d'autres termes, le dessin, forme pure de l'index, *montre visiblement* que le *corps réel* a été là, sans lui ressembler, de sorte qu'il s'agit moins d'un

⁵⁹ paradoxe que Barthes résume ainsi : « le trait est une action visible » (je souligne) in « Cy Twombly ou « Non multa sed multum » », OC III p. 1042

emportement du « corps ailleurs » que d'un déport léger par lequel, en traçant, ma main réelle, effective, se dessine visiblement en tant qu'imaginaire – de là l'impossibilité que stigmatise Barthes d'imiter les tracés de Twombly : « mon corps ne sera jamais le tien »⁶⁰.

On reviendra sur la posture de Barthes regardeur devant les toiles de Twombly, qui met en jeu ce rapport spécifique au corps (le sien, celui du peintre) par la vue des tableaux. Simplement ici, on veut pointer que dans les images de Barthes, la photo persiste dans son *rapport exceptionnel* au réel, qu'elle indexe et auquel à la fois elle ressemble, « icône indicielle » provoquant chez le regardeur un sentiment de contrainte (quand c'est son corps qui est fixé) ou une folie (quand ce sont d'autres corps, toujours disparus qui sont visibles), il le répète dans *La Chambre claire*, dans la photo « le référent adhère » ; on l'a vu, le corps fuit au contraire par le Texte, et se marque tout en se dérochant à la vue dans le dessin. Seule la photo, dans cet imaginaire de production qu'on trouve chez l'auteur, parvient à un produit visible qui ne défait pas le lien avec la visibilité qui l'a générée – et même plus, on sait que le choix des photos de Barthes accentue cette folie de l'enregistrement du réel : la photo fait voir ce qui a été visible, postule l'auteur de *La Chambre claire*, presque sans modification⁶¹. De fait, l'imaginaire de production de l'image photographique ne fait qu'intensifier ce que, naïvement déjà, le regardeur croyait voir dans l'image : du réel.

La coercition cinéma

Quatrième et dernier imaginaire d'images, le cinéma occupe chez Barthes une position singulière : loin de retrouver dans cette autre technique d'enregistrement la folie d'un réel à l'état passé, l'auteur est d'abord sensible, on l'a évoqué, à son dispositif – il note dans une parenthèse : « je ne puis jamais, parlant de cinéma, m'empêcher de penser « salle », plus que « film » »⁶² –, de sorte que paraît presque disparaître l'imaginaire de production qui déterminait jusqu'ici son rapport aux autres images.

⁶⁰ *ibid.*

⁶¹ Daniel Grojnowsky le note aussi : « [...] on ne trouve, par exemple, ni photomontage, ni travail direct sur le négatif, ni photos abstraites, expérimentales, fantastiques, fantaisistes, ni truquage, ni manipulation. Toutes ces procédures sont dédaignées comme sont gommées toutes les marques qui signalent la prise de vue. La photographie est postulée enregistrement, dépôt du réel, non déposition. » in *Photographie et langage*, José Corti, 2002, p. 305

⁶² « En sortant du cinéma », OC III, p. 257

Dans *La Chambre claire*, il définit la photo par opposition à la peinture : ce ne sont pas « les peintres qui ont inventé la photographie, [...] ce sont les chimistes », mais aussi par opposition au cinéma :

.au cinéma, sans doute, il y a toujours du référent photographique, mais ce référent glisse, il ne proteste pas de son ancienne existence ; il ne s'accroche pas à moi : ce n'est pas un *spectre*. Comme le monde réel, le monde filmique est soutenu par la présomption « que l'expérience continuera constamment à s'écouler dans le même style constitutif » » (CC 140)

De fait, il écrit aussi que « le noème de la Photographie s'altère lorsque cette Photographie s'anime et devient cinéma : dans la Photo, quelque chose *s'est posé* devant le petit trou [...] ; mais au cinéma, quelque chose *est passé* devant ce même petit trou : la pose est emportée et niée par la suite continue des images : c'est une autre phénoménologie » (CC 122-123). L'animation des images fait du cinéma un « ruban bavard », un « signifiant lisse » qui ne laisse pas la place au regard du spectateur, lui reproche-t-il dans un fragment intitulé « Le plein du cinéma » (RB/RB 58) ; et c'est, semble-t-il, avec une sorte d'indifférence qu'il note : « le cinéma, lui, est protensif, et dès lors nullement mélancolique (qu'est-il donc, alors ? – eh bien, il est tout simplement « normal » comme la vie) » (CC 140). On le comprend, c'est le mouvement, le « continuum sans rémission » des images qui paraît sous-tendre le détachement de Barthes par rapport au cinéma, évidemment dans le livre sur la photo, mais aussi dans le *Roland Barthes*.⁶³

Aussi, si le texte fameux sur les photogrammes d'Eisenstein, « Le troisième sens », ne recèle pas ce désintérêt, peut-être faut-il le justifier précisément par l'opération d'arrêt sur image à laquelle il s'y livre. En effet, le texte ne porte pas sur « le cinéma d'Eisenstein », ou « les films d'Eisenstein », mais « sur quelques photogrammes d'Eisenstein ». De quelle singulière posture cette sélection qui nie le mouvement constitutif du cinéma témoigne-t-elle ?

Le choix de la photographie de film, « artefact majeur », s'effectue un peu contre le cinéma, et Barthes pense à attribuer ce goût du photogramme à sa résistance au cinéma. Mille précautions président à ces « balbutiements théoriques » pour saisir « le propre filmique » qui, postule l'auteur, « n'est pas dans le mouvement, mais dans un troisième sens, inarticulable, que ni la simple photographie, ni la peinture figurative ne peuvent assumer parce qu'il leur manque l'horizon diégétique » (OCII 883). Il définit ainsi le film comme articulation, un « texte parmi d'autres » qui organise syntagmatiquement des images auxquelles il attribue de

⁶³ on reviendra sur cette question du temps au cinéma par rapport à l'image fixe dans les textes de Barthes dans la dernière partie.

façon insistante la nature de « fragments ». C'est cette insistance qui nous intéresse ici, non tant parce qu'elle rejoint une esthétique du fragment bien connue chez l'auteur, ni parce qu'elle participe aussi, autrement, à son activité critique, analytique (dont le prélude méthodique consiste à isoler des syntagmes), mais parce qu'elle ménage le retour dans le film de ce que le cinéma fait couramment disparaître : le regard du spectateur. En effet, que permet cette extraction d'images immobiles, ces « citations » du film, sinon la réintégration de son propre regard par le spectateur ?

On l'a évoqué plus haut, en parlant de Truffaut et des photos de *La Chambre verte*, le cours du film constitue de fait une aliénation du regard, parce que la caméra ne va pas, ne s'arrête jamais là où mon œil le désire : le film me dépossède de l'intégrité, de la liberté de mon regard. Barthes note ces « contraintes de représentation [qui l']obligent à tout recevoir » (RB/RB 58), termes qui rappellent un peu la peine infligée à Alex face à l'écran dans *Orange mécanique* de Kubrick.

Dans le texte « En sortant du cinéma », il décrit la position du spectateur dans la salle en termes assez heureux, il évoque la douceur de l'hypnose, la mollesse, l'érotisme des corps disponibles ; mais le passage où il en arrive finalement à ce qui est donné à voir découvre tout un champ lexical de la violence (« leurre, enfermé, relation cruelle, précipite, animal, colle, écraser », et enfin « discours idéologique » (OC III 258)) qui met en évidence les deux ressorts de la coercition du cinéma : d'abord, le dispositif immobilise le corps du spectateur, et ce dans le but (avoué) de *le faire voir*. Ce dernier est contraint de tout recevoir : « d'un homme qui marche dans la neige, avant même qu'il signifie, tout m'est donné » (RB/RB 58). Dès lors, l'extraction du photogramme, l'isolement du syntagme, représente le moyen d'échapper à ce régime aliénant, réinvestir son propre regard, recouvrer le droit, l'image immobilisée, de se déplacer devant elle (corps et regard ensemble), de cueillir librement ce qui l'intéresse.

On le voit, si face à la photo l'imaginaire de production convoqué ressortait au geste de *refaire* la scène de la pose (pour pouvoir dire *ça a été*), l'imaginaire d'images du cinéma consiste chez Barthes à le *défaire*, extorquer à la production les images qui s'y assemblaient au montage. Aussi est-ce en termes de « droit » qu'il parle des photogrammes d'Eisenstein : « la formule de S.M.E. [...] fonde un droit à la disjonction syntagmatique des images » (OC II 883), et lors même que tout le passage minimise le film constitué, déjà articulé (« en somme, un texte parmi d'autres »), il apparaît que le photogramme, ainsi mis en valeur, élevé au rang même de « propre filmique (le filmique d'avenir) », pourrait n'avoir d'autre sens que

d'affranchir le spectateur d'un continuum jugé fasciste, de lui rendre la liberté de considérer à son rythme (celui de son regard) des images à l'intérieur et hors de leur articulation.

Il écrit : « Enfin le photogramme lève la contrainte du temps filmique ; cette contrainte est forte, elle fait encore obstacle à ce que l'on pourrait appeler la naissance adulte du film (né techniquement, parfois même esthétiquement, le film doit encore naître théoriquement). » (OC II 883-884). En d'autres termes, « la naissance adulte du film » verrait l'assomption du regardeur enfin affranchi du dispositif cinéma, tiré de l'hypnose artificielle (l'aliénation du regard fixe), avatar décalé d'une mort de l'auteur annoncée d'autre part ? Mais il rejoint surtout ainsi d'autres formes qu'il cite en note : la bande dessinée, le photo roman et les pictogrammes placés dans un espace diégétique : « la novation représentée par le photogramme [...], ce serait que le filmique (qu'il constitue) serait *en double* avec un autre texte, le film » (OC II 883). Dans cette sorte de vœu que dénonce le conditionnel, Barthes tire ainsi le cinéma hors de tout ce qui le définit (dispositif, son, mouvement) pour ne conserver que la succession d'images détachées, dès lors regardables de son propre corps, désaliéné.

Ainsi, l'imaginaire d'images propre au cinéma aurait pour Barthes à voir avec une appropriation de l'articulation des images, c'est-à-dire un réinvestissement de son propre regard ; il évoque la figure du « palimpseste » pour dire la différence entre le photogramme et le film, autre façon de dire encore le droit à la propriété du regard et l'indifférence au film – comme s'il s'agissait de « doubler » le film au sens gangster du terme : récupérer sa part. Et ailleurs, dans « En sortant du cinéma », le moyen pour se tirer de « l'imaginaire et/ou de l'idéologie » consiste pour lui à compliquer « une relation par une situation », à jouir de la distance entre la « colle » de « cet « autre » imaginaire » (à l'écran) et son propre corps dans « le grain du son, la salle, le noir, la masse obscure des autres corps, les rais de la lumière, l'entrée, la sortie [...] Ce dont je me sers pour prendre mes distances à l'égard de l'image, voilà, en fin de compte, ce qui me fascine » (OC III 259). En d'autres termes, l'auteur reconnaît au cinéma cet intérêt pour le moins retors de requérir la résistance du corps actuel face à l'imaginaire aliénant qui s'y impose.

Reste néanmoins à chercher les raisons de cette résistance ; il semble pour cela qu'il faille revenir à cette proposition fondamentale : « l'image, c'est ce dont je suis exclu ». Dans une participation à un ouvrage collectif sur le regard, qu'il intitule « Droit dans les yeux »⁶⁴, Barthes cite le cinéma comme archétype, semble-t-il, de ce sentiment d'exclusion que

⁶⁴ in OC III pp. 737-740

provoque l'image, mais au contraire de l'enfant regardé au fond de son trou, l'exclusion du cinéma passe par l'indifférence des regards qui « vivent » à l'écran :

Il n'est pas exclu qu'un sujet photographié vous regarde – c'est-à-dire regarde l'objectif : la direction du regard (on pourrait dire : son adresse) n'est pas pertinente en photographie. Elle l'est au cinéma, où il est interdit à l'acteur de regarder la caméra, c'est-à-dire le spectateur. Je ne suis pas loin de considérer cette interdiction comme le trait distinctif du cinéma. Cet art coupe le regard en deux : l'un de nous deux regarde l'autre, il ne fait que cela : il a le droit et le devoir de regarder ; l'autre ne regarde jamais ; il regarde tout, sauf Moi. Un seul regard venu de l'écran et posé sur moi, tout le film serait perdu. (OC III 740, je souligne)

A la fin du texte « En sortant du cinéma », il rapprochait la relation compliquée d'une situation qui est celle du spectateur (du moins de lui comme spectateur) de la relation amoureuse, elle aussi nécessairement doublée de situations – et compliquée par elles – ; ici le spectateur délaissé pourrait de fait également laisser entendre l'amoureux des *Fragments* lorsqu'il évoque l'épisode où Werther voit Albert et Charlotte « en conversation tendre, penchés l'un vers l'autre », fragment dans lequel l'auteur donnait « enfin, la définition de l'image, de toute image : l'image, c'est ce dont je suis exclu. ». Il poursuit :

Werther sait bien que Charlotte est promise à Albert, et en somme il n'en souffre que vaguement ; mais « il lui court un frisson par tout le corps lorsque Albert étreint sa svelte taille. » *Je sais bien* que Charlotte ne m'appartient pas, dit la raison de Werther, *mais tout de même*, Albert me la vole, dit l'image qu'il a sous les yeux. (FdA, OC III 583)

Vraisemblablement, c'est le geste d'Albert qui est insupportable à Werther ; et l'on voudrait suggérer que si l'image précédente était une sorte de photographie, figée (on pourrait parler de « tableau vivant ») avec le participe passé « penchés » qui ne manifeste pas de mouvement et que Werther pouvait à peu près endurer, le *mouvement* d'Albert en revanche semble déterminer un changement brutal, comme celui d'une photo qui d'un coup s'anime en cinéma *à mon insu*, et bouleverse l'amoureux. Barthes n'interroge pas ici ce soudain surcroît de douleur : pourquoi Werther ne réagit-il pas de la même manière à l'image fixe et à l'image mobile qui l'excluent ? le frisson de l'amoureux soulève en effet l'hypothèse d'une sorte de « degrés d'exclusion » de l'image, dont un vient d'être franchi au moment du mouvement.

Peut-être enfin l'exclusion de l'image fixe n'a-t-elle pas de commune mesure avec celle de l'image animée. L'articulation de Werther « je sais bien, mais tout de même » pourrait en

effet convenir à la résistance au cinéma de Barthes, qui relève bien de cette protestation « je sais bien que l'autre (l'acteur) ne doit pas me regarder, mais tout de même je suis là ! » ; dans la circulation du regard de l'acteur l'évitement du regard caméra circonscrit dans la scène de cinéma un point invisible, qui est toujours moi. En d'autres termes, s'il est un regard cinéma, c'est celui dont je suis exclu. Pire qu'une image, dès lors, c'est un regard-image qui se manifeste sans moi : Barthes distingue justement cette violence en écrivant « l'image est péremptoire, elle a toujours le dernier mot » (ibid.). La photo, elle, n'était que bête ou plate, jamais violente : il semble que ce soit l'interdit maintenu du regard de l'acteur sur moi, éprouvé dans sa temporalité⁶⁵, qui provoque cette douleur commune au spectateur et à l'amoureux : non seulement *je le regarde : il m'évite*, mais pire : *je le regarde m'éviter*.

Cependant, autre chose se joue encore, parallèlement, dans ce regard-image au cinéma qui justifie l'évacuation du rapport au réel (l'indexicalité) que paradoxalement Barthes effectue entre la photo et le cinéma : il ne pointe pas tant la fiction (l'histoire, le scénario, la mise en scène⁶⁶) qui régit souvent ce dernier, que ce « ruban lisse », « « normal », comme la vie » *mais sans réciprocité du regard* : cette exemption du regard sur soi paraît déterminer chez Barthes le cinéma dans un rapport unique à l'imaginaire, parfaitement à part, décalé du « réel qu'on ne peut plus toucher », et géré par un code proprement insoutenable, *indifférent*.

En somme, Barthes pointe deux violences inhérentes au cinéma : non seulement ce n'est pas moi qui y regarde ce que je vois (je suis banni de mon propre droit de regard), mais rien dans ce que je vois, de plus, ne me regarde jamais⁶⁷. De cette seconde éviction dépend proprement la différence entre la photo et le cinéma, et semble-t-il la résistance de Barthes – qui est aussi, on l'a vu, une jouissance : il me faut au cinéma plus qu'ailleurs recouvrer et tenir à l'actualité de mon corps (qui est *ma* vue), mesurer la distance entre mon corps, ma vue, et l'image projetée qui nous nie : tirer mon épingle du jeu.

⁶⁵ la question du temps, essentielle au cinéma, sera abordée dans le premier chapitre de la quatrième partie : champ de la fiction : la posture du regardeur face à l'image réelle.

⁶⁶ à une exception près cependant, qui est intéressante dans la mesure où quand Barthes désigne enfin l'histoire d'un film en parlant de cinéma, c'est au sujet des *Sœurs Brontë* de Téchiné dans lequel il avait justement lui-même tenu un rôle. (in « Il n'y a pas d'homme » OC III 996-998)

⁶⁷ La poule africaine, que Barthes évoque deux fois, dans « Droit dans les yeux » (OCIII 758) et dans *La Chambre claire* (op. cit.), insensible au code qui régit sa présence dans le champ de la caméra (cette indifférence appliquée à qui la voit) trouve ici son intérêt pour les sauvages auxquels Barthes revendique son appartenance face à l'image : elle n'exclut pas, elle, le spectateur de sa visibilité, du regard qu'on porte sur elle. Barthes dit des indigènes : « ils ne regardaient nullement la scène représentée [...] mais seulement la poule qui traversait cette place dans un coin de l'écran. On peut dire : c'est la poule qui les regardait. »

Aussi le passage à la fin de *La Chambre claire* dans lequel il évoque une séquence du *Casanova* de Fellini détermine-t-il une sorte d'accident, qui est une émotion précieuse⁶⁸ :

[...] le film m'ennuyait : mais lorsque Casanova s'est mis à danser avec la jeune automate, mes yeux ont été touchés d'une sorte d'acuité atroce et délicieuse, comme si je ressentais tout d'un coup les effets d'une drogue étrange ; chaque détail, que je voyais avec précision, le savourant, si je puis dire, jusqu'au bout de lui-même, me bouleversait : la minceur, la ténuité de la silhouette, comme s'il n'y avait qu'un peu de corps sous la robe aplatie ; les gants fripés de filouille blanche ; le léger ridicule (mais qui me touchait) du plumet de la coiffure, ce visage peint et cependant individuel, innocent : quelque chose de désespérément inerte et cependant de disponible, d'offert, d'aimant, selon un mouvement angélique de « bonne volonté ». Je pensais alors irrésistiblement à la Photographie [...].
(CC 178)

On pense évidemment à l'automate Olimpia dont Nathanaël était tombé amoureux dans *Le Marchand de sable* d'Hoffmann : Barthes insiste assez sur la sensation brûlante de ses yeux pour qu'on se rappelle que dans le conte fantastique, c'était le regard du jeune homme qui déterminait la vie (regard, chaleur) de la poupée mécanique. Barthes se décrit dans ce passage en proie à une hallucination identique qui l'amène « irrésistiblement » à la pensée de la Photographie. La photo est de fait, on s'en souvient, comme l'automate soumise à l'animation volontaire par le regardeur (« elle m'anime et je l'anime ») ; contrairement au cinéma qui impose péremptoirement son animation. D'autre part, la minceur, l'innocence, l'inertie et la disponibilité caractérisent également le pantin et l'image fixe, avec cette « bonne volonté » précisément encadrée de guillemets qui disent le sentiment projeté, attribué à l'objet offert, évidemment aimant tant il est innocent (*qui ne peut pas nuire*). Dernier élément qui fonde leur attrait commun, et ce en opposition au cinéma, du « visage peint » ou photographié je ne peux m'offenser qu'il m'ignore, qu'il ne me regarde pas : de là sa faiblesse, et son pathos lancinant dans le discours de Barthes sur la photo car *il ne peut pas* me regarder ; c'est aussi là (et peut-être surtout) que se tient la mort, dans ce regard qui ne regarde rien, qui ne peut rien regarder ; une absence irréparable dans les yeux – et non un évitement comme dans le regard-image cinéma.

⁶⁸ Pour Raymond Bellour, « si on lit avec soin la description que donne Barthes de la jeune automate, comment ne pas y reconnaître le corps déjà presque abstrait mais ultra-vivant d'une très vieille dame, sa mère proche de la mort, dont le fils endeuillé nous livre, au-delà de la photo d'enfant, la seule vraie photo possible, ce souvenir de film témoignant de la présence réelle de la vraie vie au bord de sa disparition. Et seul le cinéma le communique, en regard du trauma inscrit comme tel dans la réalité dont il est bêtement dépositaire. » (in « ... rait », signe d'utopie », loc. cit., p. 43) L'auteur me précise, après avoir revu le film, que l'hypothèse se confirme de façon extrêmement violente juste après cette scène dans le *Casanova*.

Enfin, l'épisode du film qui donne lieu au bouleversement n'est peut-être pas innocent ; Nathanaël danse aussi dans le conte avec la poupée et est surpris de « son sens de la mesure très personnel », le rythme de ses mouvements nourrit aussi les quolibets de l'assistance : dans la danse, Olympia trahit en effet par la précision toute mécanique de ses gestes son identité de pantin articulé. Dès lors, l'automate qui danse dans le film sous les yeux de Barthes accuse son statut mécanique, et ce qui se présente dans le film n'est justement plus « normal », comme la vie » : le pantin découvre ici ce que le cinéma a pour vocation de faire oublier : il est montage, articulation mesurée des mouvements (images), fabrication de toutes pièces. Et là encore, c'est quand il dénonce son armature, qu'il ouvre le « droit à la disjonction syntagmatique des images » comme Olympia sera désarticulée, que le cinéma trouve à toucher Barthes – qu'il *l'émeut* au sens propre, à son tour, parce qu'il a dévoilé l'artifice de ses rouages.

Ainsi on retrouve dans ce passage de *La Chambre claire* les différents effets, facteurs de résistance et/ou d'émotion, du cinéma pour Barthes : l'indifférence du film (dont on pourrait dire : il ne le regarde pas) défaille au moment où un pantin au regard peint s'anime à l'écran, rappelant le « droit à la disjonction syntagmatique » de ses membres comme des images du film. Le film dénonçant ainsi son montage, le spectateur retrouve son droit de regard sur ce que Barthes postule comme « le propre filmique », le photogramme et son troisième sens. En somme, pour que le spectateur réinvestisse l'imaginaire de production, en même temps que sa place dans ce qu'il voit, il semble qu'il faille que le cinéma se désarticule en photographies.

Ainsi, c'est toujours dans les images de Barthes un rapport au réel, l'imaginaire de leur production que l'on croise en cherchant ce qui paraît motiver l'intérêt de l'auteur pour elles. Le corps, actuel, chair dont dépend la main et/ou l'œil, est toujours présent dans ces imaginaires d'images, qu'il y dépose sa trace, en disparaissant dans le tracé ou en s'imprimant dans le papier photo, qu'il se dérobe dans la course de l'écriture ou résiste au sein du visuel aliéné du dispositif cinéma. On peut dire ainsi de ces images de Barthes qu'elles ressortissent toujours au corporel, c'est-à-dire au visuel, et même si c'est au prix d'un détour nécessaire par l'imaginaire. Fonctionnement retors – mais peut-être n'est-ce dû qu'à la fatalité imaginaire du langage par lequel on tente de le décrire – le visuel revient par un long détour au visuel, et seule « l'écriture emporte [le] corps ailleurs » ; lorsque Barthes voit (des photos, des dessins, des films), il s'avère qu'il en arrive toujours (qu'il en revient toujours) à l'imaginaire d'un corps réel attesté (du sujet photographié, du peintre, du sien absent du film et qui proteste). En somme, c'est le visuel de l'image qui se fait toujours l'objet du désir, comme si de cette

matérialité, de cette actualité charnelle de l'image, dépendait de façon nécessaire le lien, et à proprement parler *l'affection du corps* du regardeur.

Cette articulation entre le corps de qui voit et le corps de qui est vu constituait le sujet de *Film* de Beckett, et on l'a observé dans les images de Guibert, vidéo et photographies ; de fait, il apparaît que pour les trois auteurs, la perception visuelle ne se débat jamais qu'à l'intérieur de contraintes proprement matérielles, techniques et/ou pragmatiques, qui interrogent les moyens de voir en termes de « possibilités formelles et esthétiques » (Beckett). La contrainte récurrente qu'on a pu constater est la persistance du corps à être perçu, visuellement perçu, lors même qu'il veut disparaître (Beckett), qu'il veut apparaître comme percevant (Guibert), ou, d'une autre manière encore, qu'il expérimente sa propre résistance (Barthes). Ce que Barthes apporte ici à notre réflexion, c'est la Référence, qui cumule en sa définition l'imaginaire et le réel du visuel (disparu ou simplement décalé), *dans un rapport d'authentification* qui passe par l'imaginaire de production. Ainsi dans les images visuelles, deux référents réels se rencontrent, celui qui voit et celui ou cela qui est vu – l'image imaginaire, par opposition, ne supporte qu'un référence : celui qui croit voir.

2. CHAPITRE V. LES PIÈCES POUR LA TÉLÉVISION DE SAMUEL BECKETT

Il faut revenir pour finir aux pièces pour la télévision de Samuel Beckett. Ses œuvres visuelles doivent encadrer en effet notre propos sur la photographie comme image réelle ; on a commencé avec *Film* et sa proposition explicite, *Esse est percipi*, en observant sa démonstration de l'échec qui consiste à décliner la formule de Berkeley à la première personne (le *percipians* et le *percipior* ne trouvaient à s'articuler ensemble que par l'alternance de deux champs étrangers l'un à l'autre) ; on veut finir par les pièces pour la télévision dans lesquelles la question du voir est reposée, sur un mode certes différent et bien moins explicite puisque rien n'est clairement *dit* de cette question-là, mais elle est reposée néanmoins de façon flagrante simplement parce que la télévision n'offre pas seulement comme le texte à imaginer, mais présente réellement des images, *des images à voir*.

Telle est la difficulté de ces sept pièces¹, qui nous force ainsi à les analyser en fin, qu'elles n'offrent pas ou peu de discours pour guide à l'interprétation, de « situation » à « figurer »² comme dans le scénario de *Film*, mais seulement dans leurs textes la description préparatoire, parallèle, précise, de gestes d'acteurs et de mouvements de caméra. Pas de « clef » donc pour l'interprétation, et notre analyse s'en trouvera d'autant plus difficile, voire laborieuse, qu'on devra seulement s'appuyer sur l'observation minutieuse des réalisations de *Dis Joe*, *Trio du fantôme*, *Nuit et rêve*, *Quad*, *Pas moi* et *Quoi où*³, pour tenter de dégager moins « le sens » de chacune de ces œuvres – même si l'on espère évidemment qu'il pourra en être éclairé – que le travail de l'image réelle auquel s'attache ici Beckett, et ce que ses caractéristiques engagent quant à notre perspective du voir et du dire.

Les observations qui suivent sont ainsi essentiellement d'ordre technique, elles n'échappent pas à l'ingratitude de l'exercice qui consiste à noter minutieusement le travail des plans, de leur articulation, du cadrage, de la construction de l'espace, de la précision des points de vue... Néanmoins, parce que l'objet d'étude ici n'est qu'images, ou est avant tout images dans notre perspective, il importe de voir, et de voir précisément, la façon dont elles sont faites : les choix qu'effectue « l'auteur de films » Beckett pour les produire et les articuler renseigneront de toute évidence quant aux contraintes qu'ignore l'imaginaire et qui sont propres au geste de voir.

¹ cinq destinées à la télévision, auxquelles on joint les adaptations – « transmutations » selon Tom Bishop – de *Quoi où* et de *Pas moi*.

² « Pour pouvoir figurer cette situation [...] » explicitait Beckett (Fi 102)

³ On trouvera en annexe les fiches techniques de ces réalisations, précisant outre les studios et les équipes des tournages, les principales caractéristiques techniques de chaque film.

*Un homme qui regarde le monde dans le cadre
précis et limité d'un objectif photographique
est un homme qui se demande à chaque instant :
où suis-je ? où puis-je m'établir pour découvrir ce que
je vois ? L'auteur de films, le vrai, choisit sa position.*

(Raymond Bellour⁴)

De l'espace scénique au petit écran

Trio du fantôme et ... *Que nuages...* sont pour nous des pièces à part dans l'œuvre de Beckett ; de fait elles constituent les deux exceptions à la réalisation en plan séquence qui se joue dans toutes les autres œuvres et qui nous intéressera d'abord : *Quad*, *Quoi où et Pas moi* sont filmées en plan fixe, et dans *Nuit et rêve* et *Dis Joe*, si la caméra unique est mobile, son mouvement se restreint à des travellings dans l'espace prédéterminé du plan large initial (large toutefois toujours contenu dans l'espace réduit d'une chambre). Si on exclut ainsi préalablement (et temporairement) *Trio* et ... *Que nuages...*, c'est pour mettre en évidence l'œuvre de contrainte à laquelle se livre Beckett avec la technique vidéo dans les autres pièces : « toujours une caméra, une seule »⁵, et qui filme en continu. De fait, si pour *Comédie*, Beckett avait refusé l'emploi pratique de trois projecteurs différents⁶ pour extorquer leur parole aux trois visages serrés dans les jarres, en insistant pour qu'il n'y ait qu'une seule source de lumière qui aille et vienne d'un visage à l'autre, de la même manière pour ces pièces, il exclut les possibles de multiplication de points de vue qu'offre le montage pour ne conserver, presque à la manière d'un point de vue de théâtre, qu'un seul plan continu. A ce titre, on remarquera que *Quad*, *Nuit et rêve* et *Dis Joe* pourraient à certains égards relever presque de l'espace scénique filmé, comme il l'est dans *La Dernière bande* par exemple.

Peut-être cette dernière pièce, dont on ne connaît que des versions filmées et qui n'a pas été écrite ou transposée pour la télévision par Beckett pourrait-elle permettre d'éclairer par

⁴ Raymond Bellour, *L'Analyse du film*, éditions Albatros 1979, p. 45

⁵ cf. Jim Lewis, « Beckett et la caméra », entretien mené et traduit de l'anglais par Sandra Solov, *Revue d'esthétique*, Paris, Jean-Michel Place, 1990 (rééd.), pp.371-379 .

⁶ Cf. James Knowlson : « Serreau va apporter une solution partielle au problème en mettant au point un ingénieux système composé d'un miroir et de « butoirs » qui cadrent alternativement le faisceau sur les trois intervenants. Comme l'éclairagiste, Danièle Van Bercheycke, opère au-dessous des acteurs, de la salle on a l'impression que les personnages s'adressent à une seule personne, interrogateur ou tortionnaire. », in *Beckett*, Solin Actes Sud, 1999, p. 654.

différence, l'œuvre proprement vidéo de Beckett. Walter Asmus indique en effet que l'auteur avait créé un scénario pour *La Dernière bande* qui indiquait un redoublement par deux caméras de celui qui s'effectuait déjà dans le texte⁷ : plans rapprochés sur Krapp s'écoutant, plans larges sur Krapp parlant et se déplaçant. W. Asmus qualifie seulement ce redoublement de « ludique » pour le spectateur, autant dire que le jeu des caméras n'apporte pas assez pour que la modification de sens vaille la création d'une nouvelle œuvre, un film. Beckett a abandonné le projet à ce stade de l'écriture.

De la scène à l'écran, en effet, les deux œuvres qui effectuent ce transfert subissent les changements importants que conditionne le travail propre à l'usage précis de la télévision. L'article de Tom Bishop sur les « transmutations » de *Quoi où* et de *Pas moi*⁸, fournit les éléments principaux de la transformation d'un dispositif à l'autre : dans *Pas moi*, c'est l'espace occupé par la bouche et l'absence de l'auditeur, dans *Quoi où*, c'est l'abandon du haut parleur remplacé par un grand visage pour figurer la voix de Bam et, plutôt que les déplacements sur la scène de Bam, Bom, Bem et Bim, la « matérialisation/dématérialisation » de leurs visages qui sortent de l'ombre et y retournent selon que Bam les évoque. T. Bishop conclut qu'il s'agit moins d'adaptations que d'une véritable création avec ces nouvelles œuvres, et en effet, si le texte subit certes quelques modifications dans *Quoi où*⁹, c'est bien le travail du visuel qui est avant tout en cause dans ces « transmutations ».

Ce qui nous paraît le plus remarquable, c'est que précisément au moment où il s'agit de retravailler une pièce théâtrale (et non de créer de toutes pièces une œuvre pour la télévision), Beckett utilise les moyens visuels que le théâtre ne permet pas (le très gros plan sur la bouche, la différence de taille du visage de la voix de Bam avec les trois visages à droite et leur plan serré), là où pour les pièces directement écrites pour la télévision comme *Quad* ou *Nuit et rêve*, au contraire, il refuse les « effets spéciaux » qui permettraient par exemple dans *Nuit et*

⁷ Walter Asmus : « Il y a un scénario de Beckett pour ce film [ie *La Dernière bande*] avec deux caméras, l'une pour les plans rapprochés et l'autre pour les plans généraux. Il existe une version, créée en 1969 à Cologne avec Michel Held du Schiller Theater qui suivait cette indication-là. La caméra redouble de façon ludique ce qui existe déjà sur le plan textuel. Pour le spectateur, c'est un jeu par rapport à ce redoublement. », « Table ronde : une discussion autour des pièces pour la télévision », in *Samuel Beckett Today/aujourd'hui* n° 4. *The savage eye/L'Oeil fauve*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA 1995, pp.15-27 (p. 18)

⁸ Tom Bishop, « Transpositions pour la télévision : transmutations des œuvres de Beckett », in *Revue d'esthétique* op. cit., pp. 385-390

⁹ Le texte est presque le même qui passe par chacun des quatre personnages, 2 rapporte à 1 n'ayant pas pu faire avouer à 3 quoi et où, 1 accuse 2 de mentir et demande à 4 de torturer 2 pour qu'il avoue que 3 lui a dit quoi (qu'il l'a dit) et où (il l'a dit). 4 revient ainsi dans le rôle de 2 pour que reprenne la ritournelle, mais on devra commenter le fait que c'est à 1 que s'effectue toujours le même rapport du bourreau à chaque fois différent. Les modifications apportées au texte pour la vidéo sont mineures : elles consistent à supprimer quelques répliques de la répétition, et ne semblent viser qu'à aller plus vite vers la fin, c'est-à-dire le moment où 1 n'aura plus personne à écouter, ni à qui parler (comme dans *Fin de Partie*).

rêve d'inscrire techniquement au montage, par superposition de plans, la scène du rêve dans la scène de la nuit du rêveur¹⁰ : « le rêve [...] est joué sur un podium invisible », affirme Martha Feshenfeld¹¹, ce que confirme de fait le travelling vers cet espace du plateau. En d'autres termes, les moyens techniques utilisés dans *Quad* avec l'arpentage rythmé du quadrilatère tracé sur le plateau, et *Nuit et rêve* avec ses deux espaces circonscrits par le seul jeu de la lumière paraissent de prime abord davantage propres au théâtre qu'à la télévision, affaire de mise en scène sur le plateau plutôt que d'élaboration technique d'images.

Là où les versions pour la télévision de *Quoi où* et de *Pas moi* ont aboli tout l'espace de la scène à laquelle la première version les destinait, *Quad*, *Nuit et rêve*, et même *Dis Joe*, pourraient dans une certaine mesure relever du théâtre filmé comme dans *La Dernière bande*. Evidemment, cette mesure certaine est celle du cadre offert par la caméra, qui différencie les plans larges et rapprochés possibles de *La Dernière bande* sur Krapp avec ceux, calculés avec précision car ils ont plus qu'une fonction précise, un rôle fondamental, dans les œuvres pour la télévision.

L'espace dans les pièces pour la télévision de Beckett se distingue de l'espace théâtral (celui de la scène) à cause de la caméra. Cette évidence a cependant pour conséquence d'inviter à analyser la pression qu'effectue cette dernière sur l'espace en y opérant. De fait, c'est par quoi l'on commençait, dans les cinq pièces citées, l'espace scénique (disons le plateau) est convocable de droit, soit à titre de comparaison avec la réécriture de *Pas moi* et de *Quoi où*, soit parce qu'il est maintenu comme tel en tant que champ clos à l'intérieur duquel la caméra devra éventuellement se déplacer mais jamais en sortir (comme dans le cas du théâtre filmé où l'on ne suit pas le personnage dans les coulisses). En d'autres termes, si spéculatif que paraisse le « discours tenu » par ces pièces, toute illusion de réalité étant mise à part, hors de propos de façon flagrante, il n'en reste pas moins que le maintien par le plan continu, pourtant facultatif à la télévision¹², de l'espace circonscrit du plateau où se tient (ou circule) la caméra, implique certaines conditions techniques quasi-similaires à celles de la perception, notamment en ce qui concerne l'espace et la lumière .

¹⁰ Ou encore raccorder ce plan différent par un fondu enchaîné, comme dans ...*Que nuages*....

¹¹ Martha Feshenfeld, « De la boîte hermétique au regard implacable », *Revue d'esthétique* op. cit. pp. 363-370 (p. 368)

¹² On pense à tous les possibles offerts par la vidéo : de la manipulation de l'image qui peut rendre méconnaissable ce qui a été enregistré, au montage qui peut à loisir faire passer d'un plan à un autre, d'une prise en extérieur à une autre en intérieur par exemple, ou encore la surimpression de plans différents... Le plan continu que Jim Lewis tenait pour caractéristique de l'auteur de films Beckett contraint ainsi, par force, à cette continuité de l'espace qui est celui où se tient ou circule la caméra comme le ou les acteurs.

Ainsi, on peut commencer en remarquant que *Quoi où*, *Pas moi* et *Quad* sont filmés en plan fixe, maintenu de bout en bout dans ces pièces. Dès lors, les possibles pourraient être les mêmes que ceux du plateau, et de fait Beckett y exploite le travail de la lumière comme matière telle qu'il l'utilise dans les pièces pour le théâtre, de façon remarquable évidemment dans *Comédie* où elle est le quatrième personnage¹³. Dans *Pas moi*, l'unique différence finalement à constater entre la pièce et la vidéo consiste en un resserrement certes stupéfiant mais unique du cadrage sur la bouche éclairée qui se tenait sur le plateau ; la disparition de l'auditeur n'apparaît ainsi que comme conséquence logique de ce cadrage, « dommage collatéral » qui ne préjuge en rien de son absence ou de sa présence hors champ : simplement, le cadrage empêche, s'il s'y trouve peut-être, de le voir. L'effet produit est bien sûr, Tom Bishop le dit bien, celui d'une concentration insupportable sur cette bouche qui « remplit l'écran [presque] tout entier »¹⁴. On rajoute « presque » parce que Beckett n'a cependant pas renoncé au halo de lumière qui avait la charge de circonscrire la bouche seule sur scène : le cadrage enferme ainsi non pas la bouche dans le visage, mais la bouche hors l'ombre¹⁵.

Aussi maintient-il les deux espaces, espace du plateau et espace de l'image : si la lumière et le cadrage ont pour même fonction d'isoler (de l'ombre pour la première, du hors champ pour la seconde), l'espace sélectionné ne l'est pas de la même manière : la caméra isole en découpant dans l'espace le fragment qu'elle cadre et qui est son champ, la lumière elle fait passer ce qu'elle éclaire de l'invisible au visible dans le champ. Au rien à voir du hors champ sur quoi se détache le cadre de la caméra, que Bazin tenait ainsi pour un cache, s'opposent les possibles de surgissement de l'espace sombre ou éclairé, comme si l'espace de représentation circonscrit par le cadre devait avec la lumière se doubler d'un espace d'apparition circonscrit par l'ombre. On ne peut cependant parler de mise en abyme, de l'espace éclairé enfermé dans l'espace cadré, à cause de cet effet de surgissement hors de l'ombre tout à fait différent de l'éventuel déplacement du cadre dans l'espace familier du plateau de la prise de vue. « La lumière, écrit Guibert dans *Des aveugles*, n'est rien qu'une imagination qui hante nos regards », c'est ainsi semble-t-il que Beckett l'utilise, la maîtrise, pour défier le réalisme inhérent au théâtre comme aux arts de l'enregistrement (où l'appareil correctement réglé peut imiter si bien ce que nous pourrions voir). Dans *Pas moi*, *Quoi où* et

¹³ « *Comédie* est un quatuor, pas un trio. La lumière y joue un rôle très positif et parfaitement terrifiant » dit Billie Whitelaw (traduit par Edith Fournier), in « Travailler avec Samuel Beckett », *Revue d'Esthétique*, op. cit. p.333

¹⁴ Tom Bishop, « Transpositions pour la télévision : transmutations des œuvres de Beckett », loc. cit.

¹⁵ en termes techniques, il ne s'agit donc pas d'un plan en insert mais d'un gros plan : la bouche est présentée comme un objet intègre, non comme un fragment.

Nuit et rêve, c'est elle qui a charge de rendre visible, par le halo à l'intérieur du cadre, les figures qui surgissent. Elles sont donc deux qui travaillent l'espace de façon différente dans les pièces pour la télévision : la caméra et la lumière ; et si dans *Pas moi* elles opèrent ensemble, le cadre serrant le halo qui rend seule visible – trop seule visible – la « bouche en feu », leur rôle est distinct dans *Nuit et rêve* et dans *Quoi où*. Une concurrence s'installe ainsi qui concerne les moyens entrepris pour que quelque chose soit, ou devienne visible, à l'écran comme aux yeux de chair.

Cadres : plan, plateau, lumière

Dans le plan séquence de *Nuit et rêve*, on l'a vu, l'espace cadré est d'abord celui simplement du plateau, la lumière éclaire faiblement le rêveur à gauche en révélant au fond l'espace d'une fenêtre, « lumière du soir » ; puis elle délaisse la fenêtre, qui s'éteint progressivement (en fondu), pour éclairer l'espace du rêve, à droite en hauteur – sur le podium invisible qui n'est pas éclairé. La lumière du soir et le rêve paraissent ainsi chacun son tour sans jamais vraiment s'absenter, l'obscurité reprend seulement l'une quand la lumière en tire l'autre, et inversement. Outre que le rêveur paraît réclamer¹⁶ d'abord la « nuit bénie » avec les sept dernières mesures du lied de Schubert, puis les « doux rêves » en répétant les trois dernières, ce qui a pour effet de faire disparaître d'abord la lumière du soir puis de faire apparaître le rêve, ce qui nous intéresse ici, c'est que l'espace cadré contient les deux espaces lumineux, fenêtre et rêve, chacun à sa place précise où il (elle) paraît ou non : l'espace cadré contient ainsi potentiellement le soir et le rêve, et c'est la lumière qui s'entête à les disjoindre, à ne les faire jamais paraître ensemble.

On pourrait évoquer une contrainte de temps, mais ici c'est le soir et non l'aube qui succède au rêve qui a succédé à la nuit, il n'y a plus de jour intermédiaire ; la journée s'est comme rétrécie vers la fin (à l'ouest où le rêveur se trouve), ne comptant plus déjà que les sept dernières mesures du lied seulement, faisant se succéder soir, nuit, rêve, et retour au soir, nuit, rêve sur lequel la caméra s'avance puis fait marche arrière, et enfin la nuit où le rêveur disparaît finalement (avant que ne revienne le soir, c'est-à-dire le début de la pièce, ce qui justifie la précision de Beckett pour la cinquième indication donnée au tout début du texte, absurde sans cela : « Ainsi éclairé à minima, il demeure à peine visible au cours du rêve tel

¹⁶ comme Hamm avec le deuxième vers du poème de Baudelaire : « tu réclamaï le soir ; il descend ; le voici »

que vu la première fois » (Q 52, je souligne)). On retrouve ici la répétition qui fait si souvent principe dans les œuvres de Beckett, jusqu'à l'épuisement ; et si la chronologie défaille – donc, dès le début, à ce qu'en dit le texte – reste à observer différemment comment, dans la vidéo où rien n'est à l'avance dit de ce retour, Beckett utilise cette alternance de la lumière sur deux espaces distincts pour la confronter à l'espace cadré qui va lui aussi, dans la deuxième partie, être mobilisé (aux deux sens du terme). Comme souvent chez Beckett, l'œuvre à lire n'a « rien à voir » avec l'œuvre à voir¹⁷.

Que voit-on en effet dans *Nuit et rêve* ? On pourrait dire : un rêveur à gauche, sa fenêtre trop haute et son rêve à droite, par intermittence, le rêve et la fenêtre alternant avec dans l'intervalle des temps d'ombre où le rêveur est brièvement seul, plus ou moins éclairé selon que paraît le rêve ou la fenêtre. Son rêve, aux allures de Nouveau Testament, calice et voile de Véronique, fait apparaître deux mains, droite et gauche, qui prennent soin doucement du rêvé, lui donnent à boire, épongent son front, caressent ses cheveux. On pourrait dire que le rêveur solitaire rêve qu'il n'est pas seul, qu'il peut poser enfin son front sur des mains aimantes. D'abord en plan d'ensemble, en focalisation externe, on voit rêveur et rêvé en vis-à-vis, à gauche et à droite de l'écran ; dans la deuxième partie, le travelling avant nous fait passer comme en focalisation interne : le rêveur est exclu du champ et on accède directement à l'image seule du doux rêve. Martha Fehsenfeld voit là une « réconciliation » de « celui qui est perçu » et de « celui qui perçoit »¹⁸ et Martin Esslin trouve à son goût cette « image extrêmement puissante » « un peu trop sentimentale »¹⁹. Enfin le caméraman de Beckett, Jim Lewis, y voit « une compassion encore jamais vue dans ses œuvres pour le théâtre et la télévision ». C'est ce dernier que l'on suivra parce que si ce qui se passe à l'écran peut certes ressortir à de la « poésie visuelle » (M. Fehsenfeld), ou à l'élaboration de « poème sans mots » (M. Esslin), on veut essayer de montrer comment, à défaut de mots, la pièce fonctionne dans sa façon visuelle, en s'appuyant sur le travail de l'espace par la lumière et le cadrage.

¹⁷ On peut donner comme exemple parmi tant d'autres le texte de la pantomime de Clov au début de *Fin de partie*, où les répétitions inutiles dans la didascalie au sens (c'est-à-dire quant à la précision des gestes) n'ont ainsi pour seule fonction que de procéder à la logique d'épuisement du texte qu'on retrouve d'autre part, aussi représentée sur scène.

¹⁸ « Jim Lewis décrit le résultat comme étant « très religieux, très tendre. Je crois qu'il y a là une compassion encore jamais vue dans ses œuvres pour le théâtre et la télévision. » Certaines personnes ont reproché à Beckett d'être sentimental dans cette pièce, contrairement à son habitude. Mais je ne crois pas que ce soit le cas. Ici, plutôt, la confrontation qui résulte de la perception du perçu par celui qui perçoit culmine dans une réconciliation rendue possible dans le rêve grâce à la musique. Le résultat n'est pas sentimental mais constitue une sorte de poésie visuelle [...] » Martha Fehsenfeld, loc. cit. p. 368

¹⁹ Martin Esslin, « Une poésie d'images mouvantes », *Revue d'esthétique*, op. cit. p. 401

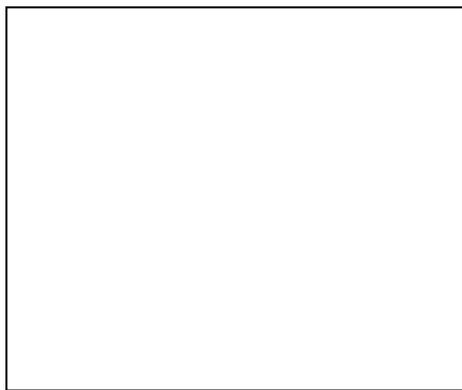
Pour commencer, si l'on ne voit pour notre part ni réconciliation ni sentimentalité dans cette pièce, c'est précisément à cause de l'espace dans lequel elle a lieu : le maintien, éclairé même « à minima », du rêveur sur la gauche dans la première partie empêche de négliger tout à fait sa présence solitaire, et ce que l'on observe, c'est que s'il commande aux « doux rêves » de revenir dans le lied, le rêve qui revient ne l'envahit pas : il ne revient qu'à l'écart, fermement encadré par un halo de lumière. Rêveur et rêvé se tiennent en vis-à-vis, cependant qu'un espace obscur les sépare qui est celui où peut surgir la fenêtre de la lumière du soir : celle qui fait disparaître le rêve, et lever la tête au rêveur sur sa solitude. Le plan séquence, et non la surimpression, maintient en outre à la fois la continuité du temps et celle de l'espace, de sorte que les places respectives du rêveur, de la fenêtre et du rêve y sont inscrites sans recours, qu'ils soient éclairés ou non. Si sentimentalité il y a, il nous semble ainsi que c'est plutôt dans l'écart résolument installé entre le rêveur et son rêve, qui sont présentés en vis-à-vis dans le plan, et séparés par leurs halos de lumière respectifs. Bien plus ferme que mièvre, l'image présente ainsi l'épreuve d'une distance, qui ne se réduira pas.

La lumière contrarie, en effet, l'espace du plateau : l'une dit la disjonction là où le plan d'ensemble dit la continuité. Ainsi, non seulement A et B ne se voient pas et la problématique de la perception à laquelle rappelle M. Fehsenfeld nous paraît plus propre à *Film* qu'à cette pièce, mais de plus, ce plan d'ensemble qui, au lieu de les rassembler, présente face-à-face et séparés le rêveur et le rêvé (à cause de la lumière), fonde une focalisation externe à la fois sur le rêveur et sur le rêve, c'est-à-dire à la fois sur une extériorité (le rêveur à sa table) et sur une intériorité (son rêve). Le fait que le rêve soit présenté précisément sur le même plan que le rêveur « aplatit » en quelque sorte la différence de fond entre extérieur et intérieur, différence qui n'est plus guère marquée que par l'éclairage « plus tendre » du rêve (un voile est interposé entre la scène et la caméra). Néanmoins, à cette « mise à plat » résistent qui les distinguent et les séparent nettement les bornes de chaque halo de lumière.

Jusqu'ici, dans la première partie, on ne sait à vrai dire pas encore que le rêveur et le rêvé occupent le même espace, le même plateau ; on croit plutôt à une surimpression, une mise en abîme du cadre du rêve dans celui du rêveur, un artifice technique propre à signifier le changement d'espace, de focalisation²⁰. On peut croire alors à un système finalement simple, où deux plans interviennent, l'un extérieur, l'autre intérieur, ce dernier bien serré dans son cadre de plan autonome comme dans son irréalité. C'est ici justement qu'intervient le

²⁰ Impression que Shimon Levy tient pour un fait : « Dans la perspective du médium, *Nacht und traum* ajoute un cadre superposé que Beckett n'avait pas utilisé auparavant dans ses autres pièces pour la télévision » (je traduis) in « Spirit made light : Eye and other I's in Beckett's TV plays », *The Savage eye*, op. cit. p.77

travelling, qui doucement quitte le plan d'ensemble pour s'approcher (trop) visiblement du rêve, et manifeste ainsi ce à quoi on pouvait logiquement ne pas croire, que rêveur et rêve occupent le même espace où la caméra peut circuler, sans coupure. C'est probablement là que M. Fehsenfeld et M. Esslin voient réconciliation et sentimentalité, puisque le cadre se dirige sans rupture sur le doux rêve du rêveur, comme s'il devenait possible enfin d'oublier la séparation infranchissable (l'un rêvait l'autre qui était rêvé) : un simple mouvement de caméra et leur écart disparaîtrait, comme si le rêveur enfin parvenait à être englouti par son rêve, loin de sa solitude.



Plan d'ensemble

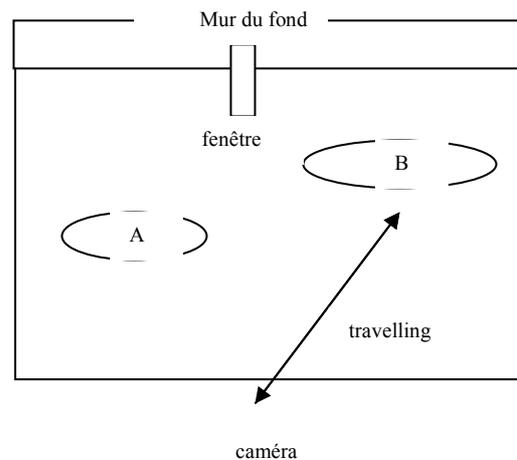
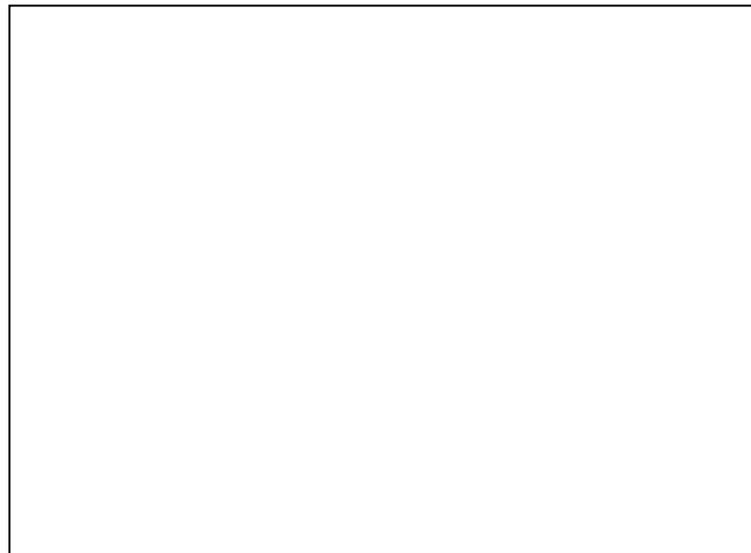


Schéma sommaire du plateau et du mouvement de la caméra (vue d'en haut)

Mais c'est sans compter le retour en arrière final de la caméra, qui revient pour finir au plan d'ensemble, rêveur et rêvé séparés par le noir, chacun dans son halo : la belle image retourne à son coin à droite de l'écran, et reparait le rêveur seul à gauche qui n'a pas changé. La question qui se pose, dès lors, est la modification de sens qu'apporte ce recul final de la caméra, puisque de fait, le travelling avant pouvait suffire s'il s'agissait de montrer le rêve du rêveur, ce rêve d'être ensemble. Pourquoi, après l'espoir en effet peut-être sentimental de se couler dans le doux rêve, la caméra revient-elle à son point de départ, sinon pour montrer que cette avancée est un échec, qu'il faudra peut-être recommencer, plus tard, « tel que vu la première fois » ? Si le travelling nous paraît, comme à Jim Lewis, plus compassionnel que sentimental, c'est dans la mesure où il ouvre cette possibilité de l'espace enfin commun qui permettrait d'entrer dans le rêve, pour aussitôt la refermer : chacun son halo, infranchissable, et l'espace du soir (la fenêtre) couve entre les deux. Ce que montrerait ainsi le travelling, c'est qu'il y a bien un accès du rêveur au rêvé, une réduction ou un engloutissement possible (c'est

la même concentration sur le rêve), mais il montre en même temps que cet accès est empêché : la caméra ne peut ignorer que le rêve est un espace éclairé dans un autre obscur, d'où elle est partie et où elle doit revenir, parce que le halo qui rend seul visible le rêve l'y rappelle.

En effet, l'espace cadré négocie ici avec l'espace éclairé : quand le travelling avance sur le halo du rêve, il se resserre presque jusqu'à donner en plein écran l'intérieur du halo ; mais presque seulement, car ici comme dans *Pas moi*, le cadre ne serre pas suffisamment pour qu'on ne voie plus l'ombre qui l'entoure. Un autre phénomène apparaît alors, une contrainte, c'est que la caméra a beau se rapprocher pour mieux voir le doux rêve, elle a beau le donner en plus grand, en plus proche, en mieux visible, elle n'élargit pas cependant le halo qui persiste inchangé, qui empêche toujours de savoir, de voir, à qui sont les mains qui y pénètrent pour prendre soin du rêvé, et qui empêche aussi ce dernier de les rattraper quand elles sortent du halo. Ce qui se manifeste ici, c'est la contrainte immuable que constitue ce halo, avec ses bornes, quelle que soit la proximité de la caméra : il n'y a pas de réconciliation, pas d'engloutissement possible.



plan du rêve avec son halo 8'44''

C'est en quoi l'espace éclairé a une valeur aussi importante que l'espace cadré, l'espace du plateau autant que chacun des halos : ces derniers limitent en effet les possibilités de mouvement de la caméra dont le cadre doit se tenir toujours au moins un peu à l'extérieur de celui constitué par la lumière. Telle semble la règle instituée par le travelling, qu'au mieux du

rapprochement idéal de la caméra vers le rêve resteront cependant inchangées les limites de l'ombre.

A ce titre, il faut noter que le halo qui circonscrit l'espace du rêve opère comme cadre détaché sur un hors-champ différent de celui du rêveur : de l'ombre autour de ce dernier on a vu que pouvait paraître, à l'écart, la fenêtre, lumière du soir ; de l'ombre autour du rêvé sortent, pour pénétrer cette fois l'espace éclairé, les deux mains aimantes. La différence d'éclairage et la position plus haute du rêvé interdit cependant de confondre ces deux « hors-halo », même si leurs frontières sont incertaines : ces dernières existent quelque part dans l'ombre, dans la nuit entre le soir (la fenêtre) et le rêve. De fait, si l'on reprend le titre, et le lied, il faut d'abord la nuit pour que le rêve y revienne « aussi » : « reviens, nuit bénie / doux rêves, revenez aussi ». Et à l'écran, la nuit qui permet au rêve de surgir, à droite de la fenêtre quand cette dernière s'est éteinte, cette nuit-là est celle aussi qui empêche de voir d'où viennent les mains : trop serré le halo empêche le rêvé de retenir ces mains quand elles retournent à l'obscurité d'où elles viennent. Les mains aimantes, reprises par l'ombre sont aussitôt hors de portée. C'est en quoi encore l'image sentimentale, à l'intérieur du halo, nous paraît débouter toute mièvrerie, elle ne vaut en effet que dans l'espace si clos qu'elle ne peut emplir l'écran, être satisfaisante : le cadre l'empêche de n'être que lumière où il suffit de se déplacer pour atteindre l'autre. Même le rêve est empêché. Et ce qui l'empêche, c'est justement la nuit qui l'enserme, nuit hors de la lumière du projecteur comme nuit solitaire dans laquelle se trouve le vieux rêveur, mais qui n'est pas la même, sauf sur le plateau où elle fait milieu commun, continuité inenvisageable et essayée par le travelling entre le rêveur et son rêve. Beckett maintient l'ombre comme zone d'empêchement où ce qu'on ne peut pas voir se trouve hors de portée, de la vue comme des mains du rêvé : il interroge ainsi les conditions d'accès à la visibilité, en exaspère les limites.

En outre, si nuit et rêve trouvent ainsi à s'opposer à cause de la lumière du rêve, de son éclairage qui, même tendre, troue l'obscurité, cela procède également d'une autre cohérence. Ce trou n'est en effet un trou que si la nuit l'entoure, le rêve n'est un rêve que dans la nuit où il s'ouvre ; peut-être est-ce pour cela que le cadrage défaille à serrer davantage à l'acmé du travelling, parce qu'il doit conserver un peu de l'ombre qui fait le halo, de la nuit qui fait le rêve. En serrant plus avant, en remplaçant l'espace éclairé par l'espace du cadrage, il abolirait la nuit et par conséquent le rêve en tant que rêve, trouée lumineuse dans la nuit qui l'entoure. Et les mains ne sortiraient alors plus de l'ombre mais du champ. Deux conséquences seraient alors également possibles : le resserrement, en faisant disparaître la nuit, ferait disparaître le rêve (on imagine, dans la blancheur que contrebalançait jusque-là le contraste), ou il ferait du

rêve une nouvelle réalité où la caméra n'aurait plus dès lors qu'à reculer pour découvrir le corps, le regard du visage aux mains ? Dans les deux cas de ce franchissement des bornes du halo, le rêveur perdrait, dans le premier son rêve, dans le second sa place dans l'obscurité (puisque'il n'y a pas d'aube au programme). On ne sait donc au juste ce qu'il peut craindre, de disparaître ou bien son rêve, ce qui reviendrait au même, mais le fait est que la caméra interrompt son mouvement d'approche avant de remplacer le cadre de la nuit. Cette dernière est garante, en même temps que de l'empêchement dû aux bornes du rêve, de l'existence en vis-à-vis toujours séparés, du rêveur et du rêvé.

Ainsi dans *Nuit et rêve*, les deux espaces de visibilité, cadré et éclairé, se disputent dans la tentative de réconcilier le rêveur et son rêve : au plan d'ensemble premier qui les montrait sur le même plan, mais séparés par la lumière, s'oppose finalement le halo lumineux qui isole de façon irréductible le rêve dans la nuit, dès lors il n'y a plus qu'à recommencer, jusqu'à ce que la caméra resserre assez son cadre sur le rêve pour l'oblitérer, pour croire changer d'espace (être dans le rêve, et non plus sur le plateau), cependant c'est parce que c'est un travelling qui doit amener cette illusion qu'il la rend en même temps impossible. De fait, le travelling ne constitue jamais une coupe, la caméra demeure sur le même espace que ce qu'elle filme ; autrement dit – les conditions effarantes en étaient données dès le début – sur le même plateau, dans le même espace co-existent un rêveur et son rêve, dès lors irréconciliables.

Ce paradoxe selon lequel partager le même espace constituerait un facteur de séparation, n'en est peut-être un que dans l'absolu. En effet, l'espace concret de l'écran (du plan), celui du plateau, ceux des halos, impliquent une disjonction, une discontinuité qu'accentue Beckett : dans le plan l'espace du plateau, dans l'espace du plateau les espaces éclairés. Sans qu'on puisse réellement parler de morcellement, les différences simplement qui existent entre ces types d'espaces (espace irradiant, fourmillant, de l'écran allumé même noir, du cadre qu'il présente ; espace du plateau, concret, arpentable par la caméra, où A et B patientent à leur table ; espaces des halos enfin, où chacun a sa place, où A, la fenêtre, et B peuvent paraître ou disparaître) multiplient les clôtures, les possibilités singulières comme des îlots autonomes dans l'espace de l'écran qui est pourtant aussi celui, homogène, du plateau. On ne sait comment dire cette différence de nature, de matière peut-être, des espaces, qui fait contrainte non parce qu'ils se superposent (technique de la surimpression ou du changement de plan par coupe que ne choisit pas Beckett) mais précisément parce qu'ils cohabitent, dans le même espace donc, caméra, A et B, lumières, tous ensemble sur le plateau comme dans le cadre de l'écran, mais séparés, séparés comme la lumière est séparée de l'ombre et n'existe que par

elle, comme la figure sur le fond des théories de la Gestalt dont discutaient Neary et Murphy, comme le rêve dans la nuit. Le travelling avant de la deuxième partie constitue ainsi le moment aporétique par excellence de la pièce, qui atteste d'un espace commun pour que la caméra s'y déplace ainsi, et ne l'atteste que pour mieux achopper aux bornes intérieures qu'il contient, les limites par lesquelles la nuit fait le rêve. Le travelling arrière, qui fait retourner la caméra à sa place initiale, confirme ce système de bornes : au plus large l'ensemble du plateau, au plus serré le rêve et son entour d'ombre, ou plus précisément l'entour d'ombre du rêve. Ni au-delà, ni en-deçà.

Nuit et rêve côte à côte, dès lors, et le rêveur encore « à côté », comme l'est l'amour à la fin de *Dis Joe*, jamais ensemble même si l'un a charge de rendre possible l'autre : le plateau la lumière et le mouvement de la caméra ; la lumière le rêve. Il est remarquable que Beckett ne se serve pas des possibilités techniques de la télévision, n'emploie pas la superposition de plans pour faire apparaître le rêve, ou autrement n'achève pas son travelling pour faire croire finalement à une image « normale », avec son hors champ où rien à voir, l'entrée dans un nouvel espace ; il est remarquable qu'il choisisse plutôt de conserver les bornes que la technique peut si bien rendre caduques. Une utilisation du médium presque à contre-emploi, pourrait-on dire, si précisément ce n'était pas le travelling empêché qui était tant porteur de sens, au regard d'une liberté geulincxienne²¹ par exemple, d'un va-et-vient sur pont de bateau qu'on ne peut que reprendre sans cesse à défaut de se jeter pour de bon à l'eau – telle est l'hypothèse du franchissement par la caméra du cadre nocturne du rêve : un geste absurde.

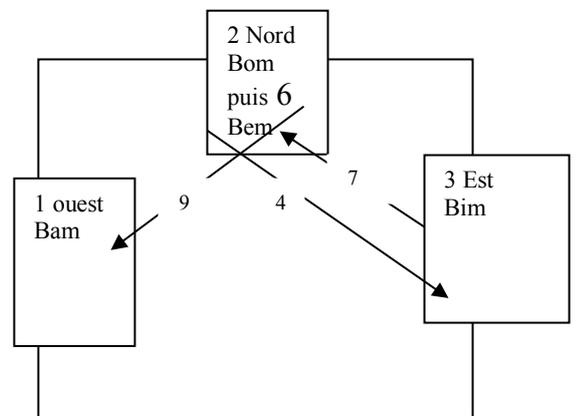
Ainsi *Nuit et rêve* n'appartient pas à ce genre hybride, s'il existe, du théâtre filmé : si Beckett conserve pour le filmer le plateau où la caméra circule, s'il n'utilise pas d'artifices techniques et n'emploie qu'une seule caméra, c'est le mouvement de cette dernière, le travelling impossible et qui s'avère de fait empêché qui fonde l'événement majeur selon nous de la pièce. Poésie visuelle, si l'on veut, mais peut-être surtout, pour nous, « pièce pour la télévision », pour faire voir l'empêchement que la télévision permet en se confrontant à l'espace de la scène, qu'à voir de loin ou de près le rêve, on ne le voit jamais qu'isolé dans sa nuit, trop serré par la nuit à laquelle les mains retournent. Ainsi ce dont la caméra fait l'expérience ici, c'est une réalité qui est celle du plateau, et c'est cette expérience même qui constitue la pièce. L'empêchement essayé consiste comme pour un œil à observer que s'approcher au plus près d'une zone de lumière ne permet pas de mieux voir ce qui se trouve dans le noir.

²¹ cf. au sujet de Beckett et Geulincx, Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur*, éd. du Seuil, 1997, coll. « Fiction et Cie »

Pour la télévision encore, *Quoi où* et *Pas moi* seront réécrites à peine, mais on l'a dit, pas davantage d'artifice technique au filmage : pas de coupe, et même pas de travelling ici ; des plans fixes, maintenus toute la pièce. Ainsi est nié, disparaît en tout cas, l'espace horizontal, circulaire, du plateau au profit d'une verticalité de surface, celle-là seule de l'écran. La modification la plus radicale dans ce changement de médium, de la scène à l'écran, est celui dans *Quoi où* des trajectoires des silhouettes qui arpentaient la scène en un régime de surgissement à la surface hors de l'ombre que paraît permettre le fondu de la lumière. Là encore en effet, si les niveaux de lecture de *Quoi où* sont multiples (jusqu'au vertige, et accentué encore par la description du système qu'on trouve dans *Comment c'est*)²², il nous semble que l'espace constitue ici aussi le principal objet de travail de Beckett dans sa transposition de la pièce de théâtre pour le petit écran.

Le programme visuel de la pièce est donné, « d'abord muet », puis « parlant » de sorte qu'avant même qu'une justification verbale soit donnée aux déplacements, ceux-là s'effectuent déjà de façon cohérente :

1. Bam paraît en 1O
2. Bom paraît en 2 N
3. Bim paraît en 3^E
4. *Bim sort par E, Bom sort par E*
5. Bim reparaît en 3E seul
6. Bem paraît en 2 N
7. *Bem sort par N, Bim sort par N*
8. Bem reparaît en 2^N, seul
9. *Bam sort en 1O, Bem sort en 1O*
10. Bam paraît-reparaît en 1O seul



La règle sur scène est ainsi : celui qui a traversé le plateau, comme en 4, en 7 et en 9, pour en suivre un autre, ne reviendra pas (et celui qui le précédait, ressortant quant à lui par l'entrée qu'il avait empruntée tête haute, y reparaîtra, tête basse). A l'écran, la disparition de l'espace circulaire (au profit de l'espace d'apparition/disparition) modifie dès lors non tant la règle que la forme de son application. En effet, de l'espace scénique à l'espace de l'écran, l'espace est transformé de la façon suivante :

²²« Comprenne qui pourra. J'éteins. », termine la voix de Bam. Est-ce une pièce sur la torture ? sur les suites mathématiques ? sur la répétition ? une fugue à la musicalité atroce ? Qui pour venir interroger Bam après la fin et quel autre pour venir le torturer ?

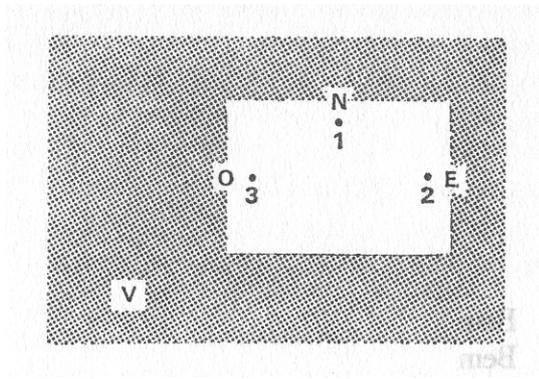
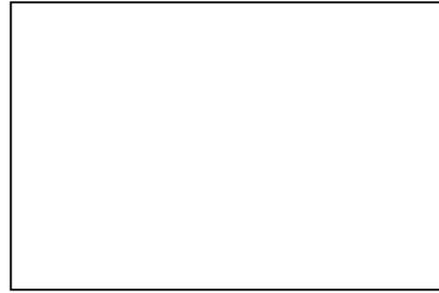


Schéma de Beckett présentant
la disposition des personnages
dans l'espace de la scène
Quoi où (in *Catastrophe*, p. 86)



<i>(V)</i>	<i>O3</i>	<i>N1</i>	<i>E2</i>
<i>V</i>	<i>Bam</i>	<i>Bom</i>	<i>Bim</i>
		<i>Bem</i>	

Disposition des personnages
dans l'espace de l'écran

Les corps qui circulaient sont réduits à des têtes qui paraissent et disparaissent à l'écran. On le voit, les positions dans le plan fixe sont également fixes et ne permettent aucun déplacement, ni rapprochement ni éloignement, de sorte que quand Bom suit Bim, par exemple, il ne fait que disparaître juste après lui, sans qu'aucun trajet ne soit plus figurable, (d'une position d'entrée vers la sortie d'où il ne reviendra pas). En somme, on pourrait dire qu'à l'écran, le temps semble s'être substitué à l'espace pour appliquer la règle : pour savoir qui ne reparaitra pas des deux visages disparus, il faut avoir repéré qui est sorti le premier – ce sera le bourreau (qui reviendra), et qui l'a suivi, c'est-à-dire a disparu juste après – ce sera la victime (qui ne reviendra pas). De fait, *Comment c'est* en prévenait, le système met en mouvement des prédécesseurs et des successeurs les uns à la suite des autres, un million, des millions, ou trois, ou quatre (« quatre c'est mieux on voit mieux si nous ne sommes que quatre » (Cc 182) dans un système circulaire (« notre parcours une courbe fermée » (Cc 182)) où le dernier rejoint le premier, le millionième rejoint le premier, et le premier à son tour se retrouve à former couple avec le second, etc. Ce système s'applique exactement de Bom à Bim puis de Bim à Bem et finalement de Bem à Bam. On justifiera plus loin ce « finalement » suspect, mais ce qui nous intéresse ici, dans la pièce pour la télévision, c'est que cette circularité qui fonde le système est visuellement niée à l'écran. Plus de courbe fermée, plus de trajet d'un point à un autre de la scène, seuls des visages et leur rythme propre d'apparition et de disparition.

Le grand visage de gauche, celui de V, annonce les apparitions successives des quatre autres visages aux trois places indiquées sur le schéma : son rôle est important car il est le seul à nommer Bam, Bom, Bim et Bem, les petits visages n'emploient en effet que des pronoms pour se désigner entre eux (« tu l'as bien travaillé ? »). De sorte que dans la première période, muette, les visages « aussi semblables que possible » apparaissent et disparaissent dans un ordre qu'on suppose établi mais que gêne l'impossibilité de les identifier. Cependant, on voit bien que le petit de gauche se tient plus permanent que les deux autres (s'ils sont seulement deux) qui vont et viennent pendant que Bam reste. En outre il n'y a plus à la télévision l'indication signifiante des têtes hautes et des têtes basses, ces dernières prévenant du retour du même, cette fois en bourreau ayant accompli sa tâche. En somme les indices sont de plus en plus minces qui permettent de les distinguer, et à regarder un peu vite, la première fois, on a l'impression d'un dédoublement, d'un « détriplement », qui se jouerait entre le premier petit visage et les autres qui apparaissent et disparaissent à ses côtés. Cette idée est également servie par l'absence de rapport a priori entre eux : ils ne se regardent jamais (même quand ils se parleront), ils se présentent simplement face à la caméra un temps avant de disparaître. On pense à *Comédie*, avec les projecteurs braqués si frontalement sur leur visages, mais non seulement chacun ici a son halo qui interdit de tenir la lumière comme personnage en sus qui les contraindrait à parler, mais ils n'ont plus de corps, fût-il coincé dans une jarre.

Ici comme dans la première partie de *Nuit et rêve*, le plan fixe préserve les espaces d'apparition possibles à droite du grand visage, à cette importante différence près qu'il n'y a plus d'espace de plateau pour les porter, seul le plan a cette charge, seul le plan existe, et ses espaces potentiellement éclairés. Par rapport à l'espace du plateau, on notera aussi que le plan est serré de sorte qu'aucun cinquième visage ne pourrait y trouver de place. De ce changement d'espace (du plateau au plan) et de la négation de la circulation possible au profit d'un régime de surgissement hors l'ombre résulte une inquiétude selon laquelle ces visages qui se « matérialisent » et se « dématérialisent », pour reprendre les termes de T. Bishop, ne semblent plus venir de nulle part, et, par conséquent, quand ils y retournent, demeure l'incertitude quant à une éventuelle réapparition. Ce pourrait être à l'infini si n'était la voix de Bam, maître de cérémonie qui restreint par son point de vue la suite sans limite et l'oblige logiquement à s'arrêter au terme de l'épuisement des seuls possibles qu'il permettrait. Mais on reviendra plus loin sur ce fonctionnement qui mène à la fin de la pièce, on aura pour le moment retenu cette distinction des espaces sur quoi opèrent les trois œuvres qu'on a évoquées : espace d'apparition et espace de représentation résistant l'un dans l'autre comme le halo dans le plan de *Pas moi*, comme *les halos* dans le plan de *Quoi où*, comme enfin les

halos *sur le plateau* de *Nuit et rêve* (qui complique encore la relation – l'impossible relation – entre les différents espaces). A chaque fois, dans le cadre limité qu'offre la caméra en existe un autre qui n'est pas fait de la même matière ; aussi y a-t-il moins mise en abîme qu'une sorte de « déboîtement » visible d'un espace dans l'autre, expression ou surgissement d'un second espace dans celui du cadre, sans privilège de l'un sur l'autre.

C'est en ce sens que *Quad* constitue à nos yeux la pièce la plus remarquable de Beckett, dans cette partiellisation de l'espace qui s'effectue de façon visible à l'intérieur d'un plan, que celui-ci soit le plateau où la lumière agit pour isoler des champs, ou du plan lui-même et seul où la lumière encore détermine les places auxquelles les éléments (les figures) peuvent varier, mais sans quitter la contrainte des places délimitées par la lumière comme dans *Quoi où*. Dans *Quad*, ni mouvement de caméra ni changement de lumière : le plan fixe découpe l'espace du plateau en se tenant tout juste à l'extérieur du quadrilatère qui est tracé au sol, la lumière, neutre, en éclaire uniformément la totalité et ne varie pas d'un bout à l'autre de la pièce²³. Mais ici, contrairement à *Pas moi*, *Quoi où* et *Nuit et rêve*, les quatre personnages – mieux vaudra dire les silhouettes tant ces dernières sont là encore indéterminées – se déplacent, à nouveau comme sur une scène : Deleuze dit que « *Quad* est proche du ballet ». Leur déplacement consiste à arpenter au même rythme et « en canon », dans un ordre précis (du solo progressivement au quatuor, et retour dégressif au solo du successeur), les quatre côtés et les diagonales du carré, sans que jamais ils ne se rencontrent au centre, « supposé zone de danger » qu'ils évitent en faisant chacun un léger écart sur la gauche avant de reprendre leur trajectoire linéaire. Ici, dit Deleuze²⁴, « le texte de Beckett est parfaitement clair : il s'agit d'épuiser l'espace. » ; certes il s'agit d'épuiser les possibles des séries de solos, duos, trios, dans leur ordre logique d'apparition que Beckett énumère en effet de façon exhaustive :

« Etc. Mouvement ininterrompu.

1^{re} série (comme ci-dessus) :

1, 13, 134, 1342, 342, 42

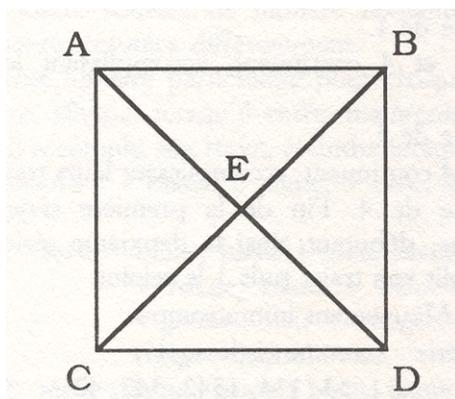
2^e série 2, 21, 214, 2143, 143, 43 » (Q 10), et ainsi de suite ; Deleuze tient le centre qu'ils évitent pour « la seule possibilité d'événement », de sorte que, affirme-t-il, « ce qui est dépotentialisé, c'est l'espace ». (Q 83). Néanmoins, là encore, entre le texte et la pièce s'imposent des différences, selon que le projet s'avère ou non praticable : les cinq notes de l'auteur à la fin de son texte précisent et corrigent ce qui pourra être réalisé et ne pourra pas

²³ Beckett désirait au départ accompagner chaque silhouette d'une lumière colorée différente. Le projet « impraticable », a été abandonné. (note 2 de *Quad*)

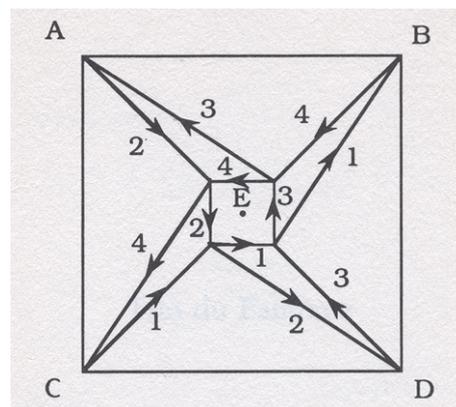
²⁴Gilles Deleuze, « L'épuisé », in Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Minuit, 1992

l'être (par exemple les différentes lumières, finalement abandonnées ; par exemple la durée de la pièce, en fait « surestimée »). Ainsi, si évidemment le commentaire de Deleuze s'applique fidèlement aux intentions de l'écrivain, peut-être demeure-t-il possible d'interroger, comme parallèlement, l'œuvre du réalisateur. Parmi les différences remarquables entre le texte et la pièce, on l'a dit, la lumière est devenue neutre, les percussionnistes qui devaient à l'origine entrer aussi dans le champ de la caméra en ont été exclus (de sorte que le plan présente uniquement le quadrilatère et les silhouettes qui l'arpentent), et enfin quant à ce qui nous occupe, le problème du centre avec la « négociation de E sans rupture de rythme lorsque trois ou quatre interprètes se rencontrent en ce point » (Q 14) a trouvé sa résolution par la « déviation » systématique à son abord.

C'est là ce qui nous semble constituer un événement dans la pièce que le texte ne pouvait laisser prévoir, et que Beckett avait soulevé comme « problème », le seul événement de la pièce au sein de l'incessante répétition des mouvements des silhouettes consisterait dans cet évitement du centre « E, supposé zone de danger ». On le tient pour un événement dans la mesure où, si rien ne change du plan, de la lumière, des mouvements – à peine l'identité de chacune des silhouettes, juste assez changeante pour que la fin soit repoussée, pour que la ritournelle se maintienne, ininterrompue –, le mouvement fait, *finit par faire* advenir un espace, dès lors un espace-événement. Beckett dans sa note 4 précise ainsi le schéma préalable de la page 9 :



Quad, 9



Quad, 15 (note 4)

Il semble qu'on puisse retrouver ici ce qui faisait l'événement de *Nuit et rêve*, et l'autre de *Quoi où* : l'apparition/disparition d'un espace différent à l'intérieur du plan, avec sa place déterminée et fait d'une autre matière. Néanmoins celui-ci n'est plus impliqué par la lumière, ici neutre et constante, et c'est en cela que *Quad* nous paraît si remarquable : entièrement dévolu au mouvement incessant qui va et trace tout son entour, l'espace d'apparition (qui ne

fait cependant rien apparaître sinon ses bords), qui se circonscrit en quadrilatère autour de E, se définit dans le plan comme sur le plateau sans que rien du cadrage ou de l'espace scénique n'ait été modifié. Le quadrilatère autour de E surgit sans que rien ne le constitue hors la circulation entêtée des silhouettes sur ses bords ; comme un pur événement d'espace, qui adviendrait à cause du temps.

Ceci, pourrait-on nous opposer, ne relève pas spécifiquement de la télévision, cet effet pourrait avoir lieu sur la scène du théâtre puisque l'espace d'apparition surgit au centre du plateau que ne ferait en somme que répéter le découpage du plan fixe. Néanmoins la télévision permet ceci que le théâtre ne permet pas, qu'après le carton du générique le premier fondu amène progressivement avec le son²⁵ l'image d'un plateau en train d'être arpenté par une première silhouette, et le fondu au noir de la fin²⁶ laissera encore une silhouette en marche sur le plateau. En somme, la possibilité que permet la télévision est celle d'un espace jamais vide, même avant de commencer, même après avoir fini, comme en fermant les yeux on n'interrompt jamais ce qui a lieu devant²⁷. Un plateau que nulle silhouette ne débarrassera jamais définitivement²⁸. Et de fait, dans le mouvement de l'arpentage, le plateau inscrit dès lors de façon persistante le quadrilatère invisible en son centre. C'est la durée qui est ici en cause, qui fonde la possibilité de cet espace dédoublé, carré à arpenter et carré de l'arpentage différents mais indissociables parce que le premier fondu les donne ensemble dans un mouvement toujours déjà commencé et refond au noir finalement sur le même jamais encore fini.

On reviendra plus avant dans la dernière partie sur une interprétation possible de cet évitement du centre, mais une caractéristique de l'usage que fait Beckett de la technique télévision se manifeste déjà qui concerne le travail de l'espace. Si l'on pouvait supposer que ce dramaturge et metteur en scène si méticuleux quant à l'espace scénique, pouvait, en disposant de moyens techniques d'enregistrement, simplement filmer ce dernier, et faire, comme il l'a projeté une fois pour *La Dernière bande*, du théâtre filmé, il est évident que ce

²⁵ si l'on pense que l'ouverture du rideau pourrait tout aussi bien jouer ce rôle de dévoilement progressif, c'est sans compter sur le caractère frontal du plateau, présenté dans son ensemble immédiat de face en semi-plongée, caméra surélevée. Le seul équivalent envisageable serait un éclairage progressif, mais ce dernier interdirait alors la simultanéité du volume du son, ne serait-ce que celui des pas dans *Quad II*. Or cette solidarité absolue du son et de l'image, celui-ci s'atténuant dans les fondus au noir, s'interrompant brutalement dans les coupes franches, c'est-à-dire suivant très exactement celle-ci, est permanente.

²⁶ entre les deux fondus, une coupe franche, un noir de quelques secondes, sépare *Quad I* de *II*, la version sans couleurs (qui achève de rendre identiques les silhouettes encapuchonnées) et sans musique hors le rythme des pas.

²⁷ En quoi le fait que ces images s'organisent dans l'espace extérieur « n'est pas une protection, comme nous allons voir » cf. introduction

²⁸ Sans compter que leurs disparitions hors champ, mieux qu'une sortie par les coulisses, amène une *disparition effective*.

n'est pas le cas. Beckett utilise le plan non seulement comme découpage inévitable de l'espace, mais comme cadre propre à rivaliser avec ceux de la scène qu'il maîtrisait déjà au théâtre : espace clos du plateau et espaces circonscrits par les éclairages. Ce qui nous semble frappant, c'est son utilisation du plan séquence, caméra unique fixe ou mobile, c'est-à-dire d'une technique de la continuité, justement pour travailler les effets de la discontinuité installée par l'éclairage sur le plateau. Ainsi se multiplient les cadres dans le cadre, sans qu'aucun des espaces circonscrits ne soit réellement homogène à l'autre : le découpage du plan négocie avec celui du halo, l'apparent flottement du halo de *Nuit et rêve* est contrarié par la continuité de l'espace scénique qu'emprunte la caméra pour effectuer son travelling. Les espaces d'apparition sont ainsi toujours supportés par les espaces de représentation : ils y ont leur place propre, invariable. *Quad* innove en ce que le surgissement de cet espace au centre du plan comme du plateau n'est dû qu'au temps, à la répétition qui vient dans son geste même dessiner le second quadrilatère au centre E. Aussi, hors des schémas, il est parfaitement impossible de citer cette image, en reproduisant un cliché fixe de la bande, de montrer cet espace central qui ne s'effectue jamais que dans le temps de son effectuation (il s'accomplit s'accomplissant, comme les interprètes « continuent, accomplissant leur trajet » (Q 10)). Dans *Quad*, le temps s'oppose à l'espace en ce qu'il forme une déhiscence au centre de ce dernier, apparition dans le temps par-dessus l'espace fixe d'une figure qui n'est pas visible sans le temps qui la fonde.

« *Toujours une caméra, une seule* » (Jim Lewis) : « *je me place à mon point de vue* » (Beckett, Cc 174)

Autre effet remarquable du plan-séquence : la continuité opère comme de sorte à faire voir la vue d'un personnage tiers, absent du champ parce que devant. Dans *Nuit et rêve*, à l'évidence, le travelling sur le rêve dont on a dit qu'il faisait passer d'une focalisation externe à une focalisation interne, assure d'autant mieux cette fonction que le resserrement du cadrage oblige à exclure A le rêveur du champ. Là est l'aporie, que ces deux focalisations ne peuvent logiquement se succéder de façon continue, sans fracture, et le font pourtant. Là est aussi le caractère compassionnel du plan qui nous fait entrer dans le rêve de A, comme en écarquillant les yeux pour ne pas mieux y voir ce qu'il voit, avec cette zone d'ombre qui demeure autour et qu'il voit peut-être aussi, cette zone de nuit qui fait de l'image un rêve, un « doux rêve », seulement un rêve. L'ambiguïté demeure en raison de ce passage de la focalisation externe à

la focalisation interne quant à ce que A rêve exactement : voit-il ou non la zone d'ombre ? Sait-il ou non qu'il rêve ? En somme, cela revient à se demander quel cadrage lui revient : est-ce celui du plan ou celui du halo ? Cette question entraîne le même sentiment quelle que soit la réponse : un sentiment de pitié²⁹ s'il voit la nuit qui borne et restreint le rêve au halo, un sentiment identique s'il ne la voit pas, parce que nous la voyons. De cette articulation courante, ce dédoublement qui s'institue avec les focalisations dans le récit filmique³⁰, Beckett tire la même certitude du côté spectateur : le rêveur ne voit pas assez, pas assez large, qu'il le sache ou non – et s'il le sait c'est pire – son rêve est trop étroit pour qu'il voie le visage aimant vers qui B (le soi rêvé) lève la tête pour le voir. Dès lors on peut en accuser la position réelle de A, seul dans l'ombre, point d'où part aussi bien (c'est-à-dire aussi mal) la caméra : en rejoignant la vision du rêveur, la caméra ne fait que se resserrer sur sa nuit, sur la même incapacité à voir au-delà des limites que la nuit impose autour du halo.

La caméra mobile est d'évidence mieux à même que le plan fixe de faire voir une vision³¹, que celle-ci soit celle de l'auteur que relaiera le spectateur, ou celle d'un personnage, dans laquelle on s'investira de la même manière. C'est ce procédé qu'emploie Beckett dans *Dis Joe*, sa première pièce pour la télévision juste après *Film* où déjà la mobilité de la caméra jouait un rôle fondamental³². Dans *Dis Joe*, la caméra constitue un personnage à part entière, bien que sans visage visible : elle assure une actualité physique à la voix féminine, off, qui seule prend la parole. Car Joe, à qui il est demandé de « dire » dans le titre français, justement ne dira rien. On peut évidemment penser que cette voix est celle de la conscience de Joe, voix qui le torture en lui rappelant le suicide de l'amoureuse qu'il a délaissée, voix à la fois extérieure (off) et intérieure qu'il écoute en silence. Mais cette voix véhicule des images, des images à imaginer, à chaque fois et tout le temps que la caméra s'immobilise, que la vision devient – pour un temps – fixe. En somme, le système d'alternance entre la parole et le mouvement de caméra s'appuie, quant à l'image, sur une opposition mouvement des images imaginaires/mouvement du plan, c'est-à-dire de l'image visible. Remarquable opposition dans

²⁹ Sentiment démodé, se plaignait Barthes

³⁰ Ce ressort courant conduit à distinguer ce que sait ou voit le spectateur et ce que sait ou voit le personnage, et à jouer sur les différences. Il est notamment utilisé dans le film policier.

³¹ « La caméra, aujourd'hui, doit avoir davantage de mobilité. Elle doit pouvoir traverser un espace comme un curieux qui voudrait se rendre compte de ce qui se passe en un endroit et l'inspecterait en ses moindres recoins. [...] La caméra devient un acteur plein d'importance, mobile, vivant. » (Fritz Lang, cité par Raymond Bellour, in *L'Analyse du film* op. cit. p.72)

³² deux caméras subjectives, cf. notre étude de *Film* dans cette partie.

un médium propre à tout rendre visible grâce aux artifices qu'il permet³³ : Beckett les oppose, l'imaginaire du langage reste intact (invisible), et la caméra n'enregistre que le corps visible que ces images imaginaires traversent en imprimant de façon fugace sur le visage de Joe des expressions de culpabilité, de souffrance, de refus d'en entendre davantage³⁴.

Mais il faut noter que Joe regarde la caméra par moments, accusant frontalement le lieu d'origine du harcèlement, et confirmant l'actualité physique de cette voix qui s'approche de lui en neuf mouvements durant lesquels elle se tait. Peut-être s'agit-il d'étouffer cette voix comme il a réussi à étouffer celles des autres, et l'opération de « serre-kiki mental » serait ainsi métaphorisée jusqu'au sourire final, quand le plan est devenu si serré sur les yeux de Joe que la voix n'a plus lieu d'être (sinon, peut-être intériorisée, ce qui constituerait l'issue/impasse finale). Néanmoins, là encore on veut interroger ce point de vue si visible qu'il ne peut être seulement un « point » : la caméra suit d'abord Joe de dos dans la chambre, rappelant la poursuite de *Film*³⁵, et Joe, on l'a dit, désigne de son regard sa position précise dans l'espace de la chambre. Certes, on peut voir ici la dialectique de l'être perçu, avec le *Doppelgänger* qu'évoque Rosemary Poutney³⁶, mais ici c'est une voix féminine qui harcèle Joe et non un œil qui pourrait s'avérer finalement son double percevant comme dans *Film*. La caméra, en portant la condition de visibilité de Joe sur le même espace que lui (là encore des travellings, pas de coupes), s'impose comme corps distinct dont Joe souffre (dans tous les sens du terme) l'approche. Le plan final, cette énigme du sourire de Joe³⁷, qu'on peut interpréter comme l'expression de la victoire dans l'étouffement des voix, ou comme celle de son échec final, paraît moins relever de la problématique de *Film* où celui qui se sent à ce point perçu manifeste bien au contraire une expression de terreur dans le face-à-face final,

³³ Rien n'empêchait l'auteur, en effet, d'insérer des plans montrant les mains sur la pierre, les seins sur la pierre dans l'eau, de la morte. La télévision permet de montrer des images imaginées par les personnages qui sont d'autre part visibles.

³⁴ à ce titre, il faut noter cette étrange indication dans le texte un peu avant la fin : « l'image s'en va, la voix continue » (Com 91). Beckett ne désigne pas ici l'image visible, le plan (non seulement parce que ce dernier ne « s'en va » pas dans la pièce, mais aussi parce que pour décrire les mouvements de caméra, il écrit : « la caméra » et non « l'image ». Il semble que ce soit là une indication de jeu pour l'acteur, et peut-être le signe de l'étouffement de la voix adressé au lecteur. Dans tous les cas, cette note manifeste, s'il était besoin, la différence entre image visible et image imaginaire qui se joue dans cette pièce.

³⁵ et de la même manière, note R. Poutney, ce n'est que quand Joe s'apprête à se relaxer sur son lit, comme O dans sa berceuse, que la caméra initie son mouvement d'approche frontal, in « Beckett and the camera », *The savage eye*, op. cit. pp. 41-52, p. 45

³⁶ Rosemary Poutney, loc. cit.

³⁷ Walter Asmus : « La grande question dans *Dis Joe* c'est finalement son sourire à la fin de la pièce. On ne sait pas s'il s'agit d'une victoire sur la voix ou si elle va revenir le lendemain pour le persécuter avec le souvenir atroce du suicide d'une femme qu'il aimait dans le passé. » *The Savage eye*, op. cit. p.23

que, voudrait-on suggérer, de la fin de *Murphy*, dans le face-à-face de ce dernier avec l'œil mort de monsieur Endon³⁸.

– Rien ne saurait mieux résumer la relation entre Monsieur Murphy et Monsieur Endon que la tristesse de celui-là en se voyant dans la dispense dont jouissait celui-ci de voir autre chose que lui-même.
(Murphy 179)

Le jeu des pronoms est un peu compliqué dans cette phrase qui manifeste le chiasme sans réciprocité des deux vues : celui qui est dispensé de voir autre chose que lui-même est Monsieur Endon, mort sous les yeux de Murphy, et celui qui est triste en se voyant dans cette dispense est Murphy, qui ne va pas tarder à disparaître à son tour. Si le sourire de Joe a été diversement commenté, et d'autre part le cadrage si précis qu'a eu tant de difficulté à réussir Jim Lewis³⁹ (juste les coins du sourire et non la bouche : un sourire des yeux), peut-être peut-on se placer au point de vue que la caméra présente (« ce serait normal »⁴⁰) et voir ainsi comme Murphy la dispense dont jouit Joe de voir autre chose que lui-même. De là l'écart entre le sentiment de tristesse qui peut être celui du spectateur et l'expression de joie lisible sur le visage de Joe. En somme, ce plan sur quoi prend fin l'approche, toujours au plus près des yeux de Joe, pourrait relever du geste de Murphy prenant entre ses mains la tête de monsieur Endon pour enfoncer son regard dans ses yeux, et y faire face (comme la caméra, comme nous) à :

« La fin enfin vue de lui,
lui-même pas vu par lui,
et de lui-même. » (Murphy 179)

De là peut-être alors son sourire, à condition d'accepter de considérer la caméra comme personnage au même titre que Murphy en est un, qui voit Joe comme Murphy voit Monsieur Endon. De fait, « elle » (la caméra, la voix) n'est pas Joe, non seulement elle ne lui ressemble pas (voix féminine/corps masculin) mais de plus elle le voit – ce qui devrait logiquement, visiblement, suffire à démontrer leur différence – aussi semble-t-il permis d'attribuer à cette

³⁸ on commentera ce passage de *Murphy* dans la troisième partie de cette étude

³⁹ Jim Lewis se souvient : « Beckett voulait – c'est, je crois, un exemple de la façon dont il travaille – qu'on voit le sourire mais pas la bouche. Il est très difficile de réaliser cela techniquement, de cerner la composition juste comme il faut. » « Beckett et la caméra », loc. cit., p. 372

⁴⁰ comme dit le narrateur de *Comment c'est* dans l'exposé de la chaîne des bourreaux et des victimes : « que moi par exemple je porte le numéro 1 ce serait normal et me trouve retrouve au bout de la grande corde [...] » (Cc 183)

dernière autant qu'à l'autre visible, à Joe, comme une épaisseur de sujet (doué qui plus est de langage). On concèdera qu'il y a là un renversement étrange du travail de l'image, où le point de vue lui-même se verrait attribuer des émotions (mais n'est-il pas d'entrée au moins cruel, avec les paroles qu'il profère, les images qu'il fait imaginer ?), à l'égal du personnage qu'il rend visible ; on sait qu'il est d'usage d'analyser les signifiants dans l'image, ici subordonnés de plus aux expressions de l'acteur (le sourire de Joe en gros plan, quel est son signifié ?), mais ne peut-on pas adjoindre à cette analyse ce qui est la condition même de ce signe dans l'image : le gros plan qui le rend visible, le gros plan qui fait de ce sourire des yeux un signe, mais énigmatique ? De fait, il n'y a pas de sourire des yeux de Joe sans plan serré seulement sur eux. On veut suggérer que le gros plan final qui rend visible un signe en jetant le doute sur sa lisibilité (son signifié) constitue précisément le moyen par lequel se scinde d'un côté Joe/Monsieur Endon qui voit enfin la fin et en jouit, et de l'autre Murphy/« elle » et nous, qui le voyons voir cette fin sans la voir nous-mêmes.

Cette scission n'est en outre pas une révélation tant « elle » et Joe sont distincts dès l'abord, mais peut-être le plan final achève-t-il de placer en face-à-face distincts celle qui parle et voit d'un côté, et Joe qui se tait et imagine ce qu'elle dit de l'autre. La traduction française du titre accuse encore cette différence : *dis Joe*, la voix lui demande aussi d'imaginer (« imagine, Joe »), peut-être est-ce la même chose, de dire et d'imaginer, et c'est pourquoi peut-être encore la caméra s'immobilise si visiblement pour faire entendre la voix, pour mieux montrer qu'elle voit quand elle se tait. Quant à Joe il se tait jusqu'au bout, jusqu'à ce que la caméra exclue finalement sa bouche du cadre : il ne dira rien, peut ainsi cesser d'imaginer, la voix a été étouffée par le champ trop serré. Restent seuls les yeux pour voir enfin cette fin. Le visible l'emporte finalement sur l'imaginaire, ce qui se traduit du reste par un défaut de lisibilité, parce que dans les yeux vus de trop près il n'y a finalement rien à voir sinon qu'on les voit soi-même. Fin de l'histoire, qui peut tout aussi bien recommencer d'un autre point de vue, autre voix ou « la même » qui s'approchant achoppera encore finalement sur les yeux de Joe, où l'imaginaire devra s'arrêter ou reprendre ailleurs de la même manière⁴¹.

⁴¹ notre analyse du mouvement de la caméra, et a fortiori de son immobilisation finale, se situe ici à rebours de l'interprétation qui semble la mieux admise, dans la droite ligne de la capacité de la télévision à photographier l'esprit soulignée par Jack Mac Gowran : selon Marek Kedzierski, de façon générale : « Pour Beckett, l'écran n'est pas une fenêtre sur le monde mais dans l'esprit. » (je traduis « Beckett and the (un)changing image of the mind » in *The Savage eye*, op. cit. p.157) ; et Shimon Levy affirme : « Dans *Eh Joe*, en raison des neuf mouvements qui mènent progressivement au gros plan, le téléspectateur est amené à l'intérieur de la tête de Joe » (loc. cit. je traduis, p.71). Notre hypothèse est que la forme télévisuelle recommande de distinguer le visible et l'invisible, et puisque le médium permet de faire apparaître n'importe quelle image à n'importe quel moment, il conduit dans l'analyse à conserver parfaitement distinctes les images qui sont présentées à la vue du

Le sourire final de Joe pourrait ainsi se traduire par ces mots empruntés à *Comédie* : « je suis seulement vu ». H posait alors la question avec inquiétude ; à la fin de *Dis Joe*, c'est comme une certitude, et un soulagement : seulement vu, sans plus de voix à entendre ou faire entendre, sans plus d'imaginaire, un bon débarras en somme, si n'étaient les yeux qui restent et risquent encore d'enregistrer du nouveau, une autre « elle » voix-caméra par exemple qui, venant de derrière, s'approcherait finalement de face, jusqu'à se tenir assez près face aux yeux pour devoir à son tour y cesser, puisqu'elle en vient. C'est pourquoi peut-être Joe s'isole dans sa chambre, pour espérer n'avoir rien à voir de nouveau qui pourrait par la suite revenir sous forme imaginaire le harceler, autre amour, autre suicide... Il faut en effet avoir vu pour que les images-souvenirs reviennent, et chez Beckett souvent en pire. Joe finit ainsi seul sans plus rien à imaginer ni à voir (de nouveau), seulement la caméra qui reste assez près pour ne voir que lui, au lieu même où il n'a plus à voir qu'elle, peut-être.

Finalement, ce qui nous paraît remarquable dans *Dis Joe*, c'est que la caméra incarne visiblement, littéralement, l'imaginaire, elle lui donne non une forme (car cet invisible n'en a pas) mais une présence caractérisée par sa position mobile dans l'espace clos de la chambre. Le spectateur se trouve ainsi physiquement à la place de l'imaginaire qui harcèle Joe, il est obligé à en occuper la posture de bourreau. Jim Lewis disait que les plans continus de Beckett, trop longs, étaient une « torture », torture qui consiste ici à occuper la place du bourreau, imaginaire dispensateur d'images atroces. La tristesse face au sourire de Joe n'est ainsi pas une tristesse d'ordre compassionnel, puisque Joe à l'inverse sourit, mais d'ordre individuel, peut-être pourrait-on dire égocentrique, face à une dispense dont la caméra/nous ne jouissons pas quand Joe est enfin dispensé « de voir autre chose que lui-même », nous comme Murphy le voyons encore, l'autre qui n'est pas nous, l'autre qui n'est pas « elle » la caméra. Et quand lui voit enfin « la fin, lui-même pas vu par lui et de lui-même », reste par différence cet œil de la caméra, le nôtre, « l'œil fauve » qui continue de voir, pas la fin mais les yeux de Joe, et lui-même, pas par lui-même.

Contrairement à ce qui est montré dans *Film*, on ne saura jamais ce que Joe voit, on ne saura que ce qu'il imagine, que nous imaginons de même. Cette unique caméra subjective contraint ainsi à dissocier non seulement le visible et l'imaginaire, mais comme origines des visions l'œil de la caméra et les yeux de Joe ; deux invisibles se manifestent ainsi qui n'ont

téléspectateur et celles qu'on ne lui montre pas mais qu'on lui laisse entendre, imaginer. Aussi, si l'on arrive à la conclusion inverse de celle de Shimon Levy quant à la victoire finale de l'imaginaire sur le visible, c'est parce que le visible reste après que la voix s'est tue. Dès lors, si le spectateur est mené comme il l'affirme de façon progressive à l'intérieur de la tête de Joe par la voix et l'approche de la caméra, au dernier moment, ce spectateur est proprement remis à sa place, à l'extérieur. De là l'énigme, et non plus le partage des images imaginaires, et pour nous de là le sourire de Joe, enfin seul, enfin « seulement vu ».

pas la même valeur : les images verbales, absolument imaginaires, transportées par la voix tout le temps que la caméra se tient immobile, et le contre-champ non-visible, jamais donné de Joe dont ce dernier atteste cependant l'actualité physique en regardant la caméra, l'objectif. Or, cet objectif maintenu tout au long du plan séquence, c'est le spectateur : même regardé droit dans les yeux, ce dernier a la sensation exacte de n'être pas vu. En somme, il incarne dès le début la fin sans s'en apercevoir, le moment où les yeux de Joe l'accuseront enfin de n'être pas visible, non parce qu'il est d'essence imaginaire comme l'est la voix, mais parce que la caméra, l'œil ne peut se retourner sur lui même pour jouir aussi de la dispense de voir autre chose.



sourire de Joe, *Dis Joe*, 28' 56''

C'est un peu le même sourire final que l'on trouve à la fin de *Trio du fantôme*, dix ans après, avec une voix féminine encore. Le fonctionnement de la pièce n'est cependant pas le même : de la musique, trois parties, des coupes franches donnant des plans brefs et presque abstraits qu'on analysera plus bas, mais là encore à la fin S lève la tête et sourit en regardant droit dans l'objectif. Cette fois, le plan n'exclut pas la bouche, mais le cadre s'est resserré en excluant le magnétophone que S tenait sur ses genoux et sur lequel il a longuement gardé la tête posée. Là encore peut-être le regard caméra final, dans le silence, après la voix et après la musique, semble avoir pour fonction de mettre un terme à l'image, après l'imaginaire de la musique, peut-être parce qu'il n'y a pour S rien à voir que la caméra braquée sur lui, qu'il n'y a plus pour la caméra (pour nous) que ses yeux où ne rien voir sinon qu'ils ne nous voient pas, cependant que nous persistons à les voir.



sourire de S, *Trio* 28'25''

Il faut noter ici une différence importante avec *Dis Joe*, car après ce gros plan dans *Trio*, la caméra reprend sa place initiale au plan d'ensemble, comme à la fin de *Nuit et rêve*. Seuls la voix féminine et le mouvement d'approche sont en fait communs à *Dis Joe* et *Trio du fantôme*, et ils n'interviennent en outre pas de la même manière. Simplement on voulait faire remarquer cet étrange sourire qui dans les deux cas mène à la fin : l'œil dans l'œil du personnage et de la caméra signe la fin de la pièce ; au moment où le plan du regard de Joe ou de S désigne le contre-champ qui n'est pas visible pour nous, le texte et la musique, ces deux dispensateurs d'imaginaire, se sont vraiment tus⁴².

Cette hypothèse selon laquelle le regard caméra, accompagné dans ces deux cas d'un sourire jubilatoire ou soulagé, serait le signe, sinon de la fin, du moins du suspens de l'imaginaire, est encore corroborée par une nouvelle différence entre la fin du texte *Dis Joe* publié et la fin de la pièce à la télévision : la voix et l'image ne s'arrêtent en effet pas ensemble comme l'indique le texte (qui en outre ne mentionne pas non plus le fameux sourire), et le sourire de Joe a, en fait (en image), lieu après que la voix s'est tue. Rosemary Poutney, dans son étude du double fantomatique que représenterait la caméra, écrivait « Le visage de Joe est fermement tenu par l'œil de la caméra dans le gros plan de *Dis Joe*, l'œil implacable de la conscience. Comme la voix et l'image disparaissent *ensemble* à la fin de la pièce, il n'y a aucune indication quant à une délivrance de la part de ses tourmenteurs »⁴³. Dès lors la fin de la pièce, telle qu'elle a été tournée, paraît non seulement trahir (ou compliquer peut-être seulement) l'analyse que R. Poutney mène de la voix comme celle de la conscience obligeant Joe « à faire face aux conséquences de ses actions », mais on pourrait y voir surtout le détournement qui s'impose comme nécessaire dans le passage du texte (tout imaginaire, fût-il d'imaginaire visuel), à l'image actuellement visible. Dans *Dis Joe* à la télévision, l'image visible reste encore quand l'imaginaire a disparu, ce qui ne pouvait avoir lieu dans le texte.

Si l'on s'écarte ici d'une analyse psychologique à laquelle le texte pouvait clairement inviter, sur l'étrange jubilation de la culpabilité qu'avait notée Freud par exemple⁴⁴, ou sur la capacité de la télévision à « photographier l'esprit » dont s'enthousiasmait Jack Mac

⁴² De la même manière au théâtre, le sourire de la fin de *Cette fois*, pièce pour le théâtre, arrive sur le visage du souvenant quand « en rouvrant les yeux du plancher au plafond rien que poussière » (Cat 24).

⁴³ R. Poutney, loc. cit., p.45 (je traduis).

⁴⁴ Aspect qu'évoque René Monnier dans la table ronde de *The Savage eye* : « Dans *Dis Joe*, il semble que le phénomène de la culpabilité produise de la jouissance. Freud était intrigué par les choses atroces qu'il entendait, surtout lorsqu'il voyait ses patients se relever en souriant. » loc. cit. p.24

Gowran⁴⁵, c'est que l'image visible, à la télévision, vient compliquer jusqu'à la contradiction l'opération imaginaire qu'effectue le texte, et ce à commencer par l'alternance à quoi il joue avec le mouvement de la caméra. Du conflit qui opposait l'imaginaire porté par la voix et l'image portée par la caméra, c'est cette dernière qui l'emporte ou échoue, en tout cas qui reste, quand Joe finalement lui sourit. Dès lors l'ambiguïté de ce sourire nous paraît surtout valoir comme victoire ironique et temporaire du visible sur l'imaginaire par quoi Joe et le spectateur se font simplement face pour finir, certes d'une manière un peu absurde tant plus rien ne les relie. Jusqu'ici en effet, le spectateur et Joe partageaient le même imaginaire porté par la voix ; quand la voix se tait, l'espèce de confusion qui régnait sur ce partage d'images non-visibles se dissout pour ne plus laisser, de chaque côté de l'écran, qu'un spectateur qui voit seulement Joe, et Joe qui voit seulement (on ne peut savoir quoi).

Ainsi, si la télévision photographie l'esprit mieux que tout autre médium, comme s'en enchantait Jack Mac Gowran, il semble que ce soit en vertu du son davantage que de l'image. On le sait, Beckett n'a de cesse de les opposer : dans *La Dernière bande*, par exemple, où la voix enregistrée d'un second Krapp plus jeune fait surgir des images qui ne seront jamais visibles sur la scène où le vieux Krapp les écoute. Qu'on s'imagine un instant *Dis Joe* à la radio : sans l'image visible, il ne resterait qu'un texte porté par la voix, entrecoupé de silences de quelques longues secondes : comment la pièce pourrait-elle alors finir ? la voix deviendrait inaudible ? jusqu'au silence ? Il apparaît ainsi que le rôle de la caméra, de l'image, est de mettre fin aussi progressivement qu'efficacement au déroulement des images imaginaires, du plan en pied au gros plan sur le visage, « ça avance » et ça s'achève. En même temps, cette fonction de l'image visible de mettre fin aux images imaginaires ne se fait qu'au prix de la disjonction de l'image et de la vue : durant les mouvements d'approche, Joe est objet aveugle de notre regard, image où lire des signes (de sentiments, d'émotions) ; à la fin il se découvre sujet, yeux grand ouverts braqués sur nous qui ne nous voient pas davantage mais suggèrent un autre système que celui du langage, que celui de l'imaginaire, ce système du visible où chacun voit de là où il se trouve sans accès à sa vue par un tiers. Au reste, la mobilité de la caméra unique en prévenait, menaçait d'en arriver là, au point où rien à voir parce qu'on ne voit que les yeux de l'autre, et pas son champ à lui.

Ainsi la fin, la possibilité d'en finir, est-elle dévolue à la caméra, à ce point de vue unique qu'elle présente et qui du début à la fin de *Dis Joe* fait son petit trajet jusqu'au bout où

⁴⁵ l'acteur pour lequel Beckett a écrit *Dis Joe* disait en effet : « Il s'agit de prendre l'esprit en photo, ni plus ni moins. Cette pièce pour la télévision est la plus proche de la perfection qu'on puisse trouver, car la caméra de télévision photographie mieux l'esprit que n'importe quoi d'autre » cité par James Knowlson, op. cit. p. 681

elle ne peut continuer car les yeux font impasse dans l'espace du travelling avant⁴⁶ : une fois parvenue à ce point là, il faut soit revenir en arrière, soit recommencer du point de départ, répéter en somme le même trajet, à l'envers ou à l'endroit.

Ce point de vue unique s'avère aussi celui qui permet à *Quoi où* de prendre fin, sans lequel la pièce ne pourrait se terminer. On a évoqué plus haut la variation des quatre visages sur les trois places définies dans l'espace de l'écran : ce système limitait, notait-on, la possibilité de faire apparaître plus de trois visages à la fois. Il faut maintenant s'intéresser à V, la voix de Bam, le grand visage permanent à gauche qui en plus d'annoncer les visages qui paraissent, reparaissent, a également la charge d'allumer et d'éteindre les trois petits espaces où les autres figurent. Ici comme dans ... *Que nuages...*, V est maître d'œuvre, il fait paraître à ses côtés Bam, Bom, Bim et Bem, il juge « c'est bon » / « ce n'est pas bon », il « recommence »⁴⁷... On peut interpréter là encore cette maîtrise de V – semblable à celle de H dans *Que nuages* – comme la tentative de parvenir à l'image exacte de son souvenir ou d'autre chose, mais si l'on reprend la description du « système *Quoi où* » tel qu'elle est donnée dans *Comment c'est*, une chaîne sans fin de victimes et de bourreaux, on constate vite la nécessité d'un unique point de vue pour que la pièce concrètement s'achève, du moins temporairement. En effet, dans le roman, le langage peut bien faire surgir les cinq cent mille couples d'individus qui vont d'un en un s'apparier de nouveau chacun avec son suivant sur la courbe fermée, et l'idée est bien présente aussi dans *Quoi où*, puisque Bem remplaçant Bim arrive en quatrième sur les trois places prédéfinies, le quatrième revient ainsi à la deuxième place, dans le même rôle, et institue dès lors la possibilité de ne jamais finir (un cinquième pourrait peut-être surgir et reprendre la place du troisième). Mais V a commencé en disant « nous ne sommes plus que cinq », de fait nous n'en verrons que quatre (Bam, Bom, Bim et Bem) parce que quand Bom « reparaît » pour commencer, c'est pour faire son rapport à Bam : il l'a « bien travaillé » et n'a « pas pu le réanimer ». Restent ainsi les quatre que nous verrons.

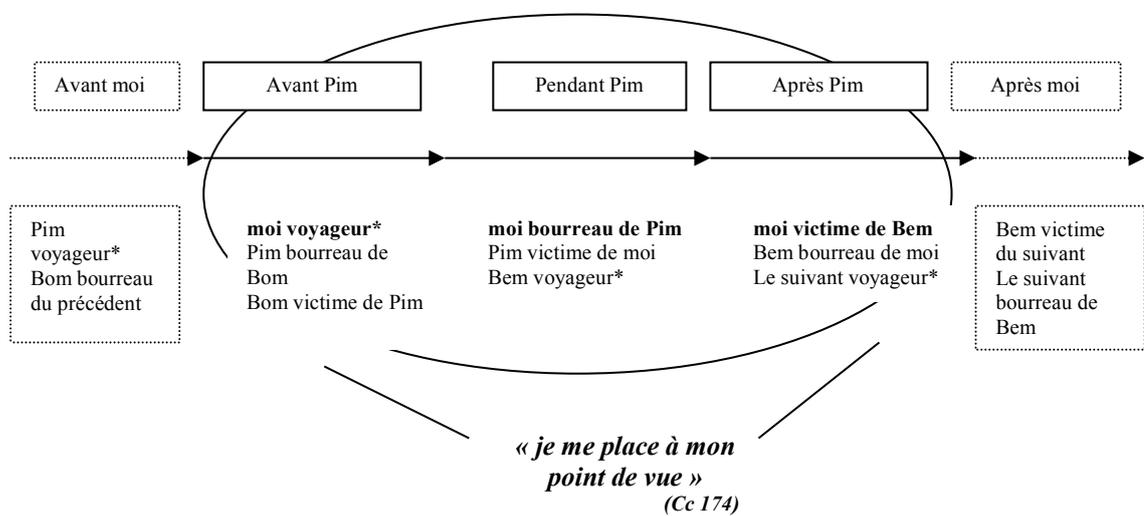
Cette position singulière de Bam n'est pas mentionnée dans *Comment c'est*, où nul bourreau ne vient faire son rapport à un tiers permanent ; mais tous, victimes et bourreaux, y sont aussi des « voyageurs » qui vont d'un couple à l'autre se faire bourreau du précédent ou

⁴⁶On notera que Beckett n'effectue pas de zoom optique : le mouvement de la caméra reste visible jusque dans le moindre resserrement du cadre : la caméra remonte légèrement sur les yeux de Joe pour le plan final, et sur le sommet du crâne de S pour découvrir seulement son visage quand il lèvera la tête. Ce parti-pris, techniquement tellement plus difficile à réaliser ainsi que le confirme Jim Lewis, atteste encore de la façon dont Beckett envisage la caméra, comme un œil, limites comprises : les ressernements de cadre ne s'effectuent ainsi que par le mouvement de la caméra : de la même manière que l'œil ne sait pas « zoomer », il lui faut pour voir de plus près, s'approcher, se déplacer

⁴⁷ dans le texte seulement, car ces « je recommence » ont disparu dans la pièce pour la télévision, probablement pour une question de rythme.

victime du suivant. Aussi accorder à Bam le statut permanent de « voyageur » (ou d’interrogameur), ni bourreau ni victime jusqu’au retour du dernier Bem, permet à la fois de mettre en mouvement le système – ce tiers étant nécessaire pour que la série avance – et en même temps le limite de fait. En effet, ainsi qu’en atteste le grand visage de V, la voix de Bam, c’est du point de vue de ce dernier que se déroule le segment de la chaîne auquel on assiste. En s’appuyant sur les descriptions de *Comment c’est*, on peut effectuer le schéma suivant :

Comment c’était avant Pim, pendant Pim, après Pim⁴⁸



**Ce schéma sommaire ne manifeste que mal que tous sont voyageurs par définition : la flèche discontinue est censée figurer ce mouvement incessant.*

Ainsi éternellement je cite toujours quelque chose là qui a sauté ainsi éternellement tantôt Bom tantôt Pim selon qu’on est à gauche ou à droite au nord ou au sud bourreau ou victime ces mots sont trop forts bourreau toujours du même victime toujours du même et tantôt seul voyageur abandonné tout seul sans noms (Cc 178)

A partir du schéma, on constate en effet que non seulement « c’est mieux, on voit mieux si nous ne sommes que quatre » (Cc 182) mais que de fait, dès qu’un point de vue est donné,

⁴⁸ Les noms, hors Pim et moi, sont donnés sur ce schéma pour plus de lisibilité, mais de façon arbitraire (ce pourrait être des numéros) : « la même voix, les mêmes choses aux noms propres près et encore deux suffisent chacun attend sans nom son Bom va sans nom vers son Pim » (Cc 178)

de façon logique il ne fait voir que quatre individus : sur le schéma moi, Bom, Pim et Bem. Ce point de vue dans *Quoi où* est celui de Bam, c'est sa voix qui allume sur ce qu'il peut voir de son point de vue, à savoir : Bom (revenant bourreau du précédent), Bim (bourreau de Bom), Bem (bourreau de Bim), soit trois autres en plus de lui qui forment en effet les quatre visages apparaissant/disparaissant à l'écran. Cependant il y a « quelque chose là qui ne va pas », car la série devait être ininterrompue, et logiquement Bam devrait après avoir paru disparaître comme victime du suivant comme sur le schéma : il devrait être la victime de Bem. Or, dans la pièce, Bam ne disparaît pas, en outre il faut remarquer qu'il n'a torturé personne dans l'ombre comme l'ont fait Bom, puis Bim, puis Bem. Tout se passe comme si le point de vue de Bam interférait fondamentalement dans la logique de la série, et obligeait cette dernière à s'inverser de la façon « peu concevable » également décrite dans *Comment c'est* (dont on sépare les syntagmes pour plus de visibilité):

peu concevable cette dernière où		
au lieu de débiter en voyageur	je débute en victime	
et au lieu de continuer en bourreau	je continue en voyageur	
et au lieu de finir abandonné		
au lieu de finir abandonné	je finis en bourreau	(Cc 200)

En se situant d'abord « au présent comme si nous y étions » (Cat 86) et à la fin « au présent comme si j'y étais », Bam suggère ce renversement « peu concevable » du système tel qu'il va se dérouler à l'écran. Son regard rétrospectif (par lequel il débute en victime) implique ainsi ce retournement, ce contresens littéral : en continuant en voyageur, une fois de trop (au lieu de continuer en bourreau, et au lieu de finir abandonné) il finit en bourreau à cause du point de vue par lequel ils ne peuvent être que quatre. Quand Bem en effet réparaît, il n'y a plus personne du point de vue de Bam à qui Bam peut le mener pour que Bem en soit la victime. Système identique à la prophétie de Hamm dans *Fin de partie* : « un jour tu sauras ce que c'est, tu seras comme moi, sauf que toi tu n'auras personne, parce que tu n'auras eu pitié de personne et qu'il n'y aura plus personne de qui avoir pitié » (FdP 53), la fin procède ici encore par épuisement : la pièce finit quand il n'y a plus personne à faire avouer quoi et où, et personne à qui rapporter qu'on n'a pas pu faire avouer le délocuté. Personne à écouter, personne à qui parler. Le dernier ne revient ainsi en bourreau que dans la mesure où le système rétrospectif a mis en prédécesseur la victime, et la boucle peut reprendre ainsi, à partir du dernier donné comme premier : d'un autre point de vue, par exemple celui de la

victime de Bom, qui finira bourreau parce qu'il ne pourra pas de son point de vue rencontrer Bam.

Ces considérations logiques valent aussi bien pour le texte, la scène, que pour la pièce pour la télévision, cependant dans cette dernière, le choix de Beckett de donner à la voix de Bam un visage plus large que les trois autres, mais également vu de face, pourrait justifier cette rétrospection face à la série que le texte de *Comment c'est* permet de comprendre par ailleurs. En effet, on a vu que c'est ce point de vue de Bam qui limite à quatre le nombre des individus concernés par le segment de la chaîne à laquelle il participe, mais ce point de vue, pourrait-on nous opposer, est extérieur : ce que le plan fixe nous montre et qui est censé être le point de vue de Bam donnerait de fait de façon incohérente le visage de Bam et ce qu'il voit, le point de vue et la vue, alors qu'on vient d'observer que l'un conditionne l'autre, qu'ils ne sont donc pas sur le même plan. De fait la différence de taille du visage de la voix de Bam avec les trois autres conduit à disjoindre dans le plan deux parties, l'une pour le point de vue (le grand visage de V), et l'autre pour ce qui est vu (les plus petits visages de Bam, Bom, Bim et Bem), de sorte qu'on aurait (*on a*) à gauche le voyant, et à droite les vus.

Comme si le plan écrasait ce qui devait être un face-à-face, avec un autre écran ou plutôt une sorte de miroir : la voix de Bam, quand le visage de Bam s'éclaire à ses côtés dit en effet : « je suis seul », comme si nous assistions au dédoublement de Bam dans un miroir, vérifiant dans l'image qu'il est bien seul .

Cette hypothèse de la voix de Bam se regardant comme dans un miroir pour voir Bam et les autres est confirmé par l'angle de vue frontal qui est utilisé, étrangement maintenu jusque dans les dialogues où chacun regarde droit devant soi pour parler, aussi bien à l'autre qu'au spectateur ou à soi-même (« enfin Bom paraît », par exemple, dit V, bien de face). Ce qui nous intéresse dans cette hypothèse du miroir, c'est qu'elle justifierait, outre l'angle de vue frontal, le regard précisément rétrospectif de la voix de Bam, l'image énantiomorphe, en inversant la droite et la gauche (« tantôt Bom tantôt Pim selon qu'on est à droite ou à gauche » (Cc 178)), obligerait à considérer à l'envers la victime finale qui allait disparaître dans une position de bourreau sans plus personne vers qui aller.



« je suis seul »

(02'04'')

Parce que le cadre et l'inversion symétrique sont les deux caractéristiques propres à l'image dans le miroir, il est peut-être possible d'envisager *Quoi où* comme un plan fixe donnant dans son cadre propre une partie qui est la réciproque de l'autre, la droite de la gauche. Dès lors, les visages de droite sont vus *par* le grand visage de Bam (V) ; ce point de

vue justifiait déjà que leur nombre soit limité à quatre (et jamais plus de trois en même temps), et si leur mouvement est inversé, ce serait de façon logique parce que nous les voyons par lui⁴⁹, nous voyons à droite de son point de vue qui regarde au miroir le temps passer à l'envers, « au présent comme si nous y étions ».

En somme, il semble que le choix de Beckett de limiter les moyens techniques à l'usage d'une caméra, « toujours une caméra, une seule », comme le souligne Jim Lewis, relève d'une possibilité de placer un point de vue. Si jusque-là rien ne semble peut-être très original, c'est dans les contraintes auxquelles oblige ce point de vue que les plans-séquences du réalisateur Beckett se distinguent de ses pièces, écrites ou mises en scène. En effet, on a vu que dans *Nuit et rêve*, le point de vue choisi révélait une aporie lors de son déplacement, parce qu'une caméra unique ne devait logiquement sans coupure pouvoir avancer du rêveur jusqu'à son rêve, du réel du sommeil à l'irréel du rêve. Pour autant, ses pouvoirs ne sont pas sans limite puisqu'il défaille à franchir ou à élargir le halo lumineux qui conditionne le rêve en tant que rêve et doit retourner à son point de départ. Comme si cette caméra n'était, ne pouvait être qu'un œil, elle est soumise aux possibilités limitées de l'espace et de la lumière : si elle voit mieux en détail le rêve en s'approchant, elle échoue à voir au-delà du halo qui le rend seul visible.

Dans *Dis Joe*, on l'a vu, le choix du point de vue ressemble un peu à la caméra subjective de l'œil Œ de *Film*, à cette importante différence près que la dialectique du double n'y semble pas de mise tant Joe paraît soulagé plus qu'effrayé quand, regardant droit l'objectif, il sourit peut-être d'être enfin « seulement vu », de l'extérieur et en silence, sans plus de harcèlement par les images imaginaires que portait la voix. On a proposé de rapprocher ce regard caméra, les yeux dans les yeux, de la fin de Monsieur Endon sous les yeux de Murphy, plutôt que O et Œ, car Murphy dans sa différence répondait alors par la tristesse en voyant la dispense dont jouissait l'autre de voir autre chose que lui-même, réaction qui peut être celle du spectateur en voyant le sourire de Joe, débarrassé de la voix et de ses images atroces. En outre, on a remarqué que le spectateur se trouvait dans la position du bourreau de Joe, que ce dernier ose à peine regarder jusqu'à ce que la voix se taise, moment final auquel menait efficacement l'avancée progressive de la caméra jusqu'au sourire des yeux, et des yeux seulement, cette impasse à l'imaginaire, de Joe.

⁴⁹ Cette idée de l'inversion qui peut paraître étrange ou compliquée apparaît fréquemment dans *Watt*, où « de même que Watt marchait à l'envers, de même il conversait à reculons » (W 169). On reviendra dans la prochaine partie sur ce phénomène qui apparaît au moment où Sam voit Watt de loin, séparé par des clôtures comme Bam paraît l'être des autres Bam, Bom, Bim et Bem.

Enfin, dans *Quoi où*, on a tenté une hypothèse qui puisse justifier la position de face de la voix de Bam et des autres Bam, Bom, Bim et Bem, alors qu'il n'était pas si redondant de faire seulement du petit visage de Bam le maître d'œuvre. Si c'est un Souvenir qui s'exprime, reste que formellement, la vision rétrospective qu'il présente littéralement à sa gauche a toutes les qualités de l'image dans le miroir. En effet, l'hypothèse du plan scindé aplanissant deux côtés du miroir (Voix de Bam devant / les autres dedans) justifierait à la fois l'angle de vue frontal sur tous les visages, la limitation du nombre des figurants à quatre (pas plus de trois en même temps) et non un million, et présenterait ainsi logiquement à l'envers, en partant de la droite, le mouvement de la série telle qu'il est décrit dans *Comment c'est*. Là encore, le placement de la caméra est fondamental dans la mesure où c'est lui qui peut justifier du sens dans lequel la chaîne est prise : en voyant de face à la fois V et Bam, lorsqu'il est « seul », c'est notre point de vue – le point de vue de la caméra – qui justifie de l'anomalie mise en scène : si V est à l'endroit, alors Bam est à l'envers, il débutera dès lors en victime et s'il devra finir en bourreau, c'est parce que son point de vue, ainsi inversé d'une part, est aussi limité d'autre part : il finira donc par épuiser les possibles qu'il permettait.

Dès lors, c'est un système de contraintes qu'engage Beckett en plaçant « toujours une caméra, une seule » dans ces plans-séquences, que cette dernière découpe comme le cache de Bazin le segment au-delà duquel la chaîne continuera peut-être sans pouvoir être vue, et oblige, de ce point de vue-là, à finir, ou bien qu'elle soit si fermement ancrée dans le réel de la vue qu'elle échoue à voir au-delà des bornes d'un halo lumineux découpé sur le noir, ou enfin qu'elle s'approche tant des yeux de Joe que le moment viendra où il ne pourra enfin plus rien dire, et rien imaginer : non qu'il soit devenu sourd, mais le plan final, silencieux, sur ces yeux rappelle à l'image visible où il n'y a plus rien à voir que des yeux : si l'on avait accès à ce qu'ils imaginaient, on ne peut en revanche pas savoir ce qu'ils voient.

...*Que nuages*...

Cette dissociation, entre les yeux qu'on voit et les yeux qui voient, entre voir et ne pas voir, est celle que l'on trouve encore dans « ces yeux qui ne voient pas »⁵⁰ de ...*Que*

⁵⁰ « those unseeing eyes » dont B. Clément corrige la malheureuse traduction d'Edith Fournier : le « regard perdu » de cette dernière ne disait rien en effet du « défaut de la fonction » de voir que Bruno Clément souligne dans la conclusion d'un article qui vise à montrer, contre Deleuze, que plutôt que « l'énergie dissipative » dont parle le philosophe, « c'est le souvenir de l'image, cette "trace", ni superficielle, ni éphémère de l'"illusion" [...] »

nuages.... Dans cette pièce, ainsi qu'on l'observera, comme dans *Trio du fantôme*, Beckett n'utilise plus le plan continu mais articule ensemble, par des fondus enchaînés, trois plans « maintenu[s] de bout en bout » : l'homme qui se souvient à sa table invisible (H), le plateau (P) entouré d'ombre où l'homme (H1) circule, et le visage de la femme (F) qui apparaît à l'homme. Le point de vue change donc, au cours de la pièce, et c'est lui qu'on veut ici encore interroger.

En effet, la pièce a pour sujet cet homme qui désire que la femme lui apparaisse, et l'incapacité apparemment qui est la sienne de faire venir à loisir cette image. Bruno Clément met ainsi en évidence le point commun entre H et le narrateur de *Mal vu mal dit* qui, de la même manière, traque les apparitions de la vieille femme dans son logis⁵¹. Dans le récit comme dans la pièce pour la télévision il est difficile et peut-être vain d'essayer de savoir à quels yeux, ceux de chair ou les autres, cette image doit apparaître, mais il faut cependant noter que, perception d'une image extérieure ou non pour H, fût-elle hallucinatoire, cette image apparaît en revanche clairement visible aux yeux du spectateur à l'écran. En d'autres termes, il n'y pas là comme dans *Dis Joe* conflit de l'imaginaire du texte (avec les images textuelles de l'amoureuse noyée) et du visible de l'écran (avec le plan qui se resserre sur le visage de Joe, et ses yeux). Et de fait, tout porte à croire que ce visage de femme apparaît à l'écran comme il est censé apparaître à H. Mais précisément ce sont les conditions de ses apparitions qui font l'objet de la pièce. C'est d'ailleurs par elles, par ces conditions, que commence le texte dit : H commence ainsi, « Lorsque je pensais à elle c'était toujours la nuit. Je rentrais – », et on assiste après un fondu à la scène sur plateau où H1 émerge de l'ombre Ouest et se tient immobile face à l'ombre Est. Mais V, la voix de H, interrompt brusquement la scène « Non, pas exact », et revient aussitôt le plan en fondu enchaîné sur H. Il reprend et corrige : « Lorsqu'elle m'apparaissait c'était toujours la nuit. Je rentrais. – », suit la scène du plateau, parfaitement identique à la précédente, à trois secondes supplémentaires près, avant que V confirme : « – C'est ça. » et poursuive la narration de ces circonstances, à l'imparfait itératif, au cours desquelles « elle » lui apparaissait. Bruno Clément interprète cette « très beckettienne correction » en montrant sa récurrence dans l'œuvre de Beckett, télévisuelle ou dramaturgique (*Quoi où*) comme littéraire (*Textes pour rien, Molloy*) : il s'agit d'une reprise, écrit-il, donc d'une séquence différente, comme on en trouve ordinairement chez Beckett, « selon une rhétorique dès longtemps éprouvée » dont le critique a en effet déjà précisément

qui constitue le caractère spécifique de l'imaginaire beckettien. » in « Nébuleux objet (à propos de ... *But the clouds*...) », *The savage eye*, op. cit. pp. 93-102 (citation p.98)

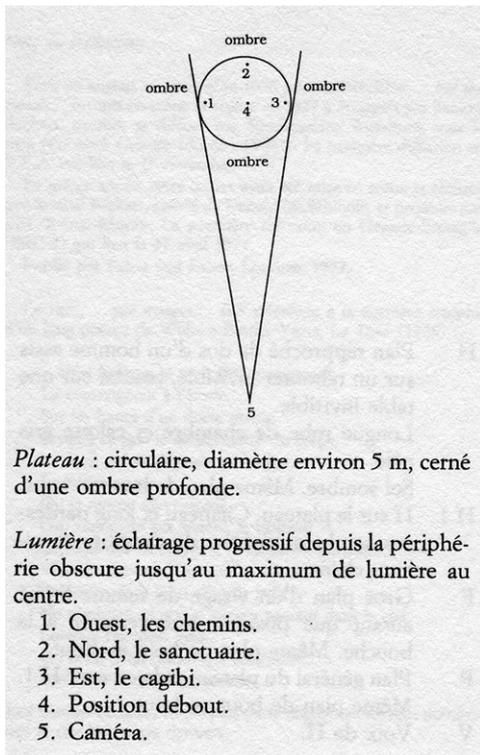
⁵¹ loc. cit.

dévoilé la méthode par ailleurs⁵². Cependant, dans la mesure où notre perspective diffère essentiellement de B. Clément, à l'inverse de vouloir montrer l'« homothétie frappante [des figures repérables dans la phrase beckettienne] dans l'écriture télévisuelle », ce sont les différences entre le dit et le vu, entre l'imaginable et le visible pour le spectateur, qui nous intéressent ici.

Et de fait, dans cette reprise au début de ... *Que nuages...* s'il n'y a pas de différence dans ce qui est donné à voir, en revanche ce qui est donné à entendre (ou à lire : le texte) amène clairement à distinguer entre la première et la seconde occurrence du plan identique. Entre les deux, on constate que V a modifié le sens actif/passif de ces circonstances qu'il commence à décrire : le « lorsque je pensais à elle » s'est changé en « lorsqu'elle m'apparaissait ». Deux changements s'opèrent en fait dans cette modification, la première, linguistique, transforme, on l'a dit, V le sujet du penser, en objet (indirect) de l'apparition : les rôles s'échangent, « elle » objet indirect devient sujet, et moi sujet devient objet indirect. Ce renversement pourrait n'avoir guère d'importance quant au sens final, si toutefois la pensée ne s'y trouvait explicitement évacuée au profit d'un régime visuel d'apparition, régime auquel peut légitimement s'identifier le spectateur⁵³. Deuxième changement, de fait, à la reprise de la scène, ce n'est plus « je » qui pense, c'est « elle » qui apparaît comme circonstances données du plan qui ressurgit : « Lorsqu'elle m'apparaissait, c'était toujours la nuit. Je rentrais » : « C'est ça ». Ainsi, suite à la correction, H paraît se placer cette fois face au plan du plateau dans la même position que le spectateur, objet indirect de l'apparition d'« elle ». Le changement est d'autant plus considérable que « lorsqu'elle m'apparaissait » définit maintenant les circonstances qui sont visibles. En d'autres termes, le schéma que présente Beckett quant à ce plan du plateau pourrait bien, dans l'intervalle du « Non, pas exact », avoir changé de point de vue.

⁵² Bruno Clément, *L'œuvre sans qualité. Rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, 1994, coll. « Poétique ». L'auteur y révèle notamment le fonctionnement de l'épanorthose dans le texte de Beckett. Il ne le montra pas à nouveau dans cet article mais de fait la reprise liminaire de ... *Que nuages...* pourrait encore à certains égards relever de cette figure.

⁵³ Si on peut bien sûr nous opposer que le transitif indirect « penser à » n'a ni la même valeur que le transitif direct « penser ... » ni celle de l'intransitif, et que dans ce cas précis le sens du verbe est bien plus proche de celui de « songer » qui relève justement de l'évocation d'images dont il est clairement question ici, cela ne fait que renforcer l'efficacité à l'égard du changement de point de vue du renversement qui s'opère dans la correction « je pensais à elle/elle m'apparaissait » qui nous intéresse ici. On maintient ainsi cependant l'opposition intellection/imagination dans la mesure où on s'accorderait avec les dirigeants de TF1 pour considérer la télévision comme du « temps de cerveau disponible », mais à la différence de leur mépris probable, c'est parce que le médium conduirait essentiellement à ne plus penser pour, à la place, *attendre de voir* tout le temps qu'on s'y tient : « que ça nous apparaisse ». Au reste, tel est bien le sujet de la pièce, l'attente de voir, indépendamment de la pensée – puisque neuf cent quatre-vingt-dix-huit contre deux ou neuf cent quatre-vingt-dix-neuf fois contre une, H dit penser à F (la supplier d'apparaître) sans que son image apparaisse : « cas zéro », ainsi qu'il se « plaisait à le nommer » confirme-t-il en cette absence d'image à voir.



(... *Que nuages...* QN 40)

A la première occurrence, « lorsque je pensais à elle », on peut supposer que dans la phrase comme dans le plan, le sujet (de la pensée, de la phrase, comme de la vision) est H, dont on entend la voix V⁵⁴. V (ou H) serait alors à la place 5 du schéma, qui présente le plan ainsi de son point de vue : V = 5.

Mais avec la correction, « lorsqu'elle m'apparaissait », c'est elle qui devient sujet de l'apparition comme de la phrase, et dès lors, très étrangement, de la vision. En fait, il n'y aurait de paradoxe ici que si la vision de la caméra n'apparaissait pas justement en même temps que ce qu'elle présente : apparaissent *effectivement* suite au fondu en -

-chaîné *une autre vision, constituée* en même temps qu'elle le *présente* par ce nouveau plan. Ce que l'on veut suggérer ici, c'est une hypothèse un peu folle, mais qui peut cependant avoir lieu et prendre sens par le médium télévision : le point 5, caméra, constitue intuitivement pour le spectateur le point de vue de la voix parce que la voix commente ce que le plan présente, comme si la voix, dès lors, « voyait » ce qu'elle évoque. La correction « Non, pas exact » renverse le phénomène sur un mode en effet plus juste, car ce que la voix commente lui est étranger, n'est pas de l'ordre de la pensée mais du visible, de l'apparition télévisuelle, comme la bande son est indépendante de la bande image. V en corrigeant ne précise ainsi pas simplement « lorsque je la voyais », il effectue ce renversement qu'on notait de l'objet qui devient sujet, et qui porterait à croire que le point 5 n'est plus V mais, parallèlement, de la même manière que la parole n'offre rien de visible, le point 5, la caméra, serait « elle », sujet de l'apparition muette, parallèle. On nous objectera sûrement que le point de vue de « elle » ne peut apparaître comme condition de sa propre apparition, mais non seulement comme on l'a dit ce changement de plan amène aussi bien une nouvelle vision qu'un nouvel espace, mais

⁵⁴ Bruno Clément différencie l'image de F des autres plans en s'appuyant sur le fait que « la voix emploie à son propos le verbe « apparaître » qu'elle n'utilise évidemment pas pour commenter les déplacements et changements de tenue que peut observer le spectateur » (loc. cit. p.93). Dans notre perspective on n'accordera pas plus d'importance à ce que dit de façon audible la voix qu'à ce que désigne de façon visible l'image, ou le texte du script. A vrai dire, on veut supposer que F n'ayant pas de voix audible, c'est peut-être elle qui (ne) dit (pas) : « H1, en pardessus et chapeau, émerge de l'ombre Ouest, etc. » c'est-à-dire qu'à l'inverse de V qui énonce le texte, F constituerait le point de vue énonciateur de l'image.

de plus, la première séquence introduite par ce « lorsqu'elle m'apparaissait » ne la montre précisément jamais apparaissant (il faut un changement de plan, c'est-à-dire encore un changement de point de vue pour qu'on la voie, après à nouveau un fondu-enchaîné). En outre, voudrait-on montrer, cette hypothèse selon laquelle ce plan du plateau où H1 circule serait effectué *du point de vue de « elle »* se justifierait encore par d'autres aspects.

En effet, à reprendre le schéma de Beckett quant à la configuration du plateau et du point de vue qui le présente, on constate que comme dans *Quoi où* ce dernier est placé dans la direction Sud non mentionnée par rapport aux ombres Ouest, Nord et Est, mais il y a plus : les lignes qui en partant du point 5 définissent le champ de la caméra interdit de voir dans les directions Ouest et Est : quand le personnage sort du halo (encore !) par la gauche ou par la droite, il sort de surcroît du champ. Il n'en est pas de même pour l'ombre Nord, vers quoi le champ s'élargit géométriquement à l'infini, paraissant cadrer le maximum de cette ombre Nord. En d'autres termes, quand le personnage disparaît dans l'ombre Nord, s'il sort du halo, il ne sort en revanche pas du champ : seule l'absence de lumière interdit de l'y voir. S'il prétend s'y évanouir, « dans [son] petit sanctuaire », « où personne ne pouvait [le] voir, dans le noir », il demeurerait cependant visible « pour un œil n'ayant pas besoin de lumière pour voir » (Mvmd 8). L'hypothèse ne serait certes pas très sensée si précisément le plan sur H ne montrait pas ce dernier, en « longue robe de chambre et calotte gris pâle », « assis sur un tabouret invisible, courbé sur une table invisible ». Bruno Clément remarque dans une parenthèse ce paradoxe : « et pourquoi un tabouret, puisqu'il est invisible ? et qui saura jamais que c'est sur un tel siège qu'il est assis, sinon un lecteur, improbable, du synopsis de la pièce ? »⁵⁵. De fait, désigner ainsi des éléments invisibles dans la description d'un plan n'aurait guère de sens, si cependant il ne s'agissait pas de signaler que ce plan, cette vision étrange qui recense sans les voir l'existence de meubles invisibles, correspond à un œil spécial : ce plan-là, sur H, n'est pas vu par un œil ordinaire. Comme si, dans le sanctuaire de l'ombre Nord, où en effet H disparaît revêtu de sa robe de chambre et de sa calotte, la règle selon laquelle personne ne peut le voir devait subir un infléchissement quant à une vision, dès lors singulière, dont la caractéristique serait que « personne » ne voit par elle, puisque « personne ne pouvait me voir, dans le noir » – sauf elle, visiblement. De fait, c'est bien ce plan sur H qui nous est présenté, qui apparemment, d'emblée, ne suppose pas de façon évidente une quelconque subjectivité, mais qui toutefois, par cette aptitude à se frayer dans l'invisible des meubles environnants une image de H assis et courbé dans le noir, se distingue

⁵⁵ Loc. cit. p.98

d'une vision ordinaire. Il n'y a qu'un seul regard évoqué dans la pièce qui puisse supporter une si étrange vision, et voir ainsi, « au plus profond du cœur de la nuit », au-delà du halo dans l'ombre Nord, H recroquevillé dans son sanctuaire. F, en effet, qui n'est pas « personne », peut seule le voir ainsi, avec ses « yeux qui ne voient pas ». Dès lors à l'origine du plan du plateau, F se tiendrait au Sud innommé ; à l'origine du plan sur H, la « lueur[], présente[] dans [son] regard jadis » permettrait de le voir lui, dans le noir.

« Lorsqu'elle apparaissait, c'était toujours la nuit », F (sa vision) vient en effet avec l'ombre autour du halo : précisément de l'ombre Sud, cet oxymore, elle dirige son regard droit vers l'Ombre Nord. Comme Murphy, « pour qu'il pût voir, il fallait qu'il fit non seulement nuit, mais sa nuit à lui. Murphy croyait qu'il n'y avait pas de nuit comme la sienne. » (Mur 70). Murphy alors pouvait voir ainsi Célia, « loin de ses yeux », n'est-ce pas dans ...*Que nuages...* sa nuit à « elle » qui apparaît aussi et permet de voir H ? On concède qu'on prend là la pièce à rebours de son texte, qui à l'inverse ne rend compte que des difficultés d'apparition, à H, de « elle ». Mais c'est bien cette relativité de H comme destinataire de l'apparition que H lui-même suggère, encore dans une reprise, une correction, lorsqu'il dit : « je la suppliais, elle, d'apparaître, de m'apparaître. » (Q 43). Pas de doute ici sur l'origine, le sujet de l'apparition, une insistance même intervient dans la phrase de H ; à l'inverse, la précision « d'apparaître, de m'apparaître » ne semble vouloir que réduire une capacité inaltérable de F à apparaître en-dehors de lui. Elle apparaîtrait dès lors, parfois, aussi sans apparaître à H. C'est en effet le « cas zéro », également évoqué, « de loin le plus fréquent », où il la suppliait en vain. De façon cohérente, là encore, les plans sur H et sur le plateau montreraient ainsi sa vision à elle, sans qu'il la voie, lui.

Evidemment, il ne s'agit pas ici d'une simple contradiction où les plans de la caméra présenteraient une énonciation inverse à celle du texte dit, car on observe une sorte de réciprocité établie entre « elle » et H. On l'a vu, les points cardinaux qui orientent le plateau spécifient la direction du regard : H part au Nord quand elle est au Sud, quand elle le regarde du Sud vers le Nord (cf. schéma de Beckett) ; et s'il se rend au Nord, c'est pour espérer la voir apparaître, comme dans un fonctionnement réciproque où la position Sud permettrait de regarder au Nord, et la position Nord de regarder au Sud⁵⁶. D'autre part, si elle le voit assis et courbé sur des meubles invisibles, elle ne voit pas son visage ; et quand il la voit apparaître, il ne voit que son visage : ses yeux et sa bouche, un visage sans tête là où de lui on ne voyait qu'une tête sans visage. Enfin, et là n'est pas la moindre de leurs complémentarités, c'est sa

⁵⁶ on retrouvera cette possibilité du renversement dans *Trio du fantôme*

voix à lui qui se fait entendre sur ses lèvres à elle pour réciter ensemble – ou plutôt à eux deux (ses lèvres à elle, sa voix à lui) – les vers de Yeats tirés du poème « La tour ». Outre que cette complémentarité accroît la dimension essentielle du manque que constitue l'autre, on voit que cette sorte de répartition qui s'effectue entre la voix de H et la vue de F oblige H à ne pas avoir de visage et F à ne pas avoir de voix. Dès lors, la supplique : « regarde-moi » ne peut être effectuée (H n'a pas de visage à regarder) et la suivante « parle-moi » ne peut pas l'être non plus (F n'a pas de voix) : les empêchements respectifs ont ainsi la forme bien close d'un chiasme au sein duquel rien n'est possible. Néanmoins il faut noter ces deux occurrences qui achèvent de refermer la complémentarité qui rend paradoxalement l'unité impossible : la première intervient quand H dit que sa prière pour qu'elle apparaisse, lui apparaisse, s'effectuait sans « aucun son, une supplique de l'esprit ». Et en effet, la voix que nous entendons appliquée au plan sur H solitaire ne sort pas visiblement de sa bouche (qui est cachée), de sorte que cette voix off ne paraît faire que traduire, du silence à l'audible, la prière silencieuse qu'émet le H visible. De la même manière, cette voix traduira encore les mots que prononcent, sans aucun son non plus mais de façon cette fois visible, les lèvres de F. Dès lors il se pourrait que seule la voix de H, et en fait seuls les mots du poème de Yeats, soient communs aux deux personnages, c'est-à-dire constituent le lieu de l'unité rêvée, où aucun ne manquerait à l'autre, où la tête aurait un visage et le visage un corps, corps idéal, parfaitement imaginaire, hermaphrodite et fusionnel de cet amour dont il n'est que question.

La seconde occurrence à noter qui échoue intensément dans cette complémentarité sans complétude correspond à la demande de regard : « regarde-moi » ; « ces yeux que, quand ils vivaient, je suppliais tant de poser sur moi »⁵⁷ se mettent alors à articuler silencieusement les mots de Yeats qui disent les « lueurs présentes dans le[] regard jadis » des êtres chers qui sont morts, qui disent comment ces lueurs « ne semblent plus que nuages passant dans le ciel ». En somme au lieu d'un regard, non seulement H obtient d'elle une image d'yeux aveugles, mais ils se doublent d'autre part (celle des mots) par une métaphore qui surenchérit sur leur dimension d'image : visibles et non voyants, parfaitement indifférents comme le sont les nuages, ils ne peuvent pas regarder H. Evidemment la question qui se pose demeure de ce qu'ils voient, ou de ce qu'ils regardent sans voir : B. Clément évacue justement l'idée d'un « souci plus grand, plus élevé » en mettant en valeur ce qui se présente explicitement en effet comme « un défaut de la fonction ». Alors, que voient-ils, « those unseeing eyes » ? Rien. Comme les aveugles de Guibert, « ils ne voyaient rien, tout simplement ». C'est l'« activité »

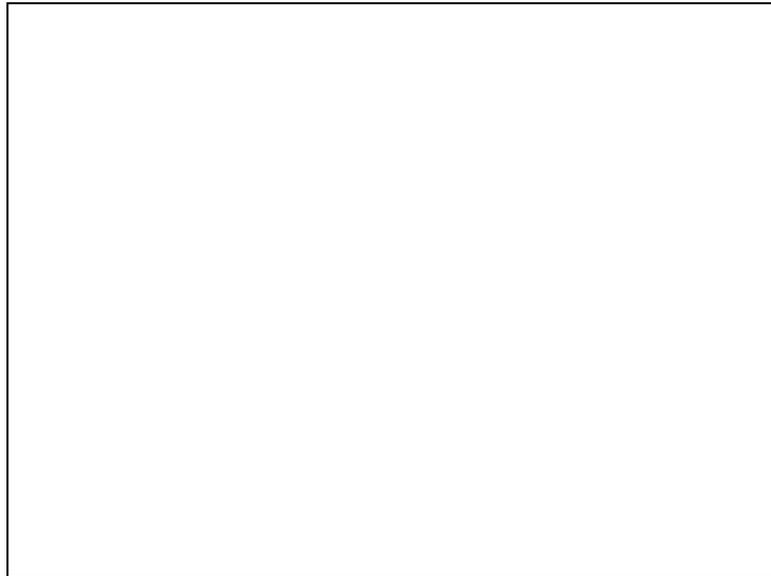
⁵⁷ on préfère conserver la traduction de B. Clément

en effet à laquelle se livre H1 quand par deux fois (indications 25 et 53), lassé de supplier sans qu'elle lui apparaisse, il émerge de l'ombre Nord et « se tient immobile face à la caméra. 2 secondes ». C'est en effet dans le « cas zéro », celui où elle ne lui apparaît pas qu'arrive un moment où il se lasse et cesse, dit-il, et qu'il s'active à autre chose, « ou à rien, ne m'active à rien, ce FILON, jusqu'au moment venu, au lever du jour, de gagner le large de nouveau ». Le filon consisterait alors à laisser passer le regard, comme nuages, indifféremment au lointain ; c'est bien ce qui semble se passer dans les yeux de F quand ils paraissent : ils semblent s'activer à autre chose qu'à regarder H, ou à rien. En même temps (c'est là ce qui nous intéresse), si les plans de H et de P sont attribuables à F, à ces yeux qui n'ont pas besoin de lumière pour voir, pourquoi n'apparaît-elle, ainsi, à H, que non-voyante ? Pourquoi un regard caméra, bien droit, bien direct, comme à la fin de *Dis Joe* par exemple, n'intervient-il pas pour donner satisfaction à l'amoureux ? On voudrait proposer une réponse possible : à regarder « rien » chacun, l'une au Nord et l'autre au Sud, peut-être alors seulement ils peuvent s'apparaître, elle à lui et lui à elle alternativement. Lui dans sa nuit à elle où elle peut le voir dans le noir, et elle dans sa nuit à lui où de fait elle lui apparaît alors qu'il se tient là, dans l'obscurité de *son* sanctuaire (ni du logis ni des chemins inappropriés). Tous deux ne font en effet que passer, de façon mobile ou immobile (H1 ou H, et F), ils traversent la pièce par les fondus enchaînés qui mènent de l'un à l'autre – pas de coupe franche ici⁵⁸ : le raccord est un trajet dans le temps où une seconde vision se substitue à une première qui s'efface. Ainsi les trois plans s'amoncellent, comme le « monceau de minéral blanc s'amoncelant sans cesse faute de mieux sur lui-même » de *Mal vu mal dit* (p.33), et effectuent ainsi « ce FILON » qu'est le rien. Ce filon, le terme géologique le dit, est un fossile, aussi faut-il comprendre comme B.Clément que H n'a pas plus de réalité (ou de présence physique, comme on voudra) que F⁵⁹, tous deux sont à l'égal images fossilisées, « souvenirs » si l'on veut mais nous semble-t-il pris surtout au piège de l'image (qui est aussi celui de la télévision), qui impose pour « faire une image », un point de vue et quelque chose à prendre, une prise et du pris : toujours deux positions. Ainsi dans la succession enchaînée d'images de lui et d'images d'elle (à prendre au choix, mais non en même temps, comme génitif ou possessif) peut-on voir l'amoncellement inextricable par quoi pas plus elle que lui ne peuvent échapper à être pris, vu, par l'autre ; et dans cet échange amoureux, c'est une chaîne sans unité qui se constitue, sans unité sinon du regard, toujours tourné vers l'ouest où s'est

⁵⁸ comme on en trouvera dans *Trio du fantôme*

⁵⁹ Il écrit à propos de H que ce dernier « n'entre pas dans le sanctuaire *pour se souvenir*, pour faire surgir du passé, l'image, par exemple, d'un être cher, il y entre *parce qu'il se souvient*, non d'un être cher, mais de son image, et que, n'était ce souvenir, rien du rituel n'aurait de sens » (loc. cit. p.98)

évanouie l'image précédente. H1 y retourne en effet, F paraît regarder au Nord où elle ne voit rien, et si H enfin ne semble pas davantage pouvoir voir quelque chose, courbé qu'il est sur sa table invisible, cela ne fait que revenir, on l'a vu, au même⁶⁰.



... *Que nuages...* (9'55'')⁶¹

De là la poursuite, peut-être sans fin, de la pièce, dans la mesure où rien ne paraît permettre que les yeux de F se posent sur H ou l'inverse. Seule rencontre possible, seul « terrain commun » pour ces deux images qui défont à se voir l'une l'autre en même temps, les mots du poème de Yeats, vus sur ses lèvres à elles et entendus par sa voix à lui.

Ni mal vue ni mal entendue, ...*Que nuages...* nous paraît ainsi au contraire jouer du décalage entre voyant et vu, comme entre bande-son et bande-image, l'enchaînement qui procède quant aux plans par succession où chaque nouvelle vision se substitue à la précédente qui s'évanouit ne paraît trouver de solution, plus qu'imparfaite, que dans le *doublage*, littéral, de l'image par le son. La voix off double ainsi l'image, comme si H et F trouvaient avec les mots de Yeats connus d'eux deux, connus « par cœur » (sinon de vue⁶²), le moyen d'être ensemble. Ces mots cependant ne montrent rien de visible sinon la bouche qui les articule (nul « nuages passant dans [aucun] ciel »), et rien d'audible sinon la voix autre qui les dit (aucun « cri d'oiseau qui sommeille parmi les ombres appesanties »). C'est dans ce néant de l'image

⁶⁰ Nord du sanctuaire « au plus profond du cœur de la nuit » ou Ouest du passé où l'image précédente vient de s'évanouir : il ne s'agit que de voir là où il n'y a plus rien à voir. Bruno Clément montre aussi que ce retour vers l'ouest, « the backroads » constitue « l'arrière-pays » comme Beckett le traduisait dans *Soubresauts*. L'« arrière-pays » comme le plan précédent, le « temps de l'errance » traduiraient encore ce regard en arrière où il n'y a plus rien à voir.

⁶¹ Ici encore, on a fortement augmenté la luminosité et le contraste.

⁶² On emprunte à Beckett : « Quand je pense, non ça ne va pas, quand viennent ceux qui m'ont connus, voire me connaissent encore, de vue bien entendu, ou à l'odeur [...] » (je souligne, in *Textes pour rien*, p.189)

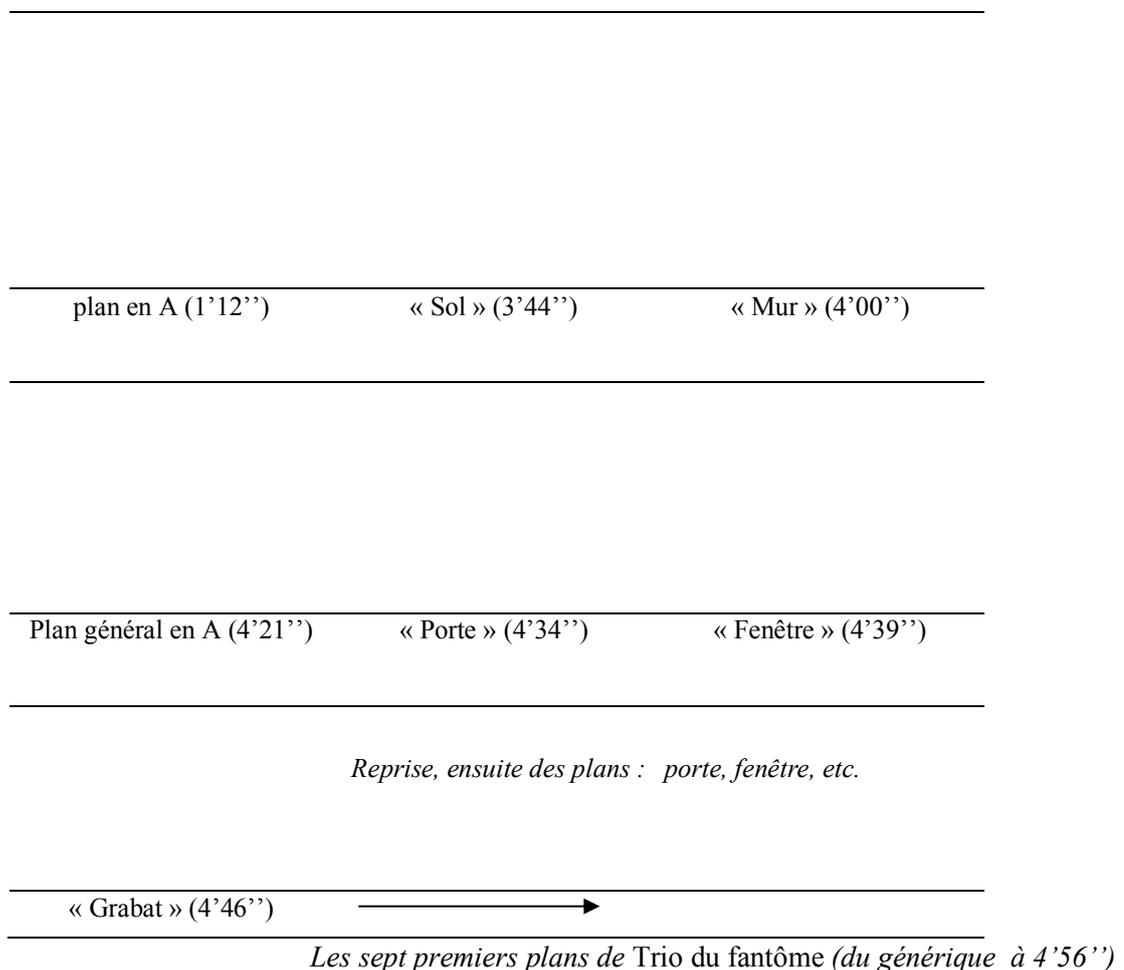
poétique, jadis ensemble ni vue ni entendue, là où rien n'est à entendre ni à voir, que l'image de l'amour peut alors surgir, invisible, inaudible, dont ne s'affirme l'existence que par cœur.

Finalement, Beckett paraît se servir ici de la télévision contre la télévision, puisque le plaisir que l'on trouve à ces apparitions successives et alternatives d'images et de sons ne trouvent leur apogée, leur fin, que dans ce qui n'est plus de leur ressort, et ne l'a jamais été. N'est-ce pas du reste ce qui fait l'objet des vers du poème comme de la pièce elle-même : un détournement contraint du regard comme le poète voulait contraindre son âme à l'étude en attendant le délabrement de son corps, détournement qui oblige à voir « rien », là où la télévision promettait du sensible (du visible, de l'audible). C'est dans l'entre-deux commun des seuls mots partagés, précisément *entre* l'écoute et le regard, que se retrouve finalement placé le spectateur, au non-lieu poétique. Quand le plan sur H seul dans le noir reparaît, n'est-ce pas lui-même qui doit finalement ainsi lui apparaître, à ce spectateur, ni plus voyant, ni entendant, pas davantage vivant que H, soumis aux mêmes images invisibles, dans le noir ?

Trio du fantôme

La voix féminine de *Trio du fantôme* invite, tout au contraire des images poétiques de *...Que nuages...*, très froidement à regarder : « regardez », dit-elle au spectateur qui ne fait que cela, et elle s'excuse, comme d'une nécessité : « Pardonnez-moi de spécifier l'évidence ». Elle force en effet littéralement le regard sur le mur, la porte, la fenêtre, le grabat, avec des plans serrés qui surgissent par coupes franches, quand elle les nomme. La première des trois parties consiste ainsi en une présentation du décor que la voix effectue, comme familière de l'œuvre beckettienne, avec une certaine ironie (« le logis habituel »), aussi n'est-ce pas tant le coutumier espace dans lequel la pièce a lieu qui devra susciter l'attention. De façon inédite en effet, en 1977 avec *Trio du fantôme* et *Que nuages*, Beckett dérogeait à la continuité du plan-séquence, et dans *Trio* on ne compte pas moins de dix-huit plans rien que pour la première partie, articulés entre eux, outre les quatre mouvements de caméra, par des coupes franches. Durant cette première partie, S se tient immobile, assis sur son banc et penché sur ce qu'on découvrira plus tard être un magnétophone ; en d'autres termes dans cette première partie rien

ne se passe sinon les changements – brutaux – de points de vue ordonnés par la voix : « regardez »⁶³.



Ces plans, reliés entre eux par des « coupes franches », présentent ainsi une succession de rectangles, à laquelle seul le plan général en A paraît échapper. *Trio* est la seule pièce où Beckett joue ainsi de gros plans présentant des formes géométriques, abstraites⁶⁴. « Regardez », ordonne donc la voix (et l'ordonne d'autant mieux que la coupe franche ne laisse pas le loisir au spectateur de regarder autre chose), et déjà s'insinue un décalage entre ce qu'elle nomme, les éléments du décor (sol, mur, porte, fenêtre, grabat), et ce que le spectateur voit. En effet, ce qu'il voit lui, ce ne sont guère que des rectangles dans celui de l'écran, orientés et placés de façon diverse (horizontale ou verticale ; à gauche, au centre, en

⁶³ On a accentué de façon importante le contraste, bien moindre à l'origine, pour plus de visibilité. En outre, cette manipulation fait apparaître l'aménagement précis de l'éclairage pour obtenir ce que décrit la voix : « Luminosité globale, dirait-on. Faible luminosité. Pas d'ombre (*Pause.*) Pas d'ombre » (Q 21).

⁶⁴ dans *Quad* où bien évidemment la forme géométrique est également cruciale, restent cependant que les silhouettes qui l'arpentent rapportent une dimension « figurative », si l'on ose dire, à l'image.

haut de l'écran, en bas), mais des rectangles toujours seulement dans le plan fixe, lui-même rectangulaire, que présente l'écran.

Le dernier de ces plans avant leur reprise exhaustive en série, le grabat, présente la particularité d'être lui-même formé de deux quadrilatères juxtaposés : un grand horizontal et un petit vertical – sa forme est en outre un peu trop parfaitement géométrique quant à l'oreiller qu'il est censé être, de la même manière que porte et fenêtre ne présentent aucune poignée qui entraverait la perfection des parallélogrammes. Les variations d'angles de vues (plongées verticales sur le sol et le grabat / angle frontal sur le mur, la porte et la fenêtre), en gommant toute différence quant à la forme à laquelle ils donnent lieu, accentuent la valeur de signe de cette forme. Et si l'on se rappelle de plus la tendance à l'exposé programmatique en prélude que Beckett manifeste parfois dans ses pièces pour la scène ou pour l'écran⁶⁵, il y a tout lieu de supposer que cette forme rectangulaire insistante dans la première partie pourrait comporter de quelque manière le sens ou l'un des sens de la pièce.

On en perçoit un, possible parmi d'autres, qui, en s'appuyant sur certaines caractéristiques formelles de *Trio* pourrait justifier de cette mise en abîme des rectangles comme d'une métaphore précisément conforme au déroulement de la pièce. En effet, on peut y voir le principe d'exclusion/inclusion propre à la mise en abîme tel qu'on le retrouve si souvent dans les œuvres de Beckett et tel que l'a noté Linda Ben-Zvi pour *Trio* : « chaque forme rectangulaire est vue sur fond d'un plus large rectangle : la fenêtre sur le mur, la porte sur le mur... Tous ces rectangles sont soumis au cadrage rectangulaire de l'écran de la télévision, et peuvent être vus dans le rectangle de la « pièce familière » [« the “familiar room” »] du spectateur : monde à l'intérieur d'un monde sans cesse se dilatant – ou s'absorbant »⁶⁶. Néanmoins, le système de ces rectangles qui dans la mise en abîme s'emboîteraient simplement⁶⁷, paraît compliqué par la discontinuité de la pièce, discontinuité due au découpage, qui force à observer non seulement porte et fenêtre se détachant sur le mur comme dans l'espace rectangulaire de l'écran, mais aussi peut-être plus particulièrement comme le grabat lui-même composé de deux quadrilatères juxtaposés dans celui de l'écran. Ce dernier fait l'objet du septième plan qu'on a reproduit plus haut mais aussi, et de façon cette fois remarquable car exclusive, de l'unique plan mobile au champ de S.

En effet, si l'on reprend par exemple les plans montrant la fenêtre, dans la première partie, on la voit détachée en rectangle sur rectangle en plan fixe ; dans la seconde partie, le

⁶⁵ Par exemple dans *Fin de Partie* et *Quoi où*

⁶⁶ je traduis Linda Ben-Zvi, in « Samuel Beckett's Media Plays », in *Modern Drama*, 28, 2, sept. 85, p.36 ; cité par Shimon Levy, in « Sprit made light », article loc. cit. p.73

⁶⁷ selon le système des poupées russes, écrit Shimon Levy loc. cit.

plan mobile qui panote du point B⁶⁸ la cadre avec S qui se tient devant ; dans la troisième partie enfin on retrouve ce plan presque identique (la caméra s'est rapprochée de B à C), aussitôt suivi par coupe franche d'un plan fixe de « ce que l'on voit de la fenêtre » (Q 32), puis « coupe franche en retour sur plan rapproché en C de S qui maintient la fenêtre ouverte de la main droite » (Q 33, je souligne) comme précédemment.

1^{ère} partie : « Fenêtre » (4'39'')

2^{ème} partie : S à la fenêtre (10'17'')

3^{ème} partie : S à la fenêtre (19'23'')

« ce que l'on voit de la fenêtre »

S à la fenêtre (19'36'')

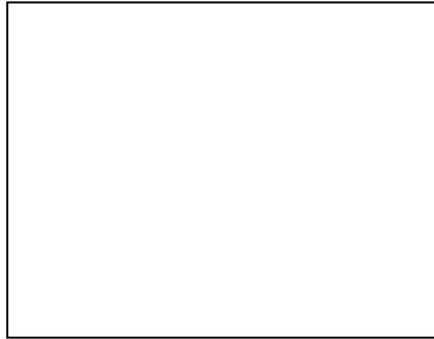
(19'27'')

La succession des plans dans la troisième partie paraît clairement indiquer que le plan central, « ce que l'on voit de la fenêtre », est *ce que S voit de la fenêtre*. Aussi ce plan fixe de quelques secondes intercalés entre deux plans où l'on voit S devant la fenêtre peut être interprété comme subjectif. Il en sera strictement de même pour la porte : un gros plan fixe s'intercale quelques secondes entre deux plans mobiles montrant, du point C, S devant ce qu'il voit. Ce qui nous intéresse ici, c'est que devant tous ces rectangles, lorsque la caméra adopte un temps le point de vue de S, le cadre dans le cadre disparaît : on voit de la fenêtre et plus la fenêtre, de la porte et plus le cadre de la porte. En somme les rectangles internes à celui de l'écran s'évanouissent dès qu'on passe au point de vue subjectif.

C'est ici qu'intervient l'exception. Si le découpage de la séquence avec le grabat dans la troisième partie suit le même principe qu'avec la fenêtre ou la porte (plan en C de S devant / coupe franche / plan au champ de S du grabat / coupe franche « en retour » / plan en C de S devant), la différence réside cependant dans le type de plan au champ de S, qui cette fois, contrairement à celui de (ou dans) la fenêtre, la porte et même le miroir, n'est plus fixe mais mobile :

⁶⁸ le texte dit « en A » mais, mis à part au tout début et à la toute fin de la pièce, les plans de la 2^{ème} partie sont en fait pris du point B.

19. Action II, 20 vue de C. Plan rapproché de S, du miroir et de la tête du grabat.
20. Coupe franche sur gros plan en plongée verticale du grabat en son entier.
21. Trajectoire verticale en descente pour aboutir à un plus gros plans du grabat, lent travelling horizontal de l'oreiller jusqu'au pied du grabat et retour à l'oreiller. 5 secondes sur l'oreiller.
22. Trajectoire verticale en remontée pour aboutir au gros plan du grabat en son entier. 5 secondes.
23. Coupe franche en retour sur plan rapproché en C de S, du miroir et de la tête du grabat. 5 secondes. (Q 33, je souligne)

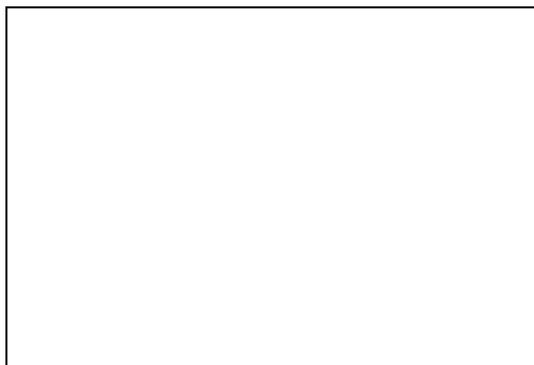


3^{ème} partie, point maximum du rapprochement
du plan mobile sur le grabat, avant remontée
indiquée en 22 (ici fin 21) (20'41'')

On le voit, exceptionnellement non seulement cette fois le point de vue subjectif attribuable à S est mobile sur le grabat, mais qui plus est le mouvement de rapprochement que la caméra effectue ne parvient pas, comme pour la fenêtre, la porte, ou le miroir, à entrer ou passer dans le cadre formé par le grabat ou l'oreiller : ce plan semble entreprendre le mouvement qui conduirait au plan fixe sans rectangle mis en abîme, pour finalement l'abandonner avant d'aller jusqu'à son terme. Aussi la pause de cinq secondes fixe-t-elle non seulement toujours un rectangle, mais encore deux : l'oreiller se détachant à la fois sur le grabat et sur l'écran. En d'autres termes, ce plan ne parvient pas au terme de l'approche qui devait lui permettre de ne plus voir que le cadre à l'intérieur duquel il voit, dans un fonctionnement qui rappelle le travelling de *Nuit et rêve* et le maintien du cadre à l'extérieur des bornes du halo.

Les rectangles juxtaposés du grabat résistent donc à l'intérieur du cadre, malgré la tentative d'approche. Bien sûr, la proximité du miroir (juste au-dessus et juste après) pourrait inviter à interpréter ces cadres maintenus comme le signe du clivage du sujet, que ce dernier

ne réussirait pas à dépasser, juste avant de se voir lui-même cadré dans le miroir ; mais justement là encore le gros plan sur S qui se voit dans le miroir ne montre pas le « petit rectangle gris » (Q 24) dans lequel il devrait se refléter, mais le montre, comme l'intérieur de la fenêtre, comme ce que l'on voit de la porte, sans cadre dans le cadre. En même temps, une anomalie touche ici la vision censée être dans le miroir celle de S par lui-même, anomalie qui relève des axes optiques du miroir, de la caméra et des yeux de S : ce dernier, censé se voir, donne l'impression de ne pas se regarder, ses yeux ne visent pas en face mais à l'extérieur du cadre.



« gros plan du visage de S dans le miroir » (21'19'')

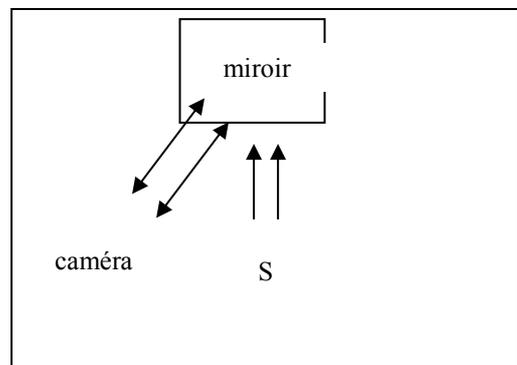
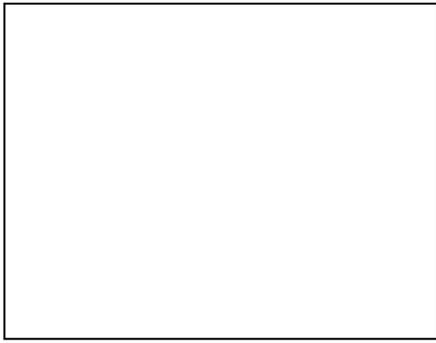


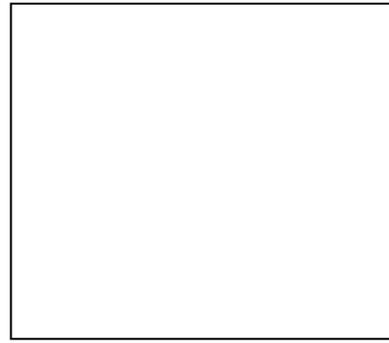
Schéma sommaire des positions respectives de la caméra et de S impliquant cet axe du regard de S dans le miroir (espace du plateau)

Ainsi, bien que vu de face « pour la première fois », du point de vue qui est censé être le sien, S ne paraît pas se voir, mais regarder encore ailleurs, autre chose que lui-même. L'artifice pour éviter un tel effet est bien connu : il suffisait à l'acteur de regarder dans le miroir non pas lui-même mais l'objectif de la caméra pour que l'impression soit donnée qu'il se regarde : Beckett ne corrige pas, et son attention est trop précise (aux angles de vue, aux yeux, aux points de vue...) pour que ce maintien de « l'erreur », de cet écart du regard, ne soit pas signifiant. Qu'en dire alors, sinon que se voir dans le miroir consiste en un évitement visible ? Lacan l'a dit, une dizaine d'années avant cette pièce, dans son séminaire. Dans la deuxième partie, la voix qui du point B le voyait se regarder « dans le miroir pendu au mur, invisible du point [B] » paraissait surprise et intéressée (« V. – (*Surprise*) Ah ! » (Q 29⁶⁹)), il semble que ce ne soit pas le cas de S, qui ferme et rouvre les yeux, incline la tête.

⁶⁹ c'est l'intonation qui exprime l'intérêt en plus de la surprise dans la pièce

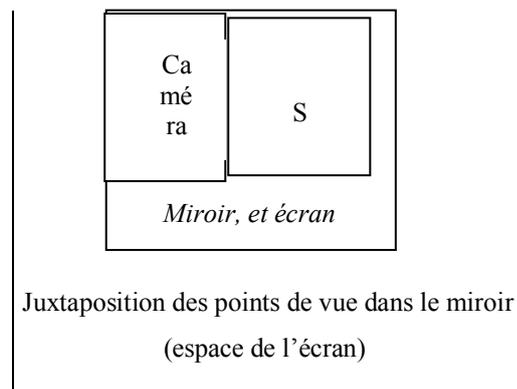


S dans le miroir « les yeux se ferment » (21'23'')



« sommet du crâne vu dans le miroir » (21'46'')

A l'évidence, si ses yeux se ferment et sa tête s'incline sans que le plan soit modifié, dès lors le plan de S dans le miroir ne constitue pas une caméra subjective présentant la vision de S. Par ce plan en effet, on doit comprendre que ce n'est pas S qui se regarde dans le miroir mais autre chose, placé à côté de lui, qui le regarde se voir. Beckett jouerait ainsi de façon extrêmement retorse de la grammaire filmique⁷⁰ puisque ce plan au miroir dénonce le fait qu'on ne voit pas du point de vue de S, mais d'à côté. La dénonciation s'effectue de plus de façon très appuyée, avec non seulement les yeux fermés mais en sus le sommet du crâne : deux mouvements que S *ne peut pas voir* de lui dans le miroir. Ce plan, par conséquent déceptif, nous paraît relever de la figure formée par le grabat, que le mouvement en plongée échouait à dépasser : les deux rectangles sont juxtaposés à l'intérieur d'un autre de la même manière que les regards de la caméra et de S le sont face au miroir et dans l'écran :



En effet, ce qui apparaîtra dans le miroir de façon exceptionnelle, aussitôt à la suite du mouvement qui bute sur la persistance de ces deux rectangles, c'est la différence de regards de la caméra et de S : les deux sont juxtaposés sans confusion possible dans le cadre du miroir/écran.

⁷⁰ la syntaxe conventionnelle du montage qui permet d'identifier un point de vue subjectif en l'intercalant entre deux autres (« objectifs ») qui présentent la position de celui qui voit par rapport à ce qui sera montré.

Dès lors il faut revenir en arrière, et réaliser que le changement de point de vue par coupe franche, par exemple pour le plan de « ce que l'on voit de la fenêtre », ce point de vue subjectif, n'est peut-être pas, pas plus que pour le miroir, celui de S mais celui d'un autre placé à côté, ou mieux peut-être, d'une autre : la caméra (bien sûr), mais pourquoi pas ainsi la femme attendue. Le titre initialement prévu pour la pièce, « Rendez-vous », prendrait alors sens par rapport à ce regard qu'on trouve parfois aux côtés de S, devant la porte, la fenêtre, le grabat, et le miroir, ce regard auquel il tourne invariablement le dos, parce qu'il attend une venue de l'extérieur. On veut suggérer ici ce que le petit garçon confirme un peu avant la fin, que rien n'est à attendre venant de l'extérieur, et que le fantôme que S attend – ou bien que fantôme lui-même il attende son regard pour exister ou disparaître – s'est toujours trouvé dans la chambre avec lui. Mais concentré sur son attente, attentif aux bruits extérieurs ou courbé sur son magnétophone, il ne la voyait pas. De fait, quand Shimon Levy dit du *Cogito* qu'il s'effectue dans les pièces sur le mode : « je suis vu (filmé), donc je suis », le regard caméra final ressemble davantage à nos yeux à la découverte heureuse de la présence de l'autre : ce sourire qu'il arbore en relevant la tête à la fin du largo a tout d'un « te voilà »⁷¹. En somme, il nous semble que ce décalage des plans subjectifs, ceux qui outrepassent les cadres internes (fenêtre, etc.) vise à manifester la présence de l'autre à côté de S, cet(te) autre qu'à la fin il voit enfin.

Cette hypothèse ne s'appuie que sur la figure au rectangle double du grabat, qu'on retrouvait dans le miroir ; et de fait M. Feshenfeld témoigne de son importance en citant un travail préparatoire de Beckett qui précisait : « Gros plan sur le grabat : occasion d'un regard spécialement prolongé. Ce regard fixe est essentiel pour la pièce »⁷². N'est-ce pas en effet ici l'indice d'une juxtaposition de points de vue ? deux rectangles au lieu d'un dans celui de l'écran, comme les deux points de vue qui regardent dans le miroir. En outre, le fait que l'acteur ne regarde pas dans le miroir la caméra procède ainsi d'une certaine cohérence narrative s'il s'agissait de montrer que S est aveugle à la présence de l'autre qui pourtant l'accompagne : de fait dans le miroir il pouvait repérer sa présence à ses côtés, la voir. Alors, on l'a dit, il aurait donné l'impression de se regarder lui-même : autre cohérence, ne pas regarder la caméra c'est ne pas voir l'autre, et dans le miroir, c'est (apparemment) échouer à se voir soi-même. On sait bien que voir l'autre dans les yeux entretient chez Beckett un rapport (complexe) avec le fait de se voir soi-même, *Esse est percipi*. Et l'autre attendu ne

⁷¹ Te voilà, dont on a vu plus haut qu'il pouvait constituer « la fin enfin vue par lui, et de lui-même » comme dans *Murphy*.

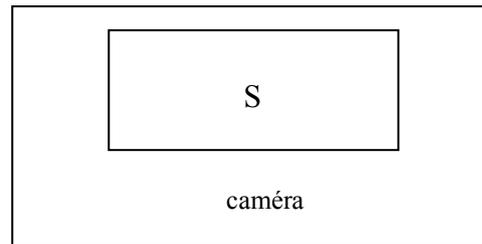
⁷² Samuel Beckett, cité par M. Feshenfeld, loc. cit. p. 367

vient ainsi pas plus du dehors que soi-même : femme aimée ou autre soi dans les yeux de qui espérer se voir ressortissent à la même quête de l'amour ou de l'être ou de la fin (recherche en outre toujours manquée parce que se voir dans les yeux de l'autre ne donne de soi qu'une « image horriblement pâle, faussée et réduite » prise dans la cornée, comme dans le baiser papillon de Murphy et Monsieur Endon⁷³).

Il faut revenir pour finir aux rectangles mis en abîme du début et à leur valeur qu'on supposait programmatique : de fait, ce regard à côté qui est celui de la caméra dans les plans subjectifs donnaient lieu, notait-on, à des rectangles sans mise en abîme (de la fenêtre, dans le miroir, etc.), à l'exception remarquable du grabat, dernier rectangle dédoublé de la série au début de la pièce. Si l'on conserve l'idée que ces rectangles sont à même de figurer des points de vue, alors la mise en abîme simple, un rectangle dans un autre plus grand, ne fait que préparer le système qui a lieu dans la pièce : nous suivons S sans voir ce qu'il voit ; dans notre point de vue est inscrit un autre, celui de S, sur lequel nous n'avons pas prise, de la même manière que le rectangle de l'écran montre de façon insistante des ouvertures (porte, fenêtre) mais closes⁷⁴. Les plans subjectifs, qui ne montrent pas S (qui ne montrent plus le voyant dans le cadre), ne montrent ainsi plus de cadre dans le cadre. Dans cette logique, dès lors, le grabat et son double rectangle intervient comme indice (« quelque chose là qui ne va pas ») d'un double point de vue qu'on ne repèrera vraiment que grâce au miroir qui dénonce la position spatiale différente de celui ou celle qui voit S se voir. Mais il y a plus, la mise en abîme simple constitue de fait la figure géométrique qu'évoque le regard caméra final : dans notre rectangle-point de vue un autre point de vue, celui de S, parfaitement opaque comme l'étaient les ouvertures ou l'oreiller du grabat. Rien à pénétrer : notre regard bute sur le sien comme porte close ; il ne renvoie, et de façon parfaitement singulière, qu'au nôtre.

⁷³ « [...] dans la cornée, horriblement pâle, faussée et réduite, sa propre image. Ils étaient fin prêts, Monsieur Murphy et Monsieur Endon, pour un baiser papillon, si c'est bien là toujours l'expression correcte. » (Mur 178-179)

⁷⁴ le grabat, comme pour conforter cette idée d'opacité, est montré en rectangle sur fond au même titre que les ouvertures.



Finalement, l'histoire de *Trio du fantôme* pourrait être celle d'un fantôme qui ne sait pas que, pour être, ne serait-ce qu' « une silhouette humaine », il faut bien qu'il y ait quelqu'un pour le voir, et quelqu'un qui soit là, au même lieu, au même titre que lui, une présence voyante à défaut d'être visible⁷⁵. La caméra serait ainsi l'autre, sorte de fantôme inversé qui voit sans être vu le fantôme S qui est vu sans voir, aussi le fait qu'elle voie signale à qui veut bien « regarder » qu'elle est nécessairement aussi visible que ce qu'elle voit, mais il faudrait un changement de point de vue : il faudrait une caméra au champ de S pour qu'elle paraisse, visible à son tour – et non plus voyante. De fait, on ne fait ici, comme la voix du début, que « spécifier l'évidence » : en regardant, comme la voix l'ordonne, on voit bien qu'une vision extérieure, celle de la caméra, se trouve aussi dans le logis : le moindre « signe de vie », fût-il seul, implique non seulement un vivant pour l'émettre, mais de plus un autre pour le recevoir.

Ainsi, quand Beckett abandonne le plan-séquence, c'est encore pour préciser un point de vue : la présence nécessaire et problématique d'un point de vue, forcément extérieur à ce qu'il présente. Il demeure en effet remarquable que malgré les possibilités que le montage propose, jamais il ne montre le point de vue de S : c'est de cette manière peut-être que ce dernier reste silhouette humaine, et non sujet – au sens où il n'est jamais montré sujet de la vision. A ce risque près qui apparaît finalement dans le regard caméra, d'une inversion possible, d'un contre-champ finalement suggéré qui ferait apparaître l'autre, la femme ou l'autre soi qui le regarde. Ce contre-champ désigné apparaît comme la limite au-delà de laquelle il faudrait tout reprendre, cette fois du point de vue de S, l'accompagnement (ou poursuite) d'un autre (ou d'une autre, la femme) qui mettrait un temps fou à réaliser enfin qu'il (elle) n'est pas seul(e), qui en attendant écouterait jusqu'au bout le largo du trio de Beethoven, irait espérer voir S à la porte, à la fenêtre, au grabat et au miroir, le manquerait autant... Peut-être verrait-on les plans subjectifs d'un point de vue (celui de S) cette fois un peu décalé sur la droite ? Le travelling arrière final, en effet, laisse supposer la reprise exacte en miroir de la même pièce (aux deux

⁷⁵ L'« Œil de proie » veille et surveille sans jamais être vu, jamais visible dans son propre champ. C'est ce que l'on trouvait dans *Film*, ou encore dans les images, photo et vidéo de Guibert.

sens du terme, aussi bien « room » que « play ») : la caméra retourne peut-être s'asseoir sur un banc identique, situé au point A, où tout pourrait reprendre, avec le même « genre de fenêtre », « genre de porte », « genre de mur », « genre de sol » qu'au début. La figure du grabat, avec ses deux rectangles au lieu d'un, laissait en effet supposer qu'il y avait ainsi deux espaces collés l'un à l'autre. Et dès lors, reste à jamais inconnu, dans ce *trio*, l'œil qui doit se tenir au-dessus, au plafond non-évoqué⁷⁶, pour pouvoir les voir ainsi en plongée tous les deux.

Ainsi, le « regardez » qui « spécifie l'évidence » nous paraît moins ironique que signifiant : la télévision permet en effet de faire surgir des figures comme des indices. Donnés en série, les plans fixes de rectangles tendaient à produire une sorte d'effet stroboscopique qui invitait à voir encore la mise en abîme des rectangles sur le plan d'ensemble intercalé où se trouve S, et c'est en effet ce que l'on peut conclure du regard caméra et du travelling arrière final.

Conclusion

Peut-être n'est-ce pas, avec cette perspective du placement de la caméra et des plans qu'elle présente, l'articulation aussi de ces derniers, l'essentiel quant au sens des pièces de Beckett pour la télévision ; d'autres aspects manquent évidemment ici qui en rendraient bien compte d'une autre manière⁷⁷. Quant à notre propos qui est l'image réelle, à voir et non à imaginer seulement, les œuvres de Beckett à la télévision nourrissent néanmoins notre hypothèse tant le maintien y est ferme, et ce à l'encontre des possibilités offertes par la télévision, d'empêchements propres à la vue.

Finalement, deux remarques récurrentes nous retiennent ici qui sont revenues dans l'observation de ces pièces pour la télévision : la première relève de cette nécessité physique de l'œil devant le champ qu'il détermine à quoi paraît rappeler Beckett en plaçant « toujours une caméra, une seule » à l'écart de son objet dans des plans continus. L'« œil de proie »⁷⁸ qui se déplace sur le plateau de *Nuit et rêve* ne se trouve ainsi manifester pas plus de compétence

⁷⁶ Seul manquant à l'appel de la voix, par rapport à l'exhaustivité totale d'un Clov par exemple décrivant sa cuisine : « trois mètres sur trois mètres sur trois mètres ».

⁷⁷ on pense par exemple à l'étude du rythme, du son, des différents procédés de sériation, mais elle s'éloignerait de notre perspective circonscrite du travail de l'image visible.

⁷⁸ ainsi préférera-t-on traduire « the savage eye ». Une note de Sandra Solov dans son entretien avec Jim Lewis (loc. cit.) précise que Beckett a lui-même suggéré à Pierre Chabert la traduction de « the savage eye » par « l'œil impitoyable, l'œil fauve ». Quant à *Imagination morte imaginez*, où se trouve « l'œil de proie », il s'agit de la version française réécrite par Beckett lui-même d'*Imagination dead imagine*

à voir dans l'ombre hors des halos de lumière qu'un œil de chair. Pris dans le point de vue de V, dont le regard est au miroir, il verra de la même manière s'achever, de façon « peu concevable », une série qui sans cela était sans fin possible. Ce qui s'opère cependant sous les yeux du spectateur dans *Quad*, cet événement d'espace, rend visible ce qui ne l'aurait pas été sans le travail de la durée par-dessus l'espace cadré : le regard fixe auquel on est forcé fait advenir du nouveau dans l'espace inchangé, le temps est en question qui modifie l'espace de façon visible. L'œil fixe a des pouvoirs ainsi que l'image fixe n'a pas, et il était peut-être temps de distinguer l'œil positionné face à un champ visuel où « il se passe tant de choses extraordinaires, sans cesse, et souvent en couleurs » (Mal 104). Toutefois l'œil ne s'y trouve jamais qui demeure à l'extérieur du champ qu'il détermine. Cette exclusion de l'œil renvoie à la disjonction du voyant et du vu qui est comme dans *Film* à l'œuvre dans *Dis Joe*, *Trio* et peut-être aussi, suggérerait-on, dans *...Que nuages...* : ces œuvres présentent des regards caméras qui ne voient précisément « rien », et conduisent du moins le spectateur – sinon les personnages eux-mêmes (comment le saurait-on ?) – à éprouver l'échec du sens dans l'échange de regard. Cet échange s'avère en effet une imposture, une illusion quant au visible à quoi expose la télévision, puisqu'on a beau partager et avoir de fait partagé les images dites, portées par la voix ou par la musique ; dans le silence voir des yeux tournés vers nous ou l'objectif échoue cette fois à nous faire partager ce qu'ils voient. La vue n'est ni partageable ni réciproque, et si l'on ne peut savoir ce que voient ces yeux braqués sur l'objectif, c'est pour cette unique raison, fatale, nécessaire⁷⁹, que nous les voyons.

C'est ici qu'intervient la seconde remarque, droite conséquence de la première, il s'agit de l'empêchement que manifeste l'image visible, ou certains plans, à leur pénétration par l'intellect : l'énigme réitérée du sourire final, l'échec à se voir réciproquement de H et de F dans *...Que nuages...* signalent cette absurdité foncière que constitue la possibilité de la vue de l'autre à son propre champ. Les yeux vus ne peuvent regarder que sans voir, et ils ne voient en réalité, du moment qu'ils sont vus, proprement rien : ainsi S ne semblait-il pas se voir dans le miroir, en raison de cet écart précieusement maintenu par Beckett de la caméra qui le voyait ainsi. Bien sûr on peut très bien *imaginer* ce que S voit dans le miroir ou lorsque ses yeux se dirigent vers l'objectif, mais si probable ou évidente que soit cette imagination de la vue de l'autre, ce que montre avant tout la caméra unique de là où elle se trouve, c'est justement qu'elle ne peut pas le montrer, faire qu'on le voie. La sollicitation de la vue par l'image télévisuelle oblige ainsi, lorsque le regard caméra s'effectue dans le silence, à distinguer le

⁷⁹ selon l'angle, symbolique ou physique, que l'on adopte.

voir et l'imaginer, car le premier sans mots est proprement insignifiant. Il y a, dans ces plans sans mots d'yeux qui regardent sans voir (parce qu'on n'a pas accès à quoi), une déprise qui s'effectue quant au sens, à l'intelligibilité de l'image par celui qui la voit. L'imaginaire peut tout aussi bien en souffrir qu'en être libéré : le sourire final de Joe ou de S peut signifier presque tout et son contraire à la fois, ou bien rien, précisément. La bêtise ou la platitude de la photographie selon Barthes et Guibert n'est pas loin, de fait, par laquelle certaines images peuvent très bien « ne rien me dire », comme le précisait Barthes. Telle est l'hypothèse de cet usage de la télévision par Beckett qui nous paraît remarquable ici : il confronterait, souvent finalement après l'imaginaire supplémentaire des mots, le spectateur à un voir qui ne dit rien, et peut-être montrerait-il dès lors qu'il reste là quelque chose, quelque chose d'important. Un empêchement qui n'est pas un mépris mais une contrainte réelle : l'insignifiance du voir quand il s'agit de l'autre, cet accès empêché – par la nécessité physique de l'écart nécessaire au voir – à ce que l'autre voit quand on le voit regarder. Impossible dès lors aussi, on l'avait vu dès le départ, dès *Film*, de se voir perçu par l'autre, on ne peut s'en faire soi-même qu'imaginer (où l'on retrouve Barthes), mais ce n'est là que l'un des aspects d'un empêchement plus général, à cause de la scission qui se marque entre voir et imaginer : l'un est fait de bornes sûres, l'autre d'excès possibles.

« On ne te demande pas d'y croire, on te demande de raconter ce que tu as vu », faisait préciser Guibert à Josette dans *Des aveugles*. Le jugement, l'imaginaire, l'intellection pourraient être ainsi considérés comme des champs distincts de celui de la vue : voir sans que la question se pose d'y croire ou non, voir sans commentaire qui préjugerait d'un sens, cette expérience de la déprise, sans qu'il soit question de savoir si ce que l'on voit est vraisemblable ou invraisemblable, ou, différemment, intelligible ou pas, est celle-là même qu'il nous semble trouver, c'est-à-dire qui peut-être est posée dans les pièces pour la télévision de Beckett. Mais ce sont nos « traîtres mots » qui dans cette partie sur la photographie comme objet réel ont trahi « nos traîtres yeux » : la faculté, ou la nécessité, qu'on croit signalée ici de « voir tout court » apparaît dans les textes de Beckett face à l'œuvre de Bram van Velde, on en analysera ainsi le développement par l'auteur dans notre dernière partie, quand il se fera lui-même, à son tour, regardeur face à l'image réelle.

SYNTHÈSE

A un projet de film que lui soumettaient en 1975 Raymond Bellour et Philippe Venault¹, Roland Barthes répondait son intérêt pour un film dont il ne serait pas le « simple objet » :

En revanche, je souhaite participer en tant que sujet à ce qui pourrait être une sorte de fresque de la production d'écriture dans le moment présent de notre société

C'est l'écrivain qui souligne ainsi dans sa lettre l'opposition objet/sujet, exprime son intérêt pour le second. Il précise son idée d'un film sur l'écriture :

ce qui est historique est en même temps corporel ; d'où une nouvelle manière de lier le corps de l'écrivain, pris, varié, cherché dans les pratiques quotidiennes de son travail, à la crise actuelle de l'écriture ; cette crise est double : d'une part celui qui écrit doit se débattre sans cesse avec cet imaginaire du langage, dont j'ai essayé de décrire le vertige dans le « R.B. », et d'autre part il est sans cesse renvoyé, parce que telle est la société, à la division des langages et à l'exclusion qui frappe par là-même toute jouissance d'écrire.

Si l'on reconnaît ici les mots de celui qui écrit *Le Plaisir du texte* (« et ce corps de jouissance est aussi *mon sujet historique* », etc. (PT 99)), la double crise d'un sujet qui se trouve pris dans son exclusion par l'imaginaire et dans celle – question propre à celui-là seul de nos auteurs – sociétale, exclusion à deux modes à quoi condamne le désir d'écrire, ce qui est frappant dans cette lettre au sujet d'un film et non plus d'un livre, c'est que Barthes encore (à jamais) y repose d'emblée la question du sujet liée au corps. On n'est pas vraiment surpris en effet d'y retrouver le corps de l'écrivain, ce corps à regarder, mais le projet du film ne l'intéresse pas semble-t-il au titre d'une sorte d'adaptation, un version filmée du « R.B. » ou encore, peut-être, du *Plaisir du texte*, la question, la problématique du film auquel il envisagerait de participer serait :

Qu'est-ce qu'énoncer ? Et comment est-il possible, aujourd'hui, de le faire ? Telle serait en somme la question mise en scène par le film : celui qui a écrit et veut continuer à écrire peut prêter son corps à cette scénographie.

¹ Dans ce projet, intitulé « L'image et la lettre », il s'agissait « d'éprouver la dimension de fiction du texte écrit figuré à l'écran, par opposition avec une fiction dont il est habituellement un des éléments sous la forme du dialogue et de la voix off. » (Philippe Venault, Raymond Bellour). La lettre de Barthes, un court texte typographié, non daté mais reçu le 4 juillet 1975, est inédite : je remercie celui de ses deux destinataires, Raymond Bellour, de me l'avoir confiée.

Mettre en scène, non pas l'énonciation elle-même, mais ses conditions de possibilité, ses limites. Le corps de l'écrivain, cette fiction insignifiante sans le regard porté sur lui, sera prêté pour l'occasion, et on ne peut qu'être frappé de la cohérence linguistique, jusque dans une lettre privée, que manifeste Barthes pour en parler : le je, fatalement imaginaire, dit l'écrivain qui prêtera son corps pour que le film le scénographie, lui confère l'un ou l'autre des sens, l'une ou l'autre de ses fictions puisque réel, il n'en a pas, il se prête à tous volontairement ou non.

On ne peut que regretter que ce projet n'ait finalement pas abouti, et dès lors seulement rêver à toutes ses réalisations possibles. Néanmoins, cette lettre manifeste que, comme Guibert et comme Beckett, Barthes envisage le film comme un problème d'énonciation, et le désire sur l'énonciation elle-même mise en scène. Le rapport de « je dis » à « je vois » (ou « je montre ») constitue chez chacun des trois la question sans réponse dont il montre ou investit, comme la caméra son champ, les conditions au travers desquelles elle se pose. Le corps intervient chez chacun d'entre eux comme sujet exproprié, et dans les œuvres réalisées, sujet exproprié d'abord de sa vision : le texte, le langage peut venir en effet en voix off par-dessus l'image pour faire comme s'il en était le détenteur, le propriétaire : Guibert lit ainsi des extraits de son journal, H décrit les scènes que nous voyons, on entend souvent chez Beckett une voix V qui intervient pour s'approprier un plan, manifester son emprise limitée sur un corps visible et toujours muet (*Dis Joe, Trio du fantôme*). Certains ont dit que les Souvenirs de Beckett figuraient l'écrivain au travail : courbés sur leurs tables il ne manquerait en effet à ces personnages que le stylo et la page ; mais comment écriraient-ils dans si peu de lumière ?

À l'image ils paraissent, ces auteurs, sans écriture possible, sans œuvre qui s'accomplit, parce que l'image visible de leur corps au travail ne constitue que ce cliché fatal d'un corps livré à autre chose que lui-même, ou du moins qu'à sa condition visible – c'est le fameux mystère de la poïétique que toute une tradition iconographique picturale s'est échinée à percer, en peignant muses et fenêtres au-dessus des épaules du poète. Beckett est peut-être le plus proche de cette tradition, mais le médium télévision lui permet de montrer l'impossibilité précise de faire figurer *ensemble* et non seulement *côte à côte et séparés* celui ou celle qui fait (crée ou reçoit, veut percevoir) l'image, et l'image elle-même. Guibert dans son film délimite son propre champ de fiction, celui de la caméra, où son corps de fiction paraîtra si réel. Il l'est de fait, d'autre part, réel, là où on ne le voit pas, là où il a vu et circonscrit l'espace en regardant dans l'objectif. Là en somme où il a énoncé : « je vois », « je montre », là où il fait l'image, l'invisible et le réel trouvent à se rejoindre précisément, uniquement ; mais c'est

aussi là, paradoxalement, fatalement, que l'imaginaire peut s'approprier le contre-champ : dans le regard « droit dans les yeux » des proches de Guibert photographiés, dans le regard caméra de Joe ou de S est désigné cet invisible je réel par quoi ils peuvent apparaître, et qui ne peut pas apparaître (une main sur un torse signera chez Guibert ce principe de présence invisible parce que hors-cadre). Barthes, semble-t-il, aurait trouvé dans la réalisation du film un moyen encore de dire cette aporie, cette fuite en tous sens du sujet vers l'imaginaire cependant conditionnée dans le travail de l'image : dans le je qui voit qui montre, comme dans le je de l'écrivain, dans cet énonciateur, il y a un nœud réel, insignifiant, qui se dérobe sous la pulsion imaginaire de ces voyants qui refusent de voir simplement « qu'on voit pas », comme disait Josette, et inventent le je qui voit à qui mieux mieux et sans autre indice que ce qu'ils ne voient pas : « inventer faux, comme de juste », écrivait Beckett. La traduction française de *Not I* paraît ainsi moins précise que la version anglaise : « Pas moi » serait l'évidence de qui s'exprime dans l'image comme dans le langage (pas moi mais l'autre, objet imaginaire ou bien visible selon le mode d'exposition), mais c'est « Pas je » que dit le titre anglais, que *ne veut pas dire* « Bouche » dans l'image dans un souci frénétique de précision, de justesse : *Pas je* dit l'objet de la vue, l'objet du si gros plan, ni moi ni je, elle n'est que « la troisième personne », ni quoi ni qui : elle ! (« what ?... who ?... no !... she !... ») : délocutée par l'image qu'énonce la caméra pour un spectateur pas aveugle (elle l'est, cette bouche sans yeux).

« Comment peut-on encore énoncer aujourd'hui ? » la question que pose Barthes trouve en effet dans la problématique de l'image visible, celle de la perception, ses conditions littéralement exposées par la photographie ou par le film : un je invisible absolument réel énonce des plans comme des phrases : ce réel invisible n'est pas l'imaginaire auquel il est cependant soumis, c'est de fait une fiction ; il n'est pas poétique, pas créé de toutes pièces, pas « absent » ; il est créant à l'œuvre, opérateur d'images (celles-ci seront réelles (photos, films), ou bien imaginaires (poésie du langage)). Face à l'image réelle il est voyant négociant sa propre manifestation dans son geste réel de voir, et ce qu'il met en scène, dans le film, dans la photographie, c'est la fiction de cette réalité invisible, c'est son corps, non pas absent de l'image (non pas moi), mais réellement présent à côté, exclu du cadre : *not I*.

Esse est percipi toujours à l'écart de *Sum*. Cette question de l'énonciation ne pourrait porter finalement, que ce soit au niveau de la métaphysique ou de l'esthétique (du roman beckettien, guibertien ou barthésien), que sur la même épreuve, littérale, de la fiction. C'est la même contrainte qui opère, l'empêchement de dire je, qui trouve dans la perception visuelle son expression réelle, littérale ou formelle, en tous cas irréductible : l'œil n'est pas dans le

champ visuel dont il est l'origine. A défaut de résoudre jamais ce paradoxe, cette disjonction, Barthes, Beckett et Guibert en éprouvent les limites. C'est dans leurs textes maintenant, lorsqu'ils évoquent le geste de voir, lorsque les auteurs exposent les conditions de la perception visuelle, qu'il s'agit d'observer les modalités de la fiction que ce geste paraît engager de façon nécessaire.

TROISIEME PARTIE. L'ŒIL COMME MOTIF, DESIGNER LE CADRE**3. CHAPITRE I. UNE TOPOLOGIE VISUELLE : TROIS ESPACES FRACTURES**

A différentes reprises dans les deux précédents chapitres, on a constaté l'expérience commune à nos trois auteurs d'une fracture topologique et/ou temporelle à l'intérieur de la perception, que celle-ci se manifeste dans le regard photographique qu'ils décrivent ou dans leurs propres pratiques d'image filmique, vidéo ou photo. Il semble aussi que la perception puisse être exploitée dans leurs œuvres comme une expérience du dessaisissement actuel de la vue.

On reviendra d'abord sur l'analogie confirmée dans les œuvres de Barthes, Beckett et Guibert entre photo et vue pour observer dans les textes la façon dont les sujets voyants affrontent cette scission dans leur regard. Si le motif de l'œil pouvait être étroitement lié à la notion de cadre, c'est dans la mesure où comme dans la photo, la perception paraît dans les textes faire intervenir la vue d'un autre au champ même du regardeur ; aussi s'agit-il pour ce dernier de négocier sa part d'autorité dans ce qu'il voit. Néanmoins, on verra qu'au delà de la notion de champ – ou plus précisément à l'intérieur de ce dernier – l'œil en tant qu'organe corporel circonscrit un espace qui lui est propre, un lieu clos qui vient s'opposer à l'espace extérieur des objets ; de sorte que deux cadres se dessinent, avec leurs frontières, dont on cherchera la position dans les descriptions de la vue comme expérience. Enfin, en plus de cette séparation au cœur du rapport du sujet voyant à son ou ses objets, apparaîtront d'ailleurs deux champs distincts qui relèvent tous deux de l'œil du regardeur bien que de façon différente, précisément parce que dans le second champ l'œil s'excède à partir d'une origine topologique à laquelle il reste pourtant irréductiblement relié : on distinguera ainsi deux gestes de l'œil, l'œil en corps et l'œil en quête.

En somme, deux champs : du sujet et d'un autre qui voit également ; deux cadres : du sujet et de l'objet ; et enfin deux champs relevant du sujet lui-même nous préoccupent ici quant au motif de l'œil, puisque ce dernier demeure le lieu de la contrainte que subit le sujet voyant dans l'expérience visuelle : il n'y a pas de vue sans œil. Dès lors, on pourra s'attacher à la présence précise de l'œil dans les œuvres pour étudier le rôle dévolu à cet objet matériel et paradoxal, à la fois lieu de la perception et de sa disparition.

3.1.a. La perception d'un autre fichée dans la mienne

De l'analogie insistante entre photo et vue

On l'a vu, l'image photographique est, par son champ quasi-perceptif, proche de la perception visuelle ; elle opère chez le regardeur un dessaisissement de la vue, imposant toujours chez Barthes, Beckett et Guibert, une fracture temporelle et/ou topologique, par laquelle le regardeur expérimente une forme d'hallucination, *mais sans jamais sortir du visuel*, en ce qu'il ne se trouve plus à l'origine de ce qu'il voit.

De fait, les auteurs, que ce soit dans leurs textes ou dans leurs pratiques, ne paraissent s'intéresser qu'aux photographies entretenant un rapport d'analogie avec le visible qui serait également potentiellement perceptible par l'œil humain. Daniel Grojnowski le notait chez Barthes : « L'un des paradoxes de la « Note sur la photographie » est d'ignorer [...] de nombreux types d'images, si bien que son iconographie tend à constituer une sorte d'artefact [...] on ne trouve, par exemple, ni photomontage, ni travail direct sur le négatif, ni photos abstraites, expérimentales, fantastiques, fantaisistes, ni truquage, ni manipulation. »¹ C'est cette sélection dans les possibles de la photo qui permet à Barthes de déclarer que « la photo est toujours invisible, ce n'est pas elle qu'on voit », précisément parce qu'elle se donne dans les images qui l'intéressent toujours comme « vue ».

De façon similaire, les photos de Guibert sont des instantanés ou des photos « posées », nulle manipulation ne vient modifier l'analogie quasi-parfaite avec la perception qu'offre le médium. Pour ce qui est de la vidéo, Guibert est sensible au travail de Thierry Kuntzel et à la beauté des images créées par le vidéaste. Dans le beau texte qu'il écrit sur son œuvre², l'auteur reconnaît à l'image vidéo des caractéristiques qui ne sont pas celles de la vue mais de l'imaginaire :

Pour maîtriser un type d'image qui a la fluidité, la transparence diabolique, la vibration des apparitions, des visions, des songes, des souvenirs, des demi-rêves, la vidéo capte un frémissement d'existence aussitôt restituée sitôt évanouie, elle enregistre le halo de ce qui est encore et déjà n'est plus, elle redonne cette fraction de temps jusque-là immatérielle, fondue dans les limbes du développement photographique.

¹ in *Photographie et langage*, José Corti 2002, p. 305

² in *Passages de l'image*, Centre Georges Pompidou, été 1989. Merci à Raymond Bellour de m'avoir communiqué ce texte.

On le voit, face au travail de Kuntzel, les images ne sont plus associées à la vue, perception comme photographie, mais à ce stade intermédiaire, technique ou imaginaire, du développement, moment où l'image ne trahit pas encore sa nature analogique³ avec ce qui est enregistré. L'association qui est faite entre le développement photographique et la vision imaginaire suggère l'effort technique nécessaire pour que la vidéo sorte de son contexte quasi-perceptif : « Pour mettre en œuvre, dans *Été*, deux fois sept minutes d'image pure, toutes étincelantes d'une idée de beauté, il aura fallu dix heures de programmation. » Faut-il entendre par « image pure » du visuel parfaitement dégagé de l'analogie avec le réel, *abstrait* de ce dernier ? Ce qui paraît ainsi émerveiller Guibert devant l'œuvre de Kuntzel, c'est la transformation du réel à l'intérieur du visuel ; il décrit plus loin « l'exploration de la peau du modèle, traitée comme une paroi lunaire, un tissu, une terre, une écorce, une croûte. De la chair jamais vue comme ça. Epluchée, repeinte et remodelée, mise à nu, écorchée sans violence par l'incroyable médium. » Aussi l'œuvre de Kuntzel se caractérise selon Guibert par la métamorphose que le vidéaste opère sur l'empreinte du réel dans la vidéo, on n'a « jamais vu comme ça ».

A l'inverse, quand Guibert réalise son propre film, *La Pudeur ou l'impudeur*, il ne recherche aucun traitement spécifique de l'image, il semble même au contraire vouloir accuser le fonctionnement quasi-similaire de la caméra et de l'œil humain. Plus qu'un hasard dirigé par le réglage normatif du caméscope, témoigne de cette volonté le jeu auquel il se livre avec l'interrupteur de sa lampe de bureau qui oblige l'œil électronique à accommoder selon les brutales variations de l'éclairage, comme le ferait un œil humain. Le mécanisme optique s'entête à faire le point, c'est-à-dire à lutter contre la défiguration du visible, le flou, les ombres insuffisamment contrastées... Cette brève séquence ménage ainsi l'intention de Guibert dans son film, non pas travailler le médium jusqu'à ce qu'il rende un visuel de l'ordre de l'imaginaire, du songe, mais précisément accentuer la ressemblance entre le visuel de la vidéo et la perception humaine. Certes, il s'agit évidemment dans cette sorte de documentaire de donner au spectateur l'illusion qu'il est face à la réalité (du sujet Guibert, de sa maladie, de ses répits), mais la courte séquence avec l'interrupteur, passablement inutile dans l'économie du « récit filmique », tend à expliciter l'usage que fait Guibert du médium : nul doute que l'auteur offre au spectateur l'occasion de se faire voyeur, mais, un peu comme dans *Film* de Beckett, l'effort de la caméra pour faire le point lui *montre* de quoi est fait le film de Guibert, moins de réel que de regards, de braquages d'yeux sur le référent narcissé.

³ cette prétendue « nature analogique » de la vidéo avec la perception est celle qu'on veut montrer ici dans l'appréhension du médium par les auteurs

On touche ici, en opposant le réel au braquage d'yeux, à un paradoxe qu'il faut expliquer : que le documentaire ne soit pas fait de réel relève d'une évidence acquise depuis le début de la réflexion sur le cinéma (même si on n'a pas fini d'être bouleversé par l'évacuation cependant toujours sensible de cette évidence, l'illusion constitutive du cinéma) ; néanmoins ce qu'on appelle le « braquage d'yeux » à défaut d'autre formule⁴ pour dire l'effet de réel dans la prise de vue elle-même et non seulement dans ce qu'elle montre, comme dans le jeu avec l'interrupteur, prétend attester la nature oculaire de qui est perçu. En somme, en jouant la prise de vue comme effectuée par un œil, Guibert présente ses séquences plus ou différemment que comme des réalités, comme des *vues*. Cette nature perceptible de ce qui est donné voir accentuerait ainsi la puissance de l'effet de réel, comme si montrer le fonctionnement de la perception permettait de valider mieux encore le référent qui est montré. « Voyez comme je vois », dirait l'œil de la caméra en montrant son propre fonctionnement, elle suggérerait dès lors « je vois comme vous pourriez voir vous-même ». Il en va ainsi de cette démonstration de l'action de voir comme d'un renforcement de l'actualité de ce qui est *donné à voir*.

De la même manière, et outre même le fait que la caméra *incarne* précisément les regards de O et de \mathbb{E} – ce sont ici proprement cette fois des caméras subjectives –, *Film de Beckett* distingue, on l'a vu, les deux visions par une différence de qualité : celle de \mathbb{E} est nette, alors que celle de O est voilée ; mais elle n'est pas différenciée par un truquage techniquement complexe, elle est simplement amoindrie par un tissu posé sur l'objectif de la caméra, comme ce pourrait être fait sur un œil humain⁵.

Aussi, que ce soit dans le regard qu'ils portent sur la photo ou dans leur propre pratique de l'image mécanique, les trois auteurs s'avèrent envisager l'image technique (photo, vidéo, film) à des fins analogiques, en s'appuyant sur cette possibilité qu'offre cette dernière de ressembler à ce qu'un témoin, présent sur les lieux lors de la prise, pourrait voir de ses propres yeux. Si on ne retrouve là ni plus ni moins qu'une autre preuve du savoir de l'arché défini par J-M. Shaeffer dans *L'Image précaire* au sujet de la photo, le texte de Guibert sur Kuntzel notamment montre l'importance de cette analogie en définissant la métamorphose du visible enregistré par la vidéo comme l'effort technique, immédiatement sensible, de l'artiste.

⁴ la notion de caméra subjective, si elle désigne la personnification d'un sujet voyant, ne suggère pas en effet le fonctionnement oculaire qui nous intéresse ici.

⁵ Peut-être se souvient-on, par exemple (anachronique), du reportage télévisé qui avait été tourné au sujet des femmes voilées, et de ce plan de quelques longues secondes, où le documentariste avait couvert une caméra d'un tchador pour rendre compte de la façon dont les musulmanes voyaient à travers le voile.

En somme, face à l'image technique, l'attente du regardeur serait toujours d'assister à un regard.

Surprises de la photographie : une mesure de l'œil chez Barthes

Il faut y insister pour mettre en évidence la croyance qui s'opère chez le regardeur d'images « non faites de main d'homme » d'assister à la vision d'un autre, de sorte que la réception de ces images ressort toujours à un sentiment de l'ordre de l'étonnement ou de la surprise, au sens où après l'Operator qui a « sur-pris » le réel en l'enregistrant, le regardeur (le Spectator) surprend à son tour cette surprise, de là son étonnement. *La Chambre claire* commence par une telle remarque face à la photo du dernier frère de Napoléon, Jérôme : « Je me dis alors avec un étonnement que depuis je n'ai jamais pu réduire : « je vois les yeux qui ont vu l'Empereur » » (CC 13), mais Barthes postule de fait plus loin que « surprendre est le geste essentiel de l'Operator » (CC 57) ; il recense ainsi méthodiquement toute « une gamme de « surprises » » :

La première surprise est celle du « rare » (rareté du référent, bien entendu) [...].

La seconde surprise est, elle, bien connue de la Peinture, qui a souvent reproduit un geste saisi au point de sa course où l'œil normal ne peut l'immobiliser [...].

La troisième surprise est celle de la prouesse [...la chute d'une goutte de lait au millionième de seconde...].

Une quatrième surprise est celle que le photographe attend des contorsions de la technique [...].

Cinquième type de surprise : la trouvaille [...un émir en costume fait du ski].

(CC 57-59)

Ces « surprises », prévenait-il, n'ont rien à voir avec le *punctum*, mais avec le « choc » banal de la Photographie et c'est avec détachement que l'auteur en fait vite cette sorte de catalogue ; reste cependant que ces cinq types de photo révèlent clairement la façon dont Barthes appréhende l'image photo, qu'il l'apprécie ou non. En effet, on peut observer que le « rare » et la « trouvaille » ressortissent en fait de la même manière à une certaine *qualité du référent*, rare ou insolite, plutôt qu'à une qualité d'image : « le bon reporter a eu le génie, c'est-à-dire la chance de surprendre » la scène étonnante (CC 59), qui était disponible, présente dans le réel, et ne restait qu'à enregistrer. L'auteur en vient même, qui insiste sur cette préexistence dans le réel du référent (c'est l'indexicalité), à évoquer la possibilité de la

mise en scène pour la dénier aussitôt, arguant que pour le regardeur, cela constitue toujours une « scène « naturelle » ». On sait cette sorte d'obsession du référent qui habite Roland Barthes face à la Photo ; ici, il semble que c'est même lui seul, le référent, qui détermine les deux sortes de surprises : ce n'est pas la photo elle-même, mais « ce qui est photographié » qui constitue la surprise inhérente à l'image, celle-ci témoignant de l'actualité nécessaire du référent insolite. L'indifférence à l'égard de ces images est explicitée plus loin : la Photo « décrète notable ce qu'elle photographie. Le « n'importe quoi » devient alors le comble sophistiqué de la valeur » (CC 60)

La troisième et la quatrième surprise relèvent à l'inverse d'une attention portée à la technique : « prouesse » de la « photographie au millionième de seconde » et « contorsions de la technique : surimpressions, anamorphoses, exploitation volontaire de certains défauts (décadrage, flou, trouble de perspectives) » (CC 59). La justification qu'il apporte à son désintérêt devant la prouesse d'Edgerton nous paraît également s'appliquer à son insensibilité face aux « contorsions de la technique » : il se dit entre parenthèses « trop phénoménologue pour aimer autre chose qu'une apparence à [sa] mesure » (CC 58-59, je souligne). Or, quelle est cette mesure qui est la sienne, sinon celle de sa propre vue, qui n'a en effet pas le loisir de percevoir au-delà de 36 images/seconde, et dont la compétence perceptive fait justement toujours l'effort d'accommoder pour éviter les « défauts » (flou, anamorphoses, etc.) quand il veut percevoir quelque chose ? En somme, même si c'est selon un angle radicalement différent qu'il l'envisage ici, c'est encore le référent qu'il pointe, dans sa visibilité, son « apparence » que les techniques photo évoquées *défigurent*. L'« exploitation de certains défauts » notamment, pourrait suggérer que l'auteur signale une sorte d'incompétence perceptive qui serait ici utilisée de la photo à enregistrer le réel visible ; autre façon de dire l'obsédant postulat de la photo normalement ou même *naturellement* analogique, toujours censée produire une « apparence à sa mesure ». Aussi le terme « défaut » pourrait-il également dénoncer une propension du regardeur à *corriger* imaginativement l'image donnée, à la réadapter « à sa mesure ».

En ce sens, la deuxième surprise, qui consiste à voir dans la photo un geste saisi dans un instant que l'œil humain ne pourrait percevoir, constitue une sorte de preuve par l'exemple de cette tendance à appréhender la photo comme une vue, nécessairement adaptée à l'œil humain, à sa mesure. En effet, si l'auteur marque bien que « l'œil normal ne peut [...] immobiliser » cet instantané ; en revanche – et cela constitue la différence avec la goutte de lait d'Edgerton –, pour le geste suspendu, « cette surprise est, elle, bien connue ». C'est une surprise courante en peinture, explique-t-il. En d'autres termes, il y aurait une « mesure de

l'œil » culturellement acquise, qui, en quelque sorte accoutumée à certaines images pourtant naturellement imperceptibles, ne s'offenserait pas devant certains types d'instantanés. Barthes fait référence à ce moment à un texte précédent où il a déjà décrit cette immobilisation du geste en peinture, qu'il a appelée « le *numen* du tableau historique ». Le texte des *Essais critiques* a été repris dans le premier tome des *Œuvres complètes* ; on lit page 1182 que le *numen* est une sorte de « tension retenue », « un geste immobilisé dans le moment le moins stable de sa course ». Aussi deux caractéristiques sépareraient-elles la vision stroboscopique de la goutte de lait et l'instantané du saut de la femme dans le vide : outre le fait que la goutte de lait a de fortes chances de rejoindre aux yeux de Barthes le « n'importe quoi » photographié, il paraît difficile à un œil humain d'envisager sa chute comme un « geste ». En décomposant le mouvement au millionième de seconde, la photo d'Edgerton ne tend pas en effet pour le regardeur vers la représentation de ce que ce dernier pourrait reconnaître comme un mouvement : la chrono-photographie *décompose* plus qu'elle ne *suspend*⁶, contrairement au corps de la femme dans le vide qui manifeste bien un « geste suspendu » dont je peux envisager l'avant et l'après, comme de la main de Napoléon figée dans le tableau je peux dire qu'elle « se retire », lors même qu'elle est incontestablement définitivement immobile. Le *numen* « signifie le mouvement infini, et en même temps ne l'accomplit pas. » (*ibid.* 1183), aussi Barthes parle-t-il de sa « puissance intelligible ». En somme, s'il est également impossible à l'œil humain de percevoir l'une et l'autre images au moment trop bref où a été saisi le geste, l'œil peut toutefois percevoir le *numen* comme l'extrait imperceptible d'un mouvement qui serait globalement perceptible. Et, finalement, on en revient encore à l'idée du référent ; il faut que le geste lui-même soit à ma mesure (un corps humain qui tombe, une main qui se retire) pour que j'accepte l'image de sa suspension, il faut que ce mouvement me soit intelligible.

On le voit, les cinq types de surprises qui fondent le geste de l'*Operator* se mesurent toujours selon Barthes à l'étalon de la vue humaine, au point que quand les photos se

⁶ Hervé Guibert écrit au sujet de la chrono-photographie d'Etienne-Jules Marey qu'il a inventée cette dernière « pour « paralyser » et disséquer [les mouvements] En décomposant le geste en espaces successifs, il arrive à piéger le temps » (Ph, I 34) Barthes lui-même reparle de la goutte de lait d'Edgerton page 122 dans *La Chambre claire* : « Peu importe la durée physique de cette pose ; même le temps d'un millionième de seconde (la goutte de lait de H. D. Edgerton), il y a toujours eu pose, car la pose n'est pas ici une attitude de la cible, ni même une technique de l'*Operator*, mais le terme d'une « intention » de lecture : en regardant une photo, j'inclus fatalement dans mon regard la pensée de cet instant, si bref fût-il, où une chose réelle s'est trouvée immobile devant l'œil. Je renverse l'immobilité de la photo présente sur la prise passée, et c'est cet arrêt qui constitue la pose. » (CC 122, je souligne) Or, dans le cas de la chute de la goutte de lait, l'instant trop bref s'avère proprement infigurable pour l'œil humain : l'image de l'impact de la goutte qui s'écrase sur une surface en prenant la forme d'une couronne doit justement sa célébrité à l'improbable abstraction qu'elle représente.

montrent radicalement différentes de ce qu'un œil humain pourrait percevoir, l'auteur évoque les « défauts » qu'elle exploite. On voudrait suggérer que dans le rapport à l'image photographique, le regardeur cède de façon obsédante au désir de voir une vue, de sorte qu'il lui est loisible de juger que celle-ci est normale, défectueuse, voire démesurée. Jean-Marie Schaeffer expliquait dans *L'Image précaire* l'importance du savoir de l'*arché* dans le regard photographique qui désigne le savoir qu'a le regardeur du fonctionnement technique de la photographie et qui permet justement à ce dernier de concevoir que ce qui est donné dans l'image photographique a nécessairement été pris dans le réel, quasiment comme la perception visuelle. Aussi ce savoir – manifeste chez Barthes – déterminerait-il en somme une unique alternative, deux types de surprises qui s'opposent.

Soit la surprise provient du fait que le regardeur reconnaît sans difficulté dans la photo le référent qui est le résultat de la vue d'un autre (celle du reporter chanceux qui a pu prendre l'émir en costume faisant du ski, par exemple, ou même celle de l'œil mécanique qui peut saisir le *numen*), et s'étonne de ce qu'un autre a pu réellement voir cela. ; c'est le cas de ces première et cinquième surprises évoquées par Barthes : le rare et la trouvaille, et finalement aussi de la deuxième, le *numen*);

soit la surprise provient, à l'inverse, de ce qu'il ne reconnaît pas le résultat de la vue de l'autre – et cet autre peut être mécanique – alors qu'indéniablement avec la photo (c'est ce que dit le savoir de l'*arché*), ce que me montre la photo a bien été pris dans le réel, qu'en somme je devrais pouvoir voir moi-même. Par exemple, « la goutte de lait » et « les contorsions de la technique », comme dans les distorsions de Kertész, où je reconnais bien un corps de femme qui a posé, mais ce que je ne reconnais pas, ce qui me surprend, c'est la perception qui m'en est donnée.

Aussi dans les deux cas, c'est la perception de l'objet que montre la photo, peut-être plus que l'objet lui-même ; et c'est la réalisation de l'image que voit le regardeur puisque c'est des circonstances de cette dernière qu'il s'étonne (qu'un émir en costume fasse du ski quelque part, soit, mais *quel kairos de le voir!*). Il est par ailleurs symptomatique que Barthes, pour traiter du choc photographique, de la surprise du regardeur, s'intéresse à ce point exceptionnellement aux photographes : chacune des surprises mentionnées est introduite par « un photographe » + verbe, ou « Apestéguy photographie + COD », « Edgerton photographie + COD », « Kertész photographie + COD »... Certes, il manifeste aussi par ce brusque intérêt pour les *Operatores* que ces surprises le touchent peu en tant que regardeur, mais on a montré dans le chapitre I de ce travail que si Barthes tendait en général à vouloir évacuer le photographe de la photographie, le punctum « ça a été » nécessitait de façon

irréductible l'œil de l'objectif, cet œil déictique qui a affirmé « c'est » en pointant, en *visant* le référent.

Il semble ainsi que l'étonnement face à la photographie pourrait tenir dans la perception d'une perception, la présentification imaginaire de la réalisation de l'image en plus de l'image elle-même : le regardeur verrait la perception qui donne lieu au visuel. N'est-ce pas, par ailleurs ce que préparait déjà ce curieux enchaînement des perceptions qui faisait l'étonnement initial de *La Chambre claire* : « je vois les yeux qui ont vu l'empereur » : l'« étonnement que depuis [il] n'a jamais pu réduire » ne paraît pas tant ici dans le fait de voir ce qui a été vu, c'est-à-dire le frère de Napoléon, mais de *voir ce qui a vu* : les yeux de Jérôme.

Qui voit ? (insoutenable double vue)

La seule certitude en photographie est que ce qu'elle fait voir, à l'objectif et au regardeur, est le même référent. Que je puisse, regardeur, nommer ou non la chair étonnamment lisse, bombée, de ce que j'ai sous les yeux lors même que Weston avait approché (de très près) son objectif d'un poivron importe finalement assez peu : le fait est que ce que je vois, sans peut-être pouvoir l'identifier, c'est toujours l'objet que le photographe, ou du moins son objectif, a visé. Cette certitude d'un objet nécessairement présent à l'origine de l'image (c'est l'indexicalité de la photo) détermine le trouble du regardeur ; en effet, la question qui se pose devant toute photo, même apparemment abstraite, est « qu'est-ce que c'est qui est représenté ? » dont la réponse *ne peut pas* être « rien ». Dès lors, puisqu'il est entendu que l'appareil et moi avons bien *la même chose* sous les yeux, l'étonnement ne vient pas tant de ce qui est vu que de la façon étonnante dont c'est vu. En d'autres termes, la surprise devant la photographie est toujours de l'ordre de l'invisible qu'elle me fait voir, qui n'est pas telle ou telle facette du poivron sus-mentionné, mais d'une perception qui m'est étrangère.

A propos des photos de Paul Caponigro, qui photographie des végétaux, des plumes, du bois, de la pierre, des objets naturels somme toute toujours reconnaissables, Hervé Guibert fait part de cet étonnement qui ne concerne pas l'objet représenté mais explicitement la perception qui en est donnée :

Notre œil est-il à ce point bloqué, cultivé, pour que ses sensations et son plaisir passent par un œil étranger, et par une photographie ? [...]. Nous sommes sous l'influence de cet œil plus mobile, plus chipoteur, comme sous l'influence d'un hallucinogène : il dilate la perception [...]. (Ph,I 67-68⁷)

Il s'agit bien en effet avec la photographie d'une sorte d'hallucination puisque ce que je vois « n'est pas là », mais sa forme est spécifique en ce que la vision que j'en ai est, elle, bel et bien actuelle, réelle (je ne délire pas). Aussi l'expérience du regard photographique fait-elle concourir deux perceptions irréductibles l'une à l'autre, elle fait voir double non l'objet (toujours Un, là est la folie), mais la vision elle-même. On peut supposer que si au regardeur il semble halluciner devant la photo, c'est que ce dernier ne cède pas sa propre vision à celle de l'image, ni celle de l'image à la sienne propre, et qu'en somme, il subirait l'effet d'une contrainte forte qui est d'endurer la présence d'une perception de trop, fichée dans la sienne. Cette co-présence ne peut se ménager en entre-deux concessif, mais oblige à la négociation à l'œuvre des deux visions devant le référent.

Comment le regardeur supporte-t-il cette double vue – au sens strict, actuel – de l'objet ? Première possibilité, évidemment la plus facile, nier l'ensemble et fermer les yeux, façon de se dérober à la contrainte en revenant à la maîtrise propre à l'imaginaire. C'est la *tentation* qu'a Hervé Guibert face à la photo d'Henri Cartier-Bresson de l'enfant qui marche sur les mains⁸ ; il écrit : « j'ai la tentation de ne pas y avoir recours, d'écrire sur la photo sans la photo, d'écrire en aveugle, de laisser l'image, et ses sensations passées, se dérouler dans ma mémoire ». Mais la suite de son commentaire laisse finalement paraître cette difficulté du regardeur, face à la photo, de définir qui voit au juste l'enfant qui marche sur les mains :

Cette photo-là, de l'enfant qui marche sur les mains, apporte vraiment une information minimale, sa description est vite contenue, dans son seul équilibre, une route de campagne au soleil, de la poussière levée (j'ai très précisément ce sentiment de la poussière, comme si j'en avais moi-même un peu respiré, le jour où tu as pris ta photo, le jour où je l'ai vue pour la première fois), un enfant seul, mais peut-être ton objectif l'a-t-il dissocié de son entourage, et il se brûle, il s'érafle les paumes, si la route a été chauffée par le soleil, et si le sol est bien couvert de petits cailloux, qu'est-ce qui lui a pris, soudain, de basculer tout son corps, de se gonfler la tête de sang, et d'avancer, est-ce qu'il voulait te dire quelque chose ? [...] il me semble que c'est pour des raisons plus profondes que j'aime cette photo, que ce petit garçon, vingt ans plus tard (la photo a été prise en 1961, en Grèce), à moi aussi veut dire quelque chose, comme il te l'a dit vingt ans plus tôt, et que tu as peut-être oublié (que tu t'es

⁷ Article paru dans *Le Monde* du 8 juin 1978

⁸ Cartier-Bresson. "L'enfant qui marche sur les mains", *Masques*, été 84, p.30 Les textes rassemblés dans la revue sont datés de 1980.

permis d'oublier, en le transmettant au monde), comme un signe, un message capital, comme si dans la route pourtant surchauffée il m'avait soufflé un vent frais au visage, comme si dans le vide du paysage il m'avait ouvert une porte. Aujourd'hui encore, le petit garçon de ta photo semble me dire : tu es ridicule, vas-y, lance-toi, n'aies plus peur, du vide ni de rien, il n'en tient qu'à toi, maintenant, de marcher aussi sur les mains, et d'avancer, du sang plein la tête, de marcher sur les mains comme on pousse un cri, comme on sort d'une prison, comme on fait un dessin (mais une seconde plus tard, dans le hors champ de ta photo, du temps et de l'histoire, le petit garçon me disait autre chose : il était retombé sur ses pieds, et son visage était bien laid, encore tout gonflé de sang, il me demandait une pièce d'argent pour son acrobatie)...

On le voit, le texte progresse à grands renforts de « comme » et de « comme si » qui disent l'exclusion du regardeur de la scène photographiée, en même temps que son désir irréfrenable de s'immiscer dans la vue de l'autre, et, à vrai dire, d'évacuer cette dernière pour qu'elle cède la place à la vue seule du regardeur. On veut suggérer ici que quand Guibert juxtapose « le jour où tu as pris ta photo, le jour où je l'ai vue pour la première fois », il manifeste ainsi la contrainte perceptive qui est celle du regardeur : à quel jour appartient l'événement de la photo, au temps du photographe ou au temps du regardeur ? à quelle vue ? Le problème qui se pose est en effet celui du repère de la photographie ; pour Barthes, on y reviendra, c'est le regardeur, c'est moi qui « suis le repère de toute photographie » (CC 130) ; mais Guibert, dans son précieux dialogue, opère ces étranges mouvements de bascule entre la vue du photographe et la sienne qui témoignent de son incompetence à s'approprier l'image, la vue de l'autre, tout en accusant son désir, *qui est une réalité de la perception*, d'être bien à l'origine de ce qu'il voit. Ainsi « vingt ans plus tard » admet la primauté de la vue de Cartier-Bresson, que le regardeur vient voir à son tour, et le complément de temps dit bien la répétition qui dénonce l'origine, la vue originale ; mais ce n'est que pour inverser la hiérarchie des références dès la ligne suivante, et recouvrer sa propre perception comme première, précédant la vue du photographe désormais datée « vingt ans plus tôt ».

De fait, l'ensemble du texte travaille à une négociation pour attribuer l'image à l'une ou l'autre des deux perceptions : l'hypothèse du message que le petit garçon voudrait adresser (qui ne tend à rien d'autre qu'à confirmer la réalité de sa présence sous l'œil de qui le voit) s'effectue d'abord sous forme interrogative pour le photographe : « est-ce qu'il voulait te dire quelque chose ? », pour s'affirmer envers le regardeur, avec une légère modalisation liminaire « il me semble que [...] à moi aussi il veut dire quelque chose ». « A toi / à moi aussi » sont ainsi les termes de ce faux partage puisqu'il n'y a qu'une seule vue du petit garçon à distribuer. Ruse du regardeur, Guibert émet un curieux argument pour faire valoir son droit de

regard (que détermine cette adresse à l'un ou l'autre) en disant du message de l'enfant que « tu [l']as peut-être oublié (que tu t'es permis d'oublier, en le transmettant au monde) » ; il convoque ainsi la vue, la présence face à l'enfant qui permet de le voir, comme *transmission* et non plus comme partage : en d'autres termes, on passe de « à toi / à moi aussi » à « à toi avant / à moi maintenant ». Dès lors, le regardeur pourrait avoir évacué totalement le photographe, cette autre perception qui entravait son désir d'être à sa place, *et seul*, le sujet de la vue, mais pas tout à fait encore, puisque la suite du texte qui s'attache enfin à ce que dit directement l'enfant au regardeur ne se déroule encore qu'appuyée sur des « comme si ».

Pour que le rapport de l'enfant au regardeur s'effectue enfin sans la condition d'une comparaison, sans la modalisation « il semble » de la seule apparence, il faut en effet – et c'est ce à quoi en arrive finalement Guibert, dans les dernières lignes du texte – évacuer la photo elle-même : « dans le hors champ de ta photo, du temps et de l'histoire, le petit garçon me disait autre chose » (je souligne). Ce hors champ exclut alors précisément le visuel, et l'auteur entre dès cet instant de plein pied dans l'imaginaire, qui se réapproprie la scène sans difficulté (sans entrave). L'effort soutenu tout au long du texte pour négocier sa part dans la perception double de l'enfant n'aura donné aucun résultat – hors la dynamique propre au texte – , et Guibert en revient à sa première tentation : fermer les yeux devant l'image, dénier le visuel et sa contrainte.

C'est cette contrainte générée à l'intérieur du visuel qui nous intéresse ici : on le voit, quand ce dernier est évacué, l'imaginaire se développe librement. En revanche, l'entrave que constitue la présence irréductible de la perception de l'autre à l'intérieur de mon propre champ visuel détermine une dynamique propre à la vue, une fiction au conditionnel fortement ancrée dans le réel de la vue. Cette fiction pourrait avoir pour déterminant la locution conjonctive « comme si » qui marque à la fois que le regardeur *voit* bien lui-même, qu'il situe son rapport à l'objet dans le visuel et non l'imaginaire, et cependant qu'il n'y croit pas *en plein* parce que visuellement quelque chose (ici la photo, le fait que la vue soit celle de Cartier-Bresson) le décale de ce qu'il voit⁹. Aussi est-ce cet ancrage ferme dans le visuel qui constitue la condition, la contrainte, partant la dynamique de fiction qui nous occupe.

⁹ Cf. Wittgenstein, mais on pourrait aussi reconnaître dans ce « comme si » le jeu de l'autofiction mis en évidence par Marie Darrieussecq dans son article, « L'autofiction, un genre pas sérieux » (*Poétique*, n°107, septembre 1996). De fait, cette étude pourrait constituer l'analyse d'une part précise des principes de l'autofiction : celle qui s'attache au rôle spécifique de la vue. Néanmoins, au-delà de la réalité factuelle de la biographie et de son inadéquation (nécessaire) avec le récit autobiographique, ce sont les procédés par lesquels non seulement un auteur qui dit je mais aussi un personnage de roman, un regardeur de photographies etc., dissocient à l'intérieur de ce qu'ils voient ce qu'ils croient être ou n'être pas, et leurs postures face à ces mouvements, qui sont l'objet de notre intérêt dans ce travail.

Dynamique : une contrainte et un désir

Le texte de Guibert a ceci d'intéressant qu'il manifeste clairement la concurrence des deux visions, celle de l'autre et la mienne, en même temps que le désir du regardeur de se rétablir soi-même comme seule origine de ce qu'il voit. Aussi dans *La Chambre claire*, étant donnée cette constante que manifeste l'auteur à ignorer – à paraître ignorer – le photographe, on pourrait vite affirmer qu'il n'y a que du désir, que Barthes ne voit pas le cadre, l'obstacle de l'autre perception, qu'il se livre sans contrainte à l'appropriation du visuel ; mais il écrit :

Devant la Photo du Jardin d'Hiver, je suis un mauvais rêveur qui tend vainement les mains vers la possession de l'image (CC 156)

Barthes suggère que pour « bien rêver », il faudrait qu'il ferme les yeux ; or, précisément c'est la réalité visuelle, *cette perception-là* qui le bouleverse, et qui ne sera jamais la sienne. Mauvais rêveur mais bon voyant, en somme, qui voit bien que ce qu'il voit, un autre l'a vu à sa place. On notera d'ailleurs que son expérience du dessaisissement passe par le désir du toucher : de fait à l'actualité de sa perception (de bon voyant) correspond, ou doit, devrait correspondre la possibilité du toucher. Le caractère crucial et pathétique de ces mains qui s'avancent tient dans l'obstination désespérée de Barthes à vouloir être celui qui voit. A ses mains vainement tendues revient encore, après le « réel qu'on ne peut plus toucher », le rôle d'insister sur l'actualité du visuel mentionné en même temps que sur sa dépossession insoutenable.

Une autre tentative, évidemment tout aussi vaine, pour se réapproprier la vue de l'autre paraissait peu avant :

j'ai envie d'agrandir ce visage pour mieux le voir, mieux le comprendre [...] (et parfois, naïf, je confie cette tâche à un laboratoire) [...]. Ce que Marey et Muybridge ont fait, comme *operatores*, je veux le faire, moi, comme *spectator* : je décompose, j'agrandis [...]. La Photographie justifie ce désir, même si elle ne le comble pas (CC 155)

La comparaison avec le travail de *l'operator*, et même précisément la substitution est explicite : « ce qu'ils ont fait, je veux le faire » ; comment mieux dire l'envie violente de voir soi-même, d'être soi-même l'auteur (de quoi ? de sa propre vue). Barthes pointe dans la dernière phrase le désir et sa contrainte : incontestablement *vu*, et inéluctablement *d'ailleurs*

déterminent ce « réel qu'on ne peut plus toucher ». On pourrait retrouver ici l'analyse du « ça a été » mais c'est d'une autre façon qu'on veut maintenant l'envisager : du point de vue de « l'intention » du regardeur, avec la violence de la fracture qui s'opère à l'intérieur de la perception. En effet, la sorte d'ubiquité qui est à l'œuvre ne concerne plus l'objet (présent/absent), mais le regardeur, qui ne peut pas être absent à sa propre perception, et qui voit bien l'objet même si ce dernier a disparu. C'est de cet impensable-là, que met en cause le visuel de la photo, d'une perception dont je suis exclu, qu'on veut parler ici.

Déni du cadre : champ aveugle et désir fou

Le cinéma a un pouvoir qu'à première vue la Photographie n'a pas : l'écran (a remarqué Bazin) n'est pas un cadre, mais un cache ; le personnage qui en sort continue à vivre : un « champ aveugle » double sans cesse la vision partielle. [...] Lorsqu'on définit la Photo comme une image immobile, cela ne veut pas dire seulement que les personnages qu'elle représente ne bougent pas ; cela veut dire qu'ils ne *sortent* pas [...]

(CC 90)

Le champ aveugle est ainsi celui de la cécité de la caméra, à proprement parler celle du « preneur de vue », qui ménage une sorte d'infini scotome à l'envers à l'extérieur de « la vision partielle » qui elle, est donnée, visuelle, perçue. Ce passage, censé préparer l'incapacité de la photo à être pourvue d'un champ aveugle, autrement dit de ne rien montrer (*faire voir*) en-dehors de ce que le photographe vise par son objectif, cède évidemment sous la pression du *punctum* :

Cependant, dès qu'il y a *punctum*, un champ aveugle se crée (se devine) : à cause de son collier rond, la négresse endimanchée a eu, pour moi, toute une vie extérieure à son portrait ; Bob Wilson, doué d'un *punctum* irrepérable, j'ai envie de le rencontrer. Voici la reine Victoria photographiée (en 1863) par George W. Wilson ; elle est sur un cheval, dont sa jupe couvre dignement la croupe (cela, c'est l'intérêt, le *studium*) ; mais à côté d'elle, attirant mon regard, un aide en kilt tient la bride de sa monture : c'est le *punctum* ; car même si je ne connais pas bien le statut de cet Écossais (domestique ? écuyer ?), j'en vois bien la fonction : veiller à la sagesse de l'animal : s'il se mettait tout d'un coup à caracoler ? Qu'en advierait-il de la jupe de la reine, c'est-à-dire de sa *majesté* ? Le *punctum* fait fantasmatiquement sortir le personnage victorien (c'est le cas de le dire) de la photographie, il pourvoit cette photo d'un champ aveugle.

(CC 90-91¹⁰)

¹⁰ On notera la malice du doute exprimé par Barthes sur le statut de l'écuyer, et le souci que ce dernier aurait de ce qui pourrait arriver aux jupes de la reine : à qui Barthes veut-il faire croire qu'il ne sait pas que John Brown partagea l'intimité de la reine de 1861 jusqu'à sa mort, avec un statut si ambigu qu'il valut longtemps à sa majesté d'être surnommée « Mrs Brown » ?

Ainsi si le *punctum* pourvoit la photo d'un champ aveugle, le champ aveugle pourvoit-il aussitôt le regardeur d'une certaine liberté : sortir de la photographie, comme le fait le personnage victorien, n'est-ce pas précisément sortir du cadre précis du champ visuel du photographe, de la perception de l'autre ? En somme, le *punctum* aveuglerait l'autre pour que je puisse recouvrer ma propre perception seule et voir à loisir : rencontrer moi-même Bob Wilson, connaître la vie de la négresse endimanchée, voir enfin le cheval de Victoria déséquilibrer la reine et son Écossais. De fait, Barthes utilise le présent pour décrire la scène (« elle est ; sa jupe couvre ; l'aide tient »), il fait même précéder la description du présentatif « Voici », comme si, à la place du photographe, il voyait de ses propres yeux la reine dans sa pose équestre, et à ce titre on pourrait dire qu'il est déjà dans le « champ aveugle » qui s'est débarrassé de la perception du photographe. En effet, le fantasme (l'animation, la sortie de l'image, du visuel) n'intervient qu'au moment du « et si... » qui lance la fiction au conditionnel, comme pour l'enfant qui se redressait sur ses pieds chez Guibert : il rejoint l'imaginaire.

Dès lors, le « champ aveugle » de la photo de la reine Victoria ne consiste pas tant en un « cache » comme au cinéma, qu'en un aveuglement de la perception du photographe : le champ aveugle de la photographie, c'est celui où je peux voir, seul enfin, et rencontrer, et toucher ce que je vois, puisque c'est bien moi, et moi seul, qui le vois. A ce titre, on aimerait dire que le *punctum* qui *point* le regardeur *crève* en même temps l'œil du photographe. Evidemment, il s'agit d'une croyance insensée, du même ordre que celle qui pousse Barthes plus loin à « entr[er] follement dans le spectacle, dans l'image, entourant de mes bras ce qui est mort et qui va mourir » (CC 179) dans les images aimées, à dénier le cadre, refuser la réalité de la perception autre qui exclut absolument le regardeur de la possibilité d'un tel mouvement. Reste que cette folie, ce désir fou d'entrer dans l'image requiert nécessairement une contrainte de même violence, l'interdiction de voir, c'est-à-dire normalement dans la perception visuelle d'être sur la scène même du spectacle, comme si interdire au voyant de voir lui-même ce qu'il y a à voir le poussait invariablement à désirer voir, malgré tout.

En témoigne la science que manifeste cette belle supercherie du début de *Des Aveugles* de Guibert : dans le deuxième fragment du roman, il décrit l'entrée de Josette, personnage aveugle, dans une boutique du quai de la Mégisserie :

Josette a mis son tee-shirt Nouméa et est allée quai de la Mégisserie acheter quatre souris blanches. Elle n'a pas vu les canetons, ni les dindonneaux, ni le mandarin gris, ni les perruches ondulées, ni l'albinos grognon, d'ailleurs les cages étaient vides, on les nettoyait. (dA 13)

On concédera le fait que le visuel qu'on va évoquer est ici bien plus *semiosis* que *mimesis*, et encore moins indexical, dans la mesure où on ne *voit* à proprement parler ici que du texte, néanmoins l'auteur y joue incontestablement d'un visuel référentiel, précisément par opposition à l'imaginaire, plus ou moins réaliste sans que la question ne se pose vraiment, qu'on trouve couramment à l'écrit. On se souvient par exemple que Barthes écrivait dans *S/Z* que « Toute description littéraire est une vue »¹¹, qu'il marquait que le Texte ne faisait que copier du pictural et non du visuel, et qu'en somme on ne faisait que passer d'un code à un autre, les deux relevant de l'imaginaire. Dans ce passage du roman de Guibert, le problème est, nous semble-t-il, assez différent. En effet, l'auteur commence son jeu en précisant que ce qu'il va décrire n'a pas été vu par le personnage¹², aussi voudrait-on suggérer qu'on se trouve ici dans une forme de « champ aveugle » comme celle que décrivait Barthes dans *La Chambre claire*. Là encore, non seulement le lecteur passe outre la précision « elle n'a pas vu », mais il semble même que cette absence de perception de la part du personnage accentue même son désir de voir ce que Josette ne voit pas, et pousse le bienveillant lecteur voyant à corriger la perception faussée de l'aveugle, à rétablir le visible « à sa mesure »... De fait la chute de la phrase rend manifeste la folie de ce désir en justifiant brutalement ce qui empêchait Josette de voir les animaux : non sa cécité, mais la réalité de leur absence sur les lieux. En somme, Guibert stigmatise la puissance de suggestion du champ aveugle qui paraît *autoriser* – c'est-à-dire libérer – la perception du regardeur tout en pointant la vanité au sens propre de ce désir. Ce champ aveugle pourrait bien définir la façon dont traditionnellement le langage prétend « imager », que l'auteur double ici de la cécité référentielle de son personnage : selon un procédé magritéen fameux, Guibert rappelle dans son texte que « ceci n'est pas visible » ; il ne fait ainsi que revenir à l'évidence première, celle que déconstruit douloureusement la photographie : il n'y a de perception visuelle que dans le cadre d'une co-présence réelle avec l'objet.

¹¹ OC II p. 591

¹² on est à ce titre à l'exact opposé de la description réaliste dans la littérature du XIXème qui consiste, note Philippe Ortel, à « poste[r] son héros à une fenêtre ou dans tout endroit facilitant l'observation » in « Note sur une esthétique de la vue », *Romantisme* n°18, 4^{ème} trimestre 2002

Ce qui se dessine ainsi au travers de ces quelques exemples, c'est le désir fou du voyant de voir *malgré tout*, malgré le fait que la perception dans laquelle il veut se plonger n'est pas la sienne, malgré le fait que le texte le prévient, en sus de sa fatalité imaginaire, qu'il n'y a rien à voir dans la visibilité niée d'avance d'une description. Il passe outre le cadre, outre l'impossibilité qui lui est signalée de maîtriser la perception, il tend toujours « vainement les mains vers la possession de l'image ».

3.I.b. Scission de ma propre perception

Le côté de la vue et « le côté réel (de l'action et non de la vue) »

On a glissé, un peu vite, d'une crise qui engage la perception visuelle dans la photographie, à un rapport brutalement rappelé d'opposition entre la création d'images imaginaires du lecteur et « l'intraitable réalité » du corps percevant (Barthes). Le lien qui permet cette association demeure la Référence, dans l'image photo et dans le texte : persiste de fait cette sorte de noyau dur indépendant du sujet qui veut voir, qui est la réalité indifférente de l'objet, c'est ce sur quoi joue le texte guibertien (« d'ailleurs les cages étaient vides ») ; et là sont la blessure barthésienne ou la rouerie guibertienne, toujours la contrainte. En somme, c'est un phénomène de croyance du voyant en son autorité perceptive (mise en crise dans les exemples donnés) qui détermine l'affrontement fort avec une altérité : le champ n'est jamais aveugle, je le sais bien, il y a toujours au moins un autre œil qui voit ailleurs ce que je vois (dans la photo le photographe, dans ce récit le narrateur).

Guibert explicite cette concurrence dans un texte de *L'Image fantôme*, « La menace », cette dernière vient de la fenêtre d'en face :

[...] brusquement la fenêtre pivote et laisse apparaître une sorte de volant rouge (je ne sais comment le définir : un avion, un escargot, un hérisson ? tous ces objets sont bien différents, et pourtant ils me semblent décrire cet objet-là), retenu par le bas d'une ficelle, qui se met à inscrire des mouvements pivotants, comme ceux d'un jouet téléguidé, contre la vitre. Soudain une main s'accroche à l'extrémité gauche de la vitre pour la retenir dans cette manipulation, je ne vois aucun visage, et cette apparition réellement m'épouvante, alors qu'elle doit être, de l'autre côté de la vitre, banalement ménagère. Il en va ainsi peut-être de la photographie, et de cette déclive, de cette schize entre le monde et sa représentation : ce que je voyais par ma fenêtre, par la distance, et l'angle qui rendait tous ces gestes irréels en ravissant la personne qui les accomplissait, c'était une sorte de

photographie. De l'autre côté, du côté réel (de l'action et non de la vue), ce n'était qu'une femme qui faisait ses carreaux. (IF 85)

Deux côtés donc, le côté réel de l'action, et le côté de la vue, s'opposent ; le premier est banal, le second épouvante le voyant. Guibert marque ici le rapport entre photo et perception qui nous intéresse, deux visions concourent en effet non seulement dans la vue photographique mais aussi, signale-t-il, de la même manière dans l'expérience de la perception visuelle en général : les deux champs co-existent en effet, et pointent cette « déclive, cette schize entre le monde et sa représentation » au lieu précis de l'objet qui s'agite sur la fenêtre d'en face. Il faut revenir plus avant sur ce que dit le narrateur de cet objet : du côté réel, c'est une femme qui fait ses carreaux ; mais du côté de la vue, la description prend un tour immédiatement fantastique : avion, escargot, hérisson, la forme de ce que voit le narrateur de sa fenêtre n'est pas définie, et ce caractère d'indéfinition de l'objet, sa polymorphie incertaine au sein d'un contexte familier (qui n'est autre que la perception coutumière de la fenêtre en face), ressort au registre fantastique par le seul jeu du point de vue optique par lequel il est perçu. Il faut cependant noter que l'épouvante relève explicitement du décalage entre ce qu'il voit et ce qu'il devrait voir (« cette apparition m'épouvante, alors qu'elle doit être »), de sorte que le voyant maintient les deux champs et accuse l'écart qui surgit entre eux ; comme plus haut devant la photo de l'enfant qui marche sur les mains : sa vision et une autre s'affrontent irrésolument dans la saisie du même objet.

C'est en effet parce que le narrateur *sait* que ce qu'il voit n'est pas ce qu'il devrait voir que l'apparition se fait menaçante. En d'autres termes, se superpose à sa vision une autre qu'il pressent comme correcte, par opposition à la sienne. Mais la différence de cette schize avec la double perception qu'on observait plus haut dans la photographie tient dans l'image définie que constitue cette dernière : ici, le « côté de la vue » seul constitue le lieu du soupçon, « le côté du réel (de l'action et non de la vue ») n'est pas « vu ». En fait, on pourrait dire que dans cette deuxième fracture, l'origine de l'autre perception reste étrangère comme avec Cartier-Bresson ou le narrateur de *Des aveugles*, mais elle n'est définie que par cette extériorité au sujet voyant, de sorte que ce « côté du réel », uniquement défini par ce qu'il s'oppose à moi inquiète d'autant plus le regard que l'Autre qu'il affronte n'est pas singulier : c'est semble-t-il le Réel, en tant qu'il est perceptible.

On pourrait reprendre ici les mots de Barthes (qui tend justement à négliger avec l'évacuation du photographe l'origine identifiée de la perception que la photo lui propose) à propos de la magie de la photographie qui présente un « réel qu'on ne peut plus toucher », et

dire que la vision du narrateur guibertien convoque un réel qu'on ne peut pas toucher du côté de la vue, et non pas le réel qu'on peut toucher du côté de l'action. La différence entre ce réel qu'on ne peut pas toucher et l'imaginaire réside d'abord dans l'actualité du stimulus visuel qui frappe le voyant : comme en photo, ce que je vois, je l'ai bien là sous les yeux, mais à l'intérieur d'un dessaisissement de ma perception ; c'est encore la folie engagée par la certitude de la Référence, le geste déictique qui disjoncte.

Le Malone de Beckett s'attache aussi à cette différence, le désir de voir et non d'imaginer, en pointant l'exception de *l'objet qu'on voit* : « J'ai envie de voir, comme cela m'arrivait autrefois, n'importe quoi, une de ces choses que je n'aurais pu imaginer » (Mal 103, je souligne) De fait, par opposition à ce que je peux imaginer, l'objet (la chose) que je vois se présente toujours en termes dramatiques, d'action, d'accident ; Beckett écrit plus loin : « Oui, il me faudrait maintenant un peu d'imprévu, en couleur autant que possible, ça me ferait du bien. » (ibid.) L'imprévu que trouve Malone par le « trou dans le mur, derrière lequel il se passe tant de choses extraordinaires, sans cesse, et souvent en couleurs » (Mal 104) ménage cependant l'incertitude qui paraît propre à Beckett et à la vue (c'est peut-être la même). En effet, le narrateur insiste avec une malice déconcertante sur la possibilité de la couleur, ce qui tend à faire de ce qui est perçu par le trou dans le mur non une perception mais une sorte de collection d'images, comme un album photos ou des toiles peintes, « souvent en couleurs » ; mais en même temps, « ce ciel noir est bien celui des hommes et non pas tout simplement peint sur la vitre, car ça tremble, à la façon des vraies étoiles, ce qui ne serait pas le cas si c'était peint. » (Mal 105). Seule certitude, peut-être, alors, l'opposition entre imaginer et voir, mais reste que ce qui est vu, le référent demeure lui incertain. Cette précarité de ce que l'on voit (ciel ou toile ou vitre peinte) paraît caractéristique de la vue, et Beckett de creuser encore cette incertitude en désignant le cadre :

Après tout cette fenêtre est ce que je veux qu'elle soit, jusqu'à un certain point, c'est ça, ne te compromets pas. (Mal 104)

Puisqu'il nous faut bien nous compromettre, on veut suggérer que le point au-delà duquel la fenêtre n'est plus ce que Malone veut qu'elle soit, c'est l'irréductible du réel, insituable mais irréductiblement présent, c'est-à-dire ce que verrait l'autre œil indéfini, « du côté de l'action ». La suite du passage décrit justement cette genèse de l'imaginaire et sa confrontation au visuel, au perceptible : comme Guibert dans « La menace », Malone interroge la nature de ce qu'il voit, réel qu'on peut toucher du côté de l'action, ou autre côté

tellement moins stable de la vue. Néanmoins Malone ne doute pas tant de ce qu'il voit (la nuit), que de l'appartenance de ce qu'il voit au réel, visible, ou à l'imaginaire. Là encore, la description a le souci de préciser le cadre de la perception : la fenêtre :

Je remarque tout d'abord qu'elle s'est singulièrement arrondie, jusqu'à ressembler presque à un œil de bœuf, ou à un hublot. Ça ne fait rien, du moment qu'il y a quelque chose de l'autre côté. Je vois d'abord la nuit, ce qui m'étonne, je me demande pourquoi, parce que je veux être étonné, encore une fois. [...] là dehors c'est la pleine nuit, avec peu d'étoiles, mais suffisamment pour indiquer [que ce ciel n'est pas peint, *op. cit.*]. Et comme si cela ne suffisait pas pour m'assurer qu'il s'agit vraiment du dehors, voilà que la fenêtre d'en face s'allume, ou que je me rends compte qu'elle est allumée, car je ne suis pas de ceux qui peuvent tout embrasser d'un seul coup d'œil, mais je dois regarder longuement et laisser aux choses le temps de faire le long chemin qui me sépare d'elles. Et c'est là en effet un hasard heureux et de bon augure, à moins que ce ne soit une chose faite exprès pour me bafouer, car j'aurais pu ne rien trouver de mieux, pour m'aider à partir de cet endroit encore au monde mal fermé, que ce ciel nocturne où rien ne se passe, bien qu'il soit plein de tumultes et de violence. Ou alors il faut toute la nuit devant soi, pour suivre les lentes chutes et montées des autres mondes, quand il y en a, ou pour attendre les météores, et moi je n'ai pas toute la nuit devant moi.

(Mal 104-105)

On le voit, le texte progresse par oppositions qui dessinent une oscillation entre ce que Malone voit et ce que Malone imagine, au même lieu : « de l'autre côté » de la fenêtre. Il faut dire que par rapport à Guibert, Beckett déplace l'affrontement : Guibert hésitait sur ce qu'il voyait du côté de la vue (avion, escargot, hérisson), par rapport à ce qu'il devait voir du côté réel de l'action (femme faisant ses carreaux) ; Beckett pointe quant à lui l'hésitation sur la nature de ce qu'il voit : la nuit étoilée existe-t-elle en-dehors de son imagination, c'est-à-dire « de l'autre côté », « du côté réel de l'action » ?

De fait, tel est l'enjeu du passage dès lors que Malone annonçait son désir de voir une de ces choses qu'il ne pourrait imaginer : voit-il enfin ou imagine-t-il encore ?¹³ Les arguments

¹³ On va s'écarter ici sensiblement des analyses de Bruno Clément sur le réel, l'imagination et la vérité dans *L'œuvre sans qualité* (chapitre « Chimères », surtout pp.64-67) qui définit la perception comme un mode d'imagination, ce que confirment justement toutes les théories de psychologie cognitive. On a en effet choisi contre toute rigueur scientifique de différencier l'acte de perception de l'acte d'intelligence, comme Beckett différencie « les yeux pas les bleus les autres derrière » (Cc 11) : c'est précisément cet écart entre l'œil de chair et l'autre qui nous intéresse dans l'espoir de montrer que cette distinction opère une contrainte, partant une dynamique qui est propre à la question de la perception visuelle dans les œuvres de notre corpus. Dès lors, on s'inscrit dans une perspective très différente de celle de B. Clément : après avoir précisé que « si quelque chose demeure une fois mise en place l'opposition réel/imaginaire, une fois opérée en son nom la discrimination, il faut bien que quelque chose soit réel » (p.62), il renvoie à son impossibilité patente toute place d'une réalité dans une œuvre. L'analyse qui suit prend fortement en compte cette incapacité à produire du réel pour montrer comment Beckett la retourne en créant un système de confusion qui extériorise l'imagination de sorte qu'il lui confère les qualités (confusion, extériorité) inhérentes au réel. En-deçà de cette perspective qui mène le critique à

en faveur d'une véritable perception (par opposition à son imagination) s'additionnent pour s'assurer d'une réalité perceptive qu'on pourrait qualifier de moindre au vu des formules qui l'introduisent systématiquement : « du moment que », « suffisamment », « cela suffit pour indiquer ». Mais ce moindre est toujours contrarié par le soupçon dont fait part Malone qu'il imagine peut-être ce qu'il voit : « je veux être étonné » fait s'effondrer l'argument de la vue qui étonne par rapport à l'imaginaire, de même « j'aurais pu ne rien trouver de mieux » pour me distraire de ma chambre que d'imaginer la nuit dehors, suggère qu'il est l'unique auteur de *l'image* de la nuit étoilée, dès lors fantasmée et sans autre origine réelle...

Enfin, l'alternative de la fenêtre qui s'allume en face ou dont il se rend compte qu'elle est allumée introduit la question du temps de retard de la perception par rapport au réel, ce qui irait à nouveau dans le sens de la perception en assurant la préexistence du visible par rapport à sa saisie par le voyant. La vision qui s'effectue avec retard par rapport à l'émission de lumière (les étoiles, la fenêtre qui s'allume) est exploitée dans les considérations astronomiques de Malone, et appartient de fait non à l'imagination mais à la réalité perceptive : lorsqu'il dit devoir « laisser aux choses le temps de faire le long chemin qui [le] sépare d'elles », Malone pourrait évoquer le trajet de la lumière qui de fait, lorsqu'il s'agit des étoiles, nécessite parfois bien plus que « toute la nuit » pour que la lumière effectue son trajet, à 300 000 km/s. Aussi l'objet perçu s'inscrit-il à une telle distance qu'il peut même ne plus exister quand l'observateur le perçoit enfin. Il s'agit alors d'un autre cas de perception d'un objet : au moment où je vois une étoile, c'est comme dans la perception directe (je l'ai bien là, sous les yeux), mais en même temps, je ne peux être sûr, comme dans l'imagination, qu'à la place exacte que j'attribue à cet objet dans l'espace il n'y a pas rien (plus rien)¹⁴.

En somme, trois régimes scopiques paraissent ici entrer en concurrence : l'imagination ou le fantasme (je vois ce qui n'est pas : « je *veux* être étonné »), la perception immédiate (je vois ce qui est : « ça tremble »), et ce troisième cas particulier de la perception qu'on pourrait appeler raisonnée, voire savante qui prend en compte la vitesse de la lumière pour dire ce que l'observateur voit tout en sachant que les conditions d'observation du ciel à l'œil nu d'un sujet comme lui placé sur terre font que ce qu'il voit n'existe peut-être plus depuis un million d'années (je vois ce qui n'est peut-être plus, comme en photo je vois ce qui a été).

mentionner la mise en place d'un « imaginaire-réel » dans l'œuvre (p.69), on se tiendra à ce degré de la réflexion qui permet d'envisager la fonction dans l'écriture d'un réel qui reste comme résidu, moins inatteignable qu'irréductible pour observer la contrainte qu'il constitue, simplement par ce qu'il engage de mon corps actuel, percevant.

¹⁴ On notera d'autre part que de façon très juste, Malone prend en compte « la distance qui [le] sépare d'elles » en pointant dans l'ordre l'écart qui sépare le récepteur de l'émission lumineuse. Il nous faudrait revenir sur la place de l'observation des étoiles dans les œuvres de nos auteurs ; parallèlement à Beckett, Guibert trouve également le moyen, dans *Des Aveugles*, de faire de deux des pensionnaires de l'institut des astronomes...

Aussi les contraintes propres à la perception font l'objet même du passage cité : est-ce que ce que Malone voit, il le voit vraiment ? Est-ce que ce qu'il voit existe réellement, ou pire peut-être, existe encore réellement au moment où il le voit ? De fait, le réel est mis en doute chez Beckett comme chez Guibert dès lors que le cadre de la perception est donné (position du voyant dans l'espace par rapport à l'objet visé : angle, distance...), simplement parce que l'hypothèse est soulevée que ce qui est décrit l'est au champ d'un œil spécifique (celui des narrateurs guibertien et beckettien). Les deux auteurs exploitent ainsi non tant les possibles fictionnels qu'un narrateur hallucinant pourrait générer (dans une fiction débridée) que la crise dans laquelle ils se trouvent qui sépare ce qu'ils voient et ce qu'ils devraient voir. A ce titre, on notera que dans l'exemple guibertien, c'est ce qui est vu qui est mis en doute (avion, escargot, hérisson ?) ; chez Beckett, c'est ce qu'il devrait voir (météores, rien ?).

La suite du passage de *Malone meurt* pourrait de fait œuvrer encore à la description de cette crise qui s'effectue dans la perception. Malone décrit des corps dont on ne sait si ce sont les météores dont il vient de parler, ou « les lentes chutes et montées des autres mondes, quand il y en a », ou les corps humains derrière la fenêtre qui s'est allumée ; il les voit :

debout l'un contre l'autre derrière le rideau, qui est sombre, de sorte que c'est une lumière sombre, si l'on peut dire, et qui leur fait une ombre peu nette, car ils sont collés si étroitement l'un contre l'autre qu'on dirait un seul corps et par conséquent une seule ombre. Mais quand ils chancellent, je vois bien qu'ils sont deux, ils ont beau se serrer désespérément, on voit bien que c'est deux corps distincts et séparés, chacun enfermé dans ses frontières, et qui n'ont pas besoin l'un de l'autre pour aller et venir et se maintenir en vie, car ils s'y suffisent largement, chacun pour soi.

(Mal 106, je souligne)

Ne peut-on pas comprendre la présentation de ces deux corps collés si étroitement qu'ils se confondent comme une description littérale de ce qui se passe dans la perception, l'opposition des deux champs, « chacun enfermé dans ses frontières », qui ne se manifeste que « quand ils chancellent ». De fait, rien ne semble tant intéresser Malone que la distinction de ces deux corps qui « ont beau se serrer désespérément » : n'est-ce pas l'expérience même qu'il est en train de faire, de sa vue dont il tente de distinguer la part d'imagination et la part d'actualité, la part de perception¹⁵ ?

¹⁵ Dans *Archéologie de la vision*, Gérard Simon rapporte les travaux du savant arabe Ibn al-Haytham (Alhazen), qui découvre au XIème siècle qu'« à force de voir les mêmes propriétés dans les mêmes objets, l'homme voyant finit par les inférer sans même y penser : le sens visuel est donc capable d'une authentique aperception [...] »

Dès lors, ce serait la description de la perception de la nuit, cette sorte de méta-perception qui consiste à voir dans quelles conditions on voit ce qu'on voit, que Malone finirait par synthétiser ainsi :

Tout cela est joli et curieux, cette grosse chose compliquée faite de plusieurs qui chancelle et se balance, car ils sont peut-être trois, mais plutôt pauvre en couleur. (Mal 106)

En effet, les champs sont deux, « peut-être trois » qu'on a tenté de distinguer plus haut : celui du fantasme, de la perception directe, et le troisième plus particulier d'une perception « savante » qui mixe les caractéristiques de néant possible du premier et de réalité perceptive du second. Quant à l'ironique ajout final, « mais plutôt pauvre en couleur », si il relativise par un plaisant comique de répétition le problème posé de la distinction des champs, il ne résout en rien la question.

Champ perceptif et champ perceptible

Il est temps d'essayer de donner un nom à ces deux champs qui s'affrontent dans les exemples qu'on a vus pour faciliter l'analyse de la contrainte que leur co-existence suppose. Georges Didi-Huberman et Maurice Merleau-Ponty distinguent chacun deux temps dans le regard : le premier¹⁶ nomme visuel et visible ces deux régimes auxquels le spectateur est confronté devant l'image : le visible a trait à ce côté du réel (de l'action et non de la vue), sur la définition duquel plusieurs observateurs peuvent s'accorder, en faire une sorte de description objective. Le visuel, par opposition, serait le visible en tant qu'il apparaît, qu'il se déploie sous notre regard, en tant qu'il « surgit du visible ». Cette définition du visuel rejoint ainsi à certains égards celle du champ perceptif inaugurée par Merleau-Ponty dans sa *Phénoménologie de la perception* : « [...] il y a une signification du perçu qui est sans équivalent dans l'univers de l'entendement, un milieu perceptif qui n'est pas encore le monde objectif, un être perceptif qui n'est pas encore l'être déterminé.¹⁷ ». G. Didi-Huberman

(Editions du Seuil, avril 2003, coll. « Des travaux », p.124). Ici, Malone ferait l'expérience de la disjonction réelle entre les objets et leurs propriétés visuelles, parce que précisément il n'infère pas sans y penser.

¹⁶ *Devant l'image*, minuit, 1990. Le propos de G. Didi-Huberman porte sur l'œuvre d'art, on l'étend ici à l'ensemble des objets de la perception pour y observer, dans les œuvres de nos auteurs, le « choix [qui] fait *contrainte* en tant que tel [...], il ne s'agit donc pas du tout de choisir un morceau, de trancher – savoir *ou bien* voir : cela n'est qu'un simple *ou* d'exclusion, et non pas d'aliénation – mais de savoir demeurer dans le dilemme, entre *savoir* et *voir* » (p.145)

¹⁷ *Phénoménologie de la perception*, Tel Gallimard, 1945, p. 58

retrouverait ainsi, dans une sorte de second temps de la perception, un milieu perceptif qui n'est *déjà plus* le monde objectif, un être perceptif qui n'est *déjà plus* l'être déterminé ; et en effet, entre le premier coup d'œil jeté à l'œuvre d'art et le désillement du long regard, on pourrait voir se tisser une équivalence dans l'ordre du visuel, deux saillies hors du visible. A la suite du phénoménologue de *L'œil et l'esprit*, le philosophe qui est aussi historien de l'art accorde nécessairement une place privilégiée à l'œuvre d'art dans cet avènement du champ perceptif.

De fait, même si l'on n'a pas (encore) parlé du regard sur l'œuvre d'art, lorsque Guibert dit de ce qu'il voyait de sa fenêtre que « c'était une sorte de photographie », il fait l'expérience de cet événement, cette saillie du visuel hors du visible, ce surgissement d'un être perceptif qui n'est pas l'être déterminé – mais l'intérêt propre à cette expérimentation se loge, on l'a vu, dans le maintien des deux champs incompatibles ; comme l'écrit G. Didi-Huberman, « il ne s'agit donc pas du tout de choisir un morceau, de trancher – savoir *ou bien* voir : cela n'est qu'un simple *ou* d'exclusion, et non pas d'aliénation – mais de savoir demeurer dans le dilemme, entre *savoir* et *voir* »¹⁸ (p.145). En effet, il nous semble qu'appartiennent à ce qu'on peut appeler le champ perceptif l'« avion, escargot, hérisson » de Guibert, et « la fenêtre [qui] est ce que je veux qu'elle soit, jusqu'à un certain point » de Beckett. Dans le champ perceptif, je sais bien que ce que je vois, à bien y regarder, n'est pas visible (n'existe pas), ou se manifeste en décalage avec ce qui est (visible). En somme, ces objets n'existent que « jusqu'à un certain point » au champ du regardeur, du côté de la vue.

A l'inverse, le point à partir duquel la fenêtre de Malone n'est plus ce qu'il veut qu'elle soit nous paraît ouvrir sur l'autre champ, le champ perceptible, indifférent au champ perceptif, à l'intérieur duquel Guibert *sait ou découvrira* que c'est une femme qui fait ses carreaux qu'il voit à la fenêtre d'en face. Le champ perceptible est ainsi « du côté réel (de l'action et non de la vue) ».¹⁹

N'est-ce pas de ce savoir, de cette conscience des deux champs qui concourent dans la perception, dont Malone encore témoigne lorsqu'il précise : « Je vois le bâton par terre, non loin du lit. C'est-à-dire que j'en vois une partie, comme de tout ce qu'on voit. » (Mal 135) ? Dans le champ perceptible, le regardeur sait qu'il doit envisager le bâton comme entier ; dans

¹⁸ *Devant l'image*, p. 145

¹⁹ On appellera ainsi *perceptivité* la qualité selon laquelle un objet, un champ ou un milieu est perceptif, c'est-à-dire proposé à la perception dans son rapport de *latence*, parallèle au monde objectif ; par opposition à *perceptibilité*, où objet, champ ou milieu apparaissent dans leur capacité à être perçus, c'est-à-dire déterminables en rapport avec le monde objectif. La distinction réside ainsi dans l'achèvement du mouvement perceptif, dans son passage dans le monde objectif : l'objet perceptible y sera perçu comme déterminé, l'objet perceptif y aura disparu, n'existant jamais que dans le champ perceptif. Ainsi, dans le monde perceptif, deux droites parallèles se rejoignent à l'horizon.

le champ perceptif, de fait, il n'en voit qu'une partie. L'exemple n'est pas exploité davantage à cet endroit de l'œuvre, mais la remarque vise clairement la crise, la schize de la perception qu'engage la conscience de ses conditions.

Barthes, « Heureux qui, comme Ulysse... » ou l'imaginaire comme déplacement palliatif de l'irréductible opposition des deux champs de la perception

On retrouve cette dissociation dans le texte qu'écrivit Barthes en 1964 sur la Tour Eiffel²⁰ dans le passage où il analyse la vue sur Paris qui y est offerte au visiteur. S'y entrecroisent, dans l'expérience du panorama, l'inquiétude propre à la conjonction du perceptif et du perceptible, et l'auteur s'avère y trouver une pseudo-résolution rassurante par l'imaginaire :

Qu'est-ce en effet qu'un panorama ? une image que l'on cherche à déchiffrer, où l'on essaye de reconnaître des lieux communs, d'identifier des repères. Prenez quelque vue de Paris prise de la Tour Eiffel ; vous discernez ici la colline de Chaillot, là le Bois de Boulogne ; mais où est l'Arc de Triomphe ? Vous ne le voyez pas, et cette absence vous oblige à inspecter de nouveau le panorama, à chercher ce point qui manque à votre structure ; votre savoir (celui que vous pouvez avoir de la topographie parisienne) lutte avec votre perception, et en un sens, c'est cela, l'intelligence : reconstituer, faire coopérer la mémoire et la sensation de façon à produire dans votre esprit un simulacre de Paris, dont les éléments sont devant vous, réels, ancestraux, mais cependant dépayés par l'espace global où ils vous sont donnés, car cet espace vous était inconnu. (OCI 1387)

On le voit, l'objet du panorama entraîne Barthes à décrire l'expérience perceptive qu'il constitue ; et l'antithèse sensation / intellection prend dans tout le passage la forme d'une lutte : « votre savoir lutte avec votre perception ». De fait, si la présence de la colline de Chaillot et du Bois de Boulogne relève évidemment du champ perceptible (ils y sont et je les vois), l'absence de l'Arc de Triomphe ressort en revanche clairement au perceptif (il y est pourtant, mais je ne le vois pas). La coopération de la mémoire et de la sensation qu'appelle cette défaillance pourrait prendre dans les termes de l'auteur un tour fantastique quand il invite à produire « un simulacre [...] dont les éléments sont devant vous, réels ».

La notion de *dépaysement* est ici intéressante, car que Barthes propose-t-il d'autre au regardeur désorienté que de ramener l'opposition perceptif et perceptible à l'intérieur d'un autre champ, imaginaire, de récupérer (explicitement « dans votre esprit ») la structure stable

²⁰ repris dans OC I pp.1381-1400

de la topographie parisienne que fait vaciller la co-présence des deux champs dans la perception : « mais où est l'Arc de Triomphe ? »²¹. En somme, c'est à un déplacement imaginaire des choses qu'il convie le spectateur : en ramenant la colline de Chaillot, le Bois de Boulogne, et l'Arc de Triomphe, chacun bien présent et à sa place, sur un terrain qu'il maîtrise : non celui de sa vue – champ panique –, mais celui de l'imaginaire, stable.

L'auteur double ainsi d'imaginaire ce dépaysement réel du point de vue de l'optique (de la perspective) comme par un rassurant retour à la maison chargé de souvenirs ; le bonheur du panorama, ce dépaysement, passerait nécessairement par le retour au pays : du Bellay le décrivait ainsi chez son Ulysse. Barthes le prend dans *Roland Barthes* comme exemple de son association courante de « l'activité intellectuelle à une jouissance : le *panorama* [...] – ce qu'on voit de la Tour Eiffel (*TE*, 39) – est un objet à la fois intellectif et heureux : il libère le corps dans le moment même où il lui donne l'illusion de « comprendre » le champ de son regard. » (RB/RB 97) Ce double mouvement, de libération du corps et d'appropriation illusoire de l'image, n'est pas si antithétique qu'il n'y paraît. Le corps, de dépaycé qu'il était, est maintenant « libéré » par le panorama, mais libéré de quoi ?

Déstabilisé par l'articulation du perceptif et du perceptible que l'actualité de sa position engage, le visiteur recouvre l'équilibre grâce à l'imaginaire : il restructure imaginairement la ville, se fait donc l'auteur de l'image qu'il a sous les yeux – et non plus le spectateur impuissant, et désorienté, d'un spectacle où il doit négocier la part de ce qu'il voit et la part de ce qu'il devrait voir. Mais en s'extirpant de la sorte de la perception, il se débarrasse aussi de son propre corps : de voyant au sens propre qu'il était, monté en haut de la Tour Eiffel, on peut peut-être dire qu'il se fait voyant au sens rimbaldien, en proie à un dérèglement du sens de la vue qui lui permet de « déchiffrer l'image continue de Paris » (1387) malgré sa discontinuité stupéfiante, grâce à cette récupération du visible en simulacre intellectif. Ce que l'on veut montrer ici, en somme, c'est que la récupération de la vue par l'imaginaire

²¹ On pourrait nous opposer que le champ perceptif a à voir avec l'imaginaire dans la mesure où voir l'absence de l'Arc de triomphe constitue déjà en soi une forme de projection imaginaire, de l'image de l'Arc de triomphe marquée par son absentement, c'est ainsi l'occasion de préciser encore la nature du perceptif : il s'agit d'un champ défini par son origine et contraint dès lors par sa perspective, angle, distance, etc. Le champ que Barthes propose, pour pallier la défaillance, est lui, imaginaire dans la mesure où il traite de topographie lors même qu'avec le perceptif ce n'est que la topologie qui est en question. Il propose d'évacuer le point d'origine du champ pour recomposer la topographie parisienne. Cette évacuation du point de vue, du sujet qui voit réellement et est victime des transformations de la topologie, constitue pour nous le caractère discriminant de l'imaginaire par rapport à la perception : dans la perception, je ne vois jamais que de l'endroit où je me trouve, physiquement ; avec l'Arc de triomphe, justement, le problème est que le monument n'est pas *devant moi*, irréellement.

Ou, pour le dire autrement, le perceptif est toujours, comme le perceptible, déictique ; l'imaginaire n'a nul index à tendre : rien dans l'imaginaire n'est jamais *là*.

s'accompagne aussi automatiquement d'une occultation de la réalité physique et charnelle du corps, dont seule serait maintenue, amoindrie, sa dimension topologique dans la perception.

On peut de fait constater dans le texte que paradoxalement, si Barthes s'attarde assez longuement sur le caractère voyant-vu de la Tour Eiffel, qui aurait « les deux sexes du regard », voici que le visiteur qui bénéficie de toute la vue qu'elle offre (et dont on doit pouvoir dire que c'est lui qui constitue le caractère « voyant » du bâtiment) n'est quant à lui, jamais envisagé comme « vu ». Devenirait-on invisible au sommet de la Tour Eiffel ? En somme oui ou presque, si l'on considère sa toute petite personne juchée à trois cent mètres du sol, et même, un peu plus sérieusement, dès lors que le visiteur au panorama se fait tout entier spectateur, sorte de point-œil réduit à l'échelle de minuscule repère en haut du bâtiment devant le gigantisme du spectacle. On pourrait retrouver ici des remarques proches de celles de M. Fried dans *La Place du spectateur*²² avec l'absorbement de la présence du spectateur devant le tableau ; cependant, il nous faut garder ici à l'esprit qu'il n'y a nulle peinture au bas de la Tour Eiffel, et que la vision qui y est présentée est directe²³ : aussi le dédoublement imaginaire du spectateur qui est sollicité par le panorama correspondrait à la fois à un déplacement imaginaire du point de vue vers « l'œil de Dieu » du topographe et à la réduction du corps du spectateur en seul repère topologique.

Dans l'euphorie du panorama, le spectateur se déleste ainsi de son corps pour se faire précisément *point de vue*, dérisoire quant à ses dimensions et en même temps fondamental puisque cette réduction constitue le point d'articulation du déplacement imaginaire : débarrassé de l'actualité charnelle de mon corps, je peux enfin envisager Paris de ma position *et en même temps* d'ailleurs (de ma mémoire de topographe, de mon souvenir du plan de la ville) pour reconstituer l'image continue à laquelle ma situation actuelle ne me donne pas accès. Aussi « l'illusion de « comprendre » le champ de son regard » participe-t-elle d'un phénomène imaginaire caractérisé par sa réciprocité, la concentration du corps du spectateur en point-œil se fait à mesure de l'autorité qu'il a sur ce qu'il perçoit (cette autorité mise en crise par la seule position actuelle du corps) ; aussi « comprendre » peut être entendu selon ses deux sens : au sens intellectif évidemment du déchiffrement que permet le simulacre de Paris dont il double le visible ; et au sens propre d'embrasser d'un regard dès lors devenu

²² M. Fried, *La Place du spectateur – Esthétique et origine de la peinture moderne, I* (Gallimard, 1990 (1980))

²³ M. Fried analyse en effet la place du *spectateur dans l'œuvre* du peintre, place qu'on ne saurait analyser dans le cas du panorama qui constitue précisément à l'inverse l'élection-érection d'un point de vue sur un paysage préexistant, en somme il s'agit proprement d'un dispositif optique. L'intérêt du texte de Barthes tient justement dans la description de cette expérience du panorama fondamentalement donnée comme expérience perceptive.

imaginaire, de s'appropriier le paysage²⁴. Réduire ainsi imaginaiement le corps au point œil topologique, en occultant sa dimension physique, charnelle, paraît ainsi presque dispenser de la crise qu'engage la perception puisque rien ne vient plus dès lors disputer sa vue à l'auteur, tout-voyant délesté de la réalité physique de son corps et des choses, face à un tout-visible que rend possible le simulacre intellectif, l'imaginaire. On parlait de « pseudo-résolution » de l'instabilité dans la mesure où, on le voit bien, c'est ce *jeu* du simulacre qui permet de retrouver l'équilibre entre les deux champs ; l'opposition, elle, reste. De fait, c'est clairement dans cette simulation de l'équilibre que Barthes a plaisir au panorama.

En somme, dans ce texte, l'auteur pointe la schize engendrée par la perception, entre ce que je vois et ce que je devrais voir, mais à l'inverse de Guibert ou Beckett qui s'insinuent à l'intérieur de la fracture elle-même, Barthes résout la lutte, l'instabilité de l'articulation des deux champs, par l'apport palliatif de l'imaginaire. Ainsi jouit-il de cette « coopération » de la perception et de l'imaginaire pour « reconstituer » un panorama de Paris enfin acceptable, on voudrait dire tolérable parce que l'absence de l'Arc de triomphe « oblige » à cet effort de reconstitution et ce déplacement de la perception dans un cadre mêlé d'imaginaire où cette fois chaque chose peut sembler à sa place. Néanmoins, on notera que le sujet de la vue ne disparaît pas totalement dans cet imaginaire mêlé de perception : la réduction du corps au seul point-œil, mais irréductible, reste comme le tribut inévitable que l'imaginaire paye ici à la perception, et Barthes retrouve ici le plaisir qu'il a au cinéma d'éprouver ce dédoublement de son corps dans la salle et de son regard sur l'écran.

Tel est dès lors le double enjeu des champs perceptifs et perceptibles qui se confrontent dans la perception dès lors que le voyant s'intéresse à ses conditions : non seulement la négociation de leur part respective dans ce que le voyant voit, mais la stigmatisation de son corps dans l'espace à voir, comme origine des deux champs.

²⁴ Philippe Ortel parle astucieusement d'après le « stade du miroir » d'un « stade de la fenêtre » par lequel « l'observateur s'accoudant à une croisée ou se dressant sur ses pieds pour élargir son champ visuel se soumet entièrement à l'action du regard ; l'œil domine alors l'expérience d'habitation et détache partiellement le corps percevant de l'emprise des choses. » in *La Littérature à l'ère de la photographie*, op. cit. p.89. Précisément cette déprise partielle du corps percevant qu'on trouve aussi de manière très forte dans l'expérience barthésienne du panorama permettrait l'emprise complice, sur un autre mode autrement plus efficace, de l'Imaginaire. On notera par ailleurs que Barthes dit comprendre le paysage, exceptionnellement sans vouloir le toucher, argument supplémentaire s'il était besoin en faveur d'une appropriation imaginaire au regard de sa conception tactile du réel.

3. I. c. La place de l'œil

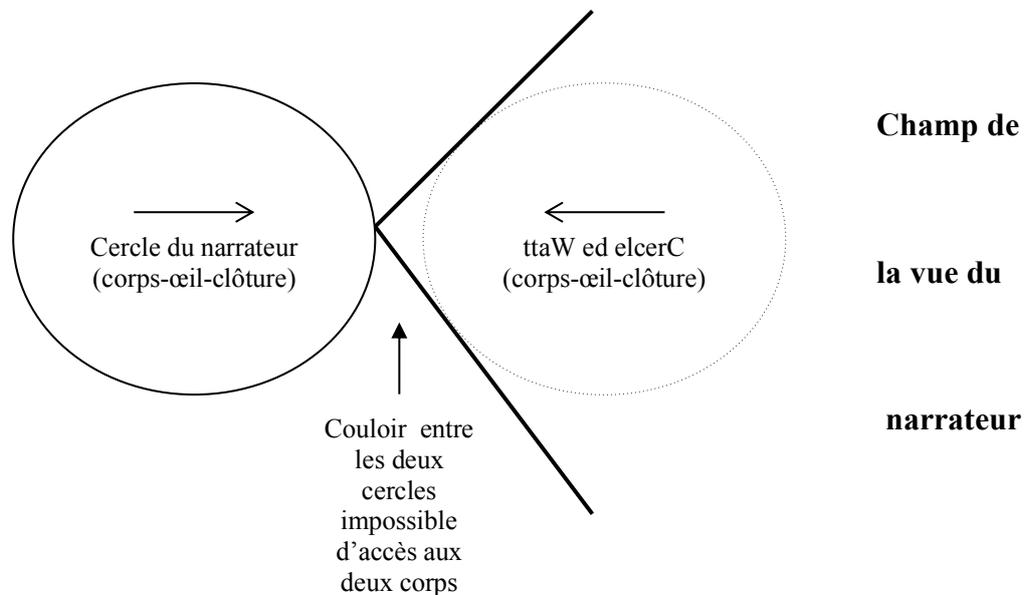
Œil en corps et œil en quête

Cet effet de la contrainte corporelle du corps dans la vue paraît s'intensifier avec une autre sorte de panorama dont fait l'expérience le narrateur du chapitre III de *Watt* (Sam, à en croire les pages 157-158) :

[...] j'avais un faible pour les clôtures, pour les clôtures de fil de fer, un grand faible ; pas pour les murs, ni pour les palissades, ni pour les haies opaques, non ; mais pour tout ce qui limitait le mouvement, sans pour autant limiter la vue, pour le fossé, la fosse, la fenêtre à barreaux, le marécage, le sable mouvant, la claire-voie, pour tous j'avais de la tendresse, à cette époque, une grande tendresse. Et (ce qui rend, si c'est possible, la suite encore plus singulière qu'elle ne l'est déjà), je crois bien que Watt était dans le même cas. (Watt 162-163)

On sait que les clôtures des parcs qui entourent les pavillons dans le chapitre vont donner lieu au passage fameux de l'apparition de Watt qui avance comme il parle à reculons face au narrateur, dans un effet miroir qui sera poussé jusqu'à l'absurde. Ce qui nous intéresse ici, c'est la « grande tendresse » du narrateur pour cette limitation du mouvement qui ne s'accompagne pas d'une limitation de la vue. De fait, on pourrait reconnaître dans cette définition un principe similaire à celui de la perception visuelle avec l'organe œil, logé dans le corps et soumis aux contraintes de sa position comme le narrateur à l'intérieur de sa clôture, et la vue qui outrepassé toujours ces frontières. Or, ce qui se passe dans le chapitre maintient fermement le principe du corps-œil-clôture, chacun a le sien, de Watt et du narrateur, mais – là est la singularité de la suite – l'auteur ne paraît le maintenir fermement que pour, plus loin, en tenter la transgression.

Le schéma auquel correspond la description pourrait être le suivant, à ceci près qu'on a stylisé les corps-œil-clôtures en cercles au lieu de tracés libres. Il faudrait inverser le dessin de droite à gauche pour obtenir la vision de Watt ; de fait, le *sens de la vue* paraît justifier le sens de la marche et de la parole du personnage, à l'envers.



On voit ainsi comment le mouvement du narrateur est limité, contrairement à sa vue ; et sa grande tendresse pour la clôture semble le pousser précisément à approcher cette frontière au-delà de laquelle il est censé ne pouvoir se déplacer physiquement, mais au-delà de laquelle en revanche il peut voir. Dans le passage qui suit, on pourrait aisément substituer tout ce qui relève du parc et de sa clôture par l'œil et la vue.

Le parc était entouré d'un haute clôture de fil de fer barbelé ayant grand besoin de réfection, de nouveau fil, de barbes nouvelles. A travers cette clôture, là où elle n'était pas aveuglée par des ronces ou des orties géantes, se voyaient distinctement de toutes parts des parcs semblables, semblablement enclos, chacun avec son pavillon. Tantôt divergeant, tantôt convergeant, ces clôtures dessinaient des lacs d'une irrégularité frappante. Nulle clôture n'était mitoyenne, ne fût-ce qu'en partie.

(Watt 161)

De fait, l'œil et la vue de l'autre sont bien serrés dans son propre corps-clôture, distincts du mien. Mais voici que le narrateur s'approche très près de sa clôture, de sorte qu'il peut mieux voir les autres parcs et l'espace qui les sépare les uns des autres ; et il apparaît que frôler ainsi la clôture au-delà de laquelle ce n'est plus mon corps mais l'espace où se trouvent les autres objets menace la raison.

Si près maintenant de la clôture que j'aurais pu la toucher avec un bâton, si j'avais voulu, et regardant ainsi autour de moi comme qui aurait perdu la raison, je m'aperçus, sans aucune possibilité d'erreur, que je me trouvais en présence d'un de ces chenaux ou détroits décrits plus haut, où la limite de mon parc et celle d'un autre suivaient le même tracé, si près l'une de l'autre et sur une distance si

grande que les doutes ne pouvaient pas manquer de s'élever, dans tout esprit raisonnable, quant à la santé mentale de celui responsable de l'implantation. Poursuivant mon inspection, comme qui n'aurait pas toute sa tête, je reconnus, avec une netteté ne laissant place à aucun doute, dans le parc voisin, en marche vers moi à reculons... qui ? Vous avez deviné. Watt en personne. Sa rétrogression était lente et ondoyante, du fait sans doute qu'il n'avait pas d'yeux derrière la tête [...] (Watt 163)

Outre la santé mentale précaire de l'auteur (de l'implantation, et de la vision elle-même, où l'on notera l'ironie onomastique du narrateur Sam et de l'auteur Beckett), il apparaît de fait que c'est la contrainte de la clôture qui va générer la curieuse vision du narrateur, comme si cette conscience aiguë de ce qui sépare le domaine du corps du domaine de la vue convoquait une anomalie dans le régime de ce qui est vu. En effet, il semble que là comme dans *Film*, existe une « Proposition naïvement retenue pour ses seules possibilités formelles et dramatiques » : on le voit, les parcs clôturés ont pour fonction de délimiter une zone par sujet et d'empêcher toute rencontre avec autrui ; à supposer dès lors la contrainte instaurée dans le texte « chaque zone (corps-œil-clôture) est distincte des autres et autonome » : que se passe-t-il lorsque j'approche, à la limite de ma zone, la zone de l'autre ? Par quelle *forme de contradiction* peut s'effectuer la rencontre ? Ainsi Watt, l'objet de la vue, avance à reculons vers le sujet ; de fait, tout ce qui vient de l'objet, pour le sujet, est nécessairement inversé (et à commencer par la distribution sujet/objet). Là encore, c'est l'assiduité rigoureuse de Beckett au système qu'il a mis en place qui génère l'absurde du passage : on peut en effet dire que Watt marche, parle, *dans le sens de la vue* du narrateur.

Leur rencontre dans l'improbable couloir commun manifeste encore le poids de la contrainte, car il ne faut pas moins de deux pages au narrateur pour énumérer les hypothèses les moins vraisemblables qui pourraient justifier l'ouverture de deux brèches dans sa clôture et celle de Watt : passage du temps – chronologique et météorologique –, d'un sanglier, d'un ou deux taureaux, d'une laie, d'une vache, par couple ou bien seuls, etc.... L'entrée dans la zone intermédiaire ouvre en effet sur un espace caractérisé par son instabilité :

[...] me voilà dans le couloir, en train de regarder autour de moi, car je n'avais pas encore retrouvé mon aplomb. Mes sens étant maintenant aiguisés jusqu'à dix ou quinze fois leur activité normale, je ne tardai pas à distinguer, dans l'autre clôture, une autre brèche, opposée quant à l'emplacement et quant à la forme semblable à celle par où, voilà à peine dix ou quinze minutes, je m'étais frayé un chemin. [...]

Me tournant alors vers l'endroit où j'avais eu le plaisir de voir Watt pour la dernière fois, je m'aperçus qu'il n'y était plus, ni même à aucun des autres endroits, et ils étaient nombreux, accessibles à mon regard. Mais quand j'appelai, Watt ! Watt ! alors il surgit [...] (Watt 165-168)

Ainsi l'espace intermédiaire est-il caractérisé par une certaine mutation des repères habituels, une sorte d'espace parallèle, un peu magique : non seulement le narrateur s'y trouve dans un état d'excitation des sens qu'il juge lui-même anormal, mais la façon dont Watt « surgit » à son appel ressort clairement à une sorte d'apparition. Pourtant le narrateur l'attire vers lui par l'autre brèche, et tous deux vont se déplacer, face-à-face l'un contre l'autre « ses mains sur mes épaules, sa main gauche sur mon épaule droite, sa main droite sur mon épaule gauche [...] mes mains sur ses épaules, sur son épaule gauche ma main droite, sur son épaule droite ma main gauche » (Watt 168), selon une étrange chorégraphie qui ne paraît avoir d'autre but que de tester l'impossible transgression des frontières de chaque zone en arpentant l'espace mitoyen :

Et ainsi de passer ensemble entre les clôtures, moi en avançant, lui en reculant, jusqu'à l'endroit où les clôtures divergeaient de nouveau. Puis faisant demi-tour, moi faisant demi-tour, lui faisant demi-tour, de repasser par le chemin où nous venions de passer, moi en avançant et lui bien sûr en reculant, les quatre mains sur les quatre épaules toujours. [...]

Pour nous qui allions ainsi, entre les clôtures, allions et venions, d'un point de divergence à l'autre, il y avait juste la place.

Dans le parc de Watt, dans mon parc à moi, nous aurions été plus à l'aise. Mais il ne me vint jamais à l'esprit de ramener Watt dans mon parc à moi ou dans le sien le suivre. Mais il ne vint jamais à l'esprit de Watt de me ramener dans son parc à lui ou dans le mien de me suivre. Car mon parc était mon parc à moi, et le parc de Watt était le parc de Watt, nous n'avions plus de parc commun²⁵. Ainsi nous allions et venions de la manière décrite, ni l'un ni l'autre dans son parc à lui. (Watt 168-169)

L'insistance est nette du narrateur sur cet espace improbable et commun, improbablement commun, et de fait la sorte de dérogation, la possibilité actuelle du privilège inouï que constitue ce chemin fait et refait ensemble est marquée d'une atténuation importante :

Etre ensemble de nouveau, amis du soleil venté, du vent ensoleillé, en plein vent, en plein soleil, c'est peut-être quelque chose, peut-être quelque chose. (Watt 168)

Ou peut-être, en effet, n'est-ce rien, comme le suggéraient l'instabilité du narrateur dans l'espace hors de son parc, sa perception anormalement accrue, le surgissement brusque de

²⁵ « plus » de parc commun se justifie par leur séparation au début du chapitre, avant ils partageaient le même espace.

Watt à son appel... Il apparaît que l'ensemble du passage vise à certifier l'impossibilité actuelle pour le corps de se rendre là où il peut voir. De fait, telles sont aussi les propriétés de l'œil qui est serré dans sa réalité organique, vissé dans le corps sans pouvoir en sortir, comme Sam dans son parc clôturé ; il donne à voir au-delà de ses propres bornes (il ouvre sur un champ qui l'excède) ; il est toujours le repère de ce qui est vu, le point d'où part le sens (de là le fait que Watt marche à reculons en s'approchant de lui) ; enfin, et peut-être est-ce ici l'aspect le plus intéressant que montre le passage, s'il excède sa position (s'il sort de sa clôture organique, qu'il entre dans le champ dont il est seulement l'origine) et réussit à attraper son objet, ce ne peut être que dans un espace instable, déréalisé : le lieu commun au sujet voyant (à l'œil) et à l'objet vu est ainsi donné comme improbable, en raison même de la circonscription rendue manifeste chez Beckett de leurs zones autonomes d'existence. C'est aussi la conclusion à laquelle nous menait l'analyse de *Film* dans le chapitre II : le sujet et l'objet, Œ et O n'ont pas d'espace commun ; ils ne peuvent apparaître ensemble dans le même champ ainsi que le montrait la fracture du champ-contrechamp final.

Néanmoins, on peut aussi retrouver ici nos champs perceptif et perceptible : à l'origine des deux champs se trouve l'œil de sorte que ce dernier détermine nécessairement leur dissociation. Aussi peut-on avancer l'hypothèse que dans le champ perceptible, l'œil se tient à la place qui lui est dévolue, bien carré dans son corps, à l'intérieur de sa clôture ; il ne s'aventure pas à l'extérieur et saisit comme tels, à distance, les objets qui sont dans son champ, à distance, respectant la contrainte du parc propre à l'objet, sans tenter de ramener à lui, dans son parc, ce qui ne lui appartient pas (ce qui ne relève pas de son corps, de l'organe, mais du corps de l'autre, l'objet). En d'autres termes, du côté de la vue se tient mon œil, qui reconnaît ses propriétés à l'objet qui se tient du « côté réel, de l'action et non de la vue ». (figure A)

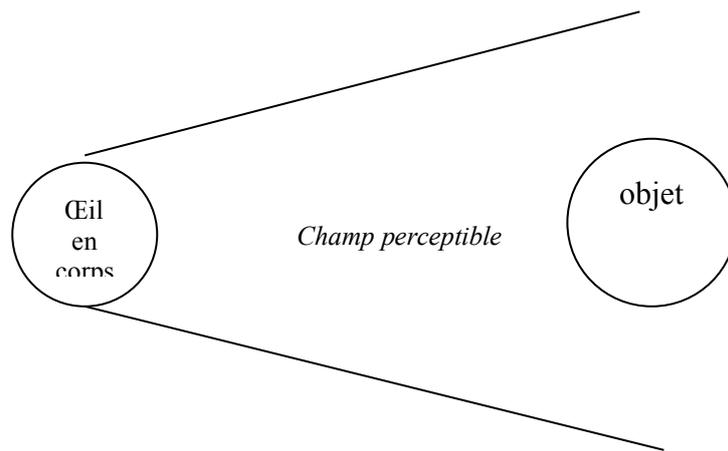


Figure A : l'œil en corps, le champ perceptible, et l'objet

Dans le champ perceptif au contraire, l'œil s'aventure à l'intérieur du champ qu'il détermine, en indifférence aux frontières des parcs qui sont propres à chacun, à son corps et à l'objet, dans cet espace intermédiaire improbable décrit par le narrateur beckettien où le corps croit en rejoindre un autre dans un espace qui n'est accessible qu'à sa vue ; où cet « Etre ensemble [...], c'est peut-être quelque chose, peut-être quelque chose », de la même manière que l'« avion, escargot, hérisson » de Guibert trouve aussi, « peut-être », un espace où exister.

(figure B)

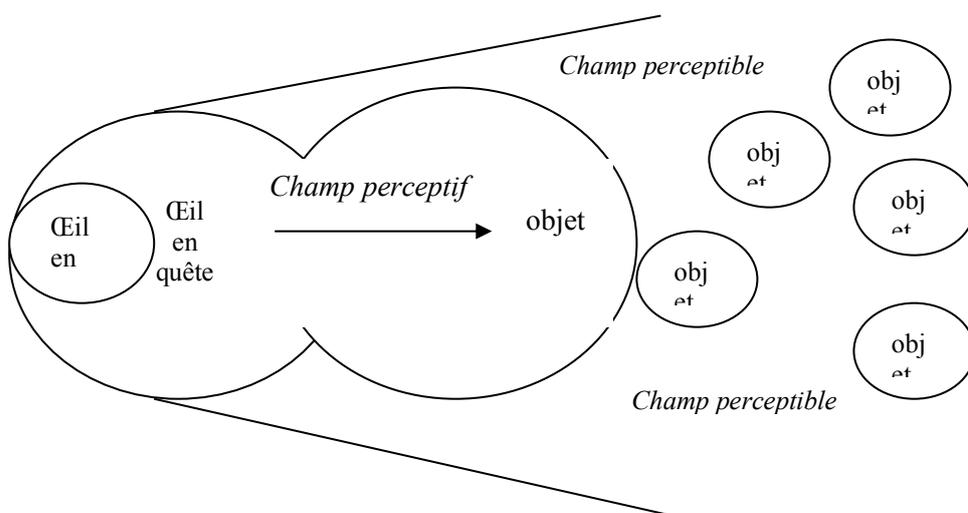


Figure B :

Champ perceptible : l'œil en corps et les objets
 Champ perceptif : l'œil en quête et l'objet

Dans *Murphy*, le narrateur a encore ce souci de « distinguer entre la vision qui dépend de la lumière, de l'objet, de la perspective, etc., et la vision qui en est gênée. » (Mur 69) Cependant, il est deux façons d'entendre cette distinction :

La gêne pourrait être en effet celle de l'œil en corps, qui éprouve la résistance des objets à l'intérieur du champ perceptible ; ceux-ci s'y présentent comme autonomes, du côté réel qui n'est pas celui de la vue. En d'autres termes, « la vision qui dépend de la lumière de l'objet, de la perspective, etc. » pourrait gêner l'autre, le champ perceptif, par la contrainte qu'elle impose d'une réalité indifférente au sujet (chacun son parc) lors même que le sujet voudrait se l'approprier, parvenir à un espace commun. Cette vision qui *dépend* de tant de facteurs réels, pourrait se situer au-delà du point où la « fenêtre [n']est [plus] ce que je veux qu'elle soit », mais ce qu'elle est, indifférente.

Ou l'inverse, comme dans l'exemple guibertien, où c'est précisément « la vision qui dépend de la lumière de l'objet, de la perspective, etc. » qui rendent l'action irréaliste (Guibert cite l'angle et la distance), aussi la vision qui en serait gênée serait le champ perceptible : il devient difficile de voir, « du côté réel (de l'action et non de la vue) [que] ce n'était qu'une femme qui faisait ses carreaux » (IF 85)

La distinction de *Murphy* soulève ainsi deux contraintes réciproques mais parallèles : soit le champ perceptif gêne le champ perceptible, soit l'inverse ; partant ce sont deux dynamiques de fiction contraires qui apparaissent – comme dans le texte de Barthes, le savoir *lutte* avec la perception, et la question n'est pas tant d'envisager le résultat de la lutte par laquelle on finira bien par voir l'Arc de triomphe à sa place, c'est le trouble qui anime le spectateur, qui *l'émeut* et motive le texte, qui nous intéresse. La distribution (duquel champ gêne, et duquel est gêné) pourrait relever d'une différence du geste perceptif, c'est-à-dire de cette intention du voyant qui est une tension de l'œil : de fait, on pourrait dire que la contrainte mise en œuvre dépend de l'œil qui reste en corps ou bien se met en quête, sachant précisément qu'il ne s'agit jamais d'une alternative mais d'une négociation à l'œuvre.

Dynamique-fiction 1 : l'œil en quête est gêné par l'œil en corps.

La dynamique qu'on veut analyser ici ressort de ce phénomène courant par lequel, par exemple, nous *voyons* deux lignes parallèles se rejoindre à l'horizon²⁶, et sur lequel se fondent

²⁶ l'exemple est donné par Merleau-Ponty pour le « milieu perceptif qui n'est pas encore le monde objectif, un être perceptif qui n'est pas encore l'être déterminé »

de nombreuses expériences de Muller-Lyer. Néanmoins ce n'est pas notre sujet que de mesurer scientifiquement les illusions perceptives des personnages des œuvres de notre corpus, à laquelle leur psychologie de papier mâché se prêterait évidemment mal ; c'est plus simplement d'observer le rôle dispensé à ce que sont censés voir les personnages qui nous intéresse ici, et la façon dont s'articule l'écriture à partir de la perception qui leur est attribuée. En somme, si le prédicat est réaliste, voire naturaliste (des personnages qui verraient comme nous), l'enjeu de ce travail n'est qu'esthétique, et on se situe pour décrire ce qui est décrit de la perception forcément au même niveau en quelque sorte que leurs auteurs : Barthes le dirait « fatalement imaginaire ».

« La fenêtre est ce que je veux qu'elle soit, jusqu'à un certain point », précisait Malone ; et cette précision du cadre de la perception, ce marquage des limites, n'est pas si rare puisque c'est elle, par exemple, qui détermine la folie du *Spectator* barthésien : « j'entraî follement dans l'image, entourant de mes bras ce qui est mort et qui va mourir ». L'acte est précisément fou parce qu'il déroge au cadre perceptible de la photo qui fait d'elle un objet réellement indifférent ; et la tension qui s'exerce ne paraît due qu'à l'opposition dont on a parlé de ce champ perceptif dans lequel je vois de mes propres yeux les chevaux de Stieglitz dans la neige, et du champ perceptible dans lequel je vois tout aussi clairement qu'il ne s'agit que d'une photo – indifférente. L'adverbe « follement » qui précise la façon dont le spectator entre dans l'image dénonce cette transgression, le passage par la brèche dans le couloir entre les deux parcs. A ce titre, on aurait pu préciser que dans les hypothèses soulevées dans *Watt*, tous les animaux qui avaient peut-être enfoncé la clôture pour sortir du parc devaient être « en furie » (14 occurrences dans la page 166), de sorte que la transgression des frontières de l'œil en corps, l'extirpation hors des bornes qui tiennent le sujet à distance des objets dans le champ perceptible est encore liée à la perte de raison. Le départ de l'œil en quête constitue un débordement à partir de l'œil en corps, mais toujours à partir de ce dernier, de sorte qu'on peut dire que dans la quête, l'œil s'excède à partir de lui-même – façon de dire d'une part la désobéissance, la démesure, et toujours l'irréductibilité matérielle, actuelle, du lieu auquel il appartient²⁷.

Dans *Vous m'avez fait former des fantômes*, le roman de Guibert au titre sadien²⁸, le souci de conserver, si l'on ose dire, les yeux à leur place, est maintenu dans la mesure où ceux-ci jouent un rôle très important dans le précieux rituel de préparation des enfants pour le

²⁷ sans quoi il ne s'agit plus de perception mais d'imagination : l'œil ne *décroche* jamais du corps.

²⁸ Le roman est publié en 1987 chez Gallimard, la quatrième de couverture précise que le titre en est tiré d'une lettre du divin marquis adressée à sa femme de prison : « Vous m'avez fait former des fantômes qu'il faudra que je réalise. »

combat dans l'arène, en lieu et place de taureaux : si on leur bande en effet les yeux aussitôt après leur capture,

on prenait soin de ne jamais les débander, un enfant ébloui était perdu pour le combat. Il n'était pas non plus question de les énucléer, un enfant aveugle devenait amorphe en compétition; [...] ses yeux, leur virginité exercée et leur réactivité au viol de la lumière étaient ses principaux atouts [...].

(VF 14)

Mais il apparaît que cette préparation, présentée dès l'incipit du roman, constitue aussi bien un élément de la narration comme les autres, au même titre par exemple que celle des sacs en toile de jute suspendus dans lesquels les enfants sont parqués, qu'une stratégie d'écriture qui élabore à l'avance les moyens de la fantasmagorie qui sera propre au récit du combat. Ainsi préparé, en effet, l'enfant qui entre dans l'arène est violemment frappé par la lumière :

Sitôt ébloui, l'œil s'est retourné sur lui-même pour se terrer au plus profond de sa cavité dans l'entrelacs des nerfs, il continue de voir la coupe bariolée de l'arène qui tanguet et qui déborde et au centre de laquelle il n'est plus qu'un point menacé, la lumière le noie [...]

(VF 78)

La précision « il continue de voir » est importante, parce qu'elle confère à la narration qui va suivre un régime particulier : l'enfant n'est pas « aveuglé », et la fantasmagorie du récit du combat ne se donne pas en tant qu'imagination de l'enfant mais en tant que perception troublée de ce qui, réellement, lui fait face. En même temps, la description de l'arène par l'œil qui s'est retourné sur lui-même offre une description particulièrement sensible de l'œil en quête, espace qui tanguet et déborde au centre duquel l'œil en corps n'est plus qu'un point menacé. La vision se scinde ainsi en maintenant le perceptible menacé de l'œil en corps et le perceptif menaçant de l'œil en quête ; et c'est aussi le danger lui-même, réel, actualisé par le perceptible, qui est marqué, et démultiplié, par le trouble du perceptif.

L'enfant, qui reste immobile, en sueur, contemplant le géant tout en rêvant à une autre possibilité d'attaque, le voit se doubler, se diviser en trois corps semblables dont l'un reste central et figé, tandis que les deux autres s'éloignent de leur cocon ; l'enfant craint de les suivre d'un regard qui soustrairait le géant à sa vigilance. Il croit que sa cape est un animal, sa bête si bien dressée qu'elle peut changer ses couleurs, se ceinturer en robe ou rétrécir en éventail, [...].

(VF

82)

On le voit, l'insistance sur le regard est telle qu'à aucun moment la vue de l'enfant n'est évacuée au profit (narratif) de son seul imaginaire, de sorte que tout le récit est tendu dans

l'incertitude du perceptif qui se niche déjà dans un danger perceptible. En somme, ce à quoi se livre Hervé Guibert ici pourrait relever d'un mode d'écriture sous contrainte : il s'agit de maintenir dans le point de vue de l'enfant à la fois ce qu'il perçoit et ce qu'il devrait percevoir, l'ancrage dans le perceptible servant de fait à assurer l'actualité du danger.

La tension qui s'exerce dans le récit est ainsi précisément fondée sur l'incapacité attribuée à l'enfant de résoudre la lutte qui s'engage à l'intérieur même de sa perception, et ce n'est qu'au moment de l'estocade que la perception laissera, dans un dernier élan, place à l'imagination :

L'enfant s'écroule sous lui : l'amande de ses paupières perçoit encore quelques visions, son frère s'est accroupi pour trouer son front là où le chiffre 1 est inscrit²⁹ d'une courte dague qui fourrage la masse des souvenirs, leurs formes vagues s'éteignent comme des loupiotes les unes après les autres, mais surtout, tandis qu'on attache ses pieds et ses mains à des crochets pour le faire tirer dans le sable jusqu'au dépouiloir par une carne fatiguée, au moment où il sent son oreille que la foule a réclamée cisailer et passer dans la main du dieu, tout son corps se ramasse et vole jusqu'à cette main pour la prendre d'assaut, la dissoudre et se greffer à elle, serrer son oreille écorchée dans sa paume, et l'envoyer au hasard à un garçon de l'arène pour la remplacer par les roses et les outres de vin du triomphe.

(VF 89)

Les conditions du passage de la perception à l'imagination sont ainsi mentionnées : les yeux voient encore un peu avant que les images « s'éteignent comme des loupiotes » ; si bien que finalement, sans plus d'attache à la perception visuelle, le corps peut bien s'envoler, se dissoudre... et en fait, l'écriture donner lieu à d'autres images, qui relèvent dès lors d'un nouveau régime qui n'est plus contraint par l'irréductible actualité de la perception. D'ailleurs Guibert ne raconte pas plus avant ce qu'il advient par exemple du corps de l'enfant ou de son *infantero*, il arrête ici son récit du combat, sur cette envolée libératrice aussi bien du calvaire de l'enfant que de l'écriture sous contrainte de la perception. Evidemment, la dynamique de fiction qu'entraînent les yeux ouverts disparaît dès lors qu'ils se referment.

L'idée des trois quarts du monde

L'exploitation de cette dynamique était ici probablement portée à son comble, néanmoins d'autres textes de Guibert l'utilisent d'une autre manière, le récit des « Trois

²⁹ ce chiffre tatoué sur le front est la marque d'identité des enfants voués au combat

quarts du monde », une nouvelle du recueil *Mauve le vierge*³⁰, commence ainsi dans un cabinet d'ophtalmologie :

L'oculiste dit à Donatus qu'il n'avait jamais vu que les trois quarts du monde. Même son visage, il n'en aurait connu que cette partie amputée, si son cou devant le miroir n'avait été assez flexible pour parer instinctivement à la déficience. Ce n'était que la moitié de l'œil droit qui ne voyait pas, comme s'il était voilé à la verticale, comme si un petit mur l'avait cimenté. Était-ce une tare congénitale, un véritable originalité physiologique ? Il ne se soucia pas de le demander au spécialiste et, après coup, il se dit que cet homme aurait aussi bien pu le fourvoyer. Il n'était aucun soin possible. Il fallait juste ne pas toujours oublier cette idée, comme par la force des choses il l'avait fait jusque-là, mais tourner légèrement la tête au bon moment, à l'abord de certaines adversités. (MV 123)

On imagine par avance les possibles offerts par cette sélection dans le visible, les leurres auxquels cette amputation partielle du champ visuel va pouvoir donner lieu, mais, à un bref passage près, ce n'est pas en soi le regard de Donatus qui servira de moteur dans l'écriture de la nouvelle. De fait, le narrateur a assez précisé que le personnage ne s'était pas aperçu de sa défaillance visuelle ; cependant dès la page suivante,

il reçut très vite [...] une escarbille dont il ne savait la nature, sinon qu'elle avait eu la vertu, en se plantant dans son œil gauche, d'anéantir d'un picotement exaspérant les deux derniers quarts qui lui restaient du monde. [...] il comprit alors que son œil droit lui permettait de voir un assez mince créneau devant lui, qui ne voulait pas dépasser l'aile de son nez. (MV 124)

Alors la gêne devient suffisante pour générer le trouble :

En arrivant [à vélo] dans un faubourg de la ville, il saisit tout à coup qu'il roulait entre les machines de guerre : des chars et des ambulances, dont il s'expliqua l'inhabituelle et effrayante vision par l'échancrure de son œil droit. Un édifice public avait été plastiqué. (MV 125)

En deux phrases juxtaposées, le perceptif est avancé, et aussitôt contredit par le perceptible, et seule cette illusion au champ de Donatus est racontée puisque dès la troisième page du récit, c'est le rapport qu'entretient avec lui Uriel qui s'avance au premier plan. C'est que la cohérence de la nouvelle est ailleurs : « l'histoire des yeux » de Donatus, sa vision parcellaire, l'accident de l'escarbille (qui était une sorte de barbe de blé qu'un autre spécialiste a pu lui retirer), celui des deux yeux qui ne voit qu'à moitié qu'on a du mal à

³⁰ Gallimard, 1988

identifier, séduisent Uriel. Et de fait – le titre de la nouvelle le laissait présager – c'est le morcellement de la perception, « l'idée » qu'« il fallait juste [à Donatus] ne pas toujours oublier », que va désormais expérimenter Uriel à partir de l'histoire de Donatus, qui fournira le vrai moteur du récit.

« L'idée » est donc celle d'un morcellement possible du monde qui ferait intervenir des différences selon la façon dont on l'envisage, et en effet, la fragmentation dans le regard d'Uriel va désormais contaminer tout le texte : le phénomène commence avec son attrait pour le visage de Donatus :

cette histoire, que Donatus raconta à Uriel, raviva chez cet ami un trouble assez inexplicable : son regard, lorsqu'il se posait sur cette face qu'il n'avait pas vue depuis deux ans, virait désormais de la contemplation au dégoût, ou à la plus sauvage attirance. (MV 125)

Eccœuré le matin, fasciné le soir par le même objet, Uriel s'interroge sur ce qui détermine cette ambivalence de son désir ; mais cette première dissociation va en entraîner d'autres comme en cascade :

Uriel se grisait aussi de l'idée que la beauté de l'autre ne se trouverait plus, à jamais, que sur ses propres prunelles, qu'elle était comme dessinée, ajoutée en transparence sur ses yeux à lui, qu'il en était donc l'inventeur, le détenteur [...]. N'était-ce pas la mémoire du visage admiré deux ans plus tôt ? (MV 127)

Ici un transfert s'opère de la déficience visuelle de Donatus vers les yeux d'Uriel, qui deviennent le lieu de la perception trouble, et de fait, de ce qu'on a appelé le perceptif qui vient doubler, « ajouté en transparence », le perceptible. De plus, on notera que la mémoire est évoquée, interrogée dans la question de l'origine de la beauté perceptive du visage de Donatus. Comme dans le panorama de Barthes, le perceptif met en œuvre la mémoire : (on l'a dit, comment sans cela *voir l'absence* de l'Arc de triomphe ?), de sorte que la dissociation du visage de Donatus dans la vue qu'en a Uriel, beau et laid, ressort encore à l'opposition qu'on étudie du perceptif et du perceptible. Là encore, le récit s'avance comme expérience de la perception : « Comme c'était étrange ! » (MV 127), s'exclame le narrateur, pointant ainsi l'étrangeté inhérente non tant à l'objet lui-même qu'à sa façon de l'envisager, qui fait l'épreuve de cette crise, de cette scission bizarre.

Aussi le phénomène vire-t-il en expérience par laquelle les deux protagonistes cherchent à déterminer la cause précise de la schize du visage de Donatus ; une hypothèse simple est

d'abord essayée : si l'objet se scinde dans le regard, peut-être est-il en fait réellement, matériellement scindé à l'avance, de sorte que le regard ne ferait que prendre acte de cette dissociation à l'intérieur de l'objet lui-même :

L'histoire des yeux frappa d'autant plus Uriel qu'il s'était convaincu qu'un profil de Donatus lui donnait l'eau à la bouche, tandis que l'autre suscitait l'aigreur d'un renvoi. (MV 127-128)

Donatus participe à la vérification de l'hypothèse :

Mais dis-moi, dit Donatus qui prenait conscience de la beauté que son visage pouvait gagner ou perdre à certains moments, recule-toi un peu, tends un bras en avant, cache successivement l'une et l'autre partie de ma face, et dis-moi s'il y en a une qui a plus de force que l'autre. C'était évident : la partie gauche du visage, celle de l'œil voyant, était vigoureuse, vivante, captivante ; la partie droite était presque informe : molle, empesée, sans rien de ce qu'on appelle les traits de caractère.

(MV 128)

La vérité paraît ici établie : ni moment de la journée, ni expérience en fait d'un trouble de la perception ; l'étrangeté inhérente au visage de Donatus semble avoir dévoilé son mystère : un simple dérangement de l'équilibre des profils. Néanmoins, le jeu physique des cadres – des caches successifs qu'essaie Uriel – va évidemment faire surgir, en manipulant sa perception, en la rendant, comme le faisait la déficience de Donatus, parcellaire, le perceptif dans le perceptible : la lourde partie droite du visage, détachée de l'ensemble de la face pour le regardeur par le cache de sa main tendue se métamorphose sous ses yeux :

Cette demi-face mortifiée, en se désaplatissant, et en perdant du coup sa dernière lueur de vivacité, se remodelait en un sublime profil aveugle, étrangement plus intense que le plat profil gauche. (MV 128-129)

Les géronatifs témoignent de ce surgissement du perceptif comme une action sous le regard d'Uriel, et on notera l'adverbe *étrangement* qui vient encore signaler l'incrédulité du regardeur devant ce qu'il voit. Dès lors, la vérification est moins faite du déséquilibre des profils du visage de Donatus – par ailleurs incontestable – que de la capacité que la vision partielle a de transformer ce qui est vu, de révéler autre chose que le perceptible : de fait, ne voir que les trois-quarts du monde, et ici la moitié, permettraient d'en dévoiler la face cachée... En même temps, rien n'est dit d'une sorte de vérité latente, universelle, du visage de Donatus, qu'il appartiendrait à n'importe qui de rechercher et de percevoir ;

incontestablement, c'est le regard d'Uriel qui *autorise* cette métamorphose. Ainsi que ce dernier s'en grisait à l'avance, déjà sûr du résultat de leurs observations, ce n'est qu'au champ d'Uriel que se manifeste la beauté de Donatus : « il en [est] l'inventeur, le détenteur », de cette fiction privée que constitue le champ perceptif³¹.

En somme, ce qui paraît déterminer l'avènement de la beauté du personnage, c'est la sensibilité d'Uriel à sa propre perception, ou l'intuition qu'il a d'un fragment désirable dans ce qu'il voit : curieuse condition qui n'aurait guère de sens si l'on ne se ressouvenait de l'histoire des yeux de Donatus qui l'a frappé, et notamment de « cette idée qu'il fallait juste ne pas toujours oublier », de l'influence nécessaire du regard sur ce qui est vu.

De fait, comme dans « La menace » l'angle et la distance, ici la parcellisation ravit au regard des morceaux du perceptible (*op. cit.* la main ménagère qui tient le chiffon menaçant ; ici le profil voyant de Donatus) pour ménager un espace au champ perceptif dans le jeu de la perspective, un espace où l'œil, inquiet, troublé, va au-devant des choses, part en quête.

« L'idée », somme toute assez naïve, prend sens dans la nouvelle à partir de l'expérimentation des cadres : d'abord envisagé comme redoublement par l'image mémorielle, l'avènement du perceptif s'opère par fragmentation, et le texte progresse en déclinant les variations sur le thème. En effet, si Uriel et Donatus se séparent ensuite rapidement, le récit reste attaché à Uriel qui poursuit son expérimentation dans sa chambre d'hôtel, dont il s'aperçoit que

les volets ne pouvaient s'ouvrir complètement [...]. Il pouvait soulever un peu le volet avec un pic de fer : deux clochers apparurent dans les interstices, et une tourelle qui semblait pourvue de détecteurs météoriques (MV 129-130)

L'attention est insistante qui sera ensuite portée à tout ce qui relève de la parcellisation :

soudain le soleil vint frapper en plein son visage à travers le seul interstice qui pouvait le lui transmettre à cet endroit de l'oreiller, pour une minute à peine, du cadran solaire [...] Uriel, toujours étendu, distingua sur le carreau strié par les deux échancrures du jour tombant une lame de buée bien nette, derrière laquelle passait suffisamment de lumière pour faire avec le volet bien découpé à l'arrière-fond une sorte de tableau noir qui appelait ses doigts. (MV 130)

³¹ on voit bien qu'il y a là quelque chose de l'ordre du fantasme, qui allie de façon privée vision et fiction; néanmoins le plus intéressant ici demeure cette fausse bascule, cette oscillation qui s'effectue dans le regard actuellement fragmenté (par le cache de la main) d'Uriel sur le visage de Donatus du champ perceptif (désirable) et du champ perceptible (écœurant).

Sur cette surface déterminée par l'axe de la lumière et la position des volets, rendue sensible par la buée, Uriel écrira le nom de Donatus et le sort qu'il lui jette : « Va au diable », dans plusieurs langues. Ce geste « de midinette » paraît maintenant loin de « l'idée » du morcellement de la perception et de son expérimentation, Guibert semblant s'en détacher pour ne se plus préoccuper que du « cœur brisé » d'Uriel, mais là encore, l'inscription sur la vitre relève évidemment de l'idée des trois quarts du monde :

S'éveillant il s'aperçut que le jour en finissant de décliner effaçait petit à petit son sort en vidant de sa lumière l'espace entre le carreau et le volet, n'en faisant qu'un opaque tableau sans transparence. Il n'était plus écrit que Teufel, puis plus rien. Uriel se regarda dans le miroir, il lui sembla avec inquiétude que cet angle blanc de l'œil qui avait aimanté chez l'autre l'éperon de blé s'était agrandi, était en train de dévorer le globe. (MV 131)

L'absence de coordination entre ce qui se joue sur la vitre et dans l'œil d'Uriel suggère de fait un lien : comme du même mouvement, l'obscurité a dévoré le sort tracé pendant que la sclérotique avançait sur l'iris. Ce que manifeste fantastiquement la juxtaposition, c'est qu'Uriel a été touché par la défaillance visuelle de Donatus, que les caches qui se multiplient naturellement dans son champ perceptible (volets, fenêtres, etc.), sont l'objet d'une équivoque : lequel, du jour qui décline ou de son champ visuel qui rétrécit, a fait disparaître le sort inscrit sur le carreau ? L'inquiétude avec laquelle il va se regarder dans le miroir relève en effet de l'idée des trois quarts du monde, de cette attention portée à la perception et au régime visuel qu'elle engage. Uriel quitte au matin l'hôtel comme un voleur, en ayant pris soin de repousser « le demi-volet intérieur contre la vitre pour qu'on ne puisse pas voir, même en gouttelettes diaphanes de crépuscule, les lettres de ses mauvais sentiments. [...] Demain matin, le nouveau locataire tirera le rideau et se fera copieusement envoyer au diable. » (MV 130-131) Si la disparition du sort était perceptive, liée de fait à la lumière et à la position d'Uriel – ou bien à une trahison de ses yeux, puisque telle est la précieuse ambiguïté –, le perceptible lui, reste commun, objectif, par définition indifférent à qui il se manifeste.

Guibert rapporte à nouveau les effets d'une déficience visuelle dans *Cytomégalo*virus, son journal d'hospitalisation :

Quand je ferme mon œil gauche pour regarder avec l'œil droit, l'objet visé s'efface lentement à partir du bas, jusqu'à devenir invisible, inexistant. (Cy 87)

La notation est brève, mais la forme du journal – première personne, date du jour (le 3 octobre) et présent ; qui déterminent le pacte autobiographique – accentuent la force de l'expérimentation : le virus a touché l'œil, et l'auteur éprouve réellement l'angoisse de devenir aveugle. On reconnaît le style Guibert dans la rigueur clinique de l'observation, et l'ouverture légère à un monde parallèle et fictif, qui se niche ici dans la dernière apposition : l'objet qui, d'invisible, devient inexistant. L'angoisse est réelle, mais le phénomène est intéressant qui dérange l'ordonnance coutumière du monde, qui peut faire disparaître des objets pourtant présents. Ici encore, c'est le champ perceptif qui entre en action et lamine le réel perceptible. La menace de la cécité intervient comme « l'idée » des trois-quarts du monde : elle amène cette sorte de cristallisation de la perception qui rend visible la façon dont on voit. C'est suite à la contraction du cytomégalovirus qu'Hervé Guibert avouera « cette obsession des yeux, depuis l'enfance, comme une prémonition à l'envers », et en même temps comme la justification de ce mode étrange d'écriture qui est la sienne, dont on a vu que le champ perceptif entrant en conflit avec le perceptible dans la perception pouvait constituer un modèle³².

Il ressort des conditions de l'avènement du perceptif qu'elles ont ainsi toujours à voir (à proprement parler) avec le cadre et avec le désir : Guibert ferme l'œil gauche pour regarder avec l'œil droit comme Uriel tendait devant lui sa main pour masquer un à un les profils de Donatus, Barthes veut entrer follement dans l'espace cadré de la photo, Beckett avec les parcs de *Watt* le manifeste encore, et il semble que l'on retrouve de nouveau ce fonctionnement dans *Assez* (in *Têtes mortes*) :

Pour pouvoir de temps à autre jouir du ciel il se servait d'une petite glace ronde. L'ayant voilée de son souffle et ensuite frottée contre son mollet il y cherchait les constellations. Je l'ai ! s'écriait-il en parlant de la lyre ou du Cygne. Et souvent il ajoutait que le ciel n'avait rien. (As 42)

Ainsi suffirait-il pour s'approprier un objet de l'encadrer, de faire ce geste de l'encadrer³³, et de laisser partir l'œil en quête dans cet espace du perceptif circonscrit dans le

³² Cf. 2.chapitre II de ce travail : dans l'écriture « autobiographique » comme dans la vidéo, le principe de fiction paraît se loger dans la position d'un tiers qui autorise la narration à la première personne : la caméra déposée = l'écrivain mort, au champ duquel ce qui est raconté est inéluctablement fictif *et* inscrit dans le réel. A cette manipulation pourrait être incombée l'étrangeté inhérente au *je* guibertien.

³³ Geste qui n'est pas sans rappeler un moment de l'*Hippias majeur* de Platon, où Socrate dénonçait déjà, autrement, l'illusion des images. Néanmoins, loin des Idées, c'est dans le monde sensible une réalité indifférente des objets qui constitue dans notre perspective l'opposition dynamique.

perceptible ; et de la même manière semble-t-il le personnage s'est approprié le narrateur (ou la narratrice) en le prenant par la main, qu'il ne lâchera plus que rarement. Le personnage beckettien paraît ici atteint d'une folie similaire à celle du *spectator* barthésien, il dénie le cadre qu'il a lui-même (là est la différence) posé sur le perceptible, de sorte qu'il peut réfuter la propriété des choses à elles-mêmes, leur indifférence : le ciel n'a rien, seule existe la lyre ou le cygne encadrés dans le miroir au creux de sa main, qu'il possède dans son champ perceptif. En somme, c'est comme si ce personnage, à la différence de Malone, pensait que la fenêtre n'était jamais que ce qu'il voulait qu'elle soit, sans restriction. Mais parmi les singularités physiques qui font sa décrépitude, le personnage a cette particularité d'être plié en deux de sorte qu'il ne voit jamais que les fleurs sur le sol qu'il foule et dont il se nourrit ; le narrateur (ou la narratrice) qui l'accompagnait rapporte : « Quand je m'inclinais pour recevoir la communication j'entrevois qui louchait vers moi un œil rose et bleu apparemment impressionné » (As 40). Peut-être fait-il alors l'expérience étonnante de l'indifférence perceptible, l'autonomie de cet objet qu'il possède pourtant de la main ? et le fait que son œil « louche » pour découvrir le visage perceptible – et non perceptif – de son objet participerait à la validité de l'hypothèse. Comme Donatus, qui ne connaît son visage en entier que grâce à « son cou devant le miroir [qui] avait été assez flexible pour parer instinctivement à la déficience », le personnage de Beckett en tordant le sien louche vers le perceptible, peut sortir du cadre de son perceptif, et est « impressionné » par la nature de ce qu'il voit. De fait, « contrairement à ce que je m'étais longtemps plu à imaginer, il n'était pas aveugle. » (As 39)

Il y a dans cet étonnement devant le perceptible quelque chose de l'ordre de l'épreuve de réalité dans le champ du désir (qui a évidemment toutes les qualités du champ perceptif, moins une : l'actualité, irréductible) Selon F. Wahl : « [sujet et réel] ont une définition topologique – sujet et réel sont à situer de part et d'autre de la schize, dans la résistance du fantasme. Le réel est, en quelque sorte, une expérience de la résistance »³⁴. Ici, et c'est ce qui nous intéresse, l'« expérience de la résistance » est bien celle de l'œil en corps qui ne s'insinue pas dans l'indifférence des objets, qui les maintient et se maintient à distance, chacun de son côté (chacun son parc), contrairement à l'œil en quête qui s'excède et s'avance au-devant d'eux jusqu'à croire les saisir. Peut-être l'objet visé par l'œil en quête correspond-il à « l'objet *a* » de Lacan, mais la définition que ce dernier paraît en donner prend

³⁴ Lacan, séminaire XI, p. 103

insuffisamment en compte, par rapport à ce qu'on veut mettre en évidence, l'actualité du corps percevant dans la perception³⁵.

Une comparaison dans l'histoire de Donatus et d'Uriel achève d'éclairer le phénomène lié à cette idée des trois quarts du monde qui révèle le perceptif dans le perceptible : le narrateur dit de la beauté de Donatus qu'elle est « comme une fleur fanée qui tout à coup, parce qu'on la mutile, a une seconde éclosion. » (MV 127). Telle est l'expérience d'Uriel qui mutile le champ perceptible, y opère des découpes, le fragmente en jouant des volets ou de sa main tendue comme autant de caches pour faire surgir le perceptif, comme une seconde éclosion. L'équivoque de ce qui se trame alors entre le sujet et l'objet – lequel de nous deux, de moi qui la mutile ou de la fleur qui éclot de nouveau, est l'auteur de sa métamorphose ? – correspond assez bien à l'instabilité du couloir entre les deux parcs où se rejoignaient étrangement le narrateur et Watt, ce champ perceptif où l'œil en quête *adhère* déraisonnablement à son objet, croit enfin le posséder comme l'autre tout à l'heure les objets célestes dans son miroir.

Dans l'œuvre de nos trois auteurs on trouve ainsi cette folie qui consiste à désigner le cadre du perceptible, les bornes de l'œil, pour les transgresser. Toutefois la dynamique qui préside à cette transaction ne s'avance qu'au prix de cette condition ferme imposée par l'œil, origine physique, topologique et charnelle de la perception. De fait, l'œil est origine physique parce qu'il existe dans le même monde que les objets qu'il perçoit (ne seraient-ce que des rayons lumineux), origine topologique en ce qu'il constitue le repère de ce qu'il voit dans l'espace, et charnelle au sens où – et ce n'est pas là son aspect le moins important – il est lui-même un objet matériel (qu'on peut, on le verra, cacher, toucher, fermer, crever, etc.). Ces trois qualités sont irréductibles ; et c'est là, nous semble-t-il, l'idée des trois quarts du monde, mais aussi de la cécité, du cadre barthésien de la photo, comme de la clôture qui limite les mouvements de Sam et de Watt, comme de l'infirmité du personnage d'*Assez* : l'œil, paradoxalement, constitue en soi une entrave dans la perception visuelle.

Dans les passages que nous avons étudiés, la dynamique ressort ainsi de cette contrainte, diversement ressentie par les regardeurs – mais toujours avec cette impression d'étrangeté ;

³⁵ Peut-être cette marginalité permanente de notre réflexion par rapport à celle de la psychanalyse tient-elle simplement à notre souci de maintenir (avec Beckett) une autonomie du monde extérieur au sujet, qui permet ces sortes d'accidents qui bouleversent le sujet voyant dans la perception, parce que cette extériorité a nécessairement trait à l'épreuve de son corps actuel par le regardeur. De là notre choix de ne pas parler d'« image » mais d'« objets perçus » dans des « champs » à l'intérieur desquels pourrait éventuellement passer une main (le réel, c'est ce qu'on peut toucher, de là venait l'étonnement de Barthes devant la photo), et de distinguer, en marge des travaux de la psychanalyse, un œil en corps et un œil en quête qui opèrent dans un champ actuel du sujet voyant, du regardeur.

pathétiquement ou dans l'euphorie (Barthes devant la photo et en haut de la tour Eiffel), furieusement ou curieusement (Beckett dans *Watt* et dans *Assez*), ou encore fiévreusement ou froidement (Guibert dans « La menace », « Les trois quarts du monde » et *Cytomégalo-virus*) – de cet œil qui a beau s'excéder à l'avant des objets ne s'excède jamais que par rapport à une origine qui le maintient de façon actuelle. La dynamique inverse existe aussi, notamment chez Beckett où l'on trouve la critique de la perception comme trahison permanente du perceptible par le perceptif, et dans lequel l'énonciateur semble tenter de ramener son œil fou, son œil en quête à sa place : à l'œil en corps qui tolère l'indifférence des objets.

*Dynamique-fiction 2 : l'œil en quête gêne l'œil en corps*³⁶

« L'œil reviendra sur les lieux de ses trahisons » (Mvmd 32), cette phrase est émise comme un souhait ou un tourment que l'énonciateur de *Mal vu mal dit* affronte dans toute l'œuvre ; il semble que l'ensemble du texte rapporte ainsi une tentative pour amoindrir une perception toujours dévoyée, une lutte contre la trahison des yeux (« la tête trahit les traîtres yeux et les traîtres mots leur trahison », lit-on aussi page 60). Cette trahison première qui est celle de l'œil paraît pouvoir tenir dans ce phénomène plus simplement relaté dans *Assez* :

Je vois les fleurs sous mes pieds et ce sont les autres que je vois. Celles que nous foulions ensemble. Ce sont d'ailleurs les mêmes. (As 39)

Tous les éléments semblent ici donnés : la coordination des deux champs, perceptible (je vois les fleurs sous mes pieds) et perceptif (ce sont les autres que je vois) ; et le constat crucial de leur impossible identité – on voudrait dire de leur *impossibilité* pour dire que les deux champs ne peuvent exister ensemble, au même lieu. Aussi telle serait la trahison : voyant les fleurs sous mes pieds, ce ne sont pas elles que je vois, et par ailleurs ce sont les mêmes.

³⁶ Là encore, et pour les mêmes raisons qu'un a déjà mentionnées, on s'écartera dans ce commentaire de *Mal vu mal dit* de Beckett des analyses de Bruno Clément pour qui mal voir et mal dire ressortissent au même principe en raison de l'équivalence qu'il postule : « Il ne peut y avoir du « mal dit » que parce qu'il y a du « mal vu » : cette proposition serait banale et sans grande portée sans son corollaire : il ne peut y avoir de « mal vu » que parce qu'il y a du « mal dit » » (op. cit. p. 73). Cette phrase est incontestable dans la belle perspective adoptée par B. Clément, mais dans la nôtre qui retient la sorte de hiérarchie des trahisons suggérée par Beckett : « la tête trahit les traîtres yeux et les traîtres mots leur trahison », il n'y a plus d'équivalence, et le « mal dit » a eu pour charge seconde de présenter un « mal vu » premier. On verra cependant plus loin que les raisons, les causes du « mal dit » ne tiennent pas en effet, y compris dans notre perspective, dans le « mal vu ».

Dans *Mal vu mal dit*, Beckett décrit cette trahison : l'objet obsédamment vu est une vieille femme sur les lieux de son existence après sa mort, une sorte de fantôme en somme. Mais le texte poursuit ses apparitions, la façon dont elle apparaît aux yeux de l'énonciateur, sans que l'on sache vraiment si c'est à « l'œil de chair » ou à l'autre qu'elle peut paraître ainsi :

Il fut un temps où elle ne paraissait pas sur la caillasse. Un temps très long. Ne se laissait donc pas voir sortir ni rentrer. Où elle ne paraissait que dans les champs. Ne se laissait donc pas voir les quitter. Sinon comme par enchantement. Mais peu à peu elle se mit à y paraître. Sur la caillasse. Obscurément d'abord. Puis de plus en plus distinctement. Jusqu'à se laisser voir en détail franchir le seuil dans les deux sens et refermer la porte derrière elle. Ensuite un temps où dans ses murs elle ne paraissait pas. Un temps très long. Mais peu à peu elle se mit à y paraître. Obscurément. A vrai dire ce temps dure encore. Malgré qu'elle n'y soit plus. Depuis longtemps. (Mvmd 15)

La perception le dispute à la mémoire dans ce passage, et commence ainsi le récit difficile de la trahison de l'œil qui, sur les lieux de la présence de l'objet disparu, le voit encore. Les objets qui ont entouré la vieille femme suivent :

Et seules mal entrevues jusqu'ici une couche dans l'ombre et une chaise spectrale. [...] Mais elle se met peu à peu à paraître mieux. En même temps que d'autres objets. Tel sous son oreiller – tel au fond d'un tiroir quelconque cet album qui sort de l'ombre. Qu'en temps voulu il sera peut-être donné de feuilleter avec elle. De voir les vieux doigts tourner comme ils peuvent les pages. Et quelles peuvent bien être les images qui font pencher encore plus bas la tête et la figent longuement. Ce ne sont que fleurs desséchées. Aplaties. Ne que ! (Mvmd 16-17)

On croit reconnaître ici l'album de photos de famille comme celui qu'O tirait de sa serviette dans *Film*, et l'exclamation « ne que ! » qui revient sur l'aspect dérisoire des photographies paraît mettre en évidence leur extrême importance : à quel titre, sinon celui d'une vision enfin certaine, figée dans le réel, dans la perception du réel lors même que celui qui parle semble vaguer selon le flux des images mémorielles qui se confondent ou se distinguent des objets réels, creusant l'écart du perceptif et du perceptible ? Les photos, « fleurs desséchées », fournissent au moins la certitude du perceptible. La femme, elle, paraît et disparaît par endroits semble-t-il, selon que l'œil se ferme ou s'ouvre :

L'œil se ferme dans le noir et finit par la voir. De la main droite comme si elle y était elle tient le bord du bol posé sur ses genoux. [...] Mais avant de pouvoir reprendre elle pâlit et disparaît. Ne reste plus devant l'œil écarquillé que la chaise dans sa solitude. (Mvmd 43-44)

Mais plus loin, Beckett atténue ce schéma trop simple :

Soudain suffit place au ressouvenir. Refermé l'œil las à cet effet ou rouvert ou laissé en état quel qu'il fût. Le temps que tout revienne. Finalement bons premiers pendus tête en bas deux manteaux noirs. Commencent à s'ébaucher les contours de qui dirait une caisse quand soudain suffit. Ressouvenir ! Alors que tout est là pire qu'à première vue. Le grabat. La chaise. La huche. La trappe.
(Mvmd 67)

Fermé, ouvert, ou laissé en état quel qu'il soit, l'œil se tend à l'avant du perceptif, en quête du ressouvenir « pire qu'à première vue », le perceptible de l'absence. Néanmoins il ne s'agit pas, semble-t-il, de recouvrer la présence de l'absente sur les lieux de son existence (ce qui aurait engagé la première des deux dynamiques-fictions), mais à l'inverse de se débarrasser du perceptif, de la trahison des yeux qui fait voir l'absente là où elle n'est plus.

Déjà tout s'emmêle. Choses et chimères. Comme de tout temps. S'emmêle et s'annule. Malgré les précautions. Si seulement elle pouvait n'être qu'ombre. Ombre sans mélange. Cette vieille si mourante. Si morte. Dans le manicomme du crâne et nulle part ailleurs. Où plus de précautions à prendre. Plus de précautions possibles. Internée là avec tout le reste. Cabanon caillasse et tout le bazar. Et le guetteur. Comme tout serait simple alors. Si tout pouvait n'être qu'ombre. Ni être ni avoir été ni pouvoir être. Du calme.
(Mvmd 24)

Le vœu est évidemment sans espoir, tant la perception inquiète le crâne, avec son double champ perceptif/perceptible dans lequel le locuteur se débat entre vrais objets et leurres. L'objectif, beckettien, est ainsi d'épuiser les choses ou bien les chimères, en tout cas le visible jusqu'au « Vrai noir où à la fin ne plus avoir à voir » (Mvmd 74). Par étapes et observations successives : voir enfin qu'elle est de moins en moins

Mais vivement la saisir là où elle s'y prête le mieux.[...] Toujours plus nette au fur et à mesure. Vivement vu qu'elle sort de moins en moins.
(Mvmd 17-18)

Il faut en effet, pour épuiser l'objet (et non que l'objet s'épuise de lui-même), répéter les vues, avec précision, jusqu'à (espérer) ne plus le voir. De là les observations récurrentes sur le rôle de l'éclairage, qui modifie l'objet observé en détail :

Réexaminée à l'abri de la lumière la bouche se modifie. Inexplicablement. Aux lèvres rien de changé. Même fermeture. Même filet de pulpe mal rentré. Aux commissures même insensible laisser-aller. Autant dire que le sourire si c'en est un y est toujours. Ni plus ni moins. Moins ! Et cependant plus le même. Rien de changé à la bouche et cependant le sourire n'est plus le même. Vrai que la lumière fausse. Celle du couchant surtout. Ce fiasco. (Mvmd 62-63)

Les considérations sur l'éclairage importent d'autant plus qu'elles attestent l'actualité perceptive des objets : il s'agit bien de *voir* les objets changer :

Mais voilà soudain qu'elle n'est plus là. Où soudain elle fut laissée. Vite donc la chaise avant qu'elle reparaisse. Longuement. Tous les angles. De quel seul mot en dire le changement ? Attention. Moindre. Ah le seul beau mot. Moindre. Elle est moindre. La même mais moindre. D'où que l'œil s'y acharne. Vrai que l'éclairage. Voilà que les mots eux aussi. Quelques gouttes au petit malheur et c'est la strangurie. Pour en mal dire le moins. Moindre. Elle finira par ne plus être. Par n'avoir jamais été. Divine perspective. Vrai que l'éclairage. (Mvmd 66-67)

L'œil s'acharne sur la chaise « moindre » ; est-ce dire qu'il s'accroche au perceptible dégagé enfin, pour un temps, du perceptif dans lequel elle reparaît toujours ? Cependant la description de l'éclairage s'amoindrit aussi jusqu'à perdre l'assurance de son erreur (Vrai que l'éclairage *fausse*), de sorte qu'en même temps que l'œil s'acharne sur la chaise enfin moindre, la lumière amoindrit la certitude même du moindre. Le perceptif ne disparaît pas ainsi, pas vraiment, protégé qu'il est par l'éclairage dont le regardeur semble amoindrir l'influence. Le futur « elle finira par ne plus être » trahit toujours ce vœu, que l'œil s'en (re-)tienne au perceptible, qu'il résiste au désir de voir dans son champ perceptif la vieille disparue.

Seul l'œil a changé. Seul l'œil peut les changer. En attendant rien ne manque. Si. Le tire-bouton. Le clou. Non. Les revoilà. Pires que jamais. Inchangés en pire. Sus œil à eux d'abord. Mais d'abord la cloison. Elle ôtée ils s'ôteraient avec. Atténuée d'autant s'atténueraient. (Mvmd 67-68)

Il s'agit bien de modifier la posture de l'œil, pour atténuer et ôter la présence perceptive des objets, les amoindrir pour atteindre leur indifférence perceptible : les débarrasser en somme de ce que le regardeur voit en sus de leur perceptibilité. Beckett reprend plus loin la description de cet effort pour maintenir les objets dans leur seule indifférence perceptible :

Assez. Plus vite. Vite voir pour ne pas que la chaise détonne comme tout à son image. Moindre minimement. Pas plus. Bien parti pour l'inexistence comme pour zéro l'infini. Vite le dire. Et elle ? En autant. Vite la retrouver. Dans ce cœur noir. Ce simili-cerveau. (Mvmd 69)

On remarquera que la formule que Beckett emploie, « détonner comme tout à son image », paraît ressortir au même phénomène que celui que Guibert évoquait dans « La menace » à propos de la déclive, de la schize entre le monde et sa représentation: « ce que je voyais par ma fenêtre, par la distance, et l'angle qui rendait tous ces gestes irréels en ravissant la personne qui les accomplissait, c'était une sorte de photographie » (IF 85). Beckett paraît ainsi reconnaître la distinction des deux côtés, « l'image » ou « la photographie » opère du côté de la vue avec son lot de défiguration, et le côté réel reste celui des choses. Mais si Guibert se trouvait davantage dans l'illusion perceptive décrite par Merleau-Ponty avec l'« être perceptif qui n'est pas encore déterminé », Beckett rejoint davantage le décillement du long regard face à l'œuvre d'art qui faisait surgir le visuel du visible chez Georges Didi-Huberman : il veut « vite voir » pour ne pas laisser au visuel le temps de surgir³⁷, pour ne pas laisser au perceptif le temps de doubler, d'excéder le perceptible.

La suite du passage cité, « Vite la retrouver. Dans ce cœur noir. Ce simili-cerveau. », suggère une possibilité d'existence de l'objet, de la vieille femme, en-dehors de l'image (de la vue, du perceptif), et en-dehors du perceptible (du réel), en somme non plus en-dehors mais maintenue à l'intérieur, dans l'obscurité du crâne : enfin un endroit où être, peut-être enfin invisible, c'est-à-dire in-trahi, intègre ? Mais là encore la place est instable, il s'agit de faire vite, comme si la trahison des yeux menaçait en permanence.

De fait, le locuteur renvoie d'un même mouvement perceptif et perceptible au mensonge :

A la reprise la tête est sous la couverture. Cela ne fait rien. Plus rien. Tant il est vrai que réel et – comment dire le contraire ? enfin ces deux-là. Tant vrai que les deux si deux jadis à présent se confondent. Et qu'au compère chargé du triste savoir l'œil ne signale plus guère que désarroi. Cela ne

³⁷ Beckett paraît postuler l'image comme un produit du regardeur : le phénomène est explicité dans le court texte publié en 1988 chez Minuit mais écrit dans les années 50, intitulé *L'image*, qui s'achève sur ces mots : « à présent c'est fait j'ai fait une image » (L'I 18). Dans le passage juste cité de *Mal vu mal dit*, précisément, il semble vouloir ne pas avoir le temps de « faire une image ». Bruno Clément, dans « Nébuleux objet (à propos de ... *But the clouds...*) » précise que dans *Comment c'est*, dont *L'image* constituait une sorte d'avant-texte, Beckett remplace pour le texte définitif « j'ai fait l'image », par « j'ai eu l'image » (in *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui 4 The Savage eye/ L'œil fauve*, ed. Catharina Wulf, Rodopi Amsterdam – Atlanta, GA, 1995, p. 97). Dans la perspective qui est la nôtre ici, on peut constater que dans les deux cas, c'est la question du temps qui reste dénoté.

fait rien. Plus rien. Tant il est vrai que les deux sont mensonges. Réel et – comment mal dire le contraire ? Le contrepoison. (Mvmd 49-50)

« Je vois les fleurs sous mes pieds, et ce sont les autres que je vois. D'ailleurs ce sont les mêmes. » Perceptible et perceptif ressortissent ainsi au même mensonge, à cette trahison des yeux qui combinent infailliblement le réel et le contre-poison ; l'œil en quête ne tient pas en place et pollue tout ce que l'œil en corps pourrait admettre en indifférence, intolérable. Seul remède, dès lors, à l'obsédant mensonge, se débarrasser de la perception, celle de l'œil de chair et de l'autre (l'imagination), parvenir au « Vrai noir où à la fin ne plus avoir à voir ».

Plus que la cécité, les « lunettes de l'âme ces chiottes » (Mvmd 74) devraient cesser de rendre des images ; *Mal vu mal dit* est ainsi le récit de l'insoutenable de la perception, incapable d'envisager de front le réel, de s'en tenir à l'œil en corps. Beckett souligne l'illusion d'une pureté du perceptible, d'un accès intègre au réel : dès lors que les yeux s'ouvrent, comme lorsqu'ils sont fermés, ou laissés en état quel qu'il soit, l'œil en quête tire l'œil en corps pour trahir ce qui est. Aussi n'y aurait-il pas plus de réel que d'œil indifférent, sagement contenu dans un corps assuré ; de fait, dans le texte, nulle référence jamais n'est faite au corps de celui qui voit sinon son œil qui s'ouvre, se ferme, se lasse, s'attarde, s'acharne. Comme si à l'entrée même du texte déjà on n'avait plus affaire qu'à un œil excédé, cet œil en quête qui dénie sa contrainte dans le tourment de l'absence de la vieille ; pourtant « les deux si deux jadis [qui] à présent se confondent » laissent entendre l'abandon de la distinction qui existait « jadis » : cette différenciation, on veut croire que c'est celle de l'œil en quête qui savait l'œil en corps et parvenait à établir la schize, à distinguer dans ce qu'il voit le perceptif du perceptible. Ici, et peut-être est-ce là une des raisons de la puissance de ce texte, le désarroi de l'œil semble doubler le désarroi de celui qui parle, comme si à la mort de la vieille femme répondait une autre perte, celle de l'œil en corps, repère dans le visible, qui laisse l'œil en quête en dérive, avec seul pour mémoire son abandon.

L'important là encore est dans le lieu, lieu de l'absence de la vieille et de la présence de l'œil ; la récurrence des notations de lieux (champ, caillasse, mesure, fenêtre, chaise ou couche...) actualise le désarroi de l'œil qui visite. L'œil doit en effet revenir *sur les lieux* de ses trahisons pour se débarrasser d'elles :

Retour bien des hivers plus tard. En cet hiver sans fin bien plus tard. Ce cœur sans fin d'hiver. [...] Bazardé tout le mal vu mal dit. L'œil a changé. Et son pisse-légende. L'absence les a changés.

Pas assez. Plus qu'à repartir. Où changer encore. D'où trop tôt revenus. Changés pas assez. Etrangers pas assez. A tout le mal vu mal dit. Puis revenir encore. Faibles de ce qu'il faut pour en finir enfin. Avec elle ses cieux et lieux. Et si encore trop tôt repartir encore. Changer encore. Revenir encore. Sauf empêchement. Ah. Ainsi de suite. Jusqu'à pouvoir en finir enfin. Avec tout le fatras. Dans la nuit continue. La pierre partout. Donc d'abord partir. Mais d'abord la revoir. Telle qu'elle fut laissée. Et le logis. Sous l'œil changé que là aussi ça change. S'y mette. Qu'un au revoir. Puis repartir. Sauf empêchement. Ah.

(Mvmd 64-66)

Ne peut-on pas lire, dans l'insuffisance de l'étrangeté qu'il déplore (« étrangers pas assez »), ce vœu de l'œil en corps seul, chacun son parc de l'œil et du logis, de l'œil et de la vieille, la recherche de l'indifférence enfin du perceptible, mais cependant mélangée du désir tenaillant du perceptif (ce « pisse-légende » de l'œil) pour « la revoir », là même où elle n'est plus. De ce vœu contraire, insoluble, ne peut résulter que le « mal vu », le tourment du perceptible et du perceptif qui se confondent encore, pas assez vus encore pour être épuisés. On l'a dit, l'objectif n'est pas de voir enfin, de « bien voir », il n'y a pas de sens vers (ni à) quelque amélioration, mais enfin de ne plus avoir à voir, parvenir au lieu du Vrai noir.

Et la contrainte est prévisible – « sauf empêchement » – et double, pour revenir ou pour repartir. Il semble qu'on trouve ici le même empêchement que Beckett relevait dans la peinture des frères Van Velde, l'empêchement-œil et l'empêchement-objet, qu'on observera dans le prochain chapitre ; mais si, écrit-il alors, « est peint ce qui empêche de peindre », on peut d'ores et déjà noter que dans *Mal vu mal dit*, est vu ce qui empêche de voir, c'est-à-dire la perception elle-même, l'attention portée à l'œil qui gêne la description de ce qu'il voit et dont on ne peut se débarrasser. De fait, puisqu'il est question de lieu d'où repartir ou où revenir, en somme un lieu toujours donné comme point organique, il apparaît que revenir à l'origine de la perception, voir l'œil, constitue chez Beckett un moyen essayé de se débarrasser de ce qu'il voit.

3. chapitre II. L'ŒIL COMME MOTIF : LE LIEU DE LA CONTRAINTE

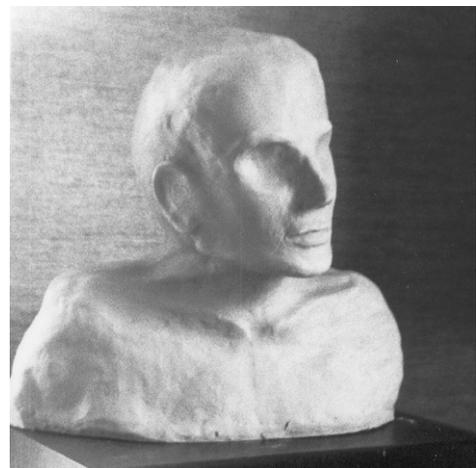
L'œil égaré dans le regard

Le « mystère » du regard, le trouble dont il est fait, se situe évidemment dans cette zone de débordement [un « noyau est entouré d'un halo, champ d'expansion où le sens déborde, diffuse »]. Voilà donc un objet (ou une entité) dont l'être tient à son excès. (OC III 737)

C'est dans un texte bref intitulé « Droit dans les yeux », qu'il écrit pour un ouvrage collectif sur le regard, que Roland Barthes définit ainsi – ou tente de définir ainsi – le regard. Son propos se montre d'emblée spatial, qui interroge la « zone » où « se situe » le regard, de sorte qu'il tend à constituer le regard, ce « « mystère » du regard », en espace à circonscrire. Cette spatialisation ne semble pas cependant seulement ressortir à la fatalité imaginaire du langage (qui impose, lorsqu'on veut *définir*, de « situer » le sens », de le « circonscrire », de « délimiter » son « champ » (sémantique), etc. – en somme d'employer tout le champ lexical de la topographie à la description du langage), on voudrait suggérer que plus spécifiquement que l'absence de tout bouquet dont personne ne pense légitimement à interroger la position précise, le regard oblige en revanche, dans son être même, non métaphorique, à rechercher son lieu : à viser l'*endroit* où il se trouve et, puisqu'il « déborde », d'où il part.

De prime abord, cette spécificité pourrait paraître relever de la nature visible du regard : ton regard, je le vois, dira-t-on ; mais *si je le voyais en effet*, je devrais pouvoir désigner du doigt l'endroit précis où il se trouve. Pourtant, pointerai-je tes yeux qu'il me faudrait admettre que ton regard ne s'y trouve pas. Comme, à l'inverse, de ce visage d'argile qui n'a pas d'yeux je *sais* qu'il regarde.

De là peut-être la difficulté de Barthes à situer l'objet, et à corriger (« ou une entité »), parce que précisément, le plan imaginaire dans lequel je voudrais tenter de situer sa zone d'action n'est pas *visible* : « son espace d'action se situe *au-delà de l'apparence* », écrit-il plus loin (739 RB souligne). Si le regard est situable a priori, ce n'est pas dans l'espace de la vue, dans le champ perceptible,



c'est dans un espace autre que rien ne paraît fonder, par exemple face à la tête d'argile, sinon mon propre regard. Dès lors le regard pourrait se regarder, s'il ne se voit pas.

Barthes écrit : « toujours le regard *cherche* : quelque chose, quelqu'un. C'est un signe *inquiet* : singulière dynamique pour un signe : sa force le déborde ». (737) Précisons ici ce que cherche le regard : ne peut-on pas dire qu'il cherche à voir ; le regard serait ainsi la disposition de l'œil qui veut voir, une intention qui n'a pas d'objet (pas encore : de là sa tension). C'est ainsi le regard (a) de Lacan auquel Barthes se réfère à la page suivante, ou encore cette phrase que l'auteur tire d'on ne sait où, un discours direct sans introduction :

« Je vous regarde comme on regarde l'impossible. » (740)

Précisément, là pourrait être, dans ce cadre offert par les guillemets, la définition du regard, dans cette équivalence du « vous » auquel on s'adresse comme « l'impossible » (car le possible, à l'inverse, je le vois bien). Et, curieusement, au moment où le « vous » se mue en « l'impossible » dans mon regard, le « je » se fait indéfini : « on ». De fait, dans le regard, je me perds en tant que je cherche l'autre. C'est en ce sens, semble-t-il, que « dans le verbe « regarder », les frontières de l'actif et du passif sont incertaines » (738), c'est en ce sens aussi que ce qui se perd dans le regard c'est l'œil, comme origine physique, topologique et charnelle de ce que voit le corps percevant.

Néanmoins, dans notre perspective qui est celle du corps percevant, le régime de cette perte ne peut être considéré qu'à l'aune de sa position actuelle, si inactuel, précisément, que se fasse l'œil du regard : de sorte que si l'on ne peut parler de « perte de l'œil », on devrait dire « égarement » car jamais l'œil dans le geste même de son errance ne fait réellement défaut. Il « déborde », écrit Barthes ; aussi relèverait-il moins d'une absence que, comme on essayait de le montrer précédemment, d'un excès.

Dans le même texte l'auteur évoque les portraits du photographe Avedon, et le regard des visages photographiés dirigés droit sur l'objectif : « tous les sujets qu'il photographie, plantés devant moi, me regardent en face, droit dans les yeux. » Mais il corrige : « En fait, le portrait ne regarde personne et je le sais ; il ne regarde que l'objectif [...] ». De fait, le regard me regarde et ne regarde personne tout à la fois ; Barthes s'explique de ce paradoxe :

Le regard, rendu ici par le photographe d'une manière emphatique (autrefois, ce pouvait être par le peintre), agit comme l'organe même de la vérité : son espace d'action se situe *au-delà de*

l'apparence : il implique du moins que cet au-delà existe, que ce qui est « percé » (regardé) est plus vrai que ce qui s'offre simplement à la vue. (739, RB souligne)

Tel est ainsi l'espace ouvert par le regard, un espace inactuel à l'intérieur de l'espace actuel ; et dans la manière occidentale, dans la mesure où le regard perce le visible, c'est toujours le vrai qu'il signale, qu'il décèle derrière l'apparence. Dès lors, pour que le sujet photographié me regarde, il me faut me trouver moi-même dans cet « espace d'action [qui] se situe au-delà de l'apparence », il me faut moi-même m'envisager comme regardé. On retrouve ainsi les frontières improbables de l'actif et du passif du verbe regarder, et l'engagement dans une réciprocité qui se joue en marge du visible. En somme, quand je dis voir un regard, il semble en fait que je regarde le portrait me regarder. On comprend dès lors que le visage d'argile n'ait pas besoin d'yeux pour cela puisque – et on rejoint là Lacan – « tout regard est un regard par moi imaginé au champ de l'autre ». Le psychanalyste dit ici autrement ce que l'on voudrait montrer : il n'y aurait ainsi dans le regard qu'imagination projetée, par l'œil et à l'endroit de l'œil, qu'excès partagé ; et quand Barthes dit que le regard perce le visible, alors devrait-on comprendre qu'il crève la vue ?

Rien à voir avec le regard, en effet ; d'évidence néanmoins, pour que le regard perce le visible il faut bien que ce dernier soit marqué d'une manière ou d'une autre, qu'il fasse du moins « surface » ; et ce que traverse alors le regard, ce au-delà de quoi il passe, ce ne peut être que la vue. Dès lors, la vue resterait nécessaire comme espace à transgresser dans le regard, par quoi il semble qu'on retrouve l'œil en corps et cette sorte de ductilité qui constituait l'œil en quête, par laquelle ce dernier déborde à partir de son lieu d'origine.

Pourtant, reste à distinguer ma vue de celle de l'autre (la tienne), car si dans le regard, ainsi que le montrait le curieux ballet de Watt et du narrateur, les frontières qui nous séparaient se font incertaines, tes yeux et les miens ne sauraient se rejoindre dans la vue, dans ce milieu perceptible où chacun de nous reste vissé dans son corps, à distance l'un de l'autre, chacun son parc. Devant le regard des sujets photographiés d'Avedon, on l'a vu, Barthes s'insinue facilement dans cet espace intermédiaire, l'au-delà de l'apparence que leur regard ouvre ; il faut dire que s'ils « me regardent » et « ne regardent personne », en revanche assurément ils ne voient rien. Pas plus que la statue d'argile. Ils regardent sans voir. On peut dire que leur regard est un regard d'aveugles. Mais qu'en est-il de l'autre, du vivant, qui a des yeux et qui voit ? Barthes revient alors à Lacan :

A un moment, la psychanalyse (Lacan, *Séminaire I*, p.243) définit l'intersubjectivité imaginaire comme une structure à trois termes : 1° je vois l'autre ; 2° je le vois me voir ; 3° il sait que je le vois. Or, dans la relation amoureuse, le regard, si l'on peut dire, n'est pas aussi retors ; il manque un trajet. Sans doute, dans cette relation, d'une part je vois l'autre, avec intensité ; je ne vois que lui, je le scrute, je veux percer ce corps que je désire ; et d'autre part, je le vois me voir, je suis intimidé, sidéré, constitué passivement par son regard tout-puissant ; et cet affolement est si grand que je ne peux (ou ne veux) reconnaître qu'il sait que je le vois – ce qui me désaliénerait : je me vois aveugle devant lui.

(OC III 739, je souligne par le trait)

Les trois termes de l'intersubjectivité imaginaire définissent ainsi le regard (et non la vue), avec son imaginaire, son intensité, sa réciprocité, sa recherche (« je le scrute ») ; or l'expérience que décrit Barthes dans ce passage de l'amoureux qui regarde qui il aime – cette sorte de pléonasme : tout regard est amoureux puisqu'il recherche l'objet de son désir – fait justement l'épreuve de l'absence du visible dans le regard : « il manque un trajet ».

En effet, on peut considérer que l'action « je le vois », s'il s'agit du regard et non de la vue, trouve son expansion inévitable dans « je le vois me voir » : c'est cela le regard, qui nous fait entrer l'autre et moi dans cet espace d'action au-delà de l'apparence où la réciprocité immédiatement règne, le champ perceptif où « on » regarde « l'impossible ». Si Barthes freine au moment de la troisième proposition « il sait que je le vois », c'est que cette dernière le tirerait hors du regard : non seulement ce « il sait » resterait à définir (comment saurais-je, moi, ce que sait l'autre ?) mais il introduit dangereusement un autre régime (« savoir » et non plus « voir ») qui ouvre la possibilité intraitable d'une inversion, le bel objet de mon regard se ferait sujet, et d'un savoir sur lequel je n'ai pas de prise. Ce que Barthes refuse ici, il semble que ce soit la vue, et son lot d'indifférence, par lequel l'autre et moi restons à distance l'un de l'autre, lui sachant de son propre savoir et moi nécessairement aveugle, à nouveau chacun son parc. La vue le désaliénerait, suppose-t-il, et en effet cette reconnaissance de l'autre comme objet indépendant, qui s'échapperait de la subordination à mon regard dans lequel « être ensemble, c'est peut-être quelque chose » (Beckett), m'oblige, moi le « on » qui me regardais dans « l'impossible », à affronter l'irréductible actualité d'un je qui te voit, seulement, hors de tout privilège.

La constitution passive de l'autre, et de moi par l'autre, dans le regard ne supporterait pas la vue (« je me vois aveugle devant lui ») ; de fait, si le regard se regarde, la vue ne peut que le faire disparaître¹. Est-ce à dire cependant que le regard fait disparaître la vue ? non, car

¹ C'est ce que dit autrement le beau texte de Jacques Derrida « Ne faut-il pas choisir entre regarder, voire échanger ou croiser des regards, et voir, tout simplement voir ? et d'abord entre voir le voyant et le visible ? Car

cette dernière, on le notait plus haut, intervient nécessairement comme sorte de surface à percer, espace à transgresser. Nul doute qu'il me faille voir pour regarder, mais je regarde toujours « au-delà de l'apparence », au-delà de ce que je vois. De là peut-être que je crois voir (que je regarde) un regard dans le visage d'argile, même si cet objet n'a à la place des yeux que des béances : l'espace de son regard est ouvert.

De là aussi semble-t-il, à l'inverse, la révocation du regard dans l'autoportrait de Guibert aux yeux bandés : s'il ne voit pas actuellement davantage que la statue d'argile, il a couvert l'espace de son regard, et ce geste bannit, en plus de sa vue, son regard même en occultant toute ouverture.

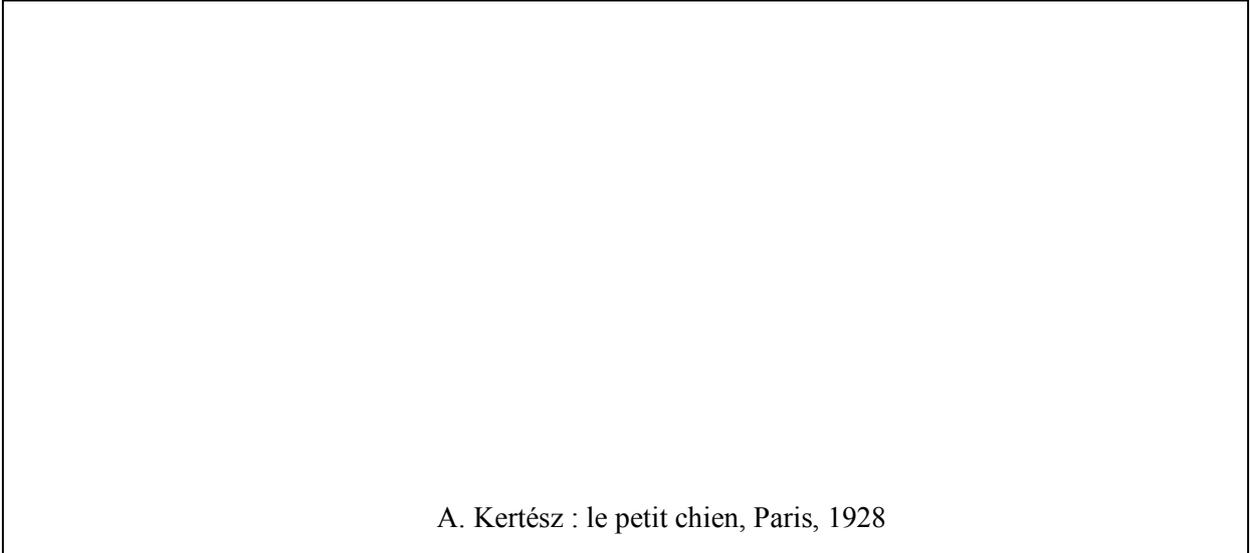
autoportrait 1986 (Ph)

Dès lors, il apparaît que le regard de l'autre n'a pas tant besoin d'yeux que d'un espace où ils s'égarer, autre façon d'envisager l'égarer de l'œil dans le regard : même *visiblement* dans le regard l'œil part en quête, se tire, se tend à partir de son lieu d'origine, excède sa position d'œil en corps. Barthes le dit encore autrement dans *La Chambre claire* :

C'est que le regard, faisant l'économie de la vision, semble retenu par quelque chose d'intérieur. Ce jeune garçon pauvre qui tient un jeune chien à peine né dans ses mains et penche sa joue vers lui (Kertész, 1928), 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.

(CC 175, RB souligne par l'italique)

si nos yeux voient du *voyant* plutôt que du *visible*, s'ils croient voir un regard plutôt que des yeux, dans cette mesure du moins, dans cette mesure en tant que telle, ils ne voient rien, dès lors, rien qui se voit, rien de *visible*. Ils sombrent dans la nuit, loin de toute visibilité. Ils s'aveuglent pour voir un regard, ils évitent de voir la visibilité des yeux de l'autre pour ne s'adresser qu'à son regard, à sa vue seulement voyante, à sa vision. » (*Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Galilée, 2000, p.12)



A. Kertész : le petit chien, Paris, 1928

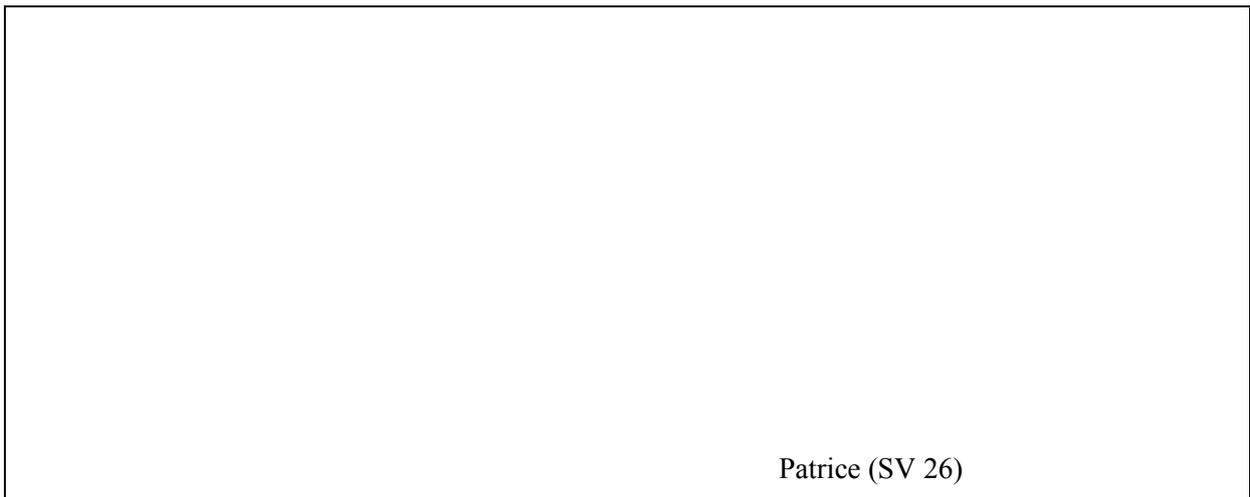
Déborder tout à l'heure, ou retenir « vers le dedans » maintenant. Le Regard qui regarde l'objectif et en fait ne regarde rien entretient toujours ce rapport dynamique à la contrainte ; il relève toujours de la tension. Barthes précise ici que le regard paraît faire l'économie de la vision ; et sa phrase suggère que cette économie déterminerait la tension vers l'intérieur, la retenue, comme si dès lors ce geste de l'œil qui consiste à déborder à l'extérieur dans le regard désignait pathétiquement l'impossibilité actuelle qu'il a de se dégager totalement du lieu de la vue (Barthes dit de la vision). En somme cette économie relèverait d'un effort, et cela qui serait le regard serait cet effort visible de l'œil qui tente de s'issir hors du lieu d'où il voit.

Yeux de chouette, de hibou, d'autruche, de mouette...

On l'a vu dans le chapitre précédent, dans l'œuvre photographique d'Hervé Guibert les portraits ont en commun cette particularité que les sujets regardent encore l'objectif, et remarquait-on, non pas à la manière d'Avedon ou du garçon au petit chien de Kertész, mais de façon à ce qu'ils désignent par leur regard même la présence du photographe dans le hors-champ de la photo, face à eux. Ainsi dans la photo-titre qui faisait la couverture du *Seul visage*, l'objectif allait chercher très loin au-delà de la foule, à l'autre bout de la salle, le seul regard tourné vers Hervé Guibert. De la même manière, tous les personnages (qui « pourraient être ceux d'un roman ») regardent celui qui les photographie parce que ce dernier ne regarde et ne photographie que ceux qu'il touche ; la photo en finit par représenter, plus que l'individu qui y figure en portrait, le rapport qui unit l'auteur et le personnage qui est photographié. On s'avère ainsi contraint de parler d'auteur et de personnage, plus que de photographe et d'objet,

dans la mesure où cette relation qui s'expose dans la photo constitue en soi l'indice d'une narration, la photographie comme aventure, et cela avant même de compter sur l'être-personnage des Thierry-T, Michel-Muzil, Isabelle-Marine, Hans-Georg-Gustav, etc. qu'on retrouve dans les romans. Dans l'œuvre de Guibert toujours les personnages n'existent que dans la mesure où ils ont côtoyé réellement l'auteur : la nécessité propre à la photographie met dès lors en évidence une règle romanesque chez Guibert, il n'est pas de personnage de roman guibertien sans co-présence effective de la personne et de l'auteur, et la photo signale l'aventure de cette relation. On constate ainsi l'importance des regards des personnages photographiés puisque, pour suivre les mots de Barthes, c'est dans l'espace de leur débord que le photographe se situe, qu'il est constitué – en même temps qu'il constitue l'autre comme objet de son regard de photographe. On notera enfin que la « zone d'action » de leur relation se situe dès lors « au-delà de l'apparence », espace dans lequel, puisque la vue y est déposée (dont il est fait l'économie, disait Barthes), l'écrivain mort cède le pas à Hervé Guibert personnage omnipotent².

Il est cependant une exception notable à cette économie des regards (au sens des rapports cette fois) dans les photos de Guibert : le portrait de Patrice Chéreau montre un homme indifférent à qui le regarde. Politesse du jeune écrivain qui admirait le réalisateur au point de laisser son regard libre à sa propre création d'images, peut-être, mais il n'en reste pas moins que ne lui incombe pas à lui la désignation d'une relation qu'il entretiendrait avec le photographe. Pourtant, si Chéreau regarde ailleurs, Guibert ne disparaît pas pour autant, l'absence de regard du réalisateur, son indifférence, est de fait relayée par l'oiseau derrière lui.



Patrice (SV 26)

² voir supra « la caméra déposée : l'écrivain mort » en 2, II de cette étude

Belle alternative que ce regard de cinéaste³ remplacé par celui d'un oiseau de nuit. Reste néanmoins que la chouette ressort à la même problématique que la tête d'argile qu'on évoquait plus haut : l'oiseau empaillé ne voit pas, ne voit rien ; pourtant il regarde : c'est à lui qu'est dévolue la responsabilité de l'ouverture de l'espace inactuel où entre le photographe. Narcisse n'a nul besoin d'être vu pour se regarder dans le regard des autres : « passe tes jours à te mirer dans le regard des autres », se conseillait à lui-même l'adolescent dans *La Mort propagande* p. 99, et, plus tard, dans l'institut pour aveugle : « j'étais beau et ne pouvoir être vu était pour moi un comble de délice » (dA 65)). Peut-être dès lors peut-on affirmer vraiment que le regard des autres se distingue absolument de leur vue, ce que la charge dévolue à la chouette empaillée confirme.

Il se trouve en outre que les oiseaux, et plus particulièrement les yeux d'oiseaux, reviennent de façon presque obsédante dans l'œuvre de Beckett. Un psychanalyste comme Didier Anzieu a pu attribuer cette récurrence au « Bec » qui ouvrait le patronyme de l'auteur, mais peut-être, d'une autre manière, peut-on remarquer que l'oiseau paraît permettre, dans la question oculaire et perceptive, de modéliser la vue en se débarrassant de la complexité des rapports de cette dernière avec la psychologie humaine. En somme, le caractère énigmatique (en fait, proprement bête) du regard aviaire aurait pour fonction de restreindre la question de la perception visuelle au rapport d'extériorité qui lie les yeux d'oiseau (notamment, on va le voir, de la mouette), à ce qu'ils voient. Beckett amoindrirait la difficile problématique dans ce sens :

« *N'importe quel imbécile peut fermer l'œil, mais qui sait ce que voit l'autruche dans le sable.* »
(Murphy 129)

Le problème est ainsi posé dans *Murphy* sous forme de boutade, ou de faux proverbe exotique, il n'en reste pourtant pas moins que la complexité de l'imagination humaine, même imbécile, (peut-être parce que « la paupière humaine n'est pas étanche (heureusement pour l'œil humain) » (Mur 42)), est évacuée comme une facilité au profit de ce qui se présente comme la triviale et vraie question qui est celle du *voir*. Bien évidemment, l'auteur en conférant à Murphy des yeux d'oiseau ne fait que donner une forme au problème qu'il pose et qui ne relève pas d'une recherche ornithologique. Toutefois, l'étrange prise des yeux d'oiseau

³ Hervé Guibert est l'auteur avec Patrice Chéreau du scénario de *L'Homme blessé*, primé à Cannes. Aussi est-ce davantage le réalisateur de cinéma que le metteur en scène de théâtre qu'il nous semble reconnaître ici, du point de vue de Guibert.

sur le monde, telle qu'elle sera décrite à propos de Murphy, oblige à retenir ce discrédit de l'imagination (humaine) au profit d'une extériorité posée dans la question de la perception visuelle.

La référence est ainsi récurrente aux yeux d'oiseau de Murphy. Dès la première page du texte apparaît cette singularité :

Les yeux, froids et figés comme ceux d'une mouette, fixaient sur la moulure lézardée de la corniche une éclaboussure irisée qui allait pâlisant et se rapetissant. (Mur 7)

On sait que Murphy aime à se balancer dans sa berceuse, nu comme un ver et fermement sanglé, les yeux ouverts dans le noir, comme ailleurs Watt pour qui

Le problème de la vision, en ce qui concernait Watt, ne comportait qu'une seule solution : l'œil ouvert dans le noir. Les résultats obtenus par l'œil fermé étaient, de l'avis de Watt, très peu satisfaisants. (Watt 241)

Peut-être toujours en raison de la mauvaise étanchéité de la paupière humaine citée plus haut... De fait, de Murphy on apprend également que « pour qu'il pût voir, il fallait qu'il fût non seulement nuit, mais sa nuit à lui. Murphy croyait qu'il n'y avait pas de nuit comme la sienne. » (Mur 70) Ainsi ce regard ouvert découvre des yeux, qui, Beckett y insiste, ressemblent à la lumière à ceux d'une mouette : quand ils se plongent dans les yeux verts de Célia,

Murphy ouvrit les yeux, froids et figés comme ceux d'une mouette, et en plongeant, avec une grande habileté magique, les dards dans les siens, plus verts qu'ils ne les avait jamais vus et plus désespérés qu'il n'en avait jamais vu à personne. (Mur 34)

L'aspect aviaire des yeux de Murphy tient, on le voit, à leur froideur et à leur fixité, et dans le noir il les maintient, « grands ouverts, comme un hibou » selon le jugement de Ticklepenny (p.139). Le narrateur juge nécessaire de donner des explications à cette façon de garder les yeux grands ouverts dans le noir : elles sont livrées au chapitre VI, avec les trois zones que l'esprit de Murphy visite ainsi, entre Descartes et Pascal, évidemment via Belacqua.

La description des trois zones qu'effectue, « pénible tâche », le narrateur omniscient, manifeste la recherche de Murphy : les yeux ouverts dans le noir semblent permettre d'ouvrir « pas les bleus les autres », de voir le monde avec parallèles (première zone), le monde sans parallèles (deuxième zone, où se tient Bellacqua) et enfin dans la troisième, un flux informe, où Murphy se fait atome débarrassé de volonté, ciron dans l'infini. Toutefois, ce qui nous intéresse ici pour le moment, c'est que lorsque les yeux de mouette de Murphy se font ceux d'un hibou, y compris un témoin aussi trivial que Ticklepenny reconnaît le signe d'une aliénation qu'on doit prendre au sens propre, ce dont Murphy s'avère évidemment heureux :

le moi qu'il aimait avait l'aspect, même à l'œil grossier de Ticklepenny, d'une aliénation réelle. Ou, plus exactement, conférait cet aspect sur le moi qu'il haïssait. (Mur 140)

La délectation de Murphy à la remarque de l'autre personnage relève ainsi de l'apparence concordante entre son corps tel qu'il est visible à Ticklepenny et tel qu'il est imaginé par Murphy lors même que ce dernier par son exercice mental effectue sa métamorphose : lorsque les yeux de mouette de Murphy se transforment apparemment en ceux d'un hibou, Murphy se transforme lui-même en atome. Une fois encore, l'objectif beckettien poursuivi par Murphy tient à la tentative de s'extirper hors de la perception de soi.

Petit à petit, l'oiseau fait son nid. Quand, sans savoir ni comment ni pourquoi, il revint à lui, ou plutôt de lui, il vit d'abord l'air, puis sa cuisse moite de sueur, puis, comme projeté par Griffith sur l'écran muet en demi-longueur à travers un voile de larmes, Ticklepenny, cause peut-être de son réveil. (Mur 139)

Mais là aussi Beckett revient à la métaphore de l'oiseau : qu'est-ce qui pourrait justifier la pertinence de cette expression cliché (« Petit à petit, l'oiseau fait son nid ») dans le contexte du réveil de Murphy sinon que ses yeux de hibou (selon Ticklepenny) recouvrent l'aspect habituel de ses yeux de mouette, froids et figés, on l'a vu ? En somme, les yeux de mouette de Murphy seraient ceux qui ont prise sur le monde extérieur, c'est-à-dire l'air, sa cuisse, Ticklepenny, mais aussi Célia à la page 34, ou la moulure lézardée de la première page du roman ; alors que ses yeux de hibou s'élargiraient, s'arrondiraient sur le spectacle mental des trois zones où il s'échappe.

Ces hypothèses sur le changement d'aspect des yeux de Murphy selon ce qu'il regarde (ou, plus exactement, selon les yeux qui regardent, les bleus ou les autres, ceux de mouette ou

ceux de hibou) prennent aussi appui sur le passage de la mort de M. Endon. Murphy s'est déjà senti « les yeux envahis par la brillante queue d'aronde que formaient les bras et les jambes de Monsieur Endon » (p. 176) , et cette « parure » d'hirondelle prélude à la vision de Murphy du « Rien, cet éclat incolore dont une fois sorti de la mère on jouit si rarement, et qui est l'absence (pour abuser d'une distinction raffinée) moins du *percipere* que du *percipi*. » (Mur 176). Il ne s'agit bien sûr que d'un bref suspens de l'« insupprimable perception de soi » (*Film*) car « la chose sans accidents, communément dite rien » se dissipe avant la fin du paragraphe « dans le tourbillon familial de puanteurs, d'aspérités, de cacophonies et de cacoramas, et Murphy vit que Monsieur Endon n'était plus là. » (p.177). En effet, soit pressentiment de la part de Murphy soit télépathie de celle de M. Endon, ce dernier va mourir peu après, à l'issue d'une crise – au cours de laquelle on peut noter qu'il joue obsédamment de la lumière du couloir avec le bouton témoin, comme si l'alternance lumière/obscurité préparait l'accès à la troisième zone du hibou Murphy.

Le récit de la mort de M. Endon qui s'effectue sur près de deux pages s'appuie essentiellement sur la description des yeux de ce dernier, que Murphy observe avec une précision rare, en s'en approchant au plus près : deux aspects parallèles nous y intéressent, l'un concerne l'oiseau Murphy, l'autre relève de l'expérience visuelle de la fin que Murphy fait en regardant les yeux de M. Endon.

Monsieur Endon, immobile sur le dos, fixa des yeux un objet infiniment lointain, peut-être le célèbre ciron au ciel du vide cosmique, Murphy s'agenouilla à côté du lit, qui était bas, prit la tête de Monsieur Endon entre les mains, et braqua son regard myope sur les grands phares parallèles

(Mur 178)

D'autres métaphores et comparaisons renvoient curieusement, après « les grands phares », au lexique de l'automobile (« l'iris ainsi réduit n'était qu'une mince jante glauque, [...] et ressemblait tellement à un roulement à billes entre le blanc et le noir » p. 178), de sorte que le face à face Murphy-Monsieur Endon pourrait évoquer le face à face nocturne du hibou et des phares de la voiture sur les routes de campagne. C'est en effet la nuit, « l'heure froide, noire, humide, qui précède l'aube » (p. 179) et du point de vue de l'oiseau Murphy, on pourrait entendre comme la description de l'accident que cette rencontre avec des phares ne pouvait qu'annoncer ces mots « exigeant si fortement d'être prononcés qu'il les prononça en plein dans le visage de Monsieur Endon » (p.179, je souligne) :

La dernière vue que Monsieur Murphy obtint de Monsieur Endon fut Monsieur Murphy inaperçu par Monsieur Endon. Ce fut également la dernière vue que Murphy obtint de Murphy. (Mur 179)

Ainsi frappé en plein par les phares de M. Endon (où peut-être on pourrait voir aussi la poétique direction de Baudelaire), Murphy va finir : il ne parviendra plus, couché « dans les touffes d'herbe trempées de bruine et de rosée » à se faire des images, de Célia, de sa mère, de son père etc., mais aussi des moutons, des marchands de couleurs, des hiboux... jusqu'à ce que rentré dans sa mansarde, son corps soit enfin tranquille, libre, dans l'explosion due à la fuite de gaz, « chaos surfon », des WC (p. 180). Peut-être alors le face à face avec les phares de M. Endon déterminait-il nécessairement la fin du hibou Murphy.

Mais il faut revenir aux yeux de M. Endon que la métaphore automobile, bien que filée, reste loin d'épuiser.

En forme, ils étaient remarquables, étant à la fois saillants et enfoncés, *lusus naturae* comportant des orbites si largement évasées que les pommettes et le front semblaient s'être éboulés. Et en couleur à peine moins, n'en ayant pour ainsi dire pas. Car le blanc, dont un mince segment brillait au dessous de la paupière supérieure, était d'une abondance anormale, et les prunelles prodigieusement dilatées, comme par un défaut permanent de lumière. L'iris ainsi réduit n'était qu'une mince jante glauque, d'une consistance de frai, et ressemblait tellement à un roulement à billes entre le blanc et noir que ceux-ci auraient pu se mettre à tourner en sens opposés, et même dans le même sens, sans que Murphy en eût ressenti la moindre surprise. Les quatre paupières étaient légèrement renversées en dehors, dans un ectropion naissant d'une grande force d'expression, mélange de ruse, de dépravation et d'attention ravie. Approchant ses yeux de plus près encore, Murphy put distinguer la dentelle rouge du mucus, un grand point de suppuration à la racine d'un cil supérieur, le filigrane des veines comme la patenôtre inscrite sur un ongle du pied, et dans la cornée, horriblement pâle, faussée et réduite, sa propre image. Ils étaient fin prêts, Monsieur Murphy et Monsieur Endon, pour un baiser papillon, si c'est bien là toujours l'expression correcte. (Mur 178-179)

Cette auscultation extrêmement minutieuse des yeux dilatés de M. Endon par Murphy s'achève ainsi sur l'image de lui-même, prise dans la cornée de M. Endon. Il semble de fait que ce que cherche Murphy en scrutant ainsi les yeux de M. Endon dès le moment où il l'a reconduit dans sa chambre et que ce dernier a braqué ses yeux sur « peut-être le célèbre ciron du ciel cosmique », soit l'image, enfin vue par les yeux (bleus, pas les autres), de ce que voient les yeux de hibou grands ouverts dans le noir, ou ce par quoi l'on commençait cette analyse, de façon à savoir enfin « ce que voit l'autruche dans le sable » (Mur 129). Or, ce sur

quoi se termine l'investigation de Murphy, c'est l'image de lui-même. Pourtant, la rigueur beckettienne met clairement au point que cette vue reste celle de Murphy, et non de M. Endon. Un court tercet, qui exige d'être dit à haute voix par Murphy, définit très clairement ce que voit M. Endon, et ce qu'il ne voit pas (plus) :

« La fin enfin vue de lui,
lui-même pas vu par lui,
et de lui-même. »

Demi-soupir.

– La dernière vue que Monsieur Murphy obtint de Monsieur Endon fut Monsieur Murphy inaperçu par Monsieur Endon. Ce fut également la dernière vue que Murphy obtint de Murphy.

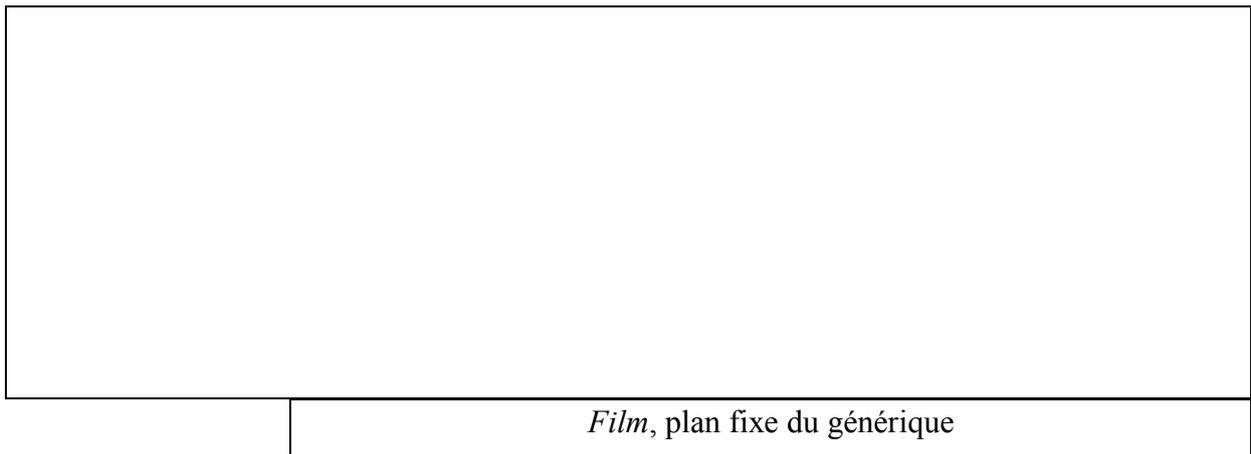
Demi-soupir.

– Rien ne saurait mieux résumer la relation entre Monsieur Murphy et Monsieur Endon que la tristesse de celui-là en se voyant dans la dispense dont jouissait celui-ci de voir autre chose que lui-même.

La distribution est ainsi faite : Murphy ne voit que lui-même dans les yeux de M. Endon et voit que M. Endon ne se voit plus lui-même ; et M. Endon ne voit ni Murphy (« inaperçu ») ni lui-même (« dispense »). Que reste-t-il vu par ce dernier sinon la fin ? la curieuse formulation « la dernière vue que Murphy obtint de Monsieur Endon » signale l'aporie que constitue l'œil : si du côté de M. Endon, lui-même n'est pas vu par lui, ni de lui ; du côté de Murphy, l'œil libre de percipi de et par M. Endon se fait lieu du percipi *de Murphy, par l'œil de M. Endon*. Le jeu des prépositions de et par installerait dès lors la répartition de l'origine et du moyen du percipi : l'origine ou génitif « de » étant pour M. Endon abolie (enfin dispensé qu'il en est), reste la modalité « par » du percipi laissé là sous les yeux de Murphy. On veut ici suggérer que l'œil mort grand ouvert, en somme l'objet œil entièrement disponible, paraît constituer le lieu irréductible du percipi, quelle qu'en soit l'origine. De sorte qu'en voyant un œil aveugle, on obtient toujours par lui une vue de soi.

Mais c'est ici aller un peu vite, car Murphy voit d'abord, avant l'image de lui-même, l'œil dans tous ses détails, de l'iris réduit par la dilatation à la sclérotique immense sous la paupière, la base infectée d'un cil, le mucus rouge... Et ce n'est qu'à l'issue de cette longue observation qu'il aperçoit « dans la cornée » l'image de lui-même. Quelque chose se passe ici dans le parcours visuel par Murphy des yeux de M. Endon qui importe : le délai après lequel il finit par se voir paraît d'évidence ressortir à celui qu'on notait dans les réactions des

personnages qui affrontaient Œ dans *Film*⁴ ; mais un élément nouveau est apporté : l'image de Murphy est « dans la cornée » de l'œil de M. Endon, c'est-à-dire non plus en un certain point de l'œil, prunelle ou blanc ou coin de paupière, mais dans cette « tunique antérieure et transparente de l'œil »⁵ qui couvre l'ensemble de sa surface. Plus précisément encore, l'image spéculaire n'apparaît pas *sur* la cornée comme sur un écran, mais *dans* la cornée, en d'autres termes prise dans la tunique de l'œil de l'autre où elle apparaît « horriblement pâle, faussée et réduite ». Ceci implique de la part de qui « s[y] voit à ce point perçu » (Fi 118) une posture de l'œil qui se distingue de celle par laquelle Murphy voit tous les détails des yeux de M. Endon : après le balayage des différents détails de la surface mentionnés plus haut, c'est ainsi un « plan » de l'ensemble de l'œil qui prélude au surgissement de l'image de soi, avec qui plus est une sorte de recul propre à envisager la transparence de la cornée à l'intérieur de laquelle est prise l'image. Finalement, « la dernière vue que Monsieur Murphy obtint de Monsieur Endon » est celle-ci qu'on affrontait dès le premier plan de *Film*, par quoi la vue que l'on obtient est soi-même inaperçu par l'œil Œ.



Film, plan fixe du générique

Dès lors l'œil est bien le lieu de « l'insupprimable perception de soi », puisque même mort, même débarrassé du percipi qu'il représentait pour son origine propre (M. Endon), il demeure la modalité même du percipi (pour Murphy dans le passage, mais aussi on l'a vu dans le commentaire de *Film*, pour quiconque lui fait face) : même quand il ne voit « rien », on en obtient toujours une vue. Reste que cette vue par lui n'est obtenue que par une position précise de mon propre regard, cette sorte de recul dont on a parlé qui fait que Murphy laisse de côté, renonce finalement à voir tous les détails de l'œil pour ne plus contempler, dans la cornée, que son image : de fait on en revient ainsi aux propos de Jacques Derrida qu'on citait précédemment en note : « Car si nos yeux voient du *voyant* plutôt que du *visible*, s'ils croient

⁴ On observait ce délai dans notre commentaire de *Film* au chapitre I de la deuxième partie

⁵ Définition de la cornée du petit Robert 2

voir un regard plutôt que des yeux, dans cette mesure du moins, dans cette mesure en tant que telle, ils ne voient rien, dès lors, rien qui se voit, rien de *visible*. »

Dans la problématique beckettienne, ne rien voir (de visible) constitue évidemment déjà un progrès vers le pire, reste que cet amoindrissement achoppe toujours sur un irréductible qui est l'œil en tant que modalité (même quand il n'est plus origine) du percipi. Murphy peut bien imaginer ensuite des « prunelles en train d'être raclées » (p.180) pour détacher, désincruster son image, « d'abord des prunelles anonymes, puis celles de Monsieur Endon », l'œil persiste comme modalité du percipi, passage inobstruable à l'image de soi dans la transparence de sa cornée. En outre, on retrouve ici la nécessité de l'ouverture pour le regard, qui n'a rien à voir avec la vue, qu'on notait dans les béances de la tête d'argile, et à l'inverse interdite par les yeux bandés, au passage obstrué, de l'autoportrait guibertien : le débordement signalé par Barthes comme constitutif du regard de l'autre trouverait par où s'épandre dans cette paroi perméable à l'image, cette épaisseur transparente qu'est la cornée.

Malone meurt semble apporter encore un exemple de cet œil qui fait passage au percipi et qui dès lors qu'il s'impose, interdit alors nécessairement toute fin parce qu'il incarne cette modalité du percipi. D'abord Beckett insiste sur les yeux de mouette, encore, de Sapo : « ses yeux clairs et fixes comme ceux d'une mouette » (Mal 29). Ces yeux, que Sapo tient selon sa mère de son père « étaient bleus à peine. En plus clair, disait Mme Saposcat. » (Mal 26), ils ont également cette autre particularité que même si Sapo les levait volontiers vers le ciel, « il ne savait pas regarder ces choses, les regards qu'il lui prodiguait ne lui apprenaient rien sur elles. Il confondait les oiseaux entre eux, et les arbres, et n'arrivait pas à distinguer les unes des autres les céréales ». Seul le vol de l'épervier échappe à cet étrange syndrome qui rapproche Sapo davantage de l'autruche que de « n'importe que imbécile » :

Mais il aimait le vol de l'épervier et savait le reconnaître entre tous. Immobile il suivait des yeux les longs vols planés, l'attente tremblante, les ailes se relevant pour la chute à plomb, la remontée rageuse, fasciné par tant de besoin, de fierté, de patience, de solitude. (Mal 27)

En somme après la mouette Murphy qui se transformait apparemment en hibou, cet autre personnage mouette de Beckett est encore fasciné par un rapace. On le notait brièvement dans le commentaire des plans de *Film*, la mouette comme la plupart des oiseaux ne paraît pas regarder de face, mais de profil, d'un seul œil ; et peut-être est-ce là une différence des rapaces qu'on peut relever, le passage d'un œil à deux de la mouette au rapace, passage

enviable pour l'oiseau de mer parce que – c'est du moins ce qu'on trouve chez Murphy – les yeux de rapace sont ouverts sur les trois zones où le personnage peut brièvement suspendre son percipi. Peut-être peut-on aussi envisager ici un lien avec le fait que O et Œ soient, comme la mouette, apparemment borgnes dans leur vision ? et qu'à eux deux, rassemblés dans l'expérience finale du percipi, il y aurait bien les deux yeux ronds du rapace, mais face à face, séparés dans l'expérience de « qui se voit à ce point perçu » ?

Reste en tout cas que Malone attire clairement notre attention sur les yeux de mouette de Sapo, il y revient :

Ces yeux de mouette me font tiquer. Ils me rappellent un vieux naufrage, je ne me rappelle plus lequel. C'est un détail évidemment. Mais je suis devenu craintif. Je connais ces petites phrases qui n'ont l'air de rien et qui, une fois admises, peuvent vous empester toute une langue. *Rien n'est plus réel que le rien*. Elles sortent de l'abîme et n'ont de cesse qu'elles n'y entraînent. Mais cette fois je saurai m'en défendre. (Mal 29-30)

Quel est ce naufrage, cet abîme dont le souvenir menace à partir des yeux de mouette du personnage ? On veut tenter ici une hypothèse, à partir du seul naufrage qui apparaît dans *Malone meurt* et qui dès lors pourrait constituer la référence à laquelle Malone fait allusion. A la fin du roman, en effet, l'infirmier « Lemuel f[a]it monter dans la barque Macmann et les deux autres, y mont[e] lui-même et ils s'éloign[ent] du rivage, tous les six » (Mal 190). On sait qu'il s'est débarrassé, à coups de hache, des deux accompagnateurs, et a laissé Mme Pédale sur le rivage, n'emmenant avec lui que les cinq pensionnaires : le jeune, le maigre, le barbu, l'Anglais et enfin Macmann ; sitôt embarqués,

Glouglous de vidange. (Mal 190)

Après la notation sonore de ce bruit de l'abîme, l'absorption du naufrage, c'est la description visuelle de « l'enchevêtrement de corps grisâtres », de la nuit, de la barque et de ses passagers qui va suivre :

Ils sont loin dans la baie, Lemuel ne rame plus, les rames traînent dans l'eau. La nuit est parsemée d'absurdes

absurdes lumières, les étoiles, les phares, les bouées, les lumières de la terre, et dans la montagne les faibles feux du genêt qui brûle (Mal 190)

Mais qui voit ces lumières marines ? Ce pourrait être l'œil d'une mouette en vol, qui pas plus que Sapo⁶ ne comprend toutes ces lumières, « absurdes » ; cela justifierait dès lors que les yeux de mouette de Sapo rappellent à Malone « un vieux naufrage », comme si ces yeux de mouette devaient être présents lors du naufrage final.

Le temps paraît s'arrêter quand Lemuel « lève sa hache, où le sang ne séchera jamais », comme une dernière image, fixe comme une photographie (ou peut-être froide et figée comme l'œil d'une mouette ?) ; et Beckett, pour finir, déroule une logique de l'épuisement qui fonctionne par variation et répétition des items pour essayer d'arriver au rien terminal, programme explicite de l'ensemble du roman *Malone meurt*.

Le frapper évoqué avec la hache de Lemuel s'amoindrit d'abord en toucher

Ce n'est pour frapper personne, il ne frappera personne, il ne frappera plus personne, il ne touchera jamais plus personne [...]

Ensuite il exténue la série des objets avec lesquels il ne touchera plus, niant systématiquement les compléments de moyen : ni avec + objet (son marteau, son bâton (x 4), son poing, son crayon), et même est nié le mode « ni en pensée, ni en rêve ». On notera au passage que les accessoires de Lemuel (hache et marteau) sont relayés par ceux de Malone (bâton, crayon) comme moyens épuisés de la même manière. Personne, c'est-à-dire l'objet à frapper ou toucher s'est également éteint. D'autre part toujours dans ce même passage que l'on copie ci-dessous la volonté malonienne de dire (« je veux dire ») intervient, justifiant peut-être le moyen toujours nié de frapper aussi avec le crayon. Reste pour un temps à la suite du « ni avec » la coordination *ni* seule qui épuise toutes les alternatives en s'épuisant lui-même :

[...] ni avec elle [sa hache] ni avec elle ni avec ni avec ni

ni avec elle ni avec son marteau ni avec son bâton ni avec son bâton ni avec son poing ni avec son bâton ni avec ni en pensée ni en rêve je veux dire jamais il ne touchera jamais

ni avec son crayon ni avec son bâton ni

⁶ « Le soleil, la lune, les planètes et les étoiles, ne lui posaient pas de problème. Ces choses étranges et parfois belles, qu'il aurait toute sa vie autour de lui et dont la connaissance le tentait par moments, il acceptait avec une sorte de joie de ne rien y comprendre » (Mal 27)

Les lumières disparaissent à leur tour en même temps qu'en dernier écho le « je veux dire »

ni lumières lumières je veux dire
jamais voilà il ne touchera jamais

Resterait alors seul le geste suspendu du toucher, encadré par « jamais », mais après que lumières et vouloir dire ont disparu, le déictique « voilà » fait son entrée. Il s'agit en ce qui nous intéresse d'un moment important car peut-être devrait-on dire plus exactement que faire son entrée que « voilà » *reste* comme amoindrissement des lumières et du vouloir dire, en tant que leur résidu commun. « Vois là », c'est l'œil ouvert dans le noir qui reste quand le vouloir dire et les lumières finissent, c'est le geste de voir seul, tendu vers le spectacle. (n'est-ce pas aussi, peut-être, les yeux du hibou qui viennent remplacer ceux de la mouette ?)

Le voilà se maintient une fois même en effet que le spectacle a disparu « il ne touchera jamais », et aussi une fois que le temps, même indéfiniment nié « jamais », s'exténue à son tour.

il ne touchera jamais
voilà jamais
voilà voilà

Reste alors pour finir le miroir ironique du « voilà voilà » du baiser papillon de Murphy et de M. Endon, l'œil dans l'œil, comme le face-à-face de Œ et O, qui précède la dispense du percipi : (« La fin enfin vue de lui,
lui-même pas vu par lui,
et de lui-même. » (Mur 179))

plus rien (Mal 190)

Après quoi, enfin englouti le voir dans lui-même (ni vu de, ni vu par), il y a « plus rien », c'est-à-dire encore un moindre qui résiste dans sa tension, sa dynamique : *plus*. Ce pourrait bien être l'œil qui reste comme « *nothing more* » : « rien + », un rien irréductible et irréductiblement tendu vers son débordement, la possibilité d'un éclat pris dans la cornée :

(*Film*, plan fixe du générique : également final)

« *Rien n'est plus réel que le rien* », disait Malone en se souvenant du vieux naufrage que lui rappelaient les yeux de mouette de Sapo. Ce « super-réel », ou ce moindre, qui définit ainsi le rien trouverait dès lors avec l'œil sa figure beckettienne : on sait que jamais n'est atteint le « vrai noir où à la fin ne plus avoir à voir » (Mvmd), et peut-être n'est-ce pas tant en raison de l'impossibilité de faire le noir ou la lumière, que de cette irréductibilité des yeux (les bleus ou les autres) à faire passage aux images (visuelles ou imaginaires) : dans le vrai noir pourrait de fait persister le rien à voir. Il semble dès lors que la distinction récurrente qu'effectue Beckett entre les yeux bleus et ceux de derrière dans *Comment c'est*, de la même manière que l'importance extrême qu'il accorde aux yeux de chair – ne serait-ce qu'en nombre d'occurrences du vocabulaire ophtalmique et en volume de lignes prêtées à leur description – serve à la stigmatisation des contraintes propres à la perception visuelle (réalité du corps, de sa position et de ses limites (chacun son parc), champ perceptible, champ perceptif) qui seraient également valables, cette fois métaphoriquement, pour l'autre œil. Ainsi formé à la ressemblance de l'œil de chair, l'autre, celui de l'imaginaire, ne peut pas davantage circuler librement à l'intérieur du crâne : il est comme son jumeau actuel, à la fois retenu et tendu vers l'extérieur, perpétuellement débordant et toutefois astreint à une position fixe, ce dont les « lunettes de l'âme ces chiottes » pourraient bien signifier le scandale.

Dès lors, « l'imaginaire-réel » dont Bruno Clément analysait la mise en place dans l'œuvre de Beckett pourrait trouver ici l'un de ses modes : un imaginaire aux contraintes relevant du réel. La formule de *Comment c'est*, « pas les bleus les autres », obligeait B. Clément à des considérations complexes sur le réel dans l'œuvre lors même qu'il postulait l'imagination comme première, et en somme unique même si polymorphe, dans l'œuvre de Beckett. Le rapport au réel surrogatoire qu'il relevait à l'intérieur du tout imaginaire accentuait selon lui l'effet de réel : davantage même, ou peut-être autrement, c'est nous

semble-t-il cette opposition réalité/imaginaire (les yeux bleus/les autres) qui détermine l'écriture. Se débarrasser de la perception visuelle est assez simple, de fait, il suffit de fermer les yeux (les personnages beckettien ne s'en privent pas, même si « la paupière humaine n'est pas étanche ») ; mais le régime d'images produites par les yeux de l'arrière n'est en soi pas satisfaisant car l'imagination, foisonnante ou pauvre, paraît demander chez Beckett à être elle-même observée :

N'importe que imbécile peut fermer les yeux mais qui sait ce que voit l'autruche dans le sable ?
(Mur 129)

La question esthétique du visible, de comment voir et quoi, et toujours ce passage obligé par l'œil de chair, déterminerait ainsi la question de l'image, même imaginaire. L'œil froid et figé de la mouette, qui ne comprend pas grand chose aux spectacles qui lui sont offerts, reste à la fin quand tout a disparu, et même encore, quand l'imagination est morte dans les « Têtes-mortes » :

Malgré la glace ils passeraient bien pour inanimés sans les yeux gauches qui à des intervalles incalculables brusquement s'écarquillent et s'exposent béants bien au-delà des possibilités humaines. Bleu pâle aigu l'effet en est saisissant, dans les premiers temps (TM 56)

Reste à voir les yeux après l'imagination, car ceux-là, même celle-ci morte, restent encore ; non pas tant en tant qu'ils voient, béants qu'ils sont, non pas en tant qu'origine d'un visible inaccessible à qui les voit (« entrez » voir qu'ils ne voient rien), mais en tant que visibles eux-même, point d'interrogation du visible pour le questionneur d'autruches, invité à observer le percipere réduit, dans la dispense dont ces yeux jouissent du leur, en percipi du visiteur.

C'est d'ailleurs encore « l'œil de proie » qui est convoqué dans *Imagination morte imaginez*, même quand il ne sera plus question de « voir s'ils sont restés tranquilles au fort de cet orage, ou d'un orage pire, ou dans le noir fermé pour de bon, ou la grande blancheur immuable, et sinon ce qu'ils font. » (TM 57, je souligne)

Dans *Bing* de la même manière et la grande blancheur immuable, se distinguent « Seuls les yeux bleu pâle presque blanc » (TM 61) et quand le bleu si pâle est enfin blanc à son tour, on lit :

Tête boule bien haute yeux blancs fixe face vieux bing murmure dernier peut-être pas seul une seconde œil embu noir et blanc mi-clos longs cils suppliant bing silence hop achevé (TM 66)

Et dans « Sans » c'est bien sûr « à l'œil calme » qu' « enfin aucun souvenir ». (TM 76)

La liste des exemples pourrait être très longue qui montre dans l'œuvre de Beckett que l'œil, « l'indicible globe » reste toujours après tout, quand il n'y a – quand il y a – « plus rien », de sorte que c'est ce dernier que Beckett finit toujours par regarder, son écarquillement, ses paupières qui, fermées, ne font que montrer qu'il est là derrière, le vert (féminin) ou le bleu pâle (principal) de son iris que la dilatation de la pupille absorbe dans un cercle étroit à peine discernable, le faisant presque noir et blanc (fin de *Bing*), et la transparence réfléchissante de la cornée où se niche – on la voit toujours mal – l'insupprimable perception de soi, même si lui ne voit rien...

Dès lors, si le mal vu entretient un rapport nécessaire avec le mal dit, ce n'est pas tant parce qu'ils ne coïncident jamais, les traîtres mots trahissant toujours (où l'on devrait accuser leur « fatalité imaginaire » (Barthes)) la trahison des traîtres yeux, c'est parce que ce qui résiste dans l'épuisement du mal voir, jusque dans le « vrai noir où à la fin ne plus avoir à voir », c'est l'œil comme modalité irréductible, même après le percipere, du percipi. Or, comment ne pas dire (ou même à l'inverse réussir à dire enfin) l'œil seul, lieu du voir même pire, objet-tension même mort. Le résidu œil, moindre réel permanent, empêche de voir avec ses iris, pupille, paupière, blanc, etc. l'image contenue dans la cornée, qui est pourtant invisible sans lui. L'aporie résiste. De la même manière peut-être, le mal dire touche toujours à côté, sommé qu'il est de choisir comme le voir entre l'œil et dans sa cornée, après s'être débarrassé du dicible comme le voir du spectacle, il ne peut épuiser l'ensemble de son origine et de sa modalité, du dire et de l'être-dit, de sorte qu'il reste toujours, après avoir tenté d'épuiser le dire, le mal dit comme objet-tension, le pénultième « plus rien », cornée réfléchissant dans sa transparence l'écho persistant de ce qui n'est plus.

En même temps, dans *Cap au pire* apparaît le constat suivant :

Moins vu et de vision lorsqu'avec mots que sans. Lorsque tant mal que pis que lorsque plus mèche. Par les mots les écarquillés obscurcis. Les ombres obscurcies. Le vide obscurci. La pénombre obscurcie. Tout là comme lorsque sans mots. Comme lorsque plus mèche. Mais tout obscurci.

(CaP 51-52)

Alors le dit aurait prise sur le vu, il pourrait l'obscurcir : un progrès vers le pire, le moins vu ; mais lorsque le suintement des mots aura disparu, il apparaîtra que

Suintement seulement pour vu tel que vu avec suintement. Obscurci. Pas de suintement pour vu désobscurci. Pour lorsque plus mèche. Pas de suintement pour lorsque suintement disparu.

(CaP 53)

En somme, pas moyen d'obscurcir le vu sans le dit, inépuisable, il revient au même ; et il n'y a pas de dire pour dire le non-dire, pour ne pas dire le vu obscurci. Dès lors indépendants, le mal vu et le mal dit ne s'épuisent pas ensemble, si l'un obscurcit l'autre, il l'éclaire en disparaissant, et tout est à refaire pour rater mieux encore.

Ainsi, l'œil serait comme la loi réelle du voir, voyant ou visible il en demeurerait la contrainte réelle, sur l'irréductibilité de laquelle achoppe l'épuisement beckettien, comme il faut bien encore un mot pour enfin dire, forcément mal, plus rien, avant de faire silence hors les mots. De là il nous semble l'importance des « yeux bleus » distingués des « autres », de cette restriction triviale qui n'est pas superfétatoire mais au contraire modélisante, qui instaure les contraintes du réel comme tensions, dynamiques qui s'efforcent jusque dans l'imaginaire d'aller vers le moindre : que ce dernier soit essence du sujet imaginant, psychanalytique ou infailliblement rhétorique, ce qui nous intéresse c'est qu'il prenne ici les contraintes réelles du voir et la forme de l'œil comme résidu ; qu'en somme une esthétique de la perception visuelle informe l'œuvre de Samuel Beckett.

En resserrant au plus étroit l'attention sur « le vieux fauteur de troubles », l'œil reste « inchangé en pire », « moindre minimement » dès lors qu'on ne s'attelle plus qu'aux détails qui le font, déjà moins voyant que visible, ocelle toujours suspect.

Voir ; voir rien ; ne pas voir : où disparaître ? (L'hypothèse impossible et obligée de la vue sans œil)

Mais reste une étape, fondamentale, à laquelle on veut s'attacher dans cette question du voir qui prend toujours sa fin dans l'œil. A considérer en effet que la vue articule ordinairement un œil et un objet, il s'avère que le premier résiste lors même qu'on a pu se débarrasser du second, c'est-à-dire du spectacle : c'est ce que manifestait l'intervention du « voilà » juste avant la disparition de « il ne touchera jamais » à la fin de *Malone meurt*. Le présentatif, notait-on, désignait le geste de voir seul, de l'œil ouvert dans le noir, juste après la

fin des lumières, avant de parvenir au pénultième « plus rien » de l'œil. Beckett résout ainsi grâce au présentatif et sa pertinente déplétion déictique le difficile problème de représenter l'acte visuel sans son spectacle. En effet, comment dire la vue si elle n'est pas vue de quelque chose ? si l'œil est ouvert dans le noir ? Si la question du voir mène toujours finalement à l'œil, c'est que comme Barthes le disait de la photographie, la perception « est toujours invisible, ce n'est pas elle que l'on voit » : c'est toujours à travers elle l'objet. Ce dernier évacué, par exemple (définitif) dans le cas de la cécité, c'est alors à l'autre côté du rapport, à l'œil, que celui qui veut décrire la vue s'en remet : lorsque Guibert s'attache dans un paragraphe de *Des Aveugles* à décrire l'absence de vue pour mettre au point le précis « ne pas voir » qui définit leur cécité, face à des destinataires voyants qui s'engluent ordinairement dans les stéréotypes les plus faussés, il en passe nécessairement par l'œil :

Le noir était pour les aveugles une couleur aussi inconnue que le blanc ou le rose. Aucun œil ne voyait noir, tout comme aucune oreille de sourd ne pouvait transmettre un silence, mais une absence de silence ou de stridence. Les aveugles ne voyaient rien, tout simplement. Ils ne vivaient pas dans les ténèbres, car le nerf qui aurait pu leur en donner la conscience était amorphe. (dA 33)

L'absence de couleurs, l'absence de vue relève ainsi explicitement d'une infirmité oculaire : l'instrument de la vue est ruiné, il n'opère pas, tout simplement ; et s'il est difficile à admettre pour un voyant l'absence du voir, tenu de longue date pour un voir-de-l'obscurité, le seul moyen pour l'auteur d'expliquer cet inimaginable aux voyants paraît d'en revenir à la mécanique : opération et instrument. En d'autres termes, si l'absence de vue d'un objet correspond à une expérience courante du voyant (ne serait-ce que dans le temps du regard) et paraît facile à présenter, l'absence de vue tout court, sans qu'il soit question d'objets à voir, sans qu'on puisse en passer par l'aisé invisible, oblige l'auteur à revenir au seul présent indispensable : l'œil. L'œil qui fonctionne, ou fonctionne mal, ou ne fonctionne pas, cet instrument paraît le seul à même de justifier d'un état de la vue, et ce jusque dans l'absence de celle-ci. En somme il serait impossible d'envisager la vue sans l'œil : abstraite de l'objet vu ou à voir, mais aussi de l'œil avec quoi on voit ou pas, la vue, ce rapport seul paraît de fait proprement infigurable⁷.

⁷ à considérer rapidement la vue comme une fonction, avec son organe, il paraîtrait absurde de rechercher ce qu'est le voir sans spectacle et sans instrument ; pourtant c'est ce à quoi œuvrent les textes qu'on étudie ici de Guibert et Beckett : de fait, si l'absence de vue est encore à expliquer, difficulté à laquelle se confronte ici Guibert, c'est qu'il y a bien encore quelque chose à décrire, à représenter, cette « chose » qu'est la vue fût-elle précisément absente.

Cette évidence – tout aussi évidemment problématique – qu'il n'y a pas de vue sans œil, impose une aporie dès lors que celui qui veut décrire la vue sans spectacle ne s'en remet pas à l'œil, c'est-à-dire au cadre, à l'instrument du voir. C'est ce qui se manifeste dans ce passage de *Assez* :

Contrairement à ce que je m'étais longtemps plu à imaginer il n'était pas aveugle. Un jour il s'arrêta et en cherchant ses mots me décrivit sa vue. Il conclut en disant qu'à son avis elle ne baisserait plus.

(TM 39)

L'ellipse de la description, et sa visée évidemment déceptive est encore accentuée par la notation de la manière dont cette description a pu être faite (« en cherchant ses mots »), elle ouvre ainsi une sorte de gouffre ; l'événement annoncé – le seul du paragraphe – « un jour il s'arrêta et décrivit » est escamoté pour le lecteur, et l'accident lui est d'autant plus sensible qu'il est imputable non tant au personnage qui, bien qu'en cherchant ses mots, paraît avoir réussi à décrire sa vue, qu'au narrateur qui manifestement fait le choix dès lors scandaleux d'éliider ce qui faisait l'intérêt de l'événement – voire l'exploit. La double conclusion (du rapport du narrateur et de la description absente du personnage) rajoute encore au sentiment de spoliation du lecteur en apportant une information à la fois dérisoire et importante parce qu'elle indique en creux que le personnage avait de fait à dire de cette vue qui, baissant – et parce qu'elle a baissé et ne baissera plus – est encore quelque chose : on sait assez chez Beckett tout l'existant contenu dans le processus de l'amoindrissement.

Cependant, l'auteur ne fait ainsi, par cet appel d'un puits qu'on n'a fait qu'entrouvrir, que signaler ce qui pourrait définir justement au mieux (ou au pire) la vue : c'est un trou, un vide dont le moindre attribut serait de se tirer soi-même vers le bas (avec ses répits, ainsi que conclut le personnage, mais de fait on n'a jamais vu de vue monter, et l'on sait que Beckett accorde toujours sa préférence aux yeux bleus « en tant que plus périssables » (Dép 34)). Évidemment, à croiser ainsi le trou de l'ellipse (trou qui signale le plein escamoté) et le mouvement de baisse, ce pourrait bien être l'image d'un cylindre qui permettrait aussi de représenter la vue sans spectacle. Quant à ce qu'il y a dans le cylindre, ce que n'a pas répété le narrateur d'*Assez*, ne pourrait-ce pas être ce qui est décrit dans *Imagination morte imaginez*, dans la blanche rotonde où l'on est invité à rentrer, sont déjà par terre les deux corps blancs. Seule la lumière et sa chaleur conjointe y est mobile qui chute et remonte incessamment, et aussi « les yeux gauches qui à des intervalles incalculables brusquement s'écartent et s'exposent béants bien au-delà des possibilités humaines » (56). Mais on a déjà dit que ce qui

restait était toujours l'œil ; quant à la vue elle serait ce cylindre ou rotonde où la lumière varie parallèlement aux mouvements d'yeux de corps déjà bien bas : peut-on supposer alors que ces derniers eux-mêmes assistent dans ce même temps à leur vue sans spectacle ? Outre les yeux, c'est la pulsation de la lumière et de la chaleur qui frappe celui qui entre voir, une fois l'imagination morte, ce qui se passe dans le cylindre.

La vue sans spectacle aurait alors cette forme décrite dans les premiers mots du *Dépeupleur* d'un « Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur. Assez vaste pour permettre de chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine. » (Dép. 7) mais si nul cylindre n'était décrit dans l'évocation de ce que donnaient les yeux ouverts dans le noir de Murphy (qui devrait alors se livrer ainsi à cette recherche grouillante), on retrouve cependant dans le cylindre du *Dépeupleur*, au sol, les trois zones « mentales ou imaginaires puisque invisibles à l'œil de chair » (Dép. 38) que visitait Murphy dans sa berceuse. De la même manière, la fin du *Dépeupleur* passe par la même action que la fin de Murphy : on se souvient que la dernière expérience de ce dernier fut d'observer les yeux de Monsieur Endon, jusqu'à s'y voir enfin perçu de soi lors même qu'il était inaperçu de Monsieur Endon. Là aussi, on trouve identique ce geste qui amène la fin du texte :

Le voilà donc si c'est un homme qui rouvre les yeux et au bout d'un certain temps se fraye un chemin jusqu'à cette première vaincue si souvent prise comme repère. A genoux il écarte la lourde chevelure et soulève la tête qui n'oppose pas de résistance. Dévoré le visage mis ainsi à nu les yeux enfin par les pouces sollicités s'ouvrent sans façon. Dans ces calmes déserts il promène les siens jusqu'à ce que les premiers ces derniers se ferment et que la tête lâchée retourne à sa vieille place. Lui-même à son tour au bout d'un temps impossible à chiffrer trouve enfin sa place et sa pose sur quoi le noir se fait en même temps que la température se fixe dans le voisinage de zéro. (Dép. 54-55)

Pour en finir avec la vue, dans le cylindre aussi, il semble qu'il faille en passer par le « voilà voilà » des yeux dans les yeux, du *percipi* de l'un aperçu dans la dispense dont en jouit l'autre. Pénultième geste avant la fin, « voilà en gros le dernier état du cylindre et de ce petit peuple de chercheurs » qui cherchaient chacun son dépeupleur dans l'espace peut-être de la vue débarrassée de son spectacle, le récit s'achève sur l'obtention du *percipi* dans l'absence de *percipere* de l'autre, dernière étape avant la fin, dernier premier passage obligé de la recherche du non-être ; quand enfin plus perçu de l'autre, se manifeste encore l'insupprimable perception de soi.

Rien, sinon la forme de la rotonde ou du cylindre qui impose pour être décrite l'œil d'un regardeur, ne permet de prétendre plus avant que le cylindre présenterait une forme de la vue sans spectacle dans l'œuvre de Beckett, mais l'espace y est bien ouvert au mouvement et astreint en même temps à l'enfermement, comme on le constatait de l'œil. Dans *Cap au pire*

Le vide. Face aux yeux écarquillés. S'écarquillant où faire se peut. Toutes parts. En haut en bas. Ce champ étroit. [...] Le même vide étroit. Face aux yeux écarquillés. (CaP 21 et 23)

L'espace n'en est fini, du sol au plafond dans les mesures des murs, que pour cet œil qui y entre voir les chercheurs, ces derniers l'arpentent pour en être absents à défaut de pouvoir jamais en sortir. Le seul progrès vers la fin ne peut dès lors que s'effectuer qu'au travers d'une expérience redoublée du cylindre par un œil de chercheur dans le cylindre, c'est ce que paraît faire le vieux vaincu en se penchant finalement sur les yeux de la femme rousse, ou les écarquillés collés aux écarquillés dans *Cap au pire*, se trouver perçu de soi dans l'œil de l'autre, percipi pris dans l'épaisseur transparente de la cornée. En somme, le progrès vers la fin relèverait seulement d'une mise en abyme, recommencement à partir d'une fin précédente : dans le cylindre un œil, dans cet œil la cornée, une cornée-rotonde ou cylindre elle-même : là encore, entrer.

Curieusement, car on n'imagine pas un instant que cette visée beckettienne puisse être celle de Guibert, lorsque ce dernier fait décrire par Robert, personnage presque aveugle, sa vision sans spectacle (c'est-à-dire sans que soit le rien à voir ou le rien vu), on retrouve cette idée de fond du trou qui se redouble à l'infini, cette trouée :

Il était toujours captivé par les miroirs, il s'était assuré qu'il en avait doublé l'intérieur de son crâne, et qu'ils reflétaient à l'infini un lac sombre dans une grotte [...] (dA 63)

Cette remarque arrive justement au moment où le groupe de pensionnaires s'interroge sur le regard de l'autre, à l'occasion de la venue d'un photographe à l'institut : « Qui pouvait donc se permettre de les voir, eux qui ne pouvaient même pas se voir ? ». Ce scandale, que non-voyants les aveugles sont cependant vus, cette cassure trop nette du percipi et du percipere devant laquelle les autres s'insurgent, Robert semble en déduire personnellement que « l'appareil devait être une sorte de miroir », appareil photo comme appareil de vue. Ainsi conçue, la vue des voyants aurait surtout ainsi pour privilège cette capacité non tant de refléter la visibilité du monde, le percipere, que de donner accès à l'image spéculaire, au percipi. Est-

ce à dire, en termes beckettien, que ces derniers seraient, chanceux, naturellement dispensés de « l'insupprimable perception de soi » ? La question du narcissisme leur a été posée, « par sottise plus que par méchanceté » par le professeur de philosophie : « Robert n'écrivit pas un mot, il dessina sur la page le cadre d'un miroir dans lequel se reflétait un asticot. » (dA 34) Le manuscrit de *Des aveugles* montre que l'auteur avait d'abord pensé à une tête de mort qui se reflétait dans le miroir du dessin de Robert, mais le percipi finalement s'affirmera vivant et dérisoire.

Pas seulement. L'asticot se loge dans la boue informe, et de fait c'est peut-être ce dont se nourrit cette sorte de perche, poisson d'eau douce américain, dont on a longtemps pris le nom rare, spécifiquement ichtyologique, pour un néologisme de Guibert : le *lagodon* qui, à la fin du roman, avale Josette porte le nom d'un poisson qu'on trouverait proche des berges américaines. Le narrateur rapporte qu'on disait de la porte basse, cadenassée à laquelle le personnage arrive dans les caves où elle compte remiser sa harpe, « qu'elle menait à une rivière souterraine ou à un cloaque » (dA 125). C'est là qu'après avoir été bombardée « de petites mottes de terres puantes », elle sera éblouie par « une tache verte et grise, horriblement fétide, et geignante, qui la propulsait vers le ciel tout en la broyant, et la déchirait, la labourait, et en même temps l'aimait et la mangeait. » (dA 127) Dès lors se trace peut-être, avec les miroirs qui reflètent à l'infini un lac sombre dans une grotte dans la vue sans spectacle de Robert, le lieu où disparaître pour le percipi moindre, en forme d'asticot, des aveugles guibertien.

Ainsi évacués dans la description de la vue, d'une part son spectacle (sans qu'il y ait à voir) et d'autre part son œil (hypothèse tentée hors de toute possibilité : sans qu'il y ait avec quoi voir), la vue paraît prendre chez Guibert et chez Beckett la forme d'un trou, d'un vide au sens chinois du terme : lieu du mouvement et non néant puisque simplement chez le premier dans le lac sombre reflété à l'infini des poissons fantastiques mangent enfin des aveugles égarés et chez le second, des chercheurs cherchent vainement à disparaître en parcourant un espace toujours renouvelé. Le *lagodon*, dépeupleur efficace, mettrait en quelque sorte un terme facile chez Guibert à l'insoluble beckettien. De fait, la problématique de ce dernier lui est évidemment spécifique qui précisément paraît être d'exprimer le « fait qu'il n'y a rien à exprimer, rien avec quoi exprimer, rien à partir de quoi exprimer, aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer et, tout à la fois, l'obligation d'exprimer. » (TD 14), ce à quoi le mouvement de la vue sans spectacle qui ne s'en remet pas à l'œil, ce rapport seul épuré de l'origine et de l'objet, pourrait peut-être trouver une forme dans cette dynamique contrainte

dans les mesures du cylindre, dans la mèche de *Cap au pire* qui, suintante ou pas, est « plus mèche encore » dans les derniers mots du texte. Le fait est, on l'a vu, que la trouée du *voilà* ne mène jamais finalement qu'à son nouveau départ dans l'œil, rappel du rien réel à l'impossible obligation de voir sans l'œil. Dans le même dialogue que l'on citait plus haut, Beckett reconnaît qu'il n'y a logiquement là aucun domaine possible pour le créateur, mais il renvoie à une espèce d'art qui, las d'accomplir, ne prétendrait rien accomplir que l'impossibilité d'accomplir. Tel est l'œuvre que semble lui présenter Bram van Velde, sur lequel il nous faudra revenir. En attendant, on retiendra ces limites du cylindre qui astreignent le mouvement du petit peuple de chercheurs et leur imposent l'obligation d'y être, lors même qu'ils ne cessent de lutter contre cette dépendance : la même dynamique conjointe à la même contrainte est celle de l'œil dans la vue : l'œil n'est pas dans la vue, mais il n'y a pas de vue sans œil.

« *Que faire de l'œil, sinon le crever ?* »

La question est de Barthes, qui analyse l'*Histoire de l'œil* de Bataille dans ses *Essais critiques*⁸. Le geste est aussi celui de Buñuel, au début fameux du *Chien andalou*. L'opération a pour conséquences nécessaires de faire de l'une et l'autre œuvre ce que Barthes appelle, par opposition au roman et à son rapport au réel, des poèmes :

Faut-il donner à ce genre de composition le nom de « poème » ? On n'en voit pas d'autre à opposer au roman, et cette opposition est nécessaire : l'imagination romanesque est « *probable* » : le roman, c'est ce qui, *tout compte fait*, pourrait arriver : imagination timide (même dans la plus luxuriante des créations), puisqu'elle n'ose se déclarer que sous la caution du réel ; l'imagination poétique, au contraire, est *improbable* : le poème, c'est ce qui, en aucun cas, ne saurait arriver, sauf précisément dans la région ténébreuse ou brûlante des fantasmes, que, par là même, il est seul à pouvoir désigner ; le roman procède par combinaisons aléatoires d'éléments réels ; le poème est exploration exacte et complète d'éléments virtuels. (OC, T.1 1346)

Ce n'est évidemment pas dire que l'imagination poétique de Bataille est ainsi débridée, qu'échappant au réel, se faisant hors de lui, elle se développe sans contrainte : tel est l'objet du commentaire de Barthes, de montrer comment la métaphore de l'œil donne forme et sens

⁸ Repris dans le tome I des *Œuvres complètes* (« La métaphore de l'œil », pp. 1346-1351), dont on utilisera la pagination. Le texte a été originalement publié dans *Critique* n° 195-196, août-sept. 1963

au poème, en suivant les chaînes paradigmatiques que permet la métaphore, en les faisant dériver et se croiser, de sorte qu'émerge ainsi « le droit de casser un œil et de crever un œuf », et partant, celui, pour l'image surréaliste, de surgir. Clairement, pourtant, avec la métaphore de l'œil, c'est l'image qui s'avance en faisant le sacrifice de la vue : le globe – assiette de lait – soleil – testicule – etc. ne s'allonge pas en cylindre tendu vers quelque chose ou le rien. L'œil de Bataille a tout à voir avec l'imaginaire et rien avec le réel ; de là la nature poétique de son texte – et non romanesque – selon la définition de Barthes. François Noudelmann compte ainsi le sacrifice de l'œil parmi les gestes essentiels de l'avant-garde ; « L'œil avant-gardiste ne saurait se porter en avant de l'histoire s'il n'a pas au préalable effectué le sacrifice de la vue, s'il n'a pas détruit d'abord tous les prismes de l'académisme qui ont artificialisé le réel et le beau. »⁹ C'est de cette manière que la lame de rasoir prévient le spectateur du *Chien andalou* de la libération du cliché : le film donnera à voir du fantasme et non du réel, il « ne se compromet en rien dans le roman, qui s'accommode par définition d'un imaginaire partiel, dérivé et impur (tout mêlé de réel) », ainsi qu'en dit Barthes de Bataille. Crever l'œil aurait alors valeur d'inciser le réel pour que s'écoule enfin « la précieuse substance métaphorique » (EC 1349).

Symbole de haute tenue, l'œil est ainsi chargé de dire le Réel et sa pauvreté : l'ouvrir est le seul geste poétique, de Rimbaud à Baudelaire et jusqu'au surréalisme, il s'agit toujours de *se faire voyant* en perdant d'une manière ou d'une autre la vue telle que la plèbe s'en sert servilement pour approcher des objets dont le poète seul (un Hugo) sait *voir* la valeur extraordinaire. Aussi Barthes accuse-t-il, en intelligence avec Bataille en 1963, la stérilité d'un tel geste s'il en reste à la trivialité du réel (ou du roman), s'il ne prend pas son sens dans la métaphore : « casser un œuf ou crever un œil, ce sont là des informations globales, qui n'ont guère de sens que par rapport à leur contexte, et non par rapport à leurs composants : que faire de l'œuf, sinon le casser, et que faire de l'œil, sinon le crever ? » (EC 1350)

De fait, une fois énuclé le narrateur guibertien disparaît du roman *Des Aveugles* pour n'y plus revenir : il l'aurait fait que le roman serait devenu poème, lors même que précisément le sens de *Des Aveugles* tient à la différence des aveugles dans le monde des voyants, dans l'institut où ces derniers prennent soin des premiers, le livre étant discrètement dédié « à l'ami mort » Michel Foucault¹⁰. En somme, l'énucléation, le fait de crever l'œil ou ici de le « décapsuler », est en effet donné dans ce roman dont l'imaginaire est « tout mêlé de

⁹ François Noudelmann, *Avant-gardes et modernités*, Hachette, 2000, p.110

¹⁰ on a étudié le rapport important du roman à la pensée de Michel Foucault dans le troisième chapitre de notre mémoire de maîtrise : « *Des Aveugles*, lecture d'un texte pluriel », Université de Poitiers, 1998

réel », comme fin, comme point de non-retour ; et d'ailleurs, la discrète activité du bibliothécaire aveugle qui consiste à expédier des jumelles piégées aux ophtalmologistes participe peut-être à cette idée : quand tous les voyants (ainsi que les borgnes) seront aveugles, alors l'imaginaire sera roi ; peut-être le poème se relèvera-t-il ainsi de la mort du roman (mais c'est l'aveugle Josette qui meurt à la fin...). En attendant, reste qu'avec les voyants et leurs yeux qui fonctionnent, leurs yeux qui voient, l'écriture guibertienne ne peut être que romanesque, retenue qu'elle est par le réel que la vue, donc, suppose (impose). De là viendrait que les yeux chez Guibert sont plus souvent bandés, la vue seulement entravée, qu'énucclés radicalement, car pour les personnages de roman comme pour ceux de la corrida,

Il n'était pas non plus question de les énucléer, un enfant aveugle devenait amorphe en compétition; [...] ses yeux, leur virginité exercée et leur réactivité au viol de la lumière étaient ses principaux atouts [...]. (VF 14)

Le conseil est semble-t-il valable pour l'écriture : brider le rapport au réel dynamisera la fiction, le brider sans le rompre constituera son principal atout : Guibert n'est pas Guyotat vers lequel il disait vouloir tendre avec ce livre, et la force d'un texte comme *Vous m'avez fait former des fantômes* tient de fait autant aux fantômes, aux fantasmes eux-mêmes, qu'à la façon dont il les forme. La phrase de Sade, tronquée dans le titre du roman, s'achevait de fait par une relative : « qu'il faudra que je réalise ». *Réalisation du fantasme*, si tel est le programme guibertien, on le conçoit bien romanesque et non purement métaphorique, qui réintègre la vue que le fantasme expulsait. Dès lors au romancier reviendrait la charge de sauver l'œil que crèverait le poète, de compromettre son imaginaire aux certaines lois du réel.

De la même manière, Beckett maintient l'œil « laissé en état quel qu'il soit ». S'il n'opère pas le geste de Buñuel dans le générique de *Film* auquel pourtant l'allusion paraît si claire, c'est peut-être précisément parce que sa recherche se situe tout à fait ailleurs. Ni œuf, ni soleil, ni cassé ni crevé, l'œil – et il n'en reste plus qu'un (à croire que l'autre, celui de Buñuel, pourrait être l'invalidé que masque le bandeau d'O et Œ ?) – paraît rescapé des expériences (poétiques) qui ont été tentées jusqu'ici. Vieil œil encore intact, le roman n'en a pas fini encore avec lui, justement. Si l'imagination est frappée de déclassement, comme François Noudelmann en souligne la permanence dans l'ensemble divers des avant-gardes, il semble que cela reste toujours en faveur de la création d'images, mais neuves, mais inédites, à quoi le texte de Bataille apporte l'un des plus précieux exemples. Pourtant, Beckett paraît de loin infiniment plus romancier que Bataille, Breton et Reverdy réunis si l'on garde à l'esprit

l'opposition barthésienne de 63, dans la mesure où, loin d'évacuer l'œil de la contemplation des vieilles images pour en créer de nouvelles, il s'agirait plutôt d'imaginer l'imagination morte¹¹ : en somme de pouvoir s'en tenir à l'œil de chair, d'essayer de s'en tenir aux yeux bleus pour tenter de réussir enfin à voir « ce que voit l'autruche dans le sable ». Le programme est réducteur, à dessein, et impossible, sciemment. Il n'en ménage pas moins une tension très forte puisqu'il implique d'essayer de distinguer en permanence entre la vue et l'imagination : dans le chaos visuel discerner moins les images et les choses vues que ce que l'on fait quand on croit voir.

En somme là où Bataille était poète, Beckett se ferait esthéticien, réduisant autant que possible la création à une espèce de phénoménologie assidue. A ce titre, les yeux ouverts dans le noir ou la grande blancheur immuable ressortiraient à la question de la vie selon Neary « Murphy, la vie n'est que figure et fond – un long retour à tâtons, dit Murphy. Rien de plus » (Mur 9) où il s'agit bien, cerné par les figures dont nous sommes, d'espérer sans y croire un jour toucher le fond, « la tache sans agneau », de rater toujours mieux l'épuisement des figures. S'il y a ici création (et donc imaginaire, et partant poésie), c'est de l'unique moyen de se débarrasser de cette dernière. Dès lors il y a roman. Et les yeux bleus, s'ils pouvaient ne pas être toujours en même temps « les lunettes de l'âme ces chiottes », simplifieraient d'autant le travail : les crever cependant ne ferait que libérer « la précieuse substance imaginaire », faire suinter davantage la mèche : Assez. Les yeux bleus presque blancs ouverts sur rien au pire suffisent à l'obligation de continuer beckettienne.

De l'œuf à la poule

La métaphore de l'œil de Bataille se fonde sur le signifiant sphérique qui guide dès lors logiquement vers les différents objets qui relèvent aussi du globe. Néanmoins, quand Beckett s'attache comme dans *Mal vu mal dit* à l'observation de l'œil, ce qu'on lit, c'est bien finalement le globe, mais en tant qu'il est indicible, insoutenable :

¹¹ On fait ici un complément d'objet de ce qui chez B. Clément ou F. Noudelmann avait la fonction d'un complément circonstanciel, d'un prédicat à la suite de quoi « l'acte d'imaginer redevient possible » ; néanmoins ce dernier se sert de la formule pour montrer que dans ce sens, il existe clairement chez Beckett « une ambition contraire aux principes d'excès des formules imaginaires venues des premières avant-gardes » (op. cit. 111) L'impossibilité se tient de fait dans l'ordre des syntagmes du titre *Imagination morte imaginez* : on sait l'argument de lassitude que convoque fréquemment Beckett dans la création, et la contrainte de l'épuisé qui ne peut pas faire autrement que de continuer : si on imagine ce qui empêche d'imaginer, façon (impossible) de se tirer du cylindre, c'est sur le réel, c'est sur l'œil et la vue qu'on tombe, et en fait *dans quoi* on tombe.

Regard ? C'est trop peu dire. Trop mal. Son absence ? Non moins. Indicible globe. Insoutenable. (Mvmd 72)

Le globe est ainsi la forme dernière de l'œil, sa forme isolée. Ni regard ni absence de regard, c'est toujours la question du regard qu'il pose. En arriver à l'isolement du globe revient à proprement parler à ne pas cerner le problème. L'insoutenable réside dans l'impossible réduction que constitue l'œil mort (la fameuse dispense du percipi pour celui seul qui en est ainsi soulagé). Si l'œil beckettien ne se fait jamais œuf, c'est qu'il est toujours observé de trop près ; aussi n'est-il jamais vraiment blanc, les yeux bleus pâles de Beckett *tirent* comme on dit vers le blanc, mais si pâles qu'ils réussissent à devenir (les personnages les ont déjà très clairs au tout début des œuvres), ils ne parviennent jamais à se confondre absolument dans « la grande blancheur immuable », à la fin de *Bing*, par exemple, ils restent finalement, tout dilatés, noir et blanc, pupille et sclérotique mi-clos sous les longs cils :

Tête boule bien haute yeux blancs fixe face vieux bing murmure dernier peut-être pas seul une seconde œil embu noir et blanc mi-clos longs cils suppliant bing silence hop achevé (TM 66)

Pourtant, étant donnée la récurrence de la comparaison des yeux des personnages avec ceux d'oiseaux divers, on s'attend malgré tout logiquement à ce que des œufs y trouvent une place. L'œuvre ne décèle en fait qu'une seule comparaison, ce sont ceux de Macmann¹² dans *Malone meurt* : il a « les yeux à peine plus blancs qu'un blanc d'œuf » (Mal 97). Néanmoins, on voit bien que la comparaison ne touche pas le forme ovoïde des yeux ; n'est exploitée que la couleur du blanc d'œuf dont on peut même suspecter qu'elle relève de cette expression impropre qui désigne comme « blanc » la substance passablement liquide, gluante, glissante et en fait transparente qui noie le jaune dans l'œuf. « Les yeux à peine plus blancs qu'un blanc d'œuf » seraient ainsi à peine moins transparents, comme ceux du père de Sapo ou de Sapo lui-même qui sont « bleus à peine. En plus clair » (Mal 26)... Aussi Beckett ne retiendrait de l'œuf dans sa comparaison à l'œil que la matière informe et presque incolore qui constitue son « blanc », façon de parler en somme (faute de mieux, au pire), où la blancheur en fait n'est jamais vraiment atteinte.

Dès lors, si l'œuf est une façon de mal dire l'œil, reste à voir peut-être avec Beckett la poule. C'est justement ce que fait Sapo aux yeux de mouette, chez les Louis, sur pas moins de

¹² D'autre part, on peut noter que Macmann « était de son tempérament plus près des reptiles que des oiseaux » (Mal 114), autres producteurs d'œufs, en plus glissant ?

deux pages. On sait que ce dernier est « un simple » (qui s'adonne d'autre part au calcul mental), que le regard qu'il pose sur les choses ne lui apprend rien sur elles (exception faite, on l'a vu, pour l'épervier). En effet, le regard proprement bête de Sapo fournit l'occasion au narrateur de décrire la vue de ce dernier et les questions que se pose Sapo, si simple qu'il est, face à une poule entrée dans la cuisine.

A peine le seuil franchi elle s'arrêtait, une patte en l'air, la tête de côté, battant des paupières, aux aguets. Puis, rassurée, elle poussait plus avant, saccadée, le cou en accordéon. C'était une poule grise, toujours la même peut-être. Sapo finit par bien la connaître et, il lui semblait, par être connu d'elle. S'il se levait pour partir elle ne s'affolait pas. Mais il pouvait y en avoir plusieurs, toutes grises et pour le reste se ressemblant tellement que l'œil de Sapo, avide de ressemblances, ne savait les départir. Quelquefois elle était suivie d'une deuxième, d'une troisième et même d'une quatrième, très différentes d'elle et entre elles assez différentes, quant au plumage et au galbe. Celles-ci se montraient moins farouches que la grise, qui était passée la première et à qui il n'était rien arrivé. Vivement éclairées un instant, dans l'entrée, elles s'estompaient de plus en plus à mesure qu'elles avançaient, puis disparaissaient. Silencieuses d'abord, craignant de se trahir, elles se mettaient peu à peu à gratter et à glousser, de contentement, et à décontracter leurs plumes bruissantes. Mais souvent il ne venait que la grise seule, ou l'une des grises si l'on préfère, car c'est là une chose qui ne se saura jamais, quoiqu'il eût été facile d'en avoir le cœur net, en se donnant un peu de mal.

(Mal 48-49)

Le face à face de la mouette et de la poule, « yeux clairs et fixes » contre « petits yeux noirs et pourtant brillants » (Mal 50) précise ainsi la façon dont Sapo voit l'autre. En partie affectivement (cette dernière est « rassurée », elles « craignent de se trahir »...), de sorte qu'il semble à Sapo que s'établit une reconnaissance réciproque. De fait l'œil de Sapo est « avide de ressemblance » : est-ce pour cette raison aussi que la poule se dédouble, se démultiplie peut-être sous ses yeux ? La question que se pose le personnage, mais trop tard, de « savoir s'il n'y avait qu'une seule poule grise ou s'il y en avait plusieurs » est ainsi la question du réel objectif, de l'extériorité indifférente à la perception : on voit bien que la description qui est faite de cette poule qui est parfois plusieurs et peut-être la même, qui apparaît et s'estompe, qui semble connaître Sapo comme il lui semble la connaître, ressort à la perceptivité dans laquelle Sapo finit par interroger le perceptible : quelques expériences faciles auraient permis d'« en avoir le cœur net », en allant voir dans la cour de Mme Louis au moment de la distribution du grain par exemple. Mais « c'est là une chose qui ne se saura jamais. Car parmi ceux qui la surent, les uns sont morts et les autres ont oublié. Et le jour où Sapo voulut absolument en avoir le cœur net, c'était déjà trop tard. » (Mal 49). Le réel n'attend pas qu'on

en fasse l'expérience, et Sapo a laissé passer l'occasion (Barthes dirait le *kairos*) de vérifier la perceptibilité de l'objet (l'imagination ou le souvenir sont de fait impuissants dans une telle entreprise : savoir ce que l'on *voit*). De la même manière, aller voir ailleurs si la poule y est, et combien elle y est, n'informe que potentiellement sur ce qu'a vu Sapo dans la cuisine.

Au contraire de Sapo qui, face à une expérience comme celle avec la poule, habituellement « s'en allait, croyant avoir assisté à des choses quelconques et de tout repos » (Mal 50), les Louis paraissent accoutumés à cette problématique de la perception qui touche tout ce qu'ils voient :

Car le moindre mouvement à proximité de leurs terres, ne fût-ce que celui d'un oiseau se posant ou s'envolant, leur faisait lever la tête et ouvrir grands les yeux. [...] Et au premier repos qui les réunissait, autour de la table ou ailleurs, chacun disait sa façon de comprendre la chose et écoutait celle des autres. Et si de prime abord ils n'étaient pas d'accord sur ce qu'ils avaient vu et sur sa signification, ils en parlaient gravement entre eux jusqu'à ce qu'ils fussent, je veux dire d'accord, ou y renonçassent, pour toujours. (Mal 51-52)

En somme les Louis croient, eux, qu'en se donnant un peu de mal, on peut « en avoir le cœur net », et l'effort qu'ils fournissent pour comparer leurs visions relève de cette recherche de définition de l'objet perceptible et commun, conçue comme tentative à laquelle parfois il leur faut renoncer. On notera aussi d'autre part l'atténuation apportée à l'idée d'une réussite de l'entreprise : « jusqu'à ce qu'ils fussent, je veux dire, d'accord », comme si de fait confronter les perceptivités du même objet, de la même chose, ne pouvait jamais que mal parvenir à une objectivité. Dire qu'ils sont d'accord n'est que mal dire le mauvais accord auquel ils parviennent par le langage, en discutant, en en parlant, en disant chacun sa façon de comprendre. Tout ce dire de fait laisse ce qu'ils ont vu à jamais intact, au mieux « obscurci » ; comment dès lors dire sans précaution qu'ils puissent jamais être « d'accord » ? Finalement les Louis fournissent un effort pour tendre vers un accord, celui du perceptible, une objectivité toujours impossible, et Sapo découvre quant à lui à l'occasion de la poule qu'il y aurait là en effet longuement à discuter (pour rien). Sapo, peut-être à l'inverse du commun des voyants, découvrirait non pas la possible perceptivité des choses, mais leur impossible perceptibilité.

Bataille avec sa métaphore de l'œil procédait finalement à deux coupes différentes : la première, c'est d'isoler l'œil globe de sa fonction (d'aveugler l'œil, sectionner à la base de son débord qui le fait par exemple cylindre chez Beckett) ; la seconde c'est de détacher la forme globe de l'œil seule pour lui faire signifier d'autres objets auxquels, forme seule, elle se

réfère très logiquement. Beckett avec Sapo pourrait bien faire exactement l'inverse : c'est l'œil en quête, tout ductile, blanc d'œuf informe issant de l'œil en corps qui s'avance au devant de la poule (et c'est après qu'il regrette de ne pas avoir essayé de savoir ce qu'il en était de l'objet isolé, tenté la perception par l'œil en corps pour en former l'impossible perceptibilité, objective) ; d'autre part dans ce récit d'une forme qui ne se réifie pas objectivement, dont on a raté la réification, c'est la poule et non l'œuf qui apparaît, autrement dit celle-là même qui a charge de former celui-là... Peut-on y voir une autre façon de tenter de dire encore le rapport à l'objet dénué de l'objet ?

En somme, si l'œil n'est pas œuf chez Beckett, c'est peut-être qu'il est d'abord toujours trouée, c'est-à-dire perception, cul de poule qui fait l'œuf et dont elle sortira à son tour, ou trou noir, ou béant, ou écarquillé. Dès lors de fait nul besoin de le crever puisqu'il en va de sa fonction organique de « pisser de la légende », expression qui dit aussi bien l'imaginaire que sa pollution nécessaire par le réel de son organe.

Que faire de l'œil, sinon le crever ? – le bander (Guibert, Beckett)

Pour Beckett, ainsi, crever l'œil serait le seul geste inutile, en tous cas déplacé (du roman au poème) ; du point de vue d'un réel dont la percée ne serait dès lors plus poétique mais comme chirurgicale, libérer l'épanchement, inciser dans la blessure, ne permettrait pas de mieux voir comment le sang fuit et par où le pus suinte (qui semble d'ailleurs aussi par où *le su pointe*, l'impossible su des Louis) ; la question romanesque devient alors nécessairement : que faire de l'œil quand il n'y a nul espoir en sa cicatrisation ?

On l'a vu, la réponse beckettienne, à jamais lasse de cette impossibilité obligée, consiste parfois à s'acharner comme les Louis pour se mal mettre d'accord sur les choses vues (*Mal vu mal dit*), ou à défaut (enfin) de chose vue, observer la façon dont ça s'écoule, dans le cylindre face aux écarquillés ce qui (s')y passe. La réponse guibertienne – et il semble bien que ce soit en effet à la même question – relève moins du constat désespéré de l'entrave que de son redoublement littéral : on peut *bander* l'œil, façon de dire à la fois l'entrave (couvrir les yeux pour les éblouir, les empêcher de voir *normalement* (« si la notion est maintenue », rirait Beckett) et dire ce que les enfants voient mal dans l'arène, ou encore maintenir le mal vu des aveugles en les retenant dans l'institut fait par les voyants), et en même temps façon de dire l'érection consécutive à cette entrave : c'est en effet le même phénomène, qui consiste à obliger l'œil à se tendre vers le perceptif dans le champ toujours suspect du perceptible. Cette

érection qu'est l'œil en quête, cette tension – on a vu qu'elle pouvait dire le débordement de l'œil en corps – a en effet la forme de ce vide plein de son écoulement même.

De fait, la trouée constitutive de la perception entraîne d'autres images, comme la forme œuf de l'œil de Bataille en arrivait logiquement au testicule, l'œil bandé de Beckett prend la forme du cylindre et tisse d'autres équivalences. Il ne s'agit pas ici de revenir sur l'opposition de Beckett à Bataille, ou du roman à la poésie, mais de montrer comment, puisque « la paupière humaine n'est pas étanche », les comparaisons, les images qui surgissent par moments dans l'œuvre de Beckett et de Guibert, ressortissent toujours à l'idée de l'écoulement, au blanc informe de l'œuf plutôt qu'à sa forme stable, sphérique (cuite). Autre façon de dire l'œil origine absente de sa trouée.

Le « pisse-légende » de *Mal vu mal dit* participe clairement de cette idée, et Malone dit ailleurs cette équivalence de l'œil et du sexe : « mon sexe [...] par où doit passer encore un peu de pisse de temps en temps, sinon je serais mort d'urémie, je ne compte plus le voir à l'œil nu, non que j'y tiens, je l'ai assez vu, nous nous sommes assez regardés, l'œil dans l'œil, mais c'est pour vous dire. » (Mal 100), mais si dans cette remarque on pourrait ne rien trouver d'autre qu'une forme gland relevant de la forme œil, c'est Molloy qui précise le lien nécessaire de l'œil et du sexe, comme une même espèce de canal : « ah je m'en débarrasse, de mes déchets, ce n'est pas à moi que l'urémie fermera les yeux » (Molloy 134). On voit comme on pisse, et les personnages beckettien concevraient ainsi trivialement la vue comme le passage de l'urine, et comme la voie d'un débarras identique de déchets. Le soulagement final de *L'Image* pourrait en relever aussi (« ça y est, j'ai fait une image »), de sorte que « l'expulsé » s'inquièterait ainsi toujours moins de sa forme actuelle que de par où il est sorti et comment.

Aussi l'œil en quête beckettien prendrait la forme du cylindre, du canal et jamais du globe (qui n'obligerait pas à croire qu'on peut en sortir même si c'est sans espoir : le globe ne contient pas l'idée menteuse de l'issue) ; il est fluide en écoulement, alors que l'œil en corps, si informe qu'il est, reste néanmoins borné (c'est le parc du narrateur et des autres de *Watt*, ou d'une autre manière, l'encadrement par les paupières). Les écarquillés déterminent ainsi, œil en corps, l'espace cylindrique de la quête où ils s'égarer. La lutte vaine de Beckett contre le réel se révèle ainsi d'une autre manière : comment du cylindre en revenir au globe, comment du roman en revenir à la poésie ? Le problème qui revient à vouloir bander l'œil pour l'empêcher de bander ressort à la polysémie même du verbe : couvrir et se tendre, serrer/masquer et sortir/se manifester. Des deux tensions contraires ne résulte aucun objet, sinon la tension seule, un trait d'union central dont il est impossible enfin de se débarrasser ;

aussi dans la petite série des canaux oculaires est-il peut-être permis d'ajouter encore Molloy qui considère son anus dans « sa centralité et [...] ses allures de trait d'union entre [lui] et l'autre merde » (Mol 132).

Dans « L'œillade » (in *La Mort propagande*), Guibert comparait aussi dans une scène de voyeurisme « l'œil dilaté pour mater comme l'anūs pour se faire bourrer » (MP 199), le premier reconnaissant dans le second l'élargissement propre à une commune jouissance, tous deux béants offerts à la circulation par eux, traits d'union reconnus dans le plaisir. De la même manière, le récit d'une séance d'auscultation jubilatoire, dans le bain, fait trahir au narrateur la permanence de la relation œil/anūs : « la géologie du cul tient de la magie, trouant l'ouverture, écartant les parois, les fouillant, me faisant descendre en nacelle dans ces gouffres, lunette d'ophtalmo au front, à la découverte des préhistoires du corps. » (MP 208) Outre l'orifice, et l'investissement du canal par « l'index, enduit de savon », c'est la lunette *d'ophtalmologie* là où on attendait un éclairage plus approprié de *spéléologie* qui dénonce l'assimilation de l'œil et de l'anūs ; les deux trous s'offrent aussi bien à l'idée de leur pénétration qu'à celle de la déjection.

Cul de poule voie de l'œuf, ou sexe par où passe l'urine, ou anus jouissant dans les deux sens de sa propre trouée, dans les œuvres de Beckett comme de Guibert l'œil n'est pourtant jamais phallus, il déjecte en s'épanchant toujours plus qu'il n'éjacule ; il laisse passer comme il pleure. Dans les textes plus explicites de Guibert, notamment dans ceux de jeunesse, l'éjaculation donne de fait lieu à l'aveuglement de l'œil, elle le noie : quand « ça gicle. L'œil reçoit, s'aveugle. La spermée recouvre l'iris et le noie. » (MP 200) ou « je me branle, éclabousse mon palais et noie la surface de mes yeux » (MP 216). Dès lors, c'est comme si la jouissance, en faisant comme implorer le canal, annihilait la contrainte et la tension de l'étroit passage qu'était l'œil, noyé, exulté de son lieu. La jouissance décrite par Guibert relève toujours de cette sorte d'implosion du canal contraignant, comme l'idée d'un décrochement (« Jouissons en décollant nos têtes de nos corps ! » (MP 203)). Dès lors, la chaîne métaphorique du canal (rectal ou urinaire ou oculaire), en somme le signifiant cylindre¹³ plutôt que globe, tient jusque dans la disjonction finale de la jouissance, où la substance expulsée de sa contrainte, sa libération, correspond systématiquement à la noyade de l'œil.

Ainsi le premier plan du *Chien andalou*, avec le rasoir qui fendait l'œil et la précieuse substance métaphorique qui en s'en libérant le noyait, pourrait figurer le geste de la

¹³ Dans les textes pornographiques de Guibert, c'est le cône, « ton cône de folie » qui est récurrent plutôt que la rotonde ou le cylindre beckettien. Est-ce à dire que là où l'écoulement subit des variations aléatoires sans progrès dans le cylindre beckettien, le cône guibertien assure la tension progressive, le rétrécissement qui mènera finalement à l'implosion de la jouissance ?

jouissance, quand la forme de l'œil ne maintient plus enfin les bornes de sa direction, que l'œil en quête *décroche* de l'œil en corps. Il ne s'agit bien évidemment pas de révéler par ces remarques chez Beckett et Guibert quelque forme d'impuissance, mais d'essayer de montrer encore, avec la forme récurrente du cylindre plutôt que du globe, ce maintien de la tension de l'œil bandé, ni isolé, ni fendu, qui relève si l'on se rapporte aux propos de Barthes en 63 d'un principe d'écriture romanesque.

Que faire d'un œil isolé ?

La question se pose encore dans la mesure où Guibert fait référence à l'énucléation qui permet enfin d'observer chez le romancier le sort rendu au globe détaché dont Bataille exploitait la forme dans sa construction poétique.

Dans *Des aveugles* en effet, le narrateur voyant se fait énucléer par une bande de pensionnaires dirigée par son favori : « soudain mes yeux virent sous eux l'éclat mat de la cuvette d'émail qui les attendait » (dA 121). « Décapsulés », les yeux font sortir le narrateur du roman. « Nous les grefferons à un chien enragé », susurre finalement le favori à l'oreille de sa victime, et si c'est là comme l'indice d'une suite potentielle et fantasmatique d'une histoire qui pourrait avoir pour titre « ce qu'il advint des yeux d'un pervers énucléé », elle n'est pas exploitée. Barthes le notait, comme *Histoire de ma pipe* ou *Mémoires d'un fauteuil*, ainsi isolé de sa fonction de voir, l'œil ne constituerait guère qu'un objet anodin, qui pourrait n'être destiné qu'à « d'insipides fictions » si un Poète ne le tirait pas vers quelque ressort métaphorique. Pourtant, en même temps qu'il est objet visible, la nature organique de l'œil ne peut que compromettre une entreprise qui consisterait à le réifier, à en faire un pur objet mécanique, comme pipe ou fauteuil.

De fait, les possibles offerts par l'objet œil ne peuvent ressortir qu'au fantastique, l'organe « décapsulé », isolé de sa fonction, entraînant nécessairement l'idée d'inquiétante étrangeté qui amène dans le réel le plus coutumier ou naturel sa propre transgression. L'œil isolé garde en lui et manifeste l'idée violente de son prélèvement, le globe n'est globe qu'en tant qu'il est tiré hors de l'orbite où il avait sa place et sa fonction, protégé à l'avant du visage par les paupières, ocelle seule visible abritée sous le sourcil dans le visage humain. En somme, l'objet œil ressortirait encore à une problématique qu'on trouvait dans la photographie, la sélection d'un fragment dans le réel, ce caractère de découpe : le globe de l'œil constituerait littéralement une *abstraction* du réel, une extirpation qui se présente comme telle, qui dénonce l'acte de son prélèvement et en appelle au lieu déréalisé de son hors

champ original. Cette idée d'extraction n'est de fait peut-être rendue sensible que parce que l'œil est un organe, c'est-à-dire un objet intrinsèquement attaché à sa fonction (celle de voir), de sorte que son détachement se présente d'emblée comme une transgression, aussi son être détaché, le globe, constitue-t-il invariablement un objet pervers, une sorte de détournement.

« Que faire de l'œil ? » s'impose ainsi comme un programme fondamentalement pervers, auquel à l'inverse de Bataille Guibert répond – comme toujours – de façon littérale. Il s'agit explicitement de fait d'un programme expérimental, Barthes d'ailleurs n'en donne cet aspect pragmatique que pour mieux le négliger au profit métaphorique de Bataille : *faire* quelque chose d'un œil invite en effet à l'expérience sous contrainte réelle, c'est-à-dire en termes littéraires à l'expérience romanesque (le crever, on l'a vu, consiste précisément à se débarrasser de la contrainte du réel, pour le poème).

Donné comme tel, comme globe isolé, l'œil en appelle nécessairement, on l'a dit, à l'idée de son prélèvement, de sorte que deux possibles expérimentaux se présentent d'emblée : il s'agit de l'extraire ou de l'inclure dans le visage, le greffer.



Hervé Guibert, *Vice* 41

Dès lors, l'expérience que l'œil convoque imaginativement *et* nécessairement (comme est convoqué le hors-champ de photographie) relève de l'acte chirurgical ou d'un de ses avatars, dans des domaines relevant de la taxidermie, ou du vice.

Dans son journal d'hospitalisation, *Cytomégalo*virus, Guibert expose ainsi le synopsis complet d'un roman dont l'intrigue s'inspire du trafic d'yeux en Amérique du sud.

Les milliardaires américains, quand ils ont des problèmes d'yeux avec la menace de les perdre, se rendent en Colombie, où se trouvent les plus grands chirurgiens du monde entier. Un pauvre hère pris de boisson avait déjà roulé dans un fossé quelques jours plus tôt et, ivre mort, y roula une seconde fois. Il s'éveille. Trou noir. Tout est noir, il ne peut rien voir, touche ses yeux et s'aperçoit qu'ils sont bandés. Trou noir aussi de la mémoire : vaguement des voix et des trajets en voiture, peut-être un hôpital. Sa mère doit se rendre à l'évidence : on a volé les yeux de son fils. Elle porte plainte, fait faire une enquête. On constate que le prélèvement des yeux n'a pu être fait que par un chirurgien de très haut vol car il a laissé intacts autour des yeux ces nerfs très fins qui auraient pu facilement être fichus. Il a fait un travail de maître. A partir des récits du garçon à qui on a volé ses yeux, car sa mémoire s'éclaircit un peu, on croit avoir détecté l'hôpital où se serait produit le crime. Mais tout le staff du service ophtalmologique a été remplacé, et on ne les retrouve nulle part. Ils sont partis vivre, quelque part aux Etats-Unis, avec du fric pour le restant de leurs jours. (Cy 45-46)

Le vol des yeux constitue le moteur romanesque qui oblige à l'enquête, dont la piste première, évidente, est le chirurgien qui a effectué l'opération. On le voit, outre le contexte romanesque de ce milliardaire américain qui passe commande en Colombie d'une paire d'yeux sains pour lesquels un gang sera chargé de choisir une victime, l'enlever et la mener auprès du chirurgien, un scénario que devra remonter l'enquête de la mère, l'attention du romancier se porte particulièrement sur la description de sa cité nouvelle par le garçon, ainsi que sur celle de l'opération criminelle effectuée avec talent. La première pause descriptive peut sans doute être attribuée à l'expérience même de l'auteur qui au moment où il écrit son journal est menacé de cécité ; mais ce qui nous intéresse ici, c'est l'attention portée à l'opération de prélèvement qui constitue la seconde pause descriptive et l'indice majeur qui dirigera l'enquête comme l'intrigue : si la chirurgie avec son lot de dissections et de manipulations au scalpel intéresse l'œuvre de Guibert depuis ses premiers textes, l'œil ressort toujours intact des mains de son opérateur ; curieusement ni la traditionnelle expérience scolaire de la découpe de l'œil de bœuf, ni aucune opération altérant l'intégrité du globe oculaire n'est jamais mentionnée : l'œil énucléé reste visiblement toujours intact, précautionneusement extrait de son orbite, comme s'il était destiné à resservir, greffé à un chien enragé ou à quelque richard américain.

Dans « La nouvelle méthode d'embaumement du professeur Boitard », minutieuse description de l'embaumement du corps d'un enfant de trois ans retracée par le professeur lui-même en 1826, un grand soin est apporté à l'étape du prélèvement des yeux pour leur remplacement par des yeux d'émail. De fait, « l'apparence de vie » que cherche à obtenir l'embaumeur ne peut se dispenser, avec le traitement de la peau par des solutions cireuses, et

l'évacuation de tous les viscères invisibles, de remplacer ces organes périssables et visibles par des effigies pérennes.

J'enlevai les yeux et les tirai de leur orbite avec beaucoup de précaution, afin de ne pas déformer le globe. Après les avoir essuyés doucement avec du coton, je pris exactement leur diamètre dans deux sens, au moyen d'un compas à pointes courbes, et je marquai ces deux dimensions sur un petit morceau de carton blanc, ainsi que la largeur de l'iris. Avec des couleurs à l'aquarelle et un pinceau fin, j'indiquai sur le même carton la couleur de chaque faisceau coloré, et l'ordre de ces faisceaux entre eux. Pour mieux voir ces couleurs, que la mort avait un peu ternies, je plongeai le globe de l'œil pendant quelques instants dans un verre d'eau. Ce carton fut envoyé à un émailleur à Paris, qui fit des yeux en émail selon les proportions et les couleurs indiquées. (Vice, 90)

Après avoir mis un peu de filasse dans les orbites, j'y plaçai les yeux d'émail, j'arrangeai dessus les paupières, et je fis prendre aux cils une direction convenable. (Vice, 93)

Les yeux sont ainsi dans la méthode d'embaumement la seule partie du corps dont l'extirpation ne soit pas dissimulée ou traitée de façon à ce qu'elle garde son apparence de vie : ils sont *remplacés* par des objets manufacturés à leur image.

Dans ces trois passages, de *Des Aveugles*, *Cytomégalovirus* et *Vice*, on le voit, c'est l'acte de l'énucléation, l'opération elle-même de manipulation de l'œil excavé ou introduit dans le visage qui intéresse l'auteur. Ainsi malgré la menace récurrente des yeux percés dans *Des Aveugles*, le geste effectif qui touchera le narrateur voyant consiste encore non pas à lui « crever [ses] deux yeux adorés » mais à les « décapsuler ». Que signifie, dès lors, cet aveuglement qui prend soin de laisser intact l'organe, sinon que cet organe est, même isolé, promis à quelque autre manipulation ? L'hypothèse est corroborée par la photo publiée dans *Vice* page 41 (voir au-dessus). Guibert photographie dans les sous-sols du musée de cire la collection d'yeux de tous formats et de toutes couleurs disponibles pour habiter les visages des mannequins ; mais sans la tête de cire déposée au bas de l'étal, les dizaines de paires d'yeux exposées resterait masse inerte, insignifiante. Guibert, par l'image, rétablit en quelque sorte la direction de l'œil vers le visage, en pointant l'objet précis de l'illusion de vie ; l'efficacité sensible de sa photo réside dans la cohabitation dans le cadre de l'illusion naturelle et de sa réalité mécanique par quoi le regardeur, parcourant l'image de gauche à droite, est invité à sélectionner lui-même la paire d'yeux qui donnera à la tête son regard, c'est-à-dire à

recomposer mentalement les gestes d'énucléation et de réintroduction dans le visage des yeux dans une sorte d' « exercice barbare »¹⁴.

Néanmoins, il apparaît clairement que la collection de paires d'yeux, si fonctionnels soient-ils dans leur visibilité – c'est-à-dire propres à imiter le regard dans un visage –, ne forme pas en elle-même collection de regards. S'il s'agit là encore d'une autre preuve du fait que le regard n'est pas les yeux, cette « obsession des yeux » (Cy 27) qui hante Guibert a pourtant évidemment à voir avec le regard et la vue. En quoi consiste cette expérience de l'énucléation et son inverse complémentaire, la greffe ? Que recherche Hervé Guibert dans ce manège vicieux des globes oculaires ? L'œil énucléé ne voit pas, c'est entendu, dès lors c'est sa visibilité seule qu'il faut interroger, sa visibilité au regard de l'autre, de l'expérimentateur qui le manipule, le tire du visage ou l'y replace.

Il apparaît de fait qu'extraire l'organe consiste à le débarrasser de sa fonction (s'il n'était toutefois déjà mort) et le réintroduire, par exemple dans un visage de cire, ne fait que pourvoir la poupée non de la faculté de voir mais d'un regard, ou de l'illusion d'un regard puisqu'on concluait plus haut que le regard ne se voit pas mais se regarde. En somme, jouer avec les globes oculaires consisterait à expérimenter la capacité qu'a un objet de regarder et d'être regardé en jouissant de cette toute-puissance de l'expérimentateur sur l'objet indifférent. De fait, si le regard vivant était une sorte d'illusion, l'objet seul mêlé d'imaginaire d'un autre regard qui s'y regarde, le jeu des globes oculaires signe en revanche la fin de l'angoisse qu'on trouvait chez Barthes : et si l'autre voyait que je le vois ? L'œil isolé présente l'avantage d'une réalité, d'une visibilité inoffensive, et qui ne peut plus dès lors avoir pour fonction que de se soumettre aux mains de l'expérimentateur qui le fera regard sous son regard, en somme – par quoi l'on retrouve encore l'auteur Narcisse – miroir à dimensions précisément humaines.

Ainsi, là où Barthes pointait la pauvreté essentielle de l'objet œil dans une « histoire de l'œil » qui n'en appellerait pas à l'enchaînement métonymique des images, c'est chez Guibert cette indigence même, réelle, de l'objet, qui appelle le récit ; elle requiert de fait l'acte qui lui rendra sa force, dont l'énucléation l'a privée : le globe est ainsi entièrement soumis, dans sa

¹⁴ Le texte de *L'Image fantôme* qui porte ce titre, « L'exercice barbare », rapporte les réflexions du passant devant les photos placardées dans la ville d'une fillette disparue et dont le corps a été retrouvé découpé en morceaux, les médias en donnent les détails. « En plaçant tout ce texte entre la photo et le passant, le voyeur, l'affiche déroule entre eux un second texte, comme une bande cinématographique, construite à partir de l'information, des journaux, qui est le meurtre lui-même, et qui oblige d'une certaine façon le voyeur à un exercice sadique : à recommettre lui-même le meurtre, comme au cours d'une séance de reconstitution. On ne peut pas, sur ce visage en vie, ne pas projeter son devenir, qui est le crime. » (IF 155-156) Il semble que cet effet vicieux soit celui que convoque la photo de Guibert dans *Vice*.

capacité à regarder, à son manipulateur. Le caractère expérimental d'une telle réponse à la question « Que faire de l'œil ? » ressort à une constante de l'esthétique guibertienne, dans la pragmatique qui s'y joue de la toute-puissance poïétique dans le réel du désir du créateur – peut-être de fait pour Guibert s'agit-il moins de faire des images du monde, en poète, que le monde à son image, de sorte que le rapport au réel, ce « compromis » du roman, constitue moins une origine qu'un objectif de son œuvre.

Conclusion

Cadres, champs, sections, découpes, quelque diverses soient les approches qui en sont faites dans les œuvres de Barthes, Beckett et Guibert, c'est ainsi toujours semble-t-il en termes de spatialité que s'envisage la place de l'œil avec ses délimitations, ses bornes qui forment contrainte et par là-même tension. L'œil en corps gêne l'œil en quête, autant que la gêne inverse entrave un mouvement finalement si obligé qu'impossible ; Wittgenstein résumait aussi ce paradoxe : « [...] l'œil, en réalité, tu *ne le vois pas*. Et rien *dans le champ visuel* ne permet de conclure qu'il est vu par un œil. »¹⁵ La dynamique qui en résulte relève ainsi d'une posture de l'œil toujours en excès par rapport à lui-même, voué à se chercher dans un champ qu'il détermine et où il ne se trouve pas. De même, la tentative inverse, qui consiste à se débarrasser du champ pour espérer enfin se débarrasser de l'œil, échoue chez Beckett sur un œil de mouette inchangé en pire, qui reste en plus rien toujours avant la fin.

Dès lors, le romancier conserve l'œil intègre dans un rapport intense au réel : bien plus canal que globe, le mouvement qui le caractérise est celui-là même de son aporie qui l'oblige à s'échapper sans qu'il y ait d'issue. Ultime stade qui rend compte de cette impossible nécessité : enfin isolé, enfin réduit en objet inerte, l'œil de verre ou l'œil mort, c'est-à-dire le globe, requiert par son indigence même son retour vicieux au visage, de façon à réintégrer une tension minimale (moindre), extérieure, qui est celle du miroir par quoi l'expérimentateur guibertien ou beckettien peut finalement obtenir une vue de soi comme Murphy dans les yeux de Monsieur Endon.

Ce fonctionnement pervers qu'on trouve chez Beckett comme différemment chez Guibert, où l'œil aveugle de l'autre ferait pénultième passage à l'image de soi, Barthes paraît l'éviter en se faisant plutôt lui-même aveugle devant le regard : « je me vois aveugle devant lui » était le terme choisi pour en finir avec l'angoisse de la vue de l'autre. Cette singularité

¹⁵ *Tractatus logico-philosophicus*, 5.633, Tel Gallimard, 1933 ; traduction G.-G. Granger

pourrait participer à l'état imaginaire insistant de l'énonciateur barthésien, dans le déni d'une specularité qui tirerait le corps hors de son imaginaire, où débarrassé du regard, il ne s'agirait plus que de se voir dans l'œil de l'autre dans une profondeur effarante, loin des mains de l'hédoniste. « Je me vois aveugle devant lui » constitue dès lors un recul de la vue qui pourrait requérir une avancée des mains ; contre la vue insoutenable de l'autre ou par l'autre, s'avancerait la vulnérabilité de l'aveugle comme corps disponible à son toucher.

C'est en ce sens que son texte sur Bataille et cette sorte de mépris qu'il affiche pour la compromission du roman avec le réel nous paraît ressortir d'une prise de distances seulement ponctuelle avec le roman : de fait si Barthes paraît alors répudier le réel au rang des « insipides fictions » auquel son indigence donnerait lieu, il y revient fermement dans sa dimension contraignante, irréductible, et dynamique dans des textes autres, ou postérieurs, où il s'affirme « réaliste » (et notamment dans le texte fondamental dans notre perspective qu'est *La Chambre claire*, ou encore *Roland Barthes*). En somme, s'il est bien l'auteur de la mise en évidence du potentiel métaphorique de l'œil dans son texte sur Bataille, il apparaît clairement que le réel de la vue et de ce qu'elle engage de contraintes et de tensions préoccupe aussi intrinsèquement l'écriture de Roland Barthes parce que la perception visuelle ne se passe pas de l'œil – c'est-à-dire du corps réel, celui qu'on peut toucher.

SYNTHÈSE : L'ŒIL COMME MOTIF, DESIGNER LE CADRE

Cadres, champs, sections, découpes, quelque diverses soient les approches qui en sont faites dans les œuvres de Barthes, Beckett et Guibert, c'est ainsi toujours semble-t-il en termes de spatialité que s'envisage la place de l'œil avec ses délimitations, ses bornes qui forment contrainte et par là-même tension. La perception, telle qu'en est décrite l'expérience dans les textes de nos auteurs paraît engager non pas un champ visuel mais deux, un perceptif et un perceptible. On trouvait déjà cette scission dans la phénoménologie de Merleau-Ponty ou dans le regard porté sur l'œuvre d'art de chez Georges Didi-Huberman, mais ce qu'on a tenté de mettre en évidence, qui oriente sensiblement notre analyse à l'écart de celle des deux théoriciens, c'est que ces deux champs distincts se rapportaient cependant à une origine unique, cruciale, l'œil de celui qui voit ; dès lors, il est devenu possible d'envisager cette fracture comme un mouvement de l'œil lui-même. L'attention portée en effet par les auteurs à la place qu'ils occupent physiquement pour expérimenter ainsi le geste visuel recommande de fait d'interroger, au départ des deux champs, la place de l'œil qui voit. Le champ perceptible se caractérisait, on l'a vu, par la position stable de l'œil en corps qui observe, des bornes précises dans lesquelles il est serré, les distances qui le séparent des objets qu'il perçoit. En tant qu'organe, de fait, l'œil en corps est celui qui fait l'expérience de l'étrangeté des objets qu'il voit, de l'indifférence propre à ces corps autres qui ne seront jamais le sien. L'œil en quête à l'inverse se définit par son excès : bien que relevant fermement de l'œil en corps, il s'excède à partir de sa position d'origine pour se tendre à l'avant des objets qu'il veut saisir dans le champ perceptif. Son essence est de débordement, de démesure, de désir : il croit voir et s'avance, « comme qui aurait perdu la raison » vers des objets qui n'existent que pour lui : ainsi deux lignes parallèles trouvent à se rejoindre à l'horizon, ainsi la menace surgit à la fenêtre guibertienne. Ces deux mouvements contraires, de l'œil en quête qui se tend, et de l'œil en corps qui le retient, exercent une tension, partant deux dynamiques inverses et parallèles où l'œil en corps gêne l'œil en quête, ou le contraire, celles-ci viennent motiver, animer, la description d'une perception qui n'est plus médium invisible, mais aventure propre au voir, à la négociation à l'œuvre de l'œil en corps et de l'œil en quête. La distinction entre perceptible et perceptif, entre objectif et subjectif, et finalement bien sûr entre réel et fiction, ne s'avère ainsi pas stable, mais reste qu'ils sont deux, au moins deux, qui s'opposent quand un personnage ou l'énonciateur s'interroge dans les textes sur ce qu'il peut voir de la place qu'il occupe. L'œil fait contrainte dans l'aisance prétendue du voir ; il force à la négociation

entre sa certitude de circuler dans le même espace, indifférent, au même titre, que les autres objets, et sa prétention opposée à pouvoir les saisir, malgré la distance qui le sépare d'eux.

À observer dans ce second chapitre la façon dont nos auteurs décrivent cet œil, la distinction de l'œil en corps et de l'œil en quête s'affirme de nouveau : l'espace du regard, à la différence de la vue, paraît constituer le champ perceptif où l'œil en quête s'égaré, déborde de l'œil en corps. Dans le visage de l'autre le regard se regarde mais la vue ne se voit pas ; le regard, champ perceptif, invite à la réciprocité, à l'échange ouvert dans l'errance en partage ; la vue, champ perceptible, ne permet que de considérer que ces yeux que je vois là m'interdisent l'accès à ce qu'ils peuvent voir. Le sourire final de Joe, dans la pièce pour la télévision de Beckett, nous le suggérait déjà ; et il ne s'agit de fait, encore, dans cette distinction, que de la posture de mon œil face à ceux que je vois, et si l'alternative est promise par les deux champs distincts, là encore, la question est, moins que de regarder un regard ou bien de voir des yeux qui pour moi ne voient rien, d'éprouver la schize, l'inquiétude propre au voir entre ces deux extrémités folles : d'un œil en quête seul qui regarderait et serait regardé de partout dans un milieu commun où plus rien n'affirmerait ses différences ; ou bien de l'œil en corps solitaire qui circulerait seul et borné en indifférence absolue parmi des objets qui le côtoieraient de même, sans jamais l'affecter.

De façon remarquable, la perception visuelle est décrite chez Barthes, Beckett et Guibert dans cette complexité qui lui est inhérente, et si le contexte théorique pouvait jusqu'ici conduire à citer Lacan ou bien Merleau-Ponty, Beckett en invoquant les yeux d'oiseaux invite à détacher la question du voir de son lien à l'intelligence humaine, même débile : la vraie interrogation devient alors de ce que voit l'autruche dans le sable, ou une mouette, un hibou, ou une poule. Ce programme, si vain soit-il, n'est pas si ironique que sa trivialité pourrait le faire paraître, il offre en effet le privilège apparent de débarrasser la vue des résonances intellectuelles compliquées dont l'âme humaine, psychologue et philosophe comme on sait, a le secret. Guibert d'une manière différente interroge également de l'extérieur, du point de vue des aveugles, la faculté qu'ont les voyants de voir. Ce recul a finalement dans les deux cas pour même effet d'interroger la vue avec son œil, nécessaire et compétent, mais sans la référence obligée au sujet dans son intériorité. La démarche devient alors presque purement esthétique au sens où il s'agit de décrire, c'est-à-dire de donner une forme, à la vue comme espace ouvert à partir d'un œil (et non d'un sujet).

Cette forme prend chez les deux auteurs l'allure d'une trouée, d'une percée, un cylindre (comme celui du *Dépeupleur*) ou une grotte dans laquelle l'œil circule en se cherchant et ne trouve à disparaître finalement que dans l'expérience de se voir soi-même dans un autre œil

mort. L'intérêt de cette forme récurrente résidait notamment pour nous dans la description de ses bornes infranchissables qui enferment l'espace de circulation, cette forme précise en effet le mouvement autorisé par l'œil en corps, « l'écarquillé » circonscrit fermement l'espace dans lequel l'œil en quête se perd.

On a pris pour guide à titre comparatif quant à cette question formelle de l'œil et de la vue, ce canon que constitue dans l'histoire littéraire l'*Histoire de l'œil* de Bataille, et que commente justement Barthes : est ainsi apparue une différence fondamentale entre l'esthétique de Beckett et de Guibert par rapport à celle des avant-gardes qui, voulant libérer l'image, littéraire et/ou visuelle, ont commencé par aveugler l'œil. Nos auteurs le maintiennent intact, voyant comme visible ; et de ce compromis au réel que Barthes tient pour caractéristique du roman contre le poème, ils font œuvre d'investigation non pas du fantasme que l'œil cuit ou crevé comme peut l'être l'œuf libère, mais du voir que son « pisse-légende » d'œil qui voit rend déjà en soi, et sans qu'il soit nécessaire de l'abîmer, intarissable. En fait même, plutôt que d'une indigence que l'Artiste aurait pour vocation de dépasser en lui préférant le plus intéressant Fantasme, la Voyance ou encore l'Idéal, la vue, réelle, bête, plate, s'avère constituer chez nos auteurs un moteur suffisant d'écriture, justement par ce qu'elle engage de bornes d'un côté et de désir de l'autre au même lieu de l'œil, de contraintes dont le sujet, tout fantasmatique qu'il soit, doit cependant affronter les entraves, s'il voit.

Ces références à Bataille, à Buñuel et à d'autres sont suggérées par nos auteurs : elles n'ont pas vocation réelle à engager un discours de type historique sur l'évolution de la considération de la vue au travers des revendications variées des « modernes » en leur temps, discours qui aurait dès lors recommandé de justifier de la place de nos auteurs notamment par rapport à un mouvement comme le Nouveau roman. Ce propos est, a été, celui de Martin Jay dans *Downcast eyes. The Denigration of vision in twentieth century thought*¹, et non le nôtre, qui cherche différemment à établir une esthétique, une posture de regardeur caractérisée par le maintien dans l'énonciation de ce qui est dit vu du corps de celui qui voit. Certes les auteurs par l'œuvre desquels on cherche à la définir ont ce point commun d'avoir écrit, photographié ou filmé au XXe siècle, et de fait il aura fallu un Mallarmé au siècle précédent pour que cette question se pose, et un Blanchot en même temps qu'eux pour montrer qu'elle importe. Mais pour ne prendre qu'un exemple du Nouveau Roman qui n'est pas le moindre, *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet interroge certes l'énonciation quant au visible avec cette focalisation interne du narrateur qui très logiquement comme caméra ne se retourne jamais sur lui, mais

¹ Berkeley, university of California press, 1993

précisément, ce point de vue ne reste jamais qu'un point invisible : on ne trouve pas chez lui comme chez Barthes, Beckett et Guibert cette crise de la perception elle-même qui oblige à interroger l'œil, *les tensions qui s'y jouent* à partir de sa position. Le roman de Robbe-Grillet paraît maintenir comme simple et sans question le fait de voir ; sa trouvaille, réelle, ne touche pas cette négociation à l'œuvre de la perception qu'on a étudiée chez nos auteurs : s'il décrit, en détails, une vue très précise, il ne décrit pas cette *épreuve* que constitue le geste de voir.

Ici, l'œil en corps gêne l'œil en quête, autant que la gêne inverse entrave un mouvement finalement si obligé qu'impossible ; Wittgenstein résumait aussi ce paradoxe : « [...] l'œil, en réalité, tu *ne le vois pas*. Et rien *dans le champ visuel* ne permet de conclure qu'il est vu par un œil. »² La dynamique qui en résulte relève ainsi d'une posture de l'œil toujours en excès par rapport à lui-même, voué à se chercher dans un champ qu'il détermine et où il ne se trouve pas. De même, la tentative inverse, qui consiste à se débarrasser du champ pour espérer enfin se débarrasser de l'œil, échoue chez Beckett sur un œil de mouette inchangé en pire, qui reste en plus rien toujours avant la fin.

Dès lors, le romancier conserve l'œil intègre dans un rapport intense au réel : bien plus canal que globe, le mouvement qui le caractérise est celui-là même de son aporie qui l'oblige à s'échapper sans qu'il y ait d'issue. Ultime stade qui rend compte de cette impossible nécessité : enfin isolé, enfin réduit en objet inerte, l'œil de verre ou l'œil mort, c'est-à-dire le globe, requiert par son indigence même son retour vicieux au visage, de façon à réintégrer une tension minimale (moindre), extérieure, qui est celle du miroir par quoi l'expérimentateur guibertien ou beckettien peut finalement obtenir une vue de soi comme Murphy dans les yeux de Monsieur Endon.

Ce fonctionnement pervers qu'on trouve chez Beckett comme différemment chez Guibert, où l'œil aveugle de l'autre ferait pénultième passage à l'image de soi, Barthes paraît l'éviter en se faisant plutôt lui-même aveugle devant le regard : « je me vois aveugle devant lui » était le terme choisi pour en finir avec l'angoisse de la vue de l'autre. Cette singularité pourrait participer à l'état imaginaire insistant de l'énonciateur barthésien, dans le déni d'une specularité qui tirerait le corps hors de son imaginaire, où débarrassé du regard, il ne s'agirait plus que de se voir dans l'œil de l'autre dans une profondeur effarante, loin des mains de l'hédoniste. « Je me vois aveugle devant lui » constitue dès lors un recul de la vue qui pourrait

² *Tractatus logico-philosophicus*, 5.633, Tel Gallimard, 1933 ; traduction G.-G. Granger

requérir une avancée des mains ; contre la vue insoutenable de l'autre ou par l'autre, s'avancerait la vulnérabilité de l'aveugle comme corps disponible à son toucher.

C'est en ce sens que son texte sur Bataille et cette sorte de mépris qu'il affiche pour la compromission du roman avec le réel nous paraît ressortir d'une prise de distances seulement ponctuelle avec le roman : de fait si Barthes paraît alors répudier le réel au rang des « insipides fictions » auquel son indigence donnerait lieu, il y revient fermement dans sa dimension contraignante, irréductible, et dynamique dans des textes autres, ou postérieurs, où il s'affirme « réaliste » (et notamment dans les textes fondamentaux dans notre perspective que sont *La Chambre claire*, ou encore *Roland Barthes*). En somme, s'il est bien l'auteur de la mise en évidence du potentiel métaphorique de l'œil dans son texte sur Bataille, il apparaît clairement que le réel de la vue et de ce qu'elle engage de contraintes et de tensions préoccupe aussi intrinsèquement l'écriture de Roland Barthes parce que la perception visuelle ne se passe pas de l'œil – c'est-à-dire du corps réel, celui qu'on peut toucher.

**QUATRIEME PARTIE. CHAMP ET CONTRECHAMP DE LA FICTION.
POSTURE DU REGARDEUR FACE A L'IMAGE REELLE**

4. CHAPITRE I. ROLAND BARTHES : LA PLACE DU REGARDEUR

Dans cette partie, c'est la fracture entre le regardeur et l'image réelle qui constitue l'objet de notre étude. Si on a analysé jusqu'ici indépendamment la photo comme motif puis comme objet réel, et d'autre part l'œil comme motif pour cerner le geste de l'œil dans la vue et le regard, reste en effet à aborder l'impossible rencontre de l'œil et de l'image. On l'a vu, dans le champ perceptif celui-ci s'excède à partir de lui-même pour partir en quête de l'objet, mais s'il s'agissait jusqu'ici de saisir par exemple le corps de Watt par les épaules, c'est-à-dire d'espérer toucher ce que l'œil visait, la question se pose devant la photo ou le tableau de la définition même de l'objet visé car carton ou châssis sont de fait les objets réels de cette quête de l'œil qui s'effectue ainsi toujours parallèlement. En d'autres termes, c'est à nouveau sur la proposition de Barthes, pour qui le réel trouverait sa caractéristique dans le fait qu'on peut le toucher, qu'on s'appuiera ici. L'image dont on veut parler ici n'est ainsi objet réel qu'en tant que support et matières (carton, sels d'argent ; ou châssis, dépôt de couleurs touchables), et en somme l'œil qui s'avancerait pour quérir l'objet de son désir dans la photo ou le tableau effectuerait doublement un geste fictif : non seulement cet excès dont on a parlé le porte à l'avant de l'objet en niant son indifférence irréductible d'œil en corps, mais aussi dans ce cas spécifique de l'image comme objet réel, l'œil en quête s'avance de fait vers un objet qui n'est pas le carton ou le châssis réel en face de lui, c'est-à-dire que l'objet visé est encore lui-même un objet qu'on ne peut pas toucher.

La fracture, dès lors, la séparation de l'œil et de l'objet se trouve ainsi renforcée, redoublée par le fait que l'objet de la quête de l'œil s'échappe lui-même de sa contrainte matérielle, comme l'œil en quête fuit l'œil en corps, en lui restant pourtant invariablement attaché. En somme face à l'œil en corps serait planté l'objet réel, carton ou châssis ; tandis qu'à l'avant de l'un et de l'autre, dans l'espace proprement intermédiaire qui les sépare, l'œil en quête et l'image joueraient cet « être ensemble, c'est peut-être quelque chose » de Beckett. Ce dernier espace serait celui du regard où l'on retrouve la réciprocité suspecte qui s'engageait dans le champ perceptif, lors même que le premier espace serait celui de la vue indifférente, du champ perceptible. Pourtant, ce qui se jouait jusqu'ici dans le rapport de l'œil à l'objet (avant qu'on envisage le cas du tableau et de la photo dans ces champs respectifs de la perception), ressortait d'un glissement finalement assez simple, le passage de l'objet

perceptible à l'objet perceptif pouvant relever finalement de la crise engagée par la perception d'un objet réel *en tant qu'image* ; c'est ce que notait Guibert effrayé par l'apparition à la fenêtre d'en face de l'objet qu'il ne parvenait pas à identifier : « ce que je voyais, c'était une sorte de photographie » (IF 85). Dans le cas où il s'agit réellement d'une photographie, la situation devient immédiatement plus complexe car la crise engagée n'est pas seulement celle du sujet, ballotté entre perceptif et perceptible, mais celle-ci devient, d'une autre manière, celle de l'objet lui-même, en même temps et comme indépendamment du sujet qui le perçoit. L'image excèderait aussi le tableau ou la photo sans jamais quitter, sans jamais se détacher de son origine réelle, son support.

Dès lors, le regardeur qui ferait face à une image fixe occuperait une position caractérisée par son impossible alternative, par laquelle il lui faudrait choisir d'être hors ou dans l'image, hypothèse à laquelle nous menait finalement la mise en évidence de la fracture topologique et/ou temporelle qui se jouait dans le regard photographique¹.

Pendant, avant d'envisager plus avant cette position, il nous faut tenter de définir l'image qui nous intéresse ici pour mieux cerner son rôle propre et la part, la sorte d'activité qui est dévolue au regardeur : la définition de l'image entraînera ainsi à sa suite celle de l'activité à laquelle se livre le regardeur, et réciproquement.

Image fixe et spectacle mobile

Nécessité du langage articulé sur l'image, semble-t-il, il faut que cette dernière soit fixe, ou arrêtée (on verra que cela revient à peu près au même dans notre perspective), pour qu'on puisse en parler. Dès lors, même si de façon évidente nos auteurs, eux-mêmes dramaturges, cinéastes, vidéastes, spectateur de cinéma et de théâtre, ont eu affaire au spectacle mobile, c'est peut-être parce que le texte les surprend en posture d'écrivains que presque infailliblement le spectacle s'y décompose en image(s). Non en métaphores propres au texte, imaginaire circulant au lecteur même aveugle, je veux dire que le spectacle réellement visible (au cinéma un film, une séquence ; au théâtre une pièce, une scène) se trouve invariablement découpé dans le commentaire en images comme objets réellement visibles, en images fixes : photogrammes, tableaux, photos de théâtre.

¹ Cf. 1. chapitre I de ce travail

C'est essentiellement Barthes qu'on trouve ainsi en position de spectateur – qui – arrête – l'image ; Guibert et Beckett ont *créé* des spectacles mobiles mais ne *décrivent* pas leur expérience de spectateur comme ils écrivent leurs rapports aux images fixes (photo, peinture), or c'est toujours, moins que du faire, l'expérimentation du voir qui nous occupe. Aussi est-ce peut-être à partir du discours de Barthes sur le spectacle qu'il conviendrait de déterminer – de tenter de déterminer – ce que l'on entend par image fixe par opposition au spectacle.

Le corps du spectateur, « fondu-enchaîné » au spectacle : l'image-durée

On l'a vu dans la première partie (chapitre I) et la deuxième (chapitre IV), l'expérience barthésienne du cinéma constitue d'abord, semble-t-il, une expérience du corps (« je ne puis [...] m'empêcher de penser « salle » plus que « film » » (III 256-257)), celle d'une distance double au sens où son corps est déposé dans la salle, hypnotisé, c'est-à-dire qu'en même temps qu'il est happé, « collé » au continuum sans répit de l'image, l'indifférence des regards à l'écran le force à résister de tout son corps au flux qui l'ignore. « Le film est vécu par le spectateur comme un *donné*, alors qu'il est en réalité un produit » (I, 876), écrit-il aussi, désignant ainsi ce paradoxe de la perception au cinéma qui consiste à se soumettre à un flux d'images comme à l'intime du rêve, lors même que le spectateur est parfaitement éveillé, yeux grands ouverts rivés à l'écran. Néanmoins, s'il décrit le corps au cinéma, et d'autre part l'image, Barthes n'envisage jamais vraiment la problématique imaginaire inhérente au cinéma au sens où Christian Metz ou Raymond Bellour le font ; la relation complexe que le cinéma établit entre les deux chambres noires, tête et salle, est apparemment laissée de côté (à distance) au profit d'un maintien de l'analyse en extériorité : corps indolent et écran animé se rencontrent là d'une bien étrange façon.

A corps chaud, tête froide : dès lors qu'il s'agit de parler de l'émotion au cinéma², le sémiologue en 1960 entame son travail de découpe : à l'intérieur d'un court métrage (un Test filmique thématique de l'institut de filmologie), il isole le plan d'un regard entre un jeune homme et une dame mûre (mère ambiguë ou maîtresse), la découpe signifiante du support

² dans « Les unités traumatiques au cinéma » (OC 1 875-882). Raymond Bellour précise dans une note à son article « « ...rait », signe d'utopie » (in *Rue Descartes* n°34) : « Paru dans la *Revue internationale de filmologie* en juillet-septembre 1960, le texte est reproduit sous le titre « les "unités traumatiques" au cinéma » dans les *Œuvres complètes* de Barthes (t. 1, Seuil, 1993, p. 875-882), avec le sous-titre « Principes de recherche ». Il est pourtant donné dans la « Bibliographie générale » établie par Thierry Leguay pour le numéro spécial de *Communications* sur Barthes (n°36, 1982) sous le titre « La Recherche des unités traumatiques au cinéma », avec mention d'une rédaction en collaboration avec Gilbert Cohen-Séat. Le tiré à part d'une publication à Milan, indiqué par Leguay et que j'ai sous les yeux, donne, avec les noms des deux auteurs, deux titres successifs : « La recherche des "unités traumatiques" dans l'information visuelle » et « Les unités traumatiques au cinéma ». »

regard et du morphème durée, achève enfin par un tableau : « comment le code verbal assimile-t-il le code visuel ? telle est la question fondamentale à laquelle la recherche dont on vient d'esquisser ici le plan doit pouvoir un jour répondre. » (I, 882). Mais à la question de comment s'effectue le choix de cette séquence dans le TFT n° 8 « par exemple », quel écho imaginaire fonde si évidemment l'attention portée sur ce plan-là, sur ce regard, c'est-à-dire l'un des signifiants visuels du rapport du jeune homme à la dame mûre, nul élément de réponse n'est jamais donné. « Les « unités traumatiques » au cinéma » sont affaire de codes, de signifiants et signifiés, le trauma est défini par le conflit déterminé par le signe filmique entre deux signifiés stéréotypés (amour passionnel ou amour filial), c'est là « l'aventure » du signe filmique qui échappe au signe linguistique... et rien n'est dit du corps qui dans l'analyse « prend le message à sa réception », qui forme le « message tel qu'il est perçu, non tel qu'il est lancé » lors même que le plan analysé porte précisément sur la durée d'un regard signifiant une relation charnelle³.

Certes l'Institut de filmologie n'a que faire des rapports privés de Roland Barthes à sa mère, mais ce qui nous intéresse ici, c'est que l'étude sémiologique du plan fait clairement disparaître (ou ne fait pas apparaître) le corps de l'analyste, là où très probablement c'est surtout lui qui motive l'analyse (choix du TFT parmi au moins huit films, choix du plan parmi au moins huit). Le corps qui est le lieu du signifié, du message reçu, perçu, reste tapi dans l'ombre à l'écart de la claire analyse. Peut-être pourrait-on en incriminer la durée, ce morphème final auquel aboutit l'analyse de plus en plus précise du regard isolé dans le plan isolé dans le film isolé parmi les différents TFT. En effet, la durée est ce à quoi finalement arrive Barthes comme le morphème qui, combiné au regard, fait l'unité signifiante, différente selon que cette durée est courte ou longue.

UNITE SIGNIFIANTE	
<i>Support</i>	<i>Morphème</i>
REGARD	Durée
	<i>Termes de l'opposition</i>
	Court Long

(I, 881)

³ Raymond Bellour note aussi que Barthes « insistait, parmi des tests filmiques thématiques proposés à la science des signes, sur des échanges de regard accentués entre un jeune homme et une dame mûre. Retenons-en plus l'effet de réel que la suggestion de l'inceste. À moins que ce ne soit toujours, déjà, la même chose. Que le corps simulé soit toujours trop près de celui de la mère et de son temps perdu. Que ce soit cela même, la folie conditionnelle. », suggère-t-il, loc. cit. p.43.

« Pour que le regard signifie, il faut qu'il soit affecté d'un élément supplémentaire qui lui donne un plein statut de signifiant : *sa durée* » (I, 880), et Barthes précise en note : « Cette durée est parfaitement quantifiable en nombre de secondes et d'images. Mais la signification est le fruit d'une opposition (long/court), non d'une accumulation. » Ainsi, après avoir établi que « la difficulté d'une recherche de ce genre [« les retentissements de l'image » face aux « aspects de la réalité cinématographique »] tient à une contradiction de nature entre le caractère diachronique de l'image filmique, qui n'est active que dans un perpétuel mouvement d'élaboration et de défection d'une part, et d'autre part les servitudes de toute analyse systématique, qui ne peut se nourrir que d'éléments immobilisés », il apparaît que Barthes détermine finalement l'image filmique, ce « génétique pur », dans sa réalité spécifique de « plan » c'est-à-dire d'image-durée. Aussi l'image isolée n'est-elle ni fixe, ni arrêtée, et l'analyse du plan n'est pas une analyse d'image (rien n'est dit du regard du jeune homme sinon que sa durée courte ou longue le fait filial ou passionnel, mais de quelle couleur sont ses yeux, le plan le saisit-il au centre de l'image, en gros plan, à l'écart de celle qu'il regarde, voit-on le regard de celle-ci lui répondre, etc. ?), l'attention portée à la durée paraît occulter toute la dimension spatiale de l'image. On le voit, Barthes ne soumet pas le film à l'immobilisation d'éléments pour l'analyse systématique : à l'inverse, il isole l'élément même qui n'est pas immobilisable, non l'image vraiment, mais sa durée ; c'est-à-dire le mouvement même « d'élaboration et de défection » qui fait l'image filmique.

En s'attachant ainsi à ce qui constituerait le propre de l'image filmique pour le spectateur, il laisse de côté le photogramme et son nombre, quantifiable ; il ne s'agit donc pas d'une recherche qui tiendrait le cinéma pour « la vérité 24 fois par seconde » comme celle d'un Godard, c'est l'image prise dans sa durée dont Barthes montre ainsi qu'elle conditionne le trauma. En même temps, on l'a noté, le corps du spectateur n'apparaît pas : il reçoit le regard court ou long comme signe différent mais face à cette durée qui lui est extérieure, c'est comme s'il n'avait pas droit de cité. Et pourtant ce corps est justement celui qui perçoit l'opposition court/long, et non l'accumulation quantifiable des images et des secondes, c'est lui que vise ainsi la signification de la durée du regard dans le plan. Barthes persisterait en fait dans son analyse d'un cinéma vécu comme donné, et non comme produit (ce que ferait Godard, qui par opposition s'attache au décompte des images). En somme, alors que tout le commentaire de ce plan ne semble viser que le corps du spectateur, dans la confusion des secondes, dans l'appréhension seule de la durée, et même peut-être, on le suggérerait avec R. Bellour, dans l'affect qui préside au choix du plan analysé, ce dernier n'est jamais mentionné.

On pourrait certes justifier en partie cette absence par le contexte, la sémiologie, les années 60 de Barthes qui n'accorderaient pas encore au corps l'importance qui lui sera conférée plus tard⁴, mais force est de constater que l'occasion à laquelle ce corps est exclu (ou plutôt tu) de l'analyse correspond à l'analyse de la durée de l'image.

Le texte de Barthes pourrait ainsi mettre en évidence l'étrangeté de l'image filmique au regard du corps du spectateur en termes temporels : en parlant de la durée de l'image filmique, l'auteur néglige le temps du corps, je veux dire que ce dernier n'est donné que comme recevant la durée de l'autre, qu'il devient partie intégrante du commentaire de la première, comme absorbé, dissout dans la durée du plan. D'autre part, on sait que plus tard, dans « En sortant du cinéma », c'est en termes d'espace, de distance, que Barthes parlera du cinéma et du corps du spectateur, et jamais en termes de durée ; aussi semblerait-il que la durée inhérente à l'image filmique soit vouée à occulter et le corps du spectateur et l'espace qui en l'opposant à l'objet-image (disons l'écran), détermine l'un et l'autre. Aussi l'attention portée plus tard à la salle de cinéma, la résistance au cinéma du fragment du *Roland Barthes* sur « le plein du cinéma » pourraient être celles du corps qui résiste à la durée

En somme, l'expérience du spectateur au cinéma enjoindrait une sorte d'alternative nécessaire : il lui faudrait choisir de parler soit de l'image avec sa durée, soit du corps avec ses espaces (écran et salle : dispositif), et le choix de l'une exclurait l'autre. De fait, c'est par quoi l'on commençait, si l'écriture est affaire de corps, s'il faut immobiliser les éléments de l'observation pour pouvoir en parler, alors, peut-être, l'image-durée ne peut être décrite qu'en absorbant le corps dans le commentaire, dans l'expression même de la durée parce qu'il en est un constituant. Dès lors, ce corps fondu dans le temps de l'image filmique ne trouverait plus à se démarquer qu'au prix d'un détachement imaginaire de ce propre du cinéma, et il faut à Barthes dans « En sortant du cinéma » s'inventer un autre corps qui observe le premier hypnotisé, qui « colle à la représentation », il lui faut « compliquer la relation d'une situation » pour jouir et parler de sa position de spectateur de cinéma. En d'autres termes, c'est la nécessité d'un corps écrivant une « situation » (comment mieux dire l'arrêt sur image, l'immobilisation, le retour à l'intégrité toute spatiale du corps ?) qui se manifeste ici pour doubler la relation *durable* du spectateur et de l'image filmique.

Aussi, le « filmique d'avenir » que l'auteur paraît appeler de ses vœux dans le texte sur les photogrammes d'Eisenstein relève de ce « droit à la disjonction systématique des images » qui autoriserait enfin cette autonomie que revendique le corps du spectateur à l'intérieur d'un

⁴ bien que le *Michelet* à lui seul, dès 1954, suffise à rendre évidemment caduque un tel argument.

processus diégétique ; peut-être le théâtre épique, (« qui procède par tableaux successifs » (II, 1593)), celui de Brecht, permet-il enfin ce que Barthes espère au cinéma : « une jouissance possible de la *discretion* » (III, 259), qui serait un distancement du corps du spectateur vis-à-vis du spectacle.

« rien que des découpes »

Si la durée fond ainsi le corps dans l'image, c'est à l'inverse l'espace qui permettrait alors d'en envisager la distance. Le discontinu constituerait ainsi le moyen de réintégrer, précisément de recouvrer l'intégrité du corps du spectateur. De fait, c'est bien ce vers quoi tend évidemment Barthes qui dans « Diderot, Brecht, Eisenstein » scande :

La scène, le tableau, le plan, le rectangle découpé, voilà la *condition* qui permet de penser le théâtre, la peinture, le cinéma, la littérature⁵, c'est-à-dire tous les « arts » autres que la musique et que l'on pourrait appeler : *arts dioptriques*. (II, 1591, RB souligne)

« Condition » des « arts dioptriques », donc, il faut penser la découpe. Mais plutôt qu'une découpe temporelle, Barthes insiste ici sur leur condition spatiale. En effet cette fois, la temporalité, au sens du progrès diégétique de la pièce ou du film, est explicitement niée :

[...] au niveau de la pièce [chez Brecht], pas de développement, pas de mûrissement, un sens idéal, certes, (à même chaque tableau), mais pas de sens final, rien que des découpes dont chacune d'elle détient une puissance démonstrative suffisante. Même chose chez Eisenstein [...] (II, 1593)

L'opposition « sens idéal » et « sens visuel » est précisément celle qui trouve sa « coïncidence » dans les tableaux de Brecht et les photogrammes d'Eisenstein, en tant qu'ils représentent des « instants prégnants » selon l'expression de Lessing, ceux-là même que Greuze peint.

⁵ la littérature « classique », ou « traditionnelle », précise Barthes avant et après ce passage : « en tant que [le discours] découpe des morceaux pour les peindre : discourir (auraient dit les classiques) n'est que « peindre le tableau qu'on a dans l'esprit ». » (II, 1591) Il ne développera pas cependant, parmi ces « arts dioptriques », le cas évidemment singulier du discours, sans jamais toutefois nommer l'écart du visible et du lisible (selon nous majeur).

Rien ne sépare le plan eisensteinien du tableau greuzien (sinon, bien sûr, le projet, ici moral, là social), rien ne sépare la scène épique du plan eisensteinien (sinon que chez Brecht, le tableau est offert à la critique du spectateur, non à son adhésion). (II, 1592)

« Gestus social » de Brecht ou « instant prégnant » d'Eisenstein ou de Greuze, Barthes en appelle à la composition du sens idéal par celle du rectangle visuel. Ici comme dans un autre texte où il commente les photos que Pic a tirées de *Mère courage*, l'auteur paraît défendre en quelque sorte la composition spatiale contre le temps. Représenter, écrit-il, consiste en un triple geste : découper, clore, discontinuer. Découpe du cadre dans l'espace (scène, écran, tableau), clôture de la composition, discontinuation du continuum temporel (diégétique), l'œuvre du dramaturge, du cinéaste, du peintre relève ainsi d'un principe de sélection, d'incises, autant que d'organisation. Et quand on se demande ce qui motive l'énonciation d'un tel principe, ce travail de l'espace plutôt que du temps, ou ce travail contre le temps, c'est encore le corps qui répond :

La puissance primaire d'Eisenstein tient à ceci : *chaque image n'est pas ennuyeuse*, on n'est pas obligé d'attendre la suivante pour comprendre et s'enchanter : aucune dialectique (ce temps de la patience nécessaire à certains plaisirs), mais une jubilation continue, faite d'une sommation d'instantanés parfaits. (II, 1593)

Corps impatient, qui exige de comprendre et de jouir sans attendre quelque formation de l'image ; celui-ci veut celle-là toute formée, une succession de tableaux achevés, dont chacun rassemble déjà en soi en un point de vue fédérateur les membres de la figuration comme le recommandait Diderot que Barthes cite : « Un tableau bien composé est un tout renfermé sous un seul point de vue, où les parties concourent à un même but et forment par leur correspondance mutuelle un ensemble aussi réel que celui des membres dans un corps animal [...] » (II, 1592). Le corps est ainsi réintroduit, car Diderot se réfère vite au portrait, mais c'est Barthes qui fait de ce corps, « mais tout le corps », le principe d'une « figure » qui « fonctionne au nom de la transcendance », qui « fétichise » le sens, en devient « le substitut sublime ». Comprendre et jouir : l'exigence barthésienne trouve ainsi son objet, dans la forme sensible qui se propose au corps, le fétiche, avec jamais dissociée la distance qui le fait intelligible.

Pourtant, si le corps du spectateur recouvre ainsi, avec la distance établie dans ces « arts dioptriques », contre la fusion du temps, l'intégrité qui lui permet et de comprendre et de

jouir, il semble que cette position entraîne réciproquement une réduction de ce qui se donnait d'abord comme spectacle, c'est-à-dire comme image d'abord liée au mouvement et au son, en image fixe, c'est-à-dire en visuel seul et immobile. Comme si (mais c'est encore l'écrivain qu'on doit peut-être en suspecter) le spectateur de théâtre ou de cinéma (barthésien) devait débarrasser le spectacle de presque tout ce qui le constitue, hors l'image fixe, pour en jouir. La multiplication des formules négatives et restrictives dans « Diderot, Brecht, Eisenstein » (et remarquablement les anaphores « rien que », « rien ne ») pourrait par ailleurs témoigner de cette sorte de délestage qui veut permettre au corps de faire front à l'image seule.

« (*il faut voir comment cette muette regarde les autres*) »

De fait nulle référence n'est faite au son dans ces textes de Barthes sur le théâtre et le cinéma : rien sur la musique des films d'Eisenstein ; et peut-être peut-on voir dans le cinéma muet une aubaine pour le spectateur qui résiste au temps ? car la voix est essentiellement diachronique, on sait qu'elle est processus duratif qu'on peut répéter mais pas fixer, immobiliser. Quant à Brecht, quant au théâtre, on voit mal comment pourrait être nié son texte, sa diction ; et pourtant seul le geste est commenté (le geste arrêté dans son *numen*). Davantage même, la préface à *B. Brecht, Mère Courage et ses enfants* (I, 889-904), qui certes accompagne les photographies de Pic, manifeste encore la sorte de surdité qui paraît toucher Barthes quand il écrit sur le spectacle. On retrouve évidemment le discontinu, car la photographie « montre de quel discontinu est faite une grande œuvre. » (I, 889), mais le texte met étrangement en évidence dans ses derniers paragraphes une opposition parole et silence (mutisme), conjointe à une dialectique de la vue et de l'aveuglement qui renvoie au sens de *Mère Courage* : « ce sens est le suivant : *voir que la guerre existe* » (I, 904). Barthes dit de *Mère Courage* que

sa parole est en quelque sorte fonction de son aveuglement, et nul doute qu'il y a dans l'œuvre de Brecht un certain procès du langage. Car le personnage central de *Mère Courage*, ce n'est pas en dernière instance la cuisinière, c'est sa fille Catherine, et Catherine est muette ; l'édification rassurante des alibis lui est refusée en même temps que la parole, le monde est à vif devant elle, pour elle enfin la guerre existe.

(I, 904)

Le schéma serait dès lors le suivant : Catherine contre Mère Courage, c'est le voir silencieux qui s'oppose au bavardage aveugle. Si incontestablement c'est la tension que ménage cette opposition qui met en valeur l'une par rapport à l'autre dans la pièce, le regard par rapport au langage, Barthes n'en privilégie pas moins la « visualité » de la pièce, attribuant au personnage muet (au personnage-image⁶) « une attention qui n'est rien d'autre que la forme la plus haute de l'intelligence (il faut voir comment cette muette regarde les autres) » (I, 905).

Ainsi, parce que la jouissance ne se dépare jamais de l'intelligibilité, la forme la plus haute de l'intelligence, la plus jouissive aussi, réside dans la forme visible. Telle est l'élection à laquelle procède Barthes : l'image contre le langage, mais sans que ce dernier soit évidemment exclu, dans la mesure où il paraît servir finalement de fond (sonore, mais aussi *aveugle, duratif*), sur quoi se détache – avec toute la force de distinction que rend possible l'opposition – l'image muette, immobilisable sinon immobile, en fait intelligible sinon intelligente. Et de fait, si l'intelligible relève du geste créateur (Brecht), l'intelligence est celle du geste récepteur (Barthes). L'intelligence de l'auteur serait ainsi dans cette élection du visible en tant qu'intelligible *sur le duratif* (de la parole, de la diégèse), intelligence qui consiste à s'en remettre au sens syntagmatique et discontinu des images plutôt qu'à entraîner un spectateur aveugle dans le flux de la diégèse, « continuum sans rémission » qui mène au mieux ce dernier, en sortant du cinéma ou du théâtre, à tenter le ressouvenir des éléments de sa manipulation continue, à *revenir* de façon critique, c'est-à-dire disjonctive, en quelque sorte « photogrammatique », sur ce qu'il lui a semblé voir sans avoir eu le temps, précisément, de l'analyser⁷.

⁶ « personnage-image » qui constitue aussi un regard-relais, on y reviendra.

⁷ De là la démarche singulière, critique, d'un Godard qui joue explicitement de ce « réveil » intermittent du spectateur par les arrêts sur image, cf. Raymond Bellour, *L'entre image*, 1990. Néanmoins Barthes ne paraît pas avoir suivi assidûment les recherches de La Nouvelle vague : doit-on en accuser cette autre *in-discrétion* aux yeux de Barthes qui consisterait pour ces cinéastes à manipuler différemment, mais encore trop explicitement, trop évidemment, un spectateur de cinéma comme Barthes qui voudrait jouir par lui-même, c'est-à-dire par son propre corps toujours résistant, qui voudrait qu'on lui prête (sans lui imposer) le droit à la disjonction syntagmatique des images – non le devoir ?

D'autre part, l'arrêt sur image constitue de fait une pratique critique : quel critique de cinéma ne s'inquiète pas des photogrammes ou des plans du film qu'il analyse, c'est-à-dire de la découpe « dioptrique », nécessairement silencieuse (l'arrêt sur image n'arrête pas du même coup la bande-son : il la suspend et l'abolit), pour tenter de comprendre l'effet subi durant l'hypnose de la projection ? *L'Entre image* de Raymond Bellour parcourt ainsi ces espaces intermédiaires, et évoque « la divisibilité propre de l'espace, dès qu'on attende à la continuité et à l'illusion de son mouvement « naturel ». Cette divisibilité va même au-delà du photogramme, en un sens, puisqu'elle suppose un espace *entre* les photogrammes, bien que ce soit dans le photogramme qu'elle trouve sa limite matérielle, si on sort du film et du temps de projection. » (éd. La Différence, réédition 2002, p.125) Barthes, précisément, « aime à sortir d'une salle de cinéma », ce qui justifie peut-être ce rapport prééminent à la divisibilité spatiale et aux limites matérielles du photogramme ; Raymond Bellour, lui, « s'y tient » et peut dès

Cette intelligence de l'auteur est selon Barthes une confiance accordée à l'image, et les termes par lesquels il la reconnaît chez Brecht paraissent trahir l'idée d'une audace, d'une sorte de pari risqué que le dramaturge a eu le talent de réussir :

Il y a chez Brecht une charge extraordinaire de la visualité, une confiance éperdue dans l'œil et c'est là, de la part d'un écrivain, une très grande intelligence. Sans légendes (et c'est ce qui m'a permis de les réduire à l'état le plus discret possible), les photographies de *Mère Courage* ne seraient pas plus obscures, plus diminuées que la légende de Sainte Ursule racontée par Carpaccio. (I, 900)

« Extraordinaire », « confiance éperdue dans l'œil » : le risque de cette « charge de la visualité » est évité par une réussite que Barthes a assignée à la composition du tableau (celle-là même que Diderot recommandait, à la peinture comme au théâtre). Ce risque est celui de l'obscurité du sens, de sa diminution, et la charge, c'est-à-dire le poids, la lourdeur du tableau mais aussi la responsabilité qui lui est attribuée, ce travail de la « visualité » non seulement pare à l'écueil encouru (n'entrave pas l'intelligibilité), mais aussi, mais de surcroît porte le sens à la critique du spectateur. Le distancement brechtien, ou la distanciation, revendique assez nettement la dimension spatiale du concept, mais Barthes pourrait bien mettre en évidence ici l'écartement qui s'y opère entre l'image immobilisable et le flux sans répit du discours au théâtre. Il paraît, on l'a vu, ouvrir un sens au silence de Catherine, parole empêchée qui permet le regard, et touche ainsi la vérité du sens : « *voir que la guerre existe* ». Aussi le « procès du langage » que Barthes dénonce chez Brecht pourrait-il ressortir à un procès de la durée, du spectacle comme du discours, chez Barthes lui-même.

La « discrétion » du regardeur fait face au temps

De fait, penser l'image (l'espace) contre le discours (la durée) relève de cette même résistance qu'il marquait au cinéma, en évoquant finalement une « jouissance possible de la *discrétion* » (III, 259), c'est-à-dire à la fois d'une retenue (sens moderne) et d'un discernement (sens ancien) dans cette polysémie qu'affectionne souvent Barthes parce qu'elle dénonce les liens puissants qui rapportent ici une attitude du corps à une activité intellectuelle. La discrétion serait ainsi en somme une posture, position adoptée à une certaine occasion,

lors s'occuper de la « sorte de photogramme mental, virtuel, qui se trouve alors projeté, une image d'image laissée au soin du spectateur, quoiqu'à chaque moment programmée par le film. » : l'arrêt sur image permettrait ainsi dans l'œuvre de ce dernier la révélation d'un fonctionnement du cinéma qui, dans le mouvement même d'élaboration et de défection de l'image, serait proche de celui de la métaphore, entre les mots.

dans un certain but. L'italique recommande cette extension du terme : la *discrétion* dit *tout ensemble* l'activité critique et le corps qui résiste. Il résiste, on l'a dit, à la relation cinéma par la situation cinéma (il complique la première par la seconde, écrit-il, signalant ainsi la première comme tension autonome, *simple*), ce faisant on croit qu'il résiste à la durée par l'espace, pour tout ensemble jouir et comprendre activement. Si l'on croit, aussi, que l'espace est affaire de positions, c'est-à-dire de stabilités ne seraient-elles que momentanées, d'immobilités enfin, c'est parce que cette tension qui consisterait à résister à la durée impliquerait par cette retenue même, cet échange (ou contradiction) des forces, l'immobilité du corps qui résiste, comme un résultat, si temporaire fût-il, des deux mouvements contraires : la durée du cinéma qui tire le corps qui se retient. Mais curieusement, ce corps du spectateur au cinéma, immobilisé au sein de ces deux forces, dans sa résistance même, se rapporte à une forme connue, décrite ailleurs : c'est le *numen* du tableau historique, l'instant prégnant de Greuze, d'Eisenstein ou de Brecht.

Dès lors, il ne s'agit pas de faire du corps qui résiste à la durée dans l'espace un objet mort parce qu'immobile ; au contraire, ce corps qui nous occupe depuis le début de cette recherche trouve dans sa résistance à la durée sa définition même, sa forme vivante dans l'espace, immobilisée dans et par sa résistance au temps. De fait, quand Barthes note qu'« une œuvre d'art n'est réellement que la rencontre d'une histoire et d'une forme, c'est-à-dire d'une résistance à l'histoire » (note I, 900), il justifie, en associant la forme et la résistance comme modes identiques contre l'histoire, d'une perspective théorique qui pourra définir le corps sur le temps, dans et contre, comme la figure se définit sur le fond. Le corps s'incarne ainsi *de l'intérieur*, de par sa propre force, centrifuge, ce dont témoigne sa résistance. On pourrait dire aussi qu'au temps le corps fait *face*, enfin figurable. Ainsi découpé, clos, discontinué, *représenté*, le corps du spectateur peut aussi en appeler à son intelligibilité. Cet aspect ne nous intéresse ici que dans la mesure où il permet de justifier encore l'opposition, la fracture qui supporte la relation entre celui qui voit et cela qui est vu : si le premier trouve sa forme contre le temps, il est donc effectivement permis de l'envisager dans sa chair concrète, dans sa posture spatiale et intellectuelle, sa « discrétion », comme forme distincte des objets dont la résistance provient de leurs propres corps. Il paraît possible, avec cette discrétion, de parler du corps intègre face à l'image. Au commun du temps partagé sans découpe entre celui qui voit et cela qui est vu, s'opposerait la différence de leur résistance propre : corporelle.

Finalement c'est à une sorte de tautologie que l'on arrive: le corps est corps parce qu'il résiste, et il résiste parce qu'il est corps. La « *discrétion* » dont veut ainsi jouir Barthes relèverait de l'évidence, celle d'une présence charnelle face à l'image ; l'intérêt réside

cependant dans la revendication réitérée de cette autonomie, ne serait-elle que partielle, cette défense du corps contre le risque (idéologique, mais aussi sensible) de ce qu'on pourrait appeler le « fondu-enchaîné » du corps au spectacle. Cette résistance passe ainsi par la définition toute spatiale des « arts dioptriques » par opposition à la musique ; l'adjonction discrète de la littérature au groupe des images et des spectacles laisse entendre ce seul caractère commun (puisque la communauté de « visualité » est discutable et fait l'objet d'une opposition même de la part de Barthes : le « procès du langage » dans *Mère Courage*), seul caractère commun, donc, qui est l'autonomie du corps contre le temps qui lui est proposé – conséquence fondamentale de la discontinuité. En effet, lecture des mots et « lecture » des images procèdent d'un même *parcours* dévolu à l'autorité du corps qui s'y livre. De ce fait, les « arts dioptriques » selon Barthes seraient des arts de la discontinuité, c'est-à-dire de la *discrétion* du corps du spectateur.

Ici s'impose dès lors la distinction qu'on voulait tracer entre le spectateur et le regardeur, et on n'est pas loin de croire qu'il n'y a pas de place possible pour un corps de spectateur dans l'écriture, au moins dans celle de Barthes. Le regardeur serait ainsi le *corps discret* du spectateur, c'est-à-dire celui qui se tient à l'écart – à distance – du spectacle, et résiste à l'enchaînement dans sa durée. C'est celui qui de fait peut apparaître dans l'écriture dans la mesure où celle-ci sollicite nécessairement le discontinu, la disjonction du film, du spectacle, en image(s) fixes, c'est-à-dire en espaces cadrés, clos, que l'œil peut dès lors arpenter. Des deux côtés le geste est suspendu et les figures peuvent exister, saisies dans leur « instant prégnant », dans leur numen de tableaux historiques qui résistent à l'histoire : le corps discret et l'image, se distinguant sur fond de temps, récupèrent alors leurs caractéristiques spatiales, leur circonscription (les voilà découpés, clos, discontinués) pour former, chacun, un « tout ».

Ce « tout » n'est cependant pas un « plein » comme l'est le cinéma, justement, parce que dans le fragment du *Roland Barthes* de ce nom, « le plein du cinéma », l'auteur rapporte l'expérience du *cinéma dans son temps* (« ruban lisse », « signifiant bavard », etc.) sans place (espace) disponible à quelque corps étranger. Le corps discret qui est celui du regardeur comme celui de l'image fixe constituent ainsi des « tout » qui, fortement (spatialement) définis l'un par rapport à l'autre, peuvent dès lors se faire face, *en toute discrétion*. Ainsi l'espace prend-il le pas sur le temps, plus ou moins artificiellement selon que le regardeur Barthes s'attache au cinéma, au théâtre ou à la peinture, selon que le temps est plus ou moins « naturellement » envahissant. Si ce faisant le corps *prend son temps*, ce sur quoi on aura l'occasion de revenir, une autre conséquence de cette spatialisation est à envisager : le rapport

de la figure au fond entre de fait dans cette perspective (dans tous les sens du terme) ouverte par Roland Barthes et son effraction du temps du spectacle

« *Murphy, la vie n'est que figure et fond. – Un long retour à tâtons, dit Murphy.* ».

Prolongeant cette idée du théâtre comme « art dioptrique » également dans le texte sur la mise en scène de *Mère Courage* par le Berliner Ensemble, Barthes envisage non seulement évidemment les photographies de Pic dans leur dimension d'image, mais aussi la scène elle-même comme système de figures se détachant sur un fond. Il artificialise de ce fait le seul spectacle vivant du groupe des « arts dioptriques », dans une sorte de désindividualisation des acteurs les promettant à un être-figure⁸ propice à les faire entrer dans le rectangle découpé de la représentation : Barthes les prend dans cette « visualité » à laquelle il accorde tant d'importance dans le théâtre brechtien. Singulièrement en effet, c'est comme si l'auteur, deux siècles après Diderot, entreprenait la scène comme tableau, c'est à dire une résolution de figures sur fond. *Exit*, on l'a dit, la durée, le processus d'élaboration-déformation de l'image, et la profondeur elle-même n'est plus distance du corps d'un comédien par rapport au fond de la scène, elle devient rapport pictural de ce fond à la naissance de l'image. A propos du fond uniforme de la scène du Berliner Ensemble, il écrit :

le fond est la toile du peintre ; il est l'image du néant d'où va surgir le réel ; le fond doit donner à voir cette naissance, et c'est pour cela qu'il ne doit rien signifier par lui-même : il n'est qu'un *départ* visible assigné aux significations (I, 891)

On le voit, l'épargne du vivant sous le figural ne donne pas lieu pour autant à une abstraction signifiante invisible ; au contraire, réduire les corps d'acteurs dans l'espace en trois dimensions de la scène au tableau (figures sur fond, bi-dimensionnel) consiste à accroître une fois de plus la condition visible du théâtre, à en augmenter l'importance. L'artifice en est

⁸ Dans un tout autre propos que celui de la mise en évidence du visuel au théâtre, Barthes note encore cette dépersonnalisation de l'acteur dans « le théâtre français d'avant-garde » : « C'est là sans doute l'exigence la plus révolutionnaire de ce théâtre, parce qu'elle choque la valeur la plus solide de notre dramaturgie courante (depuis un siècle et demi) : le naturel de l'acteur. » (I, 918) Dans ce texte qui témoigne avant tout d'un malaise vis-à-vis du théâtre d'Adamov, de Beckett, d'Artaud, l'auteur reconnaît une destruction de l'homme dans un processus qui mène à la destruction du langage, processus évidemment retors en tant que ce « théâtre du langage » ne pourrait affirmer sa propre destruction qu'au tomber du rideau. Aussi ce qui paraît sauver l'homme brechtien, quand Barthes fait de ses acteurs des poupées animées, c'est qu'il ne relève pas d'un naturel détruit mais d'un réalisme, créé. Il semble que la dimension visuelle participe beaucoup à cette différence, Barthes n'y fait pas la moindre allusion dans son texte sur l'avant-garde (la pauvreté du décor a pour « fonction de dégager la parole »), et c'est comme si le procès du langage que le théâtre de Brecht manifeste lui aussi ne pouvait trouver sa légitimité que dans le travail de l'image, de la « visualité ».

de fait assumé parce que porteur de sens : en relevant du même principe que les natures mortes, le fond irréel, résolument distinct du naturel, pose les formes qui s'en détachent comme objets réalistes.

Autrement dit, l'irréalisme du fond (comme on le voit bien dans les photographies de Pic) provoque le réalisme de l'objet. C'est ce qui arrive dans les natures mortes, et c'est ce qui arrive sur la scène du Berliner Ensemble. Mais ce qui est ici présenté, ce sont des hommes, des groupes en action ; et de même que dans une nature morte de l'école hollandaise, par exemple, les verres, les poissons ou les pipes deviennent des objets pleins, insolites, débarrassés de toute nature dans la mesure où ils sont extraits d'un fond artificiel, de même la population brechtienne devient pleinement, c'est-à-dire artificiellement humaine, parce qu'elle n'est tirée d'aucun simulacre de nature ; sur ce fond gris, ou sombre, ou blanc (je compte évidemment l'éclairage uniforme de la scène pour une dimension du fond, et probablement la plus importante) il ne se produit jamais rien d'autre que de l'humain et il s'y produit pleinement : des hommes, les objets qu'ils ont créés et qu'ils utilisent, la dialectique qui unit les uns aux autres, voilà la seule *création* : jamais de nature, jamais un horizon déjà stimulé, dont l'homme ne serait qu'un habitant : l'homme brechtien naît de rien, et cette naissance doit être visible.

(I, 891)

L'artificialisation provoque ainsi deux sens qui viennent comme s'emboîter l'un dans l'autre : l'objet artificiel se manifeste réaliste, et ce réalisme même ne fait que dire la création, c'est-à-dire la présence d'une autorité (d'un auteur). La bataille que Barthes mène contre le naturel – le théâtre brechtien n'en représentant ici qu'un des multiples exemples (mais peut-être le plus évident) – ce goût répété pour l'artifice qui va systématiquement de pair avec le réalisme cher à l'auteur implique toujours cette dialectique qui consiste à donner du visible et à rendre visible que celui-ci est donné ; c'est toujours en somme le vieux procès du signifiant qui doit, en plus de son signifié, se manifester lui-même. Néanmoins, dans ce « discours du méta » permanent, c'est la place du visible qui nous occupe évidemment, en tant que ce dernier paraît faire surface dans un mode de réception de l'image proprement barthésien.

En effet, que dénonce la dernière phrase du passage cité, « l'homme brechtien naît de rien, et cette naissance doit être visible », sinon l'évidence recommandée de la présence manifeste de l'auteur ? Bien sûr, pas l'auteur et ses biographèmes, sa personnalité factuelle et contraignante que Barthes a réussi à extirper de la critique, mais l'auteur comme corps, corps imaginaire qui produit réellement. On revient ici à la problématique de la trace (on ne cessera pas d'y revenir), mais c'est pour dire ce faux paradoxe, que la mort de l'auteur a laissé un cadavre toujours visible, une chair pas si morte en fait, que le corps discret du regardeur ranime imaginairement dans sa perception des œuvres visuelles. Qu'on se rapporte aux

adjectifs qui décrivent les images chez Barthes, celles du cinéma, du théâtre, de la peinture, la forme grammaticale récurrente en est le plus souvent verbale, le participe passé, toujours le révolu d'un verbe d'action. La naissance de l'homme brechtien, tout comme celle des pipes flamandes, doit être visible en tant qu'elle *est, réellement, le geste* d'un auteur – c'est cela, le geste réel d'un corps, que l'on veut dire par le terme *autorité*. Ce geste visible et révolu n'est autre que la condition de la signifiante, et en cela le visuel tient une place majeure. Barthes y insiste, opposant le réalisme (qui serait, dès lors, un théâtre de signes avançant leurs signifiants, s'avançant toujours en désignant son masque) au vérisme qui feindrait de s'être fait sans auteur.

Ceci rend compte peut-être de la différence fondamentale qu'il y a entre le vérisme et le réalisme ; le vérisme est un art synchronique, sommatif, il veut représenter une accumulation de choses en leur état, il veut donner l'illusion qu'elles sont créées et comme simplement surprises ; le réalisme au contraire, en tout cas le réalisme brechtien, représente les choses créées, visiblement détachées de leur néant antérieur; chez Brecht, l'homme est fait par le dramaturge ; il n'est pas si loin qu'on le croit d'une poupée animée ; on peut dire d'une autre manière que le fond brechtien constitue la créature en artifice : comme dans beaucoup d'arts populaires, du théâtre oriental au guignol, c'est parce que les hommes sortent d'un milieu physique évidemment informe qu'ils sont déjà démystifiés.

(I, 891)

Le fond, ainsi, révèle visiblement l'artifice et par là-même la création ; et Barthes va jusqu'au bout de sa perspective unitaire d'un dramaturge (ou peintre) démiurge en retirant même aux acteurs ce qui pouvait fonder une exception du théâtre dans les arts dioptriques : d'un geste créateur qu'on aurait eu du mal à partager entre le corps du dramaturge et ceux des acteurs qui forment l'image ; il modalise (« pas si loin de ») mais il affirme : ces derniers sont « poupée animée »⁹. Le point de vue fédérateur recommandé dans la composition du tableau par Diderot est maintenu jusqu'au détachement de la réalité vivante du spectacle : il n'y a qu'un geste, qu'un seul auteur, comme en peinture il n'y a qu'un peintre ; en fait il n'y a jamais qu'un point de vue dans les « arts dioptriques », celui qui de la salle découpe le rectangle. Barthes y insiste au début de « Diderot, Brecht, Eisenstein » :

⁹ De la même manière bien que du point de vue inverse, Barthes rapporte dans sa « Lettre au sujet du groupe de théâtre antique » son bonheur à la création des Perses en mai 1936 : « nous avons été heureux, je crois qu'on peut le dire, parce que nous avons été unis : notre œuvre a réellement été collective, réellement anonyme [...] » (I, 961, je souligne) Là encore, c'est comme s'il s'agissait, même si cet anonymat a une valeur plus évidemment politique dans le texte, de concevoir le comédien, le groupe de comédiens, comme servant de figures dés-individualisées (de figurants ?) dans une œuvre qui les forme tels, parce que c'est au dramaturge que reviendrait l'unité de la composition.

L'Organon de la Représentation [...] aura pour double fondement la souveraineté du découpage et l'unité du sujet qui découpe. (II, 1594)

Cette définition qui repose de façon essentielle sur l'espace du théâtre fait la part belle au point de vue du regardeur ; autrement dit :

Le théâtre est bien cette pratique qui calcule la place *regardée* des choses : si je mets le spectacle ici, le spectateur verra cela ; si je le mets ailleurs, il ne le verra pas, et je pourrai profiter de cette cache pour jouer d'une illusion : la scène est bien cette ligne qui vient barrer le faisceau optique, dessinant le terme et comme le fond de son épanouissement : ainsi se trouverait fondée, contre la musique (contre le texte), la *représentation*. (II, 1591)

Le regard unique, l'unique faisceau optique qui est postulé (et on voit que déjà il constitue l'idée du fond : la scène s'y fait ligne perpendiculaire) revient à cette position calculée dans l'espace de la salle théorisée au XVII^{ème} sous l'expression d' « œil du prince »¹⁰. Aussi à la base géométrique du calcul de la composition du tableau s'impose le calcul de la position de l'œil du prince ; il ne s'agit rien moins, dans cette dioptrique du théâtre, que de calculer les conditions les mieux propres au face à face d'un corps et d'une image. A la « place regardée des choses » correspond de fait une place similairement définie du regard. Une seule place donc, spatialement déterminée, circonscrite, sert de repère constitutif de l'image ; cette place du regard est celle qu'empruntent tour à tour, pourrait-on dire, l'auteur et le regardeur¹¹ : l'œil du prince est ainsi la position d'un corps-relais, il est placé par l'un pour l'autre.

Dès lors, si l'on citait Beckett et le dialogue de *Murphy* en tête de cette partie, « Murphy, la vie n'est que figure et fond. – Un long retour à tâtons, dit Murphy. » (Mur 9), c'est parce qu'il apparaît que cette dialectique figure et fond, ce fond uniforme¹² qui doit donner visiblement naissance à l'image renvoie inévitablement, question de dioptrique, à un

¹⁰ expression popularisée par Nicola Sabbatini (1574-1654) dans son traité *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, publié en 1637 et traduit en 1942. Il s'agit d'un point virtuel situé coté spectateur à 0,60 mètre au-dessus du plateau, dans son axe central et à une distance égale à l'ouverture du cadre de scène (correspondant à peu près au 7^e rang) qui sert à déterminer la perspective d'un décor.

¹¹ Et on ne peut que maintenir ici, dans ce contexte tout spatial, que la notion de regardeur en préférence à celle du spectateur.

¹² « La figure, dit Neary, ou le système de figures, devant l'énorme confusion bourgeonnante et bourdonnante. » (*Murphy*, p.9)

long retour à tâtons vers l'œil du prince, pointe du triangle qui fait la découpe en rectangle¹³. En somme, ce retour est celui du rectangle de la représentation vers le point unique dans la salle qui le constitue tel, et il n'est à tâtons que dans la mesure où il s'agit de faire marche arrière, de marcher à reculons, en aveugle ne voyant que le rectangle jusqu'à la place du regardeur qui est aussi celle de l'auteur. La géométrie optique à laquelle invitait Descartes suppose ainsi de compliquer la relation au spectacle (au rectangle) d'une situation (le triangle), et parce que « le théâtre est bien cette pratique qui calcule la place *regardée* des choses », le spectateur barthésien, le regardeur, donc, en tant que corps discret, est amené à effectuer à rebours ce calcul, à *retourner* au point initial d'où partait l'auteur.

Le théâtre de Brecht rend visible, semble dire Barthes, son statut de machine optique, il oblige dès lors à voir le triangle doubler le rectangle, et ce triangle non seulement assigne au regardeur sa place mais dénonce le geste de l'auteur qui l'y a calculée : « si je mets le spectateur ici, il verra cela », cette étrange prosopopée à laquelle se livre Barthes fait apparaître le corps imaginaire de l'auteur dans son geste par quoi voici, en plus du tableau composé, le spectateur « mis », lui aussi à la bonne place. Aussi, si Barthes insiste tant sur l'image en tant qu'elle est créée, c'est semble-t-il dans l'idée obsédante d'un corps de l'auteur qui vient agir le sien propre, le mettre ici ou là selon qu'il compose le tableau de telle ou telle manière. C'est une autre façon de dire encore la situation en plus de la relation, la *discrétion* du corps du spectateur désormais regardeur, la visibilité de la naissance des choses sur un fond uniforme et pré-établi en tant que découpé par cette position elle-même. La visibilité du triangle est aussi une condition de l'intelligibilité de l'image en tant qu'elle fait l'épiphanie du geste de l'auteur, assignant les positions dans l'espace de l'œil du prince et des éléments de la représentation. En même temps, on l'a dit, cet œil du prince est celui qu'emprunte également l'auteur pour sa composition (il faut se mettre à sa place pour voir ce que le spectateur verra), de sorte que ce point géométrique recouvre de fait une position du corps, que le regardeur répète après l'auteur face au tableau – que l'auteur a répétée pour le regardeur face au tableau : il ne s'agit jamais, en effet, que d'un « long retour à tâtons », disait Murphy.

« *La place du regardeur* » (Barthes/Fried)

C'est toujours ainsi la relation compliquée d'une situation qui apparaît quand Barthes parle du spectacle, cinéma ou théâtre ; la référence à la dioptrique renforce encore cette

¹³ C'est-à-dire pointe de la pyramide dont la base est le rectangle de la représentation.

importance de la position spatiale du corps discret du regardeur, dans un rapport figuré (découpé, clos, discontinué : suspendu) sur fond de temps à quoi le corps résiste. C'est de cette manière, par le corps discret qui voit, que la peinture trouve à rejoindre le théâtre et le cinéma. Néanmoins, il faut souligner la façon dont ce biais s'écarte de la grande thèse de Michael Fried dans *La Place du spectateur* car si ce dernier prend admirablement comme on sait en compte la position du spectateur devant le tableau et commente dans leurs détails les tableaux qui démontent leur théâtralité pour nier la présence de celui qui les regarde, l'attention de Barthes se porte d'emblée sur un aspect qui nous paraît radicalement différent, dans la mesure même où la situation du regardeur vient toujours doubler comme on l'a vu la relation du spectateur au spectacle. Dès lors, puisque tous deux, Fried et Barthes, s'occupent d'une place du spectateur, reste à comparer leurs démarches respectives pour espérer définir comment les textes de Barthes œuvrent à envisager, autrement, une « place du regardeur ».

Il faut d'abord dire l'évidence, que leurs démonstrations ne visent pas le même objet : dans l'ordre des « genres du spectacle », si Barthes prend à rebours par rapport à Fried la confrontation de la théâtralité et de la peinture, c'est que le théâtre de Brecht le mène à la peinture (de Greuze via Diderot) pour analyser la problématique d'un visuel discontinu commune au théâtre brechtien, à la peinture (hollandaise et de Greuze) et au cinéma d'Eisenstein, alors que le second emploie la notion de théâtralité inhérente à la peinture pour traiter exclusivement de la peinture. En fait, leur opposition pourrait prendre la forme d'une inversion méthodologique : le tableau dans le théâtre (l'image immobilisée) intéresserait Barthes quand Fried s'occuperait du théâtre du tableau (la mobilisation de l'image).

Aussi ce dernier est-il amené à décrire en détail la composition des tableaux qu'il commente pour montrer dans la facture des différents plans, des expressions précises des personnages comment le spectateur se trouve absorbé, sa présence devant le tableau ainsi niée ; ou bien, autre moyen de lutter contre la théâtralité, comment l'absorbement le tire dans l'image¹⁴. Côté Barthes, pas ou peu de détails descriptifs, quelques mots suffisent à rappeler l'image, le gestus social, l'instant prégnant : c'est qu'il ne s'agit pas pour Barthes de regarder du point de vue du tableau s'il s'y trouve et où au juste, mais à l'inverse de mesurer la distance entre les deux corps, celui de l'image et le sien, entre le rectangle et son œil. Il n'y a qu'à voir par exemple ce qu'il cite de la peinture de Greuze : les commentaires de Diderot, et de la peinture flamande seulement quelques objets, pour montrer que le fond uniforme provoque leur épaisseur, leur réalisme.

¹⁴ Conceptions « dramatique » et « pastorale » du rapport du tableau au spectateur que l'auteur tire des écrits de Diderot. Chap. III « Le tableau et le spectateur », pp. 113-165

De fait, comment les analyses de Barthes pourraient-elles recouper celles de Fried quand ce dernier part en historien de l'art de la composition du tableau pour déterminer la place de son spectateur, alors que le premier met en évidence sa propre position *a priori* pour ne jamais parler que d'une relation compliquée d'une situation de laquelle le corps ne peut être exclu. La relation entre « le tableau et le spectateur » qui fait du travail de Fried une œuvre d'historien de l'art est ici renversée dans une dynamique opposée (du regardeur au tableau), à l'intérieur d'une science sans nom, une esthétique qui serait celle du regard. Aussi l'analyse évidemment convaincante de l'exclusion du spectateur, ou de son déplacement, ne tient dans le livre de Fried que dans la mesure de l'un des deux aspects de la « double réalité » de l'image, celle, construite, imaginaire et tridimensionnelle, et non, celle réelle, de l'objet image, portion de surface plane, qui se tient toujours en extériorité et face au regardeur¹⁵. Il est bien évident que cet aspect n'a pas échappé à M. Fried, mais le recours à la dioptrique effectué par Barthes rappelle cette évidence dans une hiérarchie inversée des deux réalités de l'image : au spectateur avant tout l'image tridimensionnelle¹⁶, et les aléas de la position que le peintre lui assigne en lui masquant ou en lui dévoilant certaines figures dans sa composition perspective ; au regardeur d'abord l'image bidimensionnelle dans le dispositif (salle, galerie), et la certitude première de faire face à un objet qui a pour intention de déborder sa vue. Dès lors, si Fried parvient à démontrer le démontage de l'œil du prince dans la peinture du XVIIIème, le regardeur Barthes ne se départe jamais quant à lui de sa distance vis-à-vis de l'image, sauf folie, on l'a vu, avec¹⁷ certaines photographies. Et si au cinéma la menace est de « coller à la représentation » (c'est-à-dire de devenir « spectateur »), le corps se rappelle bien vite sa situation pour doubler la relation aliénante.

Ainsi, la place du spectateur n'est pas celle du regardeur, pour cette raison simple et cruciale que, corps discret, ce dernier est trop spatialement, physiquement présent (vis-à-vis de l'image, tableau ou scène) pour céder si facilement aux manœuvres de déplacement ou de

¹⁵ Jacques Aumont attire ainsi très pédagogiquement l'attention sur la distinction des deux réalités de l'image : « L'expression abrégée « double réalité » est devenue tellement courante qu'il est difficile d'éviter de l'utiliser. Il faut bien voir, cependant, qu'elle est potentiellement dangereuse : les deux « réalités » de l'image ne sont pas du tout de même nature dans l'absolu, puisque l'image comme portion de surface plane est un objet qui peut se toucher, se déplacer, *et* se voir, alors que l'image comme portion de monde en trois dimensions existe *uniquement* par la vue. Il est important de ne jamais oublier le qualificatif de « perceptive » appliqué à la double réalité des images, même s'il est implicite, faute de quoi cette expression n'a guère de sens. » (*L'image*, Nathan université, 1990, p. 42)

¹⁶ La référence cruciale dans le propos de Fried à la rotation « du plan frontal de la représentation de quatre-vingt-dix degrés sur l'axe du coin droit de la toile » (p.158) de la *scène* du *Bélisaire* de David est à ce titre exemplaire.

¹⁷ *avec*, c'est-à-dire ni *dans*, ni *face à* certaines photographies : la folie résidait précisément dans *l'entrée* dans l'image, pénétration insensée d'un espace sans rapport avec les mains qui se tendent vers lui. La première réalité de l'image, bidimensionnelle, relevait de l'isolement respectif des parcs beckettien qu'on analysait dans *Watt*. Cf. 3.chap.I de cette étude.

négligées par les compositions perspectives. Sans que rien évidemment ne soit altéré de la justesse et de l'importance des observations de Fried, là encore la *situation* irréductible du regardeur complique sa *relation* à l'image. L'image, avant toute construction, avant tout espoir ou tout leurre, « c'est ce dont je suis exclu », disait encore le regardeur Barthes (FdA 157), et il semble qu'il pointe là aussi le paradoxe de la double réalité perceptive des images, dans une attention qui paraît inédite au premier aspect, l'aspect réel, perceptif, et non imaginaire de cette double réalité qui maintient le regardeur dans sa situation de corps vis-à-vis de l'image, dans la résistance à laquelle il est contraint : l'image, avant même de l'entraîner dans ses constructions, est elle-même réductible, et toujours réellement indigente, constituée par sa dimension d'objet, support résistant portant matière à imaginer.

S'il semble n'y avoir guère là que ce qu'on pouvait déjà trouver dans « Le certain » de *L'Imaginaire* de Sartre, Barthes insiste cependant de façon spécifique sur la dimension spatiale de la perception, c'est-à-dire sur la situation dans laquelle son corps se trouve face à l'image, et en fait la nécessité infaillible par laquelle la relation à l'image *l'oblige* à compliquer cette relation de cette situation. L'absence du référent dans la représentation photographique, par exemple, prend la dimension forte d'un « pas là » puissant et pathétique dans le fait qu'il échappe *aux mains* du regardeur, et si nécessairement il y a là un constat de la conscience, la singularité de l'approche de Barthes est celle d'un corps qui s'insurge de la première réalité, fondamentale, de l'image : sa platitude irréductible. Là où Sartre « met » Pierre en toute conscience de son activité imaginaire, on pourrait dire que Barthes expérimente d'abord la distance précisément incommensurable à laquelle son corps se trouve de ce qu'il voit. C'est en ce sens que l'œuvre de Barthes apporte, nous semble-t-il, aux discours sur l'image, en fondant une esthétique du regardeur, ce corps discret qui résiste, sinon intentionnellement, du moins et infailliblement physiquement – c'est en cela qu'il est corps –, à la fascination des images.

Spécularité du regardeur ≠ spectateur : Brecht et Bélisaire

On le voit, cette résistance s'effectue dans un rapport de spécularité du corps et de l'image (sans quoi nul vis-à-vis) : que la représentation avance en montrant son masque implique que le regardeur voit et la représentation et le masque, c'est en cela qu'il est corps discret, discernant et le rectangle de la représentation et le triangle de la situation qui lui assigne, lui fait voir sa propre place. « La place regardée des choses », ce calcul qui constitue selon Barthes la pratique théâtrale, mérite ainsi qu'on revienne encore aux observations de

Fried, qui comme Barthes se réfère à Diderot dans un projet divergent, pour achever de montrer la fracture qui constitue le rapport du regardeur à l'image.

En effet, c'est l'analyse précise du *Bélisaire* par Fried qui paraît elle-même propre à servir une conception barthésienne de la place du regardeur, perceptible dans ses textes sur Brecht. La contiguïté chronologique de « En sortant du cinéma » et de « Brecht et le discours : contribution à l'étude de la discursivité », telle que met en évidence leur succession dans l'édition des Œuvres complètes¹⁸, invite de fait à repérer une sorte de constante de la part de Barthes qui dans le premier texte énonce cette idée pour nous fondamentale de la relation au spectacle compliquée de sa situation, et qui dans le second, traite de l'œuvre de Brecht comme d'un « art épique : qui [...] éloigne la représentation sans l'annuler » (OC3, 261) ; son théâtre est un « théâtre du Signe » qui appelle « mieux qu'une sémiologie », « plus profondément », écrit Barthes, « une sismologie » qui renvoie encore explicitement à une spatialisation et à une place du regardeur :

Il faut toujours se rappeler que l'originalité du signe brechtien, c'est d'être lu deux fois : ce que Brecht nous donne à lire, c'est, par décrochement, le regard d'un lecteur, non directement l'objet de sa lecture ; car cet objet ne nous parvient que par l'acte d'intellection (acte aliéné) d'un premier lecteur qui est déjà sur la scène. (OC3, 265)

Telle est précisément l'originalité, « un premier lecteur qui est déjà sur la scène », que commente M. Fried après Diderot dans le *Bélisaire*¹⁹, cette présence dans le rectangle de la représentation d'un regard qui – et cela n'est plus propre selon notre perspective qu'à Diderot et Barthes, et trace l'écart entre le regardeur et le spectateur de Fried – renvoie le regardeur à sa propre position devant le tableau, c'est-à-dire à la situation du face-à-face avec l'image. Fried cite la description qu'effectue Diderot du *Bélisaire* dans une lettre à Sophie Volland datée du 17 juillet 1762 :

[...] une estampe de Vandick qui représente Bélisaire aveugle, assis contre un arbre, au bord d'un grand chemin, son casque à ses pieds, dans lequel quelques femmes charitables jettent un liard, et debout devant lui, de l'autre côté, un grand soldat appuyé sur son épée et qui le regarde. On voit

¹⁸ Respectivement, pp.256-259, et pp.260-267 du volume III.

¹⁹ Diderot considérait « la gravure d'un tableau alors presque unanimement attribué à Van Dyck et qu'on restitue aujourd'hui au peintre génois Luciano Borzone » (*La Place du spectateur*, p.143) C'est dans deux versions de ce thème par David, planches 66 et 67 du livre de M. Fried que l'on retrouve la composition commentée par l'auteur.

que ce soldat a servi sous lui, et qu'il dit : « eh bien, le voilà donc cet homme qui nous commandoit. O sort ! O mortels! etc. »

Il est certain que c'est la figure de ce soldat qui attache, et qu'elle semble faire oublier toutes les autres. Stuart et la comtesse disoient que c'était un défaut. Moi, je prétendois que c'était là précisément ce qui rendoit la peinture morale, et que ce soldat faisoit mon rôle. (Fried.145)

On retrouve dans la description de Diderot l'idée que Barthes développe chez Brecht d'un regard-relais par lequel parvient « l'objet de la lecture », qui dans le tableau de Van Dyck est le « *Date obolum Belisario* ». L'importance que Diderot confère à cette figure du soldat consiste bien ainsi dans sa répétition sur la scène du rôle de celui qui voit, et d'autre part, dans le fait que cette présence comporte essentiellement une fonction morale²⁰ ; pour Barthes, cette fonction morale correspond évidemment à la fonction critique du « tableau » brechtien, qu'il ne s'agit donc pas de négliger. Le regard-relais joue un rôle fondamental dans l'intelligibilité de la composition, et si Fried la rapporte à l'absorbement du soldat, on veut émettre l'hypothèse que ce dernier ne fait que répéter, dans le tableau, la distance même du regardeur au tableau, en termes spatiaux.

M. Fried commente en effet et la description et le tableau lui-même en mettant en évidence le personnage du soldat comme « médiateur entre le spectateur réel et le personnage de Bélisaire » (155) :

Diderot voyait ainsi dans la composition de Van Dyck un double paradigme, un paradigme des paradigmes : paradigme de la composition picturale en général, et paradigme de la réalisation du rapport tableau-spectateur qui lui semblait garantir le succès, et plus encore la validité, de l'entreprise picturale. (Fried 149-150)

Dans la perspective de l'historien de l'art, la réalisation du rapport tableau-spectateur réside dans l'absorbement de la figure du soldat à laquelle s'identifie le spectateur ; on veut différemment interpréter ce « paradigme des paradigmes » grâce aux termes spatiaux que Fried remarque dans la composition de David. En effet, toute sa démonstration vise à servir ce qu'il a « nommé la fiction suprême de l'inexistence du spectateur » (147), qu'il attribue à Diderot, lors même que Barthes avec sa référence à la dioptrique maintient fermement le

²⁰ Fried note : « l'admiration portée par Diderot à la composition de Van Dyck reposait bien plus profondément sur des préoccupations d'ordre ontologique que sur des soucis d'ordre moral ou sentimental. Je ne nie pas que les aspects moraux et sentimentaux du sujet et de la gravure l'aient intéressé. Mais, comme nous l'avons vu, Diderot pensait que le tableau tenait sa valeur morale de la présence du soldat, c'est-à-dire que la signification morale de l'œuvre dépendait d'une relation convaincante de l'absorbement. » (149)

regardeur également chez Diderot, et en s'appuyant, semble-t-il sur les mêmes effets de clôture recommandés par le critique d'art du XVIIIème.

Fried met ainsi en évidence que le regard-relais incarné par le soldat face à Bélisaire ouvre latéralement la composition, « comme si le tableau contenait un second tableau, plus essentiel et emblématique. Ce second tableau comporterait Bélisaire et son guide. Et à angle droit par rapport au premier, il ne serait pas directement exposé au regard du spectateur. (On pourrait dire de ce second tableau qu'il n'a pas été peint pour être regardé.) » (158). En-dehors de l'objection que l'on doit faire dans notre perspective que ce second tableau n'a précisément pas été *peint* de sorte qu'il ne peut pas être regardé, et qu'il ressort tout entier à l'imaginaire qu'a le spectateur de la perception du soldat – c'est-à-dire la lecture d'une lecture (« acte aliéné ») de l'objet Bélisaire et son guide – on ne peut que reconnaître en revanche la qualité de clôture que cette ouverture imaginaire à d'autres points de vue effectuée dans la composition : la multiplicité des points de vue renferme ainsi l'objet au centre des rayons constitués par les regards, et dans la perspective de Fried cette clôture a pour vocation « la nécessité d'oublier le spectateur et le désir d'établir la fiction « qu'il n'y a personne au monde que les personnages du tableau » » (159). Mais Barthes soulève aussi cette problématique de la clôture chez Diderot, sans la départir de sa fonction :

Toute l'esthétique de Diderot, on le sait, repose sur l'identification de la scène théâtrale et du tableau pictural.[...]. Le tableau (pictural, théâtral, littéraire) est un découpage pur, aux bords nets, irréversible, incorruptible, qui refoule dans le néant tout son entour, innommé et promeut à l'essence, à la lumière, à la vue, tout ce qu'il fait entrer dans son champ ; cette discrimination démiurgique implique une haute pensée : le tableau est intellectuel, il veut dire quelque chose (de moral, de social), mais aussi il dit qu'il sait comment il faut le dire [...]. La scène épique de Brecht, le plan eisensteinien sont des tableaux ; ce sont des *scènes mises* (comme on dit : *la table est mise*) qui correspondent parfaitement à l'unité dramatique dont Diderot a donné la théorie : très découpées (n'oublions pas la tolérance de Brecht à l'égard de la scène à l'italienne, son mépris pour les théâtres vagues : plein air, théâtre en rond), exhaussant son sens, mais manifestant la production de ce sens, accomplissant la coïncidence du découpage visuel et du découpage idéal. »

(« Diderot, Brecht, Eisenstein », OC 2, 1591-1592)

C'est dans les premières expressions qu'on a soulignées qu'il nous semble que se tient la différence fondamentale des approches de la clôture de Fried et de Barthes : pour le premier, elle a pour vocation de nier le spectateur parce qu'elle l'exclut. Pour le second, à l'inverse, la clôture promeut à la vue (de qui sinon du regardeur ?) tout ce qui entre dans son

champ ; autrement dit, l'exclusion du spectateur, refoulé dans le néant de l'entour du tableau, ne fait que souligner sa présence physique de regardeur (précisément parce qu'il est frappé d'exclusion par le découpage) devant l'image. On retrouve d'autre part le rôle assigné à la découpe par Barthes qui est de se manifester en tant que telle ; la « discrimination démiurgique » qui consiste à découper l'espace de la représentation en marquant du même geste sa distance par rapport au regardeur, œuvre à lui faire voir le visible comme tel, c'est-à-dire séparé. En somme il semble qu'il ne s'agisse jamais que de maintenir ses distances face à un spectacle toujours soupçonné de vouloir happer le spectateur, de déjouer le fascisme de l'image en entretenant la manifestation de son indifférence essentielle face à l'œil en corps dans le champ perceptible.

Dès lors, pour Barthes, la clôture de la composition (qu'on l'envisage en termes de découpe bidimensionnelle ou de construction centripète des regards dans une composition tridimensionnelle) ne fait que maintenir, comme on l'a vu pour Beckett, ce qui se voit à distance des mains, l'écart ne pouvant dès lors plus être considéré comme négation de l'une ou l'autre des parties mais comme distance séparant deux corps déterminés, le regardeur et l'image.

Mais il faut revenir encore au commentaire du *Bélisaire* car M. Fried met en évidence des détails dans la composition de David qui servent à d'autres égards notre hypothèse. En effet, force est de constater avec lui que la structure perspective du tableau entre « en conflit avec les exigences de l'illusion et de la perspective » (156). Le « défaut » de la construction touche de fait le personnage du soldat :

Là où la perspective traditionnelle projette une illusion spatiale dont la cohérence d'ensemble dépend de la présence du spectateur en un point déterminé face au tableau, la perspective et l'illusion spatiale dans le *Bélisaire* contribuent au contraire à projeter le spectateur dans le tableau. Mieux encore : elles le placent sur un côté du tableau, à l'écart du personnage de Bélisaire et presque face à ce médiateur qu'est le soldat. Les rangées de dalles étroites qui semblent descendre presque verticalement sur le coin gauche de la toile indiquent bien le caractère latéral de la position du spectateur. Et ce dispositif singulier et délicat détruit presque toute crédibilité et toute illusion dans cette partie du tableau. (Fried 156)

Pour Fried, là encore, il s'agit de démontrer « comment David retourna ces conventions *contre* la domination absolue de la surface picturale qu'elles favorisent habituellement » ; il s'agit de « détourner [le spectateur] du simple vis-à-vis. » (159). Néanmoins, si l'on veut bien oublier un instant la thèse de M. Fried et reprendre notre regardeur à l'endroit où on l'avait

laissé, dans ce simple vis-à-vis où il demeure, ne peut-on pas interpréter le « défaut » de construction perspective de David comme une preuve supplémentaire du fait qu'un regardeur et son objet ne peuvent jamais se rencontrer dans un espace commun ? Ainsi, la présence dans le tableau d'un regard-relais s'obtiendrait au prix fort d'un démantèlement de l'unité perspective qui confère à l'espace son harmonie d'ensemble. Ce que manifeste M. Fried (bien involontairement, et on trahit ici sciemment ses intentions) dans la dernière phrase du passage cité, c'est qu'un regardeur partageant le même espace que son objet dans la figuration n'est pas crédible. « Dans le *Bélisaire* où précisément la structure de perspective n'exige pas que le spectateur se tienne face au point de fuite, David semble avoir trouvé nécessaire de prendre d'extrêmes précautions pour installer le spectateur à cet endroit [au coin gauche]. Aussi souligne-t-il le plus fortement possible la manière dont la rangée de dalles étroites débouche sur le spectateur. Cette démesure dans l'insistance ruine l'efficace de l'illusion. » (156)

« La souveraineté du découpage et l'unité du sujet qui découpe » (II, 1594) énonçait Barthes comme l'*Organon* de la représentation, comme s'il désignait de fait l'impossibilité de peindre et le premier tableau de David, réel face au regardeur, et le second qu' imagine Fried à l'intérieur, celui « qui n'a pas été peint pour être regardé », dans un espace commun parce que précisément, « c'est, par décrochement, le regard d'un lecteur, non directement l'objet de sa lecture » qui est donné à voir, « décrochement » que manifeste l'aménagement insolite de l'espace du *Bélisaire*, et mieux encore dans notre perspective : décrochement qu'il *rend manifeste*. En effet, la composition de David figure ce que Barthes dit de Brecht, c'est-à-dire la dimension d'intelligibilité qui est apportée à « l'objet de la lecture » en ce qu'on est obligé de le lire deux fois, c'est-à-dire de deux points de vue différents et irréductibles l'un à l'autre, de devant le tableau là où le regardeur ne cesse jamais de se trouver, et de dans le tableau aux yeux du soldat là où l'on a affaire à un acte perceptif aliéné. Cette aliénation, dans la composition de David, précisément, *se voit*, par la disjonction perspective qu'elle entraîne. Aussi « la place regardée des choses » dans le tableau de David signale-t-elle par le décrochement perspectif une seule place réelle, et un seul spectacle aliéné (imaginaire). Elle fait voir l'impossibilité de voir par un autre en suggérant au regardeur qu'il y a là un visible que la position unique de ce dernier oblige à escamoter. Montrer un regard sur scène implique dès lors d'isoler ce regard de la scène comme le regardeur est isolé du tableau : aussi on pourrait dire un peu différemment de la thèse de Fried que cette exclusion du spectateur de la scène regardée correspond à un maintien à distance du regardeur (chacun son parc), et qui plus est un soulignement (non un détournement) de l'imparable vis-à-vis : le *Bélisaire* manifeste en effet la position du regardeur à l'extérieur de la scène regardée, *face* au tableau

qui n'a pas été peint parce que justement seul le regardeur soldat pourrait le regarder de sa place, en quoi le tableau invisible pour l'amateur de toiles du XVIIIème constitue très exactement l'acte aliéné par lequel lui parvient l'objet de la lecture, tel que Barthes en commentait le fonctionnement dans la « sismologie » brechtienne.

Cette place du regardeur est en effet celle qu'occupait déjà Barthes qui assistait à la représentation de *Mère Courage*, en se faisant sensible au regard de Catherine : « il faut voir comment cette muette regarde les autres » ; la remarque, injonction ou jouissance, participe de fait à l'énoncé de ce principe du regard-relais qui exige des actes et des discours de la mère qu'ils soient « lus deux fois », « par décrochement » que permet l'existence du regard de Catherine. Toutefois, l'objet de notre intérêt est moins l'esthétique de Brecht que celle de Barthes lui-même, et si nos analyses ne paraissent mettre en évidence qu'un principe brechtien remarqué par Barthes, reste que ce dernier manifeste, plus qu'une sensibilité à l'œuvre du dramaturge allemand, un vrai intérêt à cette question de « la place regardée des choses » qui s'étend au-delà du théâtre brechtien, on l'a vu, à la peinture commentée par Diderot et au cinéma, mais qui paraît même pouvoir s'étendre à l'ensemble de ce qui est vu.

Au sujet de cette affaire de regard-relais – de « ce « tour » », dit-il – qui nous paraît avec Barthes remarquable chez Brecht mais qui relève clairement pour nous d'une esthétique du regard barthésienne, ce dernier en vient de fait à tirer ses exemples non de l'œuvre de Brecht, mais de sa propre expérience, non au lieu du présupposé critique que constitue le théâtre mais dans la rue : non pas, donc, d'une expérience d'ordre presque professionnel de « spectateur » mais d'une sorte de phénoménologie qui toucherait ce *personnage* qu'on trouve dans des fictions aussi hors des théâtres et des galeries : le regardeur. Barthes fait en effet l'aveu d'une expérience « exemplaire » de la place du regardeur qui déborde le cadre traditionnel des salles de spectacle :

Le meilleur exemple de ce « tour », paradoxalement, je ne l'emprunterai pas à Brecht, mais à mon expérience personnelle (une copie est facilement plus exemplaire que l'original ; « du Brecht » peut être plus brechtien que « Brecht »). (III, 265)

S'ensuit l'anecdote marocaine où Barthes rapporte le regard d'un flic sur les chaussures misérables d'un adolescent pauvre, sommé de quitter la plage. Il faut en outre noter que « la scène » est constituée dans le texte de Barthes par découpe : une phrase au présent descriptif circonscrit l'espace et isole « sur la promenade », les acteurs : « un adolescent triste et miséreux » qui « déambule », et « un policier (presque aussi crasseux que lui) [qui] le croise

et le parcourt du regard, je *vois* le regard [, écrit Barthes], je le vois arriver et s'arrêter aux *chaussures* ; le flic donne alors l'ordre au garçon de quitter la plage au plus court. » Deux éléments attirent ici notre attention : le premier, c'est l'absence de dialogue, de discours dans le récit, le mutisme de la scène tel qu'invariablement le regardeur Barthes en rapporte l'expérience, au théâtre ou au cinéma comme s'il regardait de la peinture. Le second, c'est que cette « scène » n'est pas – pas encore – un « tableau », le rapport de causalité entre le regard du flic et l'ordre de déguerpir institue la temporalité narrative qui ébranle la fixité de l'image ; néanmoins l'action, très vite, se résout en un *numen*, un geste est suspendu qui fera l'objet précis du second commentaire.

Le premier commentaire, en effet, « ne serait pas celui de Brecht », écrit Barthes, et concerne de fait la perception d'un spectacle discontinu qui mène à un commentaire plus ou moins vague, une réflexion qui déborde le cadre précis de l'image, qui en fait s'en inspire plutôt qu'elle ne l'observe en détail : ce premier commentaire « prendra en charge l'indignation que suscitent en nous l'embrigadement des plages, la sujétion morne du garçon, l'arbitraire de la police, la ségrégation de l'argent, le régime marocain » (III, 265). En somme ce sont là les réflexions d'un spectateur qui a assisté à une « scène de rue », bref enchaînement d'actions (regard et ordre consécutif du flic) dont il développe *a posteriori* le scandale.

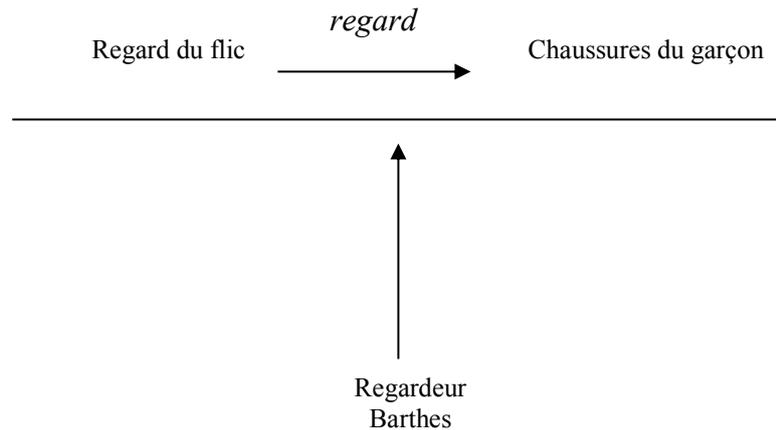
« Le second commentaire [brechtien cette fois – et même « plus « brechtien » que du « Brecht » » –] établira le jeu spéculaire des signes. » (III, 265), et entreprend une temporalité qui n'est plus celle de l'action, mais celle du regard de Barthes :

il [le second commentaire] comprendra d'abord que, dans le vêtement du garçon, il est un trait qui est le signe majeur de la misère : la chaussure. [...] Mais ce que ce second commentaire notera surtout, c'est que ce signe est lu par le flic lui-même : c'est lorsque, descendant le long du corps, son regard perçoit l'infâme savate, que le policier, d'un seul coup, par un véritable saut paradigmatique, range le miséreux dans la classe des expulsés : nous comprenons qu'il a compris – et pourquoi il a compris. (III, 266)

On voit mal comment imputer l'action du « saut paradigmatique » au pauvre flic en scène, de sorte que le mouvement de son regard même jusqu'aux chaussures du garçon serait aussi bien plutôt assignable à un mouvement du regard de Barthes sur une scène suspendue : un tableau, image fixe qui représente un personnage de policier qui regarde les chaussures évidemment miséreuses d'un personnage d'adolescent. C'est que le regardeur, on l'a dit, doit

suspendre, arrêter le mouvement de son objet pour pouvoir l'observer (en fait, pour le *regarder*, et non seulement le voir en spectateur). A « cet arrêt sur image » correspond la prise du temps du regard dans une chronologie négligée en raison de l'importance que prend l'espace atemporel (ce qui justifie l'adverbe « surtout » parmi les « d'abord » et « d'un seul coup » : le regard est discours, *dis-cursus*, arpentage). Et si l'on parlait plus haut de personnage du regardeur, c'est que de fait, s'il appartient à l'extériorité de fournir des récits (des événements que rapporte un narrateur extérieur), par le jeu spéculaire des signes que met en place ce regardeur de chaussures (de l'objet de la lecture) dans la scène, le regardeur de la scène (chaussures + regard du flic sur elles) se trouve partie prenante, personnage narrateur d'un nouveau récit, qui n'est plus celui du premier commentaire (actions consécutives qui forment l'histoire du flic et du jeune homme) mais du second (cours du regard de celui qui voit l'image du policier regardant les chaussures). Dès lors, c'est parce que Barthes voit ce regard aliéné que s'effectue le saut paradigmatique qui forme la scène, l'image à distance du regardeur, en même temps que ce dernier se fait regardeur, c'est-à-dire personnage du récit de son regard sur l'image.

La double lecture de l'objet chaussures suppose donc une mise en abîme du regard, mais avec « décrochement », re-direction par le second acte de perception. En fait, tout se passe comme si la perpendicularité amenée par ce second regard formait surface contre la pénétration par le regard de Barthes, de sorte que l'acte aliéné de lecture fait rempart contre une lecture *simple* : le regardeur se trouve forcé de savoir sa position déterminée à l'extérieur, devant l'image, parce que cette image n'est plus ni les chaussures, ni le policier, mais le regard que porte celui-ci sur celles-là, qui interdit dès lors tout phénomène d'« emboîtement ». Contrairement à David, Barthes ne place pas en vis-à-vis le regardeur et son double-dans-l'image policier au risque imparable de décomposer l'unité perspective, il situe le regardeur à la perpendiculaire exacte du tableau, telle que sa position par rapport à la surface picturale l'a toujours charnellement définie. A vrai dire, c'est moins la position exacte du regardeur à tel ou tel endroit devant le tableau qui paraît importer dans cette anecdote de Barthes que la direction dessinée par le regard du flic qui forme cette surface extérieure face au regardeur, qui place la scène en indifférence vis-à-vis de lui.



Le flic et le garçon ainsi mis, précisément, sur le même plan par la ligne du regard qui les relie, cette « ligne qui vient barrer le faisceau optique » et qui constitue la représentation selon Barthes (II, 1591), il devient alors possible pour le regardeur extérieur d'envisager une inversion de la direction :

Le jeu, peut-être, ne s'arrête pas là : le flic lui-même est presque aussi déjeté que sa victime : sauf précisément les chaussures ! Rondes, luisantes, solides, démodées, comme toutes les chaussures de flic. Voilà dès lors que nous lisons deux *aliénations en regard* [...]. Notre extériorité n'est pas simple : elle fonde une critique *dialectique* (et non manichéiste). La « vérité-action », c'est de réveiller le garçon, mais c'est aussi de réveiller le flic. (III, 266)

Telle est, poussée semble-t-il à son plus haut point, la portée politique du regard-relais en tant qu'elle positionne chez Barthes et l'image et le regardeur, que dessinant une ligne simple en indifférence à celui qui regarde, elle permet *grâce à cette indifférence*, la réversibilité des agents de l'image : qu'au regard du flic réponde celui du garçon (que la révolution s'opère) n'est rendu possible, n'est figurable pour le regardeur, que dans la mesure de cette perpendicularité, cette surface absolument extérieure de l'image qui aplanit pour le regardeur la hiérarchie perspective : regarder le regard comme lien, ligne entre deux objets mis sur le même plan, ce n'est plus dès lors que regarder un rapport, à discrétion réversible. Il y a, évidemment, du *neutre* dans une telle posture du regardeur selon Barthes, qui se tient à distance du fait scandaleux pour en retenir l'image seule, suspendue et partant ouverte à l'action politique *discrète* au sens toujours où la relation est compliquée d'une situation. C'est encore de cette double posture logique du regardeur, à la pointe du triangle qui fait le rectangle de la représentation, que relève l'image selon Barthes : en face, et à l'écart de moi.

Synthèse : le regardeur selon Barthes

Plus brechtienne que « du Brecht », l'esthétique barthésienne dessine ainsi une posture du regardeur qui a pour spécificité par rapport au spectateur de ne jamais céder sa situation à sa relation à l'image. Cette résistance, on l'a vu, est particulièrement remarquable au cinéma, où l'attention de Barthes se porte soit sur la durée d'un plan à l'exclusion du corps qui s'y trouve comme fondu, soit sur le caractère spatial des images disjointes, fixes, à quoi répond un corps aussi bien distingué. La jouissance possible de la *discrétion* au cinéma relève ainsi de cette résistance du corps au flux continu qui l'appelle à se fondre dans sa durée. L'alternative exclusive, intenable – ce pourquoi cette posture est avant tout une résistance –, nous paraît tenir à l'opposition des temporalités propres qui se rencontrent à l'occasion du face-à-face du regardeur et de l'image : il faudrait à l'une ou l'autre céder pour que le discours trouve à s'articuler : face à l'image-durée, c'est le corps qui, fondu, se retire ou s'abstient de l'énonciation, bannissant ainsi la spatialité de l'un et de l'autre comme l'écart qui les sépare ; face à l'image fixe, le corps prend son temps de regard, et c'est lui qui arpente l'image, en apprécie les détails, et peut mesurer les distances. Aussi par la *discrétion* qu'il revendique, Barthes immobilise-t-il infailliblement, ne serait-ce que momentanément, les spectacles (cinéma, théâtre) en images fixes pour que le regardeur prenne la parole ; le prix à payer est celui du temps, dès lors c'est le son qui disparaît pour que l'image se fasse regardable. Et finalement, si le spectateur pouvait assister au spectacle mobile et sonore, emporté par le temps du cinéma ou du théâtre comme on peut l'être par la musique, le regardeur résiste et ne fait jamais face qu'à des images fixes et muettes, façon de rester présent, en tant que corps disjoint, *discret*, à l'écart de l'image qui en appelle cependant toujours à l'absorbement.

Autre conséquence, le vis-à-vis dans lequel cette définition du regardeur maintient et le regardeur et l'image génère de fait une specularité qui vaut davantage ici pour son sens d'affrontement spatial que pour celui d'analogie formelle entre les deux partis : ce sont deux corps isolés qui se font face à partir du moment où le regardeur résiste à son absorption dans l'image ; dès lors, la frontière étant faite entre les deux parties, l'image (comme le corps) accède à une autonomie perpendiculaire qu'interdisait la relation simple, pénétrante, du spectateur à l'image. L'anecdote marocaine de Barthes explicite ce phénomène : en (se) tenant à distance (de) l'image maintenue dans sa planéité, le regardeur laisse précisément le champ libre à cette dernière pour faire jouer sa capacité dialectique.

Ainsi la posture du regardeur-qui-arrête-les-images ne relèverait pas seulement des nécessités du langage qui doit prendre le temps de s'articuler au détriment donc du

mouvement éventuel propre à l'image, mais plutôt cette nécessité porte à des conséquences qui dépassent le cadre de la seule question *comment dire l'image qu'on voit* avec les insuffisances du langage, son discontinu, l'hétérogénéité essentielle du visible et du dicible, etc. pour fonder une façon, littéraire, d'aborder l'image – une esthétique, en somme. Puisque le langage oblige à arrêter l'image, et on le voit chez Barthes à la différence de Fried, à la tenir plane et en indifférence vis-à-vis du regardeur, cette dernière s'ouvre perpendiculairement à distance du regardeur, de sorte que cette relation compliquée d'une situation la modifie non pas en profondeur, mais si l'on peut dire, en latéralités potentielles dans le jeu de sa surface.

Telle est donc la première observation que l'on peut faire de ce champ de la fiction que détermine la posture du regardeur face à l'image réelle, que le maintien corrélatif à celui du corps physique du regardeur de celui de l'image implique un rapport distancié à la surface de l'image (du tableau, de la scène, de l'écran). La réification réciproque s'opère contre le temps, en immobilisant l'image pour que le corps recouvre sa posture isolée par un retour à tâtons incessant jusqu'à l'œil du prince, à la pointe du triangle qui fait le rectangle de l'image. La « ligne qui vient barrer le faisceau optique » dont Barthes dit qu'elle constitue l'*Organon* de la représentation fait rempart à la fascination comme au fascisme de l'image en ce qu'elle complique la relation du regardeur à l'image de leur situation, c'est à-dire leurs positions respectives ; face-à-face, ils restent séparés.

Evidemment, ce n'est là tenir compte, de façon obtuse, que d'une dioptrique qui ne paraît en rien pouvoir justifier des bouleversements qui affectent nos auteurs devant certaines images : répéter qu'on n'est jamais que devant elles, séparé, ne rend pas compte de ce qui fait leur attrait persistant. A moins que, précisément, cette séparation fasse canal au désir, et que la fracture elle-même constitue l'espace résolument libre où s'insinuent les fictions.

4. CHAPITRE II. SAMUEL BECKETT ET L'EMPECHEMENT DE LA PEINTURE

Ce qu'on a observé dans les textes de Barthes au sujet du spectacle (cinéma, théâtre) conduisait à l'idée d'une distanciation, certes inspirée de Brecht, mais barthésienne en ce que la place du regardeur se déterminait systématiquement à l'écart de ce qu'il voyait, que ce soit au théâtre, au cinéma, au musée, ou même dans la rue. Il s'agit ici d'observer, dans les textes sur la peinture de Beckett dans quelle mesure lui aussi participe à cette conception du regardeur plutôt que du spectateur ; en somme on veut voir si l'ami des van Velde s'attache également à la distance nécessaire dans le geste de voir, et comment.

Toujours d'abord l'empêchement de dire ce que l'on voit

Dans *Le Monde et le pantalon*, Beckett précise :

Il n'a d'ailleurs été question à aucun moment de ce que font ces peintres, ou croient faire, ou veulent faire, mais uniquement de ce que je les vois faire. (MoPa 42)

La précaution est ainsi très ferme de la part de l'écrivain, d'une part parce que généreusement, il ne voudrait pas qu'à le lire on fasse des frères van Velde des « cochons d'intellectuels », mais aussi d'autre part parce que l'expérience à laquelle il se livre dans *Le Monde et le pantalon*, n'est pas tant de décrire leur peinture, dans un texte qui dès lors n'aurait rien à voir avec la peinture, mais de parler de *ce qu'il voit de leur peinture*.

S'imposent ainsi, puisqu'il est question de ce que l'auteur voit dans ce texte sur la peinture, deux dissociations importantes et qu'on doit distinguer l'une de l'autre. La première est foncière et bien connue : décrire n'est pas, ne peut pas être, montrer, faire voir ; car décrire équivaudrait à faire-voir-par-le-langage, en insérant le discontinu du discours (plus ou moins raisonné) au lieu du continu de l'image ; là opère la trahison des mots qui ne font proprement rien voir au lecteur, quoi qu'on dise¹ – en outre on a vu que la description par Guibert de la boutique du Quai de la Mégisserie au tout début de *Des Aveugles* dénonçait cette illusion du

¹ Beckett accuse ainsi les meilleurs critiques de faire « de l'Amiel » : « Et comment en serait-il autrement ? Peuvent-ils seulement citer ? » (MoPa 10), ce qui relativise de fait la restriction qu'il apporte ensuite dans *Peintres de l'empêchement* : « Voilà ce à quoi il faut s'attendre quand on se laisse couillonner à écrire sur la peinture. A moins d'être un critique d'art » (PE 58). Même.

lecteur qui le portait à croire qu'il pouvait mieux voir les animaux qu'une aveugle, or « les cages étaient vides » (dA 7).

Seconde dissociation, plus singulière, où « la tête trahit les traîtres yeux » : décrire, ou parler de ce que l'on voit, implique aussi l'impossibilité actuelle de voir « tout court ». L'écrivain reconnaît :

nous autres, dont les réflexions sont toutes en murmures, ne le concevons qu'avec peine, ne le concevons qu'en l'entraînant dans une sorte de ronde syntaxique, qu'en le plaçant dans le temps.

(MoPa 27)

En somme, et c'est aussi ce que dira plus tard *Mal vu mal dit*, l'écriture de ce qu'on voit se démène dans une double impuissance : Beckett ne peut pas montrer la peinture (ou le visible) parce que, dans l'ordre dégressif de l'évidence, 1/il la dit, et 2/ il la voit, et, comme le dit Bruno Clément, « ce qui est vu, ce n'est pas ce qui est dit »². En même temps, que faire avec la peinture (ou le visible) quand on n'est pas peintre, sinon la voir et la dire ? Deux impasses, donc, deux empêchements, mais qui ne sont liés l'un à l'autre que par leur co-présence dans l'écriture : voir n'est pas faire voir, et dire que l'on voit n'est pas voir.

La peinture peut en revanche, mais seule, « exclusivement et farouchement », donner à voir « un effort d'aperception pictural » (MoPa 26). Et Beckett d'admettre forcément que

écrire aperception purement visuelle, c'est écrire une phrase dénuée de sens. Comme de bien entendu. Car chaque fois qu'on veut faire faire aux mots un véritable travail de transbordement, chaque fois qu'on veut leur faire exprimer autre chose que des mots, ils s'alignent de façon à s'annuler mutuellement.

(MoPa 27-28)

« Comme de bien entendu », rien ne peut être bien vu, ni jamais bien dit dans l'écriture : telle est la « puissance négative » de cette dernière que décrit Evelyne Grossman³, « ce « travail de transbordement » que les mots sont impuissants à rendre si on les laisse s'aligner en récit, en jugement ordonné ». Beckett précise de plus que les mots, mêmes désordonnés, ne peuvent « exprimer autre chose que des mots », ils se font de fait aussi bien entendre (mais eux-mêmes, et eux seuls) que mal voir.

Dès lors, si l'expression « aperception purement visuelle » défie le sens, peut-être est-ce simplement parce que la « chose idéalement morte » échappe de fait au temps discontinu de la

² B. Clément, *L'œuvre sans qualité*, p. 73

³ Evelyne Grossman : *L'Esthétique de Beckett*, SEDES, coll. « Esthétique », 1998 p.31

syntaxe car entièrement dévolue à « la prise de vision tout court ». On ne ferait que retrouver ici l'hétérogénéité foncière du visible et du lisible si l'accord en genre des adjectifs ne témoignait pas par ailleurs d'une subtilité que l'on croit décisive : si l'effort d'aperception est en effet chez Abraham Van Velde « pictural⁴ » (26), l'aperception est, elle, « purement visuelle » (27).

Autrement dit, le texte de Beckett ne fait pas uniquement entendre un langage que ses moyens propres isolent de ce qu'il exprime, seulement pris dans l'impossibilité de faire voir ce qu'il dit, « comme de bien entendu », le texte s'occupe aussi dans son impuissance de l'actualité de l'aperception, et en l'occurrence ici de la « prise de vision » plutôt qu'une « prise de conscience », de sorte que la seconde dissociation dont on a parlé (dire/voir) constitue la problématique qui fait la chance de la peinture et le bouleversement de Beckett devant elle. Il s'agirait ainsi pour l'auteur de rapporter, sans le pouvoir, ce qu'il verrait en revanche clairement sans les mots (et que ceux-ci obscurciraient) : l'inédit ou l'inouï de la peinture des frères van Velde.

D'ailleurs, les mots trahissent moins ici ce qu'ils échouent à faire voir que la prise de vision elle-même de l'énonciateur : on serait en effet bien en peine, à lire seulement les textes de Beckett, d'avoir à s'imaginer même mal l'apparence des toiles des frères van Velde – à vrai dire il ne s'agit pas de décrire des tableaux de ces peintres, mais de ce « ce que je les vois faire ». L'admiration que leur porte l'auteur paraît ainsi relever davantage de la chance que leur accorde leur moyen, la peinture, et s'il ne le dit jamais que mal, s'agaçant de l'impuissance de ses mots, c'est que la peinture peut atteindre à ce qui est interdit au langage : donner « affaire à un effort d'aperception purement visuelle ». Parodiant Foucault⁴, Beckett aurait pu en effet constater que « ce qu'on dit ne loge jamais dans ce qu'on voit », en ce que non seulement on ne montre rien certes de ce qu'on voit, mais qui plus est, ce qu'on dit déborde toujours la « prise de vue tout court » (« en la plaçant dans le temps ») qui constitue l'expérience étonnante à laquelle donne affaire la peinture de Bram van Velde.

L'empêchement avec lequel Beckett se débat dans son texte pour mal dire ce qu'il voit, n'est ainsi pas seulement remarque méta-textuelle, excuse faite aux peintres amis, cette forclusion de la dérobaude de ce qu'il veut dire (« mal vu mal dit » « ce que je les vois faire ») signale par son échec assumé la réussite de la peinture. Réussite qui consiste, comme on sait, à échouer mieux que ça.

⁴ Michel Foucault : *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966, coll. « Tel » n°166, p. 25

Sujet, objet, et chose

On en arrivera plus loin au rapport qui sépare le regardeur beckettien des tableaux des van Velde (et particulièrement ceux de Bram) mais il importe auparavant d'examiner un peu ce que l'auteur « les voit faire ».

il ne s'agit nullement d'une prise de conscience, mais d'une prise de vision, d'une prise de vue tout court. Tout court ! Et d'une prise de vision au seul champ qui se laisse parfois voir sans plus, qui n'insiste pas toujours pour être mal connu, qui accorde par moments à ses fidèles d'en ignorer tout ce qui n'est pas apparence : au champ intérieur. (MoPa 28)

Telle est la réussite précise de la peinture à quoi ne peut prétendre l'écriture dont on parlait ; et la « prise de vue tout court » ne serait pas sans faire penser à une forme d'agnosie si l'aperception dont il est question ne renvoyait pas irrésistiblement au sujet dans une opposition à l'objet, qui n'est donc plus de l'ordre de la conscience mais de l'ordre de la vue : une prise de vision au champ intérieur, écrit Beckett. On pourrait alors penser, à ce stade du texte, que l'œil en quête aurait ainsi saisi son objet, indifférent à ce qui le retient comme à ce qui lui échappe, et exhiberait sur la toile sa prise confuse. Mais peut-être serait-ce ici confondre la peinture moderne avec le surréalisme, « question de répertoire » (PE 55). A l'inverse, si l'on imaginait un instant qu'il est question ici de l'œil en corps, celui qui est forcé de laisser son indifférence à l'objet qu'il voit, on se tromperait en croyant qu'il y a dans cette « prise de vue tout court » enfin des « choses vues », la définition prétendue de la peinture réaliste, car « s'il y a bien un milieu où l'on ferait mieux de ne pas parler d'objectivité, c'est bien celui qu'il [le réaliste] sillonne, sous son chapeau parasol » (MoPa 30). Ce dernier, le réaliste, est prié de continuer à « nous enchanter » mais de ne plus venir « nous emmerder avec ses histoires d'objectivité et de choses vues » (MoPa 29-30). Enfin cette « prise de vue tout court » exclut aussi de fait les « estimables abstrauteurs de quintessence Mondrian, Lissitzky, Malevitch, Moholy-Nagy » (PE 55). De quoi s'agit-il alors si la peinture moderne maintient l'opposition du sujet et de l'objet sans toutefois tomber au seul champ de l'un ou de l'autre, sans se lover dans l'un ou l'autre des champs de l'œil ? en somme sans avoir la naïveté de croire que l'une ou l'autre de ces parades est possible ?

« La prise de vue », même « tout court », ou plutôt, déjà – à ce stade où elle n'a pas encore été récupérée par la raisonnable conscience de l'œil en corps ou la bienheureuse illusion de l'œil en quête – ce « premier assaut donné à l'objet saisi », opère en effet déjà la

modification constitutive par quoi la chose qui assaille se fait par là-même sujet, en même temps que celle qui est saisie immédiatement devient objet. Les deux choses, qui peut-être auparavant ne faisaient qu'une, deviennent invariablement, dès que donnant, dès que saisie, l'une sujet qui donne l'assaut et l'autre objet qui est saisi : l'une sujet qui voit, l'autre objet qui est vu. Sans qu'il faille parler de conscience, ce qui s'opère dans la « prise de vue tout court », c'est un changement visible : celui des choses, ou de la choseté des choses, dans leur dissociation en sujet et objet. Beckett tient ce changement pour l'unique objet de la représentation, passée comme présente, même si – et peut-être parce que – seuls les peintres modernes paraissent réellement l'assumer : c'est « ce qui est commun à des indépendants aussi divers que Matisse, Bonnard, Villon, Braque, Rouault, Kandinsky, pour ne mentionner qu'eux. » (PE 55)

Il le dit à deux reprises sous des formes à peine différentes, dans *Le Monde et le pantalon* et *Peintres de l'empêchement*, il pointe le

dilemme [qui est] celui même des arts plastiques : Comment représenter le changement ? [...] Existe-t-il quelque chose, en dehors du changement, qui se laisse représenter ?

Il leur reste, à l'un la chose qui subit, la chose qui est changée ; à l'autre la chose qui inflige, la chose qui fait changer. (MoPa 38-39)

Et

on est peut-être en droit de parler d'une crise. Car que reste-t-il de représentable si l'essence de l'objet est de se dérober à la représentation ?

Il reste à représenter les conditions de cette dérobade. Elle prendra l'une ou l'autre de deux formes, selon le sujet.

L'un dira : Je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce qu'il est ce qu'il est. L'autre : Je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce que je suis ce que je suis. (PE 56-57)

Non seulement les peintres modernes fournissent ainsi un même effort quant à la même chose⁵, mais Beckett détaille plus précisément ce qu'il voit faire à Bram et Geer van Velde. En ce sens il nous paraît davantage possible, à l'inverse d'Evelyne Grossman, de nous accorder avec Pascale Casanova quand cette dernière fait de Beckett un formaliste (à

⁵ Leurs œuvres sont issues « du même effort, celui d'exprimer en quoi un clown, une pomme et un carré de rouge ne font qu'un, et du même désarroi, devant la résistance qu'oppose cette unicité à être exprimée. Car ils ne font qu'un en ceci, que ce sont des choses, la chose, la choseté. [...] Ce dont la peinture s'est libérée, c'est de l'illusion qu'il existe plus d'un objet de représentation, peut-être même de l'illusion que cet unique objet se laisse représenter. » (PE 56)

condition de ne pas le considérer comme abscons), parce que précisément rien ne paraît plus formel, au sens d'une composition parfaitement adéquate au sens qu'elle propose⁶, que l'analyse que Beckett développe de la peinture des van Velde, parce qu'elle tient fermement compte de leurs conditions propres de possibilité, conditions du texte et conditions de la peinture. Ces conditions sont de fait l'objet même du texte, de la peinture. Ils en tiennent compte et ils en rendent compte (de là leur complexité, et en fait l'impossibilité du texte comme du tableau : leur *mobile*).

Beckett tient d'une part compte de l'impossibilité dans laquelle il se trouve de parler de la peinture des van Velde, et d'autre part de l'impossibilité différente dans laquelle il est de la voir, celle dans laquelle l'effort de ces peintres s'effectue aussi : exprimer la choseté, ce contresens (« l'expression du fait qu'il n'y a rien à exprimer » (TD 14)). Le sens, que Beckett selon P. Casanova veut « faire taire, le plus qu'il est possible », résiste évidemment, ne serait-ce que par ce qu'il est la condition logique du contresens que s'échinent à représenter les van Velde comme l'écrivain. La chose idéale, suspendue dans le fameux rapport du sujet à l'objet, et qui constitue l'impossible objet de la représentation apparaît comme m'apparaissant pas, de sorte que ce qui est rendu visible de cette choseté, c'est précisément qu'elle ne peut pas l'être. L'étonnant, ou l'art si on préfère⁷, tient en ce que c'est rendu visible, dans « leur peinture proprement dite, qu'il ne faut pas confondre avec leur conversation » (PE 52). La même certitude peut apparaître ainsi dans le discours et la peinture en empruntant des moyens différents ; le même sens, celui du contresens obligé, peut « bien entendu » être mal dit, mais aussi, et voilà (vois là !) qui est pire, parce que même débarrassé des contraintes propres au dire, il peut être mal vu. Quoi qu'il arrive ainsi la choseté se fait mal voir, que le sujet l'empêche ou que ce soit l'objet, et elle se fait voir chez Bram en tant qu'elle est mal vue, chez Geer en tant qu'elle est mal visible – selon l'une ou l'autre forme d'empêchement, œil ou objet, que chacun met en œuvre.

Aussi, quand E. Grossman s'attache à manifester que l'écriture de l'empêchement de Samuel Beckett ne tend pas vers une disparition blanchotienne (de la littérature ou de l'auteur), sans toutefois y reconnaître le formalisme peut-être excessivement revendiqué par P. Casanova⁸, l'idée d'« oscillation négative » qu'elle propose pour analyser la tension à

⁶ « Ici la forme est le contenu, le contenu est la forme », écrivait-il à propos de Joyce dans « Dante...Bruno. Vico... Joyce », in *Disjecta*, p.27

⁷ bien que « cela semble sans rapport avec l'art, en tous cas si mes souvenirs de l'art sont exacts » (TD 30)

⁸ on ne la suit pas, par exemple, quand elle retourne radicalement la formule de Berkeley « Esse est percipi » en son inverse « non esse est non percipi » (pp.114-115), dans la mesure où cette utopie qu'elle décrit comme posant la fin dans *Film* ou *Le Dépeupleur* passe à notre avis trop rapidement outre le moindre de la perception

l'œuvre dans les textes sur la peinture, qu'elle développe immédiatement par la suite dans les formes de déhiscence purulente qui constituent selon elle « un avatar de la sensation chez Beckett » nous paraît trop rapidement mêler, confondre, deux fonctionnements distincts, et dont la distinction précisément mobilise autant le texte de Beckett qu'à l'en croire sa propre sensation⁹. Cette distinction reste celle, peut-être d'ailleurs trop évidente pour qu'on s'y attarde, des conditions de la représentation, des moyens propres à la peinture et à l'écriture.

De fait, là encore, si l'interprétation psychanalytique est justifiée, s'il en était besoin, par la biographie de Beckett, sa psychothérapie chez le docteur Bion, ses nombreuses lectures, etc., si les références aux travaux d'Anzieu sur le moi-peau éclairent d'un jour indiscutable le rapport de l'auteur à la peinture, il nous semble qu'après les vingt-deux premières pages du *Monde et le pantalon* où Beckett prend si vivement le parti de la peinture moderne, il s'attache trop précisément à l'œuvre des frères van Velde pour qu'on passe trop vite outre ce qu'il y voit exactement. E. Grossman rapporte bien ainsi que Bram peint « la chose en suspens » et que Geer peint la « succession », mais elle ne dit rien des deux sortes d'empêchement que distingue Beckett dans leur peinture à deux reprises.

Revenons donc à l'empêchement-œil et à l'empêchement-objet. On notera d'abord qu'il ne s'agit pas dans ce qu'y voit Beckett d'une dissociation sujet/objet, même si la problématique est évidemment proche, mais d'œil/objet, façon simplement de mettre en relief l'évidence, qu'il est ici question de voir, de peinture, et non pas de l'œuvre plus générale d'un sujet (potentiellement parlant, voire écrivain) qui s'opposerait à l'objet. Restreindre ainsi le sujet à l'œil paraît instaurer cette première condition différente de la représentation, se débarrasser du problème du dire, parce que les peintres en sont naturellement – et « exclusivement et farouchement » – saufs. L'objet reste ainsi le même, il ne peut en être autrement, mais l'autre que Beckett voit s'y opposer n'est plus le vaste sujet et ses cas de conscience, il se trouve, par la grâce inédite de la peinture, réduit à l'œil.

Cette faveur que propose la peinture, de simplifier le sujet si l'on ose dire, nous semble à l'origine de l'attention particulière que Beckett porte à Bram par rapport à Geer¹⁰. En effet, si la différence entre Beckett et Geer pouvait seulement tenir dans les moyens d' « exprimer qu'il n'y a rien à exprimer », chacun ayant proprement son « rien avec quoi exprimer », Bram

qui résiste toujours : corps et œil, même caché ou aveugle ne permet d'envisager aucun « non esse est non percipi ».

⁹ on reconnaît néanmoins évidemment la pertinence de l'hypothèse qu'elle avance sur la forme de l'abcès pour parler de la déhiscence de l'objet invisible en général dans la peinture, des van Velde comme de Rembrandt, et dans la musique de Beethoven (op cit. E. Grossman p. 36 et sq.).

¹⁰ Même si, on le sait, Beckett a d'abord défendu l'œuvre de Geer, sollicitant ses relations, parmi lesquelles Peggy Guggenheim, pour le faire exposer à Londres en 1938. Cf. sa biographie par James Knowlson

aurait ceci d'encore plus particulier que ce n'est pas parce que l'objet « est ce qu'il est » – le même face à Beckett qui a d'autres moyens – qu'il ne peut pas le voir pour le représenter, mais parce que « je suis ce que je suis », et en l'occurrence un œil. Cette seconde différence à l'intérieur de la première clôt le parallélisme, et ouvre la comparaison des moyens exclusifs entrepris pour un identique problème, la réduction du sujet peintre à l'œil amoindrisant l'opposition, c'est-à-dire la rendant pire. En effet, l'empêchement-œil n'est que l'empêchement-sujet réduit à un état moindre, ce moindre qui résiste encore bien que débarrassé de tant du reste (et notamment, on l'aura compris, de la vaste question du dire). A cet œil est permise l'aperception comme « prise de vue tout court », version plus étroite de la « prise de conscience » qui concernait le sujet. C'est ainsi d'un rapport étroit jusqu'à l'étranglement qu'il est question avec la peinture de Bram van Velde, le rapport de l'œil et de l'objet.

Le rapport sujet/objet (ou l'inverse) qui est l'objet même de la représentation selon Beckett, cet objet qui se dérobe invariablement à la représentation, trouve le moyen avec ce désistement du sujet au profit du seul œil, de s'épurer autant qu'il est possible. Réduit, le rapport est pire, on l'a dit, simplement parce qu'il ne fait que mieux mettre en évidence l'échec à quoi il court : même œil, il s'oppose infailliblement à l'objet ; même s'approchant lui-même autant qu'il est possible de la choseté matricielle, il reste œil dans la mesure même où il s'oppose à l'objet qu'il voit, et le voyant ainsi, il ne peut pas le voir pour le peindre objectivement. Course infaillible et obligée à l'échec, donc, même si, et de façon d'autant plus cruciale que cet œil n'est que cela, un œil, chose altérée vis-à-vis de l'objet. La peinture de Bram manifeste au mieux ce qu'il faut seulement retenir de « cette vue dualiste du processus créateur » :

la précarité de plus en plus croissante du rapport lui-même, comme enténébré davantage par notre sentiment de son invalidité, de son insuffisance et de l'acharnement qu'il met à exister aux dépens de tout ce qu'il exclut, de tout ce à quoi il nous rend aveugles. (TD 28-29)

Le rapport nécessaire du sujet à l'objet rend ainsi aveugle à la choseté commune qui doit et ne peut pas les réunir tant qu'il y aura ne serait-ce qu'un œil, pour exprimer sans le vouloir, en même temps qu'il la trahit, cette communauté de choseté (« aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer, et tout à la fois, l'obligation d'exprimer » (TD 14). Il y a ici quelque chose qui semblerait pouvoir ressortir plus ou moins à la notion de chair merleau-pontyenne,

avec cet invisible de la chair que manifestent par exemple les tableaux de Cézanne¹¹, cette réconciliation sensible du voyant et du visible... Cependant la « choseté » n'est pas la « chair ». D'abord dans la mesure où la chose beckettienne est « idéalement morte » là où la chair merleau-pontyenne fait l'éloge de la vie, sensible, et ensuite parce que les visées de Beckett apparaissent radicalement inverses : si la chair permet la réconciliation du sujet et de l'objet, dévoilant qu'ils sont « faits de la même étoffe »¹², la choseté est négativement donnée comme précisément ce qui empêche le rapport, nécessaire, entre le sujet et l'objet¹³. La choseté consiste en ce rapport lui-même, *dans sa nécessité et son impossibilité même* : si sujet et objet n'étaient pas également des choses, alors peut-être une confusion serait possible, mais ce que manifeste la représentation c'est qu'ils ne parviennent jamais à l'être (ni à l'Être, d'ailleurs...).

Cette négativité ne fait cependant l'objet ni d'un « pathos existentiel »¹⁴ ni d'un ressentiment de la part de qui s'en charge : elle est l'œuvre même du constat que fait Beckett et qu'il reconnaît – qu'il voit – dans l'œuvre de Bram van Velde. Et en fait, plutôt que de négativité, peut-être devrait-on parler en termes de présence, car la raison pour laquelle cette négativité apparaît réside précisément dans l'impossibilité qu'ont l'œil ou bien l'objet, a fortiori les deux, de disparaître du rapport qui les fait tels, à l'écart l'un de l'autre et l'un par l'autre. Nul néant, donc, dans cette négativité, mais une contradiction infaillible qui empêche de « poser » quelque chose que ce soit, et la « choseté » ne peut dès lors apparaître que « suspendue », c'est-à-dire au pire d'une expression dont le but est toujours de faire apparaître : exprimer que cette chose ne peut l'être.

Le claquement de porte

Ce rapport invisible fait en outre faire à la peinture de A. van Velde

un bruit très caractéristique, celui de la porte qui claque au loin, le petit bruit sourd de la porte qu'on vient de faire claquer à l'arracher du mur (MoPa 37)

¹¹ Pour E. Grossman, « c'est la même réflexion qui inspire les pages de Merleau-Ponty sur le « sentir » et la « chair », cette texture ni objet ni sujet à la charnière du monde et de soi. » (op. cit. p. 35) cf. *L'œil et l'esprit, Le Visible et l'invisible*, mais aussi « Le Doute de Cézanne » dans *Sens et non-sens*.

¹² Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p.21

¹³ Knowlson insiste sur cet aspect dans toute l'œuvre de Beckett, cf. p.265

¹⁴ comme le dit P. Casanova, mais on ne la suivra pas sur le fait que Beckett « lutte contre » ce dernier, la vigueur de l'expression débordant trop largement l'évidence d'un constat qui mène simplement à accepter, à assumer cette « fidélité à l'échec » que constitue « l'acte expressif » selon Beckett (TD 30).

La choseté, la chose suspendue serait ainsi cette porte qui se ferme violemment, « au loin », interdisant de voir l'objet saisi derrière ou le sujet donnant devant : la porte elle-même, mais qui se referme violemment, serait cette « prise de vision tout court », avant même que l'objet saisi soit mal vu, que le sujet qui voit se discerne lui-même, à peine, en tant qu'œil. Il ne s'agit pas alors simplement pour le peintre de représenter quelque seuil à partir duquel voir un invisible : il ne ferait que reprendre ainsi l'un des motifs favoris du surréalisme ; il ne s'agit pas non plus de peindre une porte ouverte sur une fatale nouvelle porte ouverte et ainsi de suite, pour montrer l'infini du possible imaginaire, mais de peindre comme porte la porte même, et qui se ferme¹⁵.

Autrement dit, Beckett ne fait rien de plus ici que maintenir le rapport traditionnel sujet-objet dans la représentation, la nécessaire circulation qui s'effectue de l'un à l'autre, mais ce qu'il voit dans la peinture des frères van Velde, c'est que ce passage n'est pas donné comme aisé ou même possible, il est donné comme transgression impossible à ne pas effectuer, l'empêchement même de s'en tenir à rien : rien à faire jamais qu'une porte. De plus, et en même temps, le fait qu'il s'occupe aussi de la modification que subissent le sujet et l'objet dans leur circulation même le mène forcément à considérer la nécessité de peindre le claquement de cette porte : elle interdit de voir autre chose de ce rapport que l'impossibilité de le voir lui-même. Ce qui rend visibles les choses extérieures est de fait invisible (on retrouverait là bon nombre des théories du visible, du diaphane d'Aristote¹⁶ à la chair merleau-pontyenne), cette chose qui fait de l'objet un objet pour un œil, et de l'œil un œil face à l'objet, cette chose interdit en même temps qu'elle s'affirme qu'on puisse voir la choseté commune : elle s'altère infailliblement en sujets et en objets dans ce rapport même qu'elle fonde.

En somme, là où la peinture a longtemps cru naïvement n'avoir que le choix de ses accès à l'objet, en considérant le tableau comme une fenêtre ouverte, elle montre selon Beckett avec les van Velde que cette ouverture ne vaut en fait que par sa clôture inévitable, que l'être ensemble du sujet et de l'objet, à quoi fait rêver leur co-existence nécessaire, n'est jamais qu'un « peut-être quelque chose » : entre les deux clôtures, une chose forcément suspendue, jamais posée.

¹⁵ Rien, donc, de commun, avec le « livre, battant comme une porte » d'un surréaliste comme Breton (*Nadja* p.18)

¹⁶ Marie-José Mondzain voit dans le *Traité de l'âme* une « incise phénoménologique hors de la théologie » (in « Qu'est-ce que voir une image ? », conférence du 13 juillet 2004, Université de tous les savoirs).

La choseté serait ainsi l'absence, patente et impossible à exprimer, de rapport entre les choses, et si Beckett admire tant l'échec propre aux frères van Velde, c'est qu'il consiste à rendre visible qu'il n'y a rien à voir :

Forcer l'invisibilité foncière des choses extérieures jusqu'à ce que cette invisibilité elle-même devienne chose, non pas simple conscience de limite, mais une chose qu'on peut voir et faire voir, et le faire, non pas dans la tête [...], mais sur la toile, voilà un travail d'une complexité diabolique [...]

(MoPa 41)

Ainsi, étant posé dans la question de la représentation l'imparable problème du rapport du sujet à l'objet, la peinture permet de restreindre l'expérience à ce domaine exclusif de la perception visuelle parce que ses moyens ne sont que visibles. Dans cette seule condition visible, l'œil ou l'objet empêchent de voir les choses ou la chose puisque leur seule présence actuelle en altère aussitôt la choseté (elle devient œil ou objet), et que cette choseté qui fait leur rapport, leur co-présence, le fait que l'un puisse voir l'autre, est tout aussi nécessaire qu'insaisissable, également évidente et invisible. Il n'y a ainsi que la porte qu'on puisse peindre, et la porte dans son claquement.

Mais il faut revenir sur cette métaphore du « bruit » qu'émet la peinture, qui apparaît pour le moins déplacée dès lors qu'il s'agit du face-à-face toujours silencieux (on y reviendra) par quoi le regardeur envisage le tableau. N'est-ce pas là, fatalement, ce qui devait arriver quand Beckett s'est laissé « couillonner à écrire sur la peinture » (PE 58) ? Le voilà en effet qui réintroduit ce dont il pouvait peut-être exceptionnellement ne pas être question avec le tableau : avec le bruit c'est le temps qui surgit¹⁷, « l'évidence fugace et accessoire du grand positif, du seul positif, du temps qui charrie » (MoPa 41). Si l'auteur souligne de fait au passage qu'il s'agit d'une évidence « accessoire » dans la peinture, c'est qu'il a déjà montré que « c'est là parfois que le temps s'assoupit, comme la roue du compteur quand la dernière ampoule s'éteint. » (MoPa 30). Même si, note-t-il, « les arts représentatifs se sont acharnés, depuis toujours [...] à vouloir arrêter le temps, en le représentant. » (MoPa 29), seulement dans la peinture moderne enfin il s'agit d'une « prise de vue tout court » :

¹⁷ On l'a dit, la fixité de l'image, ici dans le cas de la peinture, a pour corrélatif l'exception du son : l'image fixe ou arrêtée, en ne suivant pas le cours du temps est par là-même nécessairement silencieuse.

Espace et corps, achevés, inaltérables, arrachés au temps par le faiseur de temps, à l'abri du temps dans l'usine à temps (qui passait sa journée dans le Sacré-Cœur pour ne plus avoir à le voir ?)
(MoPa 28)

Tant dans le temps que le tableau échappe au temps, on n'est en effet plus à un paradoxe près, mais de fait ce dernier pointe précisément l'impossible du langage et le travail de la peinture, non plus arrêter le temps, mais s'inscrire à ce point en lui que ce dernier n'est plus visible, que le tableau échappe à sa course. C'est de Bram que Beckett parle ainsi, qui peint l'empêchement-œil et la chose suspendue, l'étendue idéalisée, la chose idéalement morte, arrachée au temps. Geer, qui peint l'empêchement-objet, « se donne entièrement au dehors », et peint tout à l'inverse « le temps [qui] galope », « le tohu-bohu des choses dans la lumière, vers le temps » (MoPa 36-37), et Beckett reconnaît alors « la littérature » dans ce qu' « on dirait une insurrection des molécules » dans les tableaux de Geer ; lui aussi, en effet, bien que différemment de l'écrivain, « peint la succession » (mais par les moyens, dès lors autrement moins inévitables, de la peinture). La peinture de Geer, elle, « ne fait pas de bruit ».

C'est là ce qui nous intéresse, que la peinture du temps qui galope n'émet aucun bruit, alors que la « chose suspendue », « figée réellement », émet, elle, ce « bruit très caractéristique » de la porte qui claque. Qu'est-ce à dire ? que le regardeur est sourd au cours du temps quand il se manifeste, et l'entend dès lors que ce dernier s'est retiré ? Il s'avère en effet qu'on retrouve ici la nécessité irréductible du temps pour le regardeur, c'est lui qui, semble-t-il de fait, constitue « l'évidence accessoire » face à la peinture. Le temps de l'image auquel Barthes résistait au cinéma pourrait être celui qui entraîne Beckett dans la peinture de Geer, sans bruit parce que le corps s'y fond, en spectateur du spectacle qui s'effectue dans le temps, « vers le temps ». L'auteur en décrit le « calme et la douceur extraordinaire » (MoPa 37) qui pourraient en outre caractériser l'expérience passive, sorte d'hypnose, qui constitue l'expérience du spectateur et institue pour nous sa différence avec celle du regardeur. C'est pourquoi il nous semble que la peinture de Bram est plus bouleversante pour le regardeur Beckett que celle de Geer, car le bruit qu'elle émet révèle un temps auquel elle se refuse. Ce temps, on l'a dit, est celui auquel échappe la « prise de vue tout court » de Bram ; dès lors, qui sinon le regardeur tente de le réintroduire, celui-là qui, précisément, perçoit le bruit qu'elle fait en s'y refusant, la porte qui claque ? Petit bruit sourd, à peine discernable, écho de l'immense violence avec laquelle « on vient de la faire claquer, à l'arracher du mur » dans le tableau.

Il est évident que Beckett ne parle que de lui-même à propos de la peinture des frères van Velde (c'est « ce que je les vois faire » dont il est question), de sorte que l'empêchement-œil qu'il trouve dans celle de Bram constitue l'aveu assumé d'une familiarité dans la course obligée vers le pire, à moyens inégaux. Néanmoins, c'est la posture de regardeur qu'essaie ici Beckett qui nous intéresse ici, au sens où ces évocations de bruits dans la peinture qui font resurgir le temps pourraient permettre de discerner les postures : de spectateur, de regardeur.

Face à l'œuvre de Geer qui peint la succession, Beckett reconnaît la définition de la littérature (« c'est ça la littérature ») et en décrit le calme et la douceur. Serait-ce, pour reprendre les termes de Lacan¹⁸, que le tableau trouve ici sa fonction apollinienne, qu'il « dompte le regard » en donnant la peinture en pâture à l'œil, de quoi brouter ? Si conflit, si désir il y a (et il y a : l'invisibilité foncière des objets se faisant voir dans ce qu'« on dirait l'insurrection des molécules », la chose incessamment insaisie – ce pléonasme), le tableau se présente comme spectacle sous les yeux d'un spectateur serein, que le « temps qui galope » paraît souplement emporter dans sa course. Il faut dire que Watt ou bien Sapo observaient, semble-t-il, avec autant de curiosité sans panique un pot être peut-être un pot et une poule dans la cuisine être peut-être plusieurs. Que les objets ne se fassent jamais bien chose précise, mène apparemment toujours à cette perplexité tranquille, articulée, d'un spectateur fondu dans le temps du spectacle.

Mais avec la peinture de Bram, si c'est le même rapport qui est montré (il n'y a jamais que ce rapport à peindre, cette fameuse porte qui claque), c'est l'œil qui est accusé d'empêcher les objets de jamais se dévoiler chose ; et le suspens faute de mieux à quoi Bram parvient – là est sa réussite, cet échec – génère une violente mise à distance de l'œil : c'est ce qu'elle montre, et c'est ce qu'elle produit chez le regardeur. De fait, il y a chez Bram (qui n'apparaît pas chez Geer) un redoublement de l'œil, de son empêchement : celui qui est représenté dans le tableau redouble, *et fait voir*, celui qu'expérimente le regardeur devant lui.

L'empêchement-œil comme figure des écarquillés, mise en abyme et épanorthose

Il semble en effet qu'on retrouve ici la même figure ambivalente de la mise en abyme qu'on trouvait avec le baiser papillon de Murphy et de M. Endon, ce redoublement en vis-à-vis qui conduit à pénétrer dans un autre cylindre encore, dans l'œil mort de la femme rousse

¹⁸ Séminaire VIII, « La ligne et la lumière », p. 116. Ce dernier reprend lui-même ces termes à d'autres, respectivement à Nietzsche puis à Klee pour qui la peinture était à brouter.

du *Dépeupleur*, expulsé d'un *percipi* toujours vers un autre¹⁹. Des blasons héraldiques aux miroirs de la peinture du XVIIe, on sait que la mise en abyme constitue l'une des plus riches problématiques de la représentation occidentale. Ce qui nous intéresse ici, c'est qu'il s'agit d'une structure spatiale, visible, cœur du blason répétant le blason, peintre peignant dans le tableau, etc.. L'auto-représentation diminutive a pour privilège de redéployer l'objet à l'infini, en en resserrant l'image jusqu'à ne plus être discernable. Pourtant le miroir, Foucault l'a décrit avec *Les Ménines*, pose évidemment problème puisqu'il ne s'agit plus pour le spectateur d'emboîter dans une dynamique simple, dans un mouvement infini, la vision dans la vision jusqu'à ne plus pouvoir voir la trop petite anté-pénultième, dernière boucle d'oreille observée à la loupe de quelque Vache qui rit ; le miroir reflète à l'intérieur de l'objet vu son extérieur qui le contient, de sorte que le mouvement simple d'enchâssement, qui dès lors s'inverse en même temps, s'annule : le resserrement se fait élargissement, l'inclusion exclusion, et celui qui veut dire ce mouvement contradictoire est condamné à « l'oscillation négative », ou mieux, à l'épanorthose. Bruno Clément a ainsi mis en évidence cette « figure fondamentale de l'écart » dans la rhétorique de Samuel Beckett : il écrit qu'il s'agit d' « une sorte de miroir : la figure qui figure la figure »²⁰. Mais il s'agit là d'une figure de rhétorique, figure de discours, et non plus de la structure spatiale par quoi l'on commençait en évoquant des arts visuels – B. Clément infléchit d'ailleurs en toute rigueur l'image du miroir qu'il invoque : c'en est « une sorte », sa métaphore. Il semble de fait que ce qui nous occupe, la posture du regardeur, se tient là, juste dans ce passage de la mise en abyme à l'épanorthose. On pourrait dire, plus simplement, passage du vu au dit et leurs façons propres, mais ce serait passer outre ce qui nous semble constituer l'intérêt même qu'exprime Beckett pour l'empêchement-œil.

Le problème qu'on soulevait avec l'image arrêtée chez Barthes paraît en effet trouver ici une autre expression. Dans la peinture de Bram, écrit Beckett, la chose est « suspendue », « figée », « idéalement morte », et on a vu que ce rapport, qui correspond à une « prise de vision tout court », engageait chez le regardeur l'étrange sensation d'un bruit de porte qui claque. Qu'est-ce à dire, sinon que le regardeur, prêt – comme il l'est toujours selon Lacan – à pénétrer avec ravissement dans le tableau pour y chercher un objet invisible (et à devenir spectateur), se voit claquer la porte au nez ? En somme la peinture de Bram interdirait, au

¹⁹ Cf. troisième partie, chapitre II de cette étude, où l'on montrait l'obtention du *percipi* dans l'absence du *percipere* de l'autre : « En somme, le progrès vers la fin relèverait seulement d'une mise en abyme, recommencement à partir d'une fin précédente : dans le cylindre un œil, dans cet œil la cornée, une cornée-rotonde ou cylindre elle-même : là encore, entrer. » (3. chapitre II)

²⁰ B. Clément, op. cit. p. 180

loin, de s'immiscer plus avant et renverrait violemment sa vue au regardeur, sommé de ne pas chercher à voir plus loin que « tout court ». Œil renvoyé à lui-même, spectateur empêché, le regardeur se trouve rejeté hors du tableau, renvoyé à sa position devant : telle pourrait être la figure de mise en abîme avec son miroir qui joue comme empêchement à voir au-delà. La posture du regardeur se manifesterait ainsi à cet instant où la porte vient de claquer, dont l'écho de la violence lointaine lui parvient, comme fin de non-recevoir à quelque pénétration dans la peinture que ce soit²¹.

Il s'agit là d'un arrêt, on l'a dit momentanément, saisi entre les deux dynamiques contraires, et Beckett paraît témoigner ici de la prise de vision tout court comme une prise de distance infaillible, arrêt à l'écart de l'objet. Pour être vu au moment où l'on va voir, en effet, il faut s'arrêter à distance de l'objet qu'on s'apprête à regarder, c'est ce que manifestaient notamment dans *Film* les plans sur O qui précèdent immédiatement tous les plans au champ de O, lorsqu'il s'arrête par exemple devant le panier du chien et du chat, juste avant qu'on le voit les voir – et quand Œ découvre lui aussi qu'il a un corps (identique à O), quand on *le verra* enfin prêt à voir, il arrêtera aussi visiblement de se déplacer. *Esse*, quand il s'agit du regardeur, est *percipians* et *percipi* en même temps, c'est une mise en abyme qui fonctionne comme antithèse et révélation²², et sans se résoudre en chiasme parce que le sujet, même seulement œil, reste un sujet : elle fonctionne comme arrêt, suspension du mouvement ; la porte qui claque empêche le regard de passer, d'aller jusqu'à l'objet. On est proche ici de ce qu'on appelait la vue sans spectacle, sans objet à voir dans notre chapitre III, cette vision impossible sans l'œil mène à l'arrêt du mouvement, comme le vieux vaincu du *Dépeupleur* s'immobilise après s'être vu dans les yeux de la femme rousse immobile.

Dans ces calmes déserts il promène les siens [ses yeux] jusqu'à ce que les premiers ces derniers se ferment et que la tête lâchée retourne à sa vieille place. Lui-même à son tour au bout d'un temps impossible à chiffrer trouve enfin sa place et sa pose sur quoi le noir se fait en même temps que la température se fixe dans le voisinage de zéro. (Dép. 54-55)

L'immobilité est précaire qui fixe ainsi le vieux vaincu, et il semble qu'il vienne de faire cette expérience de mise en abyme, l'expérience de l'empêchement-œil. La porte a claqué au fond de l'œil de l'autre débarrassé de son *percipere*, elle ne donne sur plus rien sinon sur soi,

²¹ Qui va encore dans le sens de cette exclusion, cette métaphore de Beckett : « un dévoilement sans fin, voile derrière voile, plan sur plan de transparences imparfaites, un dévoilement vers l'indévoilable, le rien, la chose à nouveau. Et l'ensevelissement dans l'unique, dans un lieu d'impénétrables proximités, cellule peinte sur la pierre de la cellule, art d'incarcération. » (PE 58)

²² cf. Jean Ricardou, *Le Nouveau roman*, chap. III

et donnant sur soi elle empêche de voir l'objet, c'est déjà ça – en attendant d'être débarrassé de soi aussi, c'est-à-dire peut-être Godot. Mais le perçu de soi subsiste on le sait, et si l'on accorde autant d'importance ici à la structure spatiale de la mise en abyme, c'est que cette dernière a le privilège de montrer hors le temps en même temps la vision et son empêchement l'œil : au regardeur dès lors, cette « évidence accessoire » « au bout d'un temps impossible à chiffrer », d'être saisi, suspendu entre la réflexion de l'abyme et son gouffre, entre le mouvement qui le fait plonger dedans et celui qui le repousse devant le tableau, introduit/expulsé comme du corps le souffle, ici coupé.

Aussi l'épanorthose que met en évidence Bruno Clément pourrait constituer la figure de discours la mieux propre à traduire (et trahir, comme les traîtres mots la trahison des yeux) l'empêchement-œil, cette figure visible de la mise en abyme. Nous n'avons nul projet ici de manifester quelque primauté ou révélation valable pour toute l'œuvre du type : l'épanorthose, figure de rhétorique, est la trahison nécessaire d'une mise en abyme, figure de l'espace, qu'échoue toujours Beckett à représenter dans le langage ; simplement ce que l'on veut mettre en évidence ici par rapport à l'intérêt que manifeste Beckett pour la peinture de Bram van Velde, c'est qu'il paraît y reconnaître cette figure spatiale, visible, de la césure entre soi et le monde qu'il écrit de façon incessante. Cette absence de communication, impossible (puisque c'est bien cette communication qui fait le sujet en vis-à-vis de l'objet, d'où l'aporie), trouverait dans la peinture de Bram son expression quasi-instantanée : la mise en abyme claque à l'œil en même temps l'ouverture et la porte, le mouvement obligé et impossible, suspendu – « ils ne bougent pas » sont aussi les derniers-premiers mots de *Godot*, la première dernière posture sur scène.

On retrouverait alors cette même figure du suspens, montrée dans *Film*, sur scène, dans la peinture de Bram, comme effet des épanorthoses des textes, suspens dont il nous semble qu'il caractérise une posture de regardeur, toujours par résistance au temps de ce qu'il y a à voir. En termes beckettien, ce regardeur apparaîtrait alors en hiatus dans la catastrophe immuable, il serait celui qui, voyant, voit que de là où il voit il n'y a rien à voir, celui qui voit que son œil l'empêche de voir. Cet instant où la porte claque dans la peinture de Bram constituerait le moment propre où le regardeur se révèle, où l'œil en quête est retenu par l'œil en corps, comme le mouvement de Lucky l'est par la bride de Pozzo. Comme tous les personnages de Beckett, cette fois, les yeux vont aussi par deux, jusque chez le borgne dédoublé de *Film*, l'un empêche l'autre et vice-versa on l'a dit, et aucun ne peut disparaître totalement à cause de l'autre (*Esse est percipi*, et même Winnie a son Willie, le je de *Malone meurt* celui qui le parle)... Aussi le mouvement est-il tant obligé qu'impossible, la contrainte

est double et réciproque, de sorte que l'unique échec possible ressort au suspens, entre être et non-être, mouvement avant et arrière de la berceuse, claquement de porte, épanorthose, etc.

Cela a été dit, déjà. Mais aussi hors le langage lui-même, dans le rapport au visible, si Beckett reconnaît certes la littérature chez Geer, il voit *autre chose* chez Bram, et il nous semble que cette autre chose qui n'est pas comparable à « la littérature » de Geer pourrait de fait définir son propre travail : avec les moyens de la littérature, comme Bram avec ceux de Geer, faire autre chose. Non plus la prolifération de la chose dans ses objets insaisissables, mais la prise de vision tout court, la restriction au pire puisque c'est lui qui résiste, l'écriture du moindre.

Si Rimbaud écrivait qu'« il faut être voyant » et faisait son œuvre de cette injonction, il semble que Beckett observe qu'« on ne peut être que regardeur » et fasse œuvre de cette impossibilité, aussi son travail du langage, avec l'épanorthose pour dire l'innommable, l'impossibilité d'exprimer et son obligation, trouve dans la réalité du rapport au visible un modèle possible – et en tant que geste, le seul modèle possible –, fait de contrainte. Représenter la prise de vue tout court constitue ainsi un échec inédit, et la seule expression possible selon Beckett pour l'artiste moderne. Il ne s'agit donc pas avec l'épanorthose d'une adaptation au langage d'une mise en abîme visuelle mais de la même chose, la seule, à exprimer.

Reste que notre souci ici est la posture du regardeur, et qui se trouve ici de façon d'autant plus complexe qu'elle se manifeste dans l'expérience d'une mise en abyme : Bram peint selon Beckett l'empêchement-œil, et le regardeur ne semble rien faire d'autre que prendre acte de cet empêchement comme étant le sien propre, de regardeur. Dans son article, « Beckett et la peinture », Rémi Labrusse décrivait ainsi le conflit qui s'impose devant la représentation : « La représentation, au lieu d'accueillir, de faire aller vers, met à distance, transforme le passant, l'individu vivant et agissant, en spectateur qui a seulement le choix entre nier l'objet, pure grimace de la matière dans son carcan de signes bourgeois, ou se nier soi-même, n'étant plus qu'un regard abîmé dans une contemplation autophage. »²³ Selon nous, elle transforme le passant en regardeur, qui justement n'a pas le choix : qui est pris dedans, dans l'impossibilité actuelle de choisir entre être spectateur (fondu) ou aveugle. « L'Éternel soutient tous ceux qui tombent » (psaume 145, verset 14), mais comme « le salaud, il n'existe pas » (FdP), rien ne permet de s'inscrire dans un mouvement simple, ni de

²³ Rémi Labrusse, « Beckett et la peinture », *Critique* 519-520, Août-Septembre 1990, pp.674-675

continuer à marcher, ni de tomber enfin. Georges Duthuit écrit de la même manière à propos de la peinture de Bram van Velde que « le seul recours qui s'offre à lui [au spectateur] est de considérer cette peinture comme uniplane. Constatons alors qu'une telle platitude n'est que l'image de son propre refus à se plonger lui-même dans le tragique. »²⁴ Refus tragique devant l'évidence du tragique, la résistance comme seul recours contre le tragique : là encore c'est la figure de la mise en abyme qui apparaît, pour dire le suspens contre le temps, entre les deux dynamiques, du tragique et de son refus qui l'est tout autant. Peut-être Duthuit a-t-il été influencé par la pensée de son ami Beckett, mais reste en tout cas que les voilà deux à affirmer que la peinture de Bram sollicite non pas un spectateur, mais un regardeur, qui *voit qu'il ne peut pas voir*. Le redoublement est faux, ici, du geste dans la négation de la complétive, de l'objet : la mise en abyme ordonne le suspens.

En effet, Beckett disait vouloir exposer ce qu'il « voit faire » aux van Velde, de sorte qu'il s'agit bien d'un geste, et d'un geste visible. Le geste n'est pas un acte, on l'a vu, et cette distinction se trouve d'autant plus sensible ici que l'absence de résultat au geste de voir est la condition même de sa visibilité impossible : il s'agit de « voir tout court », et de voir tout court qu'on voit tout court, l'expérience pour le regardeur est ainsi celle d'un geste de voir redoublé à l'écart, interrompu par lui-même. Ce « voir qu'on voit » qui défie de fait le « tout court » en se subordonnant un objet qui est un autre lui-même, n'est pas, on l'a dit, emboîtement des visions l'une dans l'autre, comme les cercles d'une cible, il s'agirait plutôt, comme la porte claque, d'un déboîtement qui se répète, l'absence d'issue ouvre sur un autre cylindre. Ce dédale n'est pour autant pas forcément joycien puisque c'est encore du rapport à la peinture que Beckett parle ainsi. Si la mise en abyme traite de la différence dans la répétition, l'auteur met de fait l'accent sur l'écart, entre son geste de voir (« ce que je les vois faire ») et le geste que la peinture a rendu visible.

« *Mon corps ne sera jamais le tien* » (1. Beckett)

Ce geste fait bien sûr appel au corps, et pourrait interdire de dire « abstraite » quelque peinture que ce soit tant ce qu'elle représente c'est toujours la main et l'œil qui lui donnent sa forme. La photographie, elle, pouvait peut-être prétendre par l'extériorité de son empreinte à l'abstraction, figure *tirée* du visible passant, mais rien au contraire ne permet à la peinture de

²⁴ in *Bram van Velde, Lithographies originales*, Maeght éditeur 1993, p.26

se départir du corps de celui qui peint : c'est toujours lui qu'elle montre, lui qui s'imprime, et, Beckett y insiste, c'est *seulement* lui. De fait, il évoque un « art d'incarcération », une « cellule peinte sur la pierre de la cellule », tel est le « dévoilement sans fin » (PE 58) auquel le regardeur assiste. Une autre image vient décrire ce mouvement d'isolement qui se creuse et résiste en même temps : « cette peinture [est] solitaire, solitaire de la solitude qui se couvre la tête, de la solitude qui tend les bras » (MoPa 46). Ces deux gestes inverses manifestent la même chose²⁵, se complètent même dans la représentation de la solitude car celui qui se couvre la tête ne sait réellement qu'il est seul que quand il tend les bras vers un autre qu'il n'étreint pas. Variante un peu facile dans sa conséquence de la formule de Barthes : le réel semble relever pour Beckett de la solitude, *c'est qu'on* ne peut pas toucher. C'est de fait l'expérience du deuil que Barthes faisait dans *La Chambre claire*, la solitude y trouvait son marqueur : l'absence de l'autre.

Mais revenons à Beckett et la peinture et à ce double mouvement d'ordre tautologique : ces deux solitudes qui n'en forment qu'une oeuvrent par contradiction, renfermement et ouverture sur rien, un mouvement, on l'a dit, inverse. Mais ce mouvement est inverse aussi par rapport à une tradition de la représentation. De fait, si l'on en croit les apologues chrétiens comme païens de la définition de la peinture²⁶, de Parrhaisos aux fils de Noé, le geste du peintre consiste en effet à couvrir l'objet du regard, comme le solitaire beckettien se couvre la tête : il s'agit de s'interdire de voir. Soit. Mais Beckett inverse le mouvement des mains consécutif, celui-ci n'est plus le geste déictique qui va désigner l'objet invisible (le tissu qui couvre la tête, la toile), le solitaire qu'il décrit n'a pas de doigt, il n'a ici même pas de mains : il n'a plus que des bras à tendre, et il les tend non pas vers son œuvre, mais vers un autre qu'il n'atteint pas. C'est là qu'est l'inversion et peut-être la leçon de l'apologue beckettien : ce n'est pas parce qu'on ne peut pas voir qu'on peut toucher (pas de bras, pas de chocolat, disait une mauvaise blague), et l'invisible de la peinture ne fait que marquer l'impuissance à atteindre l'autre (indifféremment objet ou frère, congénère) de quelque manière que ce soit. Désigner par la peinture au-delà du visible à l'œil, ce vieil empêchement, c'est encore selon Beckett désigner l'empêchement : Bram le montre qui tend les bras de l'autre côté.

²⁵ ces deux gestes rappellent *Nacht und träume*, la pièce pour la télévision.

²⁶ Lacan rapporte dans le Séminaire VIII le concours de peintres conté par Plinie l'Ancien, Parrhaisos battant Zeuxis en le confondant avec un rideau peint en trompe l'œil ; MJ Mondzain au début du *Commerce des regards* (Seuil, coll. L'Ordre philosophique, 2003) interprète le passage dans la *Genèse* de l'ivresse de Noé et de la malédiction de Cham, le voile porté sur la nudité de leur père par Sem et Japhet comme l'origine de la peinture. Dans ces deux textes, le rapport à la peinture est exprimé en termes de désir de voir derrière la toile.

Mais alors que vient faire l'amateur d'art dans les musées, les galeries, les églises, s'il n'y a rien à voir, même d'invisible ? « il s'imagine, le pauvre, que rien de ce qui est peinture ne doit lui rester étranger » (MoPa 10) Les vingt-deux premières pages du *Monde et le pantalon* s'adressent à lui, d'une part, on le sait, pour lui dire de ne pas écouter les détracteurs de l'art moderne²⁷ et donc l'envoyer aux musées « dans l'espoir – tenez-vous bien – de jouir » (MoPa 14), mais aussi pour le prévenir de ce qui l'y attend, de la sorte d'expérience à laquelle il s'y livrera. Aussi la première moitié du texte sur la peinture des frères van Velde ne parle pas d'eux mais directement de lui, l'amateur d'art (cet « inoffensif loufoque » (MoPa 14)), de ce à quoi on doit s'attendre en allant voir, certes finalement cette peinture, mais aussi toute peinture. De l'expérience du regardeur.

Exit, prévient-il, devant les tableaux éthique comme psychologie : la solitude de la peinture, ou celle du peintre, est son affaire, des « obscures tensions internes » avec lesquelles les tableaux entrent plus ou moins en adéquation le peintre « lui-même n'en sait rien la plupart du temps » (MoPa 22), de sorte que « quant à décider vous-même du degré d'adéquation, il n'en est pas question, puisque vous n'êtes pas dans la peau du tendu » (MoPa 22). Autrement dit, l'étrangeté est première et doit – devoir logique bien davantage qu'éthique – être préservée. Il ne s'agit en effet pas d'un quelconque respect vis-à-vis des tensions d'autrui le peintre, mais de jouissance : l'amateur est un « cochon, [...] il ne pense qu'à son plaisir » (MoPa 14). Et toute cette première moitié du texte semble vouée à mettre en évidence que la jouissance tient précisément dans cette étrangeté, cette distance tenue – et seule tenable – vis-à-vis de l'œuvre.

Voici, dès lors, qui paraît nous ramener droit à la posture du regardeur, et à « la jouissance possible d'une discrétion » qu'évoquait Barthes. De fait, si ce dernier la revendiquait contre le fascisme, contre l'idéologie de l'image, où l'on a vu que la jouissance relevait de l'intelligible qui trouvait à s'associer au sensible, Beckett paraît la formuler dans les termes mêmes du hiatus qui tient à distance le regardeur et le tableau.

Ce qui se passe entre le peintre et le tableau, le « degré d'adéquation », est « sans intérêt », et toute opération rationnelle, qu'il exprime en termes comptables avec ce nous semble un peu d'ironie versée au marché de l'art, se vaut comme également nulle : « Car pertes et profits se valent dans l'économie de l'art, où le tu est la lumière du dit, et toute présence absence. » (MoPa 22) Ainsi, il apparaît que chez Beckett, différemment de chez Barthes, c'est une déconfiture de l'intelligible qu'on est invité à admettre si l'on veut jouir, ou

²⁷ E. Grossman résume très clairement l'attaque de Beckett contre les censeurs pour revendiquer que « le seul accès à l'art, c'est la jouissance qu'il procure » op. cit. pp.33-34

dans ses termes propres, une défaite du savoir, car le savoir dont il est question réside dans cette expérience affective et effective qu'il n'y a rien à savoir.

« Tout ce que vous saurez jamais d'un tableau, c'est combien vous l'aimez (et à la rigueur pourquoi si cela vous intéresse). Mais cela non plus vous ne le saurez probablement jamais, à moins de devenir sourd et d'oublier vos lettres. (MoPa 22)

Ni combien ni pourquoi, et nul discours entendu ni prononcé n'éclaircira l'obscur problème, ou plus justement en fait n'obscurcira la claire jouissance. Ce renversement, c'est à *Cap au pire* qu'on le reprend car il y a

Moins vu et de vision lorsqu'avec mots que sans. Lorsque tant mal que pis que lorsque plus mèche. Par les mots les écarquillés obscurcis. Les ombres obscurcies. Le vide obscurci. La pénombre obscurcie. Tout là comme lorsque sans mots. Comme lorsque plus mèche. Mais tout obscurci.

(CaP 51-52)

Dès lors la peinture vue sans mots est moins obscure, moins obscure dans l'obscurité qu'elle propose,

C'est là qu'on commence enfin à voir, dans le noir. Dans le noir qui ne craint plus aucune aube. Dans le noir qui est aube et midi et soir et nuit d'un ciel vide, d'une terre fixe. Dans le noir qui éclaire l'esprit.

C'est là que le peintre peut tranquillement cligner de l'œil.

(MoPa 31)

Clin d'œil encore à l'à peine vu, dans le noir, prise de vision tout court. Le peintre sans mots trouve dans le noir et le silence cette vision distincte à peine, brève comme clin d'œil, premier assaut saisi dans la peinture comme le dernier. Beckett invite ainsi l'amateur à ne pas chercher à voir plus loin que ce prime visible qui le tient à distance, à résister dans l'étrangeté, dans le noir, à l'illusion de voir plus clair dedans (et quel dedans ? celui des mots, où tout obscurci ?). Le plaisir serait là, dans cette double résistance, celle du tableau qui tient le regardeur en *respect*, attirant le regard et se fermant devant lui, et celle du corps à qui il est ainsi promis d'expérimenter ce suspens. On pourrait dire, en reprenant la distinction de l'œil en corps et de l'œil en quête, que la peinture constitue l'occasion précise et précaire, de l'équilibre de leurs tensions contraires, elle y inviterait par l'analogie qu'en propose le tableau : celui-ci a les bras tendus vers l'œil en quête du regardeur comme pour l'appeler à venir, au-delà des clôtures respectives, le saisir par les épaules ; pour jouer à l'« être

ensemble » improbable de Sam et Watt. Mais celui-ci se couvre aussi la tête, refusant tout accès en se renfermant dans son indifférence, infaillible, à l'œil en corps. Porte qui claque.

« La chose seule, isolée par le besoin de la voir, par le besoin de voir » (MoPa 30) de la peinture de Bram marque la tension de l'œil en quête, cet insensé, et l'isolement, parc clôturé, de l'œil en corps ; la « chose » est ainsi miroir d'elle-même : besoin de voir le besoin de voir, tension tendue-tenue par la clôture. Le plaisir de la peinture selon Beckett relèverait ainsi précisément de ce précaire équilibre auquel celle-ci contraint toujours le regardeur, une sorte d'ordre donné au sein de la catastrophe permanente, comme la violence de Pozzo peut suspendre un instant le tremblement de Lucky en tirant sur sa laisse.

Ainsi le tableau attire-t-il autant qu'il repousse le regardeur, qui de fait reste à distance. Est-il besoin de préciser que l'expulsion, l'écart, le hiatus, l'étrangeté à quoi Beckett accorde tant d'importance, cette contrainte de l'œil en corps, ne peut valoir que dans la mesure où il y a du désir partout, ne peut valoir que parce que l'œil en quête est intenable ? Dès lors, la distance qui sépare le regardeur, ici des tableaux, ailleurs d'autres visibles, constitue de fait l'espace du désir dont l'expérience de la contrainte fait la jouissance. « Voir tout court ».

De plus, et qui semble venir achever cette description beckettienne d'une posture de regardeur, la première partie du *Monde et le pantalon* (les vingt-deux pages) se termine sur une sorte de radicalisation finale : après lui avoir décrit l'étrangeté à laquelle il aura affaire (ou qu'il aura à voir) dans les musées, Beckett prédit à l'amateur :

Et le temps viendra où, de vos visites au Louvre, car vous n'irez plus au Louvre, il ne vous restera que des souvenirs de durée : « Suis resté trois minutes devant le sourire du Professeur Pater, à le regarder ».

(MoPa 22)

C'est bien là ce qui attendait le regardeur, de finir par se débarrasser des images tant l'expérience qui le constituait oeuvrait à l'isoler, tête couverte et bras tendus, devant le tableau. Et Beckett d'achever ce qui nous semble avoir valeur de définition puisque dorénavant les circonstances en sont exclues (les visites au Louvre) : ce qui caractérise le regardeur, à quoi on peut le réduire dans sa définition, le moindre du regardeur enfin, c'est ainsi la durée du suspens de son corps devant une image.

Durée, suspens, et écart seraient ainsi ses trois caractéristiques, mais ce sont en fait les trois aspects de la même expérience, vue sous l'angle du temps, du mouvement et de l'espace : c'est la même « chose », le même geste suspendu. La durée est en effet celle du

suspens du corps qui « reste devant »²⁸, et ce suspens même fonde l'écart qui le (re-)tient à distance du tableau.

Qui pour dire la prise de vue tout court ?

Finalement, on s'aperçoit que la description faite par Beckett à l'amateur de son expérience de regardeur procède par réductions successives. Il lui prescrit d'abord en l'envoyant dans les musées quoi que les censeurs disent de s'approcher de la peinture (les censeurs disent : « ne vous en approchez pas. » (MoPa 15)), autrement dit il faut y aller, y « courir » même (« dans les galeries, au musée et jusque dans les églises » (MoPa 14)) dans l'espoir d'y jouir. Certes il s'agit là pour Beckett de lutter contre la censure, de défendre l'Art moderne, mais là où l'on croit qu'il dépasse ce problème de mauvaise réputation de l'art qui lui est contemporain, c'est qu'en envoyant ainsi l'amateur au musée, il l'enjoint en fait à considérer une évidence qui échappe au discours, quelque opinion que ce dernier exprime :

il n'y a pas de peinture, il n'y a que des tableaux (MoPa 21))

Il n'y a que des tableaux à voir, et de fait il n'y a de peinture qu'à en parler ou à faire : en parler n'est pas la voir, et on ne peut que voir des tableaux (ce sont les deux empêchements dont on parlait en début de partie) ; on peut aussi en faire, de la peinture, mais l'activité est réservée aux peintres : cela donnera des tableaux à voir, dont les écrivains ne pourront pas parler puisqu'ils ne parlent jamais que de la peinture. Or, dans les musées, c'est des tableaux qu'il y a, à voir là : *voilà*. Cette conception encore dualiste (peinture/tableaux) paraît restituer les deux conditions de la même chose toujours à exprimer : le spectateur qui au musée ne voit que des tableaux et ne voit pas la peinture serait gêné par l'empêchement-objet (tous ces tableaux à voir ne parviennent jamais à faire la peinture à parler), et l'écrivain qui ne parle que de la peinture et ne voit pas les tableaux serait gêné par l'empêchement-œil (aucun tableau à voir). Il ne reste alors à l'écrivain, dans cet empêchement qui consiste à faire parler le spectateur de la peinture, que de parler par la posture du regardeur : il ne lui reste qu'à aller contre le discours pour ne jamais voir les tableaux, dans l'échec au sein du double empêchement, contre *le* discours – et non seulement celui des censeurs.

²⁸ et non celle de l'image comme on l'a vu avec la durée du plan au cinéma, dans « l'image-durée » qui occultait le corps de Barthes.

De fait, le jeu des pronoms personnels dans cette fin de première partie du texte, les pages 21 et 22, montre assez le gouffre dans lequel circule l'écrivain pour parler en regardeur, qui n'a pas de langue, ne peut pas en avoir pour dire qu'il voit (car c'est bien ce regardeur dans l'écriture « qui n'a rien à exprimer, rien avec quoi exprimer et l'obligation d'exprimer ») : de fait l'écrivain en parle, il lui parle, et finit (mal) par le parler. D'abord ce regardeur paraît à la troisième personne : « on ne *lui* dit jamais : « Il n'y a pas de peinture [etc.] » » (MoPa 21). Beckett continue alors au discours direct : « quant à décider *vous-même* du degré d'adéquation, il n'en est pas question » (MoPa 22), en s'adressant directement à lui à la seconde personne, c'est-à-dire en étranger, jusqu'à « il ne *vous* restera plus que des souvenirs de durée » (MoPa 22)). Enfin, c'est dans l'ellipse dès lors remarquable de la première personne qu'il termine pour le faire parler directement ; et l'impossible expression du *je* du regardeur se manifeste dans « « Suis resté trois minutes devant le sourire du professeur Pater, à le regarder » ». Du mouvement énonciatif qui fait passer du *il* au *vous*, on n'en n'arrive ainsi qu'à un suspens du *je* pour que le regardeur parle directement, pour qu'il énonce lui-même sa posture intenable, sa définition.

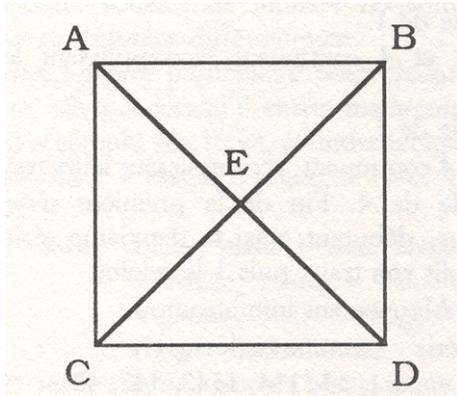
En outre, il faut noter que si les guillemets ouvraient d'abord sur le discours direct de ce qu'on ne dit pas au regardeur qu'il ne pourra pas faire²⁹, et reprennent sur la seule chose que ce regardeur dira qui lui reste (l'expression directe et sans personne exceptée la déclinaison verbale du souvenir), elles ne se ferment qu'une seule fois, pour deux ouvertures... On peut penser dès lors que le discours du regardeur sans personne ne tient que dans ce suspens mal fermé, en partie toujours ouvert sur sa reprise par la destination, l'autre en face, « vous », ou l'autre ailleurs, « il ». Ce discours du regardeur mal suspendu est ainsi lui aussi « bien parti pour l'inexistence comme pour zéro l'infini. Vite le dire » : dans *Mal vu mal dit*, Beckett parlait alors dans ces termes de « Vite voir pour ne pas que la chaise détonne comme tout à son image. » (Mvmd 69). Vite dire et vite voir, Vite dire le suspens du je dans le suspens de l'œil qui voit tout court, qui jouit.

Vite le vide

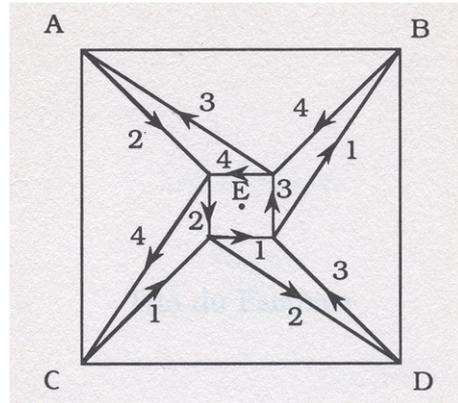
« Vite », l'adverbe, signifie selon la première définition du Robert « en parcourant un grand espace en peu de temps » de sorte que ce sont encore la durée, le suspens et l'écart qui qualifient le geste de voir et le geste de dire. Dire vite n'est ainsi pas dire en peu de mots, pas

²⁹ ni jugement de goût, les tableaux « n'étant pas des saucisses, [ceux-ci] ne sont ni bons ni mauvais », ni jugement de connaissance (le fameux « degré d'adéquation »), où Beckett semble aussi avoir lu Kant.

plus que marcher vite consiste en peu de mouvements, mais leur économie vise à une efficacité du mouvement qui en suspend l'actualité successive par l'actualité successive. Ainsi en est-il notamment de *Quad* et de l'évitement de son centre : en arpentant, plus ou moins vite, les quatre bords et les deux diagonales du carré, les quatre interprètes dessinent non seulement les lignes que tracent à la longue leurs pas par-dessus celles inscrites au sol, mais aussi l'espace quadrilatère, *qui n'était pas tracé d'avance*, de l'écart qu'ils marquent à l'abord du centre E pour ne pas se rencontrer³⁰.



Quad, 9



Quad, 15 (note 4)

Ainsi à l'Aire que Beckett dessine d'abord (p.9) dans le scénario publié en 92, s'impose en doublon, dans la note 4 à la fin, l'autre schéma (« le même »), celui qu'effectuera l'espace de l'arpentage (p.14) qui constitue le « *Problème* » de la « négociation de E » (p.14) : la note explicite :

E supposé zone de danger. D'où déviation. Manœuvre établie dès le départ par le premier solo à la première diagonale (CB). Ex. 1^{re} série : [voir ci-dessus schéma à droite de la page 15]

(Quad 14)

Beckett prévoit que les interprètes « accomplissent leurs trajets », puis « continuent, accomplissant leurs trajets » (Quad 10). Dans cet accomplir accomplissant on voit bien que toujours « la fin est dans le commencement et cependant on continue » (FdP), et tout aussi clairement que le mouvement forme figure incessante, figure accomplie en tant que s'accomplissant.

Ce dernier espace E à l'intérieur du premier ABCD finit par se marquer plastiquement, par le mouvement répété aux yeux du spectateur, et le carré au centre dont ce trajet laisse

³⁰ Cf. au sujet de *Quad* notre analyse des pièces pour la télévision (2.V)

finalement la trace. Aussi, « vite », cet arpentage, marque le mouvement du « vide » ; il s'agit de vite faire pour faire vide ; au-delà de l'assonance, c'est bien le suspens hors le gouffre qu'effectue le mouvement. Comme dans le tableau dans la chambre d'Erskine, devant les yeux de Watt qui se mettront alors à pleurer :

c'était peut-être cela, un cercle et un centre pas le sien en quête d'un centre et de son cercle respectivement, dans l'espace infini, dans le temps éternel, alors les yeux de Watt s'emplirent de larmes irrépressibles (W 134)

Beckett joue en réalité de ce paradigme du centre et du cercle pas le sien dès l'entrée de Watt dans la chambre d'Erskine, « ruse une à grâce » (W 132) il y entre à reculons du langage, dans le sens de l'objet³¹, et de fait, il sera enchanté de cet « aphorisme de dixième ordre » par quoi il affirmera (« débité à l'envers », mais celui qui parle a eu l'amabilité de le retourner encore pour que ce soit lisible au lecteur ; à moins que, le disant lui-même, lui qui le reçoit de Watt, il ne se trouve en fait logiquement encore forcé de le renverser) :

Oui, rien ne changeait, dans la maison de Monsieur Knott, parce que rien n'y restait, et rien ne venait ni ne s'en allait, parce que tout n'y était qu'allée et venue. (W 136)

Le tableau dans la chambre d'Erskine « faisait [ainsi] partie intégrante de la maison de Monsieur Knott » (W 135), à la fois « élément fixe et stable dans l'édifice » et « paradigme éphémère », « terme dans une série analogue » à toutes les séries de Monsieur Knott (où il évoque ses chiens, ses hommes, comme les siècles de l'éternité) (W 135). Watt le regardeur découvre alors devant le tableau, lui qui « ne comprenait rien à la physique » ni « à la peinture », qu'il fait partie lui-même de la mise en abyme, mouvement incessant dans l'infini et l'éternel, qui l'inclut et l'exclut, l'écarte du même mouvement, du même espace, du même temps. Et l'Eternel, peu charitable on sait, de ne jamais laisser tomber tous ceux... L'autre cercle et l'autre centre, pas le sien, de la mise en abyme empêchent toujours de s'affaler enfin.

Qu'il en soit comme d'un « aphorisme de dixième ordre », ou de quoi pleurer avec délice (en « un flot on ne peut plus rafraîchissant »), ce suspens paraît révéler à Watt la même chose, la même jouissance de l'empêchement, là où la liberté de voir tout court qui est celle du regardeur apparaît, débarrassée des formes de la contrainte (le pot est-il un pot et peut-il en

³¹ manœuvre identique au passage étudié dans la troisième partie, où Sam prend Watt par les épaules, p.162 et sq.

être un ? Watt est-il Watt et peut-il l'être ?) parce que la contrainte elle-même est montrée. En effet, apparaît face au regardeur, dans son expérience de l'empêchement le « jusqu'à quel point » le pot peut être un pot, et Watt être Watt, et « cette fenêtre ce que je veux qu'elle soit » de Malone, et la clôture de la zone E de *Quad*, et les degrés précis de l'angle d'immunité du cercle de O par rapport à \mathbb{E} , etc., enfin toutes ces conditions qui délimitent comme le pont du bateau de Geulincx³² la liberté du regardeur, son espace mesuré, où enfin quelque *chose* peut avoir lieu puisque c'est nécessaire, ou rien puisque c'est impossible, sans que cela vaille un changement³³.

Synthèse : posture beckettienne du regardeur

Le regardeur selon Beckett apparaît ainsi comme une figure de l'empêchement, suspendue entre l'empêchement du spectateur jamais devant la peinture et celui de l'écrivain jamais devant les tableaux ; il est celui qui « voit tout court », c'est-à-dire qui voit qu'il ne peut pas voir. Cet empêchement a la forme d'une mise en abyme, à condition de considérer le double mouvement réciproque de cette dernière, par quoi celui qui lui fait face découvre qu'il en fait comme Watt partie intégrante dans son exclusion même car « tout n'y est qu'allée et venue ». *Quad* met en évidence ce mouvement qui fait un vide au centre, « sorte de miroir » où la figure reprend suspendue dans l'autre, et affirme « dans l'espace infini, dans le temps éternel » l'espace incessant de cette contrainte. Si l'on a inclus cette pièce pour la télévision dans une partie où il devait être question du face à face avec l'image fixe, c'est que la répétition du même mouvement (ce dernier réduit à l'arpentage rythmé de l'espace), dans un plan d'ensemble qui plus est fixe comme cadre suspendu à un clou, nous paraissait correspondre en de nombreux points à l'expérience décrite de Watt devant le tableau de la chambre d'Erskine et celle que prédisait Beckett à l'amateur d'art où il devait parler de la peinture des frères van Velde. De fait, il n'en parle pas ou mal, ne pouvant en écrivain voir les tableaux qui fournissent l'expérience exacte de son plaisir. Aussi a-t-on suggéré l'hypothèse

³² Pascale Casanova écrit : « cette mobilité immobile, directement liée à la disjonction de l'âme et du corps, correspond très exactement au mouvement relatif décrit par Geulincx, à la faible marge de libre mouvement accordée, au sein du mouvement contraint, à celui qui est embarqué sur le bateau de la liberté geulincxienne. » (op. cit. p.94)

³³ c'est la même chose. En termes mathématiques, si la chose correspond à l'objet débarrassé du sujet ($C = o - s$), ou bien le sujet débarrassé de l'objet ($C = s - o$), alors nécessairement $C = 0$. Peut-être Sapo le sait-il qui était doué pour le calcul mental : « les chiffres qui alors manœuvraient dans sa tête la peuplaient de couleurs et de formes. » (Mal 20), d'autre part il « ne savait pas regarder ces choses [animaux et plantes de la nature], les regards qu'il leur prodiguait ne lui apprenaient rien sur elles » (Mal 27).

que *Quad* pouvait être à même de montrer ce que Beckett voit faire à ces peintres et qu'il ne peut pas dire, sauf et mal par la posture énonciative d'un regardeur jamais bien suspendu.

Ainsi le regardeur est-il celui à qui le tableau renvoie son geste de voir, l'empêchant de voir plus loin que « tout court », Beckett en prévient : la jouissance de l'art moderne (mais cela vaut au-delà) réside à l'intérieur de ce hiatus, cette suspension entre deux mouvements également empêchés de pénétrer dans le tableau ou de ne pas le voir en étant devant. Le regardeur « reste » ainsi devant, moins abandonné que suspendu un temps donné, qui fait la durée du plaisir. Dans l'écriture, ne reste, ne peut rester (puisqu'il n'y a plus rien à voir : de la peinture et plus de tableaux) que cette durée, la durée de ce suspens devant l'image – et le tableau lui-même devient comme chez Alice du chat le sourire sans professeur Pater.

Toute cette perte (du voir, du tableau, du corps devant) ne laisse intacte dans le souvenir que la durée, écrit Beckett. Cette durée, qui résiste dans le langage pour faire le regardeur, constitue on l'a dit un suspens, suspens dans le temps hors du temps (« qui passait son temps dans le Sacré cœur pour ne plus avoir à le voir ? »), et si seule l'épanorthose, avec son mouvement de balancier peut le traduire dans les mots qui s'alignent, ce suspens de la prise de vision tout court est en revanche encore lui-même visible ; Beckett l'observe dans les salles de musée. Car pour achever l'incessant de cette mise en abyme où le regardeur se révèle, il s'avère en effet que ce suspens est lui-même visible du dehors :

(Je note, littéralement entre parenthèses, le curieux effet, dont j'ai été témoin plus d'une fois, que produisent ces tableaux sur les spectateurs de bonne foi. Ils le privent, même le plus prompt au commentaire, de l'usage de la parole. Ce n'est point un silence bouleversé, à en juger par les éloquents réfutations qui finissent quand même par couler. C'est un silence, on dirait presque de convenance, comme celui qu'on garde, tout en se demandant pourquoi, devant un e muet.)

(MoPa 27)

La prise de vision est ainsi un temps pour rien, en somme un temps mis entre parenthèses comme si souvent Beckett demande au théâtre ce suspens hors du suintement des mots, un temps pour ne rien voir de dit ou à dire – ce temps existe donc, et fait pause pour le vu au théâtre, comme devant les tableaux. L'activité du regardeur consiste en ce silence devant un e muet, Beckett dit « presque de convenance » car précisément ce silence ne « convient » pas à proprement parler, il ne vient pas *avec* le mutisme du tableau, son propre suspens, il ne vient que face à lui où il va, dans un va-et-vient suspendu en porte qui claque, un *silence visible*.

Evidemment cette parenthèse échoue, quoique mieux que d'autres, à dire ce qui ne peut pas l'être, et c'est (sciemment) en vain que Beckett pousse et tire le lecteur de son texte sans pouvoir lui faire voir aucun tableau (autre Nathanaël : jette mon livre et va voir !), mais c'est aussi pour lui dire d'aller voir ce taire du tableau, se voir taire devant le tableau (d'aller très précisément *se faire voir* ?). Quand il commence ainsi la seconde partie du *Monde et le pantalon*, pour parler enfin de la peinture des van Velde, il prévient d'emblée de la vanité évidente de son discours, encore dans une parenthèse : « La peinture (puisque'il n'y en a pas) d'Abraham et Gerardus van Velde... » (MoPa 23, je souligne). La condition de l'empêchement étant énoncée, l'impossibilité de dire les tableaux qu'il y a, le discours du regardeur peut dès lors suivre...

On a fait jusqu'ici comme si dans ces textes sur la peinture Beckett produisait une sorte de manifeste du regardeur, une façon de voir les tableaux qu'il donnerait comme seule possible ; son discours tout fait de négations qui, pour comble, s'attaque à la censure, consiste à dire l'interdit de voir plus loin pour jouir. On pourrait à bon droit lui reprocher de remplacer une censure par une autre, mais précisément si les censeurs auxquels il s'attaque ordonnent : « ne vous approchez pas de la peinture moderne », tout l'effort de Beckett paraît consister en cette injonction inverse d'approche, et d'approche seule : approchez-vous de la peinture moderne, et voyez que vous n'irez pas plus loin : c'est là qu'est le plaisir. On ne veut pas revenir une fois de plus ici sur la physique des contraintes qui conditionnent la vue par opposition au langage qui brise toute barrière (et permet la voyance), cependant force est de constater que le discours qu'il accuse des censeurs correspond à l'interdiction de voir qui fonde tout discours. De fait la conclusion de la première partie qui s'adresse à l'amateur s'effectue en ces termes : « Voilà une infime partie de ce qu'on ne dit jamais à l'amateur. Ce n'est manifestement pas plus vrai que le reste. Mais cela le changerait. » (MoPa 22-23). Autrement dit, il n'y a là qu'une autre façon de dire qu'il n'y a rien à dire (puisque'on peut parler de peinture même s'il n'y en a pas), et qu'on reconnaisse ou non la posture d'empêchement du regardeur ne change rien vraiment à l'affaire. Simplement, dit Beckett, « cela changerait » des logorrhées toujours imaginaires sur le visible, de dire dans quelles conditions elles ne peuvent pas se faire et se font pourtant, dans « l'obligation d'exprimer »³⁴, cet insatiable désir semble en effet caractériser autant l'artiste que l'amateur : le regardeur relève des deux qui ne trouve de plaisir que dans l'épreuve de son seul échec possible.

³⁴ En outre, cela rassurerait peut-être l'amateur novice de savoir qu'il n'y a rien à savoir face aux tableaux de l'art moderne, leur obscurité ne permet que de mieux voir. Ceci pour la valeur contemporaine du texte de Beckett.

Ces conditions du voir, si fermement maintenues par Beckett, ne se trouvent à l'évidence pas de la même manière dans les textes d'Hervé Guibert sur la peinture et sur le cinéma. Cependant, là encore se manifeste chez cet aventurier une sorte de difficulté à dire ce qu'il voit. Si elle ne s'exprime naturellement pas de la même manière, la façon dont le critique du *Monde des Arts et du spectacle* rend compte des œuvres qu'il est allé voir témoigne aussi d'une « approche empêchée » de l'image.

4. CHAPITRE III. HERVE GUIBERT, TINTIN REGARDDEUR

Après la discrétion barthésienne et l'empêchement beckettien, reste à voir si cet écart du regardeur face à ce qu'il voit est encore marqué par Hervé Guibert, non plus par rapport à la photographie, mais face aux autres sortes d'images qui ne relèvent pas de ce qu'on pouvait tenir pour des « vues ». Nombreux sont ses articles sur le cinéma et la peinture, publiés dans *Le Monde* ou *L'Autre journal*, mais si son rapport à l'image s'y montre si ambigu, peut-être doit-on en incriminer d'abord son insoumission chronique à l'exercice de l'écriture journalistique, ainsi qu'il la rapporte dans son journal :

Je m'aperçois que, chaque fois que j'écris un article, je suis en révolte contre l'article, je le défie, je me place à l'extrême refus de publication, de l'inadéquat, c'est une limite dont je joue [...]. Ma prétention à l'écriture (MA 56)

En effet, on observera dans ce chapitre que ses articles manifestent presque systématiquement une sorte de réticence à faire voir ce dont il parle : le film dont il doit rendre compte, les tableaux de l'exposition qu'il est allé voir, le tournage même sur les lieux duquel on l'a envoyé... Comme le personnage de reporter qu'est Tintin dont on serait bien en peine finalement d'avoir à citer le moindre article, un texte d'Hervé Guibert dans le journal ne paraît jamais présenter qu'un nouvel épisode de ses aventures¹. Le plus intéressant de ce défi à l'article, au genre journalistique², c'est que l'auteur le justifie par sa « prétention à l'écriture » ; de fait, là encore le personnage principal des aventures d'Hervé Guibert est *je*, qu'il se déguise ou non sous un autre pronom, et c'est à ce titre qu'on utilisera ici ses textes parus dans les journaux. En outre, ceux-ci proviennent du corpus sélectionné par l'auteur en vue d'une publication dont le titre devait être *L'Ange anatomique. Articles intrépides*³, cette volonté confirme, s'il était besoin, la « prétention » littéraire de ces textes.

Or cette prétention, c'est là ce qui nous intéressait, va de pair avec la présence indéfectible de son personnage principal, et de fait, c'est elle que l'on veut accuser ici du fait que ses textes ne montrent pas les images dont il parle, parce qu'il est toujours devant.

¹ Tintin est, bien sûr, une référence guibertienne, on l'étudiera

² s'il y en a un : on tiendra à défaut de certitude possible pour ses caractéristiques l'objectivité prétendue à laquelle il est censé se soumettre : non-personne de l'énonciation et usage du présent dans ses valeurs descriptives, mode affirmatif des phrases, rareté de la modalisation, etc.

³ La publication du recueil chez Gallimard a finalement été remplacée par celle des textes consacrés à la photographie. D'autre part, sur la page de garde du paquet de photocopies, l'auteur a rayé l'adjectif « personnels » pour le remplacer finalement par « intrépides », comme un synonyme, plus pertinent, pour dire l'aventure mieux que la subjectivité.

« Comment en serait-il autrement ? justifiait déjà Beckett, peu[t]-il seulement citer ? » Ici la parade à cet empêchement de faire voir des tableaux ou des films que constitue l'écriture prend une tout autre allure car c'est le personnage de regardeur d'Hervé Guibert qui animera ses textes, à défaut des impossibles images à écrire qu'il raconte être allé voir.

De la même manière qu'il avait de son vivant prévu séparément un recueil de textes sur la photo et un recueil rassemblant des sujets divers⁴, parmi lesquels la peinture et le cinéma, on réalise très vite la différence d'écriture qui justifie cette séparation entre écrire sur des photographies d'une part, et écrire sur le cinéma ou la peinture d'autre part. Devant la photo, ainsi qu'on l'a montré au début de ce travail, Guibert paraît avoir deux « tactiques » d'écriture : soit il arpente la galerie ou le musée, et son texte court ainsi d'une image à l'autre en suivant le pas d'un regardeur toujours alerte, soit il s'immisce à la place du photographe et décrit comme au lieu de la photo la vue qu'elle présente (la table de Lartigue). On a vu dans le troisième partie la difficulté qu'avait en effet l'auteur à céder à Cartier-Bresson l'autorité de la vue de l'enfant qui marche sur les mains, il se disait tenté d'écrire sur la photographie sans la photographie, sentait lui-même la chaleur et la poussière de la route, et disputait finalement l'autorité de ses sensations au photographe. Le débat était celui d'un corps à corps pour une seule vue. Telle paraît la différence fondamentale de l'image photographique avec celles dont on doit parler ici, qu'elles ne relèvent pas – ou ne paraissent pas relever – de cette vision de seconde main qui sollicite, par la fracture (d'ordre topologique, on s'en souvient), le désir d'Hervé Guibert de la posséder.

Face au cinéma, c'est-à-dire de la salle où celui qui voit se trouve, ce corps à corps n'est de fait pas permis, parce que le cinéma n'a pas de corps pour voir, le « Ciné-œil »⁵ a cent yeux comme Argos, et voit de multiples lieux à la fois ou trop vite. Dès lors, la problématique, et la dynamique, se modifient radicalement, car ce n'est plus en termes de dispute d'autorité de la vision que le texte s'écrira, mais dans ceux d'une sorte de résistance, encore, du corps du spectateur contre la coercition d'une « superproduction visuelle ». Face à la peinture, d'une autre manière encore, il ne s'agit plus de voir une vue (« la peinture ne reproduit pas le visible », disait Klee), mais du corps des modèles, de celui des peintres, de celui qui regarde les tableaux, car ce sont ces corps, les uns ou les autres, que convoque toujours l'auteur à défaut de montrer les œuvres visibles hors de son texte.

⁴ Les textes de ce corpus pour la publication recouvraient en effet des sujets aussi divers que les expositions de costumes chez Visconti, des visites de villes et de musées, des portraits d'inconnus, le cinéma et (très peu finalement) la peinture... On ne s'intéressera dans ce chapitre qu'au cinéma et à la peinture.

⁵ Pour reprendre la formule de Vertov

Dans tous les cas, on ne verra pas d'images dans ces textes, sauf celles, visuelles et non visibles, que fait monter l'écriture. Les aventures de Tintin regardeur donc, plutôt que des articles au sujet de films ou de toiles, ne feront encore que parler de lui, ces expériences visuelles que constituent le cinéma et la peinture sont, ici comme chez Beckett, l'occasion de voir tout court.

Hervé Guibert au cinéma : l'enterré vivant

Dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Guibert raconte que c'est à la suite d'une expérience de cinéma, à douze ans, que la mort est devenue « une marotte » :

J'en ignorais l'existence jusqu'à ce qu'un camarade de classe, le petit Bonnecarère m'envoyât au cinéma le Styx, où l'on s'asseyait à l'époque dans des cercueils, voir *L'enterré vivant*, un film de Roger Corman tiré d'un conte d'Edgar Allan Poe. La découverte de la mort par le truchement de cette vision horrifique d'un homme qui hurle d'impuissance à l'intérieur de son cercueil devint une source capiteuse de cauchemars.

(Ami 149)

De là à associer la position du spectateur dans la salle de cinéma avec celle du personnage enterré-vivant du film, il n'y a qu'un pas – que la direction du Styx a par avance franchi. Mais là encore, l'horreur, la violence de la contrainte, ne valent que dans la mesure d'un corps assez vivant pour les éprouver et en jouir. C'est bien une expérience du corps vivant, de sentir qu'on l'a mis à la place d'un mort, et d'aller s'y enfermer soi-même, coincé entre quatre murs dans le noir. Il y a ainsi une sorte de faux-semblant dans l'hypnose recherchée dans les salles de cinéma, comme un jeu d'enfant qui consiste à jouer à être mort pour un film. La règle en serait : malgré l'émotion (et qui l'attise bien sûr), de s'empêcher d'agir sur le déroulement implacable des événements qui ont lieu en face ; faire semblant d'être mort devant l'écran – où ça fait aussi, d'ailleurs, semblant de vivre et de mourir. Le pacte paraît bien compliqué, de tous ces jeux de dupes volontaires où se fabriquent les écarts du plaisir : on jouit d'y croire sans y croire, on veut n'y pas pouvoir fermer les yeux, et il semble ne s'agir finalement que d'entretenir cette vision jubilatoire de soi-même en spectateur « qui hurle d'impuissance à l'intérieur de son cercueil ». Car le spectateur de cinéma, en allant s'y enterrer vivant, devient littéralement un mort-voyant, un fantôme impuissant qui voit tout. Si Guibert dit qu'il découvre ainsi la mort, il s'agit de fait d'une mort de cinéma : fausses

morts à l'écran et fausses morts dans la salle, ce jeu (d'acteur, et qui est aussi celui du spectateur) qui paraît tant déterminer son œuvre d'écrivain fantôme, déjà-mort dans son être-personnage⁶.

Il faut aussi noter que cet enterré vivant du film, dont on croit qu'il manifeste au spectateur sa propre situation, proteste parce qu'il est vivant et qu'on ne voit pas qu'il l'est : il semble en être là de l'épouvante du film exactement comme de l'indifférence des personnages à l'écran que notait Barthes :

« Un seul regard venu de l'écran et posé sur moi, tout le film serait perdu. » (III, 740).

L'interdiction que Barthes n'était « pas loin de considérer [...] comme le trait distinctif du cinéma » paraît ainsi celle-là même qui fait la découverte du cinéma du jeune Guibert : sans contrainte, pas de cinéma. L'impuissance épouvantable du spectateur, cette contrainte qui s'exerce sur lui de se faire mort bien qu'il soit vivant, semble ainsi nécessaire, elle caractériserait la situation du spectateur. On l'a dit, déjà, à la fin de la deuxième partie, c'est la punition d'Alex dans *Orange mécanique*, cette torture d'être sanglé yeux ouverts à son siège, mais c'est aussi une jouissance, dont une séquence au début du film *Sombre* de Philippe Gandrieux⁷, constitue à mes yeux l'illustration géniale entre toutes.

On veut dire quelques mots de cette deuxième séquence du film parce qu'elle montre des enfants au cinéma, et qu'elle nous paraît guibertienne par bien des aspects, elle s'avèrerait propre à faire entendre la jouissance dans la violence, et le rôle de l'enfance dans la situation du spectateur guibertien, qui le distinguera de Barthes.

La séquence du film de Gandrieux expose en effet, de face, des rangées d'enfants riant d'effroi devant un spectacle, voulant prévenir quelque personnage d'un danger, criant et riant d'impuissance, de ne pas pouvoir prévenir, de ne pas pouvoir agir, de voir tout et de ne rien pouvoir faire. On ne sait pas ce qu'ils voient car la caméra reste tournée vers eux, elle tourne le dos si l'on peut dire, à l'action⁸. Leur terreur les fait rire aux éclats, impuissants qu'il sont à

⁶ Cf. notre analyse de *La Pudeur ou l'impudeur*, 2. II de cette étude

⁷ Dans la mesure où on n'évoquera ici que deux séquences du film, il faut au sujet de *Sombre*, lire le court texte de Raymond Bellour qui rend compte de l'expérience qu'il constitue : « Pour *Sombre* » in *Trafic* n° 28, hiver 1998, pp.5-8

⁸ à vérifier sur la vidéo, rien ne permet en fait d'être sûr que le contrechamp invisible soit l'écran du cinéma plutôt qu'un spectacle de marionnettes (c'est ce que suggère Raymond Bellour dans son article op. cit. qui s'appuie sur le fait que le personnage principal est marionnettiste). Il est vrai qu'on ne trouve pas, qui devraient se réfléchir sur les visages des enfants spectateurs les variations subites, caractéristiques de la lumière qui provient des changements de plans à l'écran. En même temps, l'impression est forte qui subsiste du souvenir de la projection du film en salle, le choc de cette séquence tenait de fait à ce que brutalement (ce qui était servi par le passage brutal d'un son sourd aux cris clairs et forts des enfants), surgissaient à l'écran des enfants dans la

pouvoir rien y faire : pas le moindre Guignol ne se fait entendre qui s'adresse à eux et pourrait écouter leurs cris. Ce que Gandrieux fait ainsi voir, si simplement, et avec tant de force, c'est la pureté du plaisir d'être contraint à l'impuissance face à l'action, tenu en position de mort face à la vie. Les enfants jubilent manifestement de subir cette contrainte (et ils se regardent souvent vite entre eux, comme pour vérifier qu'ils sont tous dans cette même incapacité, tous pris au même piège, partageant ce plaisir).

Aussi n'est-ce assurément pas comme Barthes que Guibert à douze ans résiste au cinéma : l'expérience du garçon relève davantage de celle des enfants de Gandrieux. Ceux-ci s'avèrent cependant bien loin d'une quelconque inconscience face au danger d'adhérence à la représentation (mais ils sont indifférents à l'idéologie), ils l'aiment au contraire, intensément, parce que sa force d'attraction est à la hauteur de la résistance à laquelle leur corps est enjoint, tenu à l'écart. Là où prudemment Barthes observe la jouissance possible d'une discrétion au cinéma, qui déboute son fascisme, Guibert enfant découvre d'emblée la jubilation de la contrainte, la situation du corps qui double et empêche la relation à l'image. La méfiance face à l'idéologie paraît de fait une crainte adulte : l'enfant a peut-être trop de corps pour être une proie possible de l'image : *il sait toujours où son corps se trouve*.

On a jusqu'ici avec Barthes fait comme si le spectateur de cinéma se livrait, corps et yeux, au défilement de l'image, en fait, il apparaît que la jouissance possible d'une discrétion qu'il évoquait finalement dans « En sortant du cinéma », avec le fonctionnement un peu retors qui consiste à y aller résister à la relation à l'image par la situation, et qui paraissait caractériser le regardeur contre le spectateur, se manifeste chez Guibert comme chez Gandrieux comme l'expérience même du spectateur de cinéma. Finalement, ce que Barthes semblait donner comme une sorte de ruse *contre* le cinéma, où il s'agissait de « compliquer » la relation à laquelle ce dernier enjoint, ne semble relever que d'une posture non pas vraiment naturelle mais enfantine, c'est-à-dire caractérisée par une artificialité jubilatoire, don gratuit, entier, du corps au jeu dont on rit du risque. Peut-être peut-on voir une certaine ironie dans ce trajet prudent qui mène Barthes, comme à reculons, à découvrir au terme de l'analyse de sa résistance que c'est justement elle qui fait la joie de l'enfance au cinéma⁹ : les petits pervers

même situation de spectateurs que nous, dans la salle. A aucun moment on n'entend le son de la voix du marionnettiste, s'il y en a un, auquel les enfants s'adressent pourtant, de sorte que les observations qui suivent demeurent pertinentes de l'indifférence dans laquelle sont tenus ces enfants extatiques devant le spectacle : personne, s'il y a quelqu'un, ne répond dans cette séquence à leurs cris. Les derniers plans où ils se taisent, où le son sourd a repris qui double l'expression visible de leur angoisse, participent de cette image du spectateur empêché, vivant contraint à jouer les morts-voyants.

⁹ il notait dans une parenthèse « on dit que les spectateurs qui choisissent de se placer le plus près possible de l'écran sont les enfants et les cinéphiles. » (in « En sortant du cinéma », III, 258).

polymorphes de Gandrieux, et Guibert lui-même, savent bien, eux, à défaut d'avoir déjà lu Brecht, ce qu'il en est de la distanciation et de la jouissance qu'elle procure.

Gandrieux comme Guibert, pour montrer ce regardeur (ce spectateur qui jouit) l'envisagent tous les deux en effet dans sa situation, dans sa posture physique. Gandrieux on l'a dit, tourne le dos au spectacle et ne filme que les enfants de face ; Guibert décrit une situation qui certes apparaît à l'écran mais vaut pour son statut de miroir, elle renvoie encore au spectateur dans son siège-cercueil. De fait, on sait bien que l'émotion se lit sur les visages davantage que sur les cheveux, mais cette évidence nous paraît encore avoir valeur de contrainte, comme si le spectateur, vu de dos avec l'écran au fond, était un « crâne » que « le jet impérieux [du rayon de lumière] rase » (Barthes, III, 257), alors que le regardeur est vu de face et sans l'écran, sans le film qui s'y joue, seul son visage réactif se montre, seule son impuissance jubilatoire (Gandrieux). En somme, ce que Gandrieux paraît aussi montrer, c'est qu'il n'y a là, pas plus qu'entre O et OE, de position intermédiaire, de troisième œil possible pour montrer intègre la relation à l'image ; représenter celui qui voit voyant ce qu'il voit implique de choisir entre spectateur de dos et regardeur de face. Dans les deux cas s'effectue une perte : de l'émotion de celui qui voit par le spectateur, de la réalité visible de cela qui est vu par le regardeur. Autre versant de l'impuissance, ainsi, à laquelle est tenu le regardeur (l'enfant, le cinéphile) au cinéma quand il est montré ou décrit : ses émotions masquent ou révèlent le film, mais son visage fait proprement écran.

Cette fracture dont l'empreinte se marque sur le visage du regardeur, l'impossibilité de voir ce que le regardeur voit quand on voit ce dernier, ressort à l'impuissance de l'enterré vivant dont l'image frappe le jeune Guibert, c'est en effet aussi l'impuissance de montrer ce qu'on voit le voyant, contrainte à l'écriture aussi bien qu'au filmage pour qui cette question du voir pose problème comme à nos auteurs. La dynamique est ainsi tenue par les plans serrés, nécessaires¹⁰, des enfants chez Gandrieux, et les quatre planches comme cadre de Guibert au cinéma. On l'a dit, toujours pour que le regardeur voie, il lui faut être immobile, suspendu dans la tension qui l'empêche de sortir du cadre, hors du cercueil vers l'écran

¹⁰ Raymond Bellour a noté cette caméra à l'épaule qui produit des tremblements, et le rôle sensationnel (dans tous les sens du terme) du cadrage serré, ici sur les enfants, ailleurs sur des scènes atroce de violence sexuelle dont précisément ce filmage déjoue l'impudeur (la question éthique) et renforce l'effet (l'esthétique, la sensation). Ici, dans la séquence sur les enfants, la morale a pu n'avoir rien trouvé à redire (pas de sexe, pas de meurtre), mais la crudité absolue de ces plans d'enfants me paraît aussi insoutenable que les scènes de viol filmées de trop près (Raymond Bellour se demande : « mais que voit-on au juste ? ») : à la semi invisibilité, l'obscurité des agressions sexuelles me paraît répondre, très violemment, l'éclat des réactions des enfants, leur terreur et leur jouissance sous un autre type d'agression, qui sera celui du film, l'agression des corps par le spectacle. A prendre le cinéma comme le leurre qu'il construit, où tout ce qui est fait est joué, c'est cette séquence du plaisir de la terreur qui n'est pas joué parce qu'il se joue dans ces images comme de documentaire, c'est cette jouissance-effroi montrée de face, qui me semble, à moi, la plus dérangeante et la plus jubilatoire.

animé, hors du cadrage vers le spectacle que les enfants voient. Il lui faut, nous dit Guibert, *être tenu pour mort* pour protester qu'il est vivant, pour se débattre – non vraiment face au spectacle, mais face à la situation dans laquelle il se trouve pour le voir.

De fait, cette expérience, dans le récit qu'en fait l'auteur, conduit aussitôt après l'épisode, sans même de retour à la ligne et comme sur l'élan du hurlement d'impuissance, l'enfant dans une véritable course de cinéma : une phrase de vingt-et-une lignes au format Gallimard fait se succéder en parataxe (comme un montage) les séances de cinéma et au cimetière, la fréquentation des crânes, des tombes, des momies et des fantômes, par tous les moyens offerts par l'écriture, la lecture, le voyage et le cinéma. L'expérience du cinéma ordonne au jeune Guibert, semble-t-il en en sortant, de se mettre à courir, à courir la mort. Il s'agit en effet, comme on va le voir, de courir la mort et non à la mort, comme on court les garçons et non pas à sa perte : une itération qui n'est pas un but.

Par la suite, je ne cessai de rechercher les attributs les plus spectaculaires de la mort, suppliant mon père de me céder le crâne qui avait accompagné ses études de médecine, m'hypnotisant de films d'épouvante et commençant à écrire, sous le pseudonyme d'Hector Lenoir, un conte qui racontait les affres d'un fantôme enchaîné dans les oubliettes du château des Hohenzollern, me grisant de lectures macabres jusqu'aux stories sélectionnées par Hitchcock, errant dans les cimetières et étrennant mon premier appareil avec des photographies de tombes d'enfant, me déplaçant jusqu'à Palerme uniquement pour contempler les momies des Capucins, collectionnant les rapaces empaillés comme Anthony Perkins dans *Psychose*, la mort me semblait horriblement belle, féériquement atroce, et puis je pris en grippe son bric-à-brac, remisai le crâne de l'étudiant en médecine, fuis les cimetières comme la peste, j'étais passé à un autre stade de l'amour de la mort, comme imprégné par elle au plus profond je n'avais plus besoin de son décorum mais d'une intimité plus grande avec elle, je continuais inlassablement de quérir son sentiment, le plus précieux et le plus haïssable d'entre tous, sa peur et sa convoitise. (Ami, 149-150, je souligne)

On a souligné les verbes de cette très longue phrase, pour mettre en évidence la rupture qui s'y effectue à la neuvième ligne : « et puis je pris », la coordination marque ainsi le passage à une nouvelle étape de sa course de la mort. Dans la première étape, on le voit, les participes présents des verbes s'enchaînent dans un milieu où on observe comme une persistance du cinéma : non seulement en raison des deux références à Hitchcock du côté des réalisateurs, mais aussi semble-t-il, le fantôme enchaîné, les enfants enterrés et les oiseaux empaillés apparaissent comme autant de figures de spectateurs¹¹, qui partagent cette

¹¹ Hitchcock dit aussi à Truffaut : « Les oiseaux empaillés m'ont beaucoup intéressé, comme une espèce de symbole. Naturellement, Perkins s'intéresse aux oiseaux empaillés parce qu'il a lui-même empaillé sa mère.

caractéristique qu'on a observée de contrainte du corps à l'impuissance. Enfin évidemment, le glissement des verbes d'un participe présent à l'autre produit l'effet de fondu enchaîné qui relie les différentes scènes : Guibert suppliant son père de lui céder un crâne, Guibert au cinéma, Guibert écrivant (cette autre image de fantôme dans le château), Guibert lisant, et devant la télévision, Guibert au cimetière, Guibert en touriste devant des momies, Guibert au milieu de rapaces empaillés. Une collection, en somme, qui ferait très album photos si n'était ce mode verbal qui en assure le montage, l'enchaînement cinéma. Aussi est-ce à une sorte de première séquence qu'on peut avoir affaire dans cette première partie de la phrase : Guibert n'est pas vraiment sorti du cinéma, il nous coince avec lui devant l'écran où défilent, à toute vitesse, ses souvenirs.

Ensuite (« et puis »), on assiste à un changement radical qui marque la fin du spectacle. Outre l'acte symbolique de la remise du crâne au placard en effet, « prendre en grippe le décorum » et « fuir les cimetières comme la peste » ne constituent plus ces sortes d'instantanés qui se succédaient plus haut. Si la dernière proposition pouvait constituer une action visible (fuir), elle demanderait en soi toute une séquence, plusieurs plans nécessaires pour montrer à l'écran Guibert fuyant les cimetières « comme la peste » : non seulement la succession n'est pas donnée, mais la comparaison-cliché rend bien improbable une mise en scène... Il n'y a en effet plus rien à « voir », comme si le film était fini, le spectateur sorti (échappé du tombeau pour aller courir ?).

Les plus-que-parfaits signalent ainsi la fin d'une « époque », celle du spectacle (« j'étais passé à un autre stade », « je n'avais plus besoin de »), mais c'est pour revenir finalement sur un imparfait, aussi répétitif, et inachevé, que le passé simple premier « je ne cessai de » : « je continuais inlassablement à ». La course de la mort, après toutes ces lignes qui se sont finalement débarrassées des images de cinéma, ne laisse plus place qu'à la quête d'un sentiment intérieur : après le « décorum », « une intimité plus grande ». Ce sentiment de la mort qu'il dit vouloir quérir constitue en fin de phrase comme un renfermement sur soi, à l'écart du spectacle, de tous les « attributs spectaculaires » ; Guibert dit de la mort que ce sentiment qu'il recherche finalement est « le plus précieux et le plus haïssable d'entre tous, sa peur et sa convoitise ». Et c'est là très précisément le mélange qui se lisait sur les visages des enfants de Gandrieux : ils jouissaient d'effroi. Dès lors, il semble que comme le cinéaste, l'écrivain fasse voir la situation cinéma au prix du visible du film, au prix de l'écran : plus

Mais il y a une deuxième signification, par exemple avec le hibou ; ces oiseaux appartiennent au domaine de la nuit, ils sont des guetteurs et cela flatte le masochisme de Perkins. » (je souligne) *Hitchcock/Truffaut*, édition définitive, Gallimard 1993, p.241

rien à voir sinon le visage du regardeur, et l'émotion, devenue comme abstraite sans sa source visible, s'y lit en plan américain (les jambes coupées).

Ces plans de Gandrieux sur les enfants semblent ainsi correspondre à l'image finale sur laquelle s'achève (inlassablement continue) la longue phrase de Guibert. Aussi ce dernier ne semble-t-il pas avoir quitté la salle de cinéma, simplement c'est comme si la caméra s'était retournée, du film progressivement vers son spectateur, avec dans l'écart un moment forcément aveugle, celui que ne peut que dire, sans le montrer, le plus-que-parfait¹² (« j'étais passé à un autre stade », « je n'avais plus besoin de »). Temps de latence du regardeur avant qu'il se montre voyant, et voyant toujours vu sans les images qu'il voit : comme remontant à reculons de l'écran vers le spectateur dans la salle, il faut bien à un moment se retourner sans plus rien voir ni du film ni de l'autre, que l'obscurité ou transparence sans fin, avant de voir enfin celui qui regarde. Il semble que ce soit cette progression, film-retournement-regardeur, que raconte la longue phrase de Guibert, qui s'achève comme sur la séquence du film de Gandrieux.

Quant au rapport à la mort que ce passage raconte, il trouve ainsi sa définition guibertienne dans le cinéma, dans la situation de celui qui est au cinéma comme mort, et bien vivant : au supplice enfantin de ne pouvoir courir et d'être ignoré à l'écart du mouvement, dans cette torture de l'empêchement qui ordonne le désir incessant d'entrer dans le spectacle en sortant du cercueil où ce même désir retient fermement. Cette course de mort ne va donc jamais à la mort, elle en retient toujours, au contraire¹³.

¹² Dans les films de Truffaut (je pense ici à *La Chambre verte*), c'est sa voix off de narrateur qui vient dire ce temps d'avant le temps qui est montré, dont la rupture est difficilement montrable à l'image (sauf à signifier par un artifice voyant (passages de la couleur au noir et blanc, superpositions de plans) cet état de souvenir qui apparaît dans le passé, comme par exemple dans l'adaptation de Ruiz de *La Recherche du temps perdu*, à faire basculer les visages de façon visible de l'âge avancé à la jeunesse. Mais on voit qu'il faut une violence patente faite à l'image pour traduire ce changement dans le temps de la vision qui n'est propre qu'au discours. Le plus-que-parfait désignerait de fait un temps qu'on ne peut pas voir avec les yeux de chair, sauf justement peut-être au cinéma...

¹³ Alain Buisine, dans son article « A toute allure, Hervé Guibert » montre que le rapport de Guibert à l'image est, de façon générale, un rapport à la mort, « la distance et le mouvement permettent d'échapper à ce qu'a de funeste l'envoûtement pictural », note-t-il p.102, dans un phénomène qu'il manifeste très justement comme valable pour toute sorte d'image. Au sujet de l'épisode au cinéma, il écrit : « Encore faut-il bien comprendre que le contenu explicite des images importe moins que l'image en tant que telle : c'est le fait même que ça fasse image, que ça passe à l'image, qui est proprement funéraire » (pp. 99-100). Il nous semble, dans notre perspective, que ce qui est « mortel » (y compris au sens jubilatoire, d'adolescent contemporain, du terme) dans l'image, c'est moins en effet son contenu que le fait qu'elle ait lieu toujours à l'écart du regardeur ; c'est-à-dire que pour nous Guibert redoute moins un moment (quand ça passe à l'image, quand ça fait image), que l'opération par laquelle il voit la distance qui le sépare des images, que ces dernières se fassent, se défassent, passent ou bien restent. Ce qui nous paraît proprement funéraire dans le rapport qu'a Guibert à l'image, c'est comme Barthes qu'il en est exclu, mais Guibert a cette particularité-là de fournir un effort aussi vigoureux que vain contre cette exclusion. : il court contre l'image comme on court contre le vent.

A la fin de son compte-rendu du film de Wenders¹⁴, *L'Etat des choses*, Hervé Guibert rapporte :

Wim Wenders nous dit : Hollywood m'a eu, j'y ai brûlé mes cartouches (la caméra est tenue comme un revolver), mais vous voyez, je retourne déjà, et même mort, je continuerai à filmer, j'y laisserai ma peau s'il le faut... L'Etat des choses est un beau film, très noir, mais qui, par son désespoir énergétique, redonnera des forces au cinéma, à ceux qui le regardent et à ceux qui le font.

L'italique maintenu tout au long du passage fait par hasard comme si les derniers mots étaient encore de Wenders et non déjà de Guibert, entretenant dès lors dans l'ambiguïté ce qui est de fait une similarité : ce « désespoir énergétique » est voué à toucher autant les réalisateurs que les spectateurs. Cela, et cette idée qu'avoue Wenders que mort il filmera encore, renvoient encore de fait aux fantômes insatiables du cinéma (ses personnages, ses auteurs, ses spectateurs) : Guibert reprend en effet à son compte, pour son titre d'article, la formule « Brûler ses cartouches ». Car c'est la même dynamique que l'écrivain Guibert pourrait ici reconnaître dans les propos du réalisateur, la même prise de risque au jeu du tout pour le tout, la même obstination à mort, même mort, et en fait toujours mort. Guibert en fait une injonction. La force est aux fantômes, ceux-là mêmes que Sade, en prison, écrivait à sa femme qu'elle lui faisait former : « Vous m'avez fait former des fantômes qu'il faudra que je réalise ». Guibert a fait de cette phrase d'amant incarcéré le titre de son roman le plus fantasmagorique, qui – ce ne peut pas être un hasard – met en scène des enfants dont on entrave les mouvements pour les rendre plus agiles, auxquels on bande les yeux pour les faire plus sensibles au viol de la lumière, un roman d'épouvante et de jeu où jamais ces enfants ne parlent : ils souffrent, ils se touchent, ils se débattent, ils jouissent, mais comme les petits regardeurs de Gandrieux leurs mouvements sont impuissants à les sortir de leurs sacs comme de la salle, de ces chambres dont on a fermé la porte à clef, et dont la fenêtre est toujours trop haute¹⁵. Ils y butent, nerveusement, joyeusement, contre les murs qui les enferment.

¹⁴ « Brûler ses cartouches », *Le Monde*, 5-6 septembre 1982, p.7

¹⁵ on voudrait ici (encore) renvoyer à « La chambre » de Raymond Bellour, dans *L'Entre-images II*, si la richesse et la beauté de ce texte ne nous laissaient pas, encore, impuissants à le faire. Faut-il avouer ici que le bonheur de l'expérience du cinéma et de la vidéo qu'il décrit, passant par-delà son corps de regardeur mais sans qu'il le néglige jamais, constitue le point à partir duquel c'est un autre travail qu'il faudrait entreprendre, et l'étude d'un autre personnage (qui n'est pas ce regardeur fait d'empêchement qu'on trouve chez Barthes, Beckett et Guibert). Ses derniers mots suffisent peut-être à pointer cet écart qui m'empêche de le convoquer dans cette étude-là – qui peut-être est dû, mais pas seulement, à son vrai intérêt pour le cinéma, que n'ont pas les auteurs de mon corpus – : il parle du spectateur sortant d'une expérience Turrell, il dit : « Quand il se ressaisit, il pourra lui venir l'idée, comme pour se guérir d'une phobie, que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose qui serait de devoir demeurer en repos dans une chambre. » (p. 317). Là paraît ainsi se trouver la différence, que Raymond Bellour au cinéma sait assez ce qu'il en est des contraintes du regardeur pour y buter, il les emporte ailleurs, justement :

Encore, dans un autre article, à propos de *Toute une nuit* de Chantal Akerman¹⁶ cette fois, on retrouve cette idée d'empêchement, le désespoir prenant ici la forme différente d'une nuit de chaleur écrasante, comme dans *L'Etoile mystérieuse* d'Hergé, mais la description que Guibert donne de la pesanteur a encore pour corrélatif à la fois ce désir de fuir et la jouissance de ne pas pouvoir le faire, de rester dans le malaise, sous la menace.

Il y a dans un Tintin, *L'Etoile mystérieuse*, une nuit qui est devenue le souvenir d'enfance de tous ceux qui sont nés dans les années 50, et peut-être de Chantal Akerman : une nuit atroce, glauque, étouffante, où le poids du drap devient une brûlure, une menace, et où l'air, la pesanteur, intimement au corps l'ordre de fuir, à toute vitesse, sans prendre le temps de relâcher ses souliers. Tintin se retrouve dans une rue de Bruxelles, avec Milou, et les semelles collent étrangement au sol, et cette nuit si insupportable est en même temps d'une très grande beauté, le ciel n'a jamais été aussi dense et aussi bleu, et une étoile a grossi, presque un soleil nouveau dans la nuit, qui semble irradier, chauffer à blanc toute la ville, et qui se rapproche, au point de vouloir tomber pour écraser les têtes et les maisons.

L'article s'intitule ainsi « Tintin-Akerman », et s'il renvoie au souvenir d'enfance, de l'aventurier-reporter, pour parler d'un film qui n'est pas pour enfants, c'est que le point commun à la bande dessinée et au film réside selon Guibert dans cette atmosphère lourde, d'une tension insupportable qui est celle du désir. Et là encore, c'est comme si l'enfant, le lecteur de Tintin, parlait de son expérience du cinéma quand Guibert parle de ce qu'il voit faire aux couples du film :

Comme ça, Chantal Akerman jette à la rue, dans une nuit trop chaude et électrique, des couples qui ne s'aiment pas encore et qui vont s'aimer, mais qui n'en peuvent plus de se trouver si près de cette impression d'amour, si près qu'elle en est tout à coup insoutenable, et qu'elle donne envie d'arracher le vêtement du corps, de se lancer la tête de n'importe qui [...]

Le ciel est plus bleu, plus beau juste avant qu'il s'effondre, et les corps plus désirables quand ils sont tout près et interdits. La logique du désir est connue, mais on croit cependant que prétendant (mais à peine) parler du film, Hervé Guibert ne parle encore que de lui¹⁷, de

vers le cinéma, vers ses œuvres précises. On va voir que Guibert, pas moins que Beckett à propos de la peinture des frères van Velde, est incapable de parler d'autre chose que de lui-même.

¹⁶« Tintin-Akerman », *Le Monde* 21 octobre 1982

¹⁷ on retrouve d'ailleurs, plus loin dans cet article, une longue comparaison entre l'entreprise d'Akerman dans ce film et les expériences proposées au Palais de la découverte qu'il raconte dans *Vice* : « comme un savant, un physicien ou, ou simplement un écolier qui se promène au Palais de la découverte, elle presse un bouton qui va faire s'attirer ou se repousser les deux petites boules douées d'électricité, le flirt ou la répulsion ». L'expérience du film se trouve ainsi assimilée à un autre spectacle, le point commun aux deux expériences n'étant jamais que

son expérience du film qui nous paraît plus guibertienne qu'akermanienne. Les derniers mots, d'ailleurs, sont consacrés au spectateur qui, finalement, a « envie de se lever de son siège pour danser une samba de trois secondes avant de retomber épuisé, encore plus déprimé qu'avant ».

Le critique note ainsi moins la tension contenue dans le film que celle exercée sur le spectateur ; si le jugement qu'il porte sur le film reste finalement bien ambigu, en revanche l'attention portée à son corps fait bien encore de lui le personnage toujours principal du texte, en gamin hyperactif impénitent (hyperactif « à mort »).

Hervé Guibert sur les lieux d'un tournage : d'un déplacement risqué à la trahison du cinéma

Dans un texte paru dans *L'Autre journal* en 1985¹⁸, Hervé Guibert relate sa présence, appareil photo en main, sur les lieux du tournage de *Ran* de Kurosawa, là où a été tournée la grande scène de bataille. On se trouverait avec cet article dans un hors sujet de notre partie (puisque enfin, l'énonciateur n'est plus face à l'image, on pourrait dire qu'il est enfin dedans, sur les lieux de sa formation pour l'écran), cependant il s'avère que, de la salle de cinéma au lieu du tournage du film, subsiste comme invariable de la situation cinéma pour le regardeur Guibert cette distance infranchissable entre celui qui voit et les figurants, considérés comme corps-images. Alain Buisine a bien montré qu'ailleurs, « toutes ses histoires d'actrices – par définition des femmes encore et toujours en représentation, des femmes-images – constituent des récits cruellement criminels »¹⁹. Il s'agit toujours en effet dans ces fictions de mettre à mort, sinon l'actrice elle-même, du moins son image, brûlée dans l'acide ou rayée, jetée au feu. Avec l'article qui n'est pas sur *Ran*, mais bien plus sur une expérience face aux corps des figurants de la grande scène de bataille, l'idée du meurtre se lève encore, en incipit, avec la référence à la première séquence de *L'assassin habite au 21* de Clouzot qui prépare à la narration, en forme de caméra subjective, du regard.

celui qui les a faites : le critique renvoie ainsi davantage à l'écrivain qu'il est par ailleurs qu'au film dont il rend compte.

¹⁸ « Les guerriers de Kurosawa », *L'Autre journal*, 1985, pp.80-84

¹⁹ A. Buisine, « A toute allure, Hervé Guibert » op. cit. p.107. Il cite ainsi Marine dans *A l'ami*, G. L. dans « Le désir d'imitation » in *Les Aventures singulières*, la star de « Copyright cinéma » in *La Piqûre d'amour*.

A travers leur continuité, on pourrait presque entendre le pas de celui qui a pris ces photos. Vous savez, comme au début de « L'assassin habite au 21 » de Clouzot, ce bruit de chaussures qui martèlent le pavé et cette caméra folle qui avance toute seule, dans la nuit, et qui devient le corps et le regard de l'assassin : c'est un gant, en premier plan, qui va sortir du cadre et, si je me souviens bien, l'éclat d'un briquet, ou le petit nuage craquant et soufré d'une allumette, le reflet mat cette fois de l'ivoire du fume-cigarette, quelques bouffées tandis que l'œil poursuit son inspection, et enfin l'entrée dans le champ d'un second corps hagard, un pauvre ivrogne qui se relève d'une poubelle et qui clopine, suivie de la canne-épée qui va percer l'écran un peu avant le bide de l'individu qui aura tenté de fuir sous la poussée du cinéma : un figurant n'échappe pas comme ça au mouvement inéluctable d'une machine qui glisse sur un rail, et dont le mouvement au millimètre près est calculé pour s'ajuster à son propre déplacement, comme l'oiseau mitraillé par le fusil chrono-photographique de Marey

La phrase est longue encore qui décrit la séquence, et les mouvements réglés de l'assassin-caméra (« l'espèce d'aveu-syndrome du metteur en scène en tant que tueur », écrit Guibert plus bas). On le voit, l'attention est portée (évidemment) sur le choix narratif de Clouzot de cette histoire criminelle, mais aussi sur le caractère « inéluctable », « calculé », du meurtre du figurant. La mécanique assassine du cinéma est ainsi formulée, dès l'abord du texte : puissante, réglée, efficace ; sans échappatoire – tel est de fait ce que lui reprochait Barthes (ce dont il jouissait, aussi). Cependant, si Guibert entame ainsi son texte par une tout autre expérience (le souvenir du film de Clouzot) que son sujet (Kurosawa, le tournage de *Ran*), c'est bien sûr pour se mettre lui-même en scène. Mais ce n'est pas une caméra qu'il promène sur le champ de bataille exposé par le cinéaste, c'est son appareil-photo et son cahier à spirale (promis d'ailleurs à rester vierge tout au long de son voyage au Japon), et

Là, celui qui est hors du champ pour le manier, ne martèle pas le pavé d'un pas sûr : il dérape, il déboule sur la pente inclinée d'un volcan refroidi, et ses pieds engourdis et ses chaussures de ville ne sont pas faits pour résister à une telle pente, pour agripper à une telle matière [...]

En d'autres termes, c'est le corps vivant, maladroit, d'un photographe aux prises physiques et difficiles avec un espace qui est un terrain concret, qui vient s'opposer à l'efficacité bien rythmée, la mécanique sans défaut du cinéma, sous l'espèce du film de Clouzot. Aussi, s'il voulait peut-être prétendre à la vocation de tueur qui est celle du metteur en scène de cinéma, le preneur de vue bien trop corps lui-même dont il est question ici risque avant tout sa propre peau. « Le voilà corbeau » écrit Guibert dans une autre référence à Clouzot de ce personnage trop visible et trop maladroit pour ne pas devoir être traqué à son tour. Cette maladresse le trahit donc, et trahit en fait le photographe au lieu (précisément) du

cinéma. On dit un individu, « le photographe », par rapport à un dispositif, « le cinéma », parce que c'est justement la réduction qui paraît s'opérer dans ce début de texte, d'une machine d'images réglée, bien huilée, à un corps isolé, décalé, qui menace sans cesse de trahir sa présence dans le champ de ses images : non par l'entrée dans le champ d'une canne-épée sûre d'elle et bien prévue, mais de l'inopinée « dragonne de son petit appareil qu'il tient maladroitement d'une main », ou encore « ce qui pourrait [aussi] entrer dans le cadre, ce serait une mèche blonde ». Deux menaces sont ainsi évoquées qui trahiraient ce corps à l'origine des images-meurtres.

Cette réduction (du dispositif à un seul corps) n'en est évidemment pas une, elle fait l'ouverture sur un autre système d'images, un récit, incessamment voué au risque de dénoncer son auteur. Telle serait ainsi la différence avec le film, donné comme parfait, forcément habile, c'est-à-dire sans nul corps qui viendrait trahir un regard unique, celui de l'assassin : le « ciné(mauvais)-œil » de Vertov imputerait ainsi à un œil sans corps cette responsabilité du crime. Guibert le photographe se trahit parce que dans ses images il n'y a pas de montage pour lui permettre de noyer sa présence corporelle de preneur de vue dans mille origines : il n'y a qu'un œil pour un regard, et un seul corps, réel, bien physique, avec sur le sol des pieds engourdis et sur la tête des cheveux blonds ; un corps pas fait, semble-t-il de plus, pour le terrain où il se trouve. « La voyance du photographe ne consiste pas à « voir » mais à se trouver là » (CC 80, je souligne), écrivait aussi Barthes. Et en l'occurrence, il se trouve à un endroit où il n'est pas à sa place, ses chaussures de ville dénoncent en effet celui qui se rend habituellement, plutôt que sur les terrains risqués des volcans japonais, dans les confortables salles de cinéma, via l'aisance des trottoirs qui y mènent.

Cette très longue introduction (au bout d'une page, le nom de Kurosawa n'a toujours pas été cité, et l'on ne sait encore des guerriers du champ de bataille que le terrain accidenté qui conduira à eux) procède ainsi à la mise en place (au sens propre) de la narration : la focalisation est interne sur un personnage « il », comme caméra subjective, mais il ne s'agit pas de cinéma, car la caméra évoquée ne l'est que pour mieux mettre en évidence qu'il s'agit cette fois d'un corps trop maladroit qui regarde, et qu'on ne peut pas apparenter à l'efficace machine : celui dont il est question menace en effet sans cesse de « se casser la figure », de ne plus rien faire voir à cause de son corps trop évident, trop visible, de se dénoncer. Guibert écrit : « lui voudrait bien sûr être invisible, un pur esprit dénué de pesanteur », un « ciné-œil » en somme, mais le texte dit justement cet empêchement : que photographe il « se trouve là » comme écrivait Barthes, de sorte que lui est interdit ce « voir » de la voyance ou du cinéma,

au piètre profit du seul *voir* avec les seuls yeux de son seul corps ou de l'appareil photo, porté par des pieds qui dérapent.

On voudrait suggérer que ce corps qui n'est donc pas celui du cinéma (qui n'en a pas) est en revanche celui du photographe comme celui qu'on trouve dans la salle de cinéma ; celui qui tout seul (individuellement) du fond de son fauteuil, assiste à ce visible du ciné-œil, visible d'Argos (le Panoptès) à l'écran, il voit de son seul corps, unique et maladroit, un visible continu qui provient de cent ou de mille yeux (le réalisateur serait ainsi ce puissant, ce géant assassin). On le voit, arrivé avec son corps de spectateur sur les lieux du tournage – où s'opèrera d'ailleurs la tuerie organisée par Kurosawa – Guibert bute, dérape, et rêve au ciné-œil que son corps l'empêche d'être.

Mais il y a plus, au-delà de ce corps qui gêne – qui faisait la jouissance du spectateur au cinéma – qui fait obstinément du personnage en scène dans cet article un spectateur de cinéma jusque sur les lieux d'un tournage. Son rapport aux corps des figurants ne relève pas de ce qu'on a pu observer du comportement de Guibert face aux autres corps qu'il photographiait dans les chapitres I et II, de ce mouvement d'approche qu défiait, on l'a vu, la photographie comme thanatographie pour en faire au contraire l'indice d'une relation, souvent amoureuse, évidemment vivante, précisément parce que le photographe parvenait à entrer, d'une manière ou d'une autre, dans le cadre. Ici, devant les corps des figurants, les « guerriers de Kurosawa », il semble que ce soit tout le contraire : pénétrer dans le cadre, se rendre visible dans l'image que l'on prend devient une maladresse, un risque à éviter, et aussitôt aussi une menace. Bien sûr c'est un désir, qui est celui du photographe ; mais la présence de ce dernier sur les lieux du tournage le rend plus délicieux encore, parce qu'il devient trahison.

Trahison du cinéma, d'abord, avec ce corps qui n'est prévu que pour la salle et vient faire jouer ses contraintes là où elles n'ont pas lieu d'être, et trahison même du film. Celle-ci, sera avouée à la fin, dans le dernier paragraphe, dernière page sur quatre, Guibert vient d'énoncer enfin le nom de Kurosawa et le titre du film en préparation, il dénonce pour finir la vérité de son entreprise dans l'article :

Dans la mine d'or de Kurosawa, je creuse en noir et blanc une galerie de taupe : une séquence de photographies extasiées. Ce que je vois et ce que je montre n'existe pas dans le film et ne rendra pas compte de son ampleur : ce n'est qu'un mirage minuscule et faussé en réflexion [sic] du mirage en couleurs et en milliards du film. Je ne photographierai ni le château-pagode du moyen-âge, ni la stature du maître posée sur son fauteuil pliant, je les abandonnerai pour me perdre parmi ces corps ensorcelés et projeter sur eux mon ombre, à défaut d'y apposer mes mains. Ces corpulences qui emplissent l'image deviendront des fourmis au cinéma. Le rouge des panaches que Kurosawa

projette à dessein sur l'écran noir de la lave, je les lui laisse : tout près de photographies noir et blanc, le mot rouge devient écarlate.

Mauvais tour joué au « maître », on peut dire que Guibert l'a doublé, il avoue finalement avoir fait son œuvre propre du matériau organisé par l'autre, une taupe dans son jardin, mais son œuvre à lui s'effectue avec son corps, la proximité de son corps avec ceux des figurants, sans distance ni montage, sans perfection. Il a produit le double imparfait, « faussé en réflexion », parce que réfléchi à l'échelle « minuscule » et humaine de son corps « parmi ces corps » sur les lieux gigantesques du tournage qui étaient à l'échelle du film. Le cinéma se trouve réduit, et doublé, et faussé, dans les mots et les photos parce qu'il est réfléchi, reflété, à hauteur de regardeur (du photographe, du spectateur qui résiste par son corps). Dans ces conditions, dès lors, Argos est débouté, et l'histoire que raconte Guibert au centre de l'article n'a plus rien à voir avec le cinéma de Kurosawa ; c'est celle d'une très brève rencontre le temps d'un échange de regard avec le corps ensommeillé d'un figurant, dans l'attente avant la reprise de la même scène de bataille.

Dans son songe, l'épuisé oublie ce froid et terrible qui a trempé sa peau et le recroqueville : il se retrouve en plein printemps, auprès de sa fiancée, ils sont allés voir la floraison des cerisiers. Tandis que ses doigts, détachés de sa conscience mais emprisonnés par ce bracelet de l'armure qui vient épouser la naissance des phalanges, dansent et luttent pour ne pas s'engourdir tout à fait, un sourire remue ses lèvres. Un léger craquement de cette lave, sur laquelle il s'est écroulé comme si on lui avait jeté un sort, l'éveille et ce qu'il voit alors, penché au-dessus de lui, est tout à fait effarant : cet oiseau blond échevelé, tout vêtu de noir – et pour lui la blondeur est la plus irréaliste des apparitions – dont le bec de métal est un diaphragme ouvert et avide qui se referme, dans un petit déclic. Il n'y croit pas et se rendort.

Alors que le texte, dès le départ, s'ouvrait sur la prise de vue comme mise à mort, l'oiseau blond qui prend la photo déjoue par sa propre visibilité la réalité de la prise : le jeune homme se rendort sans avoir même cru à l'acte mortifère. Cette légèreté, comme un effleurement du bec (dont seule sa matière métallique rappelle la machine), dans sa douce inconséquence, s'oppose absolument au traitement réservé à ce corps par la machine cinéma.

Si le photographe n'est pas un professionnel, le figurant et donc le poseur ne l'est pas non plus. C'est un jeune paysan, recruté alentour, avec des camarades, il a seize ou dix-sept ans, sa mère l'a secoué à cinq heures du matin, a fait couler dans son gosier une soupe brûlante pleine de grumeaux translucides, et il est parti sur le chemin. En route, il a croisé un cheval bizarrement fin : un cheval

américain qui a pris l'avion pour venir tourner au Japon une superproduction où il risquera de se rompre le jarret et de bousiller la flore de ses flancs. Puis le jeune paysan éberlué a retrouvé cette grande tente plantée dans la nuit, et qui a fait se dresser dans son imagination ces campements de l'armée où prochainement il devra se rendre pour accomplir son devoir. Des mains de femme se sont emparées de son corps (il est vierge) comme d'un instrument sur la chaîne ; l'ont dévêtu et numéroté ses vêtements, l'ont revêtu d'une alaise d'amiante, de plusieurs couches de laine, d'étoupe, ont emmaillotté ses pieds dans des chiffons, puis l'ont engoncé dans un heaume léger qui lui a instantanément fait croire à la guerre.

Mécanisé pour le spectacle mécanique, militarisé pour la guerre, au mépris de sa réalité vivante (ensommeillée, vierge, vêtue de ses vêtements) comme le cheval est exporté en marchandise, le corps du figurant est traité en machine, en soldat numéro, jusqu'à ce qu'il croie lui-même à la fabrication dont il doit faire partie, en rouage anonyme de l'assemblage. Guibert dénonce ainsi la réalité cruelle du tournage, folie meurtrière qui s'exerce comme par deux fois, par la mécanisation des vivants figurants d'abord, dans leurs costumes, et par leur enregistrement définitif ensuite – dernière prise, mise à mort enfin, qu'ils attendent, justement, épuisés « dans ce froid glacial ».

Cette hécatombe charnelle, c'est un magicien ou un sorcier qui l'ordonne, il suspend le sang dans les veines de ses fantassins. Kurosawa vient de tourner la grande scène de bataille de son nouveau film, « Ran ».

Le texte ne parle finalement à propos de ce tournage que du sort réservé aux figurants, « les guerriers de Kurosawa », épuisés pour une bataille « ni perdue ni gagnée », et la magie ou la sorcellerie dont Guibert qualifie le réalisateur ne sont pas sans ambiguïté puisque ces « corps ensorcelés » parmi lesquels se trouve le narrateur paraissent encore, dans ce cinéma, avoir trop froid pour céder vraiment au jeu, au plaisir de « resimuler » encore la bataille : ils sont « crevés par la bataille, crevés de ne l'avoir ni perdue ni gagnée », « pour la première fois, écrit-il, ils ont peur, les étendards se muent en divans et, parce qu'il est des samourais amoureux, les appariant deux par deux. » Finalement ces corps de cinéma que décrit Guibert ne sont plus ces corps-images qu'ils se sont épuisés à devoir être, à croire être même : la pesanteur du début, pesanteur du corps avec laquelle le photographe avait maille à partir les rattrape à leur tour.

Enfin, on l'a vu, cette attention portée à la réalité vivante des corps des figurants, qui entraîne Guibert dans un tout autre discours que celui des fictions où il abîme cruellement les images d'actrices, doit ainsi à cette différence : que les actrices seraient (A. Buisine dit « par

définition ») des corps-images, alors que le figurant sur le sommeil duquel il s'attarde « n'est pas un professionnel », autrement dit pas une image, rien de ce qui peut meurtrir cette dernière n'est étranger à son corps, à son vrai corps, celui qui comme du cheval américain risque de se rompre le jarret pour une superproduction à laquelle il est trop fatigué pour croire encore, celui qui a froid. Mais c'est moins ici l'attaque en règle contre Kurosawa ou ce cinéma, ses moyens, ses instrumentalizations des corps qui nous intéresse ici, que la façon dont Guibert proteste de la réalité physique du corps (du sien comme de celui des figurants) dans ce texte où il devait être question de cinéma, et où il « laisse » finalement à Kurosawa son rouge, ses panaches et son écran noir de lave, le fourmillement de ses guerriers. Il emporte, lui, des photos et des mots pris à hauteur d'homme, des prises de vues qu'il a volées au géant qui, de ces cent yeux de cinéma, ne peut voir « ces corpulences qui emplissent l'image » (photographique, et des mots) : ils « deviendront des fourmis au cinéma. »

Ainsi, dans la salle ou sur les lieux de tournages, que le film la montre comme celui de Corman, ou la néglige comme celui de Kurosawa, c'est la même protestation qui nous semble revenir toujours dans le rapport de Guibert au cinéma, celle d'un corps, individuel et physique, maladroit, vivant, qui n'est pas qu'une image, et qui n'est pas non plus favorablement réductible à un corps sans organe comme désintégré, ce « pur esprit » rêvé à la mesure du ciné-œil dont on lui offre le spectacle. Films médiocres ou de géants du cinéma se succèdent ainsi face au même spectateur-enfant, à ce même et seul corps qui hurle d'impuissance face aux images, trop loin, trop grandes (cent yeux pour lui qui n'en a que deux, et au même corps), indifférentes à lui et trop désirables dans cet écart, qui ne le forcent à rester comme mort que pour mieux l'attirer. De l'article sur Wenders on retiendra ainsi seulement que le plaisir du cinéma consisterait pour Guibert en cette dynamique, comme une urgence : « brûler ses cartouches », aller mourir pour jouir, courir la mort.

Enfin, le fait que l'écrivain a tôt voulu devenir réalisateur²⁰ n'est nullement incompatible avec cette réticence dont on a voulu montrer qu'elle n'était pas un mépris mais un facteur de plaisir : faire du cinéma (comme il en a eu une fois l'occasion avec Patrice Chéreau pour *L'Homme blessé*) consiste encore à approcher des corps, et non pas en être tenu à distance, forcé par l'image, ces corps-images des acteurs, ainsi interdits, intouchables, qui démultiplient la puissance du désir. On l'aura noté, pas plus qu'il ne photographiait un

²⁰ Il a échoué à vingt ans au concours d'entrée à l'IDHEC – Raymond Bellour se souvient : « des examinateurs prosaïques n'ont pas su comprendre sa résistance à une question secondaire, alors qu'il avait écrit le plus beau scénario de tous les candidats » in « Vérités et mensonges », *Le Magazine littéraire* n° 296, février 1992, pp.68-70 (p.70)

échange de regards avec le cinéaste Chéreau²¹ (c'est à la chouette empaillée qu'était dévolue la responsabilité de lui répondre et de le réinsérer dans le cadre de l'image), il prend les guerriers de Kurosawa pendant leur sommeil, en projetant sur eux son ombre « à défaut de pouvoir les toucher », les corps-images du cinéma ne regardent pas Guibert, ils demeurent intouchables ; de là leur attrait infini, de là aussi que son corps de regardeur, empêché, apparaît finalement au prix de la visibilité des images qui l'attirent. Comme dans la séquence avec les enfants de Gandrieux, c'est son propre visage qu'il montre et non le spectacle qui produit les émotions qu'on y lit.

A ce titre, on voudrait faire une dernière parenthèse quant à *Sombre*, à une autre séquence qui nous paraît achever la présentation de ce corps de regardeur empêché qu'est le spectateur au cinéma, elle se trouve un peu plus avant dans le film, peut-être au premier quart : on y voit, saisi cette fois dans un large plan d'ensemble qui découvre tout un paysage à la tombée de la nuit, maison, montagne, bois et champs, un enfant seul les yeux bandés, qui s'avance les mains tendues.

« Une de ces images qui expliquent sans doute qu'on en vienne à faire des films »,

écrit Raymond Bellour, et justement ce qu'il nous semble y voir, dans notre perspective, c'est tout l'inverse du cinéma, de la situation cinéma, l'empêchement contraire et qui vient rejoindre le premier dans l'exercice représenté de la contrainte : les premiers enfants jubilaient, terrorisés de tout voir sans bouger, on ne sait rien des sentiments de celui-ci, concentré qu'il est sur sa marche hasardeuse, sur le risque qu'il prend à chaque pas de tomber dans un trou : il ne voit rien et il marche, prend le risque de marcher. Les autres voient tout et prennent le risque de rester immobiles. Deux risques complémentaires qui pourraient faire, réunis, l'enfant sans le cinéma, vivant-voyant, ordinaire si l'enfance ne se caractérisait justement par le plaisir du jeu, d'essayer l'un ou l'autre de tous les manques, l'une ou l'autre de ces deux tensions, de la vue sans le corps mobile ou du corps sans la vue ; s'empêcher de fuir ou s'empêcher de voir consistant également à se mettre en danger pour rire.

C'est à l'intérieur de cette double contrainte essayée que pourrait se situer le film de Philippe Gandrieux avec ses plans trop serrés qui font trop voir et pas assez, l'obscurité et l'instabilité de la caméra à l'épaule qui en viennent dire le tremblement, cette vision

²¹ Tous les textes dans lesquels il évoque son rapport à Patrice Chéreau, et notamment « Pour P., dédicace à l'encore sympathique » témoignent de cette distance infranchissable à l'intérieur ou malgré leur amitié. Quant aux actrices fréquentées, Gina Lollobrigida ou Isabelle Adjani, A. Buisine a montré la façon dont elles apparaissent dans l'œuvre : images toujours à détruire (on croit, pour accéder enfin directement aux corps)

endoscopique dont parle Raymond Bellour dans laquelle il installe, mal à l'aise, le spectateur ; c'est aussi là, à cette place inconfortable, que Beckett invitait l'amateur d'art à demeurer un temps donné pour son plaisir, dans le double empêchement de voir le tableau (qui empêche de se bander les yeux), et de ne pas le voir (qui empêche de fuir). Ici on découvre que les yeux écarquillés ou bandés relèvent en fait de la même tension, qui est prise entre le désir de voir et celui de ne pas voir. C'est là sans doute ce que voit l'autruche dans le sable.

Le regardeur est ainsi toujours celui dont la vue paraît comme sans spectacle, parce qu'il rend d'abord visible qu'il ne peut pas voir et courir (vivre) en même temps, pris dans ce suspens des deux tensions contraires. Chez Beckett la tension première est peut-être vers l'immobilité impossible, parce que le corps, jamais vraiment enfin mort, s'émeut encore de ce qu'il voit même quand il n'y a plus rien à voir, que l'œil écarquillé, mobile, des enfants qui ne fuient pas ; chez Guibert elle serait inverse, ce qui paraît tendre ce dernier dans l'exercice de la vision, c'est le refus tenace de l'immobilité à quoi contraignent les images, jusqu'à ce que le corps se fasse lui-même aveugle pour avancer les mains tendues vers elles et contre elles. On ne les voit plus, on le voit lui. Dès lors, chez Beckett comme chez Guibert c'est le même regardeur qui apparaît, le même suspens dans la résistance au mouvement pour le premier, ou dans la résistance à l'immobilité pour le second. Dans les deux cas, l'image, la tension motrice qui force le regardeur à voir se dissout, se rend invisible pour n'être plus que cette seule tension dynamique : dans l'écriture ne reste alors, commun aux deux auteurs, que le corps de celui qui voit qu'il ne peut pas voir avec son corps vivant, le lieu où cette tension vient affronter celle qui lui est contraire et qui vient de ce corps où elle bute. Le corps du regardeur voudrait ainsi s'échapper de cette tension, selon les auteurs, soit en « dans[ant] une samba », soit en « [s']écras[ant] comme une bouse », mais il ne le peut pas : il voit et il vit, ne cède aucun à l'autre.

Il apparaît ainsi que Guibert, dans l'exercice de la critique, trahit le cinéma, de cette seule trahison nécessaire qu'implique sa posture de regardeur et l'empêchement jubilatoire qui la caractérise : un seul corps, enterré-vivant, terré dans l'indifférence, affronte ce qui relève toujours d'une superproduction visuelle : trop d'yeux voient dans le film, de trop d'endroits, de trop de temps, pour que le regardeur ne proteste pas de sa misérable intégrité, la pesanteur de son corps qui plus est laissée pour compte.

Guibert anti-Deleuze quant à la vision

A lire ainsi les textes d'Hervé Guibert sur le cinéma, on ne peut qu'être frappé par l'obstination avec laquelle ce corps se présente toujours finalement en lieu et place de leur objet prétendu, les films, les images. L'opposition est ainsi manifeste avec le discours de Gilles Deleuze, comme si Guibert (mais il ne le cite jamais), essayait incessamment au cinéma la position indépassable d'un Descartes²², reprenant instinctivement, inlassablement, ainsi que Barthes le théorisait, le cinéma comme un spectacle parmi ces « arts dioptriques », où l'« organon de la représentation [est] l'unité du sujet qui découpe ». Deleuze paraît au contraire avoir accompli ce tour de force, de débarrasser le cinéma de son spectateur, du corps de son spectateur : tour de force évidemment juste puisqu'il explicite ainsi la spécificité du cinéma par laquelle en effet apparaît, *et de façon visible*, « l'universelle variation » des images à laquelle réfléchissait Bergson au début de *Matière et mémoire*, et que Vertov a proprement manifestée dans *L'Homme à la caméra*. Que le cinéma opère une métamorphose inouïe de l'image est sans conteste, puisque précisément – ce que ne fait pas un certain type de photographie (documentaire ou d'amateur) dont on a uniquement parlé ici avec Guibert et Barthes – celle-ci n'est plus assimilable, à cause du temps, à cause du mouvement, peut-être simplement à cause du montage, à une prise de vue unique, la « vision de seconde main » dont on traitait au début de ce travail et qui produisait systématiquement (quoique de façon différente) l'expérience d'une fracture dans les textes de nos auteurs. Le cinéma revient avec Deleuze à ce plan du rhizome qui ferait la structure de sa pensée, où le corps percevant est transformé en « image particulière » sur laquelle viennent varier les autres images²³, une image qui finalement ne se découvre qu'en creux, dans l'écart de l'image-affection. Il ne s'agit pas ici de critiquer, ni de prétendre le faire, les travaux du philosophe qu'on aimerait ne pas trahir²⁴, mais simplement de remarquer cet écart (cette indifférence obstinée) qu'en propose Hervé Guibert.

Cette différence qui, on a essayé de le montrer, correspond à une sorte d'indifférence (mais butée, fatale et jubilatoire) au cinéma, nous paraît en effet due proprement à l'écriture

²²celui qui refusait aussi, en convoquant la folie, de douter de l'actualité de son corps dans les *Méditations*. (cf. la lecture qu'en fait Michel Foucault : « Mon corps, ce papier, ce feu », in *Dits et écrits*, tome II, p.245-268).

²³ il dit ainsi, dans son cours du 9/11/83, « Vous me direz qu'une image ça se réfère à quelque chose. Pas au point où on en est. Ce n'est pas une image pour quelqu'un. Comment ce serait une image pour quelqu'un, vous êtes une image ! J'ai défini l'image par le plan, je ne l'ai pas défini par rapport à quelqu'un. » (extrait du cours tiré de <http://www.webdeleuze.com>)

²⁴ justement parce que sa philosophie est belle qui permet au sujet de presque disparaître pour se tourner vers l'autre que nul corps, dans ce plan du rhizome fait de circulations, ne vient plus empêcher, lui peut ainsi voir les œuvres du cinéma ou de la peinture.

de Guibert, à son projet d'écrivain. Il est narcissique, on le sait, pratique l'écriture de soi, de sorte qu'au cinéma son écriture le mène nécessairement à faire comme Barthes moins l'expérience du film que celle de la salle, c'est-à-dire l'expérience de la vue, différente de celle du cinéma qui, on veut en croire Deleuze, réussit à extirper le sujet, corps intègre irréductible (corps cartésien) de la vision, pour fabriquer ce lieu impossible de la vision qu'est le cinéma, où ce qui est donné à voir est un visible au champ d'Argos aux cent yeux. L'expérience de la vue, elle, ne relève que d'un seul corps déterminé dans l'espace et dans le temps, ces derniers n'étant eux-même déterminés que par cet embrayeur jakobsonien qui fait se lever, parce qu'il dit *je*, un ici et un maintenant et des objets qui ne sont jamais que « ces objets que *je* vois là, maintenant ». L'écriture de soi, qui détermine le je comme premier, soumet ainsi les objets à cette actualité purement déictique, de là la dynamique de fiction dont on parlait dans le chapitre III, parce que le je qui voit reste dépendant de la position qu'il occupe de façon actuelle ; aussi « ces objets que je vois » n'existent-ils qu'au champ dès lors suspect d'un œil peut-être mal placé pour bien voir (c'est la « schize entre le monde et sa représentation » qu'évoquait Guibert de sa fenêtre dans « la menace » (IF 84)).

Dès lors cet œil, ce je qui empêche de voir chez l'écrivain (le regardeur) paraît précisément consister en ce qui n'entrave plus l'auteur qu'est Deleuze. En témoigne, dans un entretien pour la sortie de *Logique de la sensation*²⁵, cette dernière question du romancier au philosophe, comme un étonnement devant l'étrangeté :

Vous décrivez l'œuvre, vous tentez d'en définir des systèmes, mais à aucun moment vous ne dites « je » ?

L'étrangeté pour Guibert touche en effet à l'énonciation choisie, à cette curieuse façon de parler de peinture, de sensations, d'émotion enfin, et de ne pas dire je. C'est, en outre, aussi ce qu'il reprochait à l'écriture de Barthes pour la première partie de *La Chambre claire* dans son compte-rendu du livre justement intitulé « la sincérité du sujet »²⁶ où il accusait Barthes d'une retenue décevante, dont la transition effectuée par le passage qui suit peut donner une idée²⁷ :

²⁵ « La peinture enflamme l'écriture », *Le Monde*, 3 décembre 1981

²⁶ « La sincérité du sujet », *Le Monde*, 28 février 1980

²⁷ on a commenté en détail le compte-rendu qu'effectue Guibert de *La Chambre claire*, ainsi que les rapports qu'entretenaient entre eux et avec la photographie les deux auteurs à partir de leurs textes, dans « Hervé Guibert après Roland Barthes : « un refus de tout temps » », in *Rue Descartes* n° 34, Collège international de Philosophie/PUF, Paris, 2002

Puis il se lance, il se jette à l'eau : qu'est ce qui fait qu'une image m'attire, me retient, ou au contraire qu'elle m'indiffère ?

Barthes fait une différence entre le studium et le punctum (le latin, dit-il plus loin, est « un pédantisme nécessaire, parce qu'il éclaire des nuances ») ...

Le ralentissement brutal, évidemment déceptif, qui fait passer de l'élan d'un corps à la réflexion froide, en latin, fait ainsi de la « sincérité du sujet » l'objet du mécompte désigné par Guibert dans l'article, comme un reproche que lui adresse le critique, par ailleurs romancier du moi, et par ailleurs l'auteur de l'autre texte sur la photographie à la première personne, *L'Image fantôme*, qui allait paraître l'année suivante. « La deuxième partie du livre, reconnaît-il cependant, [est] la plus limpide, la plus authentique, la plus nécessaire, et donc la plus belle ». De fait, celle-ci ne porte plus de distance quant au *je* que la fiction irréductible dont tout autobiographème s'entoure forcément, simplement parce qu'il est énoncé. Ce que l'on observe donc, dans la question posée à Deleuze et la critique de *La Chambre claire*, c'est cette sorte d'obsession de l'énonciation à la première personne que l'écrivain transporte dans son métier de critique.

Ce que Deleuze lui répond nous paraît ainsi faire la différence entre l'écriture telle que la conçoit le philosophe et celle d'Hervé Guibert :

L'émotion ne dit pas « je ». Vous le dites vous-même, on est hors de soi. L'émotion n'est pas de l'ordre du moi, mais de l'événement. Il est très difficile de saisir un événement, mais je ne crois pas que cette saisie implique la première personne. Il faudrait plutôt avoir recours comme Maurice Blanchot, à la troisième personne, quand il dit qu'il y a plus d'intensité dans la proposition « il souffre » que dans « je souffre ».

Cette déclaration met littéralement fin à l'entretien, et on aime à imaginer que le jeune Guibert aura voulu rompre là la discussion, lui qui deux ans auparavant intitulait déjà ses textes de jeunesse à la troisième personne « « Il » (un récit de la mesquinerie) ». Le premier de ces textes, celui qui porte ce titre (avant « le récit de la dissimulation », « de l'exclusion », et d'autres) témoigne du projet d'écriture à venir, où l'on trouve une sorte de mépris, très ambigu, pour un « il » qui vient peut-être de Kafka (dont il a lu l'œuvre de fiction, et le journal). Il écrit dans une mise en abîme stéréotypée de l'écriture :

Entamer la relation de son quotidien lui semblait déjà fastidieux. Cela, pensa-t-il, est sans surprise. Compte-rendu d'une vie banale, exacte, sans faille. Il avait l'impression d'avoir lu ça des dizaines de fois. Il se serait volontiers donné une apparence d'homme propre en cravate, de

fonctionnaire, d'employé de bureau. Il aurait volontiers travesti son goût des sexes. Il se serait volontiers donné un nom bateau : Paul K. par exemple. Il aurait volontiers parlé de cette partie de lui qui s'était rétrécie dans le travail, l'ordre, la répétition. Un récit de la maniaquerie, ou de la mesquinerie. (MP 287)

Mais ce n'est pas tant son quotidien qu'il trouve ennuyeux, c'est le récit qu'il pense alors à en faire, celui d'un éventuel Paul K. entre Josef et Grégoire... La question porte ici sur l'énonciation liée à la narration : un travestissement volontaire qu'il faudrait trouver, un « il » qui parviendrait, par sa mesquinerie, à rendre intéressante, c'est-à-dire romanesque, l'histoire de « je » ; mais l'écrivain laisse aussi entendre ce choix comme une bassesse, une facilité fonctionnelle, possible évidemment, mais qui n'apporterait qu'une tension d'artifice, un héros ridicule sans qu'il en soit complètement dupe, un Don Quichotte, un Tchitchikov²⁸. Puisque la question est d'écriture, c'est l'écrivain qui en avancera la réponse, directement : Don Quichotte racontant lui-même sa propre histoire un peu folle (car il est un peu fou). Plus loin, une phrase au discours direct fait entendre la voix narrative qu'on entendra plus tard, qui à quelques exceptions près²⁹ correspond à « la conception d'un fantastique de soi-même »³⁰ qui fait l'unité de l'œuvre guibertienne :

Il se mit à penser avec inquiétude : « Mais mon anodin n'est-il pas bizarre ? » (MP 288)

Cette « inquiétude » sera en effet celle qui fera l'écriture, employée comme son moteur, jusqu'à faire « une de ces formes de travail qui s'ouvrent parce qu'elle sont des expériences » comme les aimait Foucault chez Duane Michals, et chez « H.G. »³¹. Dès lors l'écriture de

²⁸ « Don Quichotte : il va donner Tchitchikov, il va donner Bouvard et Pécuchet. C'est un héros ridicule. On nous met très vite la puce à l'oreille en disant que c'est un fantôme. Ce que raconte le début est très beau, très moderne, comme une fondation à l'envers de toute la littérature à venir. C'est que don Quichotte voit double : il vit doublement chaque action par le filtre, le spectre et l'éclairage de la littérature. Les livres l'ont drogué. » (MA 297)

²⁹ et notamment *Vous m'avez fait former des fantômes*, qui est peut-être le roman d'Hervé Guibert le plus proche du cinéma, à cause de ce je qui n'apparaît pas, peut-être seulement parce que comme Sade il est enfermé et n'a plus accès qu'au fantasme, exacerbé, au cauchemar. Raymond Bellour le cite, ainsi, dans son article « Pour Sombre ». Le compte-rendu qu'il faisait du roman dans *Le Magazine littéraire* s'intitulait : « Oser imaginer ». L'une après l'autre, les deux œuvres, par leur violence (faite aux femmes dans *Sombre*, aux enfants dans *Vous...*) génèrent des visions de fantasme, de cauchemar qui posent à l'extrême la question de la perversité du plaisir, pris dans le refus violent, l'incrédulité nécessaire face à ce qu'on voit ou lit, et l'attrance irrésistible de ces mêmes images, une même expérience de la beauté de la cruauté.

³⁰ Raymond Bellour, in « Tompe-la-mort », *Le Magazine littéraire* n° 276, avril 1990

³¹ Michel Foucault : « J'aime ces formes de travail qui ne s'avancent pas comme une œuvre, mais qui s'ouvrent parce qu'elles sont des expériences : Magritte, Bob Wilson, *Au-dessous du volcan*, *La mort de Marie Malibran*, et, bien sûr, H.G. », in « La pensée, l'émotion », à propos des photos de Duane Michals en 1982, in *Dits et écrits* tome 4, pp. 243-250, Gallimard « Bibliothèque des sciences humaines », 1994 (citation p.244)

Guibert décrira un seul sujet précis, anodin et bizarre, ordinaire et fantastique ; un *je* indécidable de fait, qui a tout d'un *il* à ceci près que dans la proposition « je souffre », l'intensité qui se lève est prise dans le soupçon permanent de ce *je* qui précisément dans l'émotion se tend vers le *i*³². Autrement dit, pour Guibert c'est le soupçon, l'aventure de la fiction qui prime toujours, une sorte de romanesque de soi-même, qui trouve en l'émotion de quoi rendre plus suspect son personnage lui-même, justement parce qu'il y est « hors de soi ». Ainsi pour le romancier, la première personne se trouve d'autant plus nécessairement impliquée qu'au sujet revient cette sensation-énigme ou plutôt cette sensation-dynamique. On le voit, les projets sont bien différents d'un Guibert romancier qui ménage les effets de son personnage et d'un Deleuze qui parle de l'émotion : dans la proposition « je souffre », Guibert fait aussitôt surgir la question indécidable de la réalité du sujet ; la même, « il souffre » dite par Deleuze ou Blanchot, ne pose pas de question, elle dit seulement (seulement !) la sensation d'un corps sans organe.

Autrement dit, à la remarque blanchotienne faite par Deleuze sur l'emploi préférable de la troisième personne pour dire l'émotion répond l'œuvre fantastique, romanesque, d'Hervé Guibert, première personne comme personnage. Et ce parti-pris, très fort, nous paraît faire l'écart résolu entre l'œuvre du philosophe et celle du romancier en ce qui concerne l'écriture sur la peinture ou sur le cinéma, en ceci que Deleuze fait du sujet percevant l'image particulière qui varie en partie avec les autres alors que Guibert bute en permanence sur le seul corps qui voudrait en toucher d'autres, et ne peut les atteindre à cause de l'image. La première œuvre est ainsi celle d'un philosophe, sa valeur est non seulement esthétique, mais politique, voire éthique ; celle de Guibert est farouchement individuelle, égocentrique et romanesque de cet égocentrisme qui force à s'inventer, à s'évertuer à pourfendre, comme Don Quichotte, « le minable du réel par l'élan grandiose de la fiction » (MA 297).

Il implique aussi cette indifférence fatale à l'image, justement dans cette mesure où le corps percevant n'en est pas une, fût-elle particulière, et que l'attrait que provoquent ces dernières vaut autant par le refus qu'elles opposent à ce corps qui veut toucher. Dès lors on ne peut s'étonner de ce que Guibert qui parle à la première personne, qui décrit le corps qui perçoit, l'œil de chair, physique, actuel, dérobe à l'image tout ce qu'elle montre pour ne garder que la tension qu'elle exerce sur son corps. On l'a dit, le regardeur voit d'abord qu'il ne peut pas voir parce que son corps même l'en empêche, et c'est ainsi lui qui apparaît au lieu

³² on a essayé de mettre en évidence ce soupçon qui touche non plus le mensonge ou la fiction mais la vérité ou la réalité dans les effets de mise en scène de *La Pudeur ou l'impudeur*, in « L'imagerie fantôme d'Hervé Guibert », *Trafic* n° 24, hiver 1998

de l'image dans les textes, au lieu des films dont le critique devait rendre compte. En effet il semble que l'espace du désir qui écarte le regardeur de l'image finisse par jouer autant le rôle d'une transparence, comme une vitre qui sépare, que d'une surface réfléchissante ; reste alors à l'œil à accommoder entre deux images qui se gênent dans leur superposition improbable.

Pas davantage on ne s'étonnera de ce que le livre de Deleuze sur Bacon soit l'un des rares textes d'écrivains ou de philosophes où l'on ne peut pas remplacer le nom de l'artiste dont il est question par un autre³³ : Deleuze n'est de fait pas un regardeur, son corps ne l'empêche pas de voir les œuvres d'arts visuels, comme si l'absence de première personne, que son système d'images rend possible, réalisait le caractère précisément évitable du sujet et la possibilité de voir³⁴. Aussi la non-personne, la disparition blanchotienne du sujet par le *il* paraît-elle permettre de passer outre l'empêchement de voir, de faire du corps qui gêne positivement le regardeur quelque chose d'autre, juste une image, un vide qui rend possible l'accès à l'image. Or les questions de Guibert trahissent ainsi sans cesse l'écrivain qu'il est, avant tout soucieux de l'écriture, et de la difficulté que peut lui opposer la peinture :

Comment écrit-on un livre sur la peinture : en y convoquant des choses ou des êtres de la littérature : ici Kafka, Proust, Beckett ?

La réponse de Deleuze est celle d'une communauté entre la peinture et la littérature, le style des écrivains « existant » en peinture dans les lignes et les couleurs, le cas de la calligraphie faisant domaine commun. Plus loin il assimilera Kafka, Bacon, Sacher-Masoch et Proust comme des « auteurs de Figures », mais Guibert manifeste une sorte d'obstination à ne l'interroger que sur l'écriture :

N'était-ce pas ici une façon de chambouler le vocabulaire critique, de le réanimer ?

et

³³ merci à F. Noudelmann dont je cite ici mot pour mot ce critère distinctif qu'il trouve dans le texte de Deleuze, et qu'il a prononcé au passage ; cette idée m'a en effet menée à clarifier, par opposition, l'empêchement dont mes trois auteurs sont les heureuses victimes.

³⁴ Ce n'est pas notre sujet et on n'en parle ici qu'en termes d'opposition à l'œuvre de nos auteurs, mais le système rhizomatique de Deleuze, tel qu'il achèvera de le formaliser avec Guattari, paraît tant relever du cinéma (du ciné-œil, d'Argos), que l'intérêt de Barthes et de Guibert au contraire pour la photographie en devient comme une évidence. Quant à Beckett, qui ne s'intéresse pas à la photographie mais au cinéma, à la télévision, ces arts de l'évitement possible, on a essayé de montrer qu'il ne semblait les utiliser que pour manifester qu'il ne s'agissait jamais que de montrer par cette étroitesse que ce qui est donné à l'œil ne peut qu'être entravé par le cadre même de sa vision.

Quand vous parliez du cliché ambiant qui préexiste à la toile, n'abordez-vous pas aussi le problème de l'écrivain ?

A l'exception du cas particulier d'Artaud (de la catastrophe qui se marque dans sa syntaxe), Deleuze marque une différence : la « lutte contre les clichés est très importante, mais elle reste plutôt extérieure à l'œuvre, bien qu'elle soit intérieure à l'auteur ». L'écrivain qui interroge paraît saisir aussitôt l'occasion offerte par cette différence que note Deleuze : si les clichés préexistent à l'extérieur de l'œuvre littéraire et à l'intérieur de l'œuvre picturale, alors l'écriture s'effectue bien à l'écart de l'image, en fermant les yeux sur elle, ainsi que Guibert en disait la tentation dans le texte sur « l'enfant qui marche sur les mains » de Cartier-Bresson :

Vous avez écrit avec les peintures sous les yeux ?

La question pourrait paraître encore bien innocente si Guibert ne précisait pas presque aussitôt sa pensée, en se dévoilant selon nous :

Vous aviez parfois besoin de vous détacher de l'œuvre, de l'oublier ?

Mais Deleuze répond que les reproductions le renvoyaient les unes aux autres, et s'il dit bien que c'est dans ces passages que l'idée se faisait jour qui le renvoyait à nouveau aux images, il ne confirme pas cet empêchement que constitue l'image dans l'écriture d'Hervé Guibert, qui oblige ce dernier à hésiter entre elle et lui comme devant une alternative, et finit toujours par le regarder lui. L'auteur pose ainsi des problèmes d'ordre très pragmatique : comment écrire sur la peinture en l'ayant sous les yeux ; pour lui en effet il n'y a pas d'image sans les yeux pour la voir, restriction à quoi participe logiquement son intérêt pour la cécité.

Dès lors, parce que Guibert n'est pas si buté qu'on essaie de le faire croire sur sa propre personne (sur son propre personnage), et qu'il reconnaît au livre de Deleuze la réussite remarquable de son projet (qui est donc parfaitement étranger au sien), c'est comme pour le vérifier qu'il demande :

Votre livre a-t-il quand même l'aspiration, derrière sa dimension d'hommage, de mieux faire voir les peintures de Bacon ?

La réponse de Deleuze aura pu lui paraître déroutante avec cet aveu qu'« il a une aspiration plus haute, ce dont tout le monde rêve : approcher quelque chose qui soit un fond commun des mots, des lignes et des couleurs, et même des sons. Ecrire sur la peinture, écrire sur la musique implique toujours cette aspiration. » Mais cette belle vérité, Deleuze l'énonce avec bonheur comme si cela pouvait être facile, en passant outre les difficultés de l'écriture au moment où on a le tableau sous les yeux ; l'auteur a écrit entre les images, disait-il, là où l'on retrouve l'image particulière qui varie avec les autres, par quoi l'écrivain ne se trouve plus forcé de faire le choix entre le voyant et le vu – entre ce qu'il est et ce que l'objet est, pour reprendre les deux empêchements de Beckett. De fait, c'est à la suite de cette idée que Guibert s'étonnera de l'absence de *je* pour dire la sensation : comment peut-on parler de ce que l'on voit sans dire, toujours devant, ce qui empêche de voir ? Cela devient possible, manifeste Deleuze, en cessant de considérer celui qui perçoit comme corps physique, lieu obtus, en considérant ce corps comme une image qui perçoit parmi les autres : « vous êtes une image ! » répétait-il à ses étudiants pour leur faire comprendre ce plan d'immanence unique.

Ainsi cette très belle idée de « fond commun » à quoi aspirerait toute écriture sur l'image paraît tout à fait échapper à Guibert ; ce n'est pas qu'il ne sache maîtriser parfaitement les images visuelles auxquelles peut donner lieu son écriture – et même les interdire, summum de cette maîtrise qu'il nous semble voir dans l'incipit du carnaval de *Des aveugles*. Mais ce fond commun à deux activités aussi différentes que la pratique de la peinture (et son résultat visible, d'images peintes) et celle de l'écriture (et son résultat visuel, d'images *invisibles*) constitue une aspiration à quoi on croit que Guibert ne peut prétendre – ni ne veut, ou plutôt qu'il désirerait à l'intérieur même de ce qui l'en empêche.

L'injonction du beau moment

De la Mostra de Venise en 1982, Guibert enverra encore un bien étrange article à son journal³⁵, l'histoire d'une femme qui habite à 500 km de Venise et qui depuis dix ans ne va pas voir de films ; elle se tient au courant de l'actualité du cinéma en lisant les journaux. Il ne raconte son « destin si incroyable », longuement, au lieu du festival pour lequel il a été envoyé en Italie, que parce que « Laura » (c'est le nom qu'il lui donne « parce qu'elle existe

³⁵ « Des tableaux aux films. L'oubli du geste », *Le Monde*, septembre 1982

et que nous allons livrer des éléments privés de sa vie »³⁶) lui a fait promettre d'aller voir beaucoup de films mais aussi beaucoup de tableaux.

« Vous allez à Venise pour la Mostra, quelle chance, vous me direz comment est le Fassbinder et le Bellocchio, je voudrais bien savoir, vous m'enverrez une carte, c'est promis ? » Mais sa main ne lâche pas le bras, elle le serre même un peu plus fort, elle dit : « vous allez me faire une autre promesse, vous allez voir des films, beaucoup, mais vous allez aussi voir des tableaux, beaucoup, parce que les gestes et les expressions des tableaux, c'est important pour regarder des films. Vous comprenez ? »

L'article s'attachera ainsi à comparer les deux arts, et on y retrouve (« cela n'a rien de surprenant », écrit-il) quelque chose de l'instant prégnant que trouvait exceptionnellement Barthes chez Eisenstein qui lui évitait « l'ennui d'attendre l'image suivante ». De cette perte du cinéma où « le geste s'est émoussé », Guibert aussi exclura ses cinéastes aimés : Wenders, Godard, Duras et Ruiz, mais pour le reste il note :

Il y avait, dans le passage des tableaux aux films, de la dilution du ruban cinématographique des films les plus courants jusqu'à la concentration picturale des tableaux les plus étonnants, et cela n'a rien de surprenant, une chute d'intensité, une déperdition évidente. C'est que toute la force du sens pictural, au-delà ou au-devant de la sensualité des couleurs, de l'émotion des rapports d'ombre et de lumière, se tenait dans cette science des gestes comme un alphabet apparemment primaire mais en avant toujours plus complexe.

Un déplacement ténu s'opère de Barthes à Guibert dans l'observation de cette même « science des gestes » : Barthes, on l'a vu, en discutait de façon brechtienne la valeur sociale, politique, et son attention se portait sur le temps (avec le numen du tableau historique). Guibert quant à lui observe tout autre chose dans les tableaux des églises vénitiennes :

on a d'emblée une multitude de gestes sacrés ou païens qui ont tous un sens pratique ou spirituel : le geste peut signifier amour, imploration, frayeur ; les motifs de Bellini apparemment se répètent : piété, flagellations, grâces et crucifixions, mais d'un tableau à l'autre, il n'est pas, si on observe attentivement, deux prières semblables. Il y a des dizaines de sortes de prières parce que des dizaines de façons de nouer des mains ensemble. Les peintres se battent à l'intérieur de la convention avec leurs modèles pour que le geste revienne à son origine, à son sens, à ses sens, à ses facultés originelles d'émotion derrière le code religieux. De même, il n'y a pas un seul mode de

³⁶ une famille italienne fortunée, un exil à New York au moment du fascisme, un retour triomphal au pays à quinze ans, une histoire d'amour incestueux (au scandale des villageois) pour un neveu qui mourra brutalement, la vieillesse enfin et la ruine, la presque cécité, font les aventures de ce personnage guibertien.

lecture, mais des dizaines de façons de tourner les pages d'un livre, de tenir un enfant entre ses mains, de croiser ses bras sur sa poitrine, de soutenir un corps qui s'évanouit, de tendre la main vers l'autre.

Ce passage est riche dans notre perspective : d'abord Guibert note une différence qui relève moins semble-t-il de la peinture que du geste peint, et ceci en-dehors du signe qu'il représente ou du motif qu'il reproduit ; *exit* la distanciation barthésienne : la différence entre les tableaux tient au geste lui-même tel qu'il est donné, et leur effet ne recommande pas la critique, mais « derrière le code religieux » « les faculté originelles d'émotion ». Non évidemment que le geste soit donné en-dehors de la peinture, mais l'auteur déplace – de cette façon systématique qu'on observait déjà dans son rapport à la photo – l'image qu'il a devant les yeux à la séance dont elle présente le résultat : « les peintres se battent à l'intérieur de la convention avec leurs modèles ». Le geste peint renvoie ainsi à la pose des corps, ordonnée par le peintre et accomplie par les modèles, sur la scène de la représentation. L'attention ne se porte pas ici sur le geste du peintre lui-même, le geste pictural qui fait la peinture, mais renvoie, peut-être parce que l'objet de l'article est de comparer ces gestes avec ceux du cinéma, à la pose comme pour l'instant photographique, l'échange entre les corps dans un même lieu. Cette recherche que le peintre ferait avec ses modèles relève ainsi moins du geste signifiant de Barthes que du beau geste à l'intérieur du motif qui fait le code, sorte d'« injonction de son beau moment » que le peintre fait à ses modèles comme plus tard Hans-Georg Berger et Guibert lui-même la feront au corps de Guibert pour un album de photographies...

De fait, c'est l'autre intérêt qu'on trouve à ce passage, l'attention ainsi portée aux corps dans les limites non de la peinture mais de la posture générale pour le motif recommandé, lève l'opposition postures représentées/postures actuelles, et ainsi c'est « de même » que ces beaux gestes peuvent être ceux, non plus d'un Christ ou d'une madone, mais d'un lecteur, ou d'un amant... de Guibert, évidemment, qui « repliait sans cesse ses mains sur sa poitrine » (MP 290), ou qui rapporte encore ailleurs :

Une petite fille passe devant la porte ouverte de la sacristie, où je suis assis, lisant dans la demi-obscurité du soir, et en me voyant elle demande à sa mère : « Est-ce que c'est un saint ? »

(MA 194)

La sacristie du petit monastère d'H-G Berger sur l'île d'Elbe, où Guibert et ses amis se retrouvent souvent (où l'écrivain a choisi d'être enterré), favorise ainsi ces « beaux moments » qui font tableau, comme ici, ou photographies, ailleurs. Dans cette notation brève du journal, l'auteur met en évidence sa propre image comme celle d'un tableau sacré, en clair-obscur, non pas le Saint-Jérôme de Rembrandt mais Saint Hervé l'ange blond – ou démon. On notera que le point de vue s'inverse qui est celui de la petite fille passant devant le tableau, et si l'auteur note ce qu'il l'entend dire (comme dans ces conversations qu'on a devant des tableaux sans prendre garde au fait que, sans doute, ces derniers les écoutent), ce n'est pas une quelconque surprise qu'il paraît exprimer, mais le plaisir de la confirmation d'un être-tableau délibéré : il décrit précisément ce qu'il sait qu'elle voit par la porte ouverte ; dans le décor religieux serré par le cadre, la lumière précieuse du soir, la place, la pose que le jeune homme est allé prendre, pour lire ou se faire peindre.

En somme ce que manifeste l'auteur de cette science des gestes, c'est que celle-ci ne relève pas tant de la peinture comme d'un art de création, de gestion iconique de codes et de motifs, de couleurs mêmes, elle tiendrait plutôt à une aptitude de l'ordre du corps et de la vue, de l'enregistrement d'un instant du corps par le regard : il y a des dizaines de manières de nouer des mains ensemble comme de tourner les pages d'un livre ; les peintres et leurs modèles font profession de ce savoir, mais les petites filles et certaines belles personnes le savent aussi qui le remarquent, hors des tableaux, devant ou dedans, « de même ». C'est là, bien sûr, la science du photographe de savoir voir ainsi ces instants qui défient le cours ordinaire d'un visible ni beau ni laid. Comme dans la vie,

Au cinéma, dans les images des films les plus courants, les plus consommés par le public [...], la force émotive du geste est émoussée ; elle est ravalée par la parole, par la vue générale du plan, par son panorama. Le geste va de soi, puisqu'il est reflété par le « fidèle » vingt-quatre images seconde, dans le mouvement de la vie, la locomotion des uns et des autres.

Plutôt généreux envers ce cinéma, Guibert ne comptera que dix ou quinze minutes sur cent de film d'images inutiles, anodines, « pour ouvrir des portes, les refermer, monter dans une voiture, descendre de voiture. La rareté du geste s'est évanouie. », conclut-il ; et cette remarque se fait ainsi celle des trois locuteurs qu'on a repérés qui savaient la voir : celui qui compare des tableaux dans les églises de Venise, la petite fille qui croit voir un saint dans l'encadrement d'une porte, et pour finir le tableau lui-même qui note dans son journal ce qu'on a dit de lui.

Deux conclusions peuvent être ainsi tirées de la « science du geste » selon Guibert dans le cinéma et dans la peinture, la première c'est qu'il n'est question que de regard qui sache sélectionner des instants du corps (à contrario de certains plans de films commerciaux : celui de la petite fille sur l'auteur dans la sacristie, celui du spectateur qui compare les gestes dans les tableaux et les sait, « de même », hors la peinture), et ceci au détriment donc de ce qu'on pourrait appeler l'art de la représentation (la petite fille déboute la question de la technique artistique). La seconde, c'est l'importance qu'accorde l'auteur à la faveur de celui qui offre le geste à voir au regard (du peintre ou d'une petite fille : de n'importe qui), qui sait la belle façon, parmi des dizaines, de tourner une page ou de nouer les mains ensemble. Celui qui sait accomplir ce geste est ainsi peut-être un saint, comme dans la « remarque » introduisant sa pièce *Vole mon dragon*, Guibert note :

La plupart des scènes de cette pièce, leurs situations, leurs mots frisent le ridicule. Un pas de plus, ou un pas de moins, ou un entrechat à la place du pas, et ce ridicule, peut-être, nous entraînera vers quelque chose de sacré.

(On ne peut s'empêcher de faire une parenthèse pour noter ici la confiance précisément aveugle que l'auteur accorde aux corps des comédiens par rapport à Beckett, qui compte chacun des pas ordonnés aux acteurs. Il faut dire que la liberté ici recommandée par Guibert est gage de la beauté qu'il espère du spectacle, de la grâce, jamais prévisible au moment de l'écriture, des corps réels qui monteront sur scène³⁷. D'autre part, peut-être cela peut-il suggérer la différence des deux dramaturges ici, et rappeler l'extraordinaire attention préalable, dès l'écriture, à la visualité de la scène de Beckett, là où Guibert ne livre essentiellement qu'un texte³⁸. A charge des comédiens de réaliser, par leur beauté, ses fantômes.)

Dès lors, l'injonction du beau moment est valable, exigible, dans tout visible, que ce dernier soit enregistré, peint, mis en scène ou seulement vu (et décrit), et Guibert condamne

³⁷ A notre connaissance du moins, l'auteur n'en a jamais participé à la mise en scène, il a cependant assisté Philippe Hadrien en 86 pour celle de l'adaptation de *Des Aveugles*. Il écrit dans *Le Mausolée* : « Que le théâtre redevienne pour la beauté comme un zoo, une réserve ; qu'il suffise de se contenter, en allant au théâtre, d'aller voir des êtres d'une beauté supérieure, même se mouvant à peine, ou faire preuve de peu de talent, dont la présence serait le seul exercice : que la beauté redevienne le ravissement suprême, voilà une remarque bien absurde, bien archaïque » (MA 127)

³⁸ Texte qui reprend, d'ailleurs, pour l'essentiel et souvent mot pour mot, des situations décrites ailleurs : le dialogue avec le chauffeur dans le taxi se trouve dans le journal (MA), comme la chanson de l'enfant, et l'écrivain comme animal venimeux, la scène 16 rapporte un récit figurant dans *A l'ami* (et MA 242), le monologue du banquier (MA 250) ; l'éditeur remarque aussi que la dernière scène est « reprise quasi à l'identique dans la nouvelle *Le Citronnier* qui appartient au recueil *Mauve le vierge* », etc.

un certain cinéma de ne pas savoir saisir seulement ces gestes parmi les dizaines de gestes anodins. Seuls quelques Wenders, Godard, Duras ou Ruiz échapperaient ainsi à cette critique par l'exigence des images qu'ils prélèvent du visible, aussi doit-on comprendre que cette exigence est difficile au cinéma comme dans la vie, de suspendre dans le temps le seul beau moment du beau geste des acteurs. Il y a, dans la brièveté de la notation, l'idée d'une chance qu'aurait eu la petite fille de se trouver là, de passer par là à ce moment précis, comme le « hasard » de la photographie.

Hervé Guibert, en faisant de cette science du geste un savoir du regard à un instant donné (pris, ou ordonné), trouve ainsi le moyen par lequel reconnaître au cinéma – à un certain cinéma, qui n'est pas le plus consommé – la valeur qui le touche essentiellement : cette valeur a trait comme on l'a vu à l'instant prégnant, qui peut suspendre le geste dans ses « facultés d'émotion originelle » comme le font les peintres. Il y a, dans cette façon de considérer le cinéma comme montage de seuls plans suspendus sélectionnés dans le cours du temps comme de la vie, cette idée de savoir voir comme on ne voit pas d'ordinaire, et cette posture du regardeur, croit-on, qui s'arrête un temps donné devant quelque chose de visible comme devant une image avec cette « unité du sujet qui découpe », avant que c'en soit une, ou sans que c'en soit une, par quoi c'en devient une, forcément si le regardeur l'écrit, la photographie, la peint ou la filme.

Le regardeur fait ainsi du corps une image, ou de l'image un corps sans que nulle confusion jamais ne soit possible, parce que le corps qui fait l'image est inévitable, et irréductible à l'image : celui qui la produit comme le peintre ou le cinéaste ne paraît pour Guibert faire que reproduire ce qu'il voit (et qu'il pourrait toucher, rappellerait Barthes), et celui qui la produit en tant qu'il la forme, modèle comme Guibert dans la sacristie, ne fait que proposer son propre corps, tout aussi physique, en train de lire, à la vue de la petite fille : celle-ci reprend, cercle vicieux du voyant et du vu, la posture du peintre ou du cinéaste ou du photographe qui produit des images dans un visible fait de corps. C'est pourquoi, il nous semble, la séance de pose, cette scène de création de l'image, revient toujours dans le rapport de Guibert à l'image, parce qu'il ne sait ou ne veut, regardeur, se débarrasser de son corps pour voir.

« Car tu as besoin de savoir que mon corps circule pour qu'il t'excite, pour que tu veuilles le recaptiver. »
(MA 57)

Cette proposition de cause est isolée dans la page du journal intime entre deux blancs ; elle n'explique ainsi proprement rien, et ne s'adresse à personne de plus défini que l'autre, le tu du désir pour le je qui se fait désirer. L'extrait d'une lettre d'amour, sans doute, nous paraît cependant qualifier justement le rapport au corps qui fait l'image, ou plus précisément qui ne parvient que très rarement à faire l'image chez Guibert³⁹ ; si « recaptiver » dit avec la répétition l'histoire de la relation amoureuse, captiver un corps qui circule définit aussi bien le regard de Guibert sur les tableaux des églises de Venise que sur des corps qu'on n'a pas peints. Aussi l'ancrage dans la situation d'énonciation invite-t-il à l'inversion du locuteur et de l'allocutaire, et le corps du chasseur, du désirant, se trouve aussi bien en alerte que celui dont il veut faire son image ; comme le peintre avec ses modèles on peut penser qu'ils se battent, ou peut-être dansent-ils ensemble. Mais cette chorégraphie-là n'est jamais visible, qui vient remplacer l'image quand c'est Guibert qui la regarde.

Toute image serait ainsi invariablement une vue attribuable à un corps, un corps qui voit ou un corps qui est vu, un corps captivé, suspendu comme à un piège, dans sa circulation. De là bien sûr qu'il aime Godard et Wenders et Duras et Ruiz qui marquent ces suspens, qui échappent à « l'oubli du geste » en fixant, dans le vingt-quatre images seconde une seule image toute une seconde, comme par une utilisation aberrante, dispendieuse, du cinéma (car « l'on sait qu'au cinéma le temps c'est de l'argent », écrit Guibert) mais dont ce dernier a seul le privilège, l'effet de ces plans consiste en effet à *faire voir*, comme un répit dans le mouvement, l'agitation calculée des plans et des scènes représentées, mais aussi un « réveil » écrit Raymond Bellour, pendant lequel on peut penser, au cinéma.

Adèle H. comme Hervé, le « désir fou du cinéma »

Enfin, le portrait d'Adjani qu'Hervé Guibert délivre dans *Le Monde* pourrait formuler de façon métaphorique le rapport de l'écrivain au cinéma, sans quitter le cinéma. Dans « Adjani ou la vertu de l'excès »⁴⁰, il décrit, dans un exercice inévitable, la beauté des yeux de l'actrice, l'ovale de son visage, la blancheur de sa peau de porcelaine, son « rire excessif », « aberrant »... enfin il s'interroge : « Pourquoi je suis de ceux qui aiment Adjani ? ». La réponse est d'identification, évidemment romanesque, et il cite

³⁹ qui la fait dans les photos ; dans l'écriture, le texte ne dirait que des corps.

⁴⁰ « Adjani ou la vertu de l'excès », *Le Monde*, 28 mai 1981

Goethe, Flaubert, Dostoïevski, Edgar Poe. Parce que j'aime les passions terribles, la chasteté enflammée, parce que des hommes ont imaginé, décrit des femmes qui pourraient être elle. J'ai décidé qu'elle serait mon modèle d'identification féminine

Il évite, dit-il, « d'aller voir les films mineurs, du type *Clara et les chics types* ; de peur de ruiner l'image que j'ai formé d'elle », et la figure qu'il citera d'évidence, le rôle qui justifie cette identification, qui fait qu'il a toujours défendu l'actrice et qu'il écarte d'un revers de main les quolibets sur *La Gifle*, c'est Adèle H.

Il ne cite même pas Truffaut, c'est sans distance qu'il semble s'identifier à la folie du personnage qu'elle incarne, la passion dans laquelle elle sombre est à la mesure de son désir de spectateur qui ne voit qu'elle, en gros plan :

J'ai toujours défendu l'excès comme une vertu. J'ai toujours aimé vibrer devant un écran, démultiplier mon désir devant un visage agrandi.

Dans l'article, c'est la seule représentation de Guibert au cinéma qui sera évoquée, dans laquelle il se montre collé, fasciné au désir vibrant de l'image folle d'un visage immense. Adjani, conclura-t-il, « figure mon désir fou du cinéma. » Il s'agirait ainsi, dans ce désir du cinéma dont il paraît enfin livrer la clef, personnelle, obstinée, du désir fou d'un seul visage occupant tout l'écran ; mais ce désir, déjà, était rendu suspect par l'identification que l'auteur évoquait pour justifier son amour pour l'actrice. Entre Guibert dans la salle et Adèle H., il semble en effet que ce soit la même passion, la même folie, et en fait le même aveuglement qui fait l'identification :

Adèle H., emmurée dans sa folie amoureuse au point de ne plus voir l'objet de son amour, et de le croiser comme un inconnu, dans une avenue trop chaude du bout du monde

On notera qu'avec la chaleur on retrouve ici la sensation de pesanteur qu'on avait déjà remarquée, récurrente, étouffante chez Akerman comme dans *L'Etoile mystérieuse*, et risquée comme sur le volcan de Kurosawa, le poids de la menace qui rend si sensible l'actualité physique du corps, celui de l'amoureuse comme celui du spectateur de cinéma guibertien. Mais il est remarquable que Guibert ait retenu cette seule scène de la fin du film comme celle à laquelle son propre désir accroche, sur laquelle il colle, excessivement. De fait cette scène est celle d'un amour tel qu'il empêche d'en voir l'objet – et Guibert ne décrira pas plus avant le lieutenant banal qui est l'objet de cette passion, pas plus qu'il ne parlera des films qu'il est

allé voir. Egalement emmurés dans leur désir, Adèle H. est amoureuse de son amour comme Hervé Guibert du cinéma, et tous deux le sont au point de ne plus voir qu'eux-mêmes, concentrés sur leur passion autonome à force de manque. On pourrait même aller plus loin dans l'évidence de ce parallèle en se rappelant l'histoire d'Adèle H., devenue folle en effet de buter obstinément à l'indifférence de son lieutenant anglais, comme Guibert comme Barthes protestaient physiquement devant celle des regards à l'écran. Bien sûr, on doit dire d'elle qu'elle « se fait tout un cinéma », mais n'est-ce pas ce que Guibert fait lui aussi, à mort, y « brûlant ses cartouches », en s'inventant l'amour fou pour un objet qui deviendra indifférent : même Adjani dans le texte se dissout dans le désir d'un critique qui ne voit encore que la passion qui l'aveugle.

Ainsi, l'enfermement dont était victime le spectateur impuissant au Styx comme dans le film de Corman paraît trouver ici sa version folle, abandonnée à un désir impuissant à s'exprimer autrement que dans l'indifférence de son objet (le lieutenant/l'écran ne répondent pas au désir de Guibert/Adèle H), et jusqu'à l'indifférence même envers son objet (Guibert/Adèle H finissent par ne plus distinguer le lieutenant/l'écran) . Il semble dès lors que le cinéma dans les textes de Guibert ne relève encore jamais que d'une expérience physique qui finit par démobiliser l'image à l'écran pour ne se renverser que sur le corps du spectateur, emmuré dans la salle comme dans son désir. Ici enfin on pourrait retrouver les analyses des vrais cinéphiles Raymond Bellour ou Christian Metz (Truffaut aussi de fait), puisque Guibert cette fois ne quitte pas la salle, et paraît s'y livrer sans plus de résistance à l'aliénation cinéma. Telle est bien la situation du spectateur de cinéma que décrit Guibert d'Adèle H., que tout entière livrée à l'émotion qui affecte son corps, elle ne voit plus que sans voir, « au point de ne pas reconnaître l'objet de son amour », de croiser ce qu'elle voit comme croisant de l'invisible. Metz⁴¹ parlait ainsi d'un spectateur qui se faisait « tout-voyant » et Raymond Bellour⁴² dans des termes plus deleuziens des plis de l'émotion (mais à laquelle il affecte, lui, un corps pour l'éprouver), des effets d'accordage psychique aux modifications des plans, du travail de l'entre-image. Dans notre perspective des contraintes de l'œil dans l'expérience visuelle, peut-être doit-on dire que l'expérience du cinéma débarrasse l'œil en quête pour un temps de l'œil en corps, ouvrant à la chorégraphie incertaine de l'être-ensemble beckettien en

⁴¹ Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, union générale d'éditions, coll. 10/18, 1977. Ce spectateur « tout-voyant » au cinéma excède ainsi notre regardeur : « comment se peut-il, par exemple, que le spectateur ne s'étonne pas lorsque l'image « tourne » (= panoramique), et qu'il sait pourtant bien qu'il n'a pas tourné la tête ? C'est qu'il n'a pas besoin de la tourner vraiment, il l'a tournée en tant que tout-voyant, en tant qu'identifié au mouvement de la caméra, comme sujet transcendantal et non comme sujet empirique. » (p.71)

⁴² Raymond Bellour, « Le dépli des émotions », *Trafic* n°43.

déboutant les entraves de l'œil en corps. Il ne voit plus son écart avec ce qui est vu : il semble exceptionnellement ici que Guibert parle du cinéma sans s'y faire regarder

Corps – image – corps (inéluçtablement)

Toutefois, parmi toutes ces images dont se réveillent des corps, fussent-ils des fantômes, au cinéma comme en peinture, pour en sortir ou pour y penser (et il nous semble, comme on le suggérait chez Barthes, qu'il s'agit du même réveil face à l'image), on n'a évoqué que des « figurations », des tableaux figurant des gestes, des plans de corps... plus ou moins toujours des vues, des sortes d'instantanés. De fait, il semble que Guibert préfère à toute autre la peinture figurative, pas très moderne⁴³, les tableaux qu'il achète sont le plus souvent des portraits (le jeune moine qui ressemble à Vincent (HCR 32), « le jeune Tarsitius » (HCR 25)), ou des vues (les marines d'Aïvasovski dans *L'Homme au chapeau rouge*, ou encore la miniature du XIXème du couple qui va se jeter dans la mer déchaînée (*L'Incognito* 98-99) dont « on dirait une illustration de roman-photo »). Selon A. Buisine, qui en énumère les convaincants exemples, « la peinture se représente elle-même quand elle représente la mort. »⁴⁴. L'attirance de Guibert pour les tableaux représentant des suicides, catafalques, têtes de morts et autres ex-voto, est en effet incontestable, et on suit absolument le critique quand il démontre que « symptomatiquement la peinture dans les récits de Guibert n'est à l'origine désirable que dans le mouvement »⁴⁵ ; ce dernier découvre le plus souvent les tableaux qui l'attirent par la fenêtre des bus qui le transportent, des arrière-fonds obscurs des vitrines ceux-ci lui « cinglent l'œil de très loin, et [il] lutte contre [son] rapprochement » (HCR 33).

On a développé dans notre mémoire de DEA cet effort de l'œil de Guibert contre l'image, qui passait notamment par l'interposition d'une vitre entre le regard et celle-ci : en redoublant ce qui sépare l'œil du corps représenté (le papier de l'image qui interdit l'accès au corps – toujours supposé direct sans cela – est ainsi lui-même recouvert d'une vitre), le narrateur trouve alors à s'approprier l'image elle-même à défaut du corps⁴⁶. Il s'agirait toujours chez Guibert, observait-on dans ce travail, de nier l'image parce qu'elle empêche de

⁴³ à l'exception cependant des contemporains Barceló, Bacon et Balthus. On y reviendra.

⁴⁴ A. Buisine, article op. cit., p.101

⁴⁵ ibid. 102

⁴⁶ c'était notamment l'acte précis du narrateur enfant qui plaçait la photo de Terence Stamp sous le verre de son bureau, et embuait la vitre de ses baisers.

toucher les corps qu'elle représente, quitte à la redoubler soi-même pour croire la posséder enfin, être à l'origine du geste de son exclusion.

Ainsi, au risque de se faire voler le tableau par un acheteur plus diligent, il « laisse passer du temps entre les choses et leur désir », comme une façon de préserver une distance qui a pour nous moins à voir avec la mort⁴⁷ qu'avec le désir d'un corps trop séparé de son œil par toutes ces transparences pour ne se présenter que comme une image, comme si par un effeuillement, une espèce de strip-tease qui ferait sauter l'une après l'autre des barrières comme des vitres, au regard de Guibert pouvait finalement s'offrir le corps nu. « Cingler l'œil » ou en cligner n'ont en effet de différence qu'anagrammatique, comme une faute de frappe finalement respectée⁴⁸ ; et l'aguichage se fait entendre dans les lettres échangées de la réaction de l'aguiché : dans cet appel du tableau, violent ou discret, c'est peut-être ainsi l'œil qui agit, du corps peint sur l'autre dans le bus. Une œillade.

Ce que l'on veut suggérer, c'est que Guibert là encore par sa fenêtre de bus pourrait bien voir un corps sans la peinture dont il est fait, non par une espèce d'hallucination, un peu « cinglée », non par une méprise, mais par une obstination du désir, celle-là même qui le porte à acheter des portraits qui pourraient être ceux de Vincent⁴⁹ ou à vouloir faire peindre T. :

Le début d'un rêve secret : faire peindre T. par tous les peintres que j'aime (que T. soit aussi la collection unique de ma vie), y mettre tout l'argent que je gagne, comme un hommage permanent.

(MA 163)

Guibert note dans son journal que T. ne semble d'ailleurs pas dupe de l'intérêt de son ami pour les portraits, une remarque jalouse suggère que cet attrait vise moins la peinture que les corps qui y sont représentés :

« Tu es atteint de fièvre acheteuse », m'a dit T. l'autre soir, énervé de ce que tous les tableaux que j'achète sont des portraits de Vincent. « Tu ferais mieux de te payer des tapins », a-t-il ajouté.

(MA 418)

⁴⁷ Pour A. Buisine, « la distance et le mouvement permettent d'échapper à ce qui de funeste l'envoûtement pictural » (ibid.)

⁴⁸ « Les accidents de frappe (taper une ligne avant une autre, sauter un paragraphe, etc.), le plus souvent je les prends en compte, je respecte leur « volonté ». » (MA 56)

⁴⁹ un désir peut-être inconscient, mais on peut en douter : « J'ai enfin acheté le tableau, au bout de six mois de négociation avec l'antiquaire. Ce n'est qu'une fois qu'il a été installé chez moi que je me suis aperçu que c'était le portrait craché de Vincent, de « frère Vincent » a dit Mathieu en le voyant (il s'agit d'un moine). » (MA 360)

L'ajout final achève de démontrer ce que l'on projetait de faire : si la remarque est celle de l'amant jaloux (qui a été destitué de la folie de portraits guibertienne par Vincent), le fait que Guibert la rapporte complètement, ajout vipérin compris, ainsi que le mode indicatif du verbe être (et non le subjonctif d'un éventuel déni) dans « tous les tableaux que j'achète *sont* des portraits de Vincent », forment l'aveu d'un désir qui n'est pas tant de peinture que de corps – et particulièrement celui de Vincent, après celui de T. En outre, son désir de faire peindre T. par d'autres (peintres) que lui pourrait encore relever de cette idée de prostitution levée par T. puisqu'il s'agissait encore de payer pour que le corps aimé soit peint. Il nous semble là encore que l'imaginaire de la scène de représentation, des séances de peinture où ont posé chacun leur tour devant des peintres des adolescents qui ressemblent à Vincent, le fantasme de cette séance multipliée (le corps de T. pris, peut-être, par « tous les peintres que j'aime »), cet imaginaire d'atelier en somme, plutôt que de tableau (mais auquel ce dernier renvoie) fait davantage l'intérêt de Guibert que l'image peinte qu'il négocie avec les marchands d'art. L'imaginaire de la scène primitive (bien sûr) prime manifestement sur la trace plus ou moins colorée qu'elle laisse chez ces marchands, et le corps peint s'avère d'autant plus désirable qu'il s'est visiblement déjà donné au peintre – ce peintre qui t'a peint, tapin ?

Ce n'est pas que l'on cherche à tout prix à faire de la séance de peinture une scène fantasmagorique aussi nécessaire qu'elle l'est dans la photographie (on sait bien que certains peintres travaillent isolés, et peuvent peindre à distance de leurs modèles, d'après photo, par exemple), mais il semble que pour Guibert, invariablement un échange entre deux corps a eu lieu qui a fait le tableau, qui fait toujours la peinture.

Balthus, « continuai-je, en parfait Tintin-reporter » (HCR 87)

Témoin en est son article sur le peintre Balthus qui ne porte pas vraiment sur sa peinture, où Guibert n'évoque comme en passant que quelques toiles fameuses, présentes ou non, dans sa rétrospective au Centre Georges-Pompidou⁵⁰. L'article, une double page du « Monde des arts et des spectacles », raconte en fait bien plus longuement la biographie inconnue du peintre, et en fait l'enquête menée par l'auteur pour l'inventer.

⁵⁰ « Rétrospective Balthus au Centre Georges-Pompidou. Au hasard Balthazar », *Le Monde* 3 novembre 1983 « Enquête autour d'un portrait » est le titre générique donné en une et repris p. 22 à la suite du texte commencé p.21 du « Monde des arts et des spectacles »

Les quelques tableaux cités sont pris dans une sorte de tourbillon d'actions : ils passent de mains en mains, sont vendus, offerts, rejetés, exposés, refusés... et c'est davantage encore leur histoire que ce qu'ils présentent qui est raconté. Le critique décrit cependant *La leçon de guitare* – d'ailleurs manquante à l'exposition :

Une femme, sans doute le professeur, tient l'élève renversée sur ses genoux, une fillette aux yeux mi-clos, la prenant comme par le manche de la guitare par ses cheveux longs ornés d'un ruban, dénudant tout le bas de son corps, la main adulte proche de la fente impubère.

L'ellipse du verbe (que *fait* cette main ?) n'œuvre comme le tableau qu'à suggérer le geste qui demeure non-dit/non-montré dans le suspens ; la proximité immobile de la main et de la fente dans le tableau comme dans la phrase suffit à le réactiver dans l'imaginaire. De fait, à la violence (absente, de là sa perversité) suspendue de ce geste dans la toile en répond une autre, extérieure, sociétale, qui est la réaction à son scandale : le MOMA en a refusé le don par Pierre Matisse, « l'une des « *trustees* » du musée ayant déclaré que cette *leçon de guitare* n'était pas une leçon de morale », par quoi Guibert évoque le temps pas si lointain « où une impératrice pouvait fouetter un tableau de Courbet pour cause d'obscénité ». De l'absence de la caresse « violante » au fouet, le geste inaccompli du tableau paraît ainsi se transformer, dans le texte de Guibert, en brutalité libératrice (expiatrice ?).

Balthus, informe le critique, avait souhaité que le tableau ne fût pas exposé dans la rétrospective au prétexte qu'il s'agit d'« un tableau d'initiation réservé à une petite élite ». « Un tableau d'initiation » comme un rite, dès lors, auquel les toiles inviteraient, c'est dire si le peintre offre à Guibert matière à aventures ; ce dernier s'en saisit évidemment, qui ne décrit le tableau *Alice*, exposé, qu'en expansion du sujet, pour raconter plus longuement moins ce qu'il représente que ce qu'on a fait de lui, le rite justement, auquel il invite :

Le portrait d'Alice [qui se peigne dans la lumière d'ambre, le geste relevant habilement la combinaison pour laisser découvrir la fente,] a été rapidement acquis par Pierre Jean Jouve, qui l'a longtemps gardé dans sa chambre à coucher, au-dessus de son lit. Dans un texte étonnant, *le tableau*, Jouve a raconté comment cette Alice avait envahi ses sommes, jusqu'à quitter sa toile pour aller rivaliser avec sa vraie maîtresse. Mais quand il s'est fâché avec Balthus, en 1965, il s'est aussitôt débarrassé du tableau, le cédant à un ami. On vient de le retrouver en Irlande, et il figurera dans la première salle de la rétrospective à Beaubourg : le mauvais vernis employé par Balthus asperge maintenant son héroïne d'une jouvienne « sueur de sang », on a pris seulement soin de la recouvrir d'une plaque de verre pour parer aux éventuels coups de couteau d'un visiteur trop épris.

Deux lignes à peine pour le tableau, et le reste du paragraphe est consacré au récit magique (de magie noire) qu'il a provoqué chez Jouve. La remarque la plus précise de Guibert, la plus littérale à l'endroit du tableau lui-même, sur sa dégradation, sert ainsi (de façon exemplaire quant à l'écriture guibertienne⁵¹) d'amorce pour un autre récit encore, dans lequel un jeune homme blond poignarderait une toile, par amour.

En somme la description des tableaux ne vaut que pour le fantasme auquel ils (ou elle) invitent. Peut-être Guibert n'est-il pas le seul à avoir noté ce détail, mais il paraît symptomatique que le romancier ait remarqué qu'

Il y a toujours un petit bonhomme qui fuit dans les paysages de Balthus, sans doute moins pour en indiquer l'échelle de grandeur que pour y mettre un grain de narration.

« Sans doute », le modalisateur le plus retors, peut-être, de la langue française, affirme ainsi ce qui mériterait d'être vérifié, et précisément sans le faire ouvre la voie claire à l'hypothèse probable mais incertaine, c'est-à-dire à la fiction. La fonction du petit bonhomme se fait ainsi narrative, et on aura noté qu'il ne « pose » pas dans le paysage, ne s'y « tient » pas : il « fuit ».

Sans doute, en effet, est-il fait à l'image insaisissable de son créateur, du moins tel que le fabrique Guibert dans son enquête. Si le journaliste ne fait pas vraiment le compte-rendu de l'exposition, ni le « portrait du comte de Rola-Balthus » c'est que ce dernier lui a offert, par sa réticence aux entretiens avec les journalistes, l'occasion immanquable d'une « Enquête autour d'un portrait ». Tintin Guibert a aussitôt attrapé son carnet (il n'a pas de Milou) et s'est mis en quête de témoins, aussi muets les uns que les autres au sujet de la biographie du maître ; et c'est ce récit qu'il donne, de son enquête et non, objectivement, des résultats seuls qu'elle a pu donner.

Après avoir interrogé en vain le fils de Balthus (Thadée Klossowski), son frère (Pierre Klossowski), la femme de Bataille (Diane, « qui aurait pu nous raconter cette promenade en voiture d'un jour de 1954 au cours de laquelle Balthus va découvrir son nouveau fief, le château de Massy dans le Morvan »⁵²), un disciple du peintre à la villa Médicis (François

⁵¹ on pense à « L'image cancéreuse » dans *L'Image fantôme*, où le narrateur raconte son aventure avec la photo d'un garçon inconnu qu'il a exposée dans sa chambre ; un jour la colle se met à ronger l'image. Le narrateur, après avoir imaginé d'accélérer sa dégradation en lui instillant des acides, portera la photo à même sa peau, jusqu'à ce que cette dernière s'imprime à l'envers sur son torse, le délivrant de sa maladie.

⁵² exemple courant dans l'écriture d'articles de Guibert : la prétérition est doublée d'une sorte de prosopopée, l'ensemble étant nié, de sorte que le texte ressort à la fois manifestement et insidieusement au récit fictif, tout en donnant les éléments d'information attendus dans l'article.

Rouan), il consacre un paragraphe entier à ce que n'ont pas dit les modèles qu'il n'a pas pu interroger :

Les enfants Hubert et Thérèse Blanchard, progéniture d'un chômeur voisin de Balthus quand il habitait cour de Rohan et qui ont posé pour lui en 1937, ne pourront pas nous dire si Balthus était doux ou méchant, s'il leur donnait des confiseries pour patienter, ou s'il leur lisait des histoires, s'il piquait des colères, s'il cassait des pinceaux, s'il chantonnait en peignant ou s'il se rongait les ongles, s'il fumait ou croquait du chocolat, s'il était tatillon sur la position des socquettes le long des mollets, s'il se moquait des fourmis qui couraient dans leurs jambes et dans leurs bras ployés. Ni Thérèse ni Hubert Blanchard ne pourront nous raconter quel effet cela leur fit d'être acquis en 1941 par Picasso et de se retrouver à sa mort dans les salles du Louvre : tous les annuaires de l'Ile-de-France nous avertissent qu'eux aussi seront des anges, parfaitement muets.

Les informations sont ainsi bien données qui étaient attendues, sur la reconnaissance progressive du peintre Balthus par un pair fameux d'abord, Picasso, puis sur sa renommée devenue internationale, par le Louvre. Deux lignes y ont suffi, le reste n'étant que littérature, précisément, histoire des possibles guibertiens à partir de la pose dans un atelier de deux enfants face à un peintre.

Il fait ainsi de cette biographie un « secret de Balthus-Polichinelle [qui] semble plus ardent qu'une loi du « milieu » ou de la Mafia », et invente, d'après le peu qu'il trouve, les aventures du « petit ami Balthusz » de Rilke et des mésaventures de son chat, du « gars en question » à quatorze ans sur une photo devant laquelle « il ne faut pas être sorcier pour imaginer la complicité qui unit [la mère qui y pose aussi] à Rilke, assis de l'autre côté de l'enfant. »

L'ensemble du portrait se fait ainsi au régime de ce « sans doute » que permettent les tableaux, les photos et autres minces éléments documentaires à partir desquels recomposer l'histoire, après laquelle le critique paraît courir vaillamment, sans cesse confronté à des obstacles, des silences, des mystères. Un exemple de cette dynamique : après avoir tiré de la bouche de Jean Clair, et peut-être de photos, à quoi ressemblait son atelier (« trois nus et une nature morte en cours, des tableaux retournés »), il annonce :

Au fait, à quoi ressemble notre homme, qui se retourne maintenant lui aussi lorsqu'il se peint ? Henri Cartier-Bresson, qui lui a souvent rendu visite, [...]

Et là, dans l'élan de cette ascendance progressive, où l'on attend la révélation-description d'un des fameux portraits de Cartier-Bresson, comme Pierre et Marie Curie surpris à l'ouverture de leur porte, la chute arrive, ironique.

[...] n'a pas encore rendu public un seul portrait de lui.

L'effet de clôture sans appel de cette phrase semble de plus servi par le chiasme des sonorités qui fait se croiser « rendu visite » et « rendu public » dans leur opposition, première et définitive, à « lui », pronom qui remplace l'invu. Ainsi le mystère Balthus fait-il les aventures d'Hervé Guibert, avec force rebondissements (par Jean Clair encore, il se fera confirmer sa ressemblance avec Artaud, et apprendra qu'« il était comme recouvert d'un masque qui le faisait ressembler à Goethe de face, et à Voltaire de profil », que la lumière naturelle de son atelier est froide et vient du nord).

Si l'on doutait encore, à la fin de l'article qui a malgré tout livré toutes les informations nécessaires sur Balthus (ses lieux de résidence, dates des tableaux et publications, scandales de certains, amitiés avec Jouve, Artaud, Bataille etc.), de l'aventure qu'une telle enquête a pu constituer pour le journaliste, Hervé Guibert en personne vient saluer en conclusion, en jouant plaisamment l'aventurier-acteur épuisé par sa performance :

Il n'est pas tous les jours drôle de se déguiser en exégète et de jouer les Duluc de la peinture contemporaine. Mais quelle idée aussi de demander un article sur Balthus à quelqu'un qui est irrémédiablement allergique aux chats et qui, de surcroît, a une peur bleue des petites filles depuis que l'une d'elle – anglaise, comme par hasard – un soir de 1970, à Seaford, s'est levée de la cheminée, où elle jouait devant les flammes, pour lui piquer la joue avec une aiguille.

Avec la référence au déguisement, au jeu d'un personnage de détective privé, l'épilogue à l'enquête dévoile finalement un rôle de composition endossé tant bien que mal par le journaliste ; mais outre qu'une telle déclaration, personnelle, achève d'ignorer le genre journalistique, l'évocation de l'incident avec la fillette anglaise ne fait que renvoyer à l'épisode d'un autre récit d'Hervé Guibert (*Mes parents*⁵³), c'est-à-dire encore à son personnage.

⁵³ *Mes Parents* p. 76 Tout dans ce passage désignait que ce geste de la fillette était lié à la revue pornographique que le collégien avait redouté qu'on découvre et qu'il avait finalement jetée. Où l'on retrouve la science perverse, un peu surnaturelle, des petites filles chez le romancier. Isabella dans *La Mort propagande* est déjà une fillette balthusienne, bien qu'on ignore si l'auteur connaissait déjà à cette époque, les œuvres de Balthus.

Ainsi l'article sur la rétrospective Balthus constitue clairement pour l'auteur le prétexte à une écriture évidemment romanesque, d'un Guibert enquêteur poursuivant de ses assiduités le mystère d'un Balthus insaisissable. De fait, il paraît impossible que le critique s'en tienne sagement aux tableaux (si peu sages eux-mêmes) lorsque leur peintre est vivant, et mieux encore que vivant, refusant tout dévoilement direct de sa personnalité réelle.

Vingt pages de *L'Homme au chapeau rouge* (82 à 102) rapportent encore les tentatives de Guibert d'approcher Balthus, au Festival de Venise d'abord, puis chez lui en Suisse, où il a réussi à se faire inviter. L'atelier néanmoins ne lui sera pas ouvert, et Guibert attribue à Setsuko, l'épouse du peintre, d'avoir deviné qu'il dissimulait dans son manteau un appareil-photo et un carnet indiscrets (« objets du crime », qu'il ne commettra pas). La peinture du maître se trouve encore moins évoquée dans le roman (qui a pour sujet et milieu la peinture, les marchands et les peintres, et le faux) que dans l'article : Balthus y est traité en personnalité, en star, et le romancier raconte comment Edgar Faure les a invités ensemble à dîner à Venise alors que le peintre fuyait le journaliste, l'article (inexistant bien sûr dans les archives du *Monde*), rapportant entre autres que selon Balthus les Japonais étaient des gangsters, aurait fait scandale de sorte que Guibert se serait assuré l'amitié du peintre par sa diligence à faire insérer dans le journal différents correctifs plus ou moins fantaisistes. On y retrouve évoquée l'exposition de Beaubourg puis celles que Guibert annonçait dans l'article, à New York et Tokyo : la première est qualifiée d'« horreur », d'« absurde hérésie » à cause de la lumière artificielle comme le remarquait déjà le critique, les autres s'attirent les foudres d'un Balthus également grincheux. Les enfants Thérèse et Hubert Blanchard, « apprend-on », sont morts, de là que Guibert n'aura pu les interviewer pour son article, et Balthus d'attiser encore le mystère définitif : « On s'amusait beaucoup pendant les séances de peinture » (HCR 99)...

Finalement, outre que le secret Balthus se trouve cette fois parfaitement dévoilé (il faut y insister : dans le roman), on peut se demander ce que ce peintre, dont ne sera évoqué qu'un nu que Guibert ne verra même pas (sauf plus tard, en pensant le reconnaître dans l'album chez Skira), fait là, puisque enfin il ne partage nul secret de sa peinture avec le narrateur. Evidemment, c'est l'aventure elle-même de Guibert *paparazzo* à Venise puis dans le chalet suisse, cette façon qu'il a de soutirer au dîner (grâce à Edgar Faure !) un entretien exclusif au peintre, de cacher carnet et appareil photo dans son manteau, d'entretenir ainsi cette atmosphère douteuse de trahison qui fait l'intérêt, voire le suspense, des vingt pages : Setsuko le dénoncera-t-elle ? a-t-elle réellement senti que l'hypocrite narrateur cachait un appareil-photo ? etc. Balthus, par sa réputation, son fameux secret et par ses tableaux, fournissait de

fait un personnage au romancier, en même temps qu'un rôle de traître qui n'attendait que le narrateur.

Parmi les informations qui reviennent de l'article au roman, l'amitié vite rappelée avec Jouve, Artaud, Bataille, les séances de peinture avec les enfants, le Balthus grincheux, etc., il en est aussi une dont s'enthousiasmait le critique dans le journal, et qui n'apparaît à nouveau dans le roman que comme une fantaisie artificielle du peintre. Dans l'article, Guibert en présente la révélation comme peut-être la seule « bonne information » qu'il a pu tirer de son enquête.

Katia lisant, achevé en 1976, et qui fit la couverture du récent album de chez Skira, a réveillé une énigme : qu'est-ce que lisent les héroïnes de Balthus ? Jean Clair, alias Gérard Rénier (ou vice-versa), commissaire de la présente rétrospective, a trouvé la réponse : ces grands livres cartonnés, à couverture jaune traversée par une rainure rouge, ce n'est pas un catalogue d'exposition, c'est *Tintin* ! Hourra ! enfin une bonne information : Balthus adore Hergé et récite par cœur *le lotus bleu* ou *l'île noire*...

Les exclamations et le cri de la réussite ferait presque imaginer Tintin fêtant une découverte, sautant de joie avec ce petit ressort caractéristique dessiné sous ses pieds.

Mais Guibert se montre bien moins enthousiaste dans le roman, il manifeste d'évidentes réserves quant au jugement du maître sur ce que

54

Hergé était le plus grand créateur du XXe siècle, et le combat de boxe de Spirou [...] dépassait largement Piero della Francesca. Ça faisait partie de son chic, d'épater ses invités avec ce genre de ritournelles que Setsuko écoutait pour la énième fois. (HCR 99)

L'enthousiasme de l'article devrait peut-être s'avérer ironique... A moins que l'affection enfantine que porte Guibert à Tintin ne tienne cependant pas hors des aventures, aux qualités inhérentes à la bande dessinée, comme l'enfant se moque bien d'Hergé et de son travail du dessin et des dialogues, du moment qu'on lui laisse les aventures de Tintin reporter.

⁵⁴ Hergé, *Les aventures de TINTIN. Le Sceptre d'Ottokar*, Casterman, 1947, p.44. Tintin vient de résoudre un mystère en devinant que c'est un système de ressort dissimulé dans un appareil photographique qui mettait « knock-out » ceux qui s'approchaient du trésor... Dans *Des Aveugles*, il imagine un autre système de ressort caché cette fois dans des jumelles, et destiné à crever les yeux des ophtalmologistes.

Si l'on insiste tant ainsi, sur Guibert et Tintin, c'est qu'outre les diverses références que fait l'écrivain au personnage de la bande dessinée, les deux personnages, des livres d'HG et de ceux d'Hergé, se ressemblent vraiment, non pas physiquement, bien sûr (et c'est peut-être cela justement qui déçoit Guibert, que Balthus aime en fait Hergé, l'auteur des dessins, plutôt que Tintin, ce personnage) mais par leurs aventures : on pourrait citer ce seul exemple dans *Le Temple du soleil*, où Tintin réussit à échapper à la mort en faisant croire aux Picaros qu'il est à l'origine de l'éclipse dont il a lu la prévision dans le journal. Il se constitue en être surhumain, demi-dieu, fils du soleil, parce qu'il s'attribue, par le discours, la responsabilité de l'événement réel qui aurait évidemment eu lieu sans lui. C'est ce même fonctionnement que l'on trouve souvent chez Guibert, par exemple dans *Mes Parents* :

Le professeur principal, Mme Repel, professeur d'anglais qui m'a d'ailleurs très bien noté dans sa discipline, a inscrit dans la case appréciation générale : « enfant hypocrite ». C'est une jeune femme aux cheveux noir corbeau très courts, les seins saillants toujours moulés. Je la maudis. Dix ans plus tard j'apprends par mon amie Thérèse, qui est devenue la petite amie de son fils, qu'elle s'est fait décapiter, l'été qui a suivi l'offense comme je le calcule, dans un accident de la route.

(Mp 69-70, je souligne)

La mort accidentelle du professeur d'Anglais se trouve ainsi liée a posteriori au mauvais sort que lui a jeté le collégien, tout comme l'éclipse à l'appel de Tintin, l'acte fantastique du héros fonctionne ainsi par un simple rapprochement de situations, deux événements distincts dont le calcul révèle qu'ils pourraient fonctionner en même temps, et passer ainsi pour fonctionner ensemble. Ce système frauduleux qui consiste pour Tintin à « sauver sa peau » de personnage dans le récit, permet également à Guibert de rester présent dans le récit de cet événement qu'il rend par là-même romanesque et non plus contingent – duquel sans cela il aurait été exclu (Mme Repel serait morte sans que cela ne relève plus du personnage principal, dès lors vidé de la scène des aventures : bien sûr, l'accident ne pouvait faire partie du récit qu'à cette seule condition, que Guibert y soit lié, et ainsi discrètement suspecté de meurtre). Evidemment, Guibert paraît bien plus pervers que Tintin (qui ne tue personne, lui), mais qui pourrait croire vraiment que cet enfant ait pu causer la mort de son professeur ? et que Tintin est toujours si fondamentalement irréprochable ?

Ainsi Guibert chanterait Balthus quand il s'avèrerait qu'il aime Tintin et trouverait qu'il abuse dès qu'il serait question du talent du dessinateur... On pourrait retrouver là, comme dans sa façon de poursuivre le peintre plutôt que de décrire plus avant les tableaux, comme

dans son obstination à rechercher les enfants Blanchard sans dire un mot de leurs portraits, comme de toute évidence de trouver dans des paysages des bonshommes qui fuient plutôt que des indices d'échelle de grandeur, la même indifférence quant à l'image, au produit du travail du peintre ou du dessinateur, au seul profit, toujours narratif, de l'aventure de personnages. Que ces derniers proviennent de dessins, de peinture, ou d'écriture, ne paraît avoir d'importance qu'autant qu'ils peuvent en sortir, et n'être pas ainsi réductibles à des images. Ces derniers sont ainsi, plutôt que des images : un peintre que ses tableaux rend suspect d'indicible, des enfants qui jouent (à quoi ?) dans son atelier, un bonhomme qui fuit (quel danger ?) dans des montagnes : c'est-à-dire des amorces d'enquête, Tintin, en somme, qui n'est pas une image mais le référent moteur de ses propres aventures, qui se met dans des situations impossibles, qui a enfin pour devoir, puisqu'il est reporter, de « continuer à chercher des postures de récit dangereuses pour moi. » (HCR 62)

Si c'est là le secret de l'écriture de Tintin Guibert, d'aller courir ici ou ailleurs pour voir et raconter ce qui pourrait lui arriver, quels mystères dévoiler et quels secrets trahir⁵⁵, cela ne pourrait justifier dès lors son intérêt pour la peinture qu'en ce que cette dernière constituerait une matière mystérieuse.

La matière de la peinture et l'expertise

La « partie Balthus », ces vingt pages qui s'inscrivent comme une parenthèse au milieu du roman, s'achèvent cependant une fois que Guibert a rapporté⁵⁶ que le peintre méprise l'hyperréalisme : Hopper ? « ce petit peintre américain... mais ce n'est pas de la peinture, c'est du cinéma, des effets spéciaux » (HCR 100). Ainsi l'image se montrant comme telle, qui imite la photographie avec ce décalage étrange qu'apporte sa matière colorée et sa froideur, ne mériterait pas, malgré le travail, la technique, malgré l'évidence, le nom de peinture. « Effets spéciaux » et « cinéma » sont ici comme des qualificatifs pour dénoncer une prétention vaine, artificielle : Hopper ferait de la figuration tape à l'œil. On pourrait être tenté de comprendre les raisons qui poussent Guibert à demander à Balthus, « à brûle-pourpoint », ce qu'il pense de Hopper : peut-être ces personnages sans psychologie, paradoxalement paraissant pris sur le vif (au paragraphe précédent, aussi, Balthus évoquait sa logeuse qui avait connu Manet). Ce

⁵⁵ Mathieu Lindon consacre le premier très juste texte de *Je vous écris* au statut des secrets chez Hervé Guibert : il faut qu'ils circulent, comme le sang, comme l'écriture. POL 2004.

⁵⁶ ou inventé ; peu importe du moment que c'est Guibert et non Balthus qui nous intéresse

travail de la figuration, de la scène et de la couleur, commenté par Balthus pouvait de fait intéresser Guibert. Toutefois le dénigrement marqué par le peintre prépare-t-il de fait à autre chose qu'à ce travail d'aménagement mitigé, entre ressemblance du portrait et froideur de l'image.

« Vous savez, la peinture c'est la peinture, et ce n'est rien que de la peinture, ce n'est pas un secret et à la fois c'en est un après lequel j'ai couru toute ma vie, en le touchant parfois. » Je tente : « la couleur ? » – Non, la couleur bien sûr, mais c'est la moindre des choses. – La scène alors ? – Non, pas non plus la scène. La peinture n'a pas besoin de ça. Elle est à la fois son propre objet et son propre sujet, et c'est à ce mystère qu'œuvre le peintre. » (HCR 100-101)

Ni couleur, ni scène, vrai faux secret, l'être de la peinture ne se réfère ainsi qu'à lui-même ; mais dans ce croisement identique du sujet et de l'objet, on pourrait entendre Montaigne : « Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice : car c'est moi que je peins. » ? Lui aussi y disait travailler au portrait (de soi⁵⁷), avec le seul artifice qu'impliquait nécessairement son geste, et avec ce souci ironique de la « révérence publique »... Le mystère n'y est pas, on le sait, évoqué, si ce n'est par cette façon qu'a Montaigne de vouloir s'exhiber surpris dans sa chambre par un lecteur indiscret et invité à l'être. Cette révélation qui n'en est pas une, de la vérité de la peinture, sur laquelle se clôt ainsi la vingtaine de pages du milieu du roman nous semble ainsi justifier cette place centrale comme l'avant-propos qui serait glissé au centre de l'autoptyque⁵⁸ guibertien, une révélation qui n'en est pas une, un rappel : « ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre ». « Le peintre œuvre à ce mystère », dit Balthus, du travail de cette matière à la fois sujet et objet, créant et créée, qui nous semble si précisément relever de cette matière de soi que travaille l'écrivain Guibert, justement en en exhalant le mystère.

Une telle observation pourrait paraître sortir de notre sujet pour développer dans ses marges quelque chose dans la peinture et l'écriture qui n'aurait plus rien à voir avec l'œil, toutefois si la vraie matière de la peinture, c'est comme le prétend le Balthus de Guibert, la peinture elle-même en tant qu'elle est travaillée par le peintre, dès lors il faut bien que ce travail de la peinture soit visible à Guibert qui n'est pas peintre, lui, et que l'œil fasse à nouveau face à un objet, le tableau, qui engage ce regardeur à ranimer encore un autre

⁵⁷ de soi ou d'un autre, on attribue de toute façon à Côme de Médicis l'adage : « Ogni pittore dipinge sè ». Cité par Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Galilée, 2000, p.33

⁵⁸ Louis Marin, *L'écriture de soi*. Il parlait ainsi du *Roland Barthes* par Roland Barthes : « l'autoptyque – ce livre qui n'est pas un livre, cet autoportrait qui est un portrait (pour moi) » PUF coll. Librairie du Collège International de philosophie, 1991, p.8.

imaginaire de traces, ni abstrait, ni virtuel, mais nécessaire, celui du corps du peintre peignant, oeuvrant au mystère de la peinture. On voudrait montrer ici qu'au regardeur guibertien ne se présentent jamais que des corps au lieu des images : on a vu plus haut ce phénomène dans les portraits qui lui cinglent l'œil et qu'il collectionne, mais il s'avère que quand la peinture ne représente pas des corps, désirables comme ceux des portraits qui ressemblent à Vincent, Guibert trouve encore le moyen de faire se lever un corps en regardant des tableaux ; à défaut d'être celui représenté, il manifestera celui du peintre. On voit bien ainsi que la problématique se déplace du corps peint au corps peignant ; au premier visible succède ainsi un second visuel, mais il faut y insister : il n'y a pas de mirage à voir sur la toile le corps du peintre peignant, les dépôts de couleurs, les tracés, les empâtements, les touches légères sont autant de gestes qu'il y a imprimés. C'est ce que l'on cherche à développer chez Guibert de son rapport à la peinture, pour parvenir peut-être à une sorte de communauté, précaire, que cette dernière entretiendrait avec son écriture.

Mais auparavant, avant de montrer que le corps qui peint est unique et précis, fait de chair et actuel, comme celui qui écrit, avant de montrer que le rôle du faux dans *L'Homme au chapeau rouge*⁵⁹ est intrinsèquement lié à ce seul corps que les experts font justement profession de savoir identifier pour accorder sa valeur authentique à l'œuvre, on voudrait faire ici une parenthèse à propos de l'autre illustre peintre admiré par Guibert. L'écrivain commence en effet à parler de Balthus en paraissant avouer que c'est à défaut d'avoir pu réellement approcher Bacon, qu'il avait également « pourchassé ». Ses échecs réitérés paraissent aux pages 53 et 54 du roman, deux pages seulement couvrent la période de 1977 à un « hier soir » de l'écriture situable vers 1991 de ce désir de le rencontrer qui tient en deux ratages et quelques ouïe-dires. Il avoue ainsi au début de la « partie Balthus » :

Je l'admirais beaucoup moins que son confrère irlandais, cela me donnait plus d'aisance pour tenter de me faufiler dans sa vie sous les prétextes les plus saugrenus et les plus mensongers, alors que j'avais été à chacune de mes rencontres avec Bacon, qui n'aimait que les brutes et les palefreniers, bafouillant et rougissant comme une jeune fille, de quoi vraiment l'assommer. (HCR 82)

De fait, de Bacon dans les livres de Guibert on n'entendra guère parler que du « jet d'eau » qu'il voulait réussir à peindre⁶⁰ comme si l'admiration de l'auteur pour ses tableaux

⁵⁹ ce roman sur la peinture, dont le titre annonce assez qu'il est un portrait

⁶⁰ dans l'entretien avec Deleuze, dans l'HCR p. 54, dans le journal : « Bacon, après avoir tramé tant de scènes ensanglantées et complexes, au sommet de son chemin rêve bien de parvenir à peindre un jet d'eau ou une pièce de gazon... » (MA 216-217)

avait empêché ce dernier d'en dire davantage. On retrouve là aussi la nécessité de l'aventure pour le roman : pas d'aventure permise avec Bacon mène ainsi à l'absence de Bacon dans l'œuvre.

Cependant, un tableau de 1976 de ce dernier pourrait être à même, peut-être, de mieux mettre en évidence ce que l'on disait plus haut de cette définition de la peinture selon Balthus et de l'écriture de soi à quoi son mystère semblait renvoyer. Il s'agit en effet du *Personnage écrivant reflété dans un miroir*, que Guibert ne cite jamais dans ses écrits, mais dont l'exemple nous semble révélateur du projet de l'écrivain et de sa façon de se représenter dans son œuvre. Ainsi, au titre de la justification de l'intérêt de Guibert pour Bacon, il ne s'agira guère ici que d'une sorte d' « analyse-fiction », mais elle nous semble en revanche susceptible, à titre d'image, de comparaison, d'éclairer l'auto-portraiture guibertienne.

Un ouvrage de vulgarisation d'histoire de l'art⁶¹ donne du tableau datant de 1976 la description suivante, dans une grande page intitulée « Le corps pris à parti. Bacon, Baselitz et Gilbert and George » :

« Identités incertaines. Nu et affublé d'un faux col, le personnage adopte une position dont la perspective aberrante est corrigée par le miroir, laissant supposer que seule la réflexion produit ordre et sens. Cependant les feuillets tombés au sol ne montrent qu'une écriture fragmentaire et indéchiffrable. A ces signes obscurs dont la couleur vive attire l'attention s'oppose l'ellipse jaune qui signale sans plus de clarté le bas du dos de l'homme. » La description poursuit à propos de la psychologie clinique et le discours paranoïaque, l'aveu de Bacon que la ressemblance de l'homme à Hitler lui avait traversé l'esprit, mais finalement « l'œuvre diverge de l'anecdotique », et il s'agit d'une « figure emblématique de la folie et du non-sens humain ». Ce n'est pas vraiment là ce qui nous intéresse, qui ne nous semble pas pouvoir servir la perspective de notre étude de Guibert et la peinture, moins axée sur la psychologie que sur une esthétique, un travail des formes auquel on ne cherche pas d'explication. Ce tableau qui figure un personnage qui écrit et se reflète nous paraît en effet révéler, par des éléments propres à la représentation (composition, couleur et tracé), deux phénomènes qui pourraient être guibertiens.

⁶¹ *Histoire visuelle de l'art*, dir. C. Frontisi, Larousse, 2001, p. 478. On tire aussi de cet ouvrage la reproduction du tableau.

Francis Bacon, 1976, *Personnage écrivant reflété dans un miroir*. Huile sur toile, 198 x 147,5 cm. Collection particulière.

Le premier, c'est cette forme qui assure entre le personnage et son reflet un étrange lien, juste au-dessus du centre précis de la toile. L'ovale est en effet aux couleurs mélangées, bleu-brun, des deux corps représentés (« directement », et « dans le miroir »), sans que rien de figuratif ne permette de l'identifier. Cette espèce de boucle paraît ainsi faire partie à la fois du corps et du reflet, ou assurer du moins de l'un à l'autre une continuité en extériorité. La forme non-figurative surgit entre le sujet et son reflet, entre celui qui écrit et le soi qu'il écrit – puisqu'il est dit « écrivant reflété ».

Cette forme, proprement intermédiaire, nous intéresse ainsi en ce qu'elle paraît donner la formule non-figurative de ce qui sépare et relie le figurant qui se figure et le figuré,

c'est-à-dire le portrait précis du personnage en tant qu'« écrivant reflété ». Ce dernier n'apparaît en effet que sous la forme d'une boucle mal bouclée, mais il faut remarquer que cette abstraction se trouve contre-balancée par la couleur, qui reste celle dont sont visiblement faits les deux corps : la matière colorée qui fait la chair visible des deux corps, qui assure la présence visible de chacun, devant et dans le miroir, ne se dissout pas, bleuit à peine : *la matière reste la même dans cette fiction de l'écart*. Ce qui nous paraît guibertien dans un tel tableau correspond ainsi à cette façon qu'ont les deux corps visibles, de l'écrivain et de son reflet, de se rejoindre hors leurs formes propres (d'écrivain, de personnage ; d'écrivant, de reflet) dans une ellipse qui n'est pas un blanc, qui se trouve encore faite de la même matière qu'eux. Peut-être est-ce ainsi la même manière que Lena, la galeriste de *L'Homme au chapeau rouge*, l'experte en peinture, reconnaît finalement, à partir seulement des taches colorées qu'elle parvient à distinguer, cet être étrange (*entre l'écrivain et le personnage*) qui dit *je* dans le roman :

Lena me dit qu'elle ne voyait qu'une silhouette noire surmontée d'une tache rouge, elle n'était même pas sûre que c'était bien moi. (HCR 150)

C'est aussi ce qu'il nous semble voir dans cette forme brun bleu du tableau de Bacon, sans en être sûr, que cela pourrait être l'écrivain reflété, à en croire les couleurs. La forme non-figurative, réduite dans le texte à une silhouette fantomatique, pourrait figurer ce spectre visible qui persiste dans sa présence physique, sa matière colorée, en marge à la fois de celui qui écrit et de celui qui se reflète dans l'acte d'écrire. Les couleurs permettent de le reconnaître sans que la forme « inter-dite » dans le récit des aventures guibertienne, et ici entre les deux figures, ne le représente.

Le second phénomène guibertien qu'il nous semble entrevoir (et qui justifierait aussi, puisque tel est l'autre motif de cette analyse, l'intérêt de Guibert pour Bacon) dans ce tableau concerne l'ellipse jaune au bas du dos de l'écrivain. Le tableau dit, par la « perspective aberrante », le bouleversement de l'équilibre du corps de celui qui écrit, par opposition au reflet, qui lui ne pâtit pas de cette extravagance. Du centre nauséux que les lignes désignent, part, on l'a dit, l'ellipse aux couleurs du corps vers le reflet plus stable ; mais aussi, de l'autre côté, dans la direction inverse et qui s'effondre, s'inscrit cette autre ellipse, jaune et vide. Celle-ci est un trait de couleur, une forme vide et non pleine, elle évoquerait les auréoles de l'iconographie religieuse si elle ne flottait pas ainsi, dans un équilibre précaire, dans le dos de l'homme. Elle se trouve comme saisie à un moment de sa chute (vers les papiers éparés, peu stables eux aussi, sur le sol), ou bien au cours de son ascension que la courbe centrale de la composition dirigerait au-dessus non de la tête de l'homme, mais de l'ellipse de chair centrale. « Est-ce que c'est saint ? » demandait la petite fille en voyant dans la sacristie le tableau vivant où figurait Guibert. Pas encore ou déjà plus, serait-on tenté de répondre en observant les possibilités d'ascendance ou d'effondrement de cette auréole, si c'en est une⁶². En somme, l'hypothèse de la sainteté ou la damnation dans l'écriture de soi, ces thèmes qui appartiennent aussi à l'œuvre de Guibert, pourraient encore se trouver dans cette œuvre de Bacon.

Il s'agissait ici d'émettre une hypothèse quant à l'attirance de Guibert pour l'œuvre de Bacon, à défaut qu'il l'ait explicitée lui-même dans ses textes, l'exemple qu'on a pris de ce portrait de personnage écrivain et reflété n'avait pour ambition que d'émettre quelques pistes d'un imaginaire qu'on imagine justement commun – en outre on sait qu'il est également fait

⁶² Ou son aura, celle du personnage qui écrit, qui ne viendra le couronner que dans l'espace, l'écart de son acte d'écrire.

de ces viandes d'abattoir qui fascinent évidemment l'un et l'autre⁶³. L'objet de cette parenthèse ne visait qu'à tenter d'éclairer un intérêt non-explicité de Guibert pour le peintre, en même temps elle illustre par ce portrait d'écrivain-autographe de Bacon la forme, certes dissemblante mais toujours faite d'une visibilité de chair, qui permet d'identifier le narrateur guibertien.

Cette forme intermédiaire qui ne conserve plus, pour qu'on puisse la reconnaître, que les couleurs du corps de l'auteur à défaut de sa forme exacte, nous intéresse donc d'autant plus que la dynamique de *L'Homme au chapeau rouge* est précisément fondée sur ce problème d'identification. La perspicacité de Lena l'experte à reconnaître le narrateur à partir de quelques taches visibles n'est en effet que l'un des aspects révélateurs de cette traque vertigineuse de l'original et de la copie qui constitue le roman. Trois intrigues principales s'y mêlent, qui ont toutes pour point commun le problème de l'original et du faux : le frère de Lena, Vigo, a peut-être été enlevé par la mafia russe à cause de ses expertises qui dévoilaient trop fréquemment chez Christie's ou Sotheby's les faux qu'on y met aux enchères ; Yannis, peintre célèbre et ami du narrateur, est également copié, par des faussaires qu'il dénonce ou d'autres qu'il emploie lui-même ; le narrateur enfin, écrivain, amateur d'art et malade du sida reconnaissable encore malgré des dissemblances évidentes⁶⁴, se trouve ainsi pris dans ce tourbillon de tableaux suspects qui évidemment ne se limite pas à la peinture :

⁶³On ne pourra ici que renvoyer à propos de Bacon au livre de Deleuze. Dans *L'Homme au chapeau rouge*, la peinture de Bacon – mais cela pourrait être aussi Rembrandt, ou Soutine – nous semble revenir dans la description que Guibert fait de ces viandes qu'il trouve dans le réfrigérateur chez Yannis : « d'étranges corps de volailles plumées, énormes, trop grosses pour des pintades, plus grosses aussi il me semblait que ces oies et ces dindes que j'avais mangées à Vienne et à Munich. Je remarquai dans la chair hérissée qui transparaisait, jaune et dure comme glace, à travers des sacs en plastique souillés de sang, des barbules de couleur vert émeraude. » (HCR 71) On apprendra plus tard (p.76) que ces volailles qui forment ainsi tableau aux multiples couleurs sont des paons, que Negra la chienne du peintre éventre ; Guibert décrirait ainsi une vraie nature morte, post-morte. Plus largement, il nous semble que la fascination de Guibert pour les viandes est en lien étroit avec son « rêve de la transparence », de la dissection, de la mise à nu des organes qui ne sont pas (d'ordinaire) accessibles à l'œil, toutes entreprises consistant à faire de l'observation une expérience, scientifique ou vicieuse, du regard, qui implique toujours, en plus de l'œil qui voit, la main qui tranche dans le vif pour voir. Le plus intéressant pour nous (et peut-être est-ce justement ce que trouvait Guibert chez Bacon ?), c'est que ce pur fantasme prend toujours la forme d'un réalisme très cru dans la description des éléments (des gestes effectués, des outils utilisés, des organes observés et manipulés). Dans cette idée d'ouvrir pour voir sous la peau, dans le corps, derrière l'image, c'est de fait la peinture qui supplante la photographie jusque dans *L'Image fantôme*, il suppose ainsi à propos des autoportraits de Rembrandt que « la photo est moins forte que la peinture, à la fois plus exacte et plus superficielle (la photo, à moins de superpositions, n'a jamais qu'une seule couche) » (IF 63). « L'image posthume » qu'il dit pour finir vouloir « délimiter » de lui-même serait faite de trois autoportraits de Rembrandt (dont celui aux viandes), comme si la peinture était mieux à même, par ses superpositions, ses couches diverses, de donner une matière épaisse et définitive au corps de l'écrivain mort. Là encore, on retrouve ce phénomène par lequel le visible qui intéresse Guibert est celui qu'on peut toucher au moment de le voir, c'est-à-dire un corps qu'on pourrait aussi creuser, couper, entailler, meurtrir, plutôt qu'une image sans chair, vite indifférente.

⁶⁴ Par exemple, et pour n'en donner qu'un, Mathieu Lindon précise ainsi que « le vrai » Hervé Guibert n'a jamais mis les pieds en Russie

J'avais demandé à Yannis si ce faux était réussi, car le mot faux était très vite tombé entre nous au début de notre relation [...]

(HCR 12, je souligne)

Ce qui nous intéresse ici, c'est l'irruption dans le milieu de la peinture de ce « mot faux » qui va motiver l'ensemble du roman. Il suggère en effet ce que l'on sait bien d'autre part, qu'une toile n'a de valeur qu'en tant qu'elle est l'original peint par le peintre lui-même, que c'est là son aura. Il ne s'agit cependant pas seulement ici d'un prétexte de marché de l'art, même si les sommes colossales impliquées par ces authentications qui attirent brigands et policiers servent l'atmosphère de danger, de menace, qui fonde le suspens du roman ; cette question nécessairement soulevée par la peinture de l'identité exacte du peintre pose aussi quelque chose de l'ordre d'un réflexe spécifique du regardeur devant les tableaux.

De fait, si l'on essayait de montrer plus haut la façon dont Guibert semblait être attiré par les corps dans les portraits plutôt que par la peinture elle-même, qu'il s'achetait des « t'a peint » et s'inquiétait plus des enfants Blanchard dans l'atelier de Balthus que de leurs portraits accrochés au Louvre, il s'avère que la question du corps se repose face au tableau même quand celui-ci n'en représente pas, dans cette mesure évidente et sur laquelle insiste *L'Homme au chapeau rouge*, que la toile est, doit être de façon essentielle, la marque d'un seul corps, encore individuel, actuel, physique : celui du peintre. Aussi l'amateur d'art apprendra vite, auprès de Lena, comment distinguer un vrai Aïvasovski d'un faux – et pourra ainsi jouer les prétendus marchands pour mieux négocier auprès des professionnels. Cependant cet amateur ne nous semble ainsi éclairé que dans la mesure où son œil a appris à reconnaître les traces du pinceau qui permettent d'identifier les gestes appartenant au corps du seul peintre.

Plus je l'examinais, plus toute une partie du tableau, comme elle me l'avait appris, ne pouvait pas à mes yeux avoir été peinte par Aïvasovski, révélant trop d'imprécision et de faiblesse dans la peinture.

(HCR 59)

Dès lors, la science du regardeur de peinture résiderait en cette compétence : retrouver le corps du peintre dans les traces qu'il a laissées : dans les traces que lui seul a pu laisser, non pas un de ses faussaires. Cette investigation pose ainsi une différence fondamentale avec celle du regard photographique guibertien (comme de Barthes, mais on y reviendra), puisque l'on a vu que tous deux privilégiaient les visions de seconde main, ces photos comme d'amateur ou

de reportage, qui ne paraissent montrer que ce qu'on aurait pu voir soi-même à la place du photographe, et qui enjoignent à prendre la place du photographe, à vouloir se débarrasser de lui. Ici, face au tableau, le regardeur ne semble même pas tenté d'évacuer l'auteur de ce qu'il voit : à l'inverse, il le reconstitue, il recrée à partir des traces sur la toile les gestes qui les ont laissées, le corps étranger du peintre. Le mystère de la peinture est ce à quoi œuvre le peintre, disait Balthus, et c'est bien cet ouvrage-là que semble réanimer le regardeur à partir de son produit visible : *ogni pittore dipinge sè*. Voir de la peinture consisterait en un voir peindre, c'est-à-dire retrouver dans le tableau le corps tout aussi secret que patent qui l'a peint.

Peut-être ne s'agit-il ici que d'une évidence, que la peinture ne se fait pas sans peintre, mais on retrouve ainsi le souci narratif qui est celui de Guibert devant l'image, avec cette particularité que le tableau – contrairement à la photo – l'amène à considérer, en toute étrangeté, le corps d'un autre, résolument individuel et différent du sien. Narcisse dérouté ?

« *Mon corps ne sera jamais le tien* » (2. *Guibert et les peintres*)

La fascination de Guibert pour la peinture procède d'une comparaison avec sa propre pratique, l'écriture ; aussi l'artiste talentueux l'attire-t-il comme une sorte de double.

Je rôdais dans son atelier. J'aimais Yannis. Ce n'était pas une attirance érotique, j'étais fasciné par son obsession de lui-même, liée à sa capacité de travail qui me paraissait encore plus forte que la mienne. C'était un cas limite, je m'observais moi-même à travers ce petit bonhomme génial, bourreau de lui pour son œuvre. (HCR 69)

Ainsi Guibert fait-il de Yannis un autre Narcisse créateur, suggérant ainsi ce dont on se doutait bien par ailleurs, que le corps du peintre dont les gestes se déposent sur la toile ne relève pas de cet objet comme le « t'a peint » que le regardeur pourra à la suite du peintre soumettre à son fantasme. Le bourreau l'est de lui-même et pour son œuvre, dans un cercle fermé, qui ne permet nulle appropriation. Guibert raconte plus loin son histoire avec un jeune peintre chez qui il se rendait fréquemment,

chez qui j'allais simplement dormir, sur son petit matelas posé dans un coin à même le sol, [...] tandis que lui continuait ses tâches, raclait, vaporisait l'acrylique, recouvrait la figure qu'il avait peinte la veille pour la recouvrir par une autre figure. [...] je croyais que cette amitié avec ce jeune homme

durerait toute notre vie, qu'il vivrait avec moi, que je saccagerais tout mon appartement pour qu'il soit à l'aise en peignant. (HCR 110-111)

Comme avec Eugène Savitzkaya avec qui il rêvait d'une vie commune, son « frère d'écriture⁶⁵ » qui écrivait dans une pièce voisine, comme il aimait entendre le son du piano de « la jeune fille d'à côté »⁶⁶ et imaginait encore ce voisinage durable, les artistes semblent toujours devoir apparaître chez Guibert dans l'idéal d'un quotidien non pas vraiment partagé, mais dans la discrète proximité d'un voisinage. De fait, quand il invite le jeune peintre à le rejoindre à Rome, le faisant imprudemment sortir de cette sorte de routine, toujours associée au local, qu'ils avaient aménagée pour leur amitié : « aussitôt, et de façon totalement imprévue, il m'a répugné » (HCR 112). Les artistes dans l'œuvre d'Hervé Guibert sont peut-être les seuls à motiver chez lui cette sorte d'attirance violente en même temps que très sage, un désir timide – devant Bacon « qui n'aimait que les palefreniers », il bafouille et rougit comme une jeune fille. Cette réserve, singulière, se situe pourtant dans un contexte où le corps de l'artiste désiré est toujours très proche, disponible, mais comme mystérieusement intouchable. Cette seule explication, peut-être, passe discrètement dans la lettre à Eugène : « car je connais le besoin d'isolement » (PA 64), dès lors cette retenue serait celle d'un artiste envers l'autre, et l'écrivain ne décrit ainsi qu'une proximité spatiale, dos à dos, des deux corps penchés chacun sur son ouvrage :

Je rêve d'un espace commun, peut-être cloisonné, peut-être seulement dos à dos et chacun tourné vers une fenêtre [...], deux chambres parallèles irriguées par une semblable densité lumineuse, un air et des microbes communs, ne faisant que partager les repas et le sommeil, et nous séparant, chacun vers notre ouvrage, qui aimerait être le filigrane l'un de l'autre... (PA 66)

L'imaginaire que développe Guibert de l'artiste (ici devant le livre juste sorti des presses d'Eugène Savitzkaya, avant de le lire) est toujours ainsi un imaginaire de corps dans un espace, de postures de ce corps à la fois proche et intouchable⁶⁷, et livré, comme lui, à l'activité d'écrire, ou de peindre. Cette circonspection autour de la singularité de l'artiste, cette distance qu'il préserve face au créateur qu'il admire, est trop exceptionnelle chez Hervé

⁶⁵ « Lettre à un frère d'écriture », revue *Minuit*, n°49, mai 1982, repris dans *La Piqûre d'amour*, pp. 63-68. Dans ce voisinage idéal, on pense évidemment aussi à Michel Foucault.

⁶⁶ Dans *Mauve le vierge*, pp.133-144

⁶⁷ Ainsi d'Eugène écrivain, il aime à imaginer : « tu serais en caleçon, et jamais je ne verrais ton sexe, et il me plairait d'imaginer que tu n'as pas de sexe, qu'il est indéfini, que c'est peut-être une fente. » (PA 65)

Guibert pour que ne soit pas encouru le risque, si l'admiration n'est pas totale, si elle ne frôle pas le sacré, de tomber dans la comparaison, et dans une ambiguïté perverse lorsque le pacte d'écriture était l'éloge.

Il en est ainsi du court texte, étonnant, de préface au catalogue de l'œuvre de Denis Laget⁶⁸, voisin de l'auteur un an à la villa Médicis : l'écrivain n'y fait – presque impitoyablement pour le peintre – que manifester à son endroit une sorte d'animosité, en mettant en valeur sa prétention :

Il ne prenait des cours d'italien que pour pouvoir répéter : « Sono-oune-grandé-pittoré ». Je suis un grand peintre, tu n'es pas le seul à le savoir.

Méchant Guibert, qui reconnaît le talent de l'artiste en même temps qu'il dénonce son caractère odieux. Méchant Guibert aussi, qui dans une sympathique cruauté, ne fait que rapporter une anecdote entendue à son sujet parce que

vraie ou fausse, j'aime bien cette histoire [d'arriviste « rêvant seulement à la carrière de peintre, à sa richesse, à ses mythes fabuleux »] : elle me parle, et elle parle aussi de l'écrivain que j'essaie d'être. Entrée dans les ordres, entrée en peinture, entrée en littérature, années d'apprentissage, premiers coups de piolet à la base de la haute montagne, de fantômes sédimentés, qu'il faudra graver. Prière, pinceau et stylo.

Très vite ainsi, l'art de ce peintre-là se trouve mêlé, et peut-être un peu noyé dans la vocation littéraire de Guibert, son sujet à lui, le sujet infini de son œuvre. Le texte commençait fort déjà, par ces mots :

Pas de pot (pas de peinture pour le verbeur), l'œuvre de Denis Laget est indiscutable. Denis Laget est un peintre-peintre [...]

Et ceci s'avance immédiatement comme prétexte pour parler mal du peintre, si isolé dans son art comme « le verbeur » l'est dans le sien, en parallèle infranchissable, qu'à défaut des tableaux, l'écrivain annonce : « Puisqu'on a du mal à parler de cet art, parlons du bonhomme comme d'un personnage, que nous avons un peu fréquenté à la Villa Médicis [...] » Dès le second paragraphe, les produits de la peinture sont déroutés vers celui qui en œuvre au mystère, et dans la phrase où Guibert l'institue forcément personnage, « nous »

⁶⁸ *Denis Laget*, villa Médicis, galerie Montenay, Paris 1990

arrive enfin, presque essoufflé de n'avoir pu arriver plus tôt. De façon systématique dans tout le texte, on en apprendra autant sur Denis Laget, le « peintre-peintre », que Guibert peut en dire de lui-même, irrésistiblement là encore « écrivain-écrivain » là où il aurait peut-être enfin dû être l'auteur plus effacé d'un texte sur l'œuvre d'un peintre. Mais Guibert, on l'a dit, n'est pas Deleuze (Laget n'est pas non plus Bacon). Aussi en guise d'éloge du peintre à l'avant de ses œuvres, ce que l'on peut lire de la part de Guibert, c'est qu'ils se ressemblent : également méchants, paresseux, infatués d'eux-mêmes, et amoureux talentueux de leur art.

Denis Laget s'échine à reproduire et à réinventer, à rendre neuf, brillant et mystérieux, le B.A.BA objectif de l'histoire de la peinture. L'écrivain, qui écrit dans l'amour de la littérature, talonné, humilié et éperonné par ses fantômes, fait pareil. Comme Denis Laget, contre toute apparence, il ne se compare pas.

Si l'ambiguïté demeure quant à l'identité de ce « il » qui ne se compare pas, c'est qu'il en est du peintre comme de l'écrivain, à ce point sujet et objet de leur œuvre, à ce point comparables dans leur prétention à croire que leur prétention est fondée, et qui la fonde de fait, qu'entre l'écrivain qui « cherche des postures de récit dangereuses pour [lui] », il en sera toujours immédiatement « comme [du] peintre [qui] broie l'ocre et le colotar, malaxe inlassablement du rouge sang ou du bleu grec, ou piétine sa toile au lieu de l'affronter. » (HCR 62). Mais de façon incomparable, toujours exclusivement singulière.

Dans le texte « sur Laget », il écrit

Il saute aux yeux que l'objet de la bonne peinture, même si elle est désincarnée, déviandée, ou ordonnée dans son degré zéro d'abstraction, est toujours dans ce malaxage de la pâte couleur-chair comme le boulanger qui pétrit à l'aube.

Dans ce passage de la boucherie à la boulange, ne reste ainsi essentiellement que l'ouvrage de la matière, l'artisanat génial de l'individu dans l'atelier. Et le *work in progress* de l'homme à l'œuvre prévaut sur le résultat : ailleurs on lira que « les études sont souvent plus belles que les travaux finis (HCR 128) en écho à « l'étude (par exemple ce cavalier des guerres napoléoniennes) est souvent plus belle que le tableau chiadé » (MA 412 et Ami 109). Le goût de Guibert pour l'esquisse, pour l'inachevé en peinture participe ainsi de cette

manifestation du corps à l'œuvre, dans l'œuvre. Aussi *L'Homme au chapeau rouge* s'achève sur cet aveu dès lors évident⁶⁹ :

De nouveau je pourrais appeler ce livre, comme tous les autres livres que j'ai faits,
L'Inachèvement. (HCR 154)

On notera cette idée de « faire » des livres, qui correspond encore à l'activité, la pratique, l'ouvrage de l'écriture plutôt qu'au résultat, et on ne jouerait que peu sur les mots en disant que Guibert « livre » son corps littéralement. C'est aussi ce qu'il voit faire aux peintres dans leurs tableaux.

Et s'il faut pour finir en revenir à la dynamique romanesque du faux, c'est que ce corps livré du peintre ou de l'écrivain, ne constitue pas une abstraction ni une image, s'il est « un fond commun » à tous les arts selon Guibert⁷⁰, c'est l'activité brûlante d'un corps au travail, d'un seul corps actuel et fait de chair qui malaxe la matière (des mots, des pâtes colorées). Face au tableau, le regardeur écrivain paraît reconnaître d'abord et avant tout (en deçà, au-delà, en-dehors de l'image) ce travail, cet effort des gestes d'un corps irréductible, incomparable, qui ont fabriqué l'œuvre.

Le dernier chapitre des *Lubies d'Arthur* s'intitule ainsi « le tableau », on le copie ici pour qu'apparaisse dans toute son étendue l'affection physique que manifeste la peinture (dès 1983, bien avant *L'Homme au chapeau rouge*) pour l'écrivain.

Il parvint dans une région où le sol était d'une variété de couleurs extraordinaire : entre la terre ou la gadoue, la glaise molle ou sèche, la mica et les pierres, il lui suffisait de se baisser et de tendre la main pour avoir sur le bout du doigt, l'ongle ayant un peu gratté la pierre, une poudre d'ocre étincelante. Il vida d'abord un de ses tubes pour recueillir ces poussières d'hématytes [sic], de pyrites, et il les mélangea avec la lie de pourpre qui s'était incrustée au fond du verre. Avec une pierre à biseau il coupa ses derniers cheveux, et les attachant avec l'effilochure de la cordelette qui retenait

⁶⁹ cette phrase se justifie aussi dans son contexte par le fait que le narrateur vient de perdre dans les malles d'un avion les cinquante pages de la fin de son manuscrit. On pourrait d'ailleurs suggérer que cette perte a encore une vocation romanesque, qui revient à la problématique du faux dans *L'Homme au chapeau rouge* : dans « Le Roman posthume », brève nouvelle de *La Piquûre d'amour* (pp.68-75), le narrateur rapporte avoir trouvé le moyen de reconstituer le roman auquel aurait rêvé un certain Jean L. jusqu'à son suicide dont les bribes sont dispersées de façon fantastique, sur tous les lieux qu'il a traversés. Il le livre ainsi, reconstitué par son œuvre (précisément), au lecteur, et « avec d'imaginaires ciseaux », pour que ce dernier ait le loisir « de composer un autre livre à partir du matériel fourni » (PA 75). L'invitation à écrire prend encore, dans la longue métaphore fantastique du texte, la forme d'un travail manuel : la littérature est ainsi partout, au corps de l'écrivain d'en faire une œuvre personnelle, intrépide.

⁷⁰ On reprend ici l'expression à Deleuze, mais il faut noter que pour ce dernier le fond commun était « de mots, de lignes et de couleurs », c'est-à-dire sans corps encore, sans qu'il en soit d'une matière à malaxer comme ça l'est chez Guibert..

son pantalon, il les colla au bout d'un de ses stylets dont il venait de briser la plume. Il relava dans un ruisseau tout ce qui lui restait de la croûte de ses parchemins, et les racla tant qu'il put, puis les malaxa avec sa salive pour en faire une nouvelle pâte blanche qu'il désépaissit à la force de son poing. Il prit les pinceaux, la toile, la poudre de ses couleurs et le jus de ses couilles et traça un premier trait, qui pouvait être la fin d'une paupière. Il n'y avait là aucun miroir. Il pouvait bien peler sa peau pour donner un relief au tableau, il ne sentait plus rien.

Son corps disparut, aucune fouille ne parvint à l'exhumer, mais il laissa au monde ce petit autoportrait sardonique où on le voyait coiffé d'un chapeau noir, de ces chapeaux de deuil ou de séduction, agrémenté non pas de la rosette noire ou de la fleur écarlate, mais de la couronne d'épines de l'anathème. (LA 117)

Ceci est son corps : salive, peau et sperme mélangées aux poussières du sol, dont la matière a été étalée avec ses cheveux. Outre que la fin du texte suggère que tout son corps est passé dans le tableau, ne laissant aucun reste ailleurs à exhumer, l'autoportrait qu'il « laisse au monde » n'est ainsi pas tant son représentant désignant son absence (comme dans l'imaginaire sartrien), qu'il en devient l'unique et singulière présence matérielle. La peinture, l'activité du peintre paraît aussi fasciner Guibert en ce qu'elle fait disparaître inéluctablement le corps dont elle est faite essentiellement. S'il se compare aussi au peintre, peut-être est-ce au titre de leur vocation commune à disparaître alors qu'ils se sont livrés, « corps et âme », jusqu'à l'épuisement, physiquement, dans leurs œuvres. En témoigne la figure finale d'un Rembrandt en Christ excommunié, comme pour souligner la fatalité d'une méprise qui consiste à ne voir qu'une image dans le tableau, ou dans le livre, quelque chose de ressemblant dans l'autoportrait, alors que selon Guibert c'est tout le corps de l'artiste qui s'y trouve livré, sa chair et son sang : le tableau ou le livre est une transsubstantiation ;

Je lèche des icônes (pensée venue en jouissant seul hier soir) (MA 213)

De là que le peintre privilégierait chez Guibert les autoportraits funèbres :

Comment le peintre se peint-il ? Blessé (Courbet), seul dans son atelier terreux (Géricault), le chapeau encerclé d'une couronne d'épines (Rembrandt) (MA 182),

comme

je dis à T. que cette torture de mon corps est peut-être une délibération romanesque (MA 25).

L'idée catholique du sacrifice est ainsi récurrente, sans qu'il faille bien sûr se méprendre sur cette religiosité car :

le catéchisme est ce qui pervertit le mieux l'enfant : l'Évangile est une espèce de conte formidable, qui donne un fond d'images terribles et érotiques, exalte le martyr, suggère le goût du sang, et par les transmutations divines, les miracles, les absorptions métaphoriques, transmet le système des images, du délire, de la poésie ; imprime, enfin, un fantasme de postures qui vont de la flagellation et de la crucifixion au bain de pieds et à la pietà. (MA 36)

Système d'images, de postures... Le mythe qui glorifie le corps un et souffrant, et qui revient après sa mort dans un autre sans levain qu'on absorbe⁷¹, participerait ainsi d'évidence aux visions qu'a Guibert de corps plutôt que d'images dans la peinture.

Enfin, c'est aussi parce que le tableau constituerait le corps du peintre que Guibert pense un moment à n'attribuer peut-être son attirance pour la peinture qu'à son être-écrivain :

L'idée que dans un art il faut laisser sa peau (Millet rapporté par van Gogh).

Ce qui au fond préside à tout cela (refuser de m'ôter le plaisir de rêver que j'aurai peut-être un jour du plaisir à peindre), n'est-ce pas l'envie d'écrire sur la peinture, plus que l'envie de la peinture elle-même, le rêve de la peinture comme sujet de roman ? (MA 181)

De fait, *L'Homme au chapeau rouge* sera ce roman, qui ne traite que du faux, c'est-à-dire de la perversité qui consiste à faire prendre pour le corps d'un autre le sien propre, dans un sens ou dans l'autre, du moment que ça circule, que ça vive et que le corps, un, se multiplie dans ses métamorphoses : Yannis dénonce comme faux des toiles peut-être authentiques, faisant ainsi monter sa cote, sa légende, son personnage en somme. Guibert intitulera une préface à un de ses catalogues⁷² (car Yannis s'appelle aussi ailleurs Miquel Barceló), « Barceló, le peintre aux métamorphoses », en disant de lui qu'

il est le peintre des avatars fulgurants. Comme s'il était sûr de lui-même, de son art, qu'il pouvait endosser un milliard de peaux [...] (Barceló 15)

⁷¹ « J'aime que ça passe le plus directement possible entre ma pensée et la vôtre, que le style n'empêche pas la transfusion. Est-ce que vous supportez un récit avec autant de sang ? Est-ce que ça vous excite ? », demande-t-il dans *Le Protocole compassionnel* (p. 105)

⁷² *Barceló, le Peintre aux métamorphoses*, Nîmes, Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain, 1991 ; le texte est repris dans *Miquel Barceló*, éditions du Jeu de paume. Réunion des musées nationaux, 1996. C'est cette dernière édition qu'on utilise pour la pagination et les références suivantes.

ou laisser la sienne, à chaque fois, un milliard de fois ?

Le voici en train d'attaquer sa toile à coups de tronçonneuse (pour y faire la pluie et le beau temps), après l'avoir piétinée dans ses godillots de lutin ou ses chaussons de plastique de ballerina aérienne, le voici en dresseur de libellules ou en muséographe, en astronaute, en argonaute, le voici peintre du vide et du fouillis, Narcisse du Caravage au bord de sa toile, singe savant travesti en peintre dans les oripeaux de Chardin, le voici grelottant dans une chapelle désaffectée de l'Institut Curie et peignant ses bibliothèques, le voici Tintin en Afrique, au Mali, au sec, rouillé par la poussière [etc.] (Barceló 15)

L'anaphore qui rythme le texte dit assez que c'est le peintre que Guibert voit sis dans toutes ses toiles. Autre aventurier frénétique, l'ami Barceló est un vrai personnage, et s'il n'y pas l'ambiguïté dans ce texte-là, comme dans celui sur Laget, de la comparaison qu'on sent poindre pourtant (et jusque dans Tintin !), c'est que, Guibert le signale juste avant de conclure,

Il y a toujours comme un voile d'enfance qui bruisse entre le tableau et ce qu'il évoque, davantage qu'il ne le représente. En cela, Barceló me semble plus un peintre-poète qu'un peintre-écrivain, il n'est pas spécialement narratif. Sa narrativité serait sa limite. (Barceló 17)

Telle serait alors la différence, que si les peintres font des personnages pour les histoires des écrivains, ils ont cependant la délicatesse de ne faire quant à eux, que de la poésie, des images. On trouverait en outre avec cette enfance voyante « qui bruisse entre le tableau et ce qu'il évoque » quelque chose qui rappelle les *Peintres de la vie moderne* de Baudelaire, comme dans ce « Barceló ne peint pas ce qu'il voit, mais ce qu'il a vu, l'a ébloui, ou simplement estomaqué. [...] Point d'intermédiaire objectif entre Barceló et sa peinture, point de modèle sinon qu'imaginaire » (15-16). Et justement c'est peut-être là ce qui fait qu'ils s'admirent et qu'ils ne peuvent que s'entendre, que l'un « pourrait peindre les yeux fermés » (16) puisqu'il ne peint pas ce qu'il voit, et que l'autre, l'écrivain, ne voit jamais que lui, le peintre, peignant « debout, comme pissent les hommes » (17) ou « manchot et avec les pieds » (16) puisqu'il ne voit pas ce que le peintre peint : il le voit peindre. C'est du moins ce qui apparaît dans l'écriture de ce regardeur, que le peintre qu'il aime peint en aveugle, en « ébloui » – en « voyant » baudelairien – et présente ainsi son corps *au lieu de ses tableaux*. Guibert quant à lui n'est pas baudelairien, pas « voyant » : plutôt photographe, ce regardeur

s'étonne de l'étrangeté fabuleuse avec laquelle le peintre ne peint pas ce qu'il voit : « Barceló sort de la corrida pour la peindre » (16) ; l'écrivain voit ainsi dans le tableau de corrida Barceló s'y trouver et en sortir. Sa voyance à lui, comme Barthes le disait du photographe, « ne consiste pas à « voir » mais à se trouver là », aussi retrouve-t-il les corps là d'où ils sont sortis, aussi ne peut-il en faire que des histoires, car il faut avoir vu, y avoir été, pour être ébloui, « comme Aïvasovski, qui allait contempler la mer depuis la jetée de Feodossia, et rentrait dans son atelier pour la peindre en gants blancs et par tous les temps » (15). Si Guibert est romancier et non poète, regardeur et non « voyant », écrivain et non peintre, c'est qu'il rechigne à dépeindre une tempête s'il n'y a pas risqué sa peau⁷³.

Enfin, mais peut-être est-ce la perversité à laquelle invite Guibert qui justifie cette observation, un singulier phénomène se produit encore dans ce livre *Barceló* : ce dernier contient, de façon anodine sinon banale, des extraits d'entretiens inédits avec Hervé Guibert, mais les marges du texte donnent, avec la source précise de chaque texte, les indices de toute une histoire parallèle :

Miquel Barceló, extrait d'un entretien inédit avec Hervé Guibert, Palma de Majorque, 13 novembre 1990 (28, 50 et 59)

Miquel Barceló, extrait d'un entretien inédit avec Hervé Guibert, Paris, atelier de lithogravure, 21 novembre 1990 (56)

Miquel Barceló, extrait d'un entretien inédit avec Hervé Guibert, Ségou, 17, 18 et 19 avril 1991 (82)

Là serait la perversité, guibertienne après Guibert, d'afficher subrepticement – ou de dénicher – les indices d'une aventure qui vient doubler celle de *L'Homme au chapeau rouge* : les lieux (Palma, Paris, Ségou) et les dates (le 13 puis le 21 novembre 1990, trois jours d'avril de 1991) dénoncent une succession de rencontres, et tracent l'itinéraire d'une poursuite encore : après celle de Balthus et de Bacon, celle de Barceló. On imagine l'amateur de l'œuvre de Barceló amené à s'interroger sur l'identité de cet Hervé Guibert qui se trouvait avec le peintre, ici puis là, sur un continent et l'autre, pour faire avec lui ces entretiens. La présence de Guibert est ainsi discrète, et par le silence qui entoure son nom de voyageur comme la nature exacte de son assiduité auprès du peintre, c'est une sorte de fantôme qui se

⁷³ Du moins prétendument, toujours, on pense notamment à la menace récurrente dans l'œuvre que constitue le Trou du diable de Croix de vie, surtout exploitée à la fin de *Fou de Vincent*.

lève, est-ce un riche mécène ? un pervers ? un amoureux ? un *paparazzo* exclusivement attaché à la personne du peintre ? Mystère. De la même manière, rien ne dit non plus dans le catalogue que les deux portraits qui y figurent⁷⁴, « *L'enfant malade*, décembre 1990 » (62) et « *Le vieil enfant*, décembre 1990 » (63), représentent ce même homme aux yeux bleus avec qui le peintre a longuement échangé à Palma, à Paris, à Ségou, et qui est mort à Paris l'hiver suivant. Bel hommage, très juste envers cet écrivain, qui dès lors a consisté de la part du peintre à nimer de mystère le personnage de son ami mort dans son catalogue ; en glissant ça et là d'obscurs indices d'une aventure commune, il témoigne d'un fantôme présent dans les textes et jusque dans les tableaux, comme une invite posthume à l'écrivain, à hanter cet autre livre encore.

On le voit, les textes de Guibert sur la peinture forcent à glisser systématiquement des tableaux aux peintres, de l'image toujours au corps visible qui l'a produite. Invariablement le regardeur mue son regard sur le tableau en aventure : que l'objet tableau représente un corps, et ce corps sera celui d'un modèle qui lui clignera de l'œil ou le lui cinglera, que ce tableau représente la mer, et c'est Aïvasovski avec ses gants blancs qui rentrera à l'atelier pour la peindre... Quoi que le tableau trouve à représenter, de fait, Guibert y voit sis le peintre malaxant la matière. *Mauve le vierge* rassemble ainsi les trois corps qui hantent le tableau – et leurs fantômes sont de chair, jamais de purs esprits : corps du peintre, corps peints, et corps du regardeur. Le père de Mauve, un jour, s'est mis à peindre une fresque : copiée d'une revue d'art bon marché,

elle représentait un horizon, bordé par une grève où les silhouettes de trois corps vinrent se poser, de dos, encore nus pour l'instant, suivis par l'assemblage un peu complexe d'un hydravion qui prenait son vol. Le bras d'un des trois corps assis, celui de droite, dont le dos immense semblait le fait

⁷⁴ Dans *L'Homme au chapeau rouge*, on lit : « Il y a des événements qui résistent à leur tentative de restitution par l'écriture. Cela fait trois fois que j'essaie de raconter les séances de pose avec Yannis, et trois fois sur plusieurs mois que j'ai senti la nécessité de déchirer immédiatement le papier. C'était une trahison, une banalisation de la solennité de l'instant. J'avais un vrai mystère à raconter, donc quelque chose d'insaisissable : la fuite de la chair dans la peinture, la saignée progressive de l'âme sur la toile ». *Le Portrait ovale*, raconté par le modèle ? non : l'inverse de *L'Image fantôme* « C'était un amour d'une tension extraordinaire qui passait entre ces deux regards, de celui qui fixait en peignant, et de celui qui fixait en étant peint. C'était une activité physique qui aurait rendu dérisoire l'acte érotique, qu'elle comprenait sans l'exprimer, il va sans dire. Mais la même chose aurait pu être racontée tout à fait autrement, elle aurait pu prendre dix pages tout autant que quelques lignes lumineuses que je n'ai pas trouvées. C'est le hasard et le désespoir de l'écriture qui ont figé ainsi cet épisode, jusqu'à ce que je le déchire et le recommence, à jamais, toujours le même jusqu'à la folie, jusqu'au silence. » (HCR 108-110). On retrouve ici les termes mêmes de la séance de photo avec la mère, « le désespoir de l'image » se faisant ici « désespoir de l'écriture » : de fait, le tableau existe, n'est pas une « image fantôme », aussi figure-t-il, sans le récit de la séance, dans le catalogue de Barceló, comme une « séance fantôme ».

d'une malformation, se tendait pour le désigner, et on était sur le point d'apercevoir, si la copie était un peu poussée – une semaine suffirait –, une mince tranche de sa face. Mais ce personnage n'eut jamais d'yeux ni de bouche sur ce mur que Mauve fixa sans le savoir pendant toute son enfance [...]

(MV 24)

L'histoire est celle de Mauve, dont le père n'acheva jamais la fresque bien que ses gestes, peu sûrs et délicats, la dilution des couleurs de la mallette, leur barbouillage soient attentivement décrits. La mère tue le père d'une balle dans le dos, laissant Mauve « entièrement seul avec la fresque », trace du corps paternel que Mauve va en effet prendre pour tel.

Il n'oubliait jamais que c'était la main de son père qui l'avait tramée, même s'il l'avait signée de sa veulerie [...] la fresque régentait l'appartement, l'âme de son père s'était logée dans le bleu insidieux de la falaise, il voyait tout.

(MV 27)

La fresque se fait ainsi corps substitut à celui du père, qui recueille son âme, et Mauve rêve de violence physique exercée sur ce corps de peinture,

qu'il la frottait avec de la fange, qu'il lui crachait à la face, qu'il renversait contre elle le seau à ordures, qu'il la griffait avec ses longs ongles qu'il ne voulait pas couper, c'était toujours une façon de la vénérer

(MV 27)

Corps à corps contre le mur sur lequel s'est imprimée la chair paternelle, on voit que pour le regardeur Mauve, le tableau (ici la fresque) vaut comme corps du père contre lequel se révolte l'adolescent. Un détail paraît même insister sur cette physique de la peinture indifférente à l'image, à ce qu'elle représente :

une indiscretion de sa tante lui apprit que le père n'était pas l'auteur de la fresque, qu'il l'avait tout bonnement copiée et interrompue. Il ne l'aima que davantage : sans qu'il puisse se l'expliquer, cette information le rapprochait de son père.

(MV 28)

Aussi la violence de Mauve ne se dirige-t-elle assurément pas contre l'image, contre le motif, mais contre le père que la peinture incarne littéralement. Telle est l'espèce de transsubstantiation qu'on observait plus haut avec Barceló : voici le peintre, toujours, dans le tableau.

Second corps de la peinture pour le regardeur, ceux qui y sont représentés prennent aussi vie à un moment sous les yeux de Mauve :

Le soir tombait sur la peinture et il voyait très nettement ses trois personnages grelotter, il aurait voulu pouvoir les couvrir, leur faire boire du chaud, il ne s'était attaché à aucun d'eux spécialement et ne leur avait pas donné de noms. (MV 28)

Evacués aussitôt évoqués comme personnages, le potentiel narratif des corps peints n'est jamais exploité chez Guibert (comme il l'est par exemple chez Jouve avec *Alice* de Balthus). Le romancier ne fait en effet jamais (facilement) sortir les personnages du tableau pour une aventure, leur « vie » si elle est évoquée, l'est toujours au titre léger d'un fantasma, pour un clin d'œil ; plus fréquemment le corps peint ressemble à un autre, qu'on peut toucher – celui de Vincent, surtout.

Troisième corps qui vient clore l'énumération des possibles guibertiens de la peinture, celui du regardeur. Mauve a jusqu'ici fait face à la fresque, s'est battu contre elle comme contre son père lui-même, et l'a aimée de façon identique. Si l'idée lui est venue de l'achever⁷⁵, comme ailleurs Guibert celle de peindre lui-même, Mauve n'a pu le faire parce que son père a arraché les pages de la représentation choisie dans la revue ; dans *L'Homme au chapeau rouge* le narrateur ne parvenait pas, de toute façon, à commettre ce « geste sacrilège »⁷⁶. Aussi la seule possibilité d'en finir avec ce face-à-face avec cette peinture qui est le corps d'un peintre, et en même temps toujours un lieu unique, ce sera très logiquement de la part d'un romancier regardeur, d'en éloigner le personnage (il le fait déménager). La peinture perd alors sa réalité physique qui faisait sa singularité sous les yeux du personnage regardeur, et dans ce délestage de l'actualité perceptive qui implique la libération imaginaire, Mauve va pouvoir rejoindre, en rêve, à l'instant de sa mort⁷⁷, par son âme, l'image également libérée de son corps – image lointaine enfin invisible, pure mémoire, sans plus d'actualité :

L'âme de Mauve qui jaillissait en éclats sous l'os brisé alla voler vers la fresque. (MV 32)

⁷⁵ achever la fresque, et non le père : à la fin cet Œdipe-là rejoindrait en effet son père dans le corps fantasmé de la fresque...

⁷⁶ « j'avais essayé de peindre l'été 1983 : je n'avais été fichu que de mettre quelques couleurs sur la palette, la main suspendue au-dessus d'une carte postale du *Gilles* de Watteau que je voulais copier. Ma main était restée en l'air quelques instants, de souffrance pure, d'arrachement hors de moi, et puis était retombée, vaincue, empêchée, impuissante, sans avoir commis le geste sacrilège. Pour m'apaiser j'avais photographié la palette où déjà les couleurs séchaient. » (HCR 62)

⁷⁷ il est tué par un ancien meurtrier devenu moniteur en classe de mer

Guibert préparait cette communion finale en insistant sur le fait qu'il s'agissait « du plus grand vertige qu'aucune conscience ait jamais connu » face à « la sensation d'une logique parfaite dans [sa] destinée » (MV 31-32) Certes on peut interpréter alors cette logique en termes de la thanatographie inhérente à l'image, l'avenir de l'image serait ainsi la mort de celui qui l'aime, cependant on ne peut que remarquer que la singularité du récit tient dans cette obsession physique de la peinture pour le regardeur, à laquelle seule la mort finit par mettre fin. Quant à ce qui se passe peut-être ensuite, de l'âme sans plus de corps de Mauve ayant rejoint la fresque, le récit, de fait, n'en intéresse pas l'auteur.

« Ceci est son corps », parole de regardeur guibertien

Ainsi l'axiome qu'on reprenait encore une fois à Barthes, « mon corps ne sera jamais le tien », pour étudier la posture de Guibert face à la peinture, soulève chez ce dernier la force narrative d'un face à face du regardeur et de l'ouvrage visible du peintre peignant, ou du regardeur et des corps peints, face-à-face insoluble en mirage d'une communauté charnelle tant que le regardeur est vivant et qu'il voit, face à lui, le tableau ou la fresque. De fait il apparaît que comme par procuration l'écrivain cède au tableau « le besoin d'isolement » qui est celui de l'artiste, dont il semble vain de prétendre pénétrer le mystère. La peinture est ainsi œuvre de peintre peignant, littéralement, en acte et dans la perception, précise et actuelle d'expert attentif, qu'en a le regardeur ; cette espèce d'évidence, de tautologie, persiste néanmoins comme ce qui empêche le regardeur de voir autre chose dans le tableau que le peintre qui y a œuvré, puisqu'il semble que pour voir enfin le tableau, le tableau lui-même, il faille avec Deleuze se faire soi-même image. En d'autres termes, c'est encore l'œil en corps qui empêche l'œil en quête de voir, la contrainte est toujours la même du regardeur devant l'image, qu'il ne peut occulter que son corps ne sera jamais celui de l'autre : ni celui du tableau, ni celui qui est peint (pas de « Portrait ovale » ici), ni encore celui du peintre.

Peut-être est-ce ainsi pourquoi le faux est si présent et recommande l'expertise, dans l'œuvre de Guibert comme dans le milieu de la peinture, il enjoint à reconnaître l'original unique, toujours sous des formes diverses et truffées de pièges, le corps du créateur derrière toutes ses images. Derrière les métamorphoses de Barceló comme de Guibert, un seul corps de peintre, un seul écrivain fait de sa peau son œuvre par un geste sacré qui bien sûr attire l'acte profane : tirer de leur tombeau le père et son fils morts noyés, gratter la terre et fendre

des viscères, fouiller parmi les chairs pour ne rien y trouver que matière à écrire, geste sacré par lequel c'est le profanateur qui devient à son tour un saint. Bacon n'est pas loin.

Ainsi le seul objet à peindre pour Guibert n'est pas la chose idéalement suspendue, ou la porte de Beckett, mais à l'inverse, le malaxage de la matière par les mains du peintre. A vrai dire, il n'y a là nulle contradiction entre les deux auteurs, les inverses se rejoignent en effet dans un même sujet qui ne peut que se peindre lui-même et qui n'y parvient pas, qui prend la figure informée-déformée d'une pomme ou d'un jet d'eau, d'une pièce de gazon ou d'une petite boucle entre deux personnages qui ne sont encore que lui : est toujours peint ce qui empêche et permet de peindre à la fois chez ces écrivains qui voient qu'ils ne peuvent pas voir et qu'ils ne peuvent faire que cela, entravés poussés qu'ils sont par leur corps de regardeurs.

Beckett finira par se taire sur la peinture pour ne pas gêner, ainsi, les peintres qu'il aime⁷⁸ ; Guibert au contraire sera intarissable, trahissant, dénonçant, poursuivant les peintres autant qu'il est possible, et piétinant dans sa course leurs tableaux ; il est inattaquable car pour lui, c'est cela, *écrire sur la peinture*⁷⁹. La trahison est nécessaire et assumée sans méprise possible : si la peinture n'est affaire que de corps à l'œuvre, que le regardeur voit en examinant attentivement les tableaux, dans l'écriture dès lors, « dans les mots où tout obscurci », c'est celui de l'écrivain qu'on trouvera « livré ».

Au constat barthésien (qu'on va bientôt lui rendre) « mon corps ne sera jamais le tien », répond ainsi le déictique, christique et guibertien, devant le tableau : « le voici » ou « ceci est son corps ». Il faut y insister, car le paradoxe est important de cette attention minutieuse au tableau qui empêche de le voir et fait voir autre chose : c'est là la parole de l'expert qui examine une petite zone de la toile pour identifier son auteur, y retrouver ses traces personnelles, de sorte que l'eucharistie y est à peine magique au sens où il s'agit d'une opération authentique qu'effectue le regardeur : le corps du peintre est bien visible dans ses traces : « c'est un Aïvasovski », peut affirmer celui qui observe attentivement la toile. Le corps de l'autre est ainsi désigné par le geste du regardeur, ce geste dont on sait qu'il ne tient qu'au champ de celui qui voit ; aussi relève-t-il toujours de ce double statut, à la fois corps tenu à distance (insoluble dans le geste) par l'œil en corps qui ne fait face qu'à une image, cadre suspendu au mur ou posé à terre, et corps saisi à l'écart par l'œil en quête dans cette

⁷⁸ Telle est la thèse non controversée de Rémi Labrusse dans son article loc. cit. « Beckett et la peinture »

⁷⁹ Il donne dans le journal deux contre-exemples : « Plaisir de la mauvaise lecture (*Rosshalde* d'Hermann Hesse : voilà exactement comment il ne faut pas écrire sur la peinture...) » (MA 186) ; « Zola, lu pour la première fois, veut écrire sur la peinture (*L'œuvre*), et brode une tapisserie. Quand je lis une écriture qui me dégoûte, comme c'est presque le cas ici, je me sens déshonoré de ma propre écriture. » (MA 194-195) Enfin, qui relève encore à notre avis de cette spécifique attention à l'action du peintre, au *faire* de ce personnage, parmi les livres qu'il rêve d'écrire, figure « un traité du dessin » (MA 377).

autre réalité qui est la sienne, qui fait voir le corps du peintre à l'œuvre dans le dépôt des couleurs.

Dès lors, il ne s'agit jamais, jusque dans cette sorte de mystique, que de corps actuels, et si Guibert décrit bien peu les tableaux qu'il rencontre, filant très vite à la poursuite du peintre pour en faire un personnage, il semble que c'est parce que ce regardeur sait que l'écriture est inapte à montrer la peinture d'Aïvasovski ou de Barceló : « Pas de pot (pas de peinture pour le verbieur) », ne reste à faire entendre que les mots qui disent le regard et pas le tableau. Au sein de cet empêchement-œil chez Guibert ce sont des gestes que l'on trouve, comme pour réaffirmer le réel à toucher dans ce réel à voir de la peinture : peintres peignant, modèles modelés, et regardeurs regardant fondent ainsi les personnages authentiques et fictifs qui échappent à l'image quand Guibert se trouve à la voir.

C'est la raison pour laquelle on faisait de Guibert un Tintin-regardeur, ses articles et ses romans ont en commun le personnage principal qui rapporte ce qu'il voit comme ce qui lui arrive, c'est-à-dire non pas l'un *et* l'autre, mais l'un *comme étant* l'autre, la vue comme événement. Sa « voyance » n'est pas ainsi celle des poètes, c'est celle du regardeur comme des photographes, le « voir » en laquelle elle consiste implique toujours, comme l'écrivait Barthes, « à se trouver là » (près de toucher et prêt à le faire).

4. CHAPITRE IV « MON CORPS NE SERA JAMAIS LE TIEN » (ROLAND BARTHES ET LA PEINTURE)

On a emprunté deux fois à Barthes l'expression de cette fatalité, « mon corps ne sera jamais le tien » pour dire l'écart entre le regardeur et le peintre qui motivait le plaisir de la peinture et l'écriture, de Beckett comme un empêchement, et de Guibert comme une poursuite irréfrenable d'un corps qu'il n'osera jamais finalement toucher. Le tableau paraît se présenter en effet comme production d'un corps unique et que le regardeur ne peut s'approprier, puisqu'il n'est « pas dans la peau du tendu ».

En fait, chez Barthes, cette remarque sur l'étrangeté, aussi élémentaire qu'imparable, des deux corps en jeu dans la peinture (regardeur et peintre), n'arrive que très tard dans son œuvre : c'est en 1979 au sujet de Cy Twombly – à son adresse – que l'auteur livre cette phrase que l'on considère comme une définition pour la posture du regardeur face à l'image picturale. Ce dernier en est tenu, d'autant plus sensiblement quand son désir le porte vers l'image, fermement à l'écart. Auparavant, qu'il s'agisse d'Erté (*Erté ou A la lettre* (II, 1222)) ou bien d'Arcimboldo (*Arcimboldo, rhétoricien et magicien* (III, 854)), ses textes révèlent une attention à la peinture comme alphabet (une évidence pour Erté), comme grammaire, comme rhétorique, c'est-à-dire toujours comme langage, aux signifiants visuels certes, mais qui posent toujours davantage la question de « lire » le tableau plutôt que de *le voir*¹. Ainsi en 1964, il défend la peinture abstraite, que dénonçait Khrouchtchev comme étant faite avec la queue d'un chien, par l'argument selon lequel tout comme la langue russe celle-ci n'est lisible qu'à qui en connaît la grammaire :

les règles s'apprennent aussi bien lorsqu'il faut les déchiffrer que lorsqu'il faut les appliquer. [...] ce n'est pas l'homme qui manque à la peinture abstraite, c'est le savoir qui permet de la lire. (I, 1408)

ou encore en 1969, dans « la peinture est-elle un langage ? »²

il n'y a plus de critique, ni même d'écrivain parlant peinture, il y a le *grammatographe*, celui qui écrit l'écriture du tableau. (II, 540)

¹ Mais déjà, avec Arcimboldo (en 1978), dans le jeu rhétorique qu'il commente, il évoque la « production » des métaphores et la « chair » morbide des tableaux ; aussi sur quelques pages, centrales, « l'obligation de s'éloigner ou de s'approcher », apparaît et un « rapport vivant avec l'image » : un « art einsteinien » qui engage le corps de « l'observateur ». On y reviendra donc.

² A propos du livre de J-L Schefer, *Scénographie d'un tableau*, coll. « Tel quel », Seuil, 1969

Le tableau vaut ainsi d'abord comme texte, et sans qu'il soit même question de regard, de formes, de couleurs ou de trait. En variation sur le thème de *l'Ut pictura poesis*, le rapport peut aussi s'inverser, et l'écrivain réaliste transporte de la même manière sa fenêtre sur le visible comme le ferait un peintre, écrit-il dans *S/Z* : « toute description littéraire est une vue » (II, 591) mais picturale, et non photographique (pas encore).

il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme le « réel » en objet peint (encadré) ; après quoi il peut décrocher cet objet, le *tirer* de sa peinture : en un mot : le dé-peindre [...] Ainsi le réalisme [...] consiste non pas à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel : ce fameux réel, comme sous l'effet d'une peur qui interdirait de le toucher directement, est *remis plus loin*, différé, ou du moins saisi à travers la gangue picturale dont on l'a enduit avant de le soumettre à la parole : code sur code, dit le réalisme. (II, 591)

La peinture – si toutefois on devait admettre qu'il en soit vraiment question ici – apparaît à titre d'opération de distancement, elle fait « gangue » enrobant le réel, et l'écrivain réaliste qui la copie sera ainsi un « pasticheur » plutôt qu'un copieur : « code sur code ». Il faut semble-t-il attendre le Japon de *L'Empire des signes* en 1970 pour enfin « lire le recul des signes » (ES 7) et les sémiographies d'André Masson pour voir Barthes en 1973 se déprendre des règles :

« pour que l'écriture soit manifestée dans sa vérité (et non dans son instrumentalité), il faut qu'elle soit illisible : le sémiographe (Masson) produit sciemment, par une élaboration souveraine, de l'illisible : il détache la pulsion d'écriture de l'imaginaire de la communication (de la lisibilité). C'est ce que veut aussi le Texte. Mais alors que le texte écrit doit se débattre encore et sans cesse avec une substance apparemment significative (les mots), la sémiographie de Masson, issue directement d'une pratique in-signifiante (la peinture), accomplit d'emblée l'utopie du Texte. (II, 1598)

Certes il est encore question de texte, de Texte et de sèmes, mais s'opposent maintenant une « substance significative : les mots » et « une pratique in-signifiante : la peinture », et la seconde vient garantir le barrage (et peut-être l'évacuation) du sens des premiers. L'utopie du Texte, on le sait, consiste chez Barthes en une écriture qui échapperait au terrorisme du langage, « hors origine et hors communication » (PT 51), une pulsion du corps exercée sans pression (idéologique). L'écriture, telle qu'elle est ici commentée, n'est pas lisible, elle n'impose ou ne se soumet pas à un ou aux sens, et Barthes s'intéresse à une

identité du trait dessiné et du trait écrit [qui] n'est pas contingente, marginale, baroque [...], mais en quelque sorte entêtée, obsédante, englobant à la fois l'origine et le présent perpétuel de tout *tracé* : l'écriture (imaginée ou réelle) apparaît alors comme *l'excédent* même de sa propre fonction ; le peintre nous aide à comprendre que la vérité de l'écriture n'est pas dans les messages, ni dans le système de transmission qu'elle constitue pour le sens courant, [...] mais dans la main qui appuie, trace et se conduit, c'est-à-dire dans le *corps qui bat* (qui jouit). (II, 1597-1598)

Voici le corps, et Barthes se fait même insistant sur cette « vérité » que le peintre « nous aide à comprendre » : cette vérité de la peinture qui se *manifeste* comme la vérité du corps va de fait dorénavant servir en quelque sorte de paradigme à l'utopie du Texte, à l'écriture telle que la veut Barthes, c'est-à-dire *innocente* « (si l'on veut bien prendre ce mot selon son étymologie, qui est : « Je ne sais pas nuire ») » (CC 107). En effet, ce que l'on observe dans ces textes où le tracé fait son entrée dans le commentaire de l'écriture, c'est la possibilité selon laquelle le geste du corps (qui bat, qui jouit) viendrait non pas couvrir le sens, mais le vider de sa lisibilité, comme d'un fascisme qui menace toujours. Les sémiographies de Masson ne sont pas « sémiogrammes », elles n'entraînent pas de grammaire, et si Barthes reconnaît l'influence sur elles des idéogrammes chinois, ce pourrait être parce que sa méconnaissance de la langue l'empêche d'y voir le signifié, le discours tenu, mais mieux encore :

En vérité, si nous refusons l'idéogramme, c'est que nous tentons sans cesse, dans notre Occident, de substituer le règne de la parole à celui du geste . (II, 1598)

L'éloge de l'œuvre de Masson argumente aussi une attaque contre les formes du discours occidental :

Il est de notre intérêt de croire, de soutenir, d'affirmer scientifiquement que l'écriture n'est que « la transcription » du langage articulé : l'instrument d'un instrument : chaîne tout au long de laquelle c'est le corps qui disparaît. (II, 1598)

La critique de l'ethnocentrisme, si Barthes n'était pas écrivain, passerait peut-être sans mal (on prendrait acte), mais elle révèle le malaise d'un écrivain vis-à-vis de sa langue, dont l'expression est récurrente, et auquel est suggérée ici une issue possible dans l'excès salvateur (désarmant) que pourrait y amener le corps. Dans le court texte sur sa propre pratique du dessin en 1978, « le degré zéro du coloriage », il évoque ainsi explicitement

le soulagement de pouvoir créer quelque chose qui ne soit pas directement dans le piège du langage, dans la responsabilité fatalement attachée à toute phrase : une sorte d'innocence, en somme, dont l'écriture m'exclut. (III, 821)

Il y parle aussi du plaisir d' « étendre l'exercice de mon corps », « d'exprimer un peu de la pulsion qui est dans ce corps ». On se retrouve dès lors face à deux paradigmes clairement isolés l'un de l'autre : d'un côté, la peinture : production-pulsion du corps, in-signifiante, innocente ; de l'autre, l'écriture significative, piège du langage, responsable, où le corps disparaît. Les sémiographies de Masson auraient ainsi l'intérêt de suggérer un sens (le « sème » est bien là – toujours « le sens poisse à l'homme » (III, 1025)), mais un sens que leur « graphie », leur tracé de la main excède, et peut-être en fait annule en le suggérant. On approcherait là en termes poétiques du langage de « l'aboli bibelot d'inanité sonore » de Mallarmé, et de la fameuse « absente de tous bouquets », si précisément le néant de sens ou d'objet (de signifié, de discours) qui s'opère ici n'était pas dévolu à l'autorité du *geste visible*.

Finalement, la peinture selon Barthes constituerait la chance accordée au peintre de ne pas « tenir de discours », le piège du langage étant dérouté par le geste visible. C'est un peu là ce qu'on lisait déjà, bien que dans d'autres termes, chez Beckett avec l'empêchement de Bram et Geer van Velde, et notamment dans la chose suspendue de l'aîné. A la qualité de lisibilité d'abord promue dans les années 60 comme argument contre les détracteurs de la peinture abstraite (il suffisait d'en connaître les règles pour l'apprécier), est substituée dix ans plus tard l'illisibilité, nouvelle garante contre une menace dénoncée partout et jusque (surtout) dans le langage, l'idéologie. Mais dans ce cas précis de la peinture, la garantie en est singulière qui est celle du corps qui transforme les suffixes comminatoires le –gramme (et sa grammaire), le –logue (et son discours), en –graphie, en geste qui peut bien dès lors venir suffixer un idéo- ou un sémio-, la *pragma* qui lui est inhérente paraît à même de dérouter l'intimidation de l'idée ou du signe. Ces derniers sont, comme dans l'œuvre de Twombly, ravalés au rang d'« allusion ». (L'allusion, figure de rhétorique, consiste à dire une chose avec l'intention d'en faire entendre une autre) » (III, 1033), précise Barthes.

Le geste, « supplément de l'acte », et la peinture qui manifeste « l'excédent » de l'écriture, sont ainsi le même instrument corporel de l'allusion, dont on voit qu'ils ont en commun cette sorte de nature superflue. On a vu, plus haut, que l'artifice était essentiel au réalisme pour Barthes (au contraire du vérisme), comme la naissance de l'homme brechtien, ces suppléments doivent – et d'un devoir éthique et politique – être visibles. Là encore, et

peut-être là plus encore qu'ailleurs, cette conscience politique indéfectible qui est celle de Barthes ne se dépare pas cependant de son épicurisme. Si, ainsi qu'il l'aime chez Twombly, le tableau doit montrer non le produit mais la production, le corps à l'œuvre, son texte sur ce peintre est pétri (et on assume évidemment le terme) d'un érotisme assumé : c'est la paresse du geste qui revient comme essentielle dans le geste du peintre comme dans celui avec lequel l'adolescent laisse son pantalon en boule au pied d'un lit

Ainsi des écritures de TW. Ce sont des bribes d'une paresse, donc d'une élégance extrême ; comme si, de l'écriture, acte érotique fort, il restait la fatigue amoureuse : ce vêtement tombé dans un coin de la feuille. (III, 1034)

Là encore, il est question d' « écritures », et Barthes dit parfois au lieu du spectateur le « *lecteur*, bien qu'il n'y ait rien à déchiffrer » (III, 1045), ce paradoxe relève comme d'une performativité à l'envers où l'action ne réaliserait jamais que l'action elle-même, la production et non le produit (où « promettre » ne ferait jamais « la promesse ») : les écritures de Twombly ne donneraient en effet pas « à lire », mais « à écrire », comme si elles ne livraient que le matériau de l'écriture, qui n'est plus un alphabet ni une grammaire, mais une *pragma*, une matière de l'écriture. Dans le passage qui suit, on assiste à l'inversion de ce qui se passait dans l'écriture de « notre occident », « la chaîne tout au long de laquelle c'[était] le corps qui disparaît » :

Il y a le grain du papier, puis les salissures, les treillis, l'entrelacs de traits, les diagrammes, les mots. Au terme de cette chaîne, l'écriture perd sa violence ; ce qui s'impose, ce n'est pas telle ou telle écriture, ni même l'être de l'écriture, c'est l'idée d'une texture graphique : « à écrire », dit l'œuvre de TW, comme on dit ailleurs : « à prendre », « à manger ». (III, 1036)

C'est ainsi le corps qui apparaît à la place de la violence de l'écriture, le Texte et sa « texture », et non le discours. De la même manière, le « *travail de langage* » auquel oblige TW tel que le décrit Barthes implique chez le spectateur une déprise « des mots de la culture (le spontané de l'homme, c'est sa culture) » (III, 1033), « qu'on les déplace, qu'on les déprenne », de sorte que le « lecteur » des toiles de Twombly se trouve dans ces termes dans une expérience du non-vouloir saisir qui ressort à l'expérience zen du satori qui reviendra, comme on sait, souvent après le voyage au Japon – et Barthes citera pour finir, maintenu dans les deux variantes du texte sur Twombly le *Tao-tō king*.

A la question « *Qu'est-ce qui se passe là ?* » (III, 1021), selon Barthes l'éternelle question de la peinture, la réponse de ce dernier, aussi absurde que celle du sage (sans énigme, déplacée ; « lâche » du verbe lâcher), consisterait à prendre à son tour un pinceau et à se mettre à peindre lui-même. Effectuer plutôt qu'accomplir, à côté de la question du geste (de son quoi ? de son pourquoi ? de son comment ?) un autre geste. Ici comme chez Guibert ou chez Beckett, pas de pénétration dans ou de la toile, pas d' « immersion » dans son intelligibilité ou dans ses formes, le regardeur reste devant, comme devant un objet inéluctablement étranger, dans ce dessaisissement qu'importe le corps de l'autre :

Chez Twombly, le « sujet », c'est, bien sûr, ce dont la toile parle ; mais comme ce sujet-objet n'est qu'une allusion (écrite), toute la charge du *drama* passe à celui qui la produit : le sujet c'est Twombly lui-même. Le voyage du « sujet » cependant, ne s'arrête pas là, parce que l'art de Twombly semble comporter un peu de savoir technique (ce n'est bien sûr qu'une apparence), le « sujet » de la toile, c'est aussi celui qui la regarde : vous, moi. La « simplicité » de Twombly [...] appelle, attire le spectateur : il veut rejoindre la toile, non pour la consommer esthétiquement, mais pour la produire à son tour (la « re-produire », s'essayer à une facture dont la nudité et la gaucherie lui procurent une incroyable (et bien fausse) illusion de facilité. (III, 1029)

Deux « sujets » donc, devant la toile, mais irréductibles l'un à l'autre ; et deux sujets qui « produisent » (ainsi du moins s'imagine le second, qui veut « re-produire ») : c'est ici qu'intervient le constat, fatal et essentiel, « mon corps ne sera jamais le tien », parce que le second (vous, moi), le regardeur, ne sait pas faire les gestes de Twombly. Même si en apparence simplement

il s'agit donc de faire apparaître, toujours, en toutes circonstances (en n'importe quelle œuvre), la matière comme un fait (pragma). [...] Les mots, eux aussi, appartiennent à tout le monde ; mais la phrase, elle, appartient à l'écrivain : les « phrases » de Twombly sont inimitables. (III, 1022)

De fait,

Le trait de TW est inimitable (essayez de l'imiter : ce que vous ferez ne sera ni de vous de lui ; ce sera : *rien*. Or, ce qui est inimitable, finalement, c'est le corps ; aucun discours, verbal ou plastique [...] ne peut réduire un corps à un autre. L'œuvre de TW donne à lire cette fatalité : mon corps ne sera jamais le tien. (III, 1042).

On touche ici à une singularité du corps de l'autre (du peintre) chez Barthes, qui excède sa fonction brechtienne de distancement vis-à-vis des mots écrits par le tracé de la main. Ce corps inimitable de TW (conservons-lui son nom de personnage) se caractérise, semble-t-il, par sa légèreté, la paresse de son tracé, la retenue de ses gestes.

Oh, cette seule traînée rose... ! Je ne saurais jamais la faire aussi légère, raréfier l'espace autour d'elle, je ne saurais pas *m'arrêter* de remplir, de continuer, bref de *gâcher* ; et de là, de mon erreur même, je saisis tout ce qu'il y a de sagesse dans l'acte de l'artiste : il se retient d'*en vouloir trop* ; sa réussite n'est pas sans parenté avec l'érotique du Tao : un plaisir intense vient de la retenue.

(III, 1031)

Dans l'extase de la reconnaissance du corps inimitable du peintre, c'est ainsi la retenue qui fait finalement la jouissance, ressentie comme constituant le geste lui-même. Cette retenue, qui fait la sagesse orientale de l'artiste comme l'élégance de l'adolescent paresseux (c'est le même TW), et qui peut-être aussi fait la production et non le produit, maintient – telle est son expérience même – la distance entre le regardeur et ce corps qui ne sera jamais le sien.

Œil répressif et main aveugle : le peintre interné

Mais il y a plus encore dans cet écart des corps barthésiens dans la peinture, au-delà de la retenue à laquelle le regardeur s'enjoint lui-même, impuissant et obligé de s'arrêter avant de « gâcher », de « remplir », d'accéder au produit ou au corps souverain de l'autre (où l'on voit, en outre, l'extrême délicatesse de la peinture par rapport au langage : que si elle invite comme lui à la répétition, à la re-production, elle la rend du même geste impossible : c'est un effort vain, gratuit, à quoi elle enjoint Barthes, un geste dont on doit pouvoir dire qu'il est *innocent*), le regardeur qui voit ainsi le corps à l'œuvre opère un très étrange (et logique) détournement. Là où dans la peinture l'on supposait d'abord que serait convoquée la vue, c'est non seulement avec le corps la main qui devient sa part fondamentale, mais cette dernière prend de plus irrésistiblement le dessus sur l'œil dans ce que Barthes « voit faire » au peintre – il ne sera donc jamais question d'autre chose que de ce « voir faire » avec nos regardeurs face à la peinture.

Déjà depuis son texte sur Masson, Barthes a remplacé la question de l'analogie en peinture, de l'analogon, par l'énergie du peintre, « l'energon » de l'opérateur. Dans le texte sur « Réquichot et son corps » en 1973, il substitue même au mythe bien connu de l'amoureuse corinthienne une double origine de la peinture : celle-ci viendrait de l'écriture et de la cuisine, des gestes de la main, déjà bien à l'écart de l'œil :

Ces deux origines seraient liées aux deux gestes de la main, qui tantôt gratte, tantôt lisse, tantôt creuse, tantôt défrise ; en un mot, au doigt et à la paume, à l'ongle et au mont de Vénus. Cette main double se partagerait tout l'empire de la peinture, parce que la main est la vérité de la peinture, non l'œil (la « représentation », ou la figuration, ou la copie, ne serait à tout prendre qu'un accident dérivé et incorporé, un transparent mis sur les réseaux des traces et des nappes, une ombre portée, un mirage inessentiel). [...] La peinture perd alors sa spécificité esthétique, ou plutôt cette spécificité – séculaire – se dévoile fallacieuse : derrière la peinture, derrière sa superbe individualité historique (l'art sublime de la figuration colorée), il y a *autre chose* : les mouvements de la griffe, de la glotte, des viscères, une projection du corps, et non seulement une maîtrise de l'œil. (II, 1627, je souligne)

Art plastique et non art visuel, dès lors, et Barthes ira même au sujet de Twombly jusqu'à se débarrasser de la distance suggérée par l'idée de « projection » (dont le terme pouvait encore tirer tout l'attrail du visible, ou de l'imaginaire) :

le corps est donc là, contigu, proche de la toile, non par projection, mais si l'on peut dire, par
attouchement (III, 1022)

Voici donc le corps, mais aveugle, présent de cette présence bornée, sorte de sur-présence objective, qu'ont ceux qui ne voient pas parmi ceux-là qui voient. Le passage sur le « gauche » du texte sur Twombly, très justement commenté par François Noudelmann³ qui le rapproche du fragment « Gaucher » du *Roland Barthes*, accentue encore la force de ce déplacement, et sa valeur subversive : « Ce mouvement qui se dérobe à la rectitude [...] donne lieu à un commentaire circonstancié sur le « gauche », impliquant à la fois la langue et l'idéologie. [...] La réminiscence de l'écolier, du gaucher contrarié, nourrit une attaque contre la prévalence occidentale de l'œil, organe auquel la philosophie accorde un privilège sur les autres sens. Twombly lui paraît privilégier le geste, et encore, non pas celui des

³ François Noudelmann : « Roland Barthes : de la main gauche », in *Roland Barthes après Roland Barthes*, Rue Descartes n° 34, collège International de Philosophie, PUF, décembre 2001, pp. 45-61. cf. aussi quant aux implications de la « gaucherie » barthésienne (du *coude pensif* à la main de Twombly), du même auteur : *Pour en finir avec la généalogie*, Léo Scheer, 2004, pp 205-209.

expressionnistes abstraits, gestes de droitiers qui dirigent leur pulsion, mais la cursivité sans violence. Barthes fait donc du gauche moins un principe qu'une déprise à l'égard de l'empreinte pulsionnelle ».

Le geste, gauche, de TW relèverait ainsi, en effet, du non vouloir saisir, de la « déprise » zen, plutôt que des réflexes philosophiques comme picturaux de la culture classique occidentale – Descartes et la tradition de la mimésis fournissant assurément ses parangons. De fait, la « morale archaïque » que rappelle Barthes, pour l'étymologie qui a historiquement rapproché la main gauche de « sinistre », renvoie à ce grand siècle français étudié ailleurs par Foucault, dans *L'Histoire de la folie*⁴, où la même prévalence de l'œil avait pour corrélat un pouvoir coercitif.

Cette histoire étymologique nous dit assez qu'en produisant une écriture qui semble *gauche* (ou gauchère), TW dérange la morale du corps : morale des plus archaïques, puisqu'elle assimile « l'anomalie » à une déficience, et la déficience à une faute. Que ses graphismes, ses compositions soient comme « gauches », cela renvoie TW au cercle des exclus, des marginaux – où il se retrouve, bien entendu, avec les enfants, les infirmes [...] (III, 1037)

Curieusement, en effet, Barthes paraît reprendre ici le vocabulaire de l'Hôpital général (1656), avec sa foule indifférenciée d'« asociaux » divers : infirmes, mendiants, oisifs, dans laquelle Foucault remarquera les fous ; tous rebut de la cité économique et morale. Si TW pouvait jusqu'ici passer pour un marginal presque volontaire dans l'élégance de sa paresse (Foucault dit ainsi qu'au XVIIe, « la paresse est devenue la forme absolue de la révolte »⁵), Barthes très vite l'associe encore au rang des déclassés sociaux, des infirmes, victimes ou passifs – il achève en ceci de rendre hommage à sa délicatesse de gaucher, qui n'est pas *volontaire*. Mais le discours qu'il tient sur le désir de la main gauche aveugle, libre, de TW a remarquablement pour pendant l'œil répressif, condamné sans détail.

[...] le « gauche » (ou le « gaucher ») est une sorte d'aveugle : il ne voit pas bien la direction, la portée de ses gestes : sa main seule le guide, le désir de sa main, non son aptitude instrumentale ; l'œil, c'est la raison, l'évidence, l'empirisme, la vraisemblance, tout ce qui sert à contrôler, à coordonner, à imiter, et, comme art exclusif de la vision, toute notre peinture passée s'est trouvée assujettie à une rationalité répressive. D'une certaine façon, TW libère la peinture de la vision ; car le « gauche » (le « gaucher ») défait le lien de la main et de l'œil : il dessine sans lumière (ainsi faisait TW, à l'armée). (III, 1037, je souligne)

⁴ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, 1972, coll. « Tel »

⁵ M. Foucault, *ibid.* p.84

Cette remarque ne mériterait pas qu'on s'y arrête plus que le temps de noter la trêve idéologique que permet le tracé gauche, si précisément la notation de la « gaucherie » de ce geste ne devait pas fatalement être attribuée à l'œil du regardeur qui nous intéresse et qui, dès lors, fût-ce seulement dans son discours, se montre « de droite », pour traiter ainsi d'« une écriture qui semble gauche ». Ce qu'on aperçoit ici est passablement complexe, et d'autant plus tendu que le problème tient apparemment de l'ordre de la morale (et un peu de politique), de sorte qu'il importe d'avancer prudemment. La question nous importe dans la mesure où l'œil est ici accusé de coercition sur le corps⁶, lors même que la peinture, tout art plastique qu'elle est, fait bien visiblement face à un regardeur, qui ne peut guère que la voir... Autrement dit, l'éthique du regardeur est ici en jeu, et son avatar barthésien ne pourrait guère sérieusement s'avérer fasciste, aussi s'agit-il d'observer dans quelle mesure Barthes peut voir, de cet œil qu'il juge donc invariablement « répressif », un corps aveugle sans pour autant le « surveiller ».

Ce que dit Michel Foucault de ce geste de l'œil droit, qui a consisté à interner « vers 1657, la centième partie de la population de Paris », ouvre de fait la voie non à une justification, mais à une sorte de retournement de la contrainte :

Le geste sans doute avait une autre profondeur : il n'isolait pas des étrangers méconnus, et trop longtemps esquivés sous l'habitude ; il en créait, altérant des visages familiers au paysage social, pour en faire des figures bizarres que nul ne reconnaissait plus. Il suscitait l'Etranger là même où on ne l'avait pas pressenti ; il rompait la trame, dénouait des familiarités ; par lui, il y a quelque chose de l'homme qui a été mis hors de sa portée et reculé indéfiniment à notre horizon. D'un mot, on peut dire que ce geste a été créateur d'aliénation.⁷ (je souligne)

La mise à l'écart de l'œil que voit Barthes effectuer par Twombly, qui fait rejoindre à ce dernier « le cercle des exclus, des marginaux » si l'on prend, comme Barthes le fait, le point de vue de la morale archaïque du grand siècle, est ainsi analysée par Michel Foucault comme la *création* d'une distance. Les termes qu'on a soulignés dans le passage de son texte privilégient tous l'idée de la rupture d'une continuité, d'une familiarité qui semblaient préalables, au profit (pour l'œil droit, pour le pouvoir) d'une prise de distance, d'une aliénation... Ce qui nous intéresse ici, c'est que dans cette « autre profondeur » qu'interroge

⁶ Martin Jay utilisait cet argument précis pour tenir Michel Foucault parmi les philosophes qui dénigrent la vue, in *Downcast eyes. The denigration of vision in twentieth century thought*, California press, 1994.

⁷ Michel Foucault, *ibid.* 94

le philosophe, le geste n'est plus celui d'une emprise (celle du pouvoir), mais un « recul », par quoi « l'Etranger suscité » dans le familier devient méconnaissable, « mis hors de portée ». Dans ce passage-là, en effet, tout se passe comme si le geste de l'œil droit, dans cette autre profondeur, avait consisté à faire de l'autre (du paresseux, de l'aveugle, du peintre), non la chose soumise à sa surveillance mais l'Etranger intouchable, mis hors de portée – de la main du regardeur, celle de Barthes : celle qui pourrait toucher.

Dès lors, ce détour par la morale archaïque qui fait voir à l'œil droit du regardeur la cécité du peintre, sa gaucherie, ressort d'une autre manière encore à l'expression de la contrainte de l'œil en corps du regardeur : ce dernier voit l'inaccessible, l'intouchable du corps du peintre déposé sur la toile. Il voit l'étranger absolu, l'indifférent qu'il isole de son regard (et le fait solitaire « de la solitude qui se couvre la tête, de la solitude qui tend les bras » ; Beckett parlait également d'« art d'incarcération »). Faire ainsi de TW « une sorte d'aveugle », dont les gestes s'effectuent sans lumière, pourrait être une autre manière de dire à quel point ce corps échappe au regardeur (évidemment éclairé, lui – car l'œil a besoin de lumière pour voir). C'est encore ce qui semble apparaître dans cette remarque qui distingue le produit et la production :

le produit (tout produit ?) apparaît comme un leurre : tout l'art, en tant qu'il est emmagasiné, consigné, publié, est dénoncé comme *imaginaire* : le réel, à quoi vous rappelle sans cesse le tracé de TW, c'est la production [...].

(III, 1043)

Et le réel, on sait, c'est ce que l'on peut toucher... le détour par la morale archaïque, l'œil droit contre la main gauche, manifestent que ce toucher est rendu impossible, que l'œil droit l'a mis hors de sa portée. En somme le corps de TW pourrait être touché si seulement le regardeur ne résistait pas dans la conscience ferme de ses propres limites : il voit. Ton corps ne sera jamais le mien, comme décret d'exclusion des fous du XVIIème par quoi on les isole, paraît ainsi la version archaïque de la fatalité du regardeur dans son expérience de la peinture : mon œil droit ne sera jamais ta main gauche. Et c'est bien « de [son] erreur », que Barthes apprenait plus haut la sagesse de l'acte du peintre, de croire que regardeur il pouvait se passer de l'œil, de la lumière, de tout ce qui l'écarte du corps du peintre.

Dès lors, le regardeur n'expérimente pas seulement la distance ; bien davantage, ce que l'on observe de RB face à TW, c'est qu'il la crée ; du fait même de son regard il *met* TW « hors de portée ». Aussi le caractère répressif de l'œil que dénonce Barthes, l'accusant d'avoir soumis toute la peinture occidentale à son joug, pourrait devoir la violence de son

réquisitoire à cette incapacité fondamentale de celui qui voit à occulter sa place, son identité de regardeur. Il en est ici comme d'un retournement, un peu pathétique, de la fameuse suprématie de la vue sur les autres sens, si l'on considère que son pouvoir finalement ne permet au puissant que de tenir à l'écart les corps qu'il voudrait toucher. Comment l'occidental, le cartésien, pourrait-il occulter cette distance qui fonde et que fonde son geste de voir ? et comment Barthes, depuis son expérience de l'Orient, pourrait-il ne pas la voir, et en hédoniste ne pas s'en plaindre ?

Martin Jay a sans doute raison, ainsi, de marquer « l'anti-oculocentrisme » de Foucault et de Barthes, mais « le dénigrement de la vision » dont il fait son titre ne nous paraît pas rendre compte du puissant moteur en quoi consiste la conscience ou l'expérimentation des limites de cette dernière (même s'il rend hommage aux pages magnifiques que ce dénigrement apporte)⁸. De fait, si l'infirmité, la gaucherie ou la cécité, attirent comme une compréhension (presque condescendante, ou maternelle) de la part de Barthes qui la voit : TW, « il ne voit pas bien la direction, la portée de ses gestes », le gaucher qu'il est demande toujours lui aussi à ce qu'on l'aime, comme à sa mère ou à l'écriture de le sortir du trou où il est soumis au réel et à la vue des autres, pour qu'elles l'emportent ailleurs, loin des regards.

Le regardeur sait ainsi qu'il voit et que voyant il met hors de portée de ses mains l'objet de son regard, il sait aussi qu'il peut être vu, et constitué en image par d'autres. L'image pourrait bien dès lors redoubler la gaucherie, en ce que la première est selon Barthes « ce dont je suis exclu », et la seconde raison d'une exclusion archaïque. Cela ferait non seulement du corps en image l'aveugle désirable, le réel toujours hors de portée de celui qui le voit, mais

⁸On ne s'accorde pas, d'autre part, avec Martin Jay au sujet de Barthes et *La Chambre claire* à cause de l'importance exagérée selon nous qu'il apporte à l'influence lacanienne. Il écrit : « Pour Barthes, c'est précisément une croyance obstinée en la capacité analogique et dénotative de la photographie qui lui permet, une fois qu'il s'est approprié la notion lacanienne d'Imaginaire, de monter une attaque vigoureuse quant aux implications problématiques du médium lui-même. » (p. 468, je traduis) A propos de Barthes comme à propos de Ch. Metz, M. Jay utilise leurs références à la psychanalyse lacanienne pour mettre en évidence finalement une virulence du premier contre la photo et du second contre le cinéma, qu'au moins assurément dans le cas de Barthes, on a du mal à reconnaître... De plus, sans que cela veuille remettre en cause l'excellence de ce livre, on reprochera néanmoins à son auteur, lorsqu'il aborde comme il se doit la photo du jardin d'hiver, de n'accorder pas une ligne à la différence que fait éclater son absence entre l'image et le visible (où rien de cette image précisément ne se fait voir, et tout imaginer), et de ne décrire à son tour que la morbidité de la photo selon Barthes, quand son projet pouvait promettre une sérieuse analyse de la mise en question de la vue confrontée à cet objet que Barthes qualifie pourtant d'« anthropologiquement nouveau ». S'il semble clair que l'imaginaire lacanien, et notamment le stade du miroir, fondent un sujet paranoïaque dont il est loisible de retrouver les plaintes dans les textes de Barthes entre autres, on regrette néanmoins que l'auteur n'ait pas cherché plus avant, quant à la vue et au choc que la photographie lui fait subir, les indices d'un autre discours que ce seul « lamento glacial, une thanatologie de la vision, qui apporte une nouvelle et plaintive note au chœur de ceux que la domination de l'œil angoissent. » (« a chilling lament, a thanatology of vision, which contributes a new and plaintive note to the chorus of those made anxious by the domination of the eye », p.456 *sic*). Cf. chapter eight : « The camera as memento mori : Barthes, Metz, and the Cahiers du Cinéma ».pp. 435-491.

aussi du regardeur l'infirmes condamné à voir sans toucher – et donc à n'être jamais sûr que ce qu'il voit est le réel.

Ainsi la rectitude de l'œil (rationnel, répressif) dénoncée par Barthes pourrait bien désigner l'empêchement fondamental du regardeur, celui-là même qui soupire d'impuissance devant cette fatalité, « mon corps ne sera jamais le tien ». L'un voit la toile, l'autre la touche, et si l'un voit l'autre toucher, *visiblement* infirmes, innocent et inaccessible dans ce réel obtus de « l'attouchement », c'est toujours de loin, à distance.

Désappointement du regardeur

Le tracé « gauche » de Twombly a ainsi cette capacité singulière devant le regardeur de faire se lever ce corps de l'Etranger, ce corps de la production au lieu du produit. Barthes donne un exemple par opposition de ce que nous « voyons » ailleurs :

Prenons un dessin d'architecte ou d'ingénieur, l'épure d'un appareil ou de quelque élément immobilier ; ce n'est alors nullement la matérialité du graphisme que nous voyons ; c'en est le sens, tout à fait indépendant de la performance du technicien ; en somme, nous ne voyons rien, sinon une forme d'intelligibilité. (III, 1040)

Palinodie du sémiologue ? On l'a dit, devant les œuvres d'Arcimboldo ou d'Erté, il paraissait ne voir d'abord que des structures signifiantes. Bien sûr, « le sens poisse à l'homme », et la perception est affaire de lexique (ainsi reconnaît-il la fraise, la tête ou l'été chez l'Italien), mais l'antithèse que l'auteur formule ici entre « matérialité du graphisme » et « forme d'intelligibilité » suggère de fait une manière de voir possible hors la poisse sémantique : un visible illisible, dès lors, inintelligible, en somme gratuit et qui convoquerait un regard innocent – celui-là reste encore à définir.

Voir « la matérialité du graphisme », et non « rien », serait ainsi son privilège, et on a vu que le tracé de Twombly qui « *semble* gauche », qui est « *comme* gauche » se fait ainsi *voir gauche*, par quoi le regardeur identifie l'inintelligible du corps de l'autre, l'inassimilable, l'Etranger. Le texte de Barthes sur Twombly est très étrange à cet endroit : en effet, tout se passe comme si la charge culturelle des tableaux de l'artiste (réelle, qui sait convoquer Virgile ou Valéry) se disputait d'importance avec le tracé, enfantin, de « l'*Infans*, celui qui ne parle pas encore » (III, 1038). Si le paradoxe existe bien dans les toiles de Twombly, là encore,

c'est Barthes le regardeur qui nous intéresse, et la façon dont il commente l'œuvre, dont il dit qu'il la voit, qui justement est prise ici dans l'antithèse, entre la forme d'intelligibilité (« rien » à voir, donc) et la matérialité du graphisme, qui elle serait effectivement vue. La structure du texte manifeste peut-être, dans la progression de ses titres intermédiaires, le cheminement vers la définition de ce regard innocent : « *écriture* → *culture* → *gauche* → *support ?* → *corps* → *moralité* ». Avec la bascule, au moment du gauche qui le mène à la question du support, effectivement c'est le corps qui l'emporte finalement, quoique sans rupture, d'une façon comme continue, logique du regard, sur le sens. Il y a encore dans le moment « gauche » une résistance un temps de l'idée, car si c'est « l'enfant qui conduit la main de TW, lui, écrit déjà » ; et si

la production (graphique) de l'enfant n'est jamais idéale : elle conjoint sans intermédiaire la marque objective de l'instrument (un crayon, objet commercial) et le ça du petit sujet qui pèse, appuie, insiste sur la feuille, TW interpose l'idée : le crayon de couleur devient la couleur-crayon : la réminiscence (de l'écolier) se fait signe total : du temps, de la culture, de la société (ceci est proustien, plus que mallarméen). (III, 1038)

Déjà Proust/Barthes avance sur Mallarmé/Twombly; et l'Absence, le grand Néant des Signes du Poète s'actualise un peu de l'aveu de l'auteur : le Livre peut-être commence à se trahir comme Recherche dans l'écriture de Barthes (« le réel, c'est la production ») ; dès la page suivante, la couleur dont il était question, qui à la différence de son usage enfantin devait se faire presque concept (couleur-crayon), redevient puissamment ce qu'elle ne cessait pas d'être pour le proustien (plus que mallarméen) : *le crayon de couleur*.

TW ne peint pas la couleur ; tout au plus dirait-on qu'il colorie ; mais ce coloriage est rare interrompu, et toujours à vif, comme si on essayait le crayon. Ce peu de couleur donne à lire non un effet (encore moins une vraisemblance), mais un geste, le plaisir d'un geste : voir naître au bout de son doigt, de son œil, quelque chose qui est à la fois attendu (ce crayon que je tiens, je sais qu'il est bleu) et inattendu (non seulement je ne sais quel bleu va sortir, mais encore le saurais-je, j'en serais toujours surpris, car la couleur, à l'instar de l'événement, est neuve à chaque coup : c'est précisément le coup qui fait la couleur, comme il fait la jouissance. (III, 1039)

Revoici le Roman au lieu du Poème, la production au lieu du produit, avec cet événement, ce geste, ce coup, qui prennent dans le plaisir le pas sur le signe, l'effet, l'idée. Et précisément « revois-ci », car celui qui parle ainsi du coloriage de TW tient maintenant lui-

même le crayon, et l'œil ici n'est plus répressif, il n'est pas aveugle non plus, il jouit de la surprise qu'il attend au bout de son doigt. « Voir naître » la couleur constitue ainsi la *reproduction* qui évacue, en plus de la mise hors de portée du peintre, l'indifférence du signe lisible par rapport au « coup » de la couleur *vue* (nulle surprise pour moi qui lis les signes, nul émerveillement du « bleu attendu » au « bleu qui sort ») ; du mot au geste visible de la main, ton bleu ne sera jamais le mien. Au néant foncier de l'un répond « le coup » de l'autre (on ne verra donc jamais de quelle couleur « l'absente de tous bouquets »⁹).

Evidemment, cette jouissance, si elle est dorénavant clairement de l'ordre de la vue, s'effectue cependant hors du tableau visible : le bref passage par un indéfini « on » (« comme si on essayait le crayon ») fait la transition entre TW et *je*, le premier, le peintre, étant évacué, recouvert en palimpseste par l'expérience de son amateur. N'y a-t-il donc pas moyen pour le regardeur de jouir devant le tableau visible ? celui-ci ne voit jamais rien de fait, tout est à refaire, et ailleurs, et soi-même ! le désir surgit d'« aller à une autre table (non plus celle de l'écriture), de prendre des couleurs et de peindre, tracer » (III, 1050). et Barthes découvrira qu'il est incapable de faire la même chose, que son corps ne sera jamais celui de Twombly, qu'il est victime d'un défaut persistant, la propriété de son corps à lui-même, sans ambiguïté ni ubiquité possible¹⁰ : une infirmité réelle au regard de la pulsion (qui est « *une certaine demande du corps lui-même* » (III, 1046) car rien « ne peut réduire un corps à un autre ». Pour ce regardeur enfin, « Au fond, la question de la peinture, c'est : « est-ce que vous avez envie de faire du Twombly ? » » (III, 1030), ce n'est ainsi même pas d'en voir, du Twombly, c'est en voyant l'envie ou non d'en faire à son tour qui déterminerait son plaisir de la peinture.

Tout se passe en effet comme si le regardeur, qu'il soit guibertien, beckettien ou barthésien, *rat*ait la vue du tableau lui-même. Singulièrement chez Barthes, devant les toiles de Twombly comme devant la photographie, l'expérience de ce ratage avec l'image est affaire de temps. De façon étonnante, Barthes écrit sa « lecture » du tracé de Twombly au même temps que les photographies de *La Chambre claire*, au futur antérieur.

Cette œuvre oblige le lecteur de TW (je dis : *lecteur*, bien qu'il n'y ait rien à déchiffrer) à une certaine philosophie du temps : il doit voir rétrospectivement un mouvement, le devenir ancien de la main

(III, 1043)

⁹ Barthes la cite p.1030, comme effet de la toile sur le « sujet de la culture », mais celui-ci conduira finalement dans le texte au « sujet de la production ».

¹⁰ c'est là ce que son corps lui apprend, empiriquement, alors que *virtuellement* Barthes disait se croire capable de la même « maladresse ».

Comme devant la photo de Lewis Payne, le condamné à mort photographié par Alexander Gardner,

Je lis en même temps : *cela sera* et *cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. (CC 150)

On a commenté déjà cette faille temporelle du regard photographique, avec la disjonction folle du déictique qui se trouve détaché du présent d'énonciation qu'il devait nécessairement impliquer – « cela est », dit ordinairement le regardeur, au présent de son geste, de sa présence d'embrayeur à l'objet indifférent qu'il désigne du doigt.

Ou encore : haïku (le trait) reproduit le geste désignateur du petit enfant qui montre du doigt quoi que ce soit (le haïku ne fait pas acception du sujet), en disant seulement : ça ! d'un mouvement si immédiat (si privé de toute médiation : celle du savoir, du nom ou même de la possession) que ce qui est désigné est l'inanité même de toute classification de l'objet : *rien de spécial*, dit le haïku. (ES 113)

« Cela est » au présent, ou « ça ! » tout court, sont le même geste déictique du regardeur qui désigne n'importe quoi, la jouissance du geste est le geste lui-même, immédiat. Mais face à la photo et aux toiles de TW, c'est « une certaine philosophie du temps » qui se trouve engagée, qui ébranle l'assurance du geste au présent, pourtant irréfutable :

c'est comme un attouchement dont le seul souvenir ferait finalement le prix ; mais ce *passé* du trait peut être aussi défini comme son avenir : le crayon, mi-gras, mi-pointu (dont on ne sait comment il tournera) va toucher le papier : techniquement, l'œuvre de TW semble se conjuguer au passé ou au futur, jamais vraiment au présent ; on dirait qu'il n'y a jamais que le souvenir ou l'annonce du trait : sur le papier – à cause du papier – le temps est en perpétuelle incertitude. (III, 1040)

Ici aussi « ça a été » et « ce n'est pas là », sur le papier : le tracé au passé en même temps qu'au futur ne se donne jamais au présent (comme présent). On le voit, Barthes s'exprime encore et toujours en termes de présence des corps (d'attouchement, de crayon qui va toucher ou l'a déjà fait), par opposition à un présent (à une présence) qui sont les siens, présence au présent de son propre corps qui tend le doigt vers la toile, dit : « cela » et ne peut pas poursuivre : « est là ». De la même manière que l'auteur insistait sur la valeur d'attestation du référent dans la photographie, son indexicalité, il ne suffit pas de parler ici d'absence (mallarméenne ou imaginaire, sartrienne) : les deux corps se manquent

évidemment, mais l'insistance barthésienne sur le temps infléchit cette absence en termes de « retard » ; on doit dire de ces deux corps qu'ils se manquent bien moins qu'*ils se sont manqués*. De plus, l'insistance sur le lieu, sur le papier touché ou à toucher, auquel Barthes impute cette faute du temps, soulève l'idée d'un rendez-vous manqué, devant le papier, devant le support désigné comme le lieu de l'expérience : ce n'est pas *là*. Tel apparaît ainsi le geste interrompu du regardeur arrivé en avance ou en retard au lieu prévu du rendez-vous avec l'opérateur (où l'on notera que Barthes reprend le nom qu'il donnait au photographe dans *La Chambre claire*, l'*Operator*, pour désigner TW). A l'éternelle question de la peinture selon Barthes, « qu'est-ce qui se passe là ? », à cette question de regardeur la réponse paraît invariablement dénoncer son avance ou son retard (son anachronisme) : le regardeur manque toujours l'événement.

L'important est donc cet horlogisme, cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais *à telle heure*. C'est une sorte de rendez-vous.¹¹

Duchamp « précisait » de cette manière les *readymades*, lui qui disait aussi que « ce sont les regardeurs qui font les tableaux »¹². Il y a apparemment loin de Barthes à Duchamp, de la sensibilité aux tracés de l'un à l'ironie Dada de l'autre ; néanmoins si on utilisait le terme de « regardeur » en s'en justifiant d'abord par son emploi par Guibert face à la photo, de façon à distinguer la posture de celui qui voit à l'écart des « voyants » de la tradition littéraire (fût-elle moderne), l'usage que fait Duchamp du terme justifie aussi qu'on l'ait employé pour dire cette actualité du corps qui ne s'occulte pas face à une œuvre, à une image, dans son rapport au visible.

Duchamp nous intéresse ainsi ici à quelques égards : ses écrits¹³ ne privilégient jamais explicitement et dans ses détails la description de ce « regardeur » qu'impliquent ses œuvres, mais Thierry de Duve écrit : « c'est une phrase qui créa les *readymades* et c'est la même phrase qui les choisit et qui les valida. Duchamp, qui se plaisait à dire que « ce sont les regardeurs qui font les tableaux », n'était pas dans une position différente d'eux lorsqu'il décréta devant le sèche-bouteille ou l'urinoir : « ceci est de l'art »¹⁴. La fin de l'énoncé, qui qualifie le geste et dont Th. de Duve montre qu'il est jugement « (d')après Kant », esthétique

¹¹ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Flammarion, 1994, coll. « Champs », p.49

¹² Thierry de Duve cite cette formule à plusieurs reprises dans *Au Nom de l'art*. Minuit, 1989, coll. « Critique »

¹³ du moins dans *Duchamp du signe*, op. cit., dans *Notes* (Flammarion, 1999, coll. « Champs »), et selon les commentaires de Thierry de Duve (*Au Nom de l'art*)

¹⁴ Thierry de Duve, *Au Nom de l'art*. Minuit, 1989, coll. « Critique », p.77

et tautologique, et de droit, n'est pas notre propos ici (qui relève davantage de l'aïsthésis dans l'esthétique que de la question de l'art¹⁵). En revanche, c'est dans la mesure où de Duve atteste que le geste duchampien à l'origine du ready-made est, comme on pouvait le croire, déictique, et que l'opérateur (terme que n'aurait probablement pas renié Duchamp) lie comme Barthes ce geste à une question de temps, qu'il nous intéresse.

Th. de Duve marque ainsi que l'opérateur duchampien s'inscrit dans une posture identique à celle du regardeur pour décréter (faire ou voir, dans un geste qui dit aussi bien « ceci est n'importe quoi » que « ceci est de l'art »¹⁶) le ready-made ; Barthes le regardeur s'identifie de la même manière à TW dans une posture d'opérateur (une différence, évidemment, c'est que Barthes découvrira qu'il ne sait pas faire). Comme ensemble, donc, Barthes et Duchamp tiennent du moins l'œuvre comme rendez-vous, et immanquablement comme rendez-vous manqué :

employer « retard » au lieu de tableau ou peinture ; tableau sur verre devient retard en verre [...]. C'est simplement un moyen d'arriver à ne plus considérer que la chose en question est un tableau ¹⁷

La « chose en question » (ici « le Grand verre ») trouve ainsi dans les termes de Duchamp une définition en forme de *désappointement* du regardeur. On pense ici à l'*appointment* anglais, au rendez-vous qui est ici formulé pour être déçu, *disappointed*. Si le vocable marque la rencontre manquée et la déception du regardeur, le sens ancien du verbe français *appointer* amène l'idée d'une réconciliation de deux parties, que ce rendez-vous au même lieu (*là où c'est, là où ça se passe*) a pour vocation de faire échouer. Mieux même : en ancien français le verbe *désappointer* signifiait « destituer quelqu'un de sa charge »¹⁸. Aussi le désappointement du regardeur relèverait-il à la fois d'une déception (« ce n'est pas là »), d'une réconciliation ratée (« mon corps ne sera jamais le tien »), et enfin d'une destitution : considérer l'œuvre comme retard plutôt que tableau, ou comme gestes inaccomplis plutôt que signes intelligibles, conduirait le regardeur à jeter bas ses armes de « juge » (esthétique) ou de « lecteur » (sémiologue).

¹⁵ sa thèse sur le nominalisme pictural, par quoi la peinture devient un nom, et même plus un concept, justifie aussi du jugement esthétique et de la définition de l'art, sans que la perspective qui nous occupe (la matérialité de la peinture qui empêche le regardeur de se l'approprier, la distance réservée dans le déictique et ses conséquences) soit abordée.

¹⁶ « Sans l'index du « ceci », écrit Th. de Duve, l'art n'a pas d'être » op. cit. p.125

¹⁷ à propos du Grand verre, Duchamp, *Duchamp du signe* op. cit. p. 41

¹⁸ *Dictionnaire historique de la langue française*, dir. A. Rey, Robert, 1992

« Sa charge », donc, au regardeur, dont le désappointement face à l'œuvre le destituerait, pourrait être assimilable à la « poisse » du sens qu'évoquait Barthes : donner le déictique à un temps qui lui est impropre fracturerait le pouvoir de l'amateur d'art, du critique. Ce pouvoir est dénoncé comme attachement au leurre du produit :

le produit (tout produit ?) apparaît comme un leurre : tout l'art, en tant qu'il est emmagasiné, consigné, publié, est dénoncé comme *imaginaire* : le réel, à quoi vous rappelle sans cesse le tracé de TW, c'est la production [...]. (III, 1043)

Telle était bien apparemment aussi la leçon scandaleuse des readymades de Duchamp, de manifester que « ce sont les regardeurs qui font les tableaux », au point de réduire le geste de la production au seul déplacement incongru de l'objet industriel, qui se trouve donné à voir, à désigner seulement, offert au « jugement esthétique » « ceci est ... » du regardeur. Rendez-vous à manquer des deux gestes de voir, le readymade expose ainsi purement, si l'on peut dire, le réel de la production : au regardeur l'injonction de re-produire le geste, scandaleusement simple, et dont le produit est sans prise à l'intelligibilité¹⁹. Ce déplacement du produit à la production est ainsi le même déplacement qui s'effectue pour le regardeur de l'objet à voir à l'objet à re-produire (avec la main pour TW, avec le marché pour Duchamp) : l'artiste devient gauche, maladroit, ou insolent, pauvre provocateur, en ce qu'il défait le lien entre le regardeur et son pouvoir (d')imaginaire. Ce pouvoir est remplacé : le regardeur ne voit plus l'Art, l'Artisanat, la Technique, tout ce qui fait de l'œuvre le produit de l'Autre grand inaccessible qu'est l'Artiste, que sa charge de « lecteur », d' « amateur d'art » tient traditionnellement pour récupérable en communication par la lisibilité des signes que le professionnel lui transmet ; il voit « la matérialité du tracé » d'un autre sans majuscule, d'un corps (gauche) et non d'un esprit (supérieur) : comme le disait Foucault du geste de l'internement, le regardeur fait de l'Autre un autre qu'il « ne peut plus reconnaître ».

Ce « rabaissement », ou cette « vulgarisation » de l'artiste par le regardeur, qui fait voir sa production plutôt que son produit, et rend ainsi visible sa facilité apparente, ou sa maladresse, constitue l'argument bien connu du bon-sens face à l'art contemporain (« mon fils de quatre ans fait la même chose » devant du Pollock). Mais ce qui est remarquable, c'est que cette déficience patente des toiles « sans savoir-faire », qui rend l'autre trop accessible pour que le vulgaire (parlons comme Baudelaire) reconnaisse leur opérateur comme Artiste,

¹⁹ intelligibilité de l'objet, il va sans dire ; quant au geste lui-même, depuis l'*Armory show* on n'en finit pas de le lire..

se retrouve dans ce que dit Beckett des toiles de Bram van Velde : il évoque « tout ce que cette peinture présente d'irraisonné, de non combiné, de mal léché » (MoPa 32), travail bâclé en somme, que Beckett pour autant ne prétend jamais imaginer reproduire, mais qui le distingue assurément des « estimables abstrauteurs de quintessence », par exemple Mondrian, où la « matérialité du tracé », le « faire » du corps du peintre qui ne raisonne pas ou mal, ne combine pas ou mal, ne se donne pas assez visiblement pour que le regardeur le trouve, ou le juge, qu'il dise : « c'est » « mal léché ». De la même manière, Guibert à propos de la photographie défend son goût pour les photos visiblement ratées : « les photos que je trouve bonnes, moi, sont toujours les photos loupées, floues ou mal cadrées, prises par les enfants [...] » (IF 40). Là encore, le plaisir paraît lié à une sorte d'esthétique de l'accessible, où la facilité, la maladresse apparente n'apparaissent plus comme les critères du « n'importe quoi » qui usurperaient la définition de l'art mais comme les tenants d'un autre rapport à l'œuvre : où l'Artiste se montre en autre, proche, et différent.

Ce décalage aurait aussi trait à une sorte de dépréciation imaginaire de l'Artiste, qui a à voir, nous semble-t-il en fait, avec une dévalorisation générale de l'imaginaire. En effet, tableaux mal léchés, photos loupées, et tracé de couleur « comme si on essayait le crayon » ont en commun cette imperfection, cette défaillance qui dénonce le corps réel de l'artiste, l'*autorité* de l'œuvre. Non que quiconque ignore bien sûr que toute photo a été prise, et tout tableau peint, mais cet aspect de l'opération disparaît ordinairement sous la charge de l'imaginaire propre aux voyants, de « ce qu'ils érigent en beauté qui est moins que le vent, et leur régime stupide des distances et des perspectives, et la vénération des crottes de couleur [...] la mentalité des voyants, voilà une discipline qu'il faudrait enseigner à l'école, comme la géométrie ou l'histoire » (dA 95) : ainsi ironise Taillegueur dans *Des aveugles*. Le regardeur aurait aussi le sentiment fort de cette absurdité qui voudrait lui faire croire qu'il entre dans les compositions perspectives (cf. par exemple M. Fried et ses tableaux qui n'ont pas été peints), qu'il pénètre dans des espaces pourtant indéfectiblement plans, en somme qu'il y a autre chose à voir dans les tableaux que les « crottes de couleur ». Ces dernières sont en outre moins à vénérer qu'à re-produire soi-même, selon l'envie qu'en exprime Barthes. Les disciplines évoquées, la géométrie et l'histoire, enseignent bien cette nécessité du plan sur lequel on s'inscrit pour dire les lignes ou les événements qui lui sont toujours contingents, ce plan-là (point de vue, système de référence propre ou relatif) quant à la mentalité du voyant devant la peinture reste énigmatique pour l'aveugle : les voyants perdraient-ils leurs corps dans l'exercice de la vue ? Comment peuvent-ils paraître à ce point ignorer que la peinture n'est que le produit indifférent du geste de la main d'un autre ?

Le regardeur échappe dès lors à cette « mentalité des voyants » qui voit d'abord le geste, qui voit la production réelle s'opposer au leurre du produit imaginaire. Le regardeur en somme sait qu'il voit ce que l'aveugle ne voit pas, et maintient la discrimination obtuse du réel qu'on peut toucher et faire, de son corps présent face à la toile, de cette « matérialité du tracé » qui s'oppose au « rien à voir », « tout à fait indépendant » de toute « forme d'intelligibilité ».

C'est là ce que pouvait aussi montrer Duchamp en exposant un urinoir à la vénération des voyants dans la lignée des « crottes de couleurs ». Ainsi n'agissait-il pas en effet différemment des regardeurs comme le dit Th de Duve (dont on exporte ici sciemment un peu le sens de la remarque) : peu importe l'objet pourvu qu'on ait le geste ! Maladroit ou scandaleux, c'est celui-ci qui se fait voir au regardeur (c'est lui qui fait les tableaux), Barthes brechtien y voit le réalisme d'un objet qui « naît de rien » et dont la « naissance doit être visible »²⁰, comme l'aveugle sait que la peinture est avant tout de la « crotte » déposée par le peintre sur la toile. La trivialité du geste de l'artiste se fait ainsi mesure de son *autorité* (on l'a dit, l'autorité est ce par quoi l'œuvre renvoie au geste qui l'a produite²¹), cette nature de déchet, indifférent, de l'œuvre consomme l'attitude esthétique du regardeur : si le voyant s'approprie par l'imaginaire le tableau perspectif sans égard pour la planéité de la toile, la matérialité du tracé, pour l'Artiste trop invisible (dont ce serait là son « savoir-faire »), le regardeur qui voit le geste dévalue l'Artiste qui n'est qu'un faiseur de « crottes », par quoi la question : « avez-vous envie de faire du Twombly ? » peut surgir – et par quoi le vulgaire s'insurge.

Cette dévalorisation nous paraît ainsi destituer l'imaginaire en général dans la mesure où tout dans la peinture se trouve ainsi rapporté au corps, à ses pulsions, à sa maladresse, à ses défaillances, enfin à ses limites : « mon corps ne sera jamais le tien ». Le Peintre en dévoilant son geste révèle son insuffisance : ce n'est qu'un corps, piètrement réel, et du même coup sa différence, « ce qui inimitable, c'est le corps ». Même insuffisance et même différence côté regardeur, dont c'est le corps aussi qui fait cette expérience.

Aussi le regardeur, par opposition au voyant, se fait-il innocent : son désir ne le porte pas vers la toile « pour la consommer esthétiquement », mais à côté, pour « la re-produire » :

²⁰ cf. notre analyse de Barthes au théâtre en 4. I. de cette étude.

²¹ L'autorité renvoie ainsi, comme dans le haïku, à un autre, de sorte que la possibilité apparente de re-produire devient un facteur fondamental de la « non- appropriation » : « dans le haïku, la propriété tremble : le haïku, c'est le sujet même, une quintessence de subjectivité, mais ce n'est pas l' « auteur ». Le haïku appartient à tout le monde, en tant que tout le monde peut avoir l'air d'en faire – qu'il est plausible que tout le monde en fasse. Ainsi m'est démontré que le haïku est du Désir, en tant qu'il circule : que la propriété – l'*auctoritas* – passe, circule, tourne, comme au Furet. » (PRom, 65)

la dévalorisation de l'Artiste en opérateur, apparemment imitable, en réalité inimitable, s'avère garante de la déprise de l'imaginaire au profit d'un réel qui vient se caractériser par l'indigence propre au regardeur : son seul corps l'empêche de faire du Twombly ; tout ce qu'il parviendra à faire, réellement, « ce sera : rien ». Il y a là encore un fond éthique qui sous-tend ce regard innocent, dans la mesure où le non-vouloir saisir, cette sagesse de l'artiste, devient ainsi l'attitude nécessaire à laquelle est porté le regardeur : considérer l'œuvre comme production triviale de « crottes de couleurs », la voir « comme gauche », implique le « rendez-vous » manqué avec l'opérateur ; ce regard sur le réel de la peinture (« c'est la production »), mène à un corps accessible d'opérateur en même temps qu'à l'impossibilité immédiatement prégnante de son appropriation.

En somme et pour le dire autrement, cette conscience du regardeur le rapproche davantage de l'aveugle que du voyant : elle lui fait distinguer le visible réel (celui qu'on peut toucher : les « crottes de couleur », cette « matérialité du tracé » dont la jouissance est interdite à l'aveugle) du « visible » imaginaire (le régime des distances et des perspectives, géométrique, l'aveugle peut parfaitement se le représenter, bien qu'il ne voie pas ; Diderot s'en enthousiasmait dans sa *Lettre*). Le regardeur comme l'aveugle fait cette différence entre « matérialité du tracé » et « forme d'intelligibilité » par laquelle en fait, dit Barthes, « nous ne voyons rien ». En cela encore doit-on dire que le regardeur voit qu'il voit, il distingue entre ce qu'il voit qu'il voit (la fameuse tautologie de Judd²²), et ce qu'il « voit » qu'il ne voit pas. Sa « voyance », comme celle du photographe, « consiste à se trouver là ».

Le regardeur voit ce que ne voit pas l'aveugle

Il faut expliciter cette singularité du regardeur face à l'œuvre d'art. Georges Didi-Huberman expose dos-à-dos quant à cette question du voir les textes de Donald Judd et Michael Fried, qui s'opposent au sujet de la formule de l'art minimaliste : « *What you see is what you see* ». Il écrit

Or, ni l'objet, ni le sujet, ni l'acte de voir, jamais ne s'arrêtent à ce qui est visible au sens de ce qui donnerait un terme discernable et adéquatement dénommable (susceptible d'une « vérification » tautologique du genre : « *La Dentellière* de Vermeer, c'est une dentellière, rien de plus, rien de

²² « *What you see is what you see* » est « la forme d'art revendiquée par Donald Judd dans le but de renverser l'anthropomorphisme incorrigible de la peinture traditionnelle – traditionnelle jusqu'à sa propre tradition moderniste », G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992, p. 46

moins » [dirait peut-être Fried] – ou du genre : « *La Dentellière*, ce n'est rien de plus qu'une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblé » [dirait peut-être Judd].²³

Plutôt que de « choisir son camp » « devant ce dilemme », il poursuit sur son beau thème de l'inquiétude du « voir, dans son acte, dans son sujet », qu'il développe avec la dialectique de l'*entre*, « l'oscillation contradictoire dans son mouvement de diastole et de systole (la dilatation et la contraction du cœur qui bat, le flux et le reflux de la mer qui bat) à partir de son point central, qui est son point d'inquiétude, de suspens, d'entre-deux. »²⁴ On retrouverait là un motif beckettien (le paradigme de la berceuse) si toutefois G. Didi-Huberman s'intéressait aux limites qui bornent ce mouvement, comme on a tenté de montrer qu'elles apparaissent chez Beckett. Si on le cite cependant ici, c'est pour deux raisons différentes : d'une part parce qu'on paraît ici en bonne voie d'entrer à notre tour dans le dualisme tautologique qu'il dénonce chez Judd et Fried, et d'autre part par rapport à ce « point d'inquiétude » à résonance deleuzienne (explicite ailleurs) dont on essaie de montrer qu'il correspond dans notre perspective moins à un « point » qu'à une posture particulière du corps du regardeur.

Certes il ne s'agit pas de dire que Barthes voit soit la dentellière, soit un assemblage de couleurs sur une surface plane, néanmoins le dualisme « forme d'intelligibilité » / « matérialité du tracé » qu'on trouve dans son texte sur Twombly pose cette même question du « what » (is this « what » that he can see ?). L'exemple sciemment forcé de *La dentellière* évoqué par Georges Didi-Huberman, malgré son efficacité démonstrative, déporte nous semble-t-il le problème en ce que le tableau de Vermeer propose une représentation traditionnelle, c'est-à-dire figurative.

Aussi ne retrouve-t-on même pas dans ce dualisme ce qu'on voyait chez Guibert, le corps peint dans le tableau intéressant (narratif et fictionnel) en ce qu'il avait pu poser devant le peintre (le « t'a peint ») ; tout au plus le premier jugement, « c'est une dentellière », relèverait du fantasme de Pierre-Jean Jouve avec *Alice/Alice* dans sa chambre à coucher. Quant au second, « une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre donné », si son ordonnancement rend justice au travail de représentation du peintre, il paraît du même coup reléguer son geste visible (recouvrir) derrière « l'ordre » (signifiant) qu'il confère à son œuvre – celui-là pour l'aveugle serait déjà imaginaire (lui serait accessible).

²³ G. Didi-Huberman, op. cit., p. 51

²⁴ *ibid.*

Barthes pose en effet avec TW le problème d'une autre manière : la naïveté du premier jugement ne peut ressortir à l'objet représenté, qui n'est pas de l'ordre d'un éventuel « visible ailleurs » comme pour la dentellière, parce que la peinture de TW n'est pas figurative. La question qui se pose pour le regardeur Barthes n'est pas : qu'est-ce qui *est* là ? mais « qu'est-ce qui *se passe* là ? », dès lors, on l'a dit, c'est moins un arrêt (ou un poème), que l'impossible du roman qui commence quand le regardeur se présente devant la toile – on voudrait dire, en référence au *punctum* qu'il s'y pointe, pour s'y trouver désappointé. Que voit-il ? pour commencer : nul objet représenté (quelques noms, auxquels on reviendra), point de dentellière ni plus ni moins, de sorte que la naïveté du premier jugement se trouve déplacée, de l'imaginaire du produit au réel de la production : il voit le geste du peintre. Aussi le second terme de la dialectique de G. Didi-Huberman, celui qui serait attribuable à Judd et à sa lutte contre l'anthropomorphisme de la peinture, cet imaginaire du voyant dont la manie du sens « empoisse » la surface visible, ne se trouve plus dans la perspective du « réel » barthésien en opposition au premier : « Ce qu'on voit est ce qu'on voit », et le regardeur paraît voir de fait un geste au futur antérieur qui paraît réconcilier sous cet aspect les deux termes de l'opposition. C'est ce à quoi, dit Barthes, « vous rappelle sans cesse le tracé de Twombly » ; et la production, ce réel, contribue à l'évacuation sensible du sens et de l'imaginaire (on peut rassembler ces derniers en tant qu'accessibles à l'aveugle, qui permet de distinguer le voyant du regardeur).

Ainsi c'est à nouveau l'œil en corps qui rappelle « sans cesse » à l'ordre de la vue l'œil en quête du regardeur, mais son rappel n'est pas de l'ordre dénommable d'un objet représenté, ni tout à fait d'un produit à la facture presque imaginaire sous l'injonction du « certain ordre donné », son rappel est celui d'un événement réel, un geste touchable au futur antérieur, celui de la production. Aussi Barthes, finalement bien plus proche de Judd que de Fried (on s'en doutait un peu), ne serait-il amené à voir que ce qu'il voit : un tracé, « rien de plus, rien de moins ».

Néanmoins il faut noter que c'est *finale*ment qu'il en arrive à cela, au « sujet de la production, celui qui a envie de re-produire la toile » (III, 1030) : dans le premier des deux textes sur Twombly, « Sagesse de l'art », il est passé par quatre autres sujets (rappelant qu'« un « sujet » – c'est ce que la modernité nous a enseigné – n'est jamais constitué que par son langage » (III, 1030)) : celui de la culture (« disert »), celui de la spécialité (également), celui du plaisir (« donc muet » – en quoi il nous intéresse), et celui de la mémoire (que la « toile rend rétroactivement heureux », qui fait citer la fleur de Mallarmé à Barthes, dans la mesure où « ce que je consomme avec bonheur, c'est une absence » (III, 1030)). On veut revenir sur

le troisième, celui du plaisir, parce que son mutisme paraît le rapprocher de celui de la production, à différents degrés, et qu'il semble que c'est celui-là (le même, troisième et dernier – c'est le regardeur) dont il nous semble que ne parle pas ici G. Didi-Huberman dans sa thèse de l'oscillation contradictoire du « What you see » :

Il y a le sujet du plaisir, celui qui se réjouit devant la toile, ressent à la découvrir une sorte de jubilation, qu'au reste il ne sait pas bien dire ; ce sujet est donc muet ; il ne pourrait que s'écrier : « Comme c'est beau ! » et le répéter : c'est là l'un des petits tourments du langage : on ne peut jamais expliquer pourquoi l'on trouve telle chose belle ; le plaisir engendre une certaine paresse de la parole, et si l'on veut parler d'une œuvre, il faut substituer à l'expression de la jouissance des discours détournés, plus rationnels – avec l'espoir que le lecteur y sentira le bonheur procuré par les toiles dont on parle.

(III, 1030)

Ce « sujet du plaisir » est donc un paradoxe, qui se trouve constitué non plus par son langage mais précisément par son incapacité à en avoir un. On le voit, il ne s'exprime que par le cri, c'est-à-dire la pulsion et non le discours, et on notera que son cri s'exprime « devant la toile », « à la découvrir » ; c'est-à-dire ni en son absence (quatrième sujet), ni en convoquant la culture et l'histoire de la peinture (premier et deuxième sujets, qui contextualisent la toile). Si la poisse du sens le tourmente un peu, finalement, c'est en ce qu'elle lui échappe. Son jugement, esthétique, outre que l'on sait « (d')après Kant » qu'il ne veut (ne peut) rien *dire*²⁵, est une exclamation répétée dans l'impuissance de son explicitation, dans l'impuissance de tout discours. Ce dernier, s'il s'obstine cependant – on pourrait précisément dire « aveuglement » – ne se révèle que de « substitution », « détourné » ; le lecteur destinataire de ce discours devra « sentir » et non plus « lire » « le bonheur procuré par les toiles dont on parle ».

En fait, chez Barthes encore apparaît l'impuissance à dire la toile qu'on voit, devant soi, « à la découvrir », le discours impossible du sujet du plaisir entraîne par substitution un discours aveugle (détourné de la toile) qui s'adresse à un autre aveugle (le lecteur, qui lit sans voir les toiles dont on parle). Le voyant est ainsi forcé de se substituer au regardeur pour discourir du plaisir de ce qu'il voit ; le regardeur, qui sait comme on l'a vu la différence entre voir et ne pas voir (dont la « voyance » consiste uniquement à se trouver là), voit que de ce qu'il voit il ne peut rien dire, sinon un cri, dont le sens est éminemment obscur, dont

²⁵ cf. Th. de Duve, op.cit. Le jugement esthétique selon Kant est un jugement sans concept. De Duve développe la thèse selon laquelle il s'agirait dès lors d'un nominalisme (dont le sens est évacué, la répétition seule permise).

l'expression même paraît rappeler à la pulsion, qui n'est qu' « une certaine demande du corps lui-même ».

En somme, le sujet du plaisir échappe devant la toile à se constituer comme tel (incapable de langage), mais en tant qu'il est devant la toile, il réussit cependant ce à quoi échouent les autres (à l'exception du sujet de la production), c'est-à-dire à voir, à voir comme ne peut pas le faire l'aveugle, à voir devant lui un « ceci » qu'au mieux il peut qualifier de beau : il jouit du moins (« au reste ») d'une présence non détournée devant la toile.

Barthes manie ainsi la litote en invoquant « l'un des petits tourments du langage » de ne pouvoir pas dire cette jouissance, expliciter le jugement de goût, mais l'on devrait peut-être aussi évoquer l'incapacité qu'il attribue à la langue française de dire l'individuation (par rapport aux mots japonais du haïku²⁶). En effet, si la qualification du sentiment, ou du jugement esthétique, pose le problème général que l'on sait de la définition du concept de Beau, l'insistance de Barthes sur l'individuation, sur ce corps que rien ne peut réduire à un autre, amène le questionnement en sus qui nous intéresse ici : dans « What you see is what you see », le pronom reste vague, général dans son emploi indéfini, mais que signifie l'énoncé « je vois ce que je vois » quand « mon corps ne sera jamais le tien », sinon cette autre impasse du langage face au visible, que l'embrayeur se fait enveloppe vide au moment précis de dire sa plénitude (« le cœur « plein » (« qui déborde ») »²⁷) ? Là encore, il semble qu'il faille en revenir, pour le regardeur lui-même, à la production, à la matérialité du tracé, au réel plutôt qu'à l'imaginaire du produit « je ». Le sujet du plaisir barthésien, en tant que 1/ il est muet et 2/ il a un corps (qui a « envie de faire du Twombly ») finit par se constituer comme en égal du peintre et de son geste : la même perte s'engage de sa présence réelle dans l'énoncé (devant la toile), le même leurre du produit imaginaire se lève (le « je » ou la figure finie du trait), et enfin leur geste paraît fabriquer un réel à l'état passé, non un présent mais un futur antérieur : le « je » de fait rappelle sans cesse à la production, par la situation d'énonciation dans lequel on sait qu'il s'ancre.

La particularité barthésienne serait en ce « je » qui proteste de sa production réelle pour un produit toujours imaginaire, cette révocation du réel dans l'écriture : « même et surtout

²⁶ « les mots-référents sont chez nous très usés, ils sont devenus « littéraires », anciens et non poétiques » *La Préparation du roman*, p. 64. cependant les haïkaï privilégient selon Barthes l'effet au référent (« on lit l'effet, et non le paysage, à peu près inexistant : un gramme de référent, une diffusion puissante de l'effet. » (PRom 76)) contrairement au tracé de TW, et contrairement à la photo.

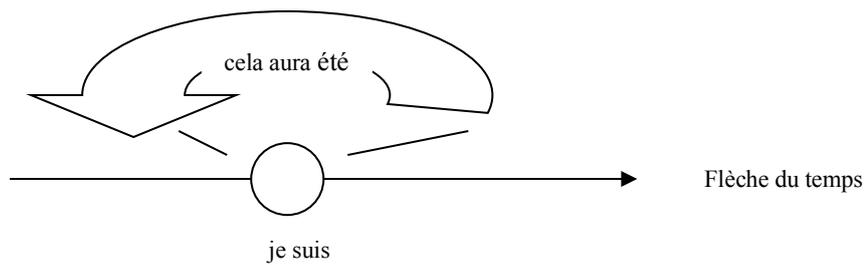
²⁷ « même lorsque la jubilation (d'amour) par exemple est la plus intense, c'est parce qu'il y a dans le sujet un vide de langage ; lorsque le langage se tait, qu'il n'y a plus de commentaire, d'interprétation, de sens, c'est alors que l'existence est pure : cœur « plein » (« qui déborde ») = connaissance d'un certain vide (thème éminemment mystique) ; le défaut, la défaillance de discours renvoie à deux états extrêmes : la misère absolue du « paumé », la jubilation ardente du « vivant » → la nuance – si on ne l'arrête pas – c'est la Vie. » (PRom 84)

pour votre corps, vous êtes condamné à l'imaginaire » (RB/RB 42) ; soupir ou enchantement, c'est la même fatalité qui paraît dans cette réflexion devant les photos pour lesquelles il a posé. « Même » comme le point excessif et irréductible de cette fatalité, et « surtout » comme l'apogée (désespérante ou heureuse) de son paradoxe.

Ce qui nous intéresse dans ce bref passage du *Roland Barthes*, c'est que cet imaginaire prégnant (cette poisse), y est explicitement lié au fait de ne pouvoir se voir qu'en image, c'est-à-dire en face-à-face et séparé. Evidemment le stade du miroir lacanien n'est pas loin qui constitue le sujet par son imaginaire, mais justement, qui, sinon le regardeur se trouve ainsi désappointé de ce que son visage lui échappe, qu'il ne lui est jamais que renvoyé (comme pour l'aveugle qui ne doute cependant pas qu'il en a un) ? celui-ci a la particularité de remarquer devant ses photos que son *percipi* imaginaire n'a rien à voir avec son *percipians* réel, avec sa « voyance » à lui, qui consiste à se trouver là. Le regardeur qui voit ce que l'aveugle ne voit pas est à même de remarquer l'exception, la différence de l'imaginaire, par rapport à une faculté de voir qu'on doit supposer réelle, puisque ce corps qui voit peut être touché (cela le définit, même). Et ce sujet, s'il est celui du plaisir, peut aussi être muet.

En somme, Barthes n'est pas loin de Judd dans son « ce que je vois est ce que je vois », en ce que comme le minimaliste, il semble dénoncer l'imaginaire qui empoisse l'image au profit de la mise en évidence d'un plaisir muet, et muet parce que réel. Là serait leur écart, que Judd (à ce qu'en dit du moins Didi-Huberman) voudrait réduire le rapport à l'œuvre à une seule rencontre d'ordre perceptif, sans dialogue possible (interdit²⁸), là où Barthes partant lui aussi de son rendez-vous toujours manqué avec l'œuvre, dialoguerait avec elle dans une sorte d'absence mitigée, comme une alternance du présent, du réel (son absence à lui devant sa réalité à elle : « mon corps ne sera jamais le tien » ; et son absence à elle devant son corps à lui : le plaisir du je qui voit naître la couleur au bout de son crayon). Mais on le voit, l'oscillation dont parlait G. Didi-Huberman n'est plus, dans ce procès qui nous paraît ainsi fait à l'imaginaire, de l'ordre de ce qu'on voit dans le tableau (dentellière ou assemblage de couleurs), face à l'œuvre de Twombly, c'est le regardeur qui négocie avec l'irréductibilité de sa propre présence pour écrire son plaisir de sujet, muet parce que « là », « devant la toile ». Le futur antérieur serait dès lors le mode verbal qui compromet juste assez cette présence pour lui permettre de s'inscrire en creux, de pointer le système de référence propre à cet énonciateur-regardeur indéfectiblement au présent – seul un présent, qui *est*, génère l'énoncé de cela qui *aura été*. Le futur antérieur est de fait contingent à la posture de celui qui l'énonce.

²⁸ Là est l'accusation de G. Didi-Huberman, d'une tautologie simpliste, que Judd ne reconduirait heureusement pas dans ses œuvres (selon le critique).



Ainsi le présent *autorise* le futur antérieur du geste, ou bien l'inverse, l'essentiel étant que dans cette opération s'effectue l'évitement signalé de la présence réelle, dès lors remarquable dans son évitement même – comme dans *Quad* où la zone centrale est dessinée, limitée par l'arpentage répété de ses bords. Mais là aussi, l'« absence », le vide du sujet (non constitué par le langage) n'apparaît pas comme un néant : outre que sa fonction est d'anachronisme²⁹ qui vient toujours définir une fiction de l'histoire, ce « point » indispensable et qui déconstruit (peut-être) / reconstruit (en tout cas) tout son entour en le désignant, ce point, donc, repérable dans le temps qu'il fonde, est explicitement particularisé en œil et main dont le geste est inimitable. Aussi est-ce dans cette familiarité, du sujet muet du plaisir et du sujet réel de la production qu'il nous semble que le regardeur outre passe son vide de langage : il le remplit de fait du réel de la production. Que le plaisir muet devant la toile se mue en désir de peindre à son tour à côté, effectue ainsi un double mouvement qui nous semble logique : le vide du langage entraîne le plein du corps ; la re-production, réelle et à l'écart, du geste visible, paraît aller de pair avec l'exclusion du langage. Voici notre regardeur en corps muet devant le tracé de l'autre, et il ne redeviendra disert qu'après avoir quitté sa faculté de voir

²⁹ G. Didi-Huberman convoque ainsi Barthes (*Le Bruissement de la langue*) dans sa réflexion sur l'histoire qui mène au développement de sa thèse de « l'image-symptôme », il note « l'importance considérable des *shifters* [...] dans le discours de l'historien, pour constater aussitôt leur fonction *dé-chronologisante*, leur façon de déconstruire le récit en zig-zag, en changements de *tempi*, en complexités non linéaires, en frottements de temps hétérogènes... » in *Devant le temps*, Minuit, 2000, p. 38. Il écrira, beaucoup plus loin, que nous devons avec le cubiste Carl Einstein, « exiger que le *voir* élargisse le *percevoir*, l'*ouvre* littéralement « comme on ouvre une caisse » [...] Mais cette ouverture, nous devons une fois de plus, l'ouvrir *temporellement* : *ouvrir le voir*, cela signifie prêter attention [...] aux *processus anticipateurs de l'image*. » p. 220. On doit beaucoup, c'est évident, aux analyses de G. Didi-Huberman, mais si son image-symptôme ressemble à une sorte d'injonction faite à l'œil en quête (il écrit que « *la vision* dont Einstein nous parle ici n'est donc pas faculté, mais exigence, travail : elle rejette le *visible*, c'est-à-dire le déjà visible » (p. 221), notre perspective, presque à l'inverse, consiste à essayer de montrer que nos regardeurs se défendent justement de cette libération, qu'ils sont précisément retenus par leur faculté de voir, et inquiets des conditions précises de cette ouverture. En somme, là où G. Didi-Huberman veut imposer cette exigence de travail (faisant ainsi le vœu de désenclaver les leurres de stabilité où se confine l'histoire de l'art), nos regardeurs se débattaient avec elle comme une évidence du désir qui ne convient pas à la vue, de là la définition de leur posture, qui est une résistance de la vue et du déjà visible contre le visuel « qui n'est pas encore visible » (221), ou le perceptif de Merleau-Ponty, qui ne l'est déjà plus (cf. 3^{ème} partie de cette étude).

(redevenu voyant, il parlera du contexte de la toile ou de son absence en termes heureux mallarméens).

Ainsi le regardeur ne dirait ni « c'est une dentellière », ni « c'est une surface recouverte de couleurs », le langage qui le ferait sujet serait uniquement déictique : il consisterait à tendre le doigt, à dire « c'est » (beau, de l'art, ou n'importe quoi...), ou encore « ça ! » « là ! », privé de toute médiation culturelle ou de voyance médiumnique, indifférent à l'absence qui n'est pas son propos devant la toile, il dirait d'abord et avant tout « I see that, and I do see », le « what » en question étant relégué loin derrière l'acte de voir. Le regardeur ne se définirait devant l'image que par la faculté d'y être, et s'étonnerait d'abord de n'être que cela : « la voyance du [regardeur] ne consiste pas à « voir » mais à se trouver là », tel serait non plus son poème mais son récit, son aventure ; de voir en étant là, ni ailleurs ni absent, cela qui est devant lui, ni ailleurs ni absent, et de ne pouvoir le formuler à cause d'une langue qui, fatalement, ne sait pas dire le visible, qui le dit toujours ailleurs et/ou absent (cf. Mallarmé).

En somme la question du nominalisme, de la vérification verbale de ce que le regardeur voit, pourrait se situer hors du plaisir (ou de l'indifférence³⁰) de voir dans la mesure où le voir est ici interrogé « sous le rapport de l'événement » (III, 1021), il s'agit de « voir naître » la couleur au bout de son crayon, et le geste incessamment naissant-né du tracé de Twombly. La perception, contrairement à l'imaginaire, ne souffre pas de retard (nul ne saura donc jamais combien de poules dans la cuisine des Louis (Mal 49)), telle est l'expérience, faite au présent, du rendez-vous manqué du regardeur avec l'œuvre d'art, le produit imaginaire manque toujours la production réelle, celle qui comme le regardeur est *là*. On pourrait retrouver ici l'empêchement dont parlait Beckett : on ne peut parler que de la peinture qu'il n'y a pas dans la langue, et il n'y a que des tableaux à voir, à voir là (ni dans l'ailleurs ni dans l'absence propre à l'imaginaire des mots). Comme dans *Mère Courage*, Catherine seule, parce qu'elle était muette, pouvait « voir que la guerre existe » : « nul doute qu'il y a dans l'œuvre de [Barthes au moins autant que de Brecht] un certain procès du langage » (I, 904).

³⁰ Ainsi Duchamp parlait-il de la « réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût » qui fondait son choix des *ready-mades* (in « à propos des « Ready-mades », *Duchamp du signe*, Flammarion, 1994, coll. « Champs » p.191)

Le visible du regardeur comme « roman sans noms propres »

Il peut paraître surprenant, voire déplacé, au moment où l'on tente d'étudier le rapport de Barthes à la peinture, sa présence face au visible, d'inscrire ici l'analyse de ses rapports aux noms propres ou au Nom. Mais précisément, il semble que seul le corps, visible, paraît exempter le Nom du dogmatisme qu'il instaure.

Discutant de la métonymie qui donne « le Tout pour la partie » et fait par exemple du prédicat (« allemands ») dans le discours de Hess un sujet (« les Allemands »), Barthes s'interroge :

Comment lutter contre la métonymie ? comment, *au niveau du discours*, ramener la somme à ses parties, comment défaire le Nom abusif ? C'est là un problème très brechtien. Au théâtre, la défection du Nom est facile, car il ne s'y représente, par force, que des corps. (OC III, 264)

Telle apparaît l'alternative : corps ou nom ; et « la dé-nomination – ou l'ex-nomination –, *parce que infiniment subversive*, est difficile à tenir » sous la pression de « la force du langage, et cette force, c'est la métonymie elle-même » qui provoque « la sujétion par violence de la partie au tout, du corps au nom » (III, 265). Littré, en effet, ne paraît pas dire autre chose que cette oppression en définissant le Nom comme « Mot qui désigne un être, un objet, une chose. Le nom d'une ville, d'un pays » et aussitôt : « Nommer les choses par leur nom, donner sans ménagement aux choses le nom qu'elles méritent. || N'avoir pas de nom, se dit d'une chose qui ne peut être qualifiée assez sévèrement. C'est un excès qui n'a pas de nom, Boss. || Le nom chrétien, le nom français, etc. tout ce qui porte le nom de chrétien, de français, etc. c'est à dire tous les chrétiens, tous les Français, etc. ». Mérite, sévérité, dés-individualisation, etc., le champ lexical de la définition du nom dénonce le pouvoir idéologique du langage qui couve sous la fonction de désignation. Le visible, sous l'espèce du théâtre chez Brecht, paraît faire comme un rempart contre ce pouvoir :

Il y a une sorte d'individualisme brechtien : le « Peuple », c'est une collection d'individus rassemblés sur la scène ; la « Bourgeoisie », c'est ici un propriétaire, là un riche, etc. Le théâtre oblige à défaire le Nom. (OC III, 265)

Le cadre de la représentation (la scène) trouve ici encore sa valeur de clôture : « ceci, et rien de plus » est représenté, de sorte que le Nom, si général, si chargé de sens qu'il soit (le

Peuple, la Bourgeoisie) trouve ainsi une extension limitée à un nombre fini de corps : ceux-là qui le représentent sur la scène. Le nom ne généralise plus, ne globalise plus, avec le visible il « collectionne » – aussi « cent millions de corps » pour le nom « Japonais » quand on arrive réellement au Japon : « ce que l'arrivée au Japon vous dévoile, d'un seul coup, c'est la transformation de la qualité par la quantité [...] » (ES 130, je souligne). Arrivé au Japon ou face à la scène de théâtre, il semble que la même défection du nom s'opère : la métonymie coercitive s'évanouit sous le régime du comptable (au bout du doigt, l'énumération).

C'est ce que l'on observe encore dans le texte de Barthes sur la peinture hollandaise (« Le Monde-objet » (OCI, 1177-1184)), qui évoque le « nominalisme triomphant » qui fait d'elle

un art du Catalogue, c'est-à-dire du concret même, divisé, numérable, mobile. Les scènes hollandaises exigent une lecture progressive et complète ; il faut commencer par un bord et finir par l'autre, parcourir le tableau à la façon d'un compte, ne pas oublier tel coin, telle marge, tel lointain où s'inscrit un objet nouveau, bien fini, et qui ajoute son unité à cette pesée patiente de la propriété ou de la marchandise
(I, 1180)

Ici, outre que ce concret est « numérable » (sic ?), ce n'est pas le Nom qui est l'objet du texte, mais, si l'on ose encore une fois le terme, la nuance, c'est le système de *production* du nom : le *nominalisme en acte*, qui est triomphant. Barthes paraît y trouver la même sensualité que dans l'énumération des biens du Code civil :

Voyez la liste des biens meubles et immeubles : « les pigeons des colombiers, les lapins des garennes, les ruches à miel, les poissons des étangs, les pressoirs, chaudières, alambics, les pailles et engrais, les tapisseries, les glaces, les livres et médailles, le linge, les armes, les grains, les vins, les foins », etc.
(I, 1180)

Bien sûr c'est ce « Voyez » qui nous intéresse, car lui succède l'énumération de ces « *tangibilia* », comme il les appelle dans *La Préparation du roman*, ces « mots ayant pour référent des choses concrètes, des objets – disons en gros : qu'on pourrait toucher » (PRom 94). La différence entre le nom et le mot relèverait ainsi d'une sorte de ravalement « pratique » et en fait économique de la désignation. De fait, le « nominalisme triomphant » des tableaux hollandais s'accompagne toujours selon Barthes d'une humanité qui relève du regard (premier et dernier terme du texte qui leur est consacré) et de l'usage, de sorte que le

mot ne désigne, ne profère, ne révèle jamais la vérité d'une essence, mais la quiddité (le *whatness* de Joyce³¹) d'un *tangibile*, une chose qu'on pourrait toucher :

Le souci des peintres hollandais, ce n'est pas de débarrasser l'objet de ses qualités pour libérer son essence, mais bien au contraire d'accumuler les vibrations secondes de l'apparence, car il faut incorporer à l'espace humain, des couches d'air, des surfaces, et non des formes ou des idées. La seule issue logique d'une telle peinture, c'est de revêtir la matière d'une sorte de glacis le long de quoi l'homme puisse se mouvoir sans briser la valeur d'usage de l'objet. Des peintres de natures mortes comme Van de Velde ou Heda, n'ont eu de cesse d'approcher la qualité la plus superficielle de la matière : la luisance. Huîtres, citrons, verres épais contenant un vin sombre, longues pipes en terre blanche, marrons brillants, faïences, coupes en métal bruni, trois grains de raisin, quelle peut être la justification d'un tel assemblage sinon de lubrifier le regard de l'homme au milieu de son domaine [...] chaque objet est accompagné de ses adjectifs, la substance est enfouie sous ses mille et mille qualités, l'homme n'affronte jamais l'objet qui reste prudemment asservi par cela même qu'il est chargé de lui fournir. Qu'ai-je besoin de la forme principielle du citron ? Ce qu'il faut à mon humanité tout empirique, c'est un citron dressé pour l'usage, à demi pelé, à demi coupé, moitié citron, moitié fraîcheur [...] la première de ses qualités économiques, l'astringence. (I, 1178-1179)

De l'assujettissement des corps par le nom à l'asservissement des objets par le regard – qui effleure, donc, chacun des objets dans la peinture par la luisance des matières – , on est passé d'un domaine à un tout autre, d'une violence à une autre, mais qui n'a pas la même valeur. Dans le second cas, en effet, celui du visible, c'est presque l'inverse qui s'opère de l'emprise du nom sur le corps : l'idéologie portée par le nom rejetait la propriété des corps à eux-mêmes, leurs nuances fondamentales, énumérables (leurs adjectifs) ; les objets de la peinture viennent eux lubrifier le regard humain : on l'a vu, ce dernier passe en effet « d'un bord de la toile à un autre » comme pour les compter ; les objets en appellent au corps particulier qui, dans son « humanité tout empirique », use du citron (et se moque bien de le nommer), qui en aime la fraîcheur et l'astringence, « la première de ses qualités économiques » (I, 1179). Aussi est-ce la même opposition que l'on pourrait trouver ici entre le nom et le corps : le théâtre de Brecht défait le nom en présentant des corps sur scène, la peinture hollandaise collectionne des objets dont le nominalisme ne vaudrait que pour l'usage

³¹ cité par Barthes dans *La Préparation du roman*, p.151 « ce que j'ai appelé le « *c'est ça* », le tilt du « *C'est ça* » (quiddité : « ensemble des conditions qui déterminent un être en particulier »). » La question qui suit immédiatement par rapport à ces épiphanies joyciennes est : « *Mode d'apparition* : 1) A qui apparaissent les épiphanies ? A l'artiste : son rôle est de se trouver là » comme le photographe, comme le « regardeur ». La quiddité ne se départit donc pas du déictique, de la présence actuelle du regardeur face à ce qu'il désigne.

qu'en font les corps : non pas le citron essentiel, mais *tel* citron, celui qu'« il me faut » pour certaines de ses qualités qui ne tiennent qu'à mon goût.

Le même principe paraît ainsi présider à cette élection des corps contre le Nom : contre le sujet, contre le métonymique du Nom « les Allemands » de Hess, Barthes privilégie le *prédicat* « allemands », les qualités, les attributs, la superficialité, tous artifices ramenant l'essence (la forme principielle, le Nom abusif) à une économie. La *valeur d'usage* doit semble-t-il en effet être prise comme le désir de réintégration de l'énonciateur (ce prédicant est aussi le regardeur au théâtre et devant la toile) dans le système des Noms. Barthes recommanderait, plutôt que cet état de faits hors de soi qu'on répète, la circulation (l'échange) des rapports des choses (corps, objets, idées) à soi. Tel serait ainsi encore, le privilège de ce « nominalisme triomphant » sur le nom, c'est qu'il n'énumère que des propriétés humaines³². Les choses sont toujours, remarque-t-il dans cette peinture, des « attributs » ; le glacis, leur superficialité flagrante, les garantissent contre leur essence qui les mettrait « hors d'usage » par le regard, par le sujet.

S'il y a évidemment loin de la bourgeoisie au citron quant à la menace idéologique du Nom³³, c'est néanmoins le même contournement par le comptable que l'on observe dans ces textes : la désignation du visible (le fait de « se trouver là ») défait le Nom chez Brecht comme le stéréotype au Japon, et manifeste l'attribution (le geste humain) dans la peinture hollandaise. Que l'argument soit socio-politique ou esthétique, Barthes en appelle toujours à l'opposition du Nom et des corps, ceux-ci déroutant le dogmatisme de celui-là. Le visible qui sollicite le corps du regardeur, celui de la scène, de la rue ou de la peinture, constituerait ainsi le lieu (un lieu) où le Nom, justement, n'a pas lieu d'être.

Aussi nous intéresse singulièrement ce passage par lequel Barthes achève son analyse de la précieuse défection du Nom par le théâtre brechtien :

³² On notera cependant que cet aspect marchand d'une humanité omniprésente dans les objets de la peinture hollandaise ne sert pas frontalement, dans le texte de Barthes, un argument contre le Nom. Il y s'agit plutôt de l'asservissement des objets sur lequel l'auteur ne paraît pas porter de jugement clair (condamnation ou plaisir). On s'en sert ici simplement pour montrer que l'économie du visible (sans référence ici au livre de MJ Mondzain) constitue une parade à la fatalité dogmatique du Nom qu'il dénonce dans le texte sur Brecht.

³³ Et encore... dans le fragment « la fatigue et la fraîcheur » (RB/RB 86), cet attribut du citron vient s'opposer à la fatigue du stéréotype. Et pour finir, « le stéréotype, c'est cet emplacement du discours où *le corps manque* ». Ni goût, ni corps au stéréotype comme au Nom, la fraîcheur du langage qui fait l'écrivain plutôt que l'écrivain dans *Le Degré zéro* revient bien à ce corps particulier qui goûte, qui écrit, qui trace et qui regarde, qui fait que l'on est « sûr que ce bout d'énoncé a été produit par un corps ».

J'imagine très bien quelque théoricien, gagné à la longue par le dégoût des Noms, et, cependant nullement résigné à verser dans le refus de tout langage, j'imagine donc cet épigone brechtien renonçant à ses discours passés et décidant de n'écrire plus que des romans.

(OC III, 265)

Echo proleptique du fameux « livre du moi » dans le *Roland Barthes* :

que l'essai s'avoue *presque* un roman : un roman sans noms propres. (RB/RB 110),

dont on n'ignore pas qu'il commence par

Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman (RB/RB 5 et 110).

Il n'est pas de notre sujet de réécrire le livre de Philippe Roger, simplement on voudrait mettre en évidence que le roman barthésien, ou le « presque roman » barthésien, renvoie par ces trois formules au regardeur. Le « dégoût des Noms », a-t-on voulu montrer, trouvait une issue dans le visible du regardeur (la scène, la rue, la peinture) où le Nom se défait, s'éparpille en collections de corps ou d'objets dont toujours la valeur est d'usage – découvrir que le corps de l'autre ne serait jamais le sien résultait de l'expérience faite par Barthes : c'est encore l'usage. Quand Barthes évoque ainsi son « dégoût », il faut noter qu'il ne s'agit pas d'un « refus » ou d'une « révolte » (militants : une idéologie contre l'autre), le dégoût en appelle encore au corps singulier, au goût, à l'usage que le corps fait des choses et dont il ressentirait la lassitude ; ce corps-là est usé qui parle. Le roman tel qu'il l'envisage constituerait dès lors la forme d'écriture qui peut se passer des Noms. On sait quelle forme ce roman voudrait prendre³⁴ : fragmentaire, mêlée de vrai et de faux, un modèle explicite en serait la *Vita nova* de Dante ou de Michelet. Mais ce qui est remarquable (pour nous), c'est que face à cette lassitude du théoricien qui veut écrire sans Noms et « sans noms propres », à l'initiative proprement dite de cette réduction, il reste « un personnage de roman » qui « dit » ; et à la question de qu'est-ce que c'est que ce qu'il dit (*what you say is what you say*), la réponse, la dé-nomination de cette chose qui ne se veut plus essai et est presque roman, c'est « ceci ».

En somme, là aussi la déixis pourrait vouloir l'emporter sur le Nom, dans un « ceci est dit » seul proféré qui rappelle le geste duchampien ; et peu importe qu'on appelle l'œuvre « essai » ou « Roman » (urinoir ou *Fontaine*), « ceci » comme « le retard » pourrait être

³⁴ tel est l'objet des deux ans de séminaire au Collège de France, qui part du haïku et (ne) s'achève (pas) sur Proust.

« simplement un moyen de ne plus considérer que la chose en question est un [essai] ». La déixis, c'est-à-dire le corps qui tend le doigt vers les *tangibilia*, est ce à quoi est invité le lecteur à l'entrée du livre, et le personnage de roman dont l'importance fondamentale est signalée en même temps (il est l'écrivain qui le distingue de l'écrivain) importe son corps d'auteur au rendez-vous manqué du « ceci ». On sait que Barthes énonciateur se décrit ludion, fatalement « condamné à l'imaginaire », scindé dès l'acte d'écrire³⁵, mais il répète aussi la résistance de son « moi, concrétion rationnelle » à ses propres idées (RB/RB 110), sa prise de distance ou prise de recul : « le livre du Moi [est] le livre de mes résistances à mes propres idées ». Résistance et distanciation, si le vocabulaire est déjà (toujours) brechtien, sa référence pour dire les figures romanesques qui se présentent, se succèdent, alternent pour prendre la parole dans l'imaginaire du texte, revient encore au théâtre – inéluctablement :

l'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques (*personae*), échelonnés selon la profondeur de la scène (et cependant *personne* derrière) (RB/RB 110)

Bien sûr, il s'agit là d'une métaphore (et notamment parce qu'il parle ici précisément de l'imaginaire), mais « la profondeur de la scène » ne renvoie-t-elle pas à ce théâtre qui « calcule la place regardée des choses », à cet « art dioptrique » ? « Personne derrière » pourrait de fait rappeler l'évacuation de la personne de l'acteur sur la scène, qui était « poupée animée » par Brecht, ce geste qui donnait « naissance visible » à l'« homme brechtien ». Art des morts, il le disait dans *La Chambre claire*, le théâtre comme la Photo est la « figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts » (CC 56). La distorsion nous paraît ici encore la même entre le « nous voyons » et « les morts », comme entre « ceci » (que nous voyons) et « un personnage de roman » qui le « dit » (qu'on ne peut plus toucher).

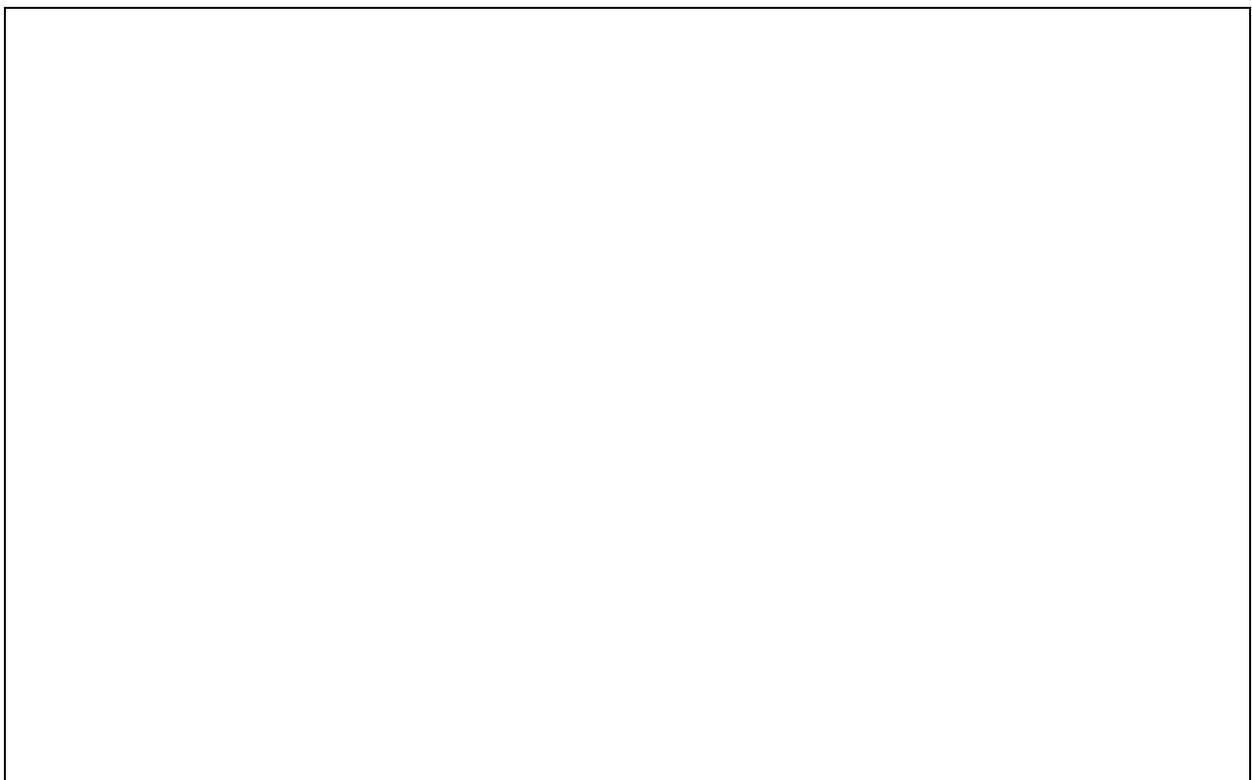
Le Roland Barthes enjoindrait dès lors de la même manière à ce regard au futur antérieur – dont évidemment « la mort est l'enjeu ». Le « ceci », geste à répéter *là* après l'auteur, ou avant lui mais jamais en même temps, relève de la présence du corps au visible nuancé qu'il touche du bout du doigt. Chacun son tour au même lieu du rendez-vous de l'œuvre. Autrement dit, l'écriture (le corps) de Barthes, comme la photo comme le théâtre et comme la peinture, se donnerait comme inscription d'un « ça a été », pur produit imaginaire mais qui renvoie à sa production réelle (tel est précisément le roman de la *Vita Nova* de Dante et ses commentaires circonstanciés des poèmes). Et le lecteur se voit sollicité dans l'actualité de son corps de lecteur par le « ceci » qui inaugure le Texte, qui ne le présente pas seulement

³⁵ On ne peut ici que renvoyer au texte de Louis Marin op. cit.

comme tissu de sens, imaginaire toujours poisseux, mais comme produit, et comme produit qui en appelle au geste qui l'a « dit », et à celui (fatalement) « personnage de roman » qui l'a « fait ». « Ceci » réfère pour ce lecteur au produit placé là entre ses mains. A la question du « ceci » (what ?) il n'y aura dès lors pas de réponse, et si l'on peut penser que « rien n'a eu lieu que le lieu », Barthes précise néanmoins que « ça a été ». L'imaginaire, évidemment, s'impose – comment en serait-il autrement ? – mais celui-ci est rappelé sans cesse au réel de la production, ce réel à l'état passé pour le regardeur (et l'injonction d'en être un est faite ici au lecteur). Proust, encore, vient doubler Mallarmé – mais un Proust photographe, ou haïkiste.

Cette hypothèse s'avère finalement peu étonnante tant Barthes incessamment en appelle au seul corps, qu'on ne peut jamais s'approprier, et qui est incomparable, inimitable, etc., pour dire plutôt que la grossière vérité globale, immanquablement fausse, le réel obtus des nuances, des différences : c'est ce réel qui aura eu lieu devant le regardeur, et que devant l'image fixe/arrêtée, ce visible de seconde main, il manque systématiquement (comme on peut manquer un train : de peu, mais sans recours).

Un autre élément vient corroborer cette interprétation du « livre du Moi » comme imaginaire qui tient à rappeler sa production, une autre *evidence* à l'ouverture du « roman sans noms propres ». On a commenté la photo floue de la mère et le nom de l'auteur en titre-miroir du livre, mais la double page suivante pourrait fournir une autre preuve :



La citation « Tout ceci doit... » apparaît sur la page de droite, la page 5, et si elle est répétée dans le fragment « Le livre du moi » page 110, c'est manuscrite qu'elle se présente ici, marquée par, ou plutôt marquée dans l'écriture un peu penchée de Barthes. Le tracé, on l'a vu, en appelle au geste de la production. Mais il y a plus, le dessin en couleurs sur la page de gauche lui fait face comme rappel identique de la main qui trace, pur tracé sans poisse de sens cette fois, le dessin visible ne recommande pas de savoir « lire » mais de jouir le tracé, ce geste flagrant de la main aux crayons de couleurs dans le temps ; le geste poursuivi ici, arrêté là, repris ici ne donne rien d'autre à voir, semble-t-il, que la progression de sa procédure – sa production : tel crayon a été choisi là qui gratte ici la feuille, s'applique, se suspend et pèse à nouveau ici.

Et si l'on sait, malgré tout, déchiffrer les signes qui ne font voir d'abord que ce corps qui se sera affairé au-dessus du papier, tout en bas à droite du dessin, tracée au crayon gris, ce que l'on peut lire, c'est « pour Youssef, souvenir de Juan-les-pins, Août 1974, RB », comme l'explicitation, apparemment exhaustive, d'une situation d'énonciation. Énonciateur et destinataire, lieu et temps, tout y est, à ceci près que l'indication de lieu défère déjà à l'imaginaire du « souvenir » ; en effet le lieu, le lieu réel, le référent de la déixis, c'est là, l'espace de la feuille. A ceci près aussi que « Youssef » le destinataire est un prénom et non un nom propre, et qu'il entre ainsi dans « les opérateurs d'incertitude formés à même la langue » qui n'imposent pas « de réduire la duplicité de l'opérateur » par « le repère objectif d'un patronyme » (Youssef B., alors, mais *peut-être*) (RB/RB 145). En somme, seules la date et les initiales réfèrent par leur sens au réel du geste de la production, l'espace de la feuille valant comme lieu du rendez-vous. Enfin, peut-être, les initiales ne valent encore pas justement pour le nom³⁶, laissant à l'unique tracé la charge de désigner une autorité sans nom propre, mais à l'individualité certaine. Dès lors le dessin pourrait accomplir l'utopie barthésienne de la « collectivité » (et on notera le terme qui en appelle à la pluralité des différences, et non pas la « communauté » des points communs³⁷), cette

³⁶ ces initiales communes poussent ainsi Raymond Bellour à avouer un sentiment de familiarité : « déjà j'entends dans mes initiales celles du prénom et du nom de Roland Barthes » (in « « ...rait », signe d'utopie », *Rue Descartes* n° 34, p. 37)

³⁷ François Noudelmann, en analysant la notion d'« idiorythmie » proposée par Barthes dans *Comment vivre ensemble* marque au passage le « renversement du privilège de l'espace sur le temps » qui envisage, contre le caractère répressif d'un temps commun (l'auteur cite l'abbaye de Thélème en exemple de cette utopie), une divisibilité du temps par autant de sujets dont c'est le rythme propre à chacun qui prévaut (in *Pour en finir avec la généalogie*, éd. Léo Scheer, 2004, coll. « Non et non », pp. 126-127). Cette question, amorcée en 4. I. de cette étude où l'on montrait que le corps du regardeur paraissait résister au temps continu par sa situation dans l'espace, trouve peut-être là encore un argument. On y reviendra finalement quand Barthes se réfèrera à un « art einsteinien » plutôt que newtonien.

collectivité qui ne parlerait que par prénoms et par shifters, chacun ne disant que *je, demain, là-bas*, sans référer à quoi que ce soit de légal, et où le *flou de la différence* (seule manière d'en respecter la subtilité, la répercussion infinie) serait la plus précieuse des langues (RB/RB 145).

Tous ces mots auxquels il veut étendre la qualité de shifters n'ont de sens qu'*in praesentia*, c'est-à-dire qu'ils s'opposent aux autres, aux noms, par la même distinction qui oppose la vue et l'imaginaire : la « voyance » qui serait dès lors propre à « la plus précieuse des langues » consisterait de fait « à se trouver là » : Regardeur-shifter et non voyant-absent.

Corps visibles (donc présents) versus Noms (aux référents absents, imaginaires ou stéréotypés), la double page joue évidemment de l'absence du nom de Roland Barthes, comme si ce dernier voulait s'y annoncer, s'y présenter par cette alternative plus singulière³⁸ : son corps. Néanmoins, l'entreprise défaille évidemment en permanence : la phrase manuscrite comme la dédicace au bas du dessin se disputent le lecteur et le regardeur, l'imaginaire qui déchiffre les signes et les noms, et le corps qui est là à qui l'auteur présente « ceci ». A gauche peut-être d'abord le corps, flagrant, la pulsion des couleurs, et dans le détail des signes lisibles qui viennent à peine perturber le réel de la production ; à droite d'abord les signes tellement lisibles, l'imaginaire du texte, mais l'écriture noire un peu penchée seule sur la page sollicite l'attention à « ceci », d'illisible et réel, que cet imaginaire aura été produit de la main de l'auteur. Réel (du tracé) et imaginaire (du message, du produit) se présentent dès lors au regardeur au même lieu, mais pas en même temps : le tracé exige en effet une sorte d'accommodation, pour lire le texte ou pour voir le dessin. De fait, il n'y a que l'œil en quête qui soit ainsi capable de saisir quoi que ce soit, de voir se lever l'absente de tous bouquets dans les signes ; c'est l'œil en corps qui voit la main qui trace, cet œil qui est inapte chez l'aveugle. La phrase manuscrite, à laquelle revient Barthes en fin de livre, appelle ainsi à cette oscillation propre au regardeur, ou plus précisément peut-être cette expérience du satori qui dans l'imaginaire des signes fait se lever non pas l'absence, mais le réel, comme point obtus de l'inaliénable, et qui force la déprise.

Ainsi le « ceci » contredit « le personnage de roman » par l'actualité de sa présence empreinte dans le tracé, de sorte que l'imaginaire revendiqué de ce *je* qui va parler dans le livre se trouve à la fois ludion, dispersé même plutôt que seulement scindé, dans l'étoilement

³⁸ qui n'a plus rien de lacanien, contrairement à la première double page qui présentait à gauche la mère et à droite le nom en miroir. On a suggéré en 2. IV. que la mère comme l'écriture avaient ce point commun d'« emporter son corps ailleurs », de délester ce corps réel par l'imaginaire, loin du trou réel où enfant il était coincé, soumis impuissant au regard des autres. Cette seconde double page manifesterait différemment que ce corps, « réel de la production », pose différemment ce problème en ce qu'il échappe aux prises de l'imaginaire par le visible hors de portée du tracé.

du texte, et (presque) en même temps corps résistant concret même si insituable (déplacé). Le livre présenterait ainsi un « personnage de roman » en quelque sorte dégénéré en ce que traçant « ceci », il distord l'imaginaire du Texte par le réel de sa production : il échappe de cette manière par deux fois au lecteur, à ses mains d'abord (par le texte lisible qui n'est pas fait pour elles), et dans un redan vicieux, en s'adressant au regardeur il se met de surcroît hors de sa portée, réelle cette fois. La protestation dernière du corps dans l'écriture de Barthes serait ainsi qu'il transforme l'imaginaire, global, métonymique, du Texte en « réel qu'on ne peut plus toucher », en appelant le regardeur chez le lecteur, il l'enjoint à faire cette expérience de la déprise qui, tout comme la pulsion, « est une certaine demande du corps lui-même ».

Enfin, on n'a pas parlé des noms propres que *je* convoque aussi dans cette double page, et qui pourrait renforcer encore le paradoxe de ce jeu de Colin Maillard : la liste des amis qu'il remercie ne paraît faire que renforcer l'existence³⁹ du personnage en le dotant d'un contexte social, c'est-à-dire d'une histoire, d'une biographie qui n'est pas notre sujet. Simplement, l'énumération de ces noms forme comme une « petite société » qui vient entourer le *je*, faisceau de relations qui ne montre rien sinon une gratitude de ce personnage de roman dont, historiquement, les rencontres pourraient constituer un récit avec d'autres personnages : François Wahl, Denis Roche, Youssef Baccouche... Ici, on le voit, les patronymes sont livrés : au texte tapuscrit ne convient plus la déixis, les corps en sont exclus, les noms, eux, pourraient être ceux d'une histoire.

En somme dans cette double page s'entrecroisent les identités de l'auteur : nul nom propre sinon ceux qui entourent son *je* imaginaire (textuel), de personnage de roman avec une histoire dont seule l'expression de sa gratitude fournit l'indice historique : voici pour l'homme social, « l'auteur dans son temps » (parmi les Ecrivains de toujours...). Pour le personnage imaginaire que ce *je* va construire, il se présente, on l'a vu, sous deux formes non pas contradictoires (le texte imaginaire / le tracé réel), mais qui obligent à lester l'imaginaire d'un corps réel, plus *tangiblement intouchable* que le premier. Le visible de ce roman sans noms propres obligerait le lecteur à cette vision qui se scinde, en voyance d'un côté qui fait se lever un *je* (ou quelque *il*) dès que ce dernier est proféré, et en vue réelle de l'autre, où ne disparaît pas un corps qui ne sera jamais celui du regardeur. Au sein de l'appropriation imaginaire de la fable, on voit se dérober l'image qui exclut parce qu'elle est vue, ou

³⁹ existence et non présence cette fois ; le *je* tapuscrit ne relève plus du problème de la présence du corps ou de son absence, l'existence est loisible d'être fictive ou réelle, son questionnement serait d'ordre fonctionnel : exister : pour faire quoi ?

l'inverse, mais c'est à l'expérience de cette contrainte que l'auteur livre en tout cas son lecteur dans cette seconde double page en lui présentant du visible.

Ainsi, lorsque Barthes écrivait que « le livre du Moi est le livre de mes résistances à mes propres idées », peut-être ces résistances, qui font le roman plutôt que l'essai du théoricien lassé des noms propres, sont marquées de façon flagrante dans le caractère, oserait-on dire, « dioptrique » de ses dessins, lignes manuscrites et autres espaces visibles qui renvoient au réel de la production qui parcourent le *Roland Barthes*. L'imaginaire qui s'y développe se trouve de cette façon référencé (indexé) au seul corps de l'auteur. « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman », et tracé par la main de l'auteur : l'avertissement combine une double étrangeté qui viserait à déjouer le dogmatisme menaçant des idées énoncées (parce qu'énoncées) : celui qui parle doit être considéré comme une persona imaginaire, une « poupée animée » (jusqu'ici, rien de nouveau quant à l'imaginaire propre au langage, et la prudence ne serait que tautologique) ; mais, contrariété plutôt que contradiction : ce qui est écrit est bien attribuable à un individu, mais à un seul, un corps dont le geste ne peut pas être reproduit (« essayez, ce que vous ferez ne sera ni de vous ni de lui : ce sera *rien*. »). Ici ce n'est plus de la prudence, et ce n'est même pas un interdit (légal), c'est une nécessité (objective) qui est suggérée d'un discours non dogmatique parce qu'écrit à la main⁴⁰.

Ainsi, le rapport qu'exprime Barthes à la peinture introduit, par l'incessible répété des corps, comme un grain de sable efficace dans la machine des Noms, une fatalité en contrarie une autre : l'énoncé du voyant « je est un autre » est limité par celui du regardeur : mais « mon corps ne sera jamais le tien » ; au premier qui pour « voir » devait passer par un « dérèglement de tous les sens », le second proteste ou jouit de la propriété de son corps à lui-même qui, pour qu'il puisse voir, l'oblige à se trouver là. L'œil en corps encore impose ses bornes irréductibles, par quoi l'œil en quête ne parvient jamais à actualiser son leurre : saisir l'objet vers lequel il se tend. Cette double dynamique figurerait ainsi le personnage de roman barthésien pour un regardeur toujours bien parti pour l'imaginaire, mais sans cesse rappelé au réel par son corps ; le personnage de roman, dès lors, se fait tangiblement intouchable, ainsi cet énonciateur trop bien « réglé », compromis au réel, ne peut être poète.

⁴⁰ De la même manière, « Virgile », écrit de la main écolière de TW, n'est plus une lourde référence culturelle, c'est déjà une histoire (de collègues anglais) ; et on notera ce formidable détournement qui fait que ses « Italiens », par un procédé identique (le tracé de TW, le renvoi à son corps), échappe à la dénonciation idéologique que faisait Barthes des « Allemands » de Hess. Le corps opère comme un grain de sable dans la machine des Noms, il semblerait chez Barthes qu'il suffirait que le corps de l'opérateur se voie pour que tout le discours ne soit plus attribuable qu'à lui, en tant que shifter dont les noms ne désignent jamais que la valeur d'usage *pour lui-même et lui seul*. « mon corps ne sera jamais » un autre (contrairement au *je rimbaldien*).

Contingences du peintre et du photographe

On trouve aussi avec cette insistance sur le corps dont la seule voyance « consiste à se trouver là » cette apparente « négation » de l'Artiste qui fait le petit scandale de *La Chambre claire*⁴¹, mais s'il ne s'agit pas, on a essayé de le montrer, d'un « certain type de photographie sans auteur » comme l'affirme Alain Fleig⁴², c'est parce que cette présence réduite à une sorte de kairos topologique et temporel joue néanmoins un rôle crucial dans le regard que porte Barthes sur les images. On l'a dit, TW devient « l'opérateur », comme le photographe se réduisait en « *Operator* », la question qui se pose dès lors relève de la fonction de cette réduction qui, si elle ignore (ou paraît ignorer) « l'Art » de l'artiste, ne constitue résolument pas une indifférence. On terminait dans le premier chapitre sur le réel à l'état passé du geste déictique du photographe, c'était lui en effet que re-produisait le regardeur (*Spectator*), ébranlé par la possibilité invraisemblable de sa vue conjuguée au futur antérieur. Or, non seulement face aux tableaux de TW Barthes fait surgir le même mode temporel pour énoncer son regard, mais de plus, on retrouve dans son texte sur le peintre les mêmes termes de ce discours un peu ambigu quant au fameux « talent » de l'artiste :

Les toiles de Twombly semblent toujours comporter une certaine force de hasard, une Bonne Chance. Peu importe que l'œuvre soit, en fait, le résultat d'un calcul minutieux. (III, 1022)

« Peu importe », donc, le génie ou la volonté de l'artiste, le régime du hasard vient en premier dans le geste de TW comme dans celui du photographe, tel que l'auteur le voit. Bien sûr c'est à nouveau le ravalement pratique (praxis et pragma) de l'Artiste en « autre » sans majuscule qui se joue ici : le peintre n'est pas plus inaccessible que le photographe dans son geste artistique, sa différence ne tient pas à son « savoir-faire », sa « minutie » : son exception ne tient (ou ne semble tenir, aux yeux du regardeur) qu'à la bonne chance, à l'instant saisi, qu'au Kairos. Lorsqu'on notait plus haut que le rapport du regardeur à la peinture relevait toujours d'un « voir-faire », il est finalement remarquable que ce dernier paraisse systématiquement débouter le « savoir-faire » du Peintre. Ce dernier en effet ne semble plus

⁴¹ William Klein revenant sur le commentaire de deux de ses photos par Barthes note ainsi : « Il semblait considérer les photos comme des accidents ou des objets trouvés », in « sur deux photos de William Klein », article loc. cit. p. 39

⁴² A. Fleig, « Le photographe ou comment s'en débarrasser », article loc. cit. p. 63

devoir l'intérêt que le regardeur lui porte au génie qui lui serait attribué ou à quelque légende biographique (ainsi par exemple l'angoisse de schizophrénie de Cézanne par Merleau-Ponty⁴³) : son unique « talent » consisterait à avoir été là. On peut certes comprendre l'avancée de cette remarque quant au Photographe, qui saisirait pertinemment un instant de l'être là de la chose, mais le Peintre ? mais Twombly ? Barthes ne se réfère jamais comme Deleuze⁴⁴ à un déjà-là (du stéréotype, de l'image) sur la toile face à quoi lutterait l'opérateur, de sorte que cette part de hasard, cette « Bonne Chance » ne relèverait plus que du corps du producteur dont le hasard consiste en l'appui ou le suspens de son tracé, en sa paresse – comme élégance majeure. Cette chance du peintre, dès lors, n'est que celle de son corps lui-même, d'avoir été ce corps-là, la singularité inimitable de son geste. D'ailleurs, Barthes parle non d'une « part », mais d'une « *force* de hasard » qu'il voit dans les œuvres de TW, comme pour accentuer davantage cette évidence physique.

Telle serait ainsi la différence entre la photo et la peinture selon Barthes : le peintre est un *energon* aux yeux du regardeur, lors que le photographe ressortirait plutôt uniquement à une sorte de point de vue dont l'actualité physique, corporelle, ne semble faire appel qu'à sa capacité de voir (donc d'être-là, singulière présence attestée au visible) mais sans qu'il soit vraiment question de *faire*. Et si l'on interroge la durée invoquée propre à chacune des deux images, on observe que l'avoir été de la peinture relève de la production du peintre, de son geste ; alors que celui de la photographie se rapporte au Réfèrent, qui n'est pas le photographe, mais le Spectrum : celui (cela) qui a été pris dans son temps, immobilisé dans sa durée. En somme on assiste, en passant de la photo à la peinture, à un glissement du référent (toujours réel, de ces images indexicales) du visible que le photographe a saisi, au peintre lui-même qui a agi.

Peut-être ainsi peut-on dire, après « la vision de seconde main » que présente la photo, que le tableau présente, lui, la « vision d'une seconde main ». En effet, si le regard photographique paraît un geste qui en répète un autre, ce dernier est tout entier tourné vers le visible « impossible » (impossiblement commun), c'est pourquoi l'acte photographique est considéré, à distance du photographe comme un acte, instant pris dans la durée du référent, et, lorsque le regardeur le répète, comme un geste⁴⁵. Le « regard pictural » répèterait lui un geste qui n'est pas saisie instantanée mais durée lui-même, geste du peintre dans l'écoulement

⁴³M. Merleau-Ponty, « Le Doute de Cézanne » in *Logique du sens*, op. cit.

⁴⁴G. Deleuze parlait ainsi de Bacon, dans *Logique de la sensation*, op. cit.

⁴⁵ Il n'y a dans cette distinction que l'écart entre l'acte de la prise photographique (« ce que tout le monde dit ou sait » de la photo) et le geste de prendre (ce qui bouleverse Roland Barthes, qui le ranime, le *réactualise* – en le répétant).

du temps de sa production (appuyer ici, suspendre là : « voir naître »). C'est ainsi la vision d'une seconde main, celle de l'autre, qui exclut le regardeur face à la toile, et non plus simplement une vision d'occasion, où le regardeur succèderait au photographe comme prenant au panorama la même place – mais pas en même temps. Mais du point de vue du temps aussi, les futurs antérieurs désignent la durée du geste du peintre dans un cas, et celle du visible (artificiellement immobilisé) dans l'autre (« il est mort et il va mourir »). En somme la peinture oppose le regardeur au corps du peintre ; la photo l'oppose à ce que le photographe a vu. Le voir faire est retors qui dresse le corps du peintre entre le regardeur et la toile : le voir-vu de la photo, plus tolérant en quelque sorte, n'oppose au regardeur qu'une exclusion par manque de « chance » de son corps à s'être trouvé là pour voir. La peinture paraît adjoindre à ce défaut du regardeur cette fatalité que, eût-il été là, son corps n'aurait jamais été celui du peintre. La voyance du peintre, s'il devait en être une, consisterait dès lors à *agir là*, de son énergie propre, incomparable.⁴⁶

Aussi Barthes éprouve-t-il devant la peinture non seulement son propre déplacement, flagrant « au niveau du temps » comme devant la photo, mais la nécessité supplémentaire d'agir lui-même ailleurs : le corps du peintre est forclos dans son étrangeté (il est l'incarcéré de Beckett, l'interné de Foucault) ; il s'avère inaccessible, inimitable non au niveau de l'imaginaire (où la question, le désir du re-produire ne se pose pas tant le savoir-faire paraît gigantesque, « génial », absolument hors de portée) mais du réel : où la question, le désir du re-produire se pose, mais en tant que *réellement impossible*, le désir en est *mis* hors de portée par le regardeur. C'est ce déplacement du sujet de la production que paraît dire l'auteur lorsque d'abord comme pour la photo, il parle de platitude⁴⁷ (« la mort plate »), mais en apportant à la peinture un « d'autre part » qui renferme chacun sur son corps et oblige le regardeur à aller voir ailleurs, peindre ailleurs :

d'une part, l'œuvre de TW coïncide bien avec son apparence, et il faut oser dire qu'elle est plate ; mais d'autre part – c'est là l'énigme –, cette apparence ne coïncide pas bien avec le langage

⁴⁶ C'est bien là le scandale que pourrait dénoter William Klein, que Barthes ne paraît faire de cette différence entre son corps et celui du photographe qu'une différence de temps et de lieu, alors que Klein revendique évidemment qu'il est un *energon* au même titre que le peintre.

⁴⁷ Il écrit à propos de la peinture hollandaise : « tout art qui n'a que deux dimensions, celle de l'œuvre et celle du spectateur, ne peut créer qu'une *platitude*, puisqu'il n'est que la saisie d'un spectacle-vitrine par un peintre-voyeur. La profondeur ne naît qu'au moment où le spectacle lui-même tourne lentement son ombre vers l'homme et commence à le regarder. » (I, 1184) La métaphore est belle, mais exceptionnelle, car ce que l'on observe à l'inverse dans les textes de Barthes sur l'image, c'est que la profondeur est sans cesse rappelée à l'ordre par la platitude essentielle de la photo comme de la peinture, « ceci n'[étant] que la lettre » (III, 740). Et si comme dans « Droit dans les yeux », un sujet le regarde, « en fait, le portrait ne regarde personne et je le sais ; il ne regarde que l'objectif » (III, 739). Cf. notre analyse en 3.

que tant de simplicité et d'innocence devraient susciter en nous, qui la regardons. [...] on dit : cette toile de TW, c'est *ceci, cela* ; mais c'est plutôt quelque chose de très différent, à *partir* de ceci, de cela : en un mot, ambigu parce littéral et métaphorique, c'est *déplacé*. (III, 1033)

Au face-à-face plat, innocent, indéniable et insurpassable qu'on trouvait déjà avec la photo (« rien à ajouter »), s'ajoute « d'autre part » le déplacement de la peinture qui s'effectue évidemment vers « le corps qui est donc là, contigu » (III, 1022). Ce déplacement force à la déprise absolue par le regardeur du geste « c'est », parce que ce corps n'est pas là « par projection, mais par attouchement » (III, 1022). L'expérience de Barthes face à la photo, qui s'avère de l'ordre d'un « impossible être-là face à qui j'aime », se double d'un direct et différent « impossible être qui j'aime ». « Mais ceci n'est que la lettre [écrira-t-il ailleurs, à propos du regard dans les portraits d'Avedon]. Car il se peut bien qu'à un autre niveau, invisible, comme la poule africaine, l'écran ne cesse de me regarder » (III, 740) A la lettre en effet, et de façon visible (*à ce niveau-là*), non seulement ni photo ni peinture ne le regardent, mais de plus c'est la présence obtuse, réelle, du corps du peintre qui le *laisse* indifférent, qui l'exclut. Le déplacement, métaphorique, est également littéral.

« Une esthétique décalée du réel »

Finalement, Barthes manifeste un mode de réception de l'œuvre visuelle où la référence, la littéralité – le corps –, paraît dérouter le jugement esthétique (c'est beau / c'est de l'art) : l'Artiste perd sa majuscule et semble avant tout se caractériser par ses défauts ; son corps fait d'énergie, de gaucherie et de force de hasard ne tient plus qu'au Singulier que décrivait François Wahl⁴⁸. Guibert donne peut-être une clef à cette approche de l'œuvre en disant de ces images qui trahissent leur opérateur physique qu'elles « [...] rejoignent ainsi, malgré

⁴⁸ François Wahl, au début de son court texte sur *La Chambre claire*, « Le singulier à l'épreuve », définit ainsi le singulier en termes de blocage : « le « propre » n'est rien d'autre que le blocage – le dé-marquage – d'une radicale impropriété, et l'« un » un prélèvement précaire sur une essentielle multiplicité ». Ce « parti pragmatique » constitue de fait celui de Barthes, dans une mesure que l'auteur et ami démontre clairement dans *La Chambre claire* (« *La Chambre claire* est en fait une médiation sur le singulier », « la photographie met exactement en œuvre les formes de la déixis, jusqu'à en partager la pauvreté de signification », « l'énonciation, c'est bien entendu d'elle – ou plutôt de ce qui constitue sa structure – qu'il sera question sous le nom du *punctum* », et enfin en mettant en valeur « l'unicité irréfragable d'un sujet devant son désir ». (in *Roland Barthes et la photo : le pire des signes*, op. cit. pp.13-22) On le suit absolument, à ceci près peut-être qu'encore, c'est l'au-delà du blocage, l'absence, sur laquelle il achève son propos, quand nous voulons conduire, toujours dans ce « parti pragmatique » à la présence de l'« un » et à sa *différence*, uniquement, avec la présence de l'autre. (Il n'y a là pour nous aucun refus de la question de la mort, mais notre travail sur la vue, dans et au-delà de la photographie, implique de parler de présence, de co-présence, dans certains cas de présence *différée*.)

elles, le code vicié d'une esthétique photographique décalée du réel. » (IF 40) On retrouve avec le « malgré elles », le caractère involontaire, maladroit du geste que Barthes décrivait chez TW ; et là où ce dernier voyait la gaucherie de TW le faire « rejoindre le cercle des exclus, des marginaux [...] les infirmes, les enfants », on voudrait suggérer qu'il s'agit du même « code vicié d'une esthétique décalée du réel » propre à ces regardeurs qui leur fait apprécier ces œuvres apparemment défaillantes.

Reprenons : le réel chez Barthes, c'est la production et c'est ce qu'on peut toucher ; avec la peinture de TW, ce réel de la production mène irrésistiblement à l'envie de re-produire puisque voir l'autre le met hors de portée. La re-production mène à cette fatalité que « mon corps ne sera jamais le tien ». Ainsi le décalage évoqué par Guibert pourrait-il expliciter cette même identification, réelle et expérimentée comme impossible, avec la production de l'opérateur. Il y a rendez-vous, comme le voulait Duchamp, entre l'opérateur et le regardeur (deux gestes, « étant donnés » comme identiques, *visiblement* reproductibles, faciles), mais rendez-vous toujours raté, désappointement parce que le regardeur voit, en même temps qu'il pourrait « faire pareil », y être à l'heure dite, au lieu dit, qu'il ne le peut pas, et ce pour une raison minimale : celle-là même que Duchamp a manifestée avec tant d'insolence, que le geste déictique ne vient que d'un seul corps.

Il n'y a qu'un unique embrayeur au paradigme déictique : *je* (dis/vois/montre) *ceci*. Le *ceci* que le regardeur dit/voit/montre ne sera ainsi jamais le *ceci* que l'opérateur dit/voit/montre. Ici l'on peut accommoder enfin le dire, le voir et le montrer dans la mesure où l'expérience du regardeur est décrite dans son insuffisance, elle tient enfin compte, jusque dans le dire où elle n'est pas nécessaire (cf. Mallarmé), de cette posture inaliénable du regardeur. Ainsi, « mon corps ne sera jamais le tien » constitue la formule de cette « esthétique décalée du réel » sans pour autant se faire aveugle. Le regardeur dit : « je vois », énoncé du réel ; et devant l'image, il dit « je vois un autre » : je le vois voir en photo, je le vois faire en peinture ; j'aurais pu voir à sa place, faire à sa place, mais son corps n'est pas le mien.

Différence ténue et implacable, par quoi l'autre n'est pas moi : ni fantasme, ni imaginaire, « le corps est donc là, contigu, proche de la toile, non par projection, mais si l'on peut dire, par attouchement » (III, 1022) ; le regardeur voit ce corps étranger faire l'œuvre que dès lors il ne fera jamais, de sorte que ce corps *réel* est raison, même irraisonnée, de son désappointement.

En outre, si l'on reprend l'ensemble des images fixes qui semblent attirer le goût de Barthes, un étrange chiasme apparaît : en peinture il dit aimer Pollock et Twombly (RB/RB

107), et en photo comme Guibert il privilégie la photo amateur ou de reportage au détriment de tous les autres « genres ». On a vu au début de cette étude que Barthes et Guibert partageaient cette tendance à fétichiser la photographie comme une vue de seconde main. En somme, il s'agit toujours de ce même goût pour une présence obvie, d'ordre physique, de l'opérateur (qui a fait la peinture, qui était là à l'instant de la photo). Un goût pour l'indexicalité patente.

L'étonnant finalement, même si cette logique du regardeur devient cohérente jusqu'à n'être plus du tout surprenante, ce chiasme qu'on évoquait, correspond à une opposition du point de vue de la mimésis, qui se trouve refluee très loin derrière ce que voit le regardeur : la peinture de Pollock ou Twombly pourrait être dite abstraite, en ce qu'elle ne représente rien d'identifiable (pour Twombly, bien sûr, des éléments épars forment symboles, mais on est loin d'une quelconque tradition du paysage, ou de la nature morte, bref de la « vue »), alors que les photos au contraire relèvent toutes de la « vue » (pas de rayogramme, par exemple, aucune composition un tant soi peu formaliste ; de Kertész, par exemple, Barthes ne retient aucune de ses belles photos formelles ou surréalistes, seulement Ernest et le violoniste hongrois), jamais de l'abstraction. Ce chiasme fait clairement apparaître cette constante, que la posture du regardeur face à l'image n'a rien à voir avec la représentation, mimétique ou non : semble l'intéresser seul et contre tout, le corps de l'opérateur sur la scène toujours manquée de l'opération.

De là son lien obstinément répété au réel, et la convocation désarmante du corps qui voit l'autre corps toucher ; l'événement de la peinture (« qu'est-ce qui se passe là ? ») est ainsi une sorte d'événement double, à la fois index de l'opérateur (qui laisse sa trace), et déictique du regardeur (qui la désigne) : effectués au même lieu, ces deux gestes de la main se manquent dans le temps, et le regardeur – qui n'est plus un grammatographe : qui voit – ne peut dès lors que faire le rapport désappointé d'un rendez-vous manqué. Néanmoins, si l'attouchement de TW est bien visible sur la toile, tout comme la présence de l'Operator photographe devant qui il prend, reste que c'est par un singulier détour que l'œil le voit plutôt que l'abstraction des formes sur la toile ou le visible « ordinaire », « figuratif », sur l'image photographique. Là encore il ne s'agit pas d'une cécité, même partielle, du regardeur, mais au contraire d'un effort de l'œil qui n'en revient pas de ne pas être la main qu'il voit faire, et qui se trouve chez Barthes comme obligé de regarder ailleurs, sur une autre table une autre feuille la couleur qui sortira de son propre crayon.

Ainsi, aucun de ces regardeurs ne pourra jamais faire ce voyage du peintre chinois qui disparut sur la mer qu'il avait peinte (à moins, comme à la fin de *Mauve le vierge*, d'être

mort), ni saisir la main de l'autre (à moins, comme celui de *Nacht und Traüme*, d'en rêver dans son sommeil) : fatalité de la posture du regardeur, ce dernier sait qu'il voit du corps inaliénable qui porte ses yeux, on pourrait dire de lui qu'il voit qu'il voit, dès lors il ne voit jamais qu'à distance, séparé de l'image faite par d'autres que lui. Expérience du réel : « ce qu'on lui donne à voir n'est pas ce qu'il veut voir »⁴⁹ ; l'œil en quête « au bout de son élastique ⁵⁰ » est toujours retenu par l'œil en corps. L'« esthétique décalée du réel » du regardeur effectue ainsi simplement une sorte de « pas de côté » : du réel de l'opérateur à celui du regardeur il ne s'agit en effet que de l'expérimentation d'un déplacement.

Cette esthétique propre au regardeur paraît s'appliquer à une certaine catégorie d'images, dont le type de classification paraît aberrant puisque celle-ci s'effectuerait à la mesure de la visibilité du corps de l'opérateur dans l'image : singulièrement, un certain type de peinture abstraite trouve ainsi à rejoindre certaines photographies amateur ou de reportage comme représentations équivalentes d'un geste à l'état passé. Dès lors peut-être le regardeur introduit-il, après la classe définie par Barthes des « arts dioptriques » où est calculée la « place regardée des choses », celle d'« arts déictiques », où cette place se révélerait dans sa nature déplacée, en décalage (topologique, temporel : corporel) par rapport au « C'est » initial et réel de l'opérateur.

L'ironie du regardeur « einsteinien »

Mais alors, qu'en est-il des autres images, celles qui échappent à cette classe où le regardeur ne se trouve pas en prise avec l'identification éprouvée comme impossible à l'opérateur ? L'image apparemment sans trace d'un geste humain devrait manifestement infléchir la posture du regardeur s'il n'est plus de réel de la production pour s'afficher devant le leurre du produit. Enfin l'image pourrait-elle convoquer, alors, un pur point de vue, empoissé par le sens et qui ignorerait la différence des corps (du regardeur, de l'Artiste) parce qu'elle ne ferait pas instamment appel à ce réel de la production, ou encore à cette « valeur d'usage » qui préservait les objets de la peinture hollandaise de leur essence (métonymique, potentiellement dogmatique comme le Nom). Barthes apporte une réponse définitive à cette hypothèse dans son texte sur le Pop art :

⁴⁹ Barthes cite ainsi le séminaire XI de Lacan dans « Droit dans les yeux » (III, 738)

⁵⁰ « Mais malgré cet élan de mon âme, au bout de son élastique, je le voyais mal, à cause de l'obscurité et puis aussi du terrain [...] » dit le narrateur de *Molloy* de sa position de Bellacqua/Moïse sur son rocher, qui l'empêche de rejoindre le passant « afin d'être moins seul » (Mol, 14)

[...] le pop a beau dépersonnaliser le monde, aplatir les objets, inhumaniser les images, remplacer l'artisanat traditionnel de la toile par une machinerie, il reste du « sujet ». Quel sujet ? Celui qui regarde, à défaut de celui qui fait. On peut bien fabriquer une machine, mais qui la contemple, lui, n'en est pas une : il désire, il a peur, il jouit, il s'ennuie, etc. C'est ce qui arrive avec le pop art.

(III, 1225)

C'est même là, selon Barthes, ce qui confère leur qualité esthétique (au sens du jugement ici) aux œuvres de ce mouvement :

Ce n'est d'ailleurs pas seulement parce que l'artiste pop met en scène le Signifiant que son œuvre relève de l'art ; c'est aussi parce que cette œuvre est *regardée* (et non plus seulement vue) [...]

(III, 1225)

Barthes replie ainsi l'Esthétique (le jugement) sur l'esthétique (les sens, en présence) ; la seconde ferait la première, de sorte qu'on retrouve ici l'évacuation de l'attribution d'une qualification (beau, de l'art, n'importe quoi...), au profit parallèle du seul geste résistant « c'est ». Il est remarquable que Barthes encore différencie le régime du sens du regard. Ce regard « (et non plus simplement vue) », sera défini par les différentes sensations qu'il énumère : désir, peur, jouissance, ennui, et l'on constate à leur variété qu'elles dessinent davantage une exhaustivité des possibles du corps que des jugements : si le « sujet » est corps en vie et non machine, ce n'est pas parce qu'il pense, qu'il juge ou qu'il lit, mais par ce qu'il sent. Dans cette espèce de Cogito sensualiste, où l'on retrouve l'ennui qui est peut-être son plus fort argument barthésien⁵¹, le sujet qui regarde résiste au défaut de celui qui fait par ce qu'il est là, heureux ou non d'y être, ému du moins seulement par ce fait qu'il y est.

Autre cas où « ce sont les regardeurs qui font les tableaux », parallèlement à la rhétorique d'Arcimboldo, Barthes rend compte du mouvement que les tableaux de ce dernier recommandent au regardeur. Et si l'on observait au début du chapitre qu'au cinéma ou au théâtre, l'auteur résistait au mouvement de l'image par un dynamisme propre, ici le « rapport vivant avec l'image » est explicitement lié à la possibilité (l'injonction, même) du regardeur à se mouvoir face à elle :

⁵¹ L'ennui est d'abord selon Littré le sentiment de vide laissé par l'absence, la perte d'un être cher : on aimerait croire que c'est aussi l'expérience même de la perception, où l'œil en corps retient instamment l'œil en quête de croire que l'autre est là.

En somme la peinture d'Arcimboldo est mobile : elle dicte au lecteur, par son projet même, l'obligation de s'approcher ou de s'éloigner, lui assurant que dans ce mouvement il ne perdra aucun sens et qu'il restera toujours dans un rapport vivant avec l'image. Calder articulait librement des volumes ; Arcimboldo obtient un résultat analogue en restant à même la toile : ce n'est pas le support, c'est le sujet humain auquel il est demandé de se déplacer. Ce choix, pour être « amusant » (dans le cas d'Arcimboldo), n'en est pas moins audacieux, ou tout au moins très « moderne », car il implique une relativisation de l'espace du sens : incluant le regard du lecteur dans la structure même de la toile, Arcimboldo passe virtuellement d'une peinture newtonienne, fondée sur la fixité des objets représentés, à un art einsteinien, selon lequel le déplacement de l'observateur fait partie de l'œuvre.

(III, 865)

On n'entrera pas trop avant dans le débat complexe qui opposait Bergson à Einstein dans *Durée et simultanéité*. Néanmoins quand Jean-Louis Vieillard-Baron⁵² affirme : « On ne comprendrait pas du tout l'opposition farouche de Bergson aux « temps multiples » d'Einstein dans *Durée et simultanéité* si la durée n'était pas unique en son être même », on peut comprendre en revanche l'intérêt de Barthes pour un art einsteinien qui ne compterait justement que des différences de temporalités, et flatterait dès lors le regardeur dans la protestation réitérée de sa *discrétion* essentielle. On avait vu ce dernier au cinéma, en début du chapitre, résister à la relation à l'image-durée par sa situation dans l'espace, et ce qui nous intéresse avec l'évocation de cet « art einsteinien », c'est que Barthes y paraît réaffirmer sa singularité vis-à-vis de l'image, « référentiel propre » *versus* « référentiel relatif » dans l'espace et dans le temps, sans que nulle confusion ne soit possible entre les deux systèmes de référence, et sans qu'un temps absolu newtonien, ou bergsonien, ne puisse les concilier⁵³. Dès lors, que le déplacement de l'observateur fasse partie de l'œuvre, du point de vue de la relativité, devient une évidence, et non pas parce que celle-ci « appellerait » le regardeur, en quelque sorte « à entrer dans sa danse », dans un mouvement qui lui serait propre. Ce dernier,

⁵² Jean-Louis Vieillard-Baron, « L'intuition de la durée, expérience intérieure », in *Bergson. La durée et la nature*, coord. JL Vieillard-Baron, PUF 2004, coll. « débats philosophiques » pp.45-75 (citation p.56)

⁵³ Là est en effet la distinction entre Newton et Einstein, que le premier postule un temps absolu, dont l'écoulement est indépendant de tout mouvement comme de toute position de l'observateur de sorte que la fixité des objets de la peinture à laquelle se réfère Roland Barthes peut ainsi être qualifiée de « newtonienne. » Quant à Einstein, le seul lien entre deux systèmes ne peut être établi, mathématiquement, qu'en les rapportant aux équations de Lorentz pour calculer leur vitesse relative. Dans la première partie de *Durée et simultanéité*, Bergson rapporte, équations comprises, le fonctionnement de la relativité restreinte (in H. Bergson, *Durée et simultanéité. A propos de la théorie d'Einstein*, PUF, 1998, coll. « Quaridge » (1968))

Bergson ne se rapproche guère de Newton que par opposition aux temps multiples d'Einstein : pour lui en effet, « la temporalité est elle-même définie comme la succession des changements qualitatifs qui s'interpénètrent et dont on ne peut isoler d'éléments distincts », résume Pavel Kouba, ajoutant : « Une division et une séparation des parties ou des états n'est possible, selon Bergson, que dans l'espace ; les parties de l'espace ne s'interpénètrent pas, elles sont extérieures les unes aux autres. [...] C'est seulement l'espace qui permet de distinguer la multiplicité des états, d'identifier chacun d'eux, de les compter ». Pavel Kouba, « Le mouvement entre temps et espace », in *Annales bergsoniennes II. Bergson, Deleuze, la phénoménologie*, édition établie et présentée par Frédéric Worms, PUF, 2004, pp.207-225 (citation p. 209)

selon Einstein, n'est de fait que *relatif* au système propre de l'observateur dans la théorie de la relativité restreinte. De la même manière, l'homme qui saute du train en marche et perd l'équilibre en touchant le sol doit en accuser la différence essentielle de son mouvement propre avec l'immobilité (précisément toute relative) qu'il vient de toucher.

Ainsi l'art einsteinien d'Arcimboldo recommande le déplacement de l'observateur pour que le phénomène, l'œuvre, se modifie selon les mouvements de ce dernier. On constate ici que Barthes trouve ainsi, après les arts dioptriques empruntés à Descartes un autre modèle qui lui permet, à défaut d'auteur visible, de se déterminer lui-même dans sa différence, sa singularité : le système de référence propre (qui d'ailleurs vaut comme absolu quant à l'observation) succède ainsi à « l'unité du sujet qui découpe », temps dorénavant compris dans la distinction propre aux espaces. Ainsi, même quand il n'y a plus d'autre corps visible dans la peinture pour que le regardeur en souffre la différence, la référence einsteinienne réintroduit un système où, à défaut de corps, le regardeur barthésien pourra toujours en s'adressant au tableau dire : « mon référentiel ne sera jamais le tien ». Peut-être ici trouve-t-on plus clairement enfin l'affirmation du « rapport vivant avec l'image » qu'on croit permanent chez Barthes, ce vivant fût-il endeillé et l'image mortifère comme l'est prétendument la photo⁵⁴, avec cette singularité toujours réaffirmée d'un corps de regardeur, unique dans l'espace et dans le temps, et qui ne se confond jamais dans l'image – dût-il en pâtir.

En outre, il faut noter que Barthes, partant de la « peinture mobile » d'Arcimboldo, en arrive à un « art einsteinien » – relatif, donc – non parce que le support (l'image) est en mouvement, mais parce que le regardeur est invité à l'être. A titre de comparaison apportée par l'auteur lui-même, l'exemple de Calder manifeste que son intérêt ne se porte pas vers une relativité qu'ordonnerait le mouvement de l'œuvre lui-même, il ne semble s'agir, curieusement pour un art « einsteinien », que de l'intérêt pour le mouvement propre au regardeur. Bien plus tôt d'ailleurs, en 1947, Barthes trouvait déjà devant les mobiles de Calder que « cette lenteur, ces mouvements sans moteur, sont cause d'une oppression » (I, 78) sentiment qu'il attribuait à la pression d'un « ordre cosmique » dont les lois échappent au sujet humain, et qui faisait de cet art « une nouvelle forme du sacré, religieux sans théologie et terrible sans somptuosité » (I, 78). Comme un reproche arrivait cette qualification : « absurde et sans tendresse », pour cet art aux « formes très pauvres, très maigres », « sans sensualité ». Avec Arcimboldo, on dirait que c'est tout le contraire, « l'audace », « la

⁵⁴ Le « rapport vivant avec l'image » concerne le regardeur uniquement, il va sans dire que Barthes *Spectrum*, pris en photo, qui ne la regarde pas, n'entretient plus du tout ce type de rapport avec l'image (de lui-même). Là en effet, « [sa] mort est l'enjeu ».

modernité » sont appréciées parce que l'image, pourtant imparablement fixe, recommande le déplacement de l'observateur. Il y a ainsi une certaine cohérence dans ces remarques de Barthes, la discrétion du regardeur ressort non seulement toujours à cette idée de discerner un corps de regardeur différent de l'image, mais cette singularité paraît s'affirmer encore davantage contre l'oppression (physique ou idéologique) du mouvement s'il n'est pas le sien. Finalement les mobiles de Calder trouveraient à se rapprocher du cinéma comme identique facteur d'oppression, où, tout einsteinien qu'il voulait se prétendre, le regardeur souffrirait de l'immobilité relative à laquelle il serait contraint⁵⁵. N'est-ce pas en outre que dans son plaisir face aux toiles d'Arcimboldo on pourrait retrouver cette animation réciproque, « je l'anime et elle m'anime », qu'il énonçait devant la photo, image bien fixe ? Peut-être de fait y a-t-il également chez Barthes, quoique dans une bien moindre mesure, de façon plus réservée, le fantasme d'animation démiurgique dans l'image fixe que l'on trouve chez Guibert⁵⁶ ?

Dès lors, le regardeur barthésien paraît, pour décrire son rapport à l'image, piocher chez Descartes et Einstein, la souveraineté du sujet dans la dioptrique du premier, et une relativité qui serait en fait seulement de toutes choses quant à un référentiel indifférent et toujours libre, chez le second. Ce que l'on observe finalement, c'est que la seconde référence ne sert qu'à renforcer la première... Einstein ne paraît viser qu'à prendre en compte le mouvement du regardeur dans le temps, là où Descartes affirmait d'abord son identité cruciale dans l'espace. Il paraît ainsi vain de vouloir revenir sur l'anti-bergsonisme (et partant, l'écart vis-à-vis de Deleuze), qu'on pouvait déceler dans la définition du regardeur : ce dernier ne se situe pas comme image particulière dans un plan immanent où règne le temps absolu qui le conjoint aux autres images, c'est un système de référence propre qui vaut comme absolu même au moment où il est mobile (n'en déplaise aux théories scientifiques), qui varie moins selon les images qu'il ne les fait d'abord varier lui-même, et qui paie le prix fort de sa souveraineté par l'impossible jonction avec ce qu'il regarde (« mon corps ne sera jamais le tien »). Le regardeur est Roi, dès lors, mais solitaire dans son royaume : toutes les images qu'il rencontre le lui rappellent indéfectiblement ; son « rapport vivant » avec elles instaurent ce régime de déprise par quoi l'œil en corps lui interdit de jamais confondre ce qu'il voit et ce qu'il est (en

⁵⁵ à ce titre, on pourrait ajouter que dans la théorie de la relativité, l'observateur doit considérer son référentiel propre comme immobile le temps de la mesure du phénomène qu'il observe (Bergson insiste beaucoup sur ce point dans la première partie de *Durée et simultanéité*) ; cette imprécision de Barthes quant à sa référence scientifique, qui lui fait promouvoir son mouvement propre devant l'image, ne fait que souligner cette évidence, que les modèles qu'il évoque n'ont pour but que de protester de son intégrité de regardeur, séparé de l'image.

⁵⁶ Ce que l'on observait dans la partie précédente : les corps qui ont posé pour la peinture comme pour la photo (cf. « L'image cancéreuse » in *L'Image fantôme*) reprennent parfois vie (reprennent et non prennent, car comme on a tenté de le montrer, son fantasme tient moins à l'image qu'à la scène imaginaire de sa production, où des corps réels ont pu poser)

termes einsteiniens de référentiel : son propre mouvement, incessible) : au mieux ainsi, ce qu'il voit n'est jamais que *relatif* à ce qu'il est, alors que lui-même résiste toujours, en appelle si nécessaire (et cela l'est toujours) à sa situation pour compliquer la relation qui pourrait l'aliéner.

Conclusion : la « Lettre du Regardeur », Roland Barthes (séance du 24 février 1979)

« Mon corps ne sera jamais le tien » constitue ainsi l'expression fondamentale de la posture du regardeur : rendez-vous manqué et retard duchampiens, mise hors de portée foucauldienne du peintre gaucher, relativité einsteinienne, ne représentent que des variantes qui informent cette fatalité prégnante qui, à plus d'un titre on l'a vu, correspond aussi bien à la posture de Beckett qu'à celle de Guibert devant les tableaux.

Barthes pose cependant un problème supplémentaire avec le sens qui « poisse à l'homme » et la menace contre la singularité du regardeur que cette poisse constitue. En différenciant la matérialité du tracé des formes d'intelligibilité, l'auteur se réfère à une sorte de « valeur d'usage » du tableau, qui parce qu'elle en appelle au corps du regardeur, tend à rendre possible pour le sujet du plaisir une jouissance de la présence physique, actuelle, face à la toile qui dérouté le langage – celui-ci, en effet, ne sait pas dire celle-là. Ainsi le réel de la production vient doubler le leurre du produit, en apportant cette contrariété qui fait du corps qui peint, non seulement le corps d'un autre, mais qui plus est dans un domaine (le réel de la production) où cet autre, comme le regardeur, est fatalement singulier. De là l'opposition du visible au Nom, le premier est déictique qui compte des unités, le second est métonymique qui ignore l'individualité. Il semble ainsi que le tracé de la main de Barthes dans la seconde double page du *Roland Barthes* en appelle, dans ce tout imaginaire qu'est le livre, au réel du geste de son opérateur, dont la vertu est de restreindre l'extension des mots tracés au seul corps inimitable, déroutant ainsi leur pression idéologique par l'incessible de la déixis. Il complique ainsi pour le lecteur une *relation* (imaginaire : au texte) par une *situation* (réelle : face à la page) : la seconde n'annule évidemment pas la première, mais elle la contrarie : elle la borne, lui enjoint des limites. L'identification fantasmagorique au personnage de roman qui parle est rappelée à l'ordre d'une altérité tangible : comme dans le théâtre de Brecht, il y a distanciation ; mais c'est une distanciation qui a trait aux *humeurs*, pourrait-on dire, de ce corps de personnage : trop de goût, de dégoûts (« j'aime/je n'aime pas »), de lassitude, de

paresse, d'adjectifs, trop de corps enfin, réel dans ses tracés, pour être le mien : je ne ferai jamais du Barthes.

En somme, c'est la faculté inhérente au regardeur de se trouver là – sa « voyance » à lui – qui fonde cette déprise : du langage et de l'imaginaire, d'une part, et du corps de l'autre d'autre part. « Il faut voir comment cette muette regarde les autres », dépourvue d'alibi, de prétexte, et finalement sans pouvoir (*innocente*), l'expérience du regardeur est d'assister au visible, à distance, pour « voir que [ceci (« la guerre », mais aussi *l'autre* en tant qu' *autre*)] existe ».

Enfin, on a vu que dans ce procès du sens la rhétorique arcimboldienne paraissait apporter une ultime nuance en recommandant le déplacement, libre, de l'observateur. Par opposition aux réactions de Barthes face aux mobiles de Calder, ce que l'on observe ainsi c'est la réaffirmation de l'indépendance du regardeur, souveraine et impuissante, devant « l'espace du sens » : cette singularité est fondée sur la liberté de son mouvement de référentiel absolu, et manifeste sa réticence à se considérer soi-même dans sa relativité à l'objet. Le sens, dès lors, n'empoisserait plus l'homme quand dans un art (semi) einsteinien les formes d'intelligibilité se livreraient au gré du déplacement physique de l'observateur-lecteur.

Aussi ne s'agit-il pas exactement d'une réduction, on s'en doutait, quand Barthes fait de l'Artiste un gaucher, un infirme, ou quand il paraît généralement ramener contre l'imaginaire toute la peinture à des affaires de corps réels qui ont produit, voudraient re-produire, ou au pire se trouvent seulement là devant la toile ; ce désappointement qui fait la jouissance face au tableau ne relève pas d'un grossier retour précis au face-à-face stupide d'un corps devant le tableau après l'envolée de l'œil en quête (qui aurait réussi à lui faire croire un moment à cette ineptie : qu'il pourrait faire du Twombly). Le rappel de l'œil en corps aux bornes actuelles de chaque corps singulier dans le visible ne ramène pas le regardeur au point de départ dans l'expérience de la déprise. Pour n'être pas aveugle, en somme, le regardeur n'en serait pas davantage bête, soumis au réel et au réel seulement... Dans *La Préparation du roman* en effet, l'auteur paraît précisément décrire ce mouvement effectué dans ses contraintes par l'œil du regardeur. S'il y parle du haïku et non de la peinture ou du visible, son insistance sur l'analogie qu'il explicite lui-même du haïku avec le geste déictique (pp.124-125⁵⁷), et avec la

⁵⁷ avec le haïku l'on retrouve l'opposition qu'on relevait entre le visible déictique, comptable, et le sens : « Dire qu'on ne peut dire : tout haïku tend à cela – à « ça ». Il n'y a à dire, en somme, que la limite vertigineuse du langage, le *Neutre déictique* (« ça ») ≠ langue comme répression, dogmatisme du sens : nous voulons à tout prix un sens : « les grenouilles demandent un sens pour en faire le Roi » » (PRom 125)

photographie (pp.113-117⁵⁸) paraît nous autoriser à citer ce passage comme si l'auteur se référerait au mouvement de l'œil face au visible. De fait, leur moindre caractéristique commune est, on va le voir, le défaut d'interprétation : celui-là même qui défaisait le lien du sujet à son langage face au tableau, et le faisait muet en tant que présent devant la toile (recouvrant le langage, on l'a vu, il s'absentait de cette présence réelle).

Le défaut d'interprétation – d'« interprétabilité » (ou le défi à l'interprétation) – du haïku (ou du Wu-shi) n'est pas une naïveté, c'est plutôt un *troisième tour d'écrou* donné au langage (langage sur le fait). Je m'explique : une parabole Zen dit, dans un premier temps : les montagnes sont des montagnes ; deuxième moment (disons de l'initiation) : les montagnes ne sont plus des montagnes ; troisième moment : les montagnes redeviennent des montagnes → ça revient en spirale → on pourrait dire : premier moment : celui de la Bêtise (il y en a en chacun de nous), moment de la tautologie arrogante, anti-intellectualiste, *un sou est un sou*, etc. ; deuxième moment : celui de l'interprétation ; troisième moment : celui de la naturalité, du Wu-shi, du haïku. – Ce processus : en quelque sorte, le *retour de la lettre* : le haïku (la phrase bien faite, la poésie) serait le terme d'un cheminement, l'assomption vers la lettre → comme diction simple, la lettre est difficile. (PRom 126)

Le problème est ainsi du « langage sur le fait », et si toute notre étude visait à montrer que la perception est une fiction motrice qui tend à dynamiser le rapport au réel dans le cadre de contraintes précises, peut-être ici Barthes en explicite-t-il les ressorts précis. Les trois moments de la parabole Zen pourraient en effet décrire le regardeur qui voit des montagnes, au loin – puisque les montagnes ne se voient pas de près.

Premier moment : l'œil voit des montagnes ; « tautologie », « Bêtise », indifférence de la vue banale et sans inquiétude. Cet œil n'est pas encore vraiment celui du regardeur, dans la mesure où nulle tension ne l'anime. Ce serait celui, si l'on peut dire, d'un non-aveugle, condition nécessaire et préalable du regardeur.

Deuxième moment : l'œil en quête ne voit plus des montagnes ; « initiation », « interprétation » ; ce qu'il « voit » alors (*what ?*) n'est pas dit et n'a guère d'importance, car c'est l'incertitude même du visible au champ du regardeur qui entre alors en jeu ; simplement « les montagnes [qu'il « voit »] ne sont plus des montagnes » et peuvent dès lors devenir n'importe quoi : Guibert ne savait pas ainsi s'il devait voir à la fenêtre d'en face un avion, un

⁵⁸ une différence cependant, « (peut-être noématique) entre la Photo et le haïku = la photo est *obligée de tout dire* : du batelier (43), elle devrait dire le vêtement, l'âge, la saleté ; du chaton, la couleur. Elle provoque des dérives de sens ≠ haïku : effet abstrait et cependant vivant (on quitte ici, peut-être, le Noème de la Photo pour rejoindre le Noème du Texte) » (PRom 117) « la photo est pleine, saturée de détails *inévitables* – et non le haïku » (ibid.), même si selon Barthes, on ne peut pas plus continuer l'un que l'autre, le visible de la photo engage une négociation avec l'« inévitable » – et non le haïku, dont l'imaginaire (de Texte) ne porte pas ces contraintes.

escargot ou un hérisson, Sapo combien était la poule dans la cuisine, Malone jusqu'où cette fenêtre pouvait être ce qu'elle est... Mais aussi, dans ce même moment peut-on trouver Cézanne devant la Montagne Sainte-Victoire, comme Merleau-Ponty à l'eau de sa piscine⁵⁹, qui ne voient plus les distances qui séparent celui qui voit de cela qui est vu, ils ne « voient » plus qu'un espace commun, « chair du monde », bain voyant. Quête illusoire de l'œil qui néglige la dioptrique⁶⁰ et oublie ses limites : le désir ouvre son gouffre dans l'oubli heureux de ses frontières, et Barthes espère un temps faire lui-même du Twombly, Sam et Watt sont enfin ensemble (mais peut-être seulement est-ce quelque chose), etc. Rimbaud, Hugo et Baudelaire se font aussi dans ce moment « voyants » dans des façons diverses, où ce qu'on voit n'est plus ce que l'on voit.

Troisième moment cependant, « troisième tour d'écrou » : le regardeur voit à *nouveau* des montagnes ; « naturalité », écrit Barthes, et l'on croit que ce « retour de la lettre » est à même de désigner le rappel de l'œil en corps où les montagnes qui sont vues ne sont plus les mêmes : « elles *redeviennent* des montagnes ». Renvoyées au réel, elles reviennent tangiblement intouchables, « chacun son parc » et « mon corps ne sera jamais le tien » ; « jusqu'à un certain point » déterminerait ainsi *la lettre* de ces montagnes, au sein de la déixis qui porte sa fracture.

Le visible redevient ainsi littéralement ce qu'il n'avait pas cessé d'être, et il revient comme « réel qu'on ne peut plus toucher », non pas parce qu'il a été un jour touchable, mais peut-être en fait parce que dans l'imaginaire de son désir, l'œil en quête a cru un moment pouvoir le toucher⁶¹. Par quoi la perception « en acte » devient une expérience ; la vue se fait déprise, l'aventure d'un réel révélé comme différence : satori ou roman, selon que son opérateur est oriental, haïkiste, ou français, proustien⁶². Ce réel qu'on ne peut plus toucher

⁵⁹ L'œil et l'esprit, pp.70-71

⁶⁰ tel était le but explicite de Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*, de revenir à un monde d'avant la science, d'avant Descartes, où il n'y a plus de sujet qui s'oppose aux objets, plus de dioptrique, plus de distances dans la perception, sinon celle, unique et sans géométrie, du beau mystère ontologique du sentant-senti.

⁶¹ En ce sens dès lors, le réel de la photo ne ferait que répéter le réel de la vue du regardeur par ce processus qui mêle l'actualité du visible, co-présence ratifiée, et la distance disjonctive qui lui est inhérente, celle-là même que les lois de la dioptrique rappellent et que l'œil en quête, ce ludion, croit déjouer dans le désir. Mais le regard photographique, on le sait, surajoute pour Barthes au problème du référentiel absolu et singulier celui du parfait, passé révolu, de sorte qu'alors ce serait dans la photo par deux fois que son réel se ferait intouchable : dans le regard pris « à la lettre », et dans l'opération chimique de la photo.

⁶² Mais Barthes n'aura pas écrit le roman qui pouvait suturer, par la Littérature, par la Mémoire, par l'Imaginaire du Texte (*La Recherche*), les parties disjointes du réel, du visible dans sa « naturalité », de sorte que la déprise demeurerait finalement comme figure muette, bouche béante, d'une déixis sans tentative de conciliation. On peut de fait rapprocher ce renoncement devant l'infini réel des différences de la « Sobria ebrietas », dernier des *Fragments d'un discours amoureux* : « Vouloir-saisir. Comprenant que les difficultés de la relation amoureuse viennent de ce qu'il veut sans cesse s'approprier d'une manière ou d'une autre l'être aimé, le sujet prend la décision d'abandonner dorénavant tout « vouloir-saisir » à son égard. » (OC III, 677), où l'on retrouve en outre le passage du Tao qu'il citait dans ses deux textes à propos de Cy Twombly. Mais là où le NVS est une tentative,

revient de fait au Non-vouloir-saisir zen, rappelé au dernier des *Fragments d'un discours amoureux*, comme en citation finale du Tao adressée à Twombly. Cette retenue, « ce mouvement risqué » du « NVS » correspond précisément à celui de l'œil du regardeur qu'on a décrit : voulant se porter à l'avant des choses, l'œil en quête est rappelé à l'ordre réel, borné, de l'œil en corps.

Ainsi cette « voyance » du regardeur qui « ne consiste pas à voir mais à se trouver là » suppose moins une réduction qu'un déplacement du visible vers la lettre de ce dernier, c'est-à-dire presque un retour au même, réel bête et tautologique, mais au sein de sa déprise exacte dans la vue, dans l'expérience faite de l'impossibilité actuelle de l'œil en quête à échapper pour de bon à l'œil en corps.

La première lettre : une arrogance (une certitude bête) ≠ la seconde lettre : une « sagesse » – le dépassement (ou la forclusion) de la métaphore, la saisie de la *naturalité* de la chose – c'est l'accession à la Différence : saisie de toutes choses en ce que chacune *diffère* de l'autre.

(PRom 127)

Dans ce retour déplacé de la première à la seconde lettre s'inscrit cette « esthétique décalée du réel » propre au regardeur, par laquelle il s'agit de voir, grâce ou à cause du rappel par l'œil en corps de l'œil en quête, la Différence : « mon corps ne sera jamais le tien » constitue ainsi la fatalité pragmatique par quoi la métaphore (l'imaginaire, l'œil en quête, l'absente de tous bouquets... la puissance du langage), est « dépassée » ou bien « forclosée », serrée par le visible indifférent dans ses différences irréductibles au désir du regardeur : les montagnes redeviennent des montagnes, ni plus ni moins. « Troisième tour d'écrou donné au langage » par le regardeur, ce dernier déplace le visible vers sa nature (sa « *naturalité* ») visible : il n'y a pas de vue sans œil, pas d'œil sans corps pour le porter, dès lors pas de vue sans corps pour différer de ce qu'il voit.

Ainsi « what you see is what you see » devient moins une tautologie qu'un programme, moins une réduction qu'une différence : le processus difficile du retour de la lettre du visible, en tant que *tel*⁶³. En évoquant la *Voyance* du photographe dans *La Chambre claire*, et cette

une « tactique », écrit Barthes, dans la relation amoureuse, il faut noter que dans le rapport au réel, il s'agit d'une fatalité, à expérimenter. La même difficulté apparaît néanmoins : « rompre avec le système de l'imaginaire » (OC III, 678).

⁶³ A propos de cette naturalité qui a trait à la différence, à cette « *diaphorologie* » (PRom 81), on suit évidemment B. Comment (*Roland Barthes, vers le neutre*, Christian Bourgois éditeur, 1991) lorsqu'il insiste sur l'absence de revendication chez Barthes d'un moi narcissique. Simplement, là où le Neutre paraît révéler selon lui par les termes du satori une suspension de la présence, il nous semble que c'est l'occasion par laquelle revient alors, *tel*, le corps réel, unique parce que présent, de la jouissance. Barthes écrit : « chaque fois que j'essaye d'

« seconde lettre » qui s'oppose à la métaphore, en privilégiant tant ainsi la déixis et ce jusque contre le sens, Barthes ouvrirait au sein du langage et de sa fatalité imaginaire, la possibilité d'une écriture qui tiendrait compte des contraintes propres à la perception visuelle, où les corps, celui qui voit, celui qu'il voit : « je et un autre », ne sauraient se confondre.

Je = celui qui ne peut se dire, non parce qu'il ne ressemble pas à un autre, mais à « rien » : aucune généralité, aucune loi. *Je* est toujours un reste. (PRom 129)

Si la Lettre du Regardeur diffère ainsi de celle du Voyant, ce n'est que par rapport au réel de la production, et on pourrait entendre ici l'écho du « rien n'est plus réel que le rien » de Malone. Quel nom faut-il donner, dès lors, à cette forme d'écriture qui « s'accommode par définition d'un imaginaire partiel, dérivé et impur (tout mêlé de réel) » (I 1349). Ce ne sera pas le poème, qui « est exploration exacte et complète d'éléments virtuels » (I 1346). L'œil de fait n'en sera pas crevé pour libérer « la précieuse substance métaphorique » (I 1349) ; il « reste » si bien que le regardeur Barthes, en un troisième tour d'écrou, recouvrerait résolument la vue pour un *roman* où « la vérité est dans la différence, non dans la réduction » (PRom127), dans un geste dont « la *voyance* ne consiste pas à « voir » mais à se trouver là ».

« analyser » un texte qui m'a donné du plaisir, ce n'est pas ma « subjectivité » que je retrouve, c'est mon « individu », la donnée qui fait mon corps séparé des autres corps et lui approprie sa souffrance et son plaisir : c'est mon corps de jouissance que je retrouve. Et ce corps de jouissance est aussi *mon sujet historique* ; car c'est au terme d'une combinatoire très fine d'éléments biographiques, historiques, sociologiques, névrotiques (éducation, classe sociale, configuration infantile, etc.) que je règle le jeu contradictoire du plaisir (culturel) et de la jouissance (inculturelle), et que je m'écris comme un sujet actuellement mal placé, venu trop tard ou trop tôt (ce *trop* ne désignant ni un regret ni une faute ni une malchance, mais seulement invitant à *une place nulle*) : sujet anachronique, en dérive » (PT 98-99). Le regardeur, dès lors, dans l'expérience de sa perception, expérimenterait moins une « fusion » (fantasme d'ordre phénoménologique, à quoi se réfère B. Comment (pp. 77-111)) que de la disjonction par laquelle il découvre, bonheur ou souffrance, que « mon corps ne sera jamais le tien ». De sorte que la *Différence*, la « *naturalité* » ne tient qu'au corps, singulier parmi la collection, mais unique référentiel du plaisir barthésien.

CONCLUSION

L'image et le langage participent d'une même essence imaginaire : dès lors on pourrait dire des deux comme Barthes de la première : « c'est ce dont je suis exclu ». La question que l'on posait en confrontant leurs actes respectifs, le voir et le dire, ressortissait finalement à la condition de ce *je* victime de l'exclusion. Qui pour dire l'image s'il doit y disparaître ? C'est en ce sens, semble-t-il, que Roland Barthes, Samuel Beckett et Hervé Guibert convoquent la perception visuelle dans leurs œuvres, pour expérimenter l'impossible résistance d'un *je* devant la fatalité imaginaire.

La perception visuelle, telle qu'on en a observé le fonctionnement dans leurs œuvres, introduit en effet un système de barrières, de contraintes et de tensions, qui invite à reposer de façon différente, en y insérant les limites de l'accès au visible, la question de l'imaginaire dans le texte et dans l'image. En somme ce que l'on a dégagé, c'était que la vue constituait un système d'empêchements. Le premier empêchement consiste à ne pouvoir se voir autrement qu'en image, c'est-à-dire changé en essence imaginaire, lors même que la vue implique nécessairement l'actualité de la présence, réelle, de celui qui voit – ainsi Barthes disait du photographe, que sa « voyance ne consistait pas à « voir », mais à se trouver là ». Beckett lui-même, peut-être le moins susceptible de nos trois auteurs d'autoriser quelle que certitude que ce soit, en tire ainsi une et une seule de l'acte photographique : il en sort « fortifié d'un négatif irrécusable ». Telle est l'ironie, de fait, de la question du sujet et du réel (qui s'avère être la même) dans la vue : ce sujet réel l'est à mesure de son absence dans l'image, imaginaire on sait. Dès lors, l'exclusion dont parlait Barthes a la vertu d'affirmer comme réel ce qui n'est pas dans l'image, ce négatif de l'imaginaire et qu'on peut toucher, c'est *je*, qui est « irrécusable ». Si sa définition demeure incertaine, voici du moins son extension limitée : au moment où il voit, où il ouvre un champ visuel, où il cadre l'espace d'une photo, *je* affronte aussitôt ses propres bornes, il s'affirme nécessairement comme réel en tant qu'il ne se trouve pas *dans* ce qu'il voit, mais *devant*.

On ne doit pas néanmoins confondre réel et visible, car l'autre exception de ce *je* qui voit consiste en l'invisibilité inhérente à son œil, organe crucial de son être voyant, dans sa vue. C'est encore là ce qu'on trouvait chez Beckett, l'œil qui voit est un « négatif » aussi au sens où jamais il ne paraît dans l'image : il est l'invisible nécessaire au visible, en quoi encore la définition de l'image est de l'exclure. Cette évidence (voyant, je vois peut-être tout mais

jamais ce qui me permet de voir) opère ainsi une contrainte qui met en jeu l'œil, « négatif irrécusable », seul réel à ne pouvoir être contesté parce qu'il est exclu de l'image, et le reste, c'est-à-dire l'image, déterminée à l'inverse comme soupçonnable d'absence, d'imaginaire, même si visible et parce que vue.

Cette présence nécessaire et invisible de l'origine du champ visuel se manifeste de façon prégnante dans le discours des regardeurs de photographies, parce que le champ quasi-perceptif qu'elle propose est soumis, Barthes et Guibert le montrent bien, à l'autorité d'un œil qui n'est pas celui du regardeur, et qui interdit à ce dernier de s'approprier cette « vue » qui n'est pas la sienne, « ces images d'autres ». Là se trouve l'exception dans le discours sur la photographie de celui qui s'effectue à la première personne, le changement d'énonciation effectué par le structuraliste Barthes à l'occasion de *La Chambre claire* en éclaire l'évidence : que s'il est loisible et souvent intéressant de parler de la photographie en sémioticien ou en esthète, ramenée (et non réduite) au fait qu'elle est non seulement visible mais vue, la photo engage chez Barthes comme chez Guibert un discours qui ne parle plus d'intelligibilité, de signes, de codes, de structures ordonnant dans l'espace du cadre l'éventuel chaos dont elle est tirée, elle se fait avant tout, dans sa soumission à l'œil du regardeur, épreuve des contraintes engagées par sa vue. La photo devient alors « bête », « plate », et ni *L'Image fantôme* ni *La Chambre claire* ne font état de quelque admiration de leurs auteurs pour un grand photographe dont *l'œuvre* les bouleverserait ; l'esthétique aussi, au sens du jugement de goût, devient hors de propos, comme la question de l'image se déplace vers celle de sa perception.

De fait, la photo différencie parce qu'elle les détache, le champ visuel et son origine physiologique l'œil, elle impose en quelque sorte de répartir l'un et l'autre de part et d'autre de la schize qui les fait différents : l'un est visible, l'autre est voyant. Dès lors, avant que la question ne se pose du rapport, devenu improbable, qui réussirait à lier ces deux vrais étrangers, Barthes et Guibert témoignent chacun leur tour de ce même étonnement de ne pas être celui qui voit ce qu'il voit, le premier accusant surtout une fracture d'ordre temporel, le second plutôt d'ordre topologique, les deux éprouvant en somme cette impossibilité réelle de voir d'un autre corps, d'un autre œil que le sien qui échoue à s'approprier la vue de l'autre (du photographe, de l'appareil). Cette impossibilité circonscrite trace l'œil absent de l'image, et bien présent, irréductiblement présent, devant elle ; et si Barthes et Guibert s'y intéressent, c'est en tant que ce fonctionnement pervers place, en face à face et séparés, un œil réel (un *je*), irrécusable, et un champ visuel qui, détaché qu'il en est de façon si flagrante, s'avère dès lors susceptible de ne pas être aussi réel. Aussi en termes beckettien peut-on dire de ce réel de

l'œil qu'il est *moindre*, en tant qu'il résiste au soupçon d'imaginaire qui peut toucher tout hors de lui.

Ce « tout hors lui », c'est l'image, le visible, tout ce qui l'exclut, le langage aussi, et l'on dégagera plus bas les nuances qui se jouent dans cet espace extérieur. Mais Guibert et Beckett, le premier dans ses photos et le second dans *Film*, exploitent déjà ce moindre invisible dans leurs œuvres visuelles : l'« amateurisme » du premier, le regard des portraits, la différence de qualité de vue de O et de Œ, constituent autant de moyens utilisés pour que ces images relèvent *visiblement* d'un seul individu, l'œil invisible qui en est l'auteur : O, Œ, HG. S'il s'agit de particulariser la façon dont toutes ces images ne relèvent que d'un seul corps, il n'est cependant pas question dans les photos de Guibert d'affirmer un « style », ou quelque constante dans la composition qui l'érigerait en grand photographe, si n'était ce point commun à toutes ces photos qui fonde ce personnage invisible qu'elles désignent toutes, d'une manière ou d'une autre et de façon parfois même insistante (jusqu'à laisser entrer sa main gauche dans le cadre sur le torse de l'ami pour répéter que ces vues ne sont jamais que l'empreinte de son propre corps). Aussi le fantôme, mot cher à l'écrivain Guibert, trouve dans ses photos sa vraie définition d'un être aussi présent qu'invisible. Beckett à l'évidence n'utilise pas ce principe pour suivre le même projet : faire de O et de Œ deux visions singulières consiste néanmoins également à faire alterner leur visibilité respective : c'est ce que l'on découvre finalement, que s'ils ont (fantastiquement) le même *percipi*, leur être percevant (leur « percipians ») est différent, l'a toujours été, l'est encore à la fin. Être, c'est peut-être être perçu, mais c'est le percipians qui résiste et pose encore problème dans l'alternance des champs finale : le moindre est cet œil qu'on trouve au générique, et qu'on ne voit jamais au moment où il voit. Le problème se repose dans les apories technico-métaphysiques des pièces pour la télévision.

De cet acquis qu'il n'y a pas de vue sans œil, celui-ci invisible dans celle-là, Guibert trouvait à produire des fantômes de soi, Beckett incrimine lui sa persistance, indéfectible. Quant à savoir, finalement, à qui de O ou de Œ appartient l'œil du générique, la question demeure suspendue dans la mesure où on ne voit pas ce qu'il voit pour pouvoir l'identifier (vision nette de Œ ou voilée de O), aussi l'autre évidence qui rend ce sujet problématique, c'est que l'œil sans la vue déboute la question de l'identité en maintenant seule, bornée et sans échappatoire, la question de l'être. Barthes exagérait à peine ainsi en disant du photographe que « sa voyance ne consistait pas à voir mais à se trouver là ». De fait, c'est la même persistance irréductible de l'œil qui gêne Barthes dans le regard photographique (en l'empêchant, lui, d'être là où le photographe se trouve) et Beckett dans la perception. Voir est

ainsi d'abord, en termes de nécessité, et avant même que ne soit posée la question de ce que l'on voit, ou pas, ou mal, « être là ». Le petit plein qui voit peut bien être perdu dans le vide, il s'y trouve cependant, irrécusable.

Quant à ce vide, il faut en dire un mot, car il n'est pas dans la vue le néant qu'il pouvait être ailleurs. Si c'est l'image, qui m'exclut, Guibert s'en saisit pour y expérimenter son être imaginaire, non plus celui, nécessaire et invisible qu'on trouve là hors le cadre, mais l'autre visible et suspect que l'on trouve dans l'image : Guibert est aveugle dans tous ses autoportraits, regard perdu ou révoqué, de façon plus saisissante encore quand en faisant l'image il se voyait pourtant bien en face dans le miroir. Barthes aussi, dès lors qu'il imagine que celui qu'il regarde puisse le voir, se voit aussitôt « aveugle devant lui ». « Même et surtout pour votre corps vous êtes condamné à l'imaginaire », parce que « vous ne voyez jamais vos yeux » écrivait Barthes, c'est dire à quel point le fameux « regard du portrait » n'a rien à voir avec la vue, que si le regard est échange où les frontières de l'actif et du passif, du sujet et de l'objet, deviennent incertaines, la vue maintient elle fermement celui qui voit d'un côté, et sans commune mesure, celui ou cela qui est vu de l'autre. Le regard se regarde ainsi, mais il ne se voit pas. On l'a défini avec Barthes comme ce débord au-delà ou au-dedans des yeux qu'on voit, au-delà donc ou au dedans de l'image en négligeant ce qui me force, moi qui vois, à me savoir nécessairement devant, ni au-delà ni dedans. Beckett installait ainsi des clôtures aux parcs de Sam et Watt comme deux aires vouées à limiter leurs mouvements sans limiter leur vue : il en est ainsi de l'œil, cet organe fixé au corps qui ne voit que de là où il se trouve.

Si une brèche follement se découvrait dans la clôture, comme dans le regard, c'était pour réunir dans un espace improbable le sujet et l'objet : Sam qui voyait et Watt qui était vu pouvaient se tenir ensemble dans l'étroit couloir qui séparait leurs parcs respectifs. « Ruse une à grâce » qui est le regard, les frontières de la vue peuvent être outrepassées, mais contrairement à la certitude des clôtures de la vue, être ensemble dans le regard, ce n'est que « peut-être quelque chose ». Ainsi devant la photo de Moll, hors du cadre où il se trouvait, Malone doutait déjà précisément de tout ce qu'il voyait, de la matière des chaises ou du parfum des roses. Aussi le vide, l'image vue qui exclut le regardeur, ne l'exclut qu'en tant qu'il est seul réel irrécusable ; précisément en-dehors de lui (qui, rappelons-le n'est pas visible), ce vide-là, cet imaginaire, a du moins la fonction d'affirmer sa présence, et de la contenir. Sa forme, à l'évidence, est celle que fait voir *Quad*, « le centre E supposé zone de danger » qui apparaît au sein de son évitement même : E (qui pourrait être « Eye ») ne

s'affirme que dans le mouvement visible de l'arpentage qui l'évite, comme tout dans la vue n'évite que l'œil, alors que son champ reste lui visible et délimité.

L'œil est ainsi celui qui voit le cadre qui permet en retour de le découvrir comme l'invisible au centre. Beckett est de loin le plus insistant des trois auteurs sur cette présence inévitable marquée par l'évitement qui la constitue, mais on a vu que Guibert se servait aussi de cette contrainte d'invisibilité pour apparaître en fantôme pour le regardeur aux yeux de ses proches photographiés. Barthes devant la photographie dont il s'affirme « le repère » n'en arrivera pas à une autre conclusion en mesurant ses distances avec ce qu'il voit : « la photo m'oblige à me poser la question fondamentale : pourquoi est-ce que je vis ici et maintenant ? ». Je vis/je vois, à l'initiale de l'œil près, c'est le même étonnement qui, quoi qu'on ait pu dire de Barthes et de la mort dans *La Chambre claire*, fait du regardeur le vivant au milieu des morts, le présent au milieu de l'absence, le réel au milieu de l'imaginaire : une concrétion au milieu du vide. L'œil en corps, serré dans ses bornes actuelles, du fond de son incapacité à se rendre visible dans sa propre vue, à entrer dans le cadre, peut du moins protester du fond de son indigence de cela : qu'il se trouve là, à l'écart mais présent. Finalement cette irréductibilité de la présence de l'œil dans la vue se confirme par les trois perspectives différentes qu'en présentent nos auteurs : Beckett y achoppe sans cesse définitivement car il empêche le néant d'être, Guibert en profite pour se faire imaginer lors même qu'il est présent, et Barthes en proteste car il fait proprement défaut à l'imaginaire. Si voir n'est pas être visible, néanmoins cela pourrait bien empêcher de disparaître : obstacle au néant, permis de fictionner ou lieu de résistance à l'imaginaire, ce voyant qui voit qu'on a appelé le regardeur pour le différencier des autres « voyants » de la tradition littéraire, importe sa différence au sein de l'imaginaire global – là où se lève, toujours comme jamais la même, la fleur indifférente de Mallarmé.

Rempart ou obstacle à l'absolu comme au global, le visible vu oblige à retourner l'interrogation au sujet qui voit : l'originalité du phénomène consiste non pas tant à donner un nom à ce dernier (indifféremment, je ou il, Malone, Hector Lenoir ou Roland Barthes) mais à devoir lui reconnaître sa singularité : comme par centrifugation, reste avec la perception quelque chose parmi l'imaginaire qui n'est pas fait de la même substance. C'est là le mouvement de *Quad*, mais c'est aussi l'expérience des trois auteurs face à l'image réelle, où systématiquement dans le plaisir que chacun d'eux disait prendre à la peinture, c'était le récit d'un ratage, porte qui claque ou rendez-vous manqué, qui constituait leur jouissance devant les tableaux. Comme si voir une œuvre visuelle engageait nécessairement pour eux l'obligation de dire le blocage qui fonde leur perception plutôt que l'image elle-même. C'est

que l'image, nous apprend l'œil, dès qu'elle est vue (et non plus imaginée) est déportée, mise à distance. Guibert en appelle aux corps qui l'ont produite, ont posé pour la faire ou pour la prendre, qui l'ont peinte de leurs mains, Beckett parle d'un « art d'incarcération » chez Bram van Velde, et Barthes formule enfin cet empêchement identique : « mon corps ne sera jamais le tien ». Si les trois auteurs partagent apparemment un même goût pour les œuvres « défaillantes », faites ou comme faites par des enfants, tableaux mal léchés, photos mal cadrées, c'est en ce que ce défaut qui fait voir la main qui l'a produite, le corps qui se trouvait là. Main, corps, œil qui ne sont pas ceux du regardeur mais de l'opérateur, photographe ou peintre, et se manifestent en tout cas en tant que tels, pas les siens. Qu'il s'agisse de prudence ou d'indifférence, de logique ou d'éthique, le même empêchement-œil paraît chez nos auteurs au moment de dire l'œuvre visuelle, c'est-à-dire l'image visible. En photo, c'est la différence spatio-temporelle de l'œil du regardeur avec celui du photographe qui empêche Barthes et Guibert de s'oublier devant l'image, et en peinture c'est le corps du peintre, la « peau du tendu » dans laquelle « vous n'êtes pas », qui se marque dans son tracé précis qui ne sera jamais celui d'un autre, jamais le mien.

Aussi à la singularité irréductible de l'œil vient s'opposer, et non s'adjoindre, la singularité de l'image incomparable : que celle-ci soit peinture ou bien photographie, dès le moment où le regardeur la voit, elle ne lui appartient plus. Mais si le soupçon menace, dès lors, puisque hors l'œil, on a vu que tout est soupçonnable de ne pas être réel au champ de ce qu'il voit, alors rater l'image devient le seul gage à réserver de sa réalité : nécessité assumée dans l'épreuve du voir de la part du regardeur, l'incomparable de l'image est ainsi laissé sauf. Si être regardeur consiste à endurer les contraintes de la vue, et l'irréductibilité de cet œil, ce vieil empêcheur, alors il ne peut qu'échouer à prétendre voir l'image, à prétendre l'écrire : non pas tant que l'image engage quelque indicible (ce serait vrai d'autre part), mais la résistance de l'œil devant elle restreint tout le discours du regardeur : il ne parvient qu'à s'écrier comme Barthes « ça, là ! » ou à dire seulement comme Beckett que la peinture l'oblige à « voir tout court ! ». L'exclamation est sans objet défini qui s'affole de cela et ne constitue pas un sujet (dit Barthes), mais elle assure en revanche la résistance de quelque chose devant l'image, quelque chose dont le seul discours ne serait que déictique : ce quelque chose est l'œil qui résiste à sa disparition dans la jouissance de voir, même s'il échoue à la dire et à s'affirmer comme sujet, disert ou économe, devant l'image qu'il voit. Ce sujet du discours que démobilise la jouissance de voir l'image fait ainsi apparaître en son centre la résistance d'un résidu négatif : le *je* qui n'est pas dit dans le démonstratif « ça », comme le

quadrilatère central de l'arpentage de *Quad*, désigne la présence en creux de l'œil, vide borné à l'écart de l'image et qui se tend vers elle.

On a proposé d'appeler ce mouvement réciproque, de résistance et de tension, qu'observe l'œil dans la perception, œil en corps et œil en quête. De fait, ce qui paraît empêcher un temps Barthes et Beckett de voir plus loin que « tout court », de dire autre chose que « ça, là ! », c'est cette qualité de l'œil en corps qui consiste à se trouver là, et en tant qu'œil seulement, sans devenir un sujet (qui relève du discours, de l'imaginaire, de tout ce qui rend nécessairement l'œil aveugle), face à ce qu'il voit. Les deux auteurs sont très clairs sur ce point, que tout ce qu'ils réussiront à dire d'autre n'aura *rien à voir* avec cette expérience qui consiste à se trouver là devant le tableau. En somme si l'on ne peut rien dire de l'image, c'est dans l'exacte mesure à l'intérieur de laquelle on parvient peut-être à la voir. Guibert s'étonnait ainsi de ce que Deleuze n'ait pas eu à s'écarter des tableaux pour écrire sur Bacon, lui-même n'écrivant jamais sur la peinture qu'à partir de tout ce qui ne fait pas d'elle une image : corps qui peint, corps qui a posé, et surtout, ben sûr, corps qui la voit. L'œil en quête, ainsi, est celui qui veut croire à autre chose qu'à l'indifférence fondamentale des choses visibles qui se tiennent à l'écart toujours de l'œil en corps. C'est lui qui se lance vers le tableau pour s'y perdre et que l'œil en corps ramène violemment, obligeant le regardeur à ne pouvoir dire que « ça, là ! » pour toute explicitation de son plaisir. Œil du désir, ce à l'avant de quoi il se lance n'existe peut-être pas, ainsi la menace à la fenêtre en face de Guibert, ainsi la vieille silhouette de *Mal vu mal dit*.

Dès lors, le régime qui s'ouvre dans l'espace de ces deux contradictions, un œil en corps irréductiblement présent qui retient l'autre qui part en quête vers un réel toujours suspect, fonde une écriture spécifique de la perception visuelle, où l'incertitude touche ce qui est vu à cause de qui le voit, par ce fait même que celui qui voit dit la difficulté de saisir quelle que chose que ce soit. Le poème de Beckett que cite Deleuze à la fin de *L'Épuisé* rend compte de cela qui n'est pas impossible et qui n'est pas possible en même temps, de cela qui est – et c'est définitivement le terme le plus juste – empêché.

Folie vu ce –
 ce –
 comment dire –
 ceci –
 ce ceci –
 ceci-ci –
 tout ce ceci-ci –
 folie tout ce –
 vu –
 folie vu tout ce ceci-ci que de –

que de –
 comment dire –
 voir –
 entrevoir –
 croire entrevoir –
 vouloir croire entrevoir –
 folie que de vouloir croire entrevoir quoi

Si l'on retrouve ici les formes déictiques, quatorze fois balbutiées, qui désignent toujours en creux l'œil irrévocable dans la vue, Beckett oppose aussi « ceci » et « quoi » comme deux pronoms n'ayant pas la même valeur, le « quoi » étant « ceci » sans moi, par là-même à la fois impossible et possible, par là-même empêché. Ce n'est pas une oscillation, de la chose ou de moi, c'est la double réalité qui se joue dans la perception : ce que je vois (« ceci ») est probablement « quoi » que je ne vois pas, mais je ne le verrai jamais. Système identique à celui du point et du cercle chacun à la recherche de son cercle et de son centre, pas le sien, qui émouvait tant Watt, ou encore de l'objet qui doit être une chose et ne peut l'être parce que je suis sujet l'assaillant, ou encore de l'objet et du sujet qui doivent bien être, quelque part sans accès, la même chose, idéale. Si n'était l'empêchement-œil. L'hypothèse impossible et obligée de la vue sans un œil a ainsi la forme du cylindre du *Dépeupleur* : à l'intérieur ouvert devant l'écarquillé, chacun des petits chercheurs finit sans cesse en se voyant perçu dans un œil sans percipi de soi, où il entre à nouveau une pénultième fois.

La démarche beckettienne s'avance ainsi dans l'aporie des deux champs ouverts par l'œil en corps et l'œil en quête, le champ perceptible étant le champ de l'œil en corps et du « quoi » qui existe aussi nécessairement que lui pour que quelque vision se fasse (tel était le bouleversement de Barthes devant la photo, que « ça a été », que « de *quelque chose qui était là* sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici »), le champ des choses en somme, que l'œil ne verra jamais : ni lui-même, ni quoi. Le champ perceptif est le champ de l'œil en quête et du « ceci », où l'œil et l'objet peuvent croire un temps être ensemble, un temps seulement, car l'œil en corps rappelle l'autre, ce fou, à son origine dont il ne décroche pas : « ceci » n'est pas « quoi » est la contrariété que subit le regardeur, et qui soumet sa vue à une incertitude inévitable. Si l'on parlait plus haut de fatalité imaginaire, celle-ci appartient à l'œil en quête aussi bien qu'au langage : à croire ainsi que l'on peut saisir « ceci » ou « ça », n'importe quoi, et être ensemble, comme si c'était quelque chose, il devient envisageable de devenir sujet même si absent, de parler des images, même si jamais visibles, de faire se lever à loisir, et toujours musicalement, des fleurs, des bouquets et jusqu'à des jardins. Mais le champ perceptif relève absolument de son contraire perceptible qui le retient : « vous

imaginerez tout ce que vous voudrez, mais vous ne verrez pas », disait l'enfant Guibert au médecin à qui il refusait de dévoiler son corps. C'est de cette restriction de droit que participe la perception visuelle telle qu'elle est expérimentée dans l'œuvre de nos auteurs : le champ perceptif ouvert par l'œil en quête ne l'est qu'à partir de celui de l'œil en corps, invisible résistant à l'excès du premier. S'insère ainsi, dès lors que quelque chose est dit vu, l'autre fatalité, celle du réel de l'œil, invisible et présent, inaccessible comme le « quoi » du « ceci » beckettien.

C'est dans ce fonctionnement que s'inscrit l' « autofiction » guibertienne, qui fait passer son corps tour à tour du « quoi » nécessaire invisible (Guibert photographe, vidéaste ou écrivain), à l'imaginaire « ceci » (Guibert image ou personnage), en les maintenant forcément l'un l'autre sous la tension de l'œil qui voit, qui enregistre. *La Pudeur ou l'impudeur* illustre bien ce phénomène par lequel le « ceci » en vient à devoir simuler le « quoi » qu'on ne verra jamais, qui ne permet pas de croire, par exemple, à l'authentique suicide qui pourrait se produire. Barthes le dit autrement face à l'image, que « le réel c'est la production », c'est là qu'aura pu avoir lieu, toujours au futur antérieur, la mort qui est l'enjeu. Devant la vidéo de Guibert, c'est ce à quoi le regardeur est violemment acculé, à différencier le « ceci » du « quoi », sans pouvoir le faire, parce qu'il soupçonne à juste titre la caméra déposée, l'écrivain mort, de ne pas pouvoir le faire. Une distance irréparable. L'auteur en joue, gravement parfois mais c'est toujours avec malice qu'il sépare ainsi ce qu'il est voyant de ce qu'il est vu, l'objet d'expérience de premier choix est bien sûr son propre corps, qui pourrait défier le tout imaginaire sous le prétexte autobiographique, mais qui surtout en fait nous paraît restreindre et promouvoir la fiction à la mesure exacte de son corps réel de voyant qui voit, de regardeur.

Enfin, si Barthes nous a guidés, au long de cette étude, par ses écrits plus théoriques que les autres, reste que les descriptions qu'il effectue de l'image, de l'imaginaire, de la fracture que la photo importe dans la perception et ce lien effaré qu'elle entretient au réel, a encore à voir avec son œuvre propre d'écrivain. Comment comprendre ce « réalisme » dont il se réclamait lors même que dans l'exercice de la théorie ou de la critique, il n'est pas de courant si clairement défini, ou qu'en outre il s'opposerait bien mal aux écoles structuralistes ou aux méthodes sémiologiques ? Il n'y a rien ici qui n'ait déjà été dit quant à l'écart de Barthes par rapport aux « écoles », à la contamination de son écriture par la fiction, néanmoins ce que révèle son attachement propre à la question du rapport à l'image en tant qu'elle est vue, c'est non seulement la revendication réitérée d'une individualité incessible et authentique (« je suis le repère... », « mon corps... », « l'unité du sujet qui découpe »), mais la possibilité seule

offerte par le visible de faire appel, de façon innocente, à une autorité sans nom dont l'individualité est certaine. Le visible trouve ainsi à s'opposer au langage dans la mesure où Barthes y voit (dans le fait, toujours, de se trouver là) un rempart contre l'idéologie : le rappel au réel de la perception visuelle, l'affirmation de ses bornes par l'œil en corps fait barrage contre l'extension sans limites de l'appropriation imaginaire. Si « le sens poisse à l'homme », l'œil en corps vient gêner l'identification abusive, il refuse de « coller » à la représentation, d'entrer dans le système des signes où « nous ne voyons rien ». Le regardeur fait ainsi l'expérience de la distance qui le sépare de ce qu'il voit pour mettre en évidence quelque chose qui pourrait relever simplement du plaisir de la contemplation, si n'était la portée idéologique à laquelle l'auteur rappelle cette distance préservée : Barthes est encore brechtien qui s'ennuie ou s'enchanté devant l'image ainsi mise à distance ; mais, plus brechtien que Brecht, il observe cette distance partout, partout où il voit, sur les plages du Maroc, dans les cafés comme au théâtre ou devant la photographie. La critique que cette distanciation engage n'est pas docte ou renseignée quant aux affaires des signes, Barthes y répète la crise qui s'opère dans son propre regard, et de fait, à « voir », comme il affirme le faire, « le langage », on peut bien distinguer aussi ce qui n'en relève pas : le corps muet face au visible, qui voit qu'il voit sans prétexte et sans poisse. Une innocence rendue possible par le recours à l'indigence de la vue.

La posture est ainsi précaire qui est celle du regardeur, pris dans l'expérience de sa perception comme au piège de la tentation imaginaire. Celle-ci est en effet contrariée par l'œil qui proteste de sa présence nécessaire devant ce qu'il voit, et de sa différence inocculable ; sa résistance opère chez Barthes contre l'intelligibilité des formes et des signes la jouissance d'un corps à se trouver là pour voir. Ainsi « plate », « bête », la perception informe cependant ce mode différencié de l'approche de l'image, qu'à ne pas occulter la présence de qui la voit elle se maintient au loin, dans sa différence. Cette expérience de l'écart, Barthes lui donnait le nom zen du satori, Beckett celui de la chose en suspens, et Guibert... Guibert ne lui donnait pas de nom, toujours déjà parti vers les corps réels qui à défaut de l'image, pouvaient eux être touchés.

Finalement, les passages des textes et les œuvres visuelles qu'on a étudiés ont tous ce point commun de mettre en question la jouissance de voir, qui se révèle rappel de « l'intraitable réalité » du corps. Celle-ci, ou celui-ci (c'est le même), c'est-à-dire la présence de l'œil, est inarticulable, incomparable et incessible, bref, exclue du langage, de l'impuissance comme de la poisse de ce dernier ; et c'est dans ce dehors qu'on ne retrouve

qu'en creux, avec ce petit plein qui ne s'imagine que comme vide, que se jouent les écarts précis qui fondent l'expérience de voir.

Certaines conséquences peuvent en être tirées qui ont trait à l'esthétique, esthétique à l'œuvre dans les textes de Barthes, Beckett et Guibert, et esthétique maintenue dans leur création visuelle et leur rapport aux images réelles : la résistance du regardeur, son obstination « à se trouver là » restreint à une subjectivité unique le discours qui peut être porté sur l'image. Tel est l'engagement barthésien, s'il en est un, celui du neutre, que le discours s'entienne au corps qui prétend s'y exprimer, qui ne fait en réalité jamais que cela, s'exprimer soi-même, sans parvenir cependant à n'exprimer que lui parce que les mots qu'il dit ne lui appartiennent pas – on reconnaît aussi ici l'échec de l'artiste moderne selon Beckett. Contre ceci que Barthes tient pour un fascisme, et Beckett comme une fatalité, s'inscrit l'autre sans pareil, le corps réel, l'unique petit plein qui voit. Moteur de fiction dès lors, il s'agit de désigner dans le vide extérieur au cadre de l'image télévisuelle, photographique, ou cinéma (restreint aux caméras subjectives de Beckett), dans le vide extérieur au champ visuel comme extérieur au langage, l'espace sans nom du petit plein qui l'a fondé, écarquillé beckettien, fantôme guibertien, corps réels autant que celui dont proteste Barthes.

Cette esthétique particulière ne s'oppose aux « discussions ordinaires sur l'image » qu'en tant qu'elle restreint par nécessité assumée le discours et l'image à l'usage que le corps singulier en fait ; dès lors elle fait de l'absence qui leur est inhérente un champ clos, restreint tout à l'entour de l'œil qui ne s'y trouve pas. La fiction qui s'y engage n'est pas seulement imaginaire, elle est comme Barthes le disait de la photographie, « frottée de réel » : de là sa folie, mais de là aussi sa prudence, si l'on considère que l'œil ainsi maintenu est empêché de voir tout et n'importe quoi, il ne voit jamais que de là où il se trouve, et il voit notamment ce que l'aveugle échoue à voir. Non seulement des formes d'intelligibilité, des signes, substituables, permutables, lisibles selon les codes que toute société recommande d'apprendre, le regardeur voit aussi ce qui est visible et *qui ne veut rien dire*, sans reconnaître dans cette indigence un défaut, quelque licence scandaleuse contre le sens commun, mais comme le lieu même de son plaisir, parce qu'il jouit *là* du réel de sa perception qui consiste à être tenu à l'écart d'un autre peut-être réel, mais assurément différent, que nul imaginaire ou sens (sinon directionnel) ne doit venir relier au risque de les confondre. Dans le bête déictique « ceci », ou « ça », demeure la certitude du *je*, muet parce qu'il voit, à l'écart qui le fait différent de cela qu'il voit, singulier contre tout. Dès lors c'est une autorité sans nom qui parle de l'image, et que ne peuvent accuser les positivistes au nom de cette subjectivité débridée qui déparait à la pseudo-vérité scientifique de l'image ; une individualité certaine, aussi, qui

conteste dans sa certitude le discours commun de l'absence, parce que la voyance du regardeur, de celui qui parle, là, devant l'image, « ne consiste pas à « voir » mais à se trouver là », et s'il doit affronter cependant quelque forme d'absence, ce n'est jamais qu'une absence au présent, c'est-à-dire une présence peut-être au passé ou au futur, à conjuguer toujours au futur antérieur qui dit, au pire de l'être-là flanqué devant l'image, le retard de celui qui la voit.

Voir qu'on voit constituerait ainsi un engagement qui demande d'interroger la place qu'on occupe pour voir, et d'assumer les limites que cette place implique ; de cette négociation résulte un compromis par quoi la portée, la valeur (idéologique), du discours se trouve restreinte à mesure que le corps de celui qui parle apparaît au sein de son apparente disparition. Ce corps, les arts plastiques contemporains le suggèrent assez, n'est plus tabou : si des censeurs accusent l'impudeur, il est devenu courant d'agiter l'imaginaire pour apaiser les esprits : un corps en image n'est pas un corps réel (*noli me tangere*), mais Guibert dans sa vidéo repose la question du corps réel hors de l'image, celui qui a posé la caméra, définit le cadre où l'autre est venu s'installer. Car « l'autre » n'est autre que dans la mesure où le premier l'a posé : le percipi a son percipians résistant qui n'est pas plus imaginaire qu'absent, celui-ci « a été ». Si on ne s'est offensé pourtant que des images de Guibert, lors que le scandale réel ne touchait que lui, sa maladie réelle dont il allait réellement mourir, le paradoxe qu'on veut soulever ici est que le tabou et son « excuse », ses interdits et ses licences, visent l'imaginaire comme d'un commun accord, et laissent de côté le réel, peut-être parce que les causes sont moins sensationnelles toujours que les effets. Néanmoins, c'est cette réalité invisible du corps hors l'image qu'interroge explicitement Guibert dans son titre alternatif, *La pudeur ou l'impudeur* : quel interdit se joue ici, quel tabou est levé et quel autre résiste ? Du corps dans l'image tout est montré, jusqu'à l'insupportable ; ne reste retenu, à l'écart de l'image, que ce qui la produit, l'œil caméra, posé ici ou là, tenu à la main... Cuisine, dira-t-on, coulisses de l'image dont n'importe que le produit final, mais on entend ici le rappel de Barthes : « le réel, c'est la production », et justement ce dernier tenait la cuisine pour origine de la peinture bien en-deçà, ou au-delà de la question de la représentation, ce domaine de l'imaginaire. Si l'on repose pour finir le problème du tabou porté sur le corps, c'est qu'il reparaît finalement dans la perspective de la perception visuelle avec cet œil qui résiste à l'imaginaire dont on a voulu montrer le *travail* dans les œuvres de ces auteurs : avec la question du visible, de la perception, le corps réel de la production reparaît là où « les discussions ordinaires sur l'image » l'évacuaient ; ne pourrait-on pas, en dernier recours, suspecter un interdit persistant quant à ce corps réel dans les discours sur l'absence dans le langage et au cœur de l'image ?

Le « grand mépris pour les réalistes » que stigmatisait Barthes pourrait avoir pour corollaire cette négation ultime, celle-là même qui proscrit les contradictions dans l'exercice de la pensée, condamne l'insuffisance d'un discours s'il défaille à valoir hors du corps qui a aimé le produire, réproouve l'inintelligibilité qui se dérobe aux codes. Tel est le corps décrit par Barthes, proscrit du langage et de l'image, insuffisant, inintelligible, borné par ses goûts, ses humeurs, incomparable même involontairement. Tel était aussi l'œil, ce résidu absurde et résistant, sur quoi Beckett retombait en interrogeant la perception, ce percipiens sans nom ou qui en a plusieurs (O, Œ) quand il n'a plus d'image pour qu'on puisse les distinguer, ce sont peut-être le même. Telle est enfin l'impudeur guibertienne, de placer hors de l'image le vivant, le stratège qui calcule ses angles de vue, et dedans le même, qui va bientôt mourir, ou l'inverse : c'est de rendre cette inversion possible. Enfin ce tabou du corps réel a aussi sa justification imaginaire : son « excuse », c'est qu'il ne se voit pas, qu'il est « insaisissable », c'est vrai, c'est en cela qu'il est réel, et peut-être justement en cela qu'il est tabou, que le langage imaginaire bute sur cet invisible parce qu'il est, lui et lui seul, ce moindre irréductible, présent.

« Je détournerai mon regard, ce sera désormais ma seule négation », affirme Barthes au début du *Plaisir du texte*, comme un manifeste en faveur d'une présence qui ne veut plus ni s'expliquer, ni s'excuser de ce défaut qui la fait demeurer là face au texte où elle est sommée de ne pas apparaître. On a vu cependant que cette présence hors le discours donnait sa forme contrariée à ce dernier. Le corps ou l'œil en corps parle ainsi qu'on ne verra jamais, mais c'est pour dire sa résistance, le rôle qu'il affirme tenir encore même s'il est exclu du langage comme de l'image. La réticence que Barthes exprime ainsi à renier son corps dans le plaisir du texte ressort fondamentalement à l'utopie du « côte à côte » qui selon lui faisait Babel heureuse, elle oblige à maintenir des entités disjointes comme elles le sont dans le visible, désignables du doigt, à compter une par une (grain par grain) sans que jamais cela puisse faire une somme – sauf à cesser de voir, où soudain ça devient un « tas » global, « l'impossible petit tas ». L'injonction de se nier à laquelle Barthes répond ici correspond à la fatalité du texte comme de l'image, et s'il s'y refuse, on connaît la menace : « le sens sera précaire, révoquant, réversible, le discours sera incomplet », parce qu'il y manquera toujours au moins l'œil, à l'inverse certain, irrévocable, irréversible, et qui force le discours à vaciller ainsi. Regarder non de front mais les parages, l'entour du langage et de l'image, en observer les limites, en arpenter les bords, les caresser peut-être, à défaut d'y plonger idéalement et de s'y voir dissous aussitôt dans le bain imaginaire, participe de cette réticence, de cette résistance à l'imaginaire : à mesure qu'en est contrarié le discours, sa portée, sa cohérence, sa légalité, et

la certitude même des effets de réel qu'il essaie d'inventer, paraît l'œil cerné par toute l'absence dont il ne peut pas être.

Il en ressort, seule, une certitude d'indigence comme nécessité ou comme fatalité, mais celle-ci fait méthode chez Barthes, Beckett et Guibert dans l'écriture sur l'image, dans la création visuelle, dans le texte critique, théorique autant que romanesque. Elle pourrait donner lieu à une esthétique, à d'autres textes encore à l'épreuve de ces limites qui empêchent de voir l'image ou le texte. Au lieu d'une pudeur qui tenterait de la couvrir, voire de s'en défendre, il s'agirait alors d'*exercer sa propre défaillance* devant la lisibilité d'un texte, le sens d'une image, comme pour une intégrité vis-à-vis du sens dont on sait assez qu'il n'est jamais certain, en fait par un empêchement dont on ne peut ignorer la réalité. Ce discours innocent, en somme, puisqu'il ne saurait alors pas nuire à ses objets, ne consisterait plus « à « voir » mais à se trouver là ».

Le texte de Roland Barthes étant inédit qu'on cite en fin de seconde partie, au sujet du projet de film de Raymond Bellour et Philippe Venault, j'en reproduis ici l'intégralité du contenu tapé à la machine, en remerciant Raymond Bellour de me l'avoir confié.

[Tampon du CNRS : Reçu 4 Juil. 1975]

Je me sens solidaire du projet de Raymond Bellour et Philippe Venault, dans la mesure où, si je puis dire, je ne serais pas, et de loin, le simple objet du film proposé.: je n'éprouverais en effet aucun plaisir et aucun intérêt à voir mon « moi » filmé ; en revanche, je souhaite participer en tant que sujet à ce qui pourrait être une sorte de fresque de la production d'écriture dans le moment présent de notre société. L'époque n'en est plus, en effet, à opposer l'individuel et le général, la personne et son temps, le concret et l'abstrait, l'anecdote et l'idée : ce qui est historique est en même temps corporel ; d'où une nouvelle manière de lier le corps de l'écrivain, pris, varié, cherché dans les pratiques quotidiennes de son travail à la crise actuelle de l'écriture ; cette crise est double : d'une part celui qui écrit doit se débattre sans cesse avec cet imaginaire du langage, dont j'ai essayé de décrire le vertige dans le « R.B », et d'autre part il est sans cesse renvoyé, parce que telle est sa société, à la division des langages et à l'exclusion qui frappe par là-même toute jouissance d'écrire. Qu'est-ce qu'énoncer ? Et comment est-il possible, aujourd'hui, de le faire ? Telle serait en somme la question mise en scène par le film : celui qui a écrit et veut continuer à écrire peut prêter son corps à cette scénographie.

Roland Barthes,
[46 rue des écoles
P5¹]

¹ manuscrit

Annexe : Les œuvres pour la télévision de Beckett
Fiches techniques des versions analysées¹

Eh Joe (Dis Joe)

Tournage: Stuttgart, Süddeutsche Rundfunk, 30 mars 1966
Durée : 33' 35''

Deutsch von Erika und Elmar Tophoven
Joe : Deryk Mendel
Stimme : Nancy Jllig
Kamera: Horst Schalla, Jim Lewis
Ton: Horst Hartmann
Bildtechnik: Axel Bornheimer
Szenenbild: Mathias
Regie: Samuel Beckett

Observations :
Plan séquence - caméra mobile
– une voix off

Geistertrio (Trio du fantôme)

Tournage: Stuttgart, Süddeutsche Rundfunk, 1^{er} novembre 1977
Durée: 31' 30''

Deutsch von Elmar Tophoven
Männliche gestalt : Klaus Herm
Weibliche stimme: Irmgard Foerst
Kamera: Jim Lewis
Ton: Konrad Kört
Schnitt: (montage) Anne-Marie Wertenaue
Bildtechnik : Erich Zirkler
Regieassistentz: Walter D Asmus
Szenenbild (Décor) : Wolfgang Wahl
Regie: Samuel Beckett

Observations :
Travail de montage (coupes franches) - caméra mobile
– une voix off, musique en prise directe (magnétophone sur le plateau)

¹ Les indications précises des dates de tournage sont reprises de Jim Lewis, « Mises en scènes des pièces de télévision par Samuel Beckett à Stuttgart pour la SDR (Süddeutsche Rundfunk) » in *Revue d'esthétique*, p. 456. Les membres et fonctions de l'équipe de tournage sont repris des cartons des générique ; les observations sont personnelles.

Nur noch Gewölk (Que nuages)

Tournage: Stuttgart, Süddeutsche Rundfunk, 1^{er} Novembre 1977
Durée : 15' 46''

Deutsch von Erika und Elmar Tophoven

Mann : Klaus Herm

Frau: Cornelia Boje

Kamera: Jim Lewis

Ton: Konrad Kört

Schnitt: Anne-Marie Wertenaue

Bildtechnik : Erich Zirkler

Regieassistent: Walter D Asmus

Szenenbild : Wolfgang Wahl

Regie: Samuel Beckett

Observations:

Travail de montage (fondus enchaînés) articule trois plans fixes

– une voix off

Quadrat I + II (Quad I +II)

Tournage: Stuttgart, Süddeutsche Rundfunk, 8 octobre 1981

Durée : 15' 58''

Spieler: Helfrid Foron, Juerg Hummel, Claudia Knupfer, Susanne Rehe

Percussion : Albrecht Schrade, Joerg Schaefer, Hans-Jochen Rubik, Gyula Racz

Kamera: Jim Lewis

Ton: Konrad Kört

Schnitt: Anne-Marie Wertenaue

Bildtechnik : Peter Kästner

Regieassistent: Bruno Voges

Szenenbild und Kostüme : Wolfgang Wahl

Regie: Samuel Beckett

Observations :

Plan séquence - caméra fixe – articulation des deux parties par fondu au noir
puis coupe franche

musique (percussions) off – son en prise direct (bruit des pas)

+ dans *Quadrat II* un tempo discret marqué en off

Nacht und Träume (Nuit et rêve)

Tournage : Stuttgart, Süddeutsche Rundfunk, 19 mai 1981
Durée: 10'40''²

Mit Helfried Foron, Dirk Morgner, Stephan Pritz
Kamera: Jim Lewis
Ton: Frank Lerbs
Bildtechnik : Erich Zirkler
Szenenbild und Kostüme : Wolfgang Wahl
Regie: Samuel Beckett

Observation :

Plan séquence – caméra mobile
Prise (apparemment) directe du son : une voix

Was wo (Quoi où)

Tournage: Stuttgart, Süddeutsche Rundfunk, 13 avril 1986
Durée 15'43''

Deutsch von Elmar und Jonas Tophoven
Regie: Samuel Beckett
Mitarbeit: Walter D Asmus
Mit Fridhelm Becker, Alfred Querbach, Edwin Dorner, Walter Lagwitz
Kamera: Jim Lewis, Bernd Fähse
Tontechnik: Frank Lerbs
Bildtechnik : Georg Schnellbacher
Szenenbild: Wolfgang Wahl

Observations :

Plan séquence - caméra fixe
Quatre voix en prise directe

² Jim Lewis est moins précis que pour les autres pièces quant à *Nacht und Traume* : il compte « environ 12' » dans son recensement des « Mises en scènes des pièces de télévision par Samuel Beckett à Stuttgart pour la SDR (Süddeutsche Rundfunk) » in *Revue d'esthétique*, p. 456

***À propos des articles d'Hervé Guibert sur la photographie
publiés dans le journal Le Monde entre 1977 et 1985,***

Corpus des textes
à partir duquel a été effectuée la sélection pour le volume
La photo, inéluctablement (Gallimard, 1999)
par ordre chronologique

La sélection des textes d'Hervé Guibert pour le recueil La Photographie, inéluctablement, Gallimard, 1999, a été effectuée par mes soins en collaboration avec Christine Guibert, ayant-droit de l'auteur. Cette dernière a fourni un ensemble de coupures et de photocopies rassemblées par l'auteur qu'il a fallu compléter à l'aide de la bibliographie dirigée par Jean-Pierre Boulé parue dans Nottingham French Studies¹, ainsi que par des recherches supplémentaires menées au fonds d'archives du quotidien. En effet, à titre d'exemple parmi d'autres nombreux, le compte-rendu de lecture de La Chambre claire de Roland Barthes, publié par Hervé Guibert dans Le Monde du 28 février 1980, ne figurait pas dans la somme de textes initiale. En outre, la proposition de joindre des articles d'Hervé Guibert sur la photographie parus ailleurs qu'au Monde n'a pas été retenue.

Christine Guibert s'est opposée à l'appareil critique qu'on proposait en accord avec l'éditeur Teresa Cremisi, qui devait comporter une préface ou postface quant au contexte historique du développement de la photographie en France dans les années 1970 et 80, les ouvertures de galeries spécialisées à Paris, etc., ainsi que l'inauguration par Hervé Guibert de la rubrique photo dans le journal Le Monde, signe de ce développement ; un appareil de notes au sujet des photographes, expositions et galeries évoqués par l'auteur, ainsi que la mise en rapport des articles avec d'autres textes de l'écrivain, enfin un index nominum.... Ceci justifie pleinement que mon nom ne figure pas dans ce volume dont je n'assume pas de fait la présentation définitive. Mieux que rien en somme, puisque les textes y sont, mais pas tous, et sans indication quant à ce qui a pu déterminer les choix effectués. Le volume ne comporte ainsi effectivement qu'une sélection d'articles de l'auteur, et en guise de préface un beau texte d'Yvonne Baby se remémorant l'entrée d'Hervé Guibert au service culturel du journal.

C'est ainsi à titre d'indication pour d'éventuels travaux critiques à venir, que je donne ici le corpus dans lequel a été effectuée cette sélection.

1977

- 22 09 Photographies américaines : un monde laqué
L'Angleterre de Bill Brandt. La lumière de l'ombre
- 29 09 Des gitans photographiés par Koudelka. Une leçon d'amour
- 05 10 Images du XV^{ème} arrondissement. Apprendre à voir
- 13 10 L'esthétique du sordide

¹ JP Boulé précise en note ma participation pour l'établissement de sa bibliographie, ainsi que celle de Luca Belletti, Murray Pratt et Ralph Sarkonak.

- 20 10 Loisirs sans plaisir (Gabrièle et Helmut Notheifer)
- 26 10 Voyage au centre du corps
- 27 10 Photos du quartier Beaubourg. L'image dans l'image, de Martine Franck
- 23 11 Matières voluptueuses

1978

- 05 01 Rétrospective du photographe André Kertész. Le mouvement de la vie
- 11 01 Un excès de références (Irina Ionesco, Alain Robbe-Grillet)
- 11 01 Du bois au plastique (expo ouest américain)
- 11 01 Instants de cirque
- 12 01 E-J Marey, photographe du mouvement. Une science perverse
- 13 01 Eugène Atget, photographe. Le vieux Paris démoli.
- 25 01 Auto-sadique-fiction (Eva Klasson)
 - Cimetières marins
 - Avant-garde new-yorkaise
- 01 02 Un territoire fascinant (expo + problème de survie des galeries)
- 09 02 Histoires photographiques de Duane Michals. La nécessité du contact
- 16 02 Nadar et ses modèles. De fugaces égéries
- 22 02 "Ne bougeons plus !" de Robert Doisneau
 - "L'Amérique" de Walker Evans
 - Fantasme (Williams et Dominique Cordier)
- 24 02 "Iles" de Janie Gras
- 01 03 L'armée française au camp de Châlons en 1857
- 02 03 Graves mascarades (Norbert Ghisoland (1879-1939))
- 02 03 Reconstruire la vie (Labbé)
- 08 03 Les mirages en marge d'Anders Petersen
- 08 03 Animaux et photographes en liberté
- 09 03 Le "visuel" de la campagne électorale. Une mythologie simpliste
- 15 03 Rencontres fortuites... (Man Ray)
 - Les plaisirs et les jeux (Bernard Faucon)
- 16 03 Trois photographes en voyage. Des couleurs martyrisées
- 29 03 Le corps à oeuvre de Jackson Pollock
- 05 04 Les enfantillages de Christian Boltanski
- 05 04 Le Paris mythique d'Izis
- 06 04 A leurs corps défendants (Weegee)
- 12 04 "Rencontres" de Burhard Jüttner
- 19 04 " Des métiers et des hommes" de Bernard Henry
- 19 04 "Molivos" de Gilles Turpin
- 26 04 Arles, cette année (programme)
- 26 04 Harry Meerson
- 27 04 Portrait d'une nation. La sociologie en visages d'August Sander
- 05 05 Andrew Sherwood aux Ateliers Aujourd'hui
- 07 et 08 05 Le regard des enfants au centre Georges Pompidou
- 10 05 Alain Chartier à l'Oeil du diaph'
- 11 05 Jean-Loup Sieff dans la vallée de la mort
 - Les couleurs de John Batho
- 14 et 15 05 "Les cornes noires" de Chrisitan Louis

- 17 05 Gilles Caron reporter (1967-1970). Témoin météore de l'histoire
- 25 05 Deux photographes des années trente. La fabrication des déesses
- 08 06 Paul Caponigro. André Martin. La moire des choses
- 14 06 "La Loire", de Robert Doisneau
Un département photographie à Beaubourg ?
- 22 06 Vivre à La Rochelle. Territoire d'enfance
- 23 06 La cruauté pas méchante de J.-P. Charbonnier
- 24 06 "Cités de la mer, cités du fleuve"
- 28 06 L'influence américaine
- 05 07 Des photographes et des murs. "Déconstruction"
- 08 07 "Un oeil dans la ville"
- 11 07 Vingt-cinq fois Paris
- 20 07 Rencontres de la photographie à Arles. Les folies du dé clic
- 25 07 La peau du sable (Harry Callahan)
- 09 08 La poésie de tout le monde (Daniel Lainé)
- 16 08 La fête en Angleterre
- 22 08 Le Tchad de Raymond Depardon
- 23 08 La France actuelle ?
- 24 08 La photo dans "Paris-banlieue. L'art des machines
Hommage aux livres
- 06 09 La teneur de l'air (Philippe Salaün)
Esthétiser l'absence (Bruno)
- 19 09 Un lexique flamboyant
- 20 09 La Photokina à Cologne. Le laser vert
- 21 09 Lee Friedlander chez Zabriskie. Cadres et reflets
- 30 09 La censure dans le métro
- 04 10 Florence Henry à l'ARC
- 14 10 Exposition "photo-métro" : trop de prudence
- 18 10 Une émotion minimale
- 19 10 La Fondation Nationale de la Photographie. Lyon, 25, rue du Premier-Film
- 25 10 La signature de l'artiste (Lucien Clergue)
- 28 10 "Silences et stridences" (Robert Walker, Lynne Cohen)
- 31 10 Un marché aux Etats-Unis (Bruno Requillart...)
- 03 11 Claude et Jacques Postel
- 04 11 Les Alinari, fonctionnaires de l'image
- 11 11 L'Amérique de Ben Shan
- 16 11 Entretien avec Duane Michals. Abandonner la tyrannie des règles
- 24 11 Heinrich Kühn à La Remise du Parc
- 25 11 Marc Riboud
- 06 12 Jules, tireur d'élite (Jules Steinmetz, tireur dans un labo professionnel. Propos Recueillis)
- 21 et 22 12 Marie-Laure de Decker à la FNAC-Montparnasse
David Seidner à la Remise du Parc
- 26 12 "Contretemps" d'Arnaud Claass
- 27 12 Des corps et des visages (livre : "Histoire de la photographie de mode")

1979

- 02 01 L'image dans l'image
03 01 L'envers de Hollywood
05 01 Richard Avedon, trente ans de vie mondaine
09 01 Un collectionneur du XIXème siècle
11 01 Des photos et des mots. Un numéro spécial des Cahiers du Cinéma
24 01 John Fontcuberta chez Agathe Gaillard
24 01 Lou Lonzano à Beaubourg
30 01 "Le pain et le sel"
31 01 Judith Turner chez Denise René
31 01 Marc Feldstein chez Zabriskie
21 02 Les nuits américaines d'Arthur Ollman
24 02 "Je vous aime" de Claude Nori
28 02 Les chimigrammes de Pierre Cordier
06 03 Burk Uzzle chez Agathe Gaillard
07 03 Michel Szulc Krzyzanowski chez Zabriskie
21 03 Jacques Minassian au centre culturel portugais
"Trois jours, trois photographes"
22 03 Albert Renger-Patzsch. Le monde est beau
31 03 Heinrich Kühn
05 04 Bernard Faucon chez Agathe Gaillard. Les plaisirs de l'enfance
13 04 Antoine Weber
14 04 Michel Delaborde
15 et 16 04 Bernard Plossu
18 04 Joël Meyerovitz
25 04 "Paysages"
08 05 Steve Benson
13 et 14 05 Vernissage
17 05 (Entretien) avec Nestor Almendros. A l'heure magique
22 05 L'inventaire de Richard Baltauss
24 05 Victor Regnault, photographe. L'ami des savants
05 06 Heinz-Hajek-Halke
Maryvonne Gilotte
10 et 11 06 A propos de Susan Sontag. Emission "Apostrophes". Son livre : "La Photographie". Des mots contre l'image
12 06 Bruce Davidson, photographe américain. Le reportage transfiguré
22 06 Les moments inexplicables d'Eliott Erwitt
27 06 Les faux autoportraits de Jérôme Ducrot
11 07 Un anniversaire nostalgique (10ème anniversaire des rencontres d'Arles)
12 07 La photographie à Venise. Des milliers d'instant
12 07 Les enfants et les pauvres (Lewis Hine)
15 et 16 07 Les rencontres d'Arles. Echanges de photo
16 08 New York par Berenice Abbott et Elizabeth Lennard. Déménagements photographiques
22 08 Robert Doisneau à l'ARC
30 08 Parcours musical (Pierre de Fenoyl) + De l'image fixe à l'image animée (Jean-Claude Larrieu)
30 08 Ebats sans débats
12 09 Yves Guillot au centre Georges Pompidou. Un regard de sourd

- 26 09 Pierre Molinier, succube et "démaudit"
 02 10 Inédits de Duane Michals à la Remise du Parc. Décompositions
 18 10 Le sentiment de la disparition des choses (Paul Strand)
 24 10 Les lieux communs des institutions
 02 11 Trois artistes moscovites. Une dissidence facétieuse
 07 11 Jean-Claude Larrieu chez Agathe Gaillard. L'âme, peut-être
 07 11 L'album du centre Georges Pompidou
 14 11 Le mystère Athur Tress
 15 11 Entretien avec André Jammes. Une pédagogie photographique
 24 11 Robert Franck chez Zabriskie. L'amorce du reportage
 27 11 Les Reutlinger à la Bibliothèque Nationale
 05 12 Edouard Boubat à la Fondation nationale de la photographie, à Lyon. Une vision large et douce
 11 12 Daniel Jouanneau au centre George Pompidou
 12 12 Les avatars de Wols
 27 12 Entretien avec Agathe Gaillard. Spéculations sur la photographie

1980

- 01 01 Jacques Minassian
 02 01 Un tour des revues
 09 01 Images de l'Amérique en crise
 23 01 Mario Giacomelli chez Robert Delpire
 "Couleurs" à la Bibliothèque Nationale
 Erica Lennard chez Sonnabend
 31 01 Diane Arbus au centre Georges Pompidou. Un cas limite
 02 02 Lewis Hine à la Remise du Parc
 02 02 "Le chasseur d'ombres" de Teri McLuhan (cinéma : film sur photographe)
 06 02 "Chez l'un, chez l'autre". La mémoire des braves
 09 02 Alen Mac Weeney et Claude Alexandre
 17 et 18 02 Entendre l'image fixe. Deux rendez-vous de "radio-photo" sur France Culture
 26 02 Brian Hagiwara au centre Georges Pompidou
 28 02 Roland Barthes et la photographie. La sincérité du sujet
 05 03 Un livre et une exposition d'Henri Cartier-Bresson. La conscience et l'émotion
 13 03 Entretien avec le photographe Edouard Boubat. Un cri plus silencieux
 18 03 Richard Kalvar chez Agathe Gaillard. Trouble optique
 22 03 Tod Papageorge chez Zabriskie
 30 et 31 03 Alice Springs
 Keichi Matsuoka
 02 04 L'Allemagne entre les deux guerres. La fille facile
 09 04 Madame Aveline, retoucheuse. Beau, à tout prix (a donné lieu au texte "La retoucheuse" in *L'Image fantôme* pp.137-139)
 17 04 M. Lemagny et la photographie à la Bibliothèque Nationale. Un conservateur au travail
 26 04 Garry Winogrand à la Bibliothèque Nationale
 02 05 Gisèle Freund chez Agathe Gaillard. L'écritoire de Virginia
 02 05 Baron de Meyer à la Remise du Parc. Les cendres d'Olga
 03 05 Le nu chez Créatis
 11 et 12 05 John Batho chez Zabriskie

- 29 05 Trois photographes : Peter Hujar à la Remise du Parc; Olga Kaloussi au centre Georges Pompidou; Tom Drahos chez Créatis
15 et 16 06 Manuel Alvarez-Bravo chez Agathe Gaillard
26 06 Au centre Georges Pompidou "Instantanés". La course angoissée à l'immédiateté (a donné lieu au texte "Polaroïds" in *L'Image fantôme* pp.117-119)
09 07 Eugene Smith chez Robert Delpire
10 07 Une relation étroite avec les institutions. Où va la photographie ?
15 07 Arles. A la recherche de voix nouvelles
20 08 Un patrimoine fantôme. Les mirages de la photographie
22 08 Les yeux du mur (sur le numéro de "Culture et communication" 28-29)
27 08 L'Egypte au temps de Flaubert
03 09 Les Russes de Nathan Farb
11 09 Expositions. Regards sur la photographie française du XIXème siècle
30 09 Les visages de David Seidner
02 10 Photos des XIXème et XXème siècles. Regards sur la photographie en France au XIXème siècle au Petit Palais
05 et 06 10 Lartigue le sidérant
10 10 Les voyages de Martine Franck
22 10 Arnold Newman
23 10 Gina Lollobrigida photographe. Voir la vie et le monde deux fois
30 10 Vive le photo :
 Henri Cartier-Bresson cinéaste. l'image d'après
 Rencontre avec Henri Cartier-Bresson : la photo comme tir à l'arc, le dessin comme gant de crin
 Entretien avec John Szarkowski : L'habileté à faire des distinctions
 Les nus à Bagatelle. Bill Brandt. En attendant Beckett
 André Kertész ou le don de voyance
01 11 "Nuages" à la Bibliothèque nationale
04 11 André Martin
07 11 Gloria Freedmann
11 11 "Miroirs et fenêtres". Le naturel vicié
25 11 Lucien Clergue à Beaubourg
27 11 Willy Ronis à la FNAC-Montparnasse
30 11 et 01 12 Vincent Godeau
02 12 Henri Cartier-Bresson, de 1927 à 1980. Germes de conscience
03 12 George Hoyningen-Huene, au musée Carnavalet. Un amoureux du corps
09 12 Lucien Aigner à la FNAC-Forum
12 12 Mixages
27 12 La Russie de Vladimir Sichov

1981

- 09 01 Un entretien avec Gilles Ehrmann. Une nuit lumineuse
11 et 12 01 Bayer et Umbo
14 01 Un entretien avec Bernard Faucon. L'expérience première
20 01 Harry Callahan chez Créatis
22 01 Photographies de Walker Evans. La beauté documentaire
23 01 L'irréalisme photographique
01 et 02 02 La photographie polonaise à Beaubourg. L'air du temps

- 05 02 Deux biographies de Man Ray et de Kertész. Le fautographe et le frère voyant
 08 et 09 02 Le "look" publicitaire
 11 02 Les songes de Bernard Josse
 13 02 Rogi André à la Bibliothèque Nationale
 28 02 New york hier et aujourd'hui
 26 03 Les enfants d'Helen Levitt
 26 03 Photos à New york, Vision et commerce; Les flashes d'Anne; Natures vivantes
 01 04 Au musée de la marine. Les pêcheurs de Sutcliffe
 10 04 Michel Saloff
 30 04 Un entretien avec Raymond Depardon, photographe, cinéaste. Les figurants du kaléidoscope public + encadré : Les objets fuyants de Rauschenberg
 04 06 Les dessins d'Henri Cartier-Bresson. Fragments d'une méditation
 04 06 Femme et photographe. Ilse Bing, une vie
 04 06 Ecrans et photos. Le grand brouillage
 14 et 15 06 Larry Clark chez Agathe Gaillard. Epiderme story
 18 06 L'état de la culture. Le courage, d'abord
 02 07 Rencontres. Sam Wagstaff, collectionneur de photos
 12 et 13 07 Douzièmes rencontres de la photographie à Arles. Un souffle nouveau
 16 07 Au centre Georges Pompidou. La jeunesse a vingt ans
 16 07 Martine Barrat et les enfants boxeurs du South Bronx. "Tu m'as trouvé beau sur le ring ?"
 16 07 Aux rencontres d'Arles. Le bonheur et l'horreur tranquilles
 La décision de Christophe, 16 ans
 12 08 Autoportraits
 22 09 Horst Janssen chez Berggruen
 23 09 Comment faire parler le texte et les images
 01 10 Mary Ellen Mark et les prostituées de Bombay. Pas la honte, la réalité
 08 10 La jeune photographie à Prague. La conséquence
 21 10 Ken Josephson
 Olivia Parker chez Viviane Esders
 31 10 La fête de l'amateur
 05 11 Deborah Turbeville à la Remise du Parc
 Dieter Appelt chez Créatis
 19 11 Barbara Morgan chez Zabriskie
 Helmut Newton chez Daniel Templon
 04 12 Martine Barrat à la Remise du Parc. Un rite fraternel (suite à l'entretien du 16 07)
 11 12 Les portraits nus de Bettina Rheims
 17 12 André Kertész chez Agathe Gaillard. Le chant de la lumière
 18 12 Lartigue intra-muros
 20 et 21 12 "Paris-Magnum". Minimum
 25 12 Sarah Moon chez Robert Delpire

1982

- 02 01 Erwin Blumenfeld à Beaubourg. Rose grenu et vert artichaut
 03 et 04 01 Un reportage sentimental de Raymond Depardon
 12 01 Hommage à Lucien Aigner. Paris et New-York
 "Oxydations" à Beaubourg
 14 01 "Portraits à Genève"

- Icônes polonaises
- 20 01 Arnaud Claass à la B.N.
- 04 02 Cinquante ans de *Vogue*
- 12 02 Les enfants savants
- 13 02 Marina Faust chez Agathe Gaillard
- 13 03 Au ministère de la culture. M. Robert Delpire est chargé de définir les grandes lignes d'une politique
- 18 03 Rencontre avec Alain Fleischer, photographe et cinéaste. Les miroirs dans les tiroirs
- 03 04 Marie-Laure de Decker à la Remise du Parc
- 08 04 Identités algériennes (livre)
- 18 et 19 04 Richard Baltauss ou les mystères d'une expression
- 06 05 Photo légendes de Denis Roche. Portraits de l'auteur
- 13 et 14 06 L'avenir de l'Institut Lumière et de la Fondation Nationale de la photographie
- 24 06 Le jardin aux mille milliards d'images
- 24 06 Deux albums de photos anciennes. La vertu amateuriste
- 04 et 05 07 Les nouvelles orientations du ministère. Création d'un centre national
- 14 07 Les douzièmes rencontres d'Arles. Photographie sonore
- 29 07 Les photos de David Hockney. Mise en place d'un héros pictural
- 21 09 Les jeunes premiers. Yves Guillot. François Delebecque
- 09 11 Jean-Loup Sieff à la FNAC
- 11 11 Le mois de la photo. N'oubliez pas le guide
- 17 11 Duane Michals et le réexamen des apparences
- 23 11 Sam Wagstaff et Alexey Brodovitch. La création du choix
- 24 11 Jerry Schatzberg. Une carrière. Photos au centre Georges Pompidou
- 01 12 Un autre parcours à travers Paris
- 02 12 "Les artistes de ma vie" par Brassai. Carnet de rendez-vous
Entretien avec l'auteur. Un grand reportage sur la vie humaine
- 09 12 Les amies d'Ilse Bing
- 09 12 La photo pure
- 10 12 Pierre de Fenoyl. Galerie Texbraun. L'escargot des années lumière
- 17 12 L'envers de la médaille (Cartier-Bresson)
- 19 et 20 12 Au musée d'art moderne de la ville de Paris. Claude Batho, la Pharaonne

1983

- 05 04 Jean-Pierre Sudre et Jean Dieuzaide à Beaubourg. Les aînés
- 07 04 "Suite vénitienne" Le chichi de Sophie (Calle)
- 07 04 Pionniers soviétiques au musée des arts décoratifs. L'obligation descriptive
- 07 04 De Lartigue à Charles-Henri Favrod. Vertus du petit format
- 13 04 La mort de Lisette Model. Rencontres
- 28 04 Un entretien avec M. Robert Delpire. Où va le Centre National de la Photographie
- 28 04 François Hers, "récit". Le sauvage en noir
- 28 04 "Moins trente" à la société française d'architecture. Il gèle
- 16 06 Du souk au mausolée (William Klein)
Poseuses d'hier et d'aujourd'hui (Lartigue, Nori)
Le valet de coeur (Pascal Dolemieux)
Le zoo d'Alain Fleischer
- 16 06 Livres de Raymond Depardon et de Frédéric Mitterrand. Célébration des deuils
- 31 08 Herbert List au musée d'art moderne. Les âmes d'un dilettante

- 08 10 Les mioches de Christiane Barrier
- 11 10 Pistils (Jean-Claude Larrieu)
- 19 10 Aux Beaux Arts et à la Bibliothèque Nationale. Les splendeurs de M. et Mme Anon
- 10 11 A la galerie Delpire. La condition animale (Michel Vanden Eeckhoudt)
- 24 11 Henri Cartier-Bresson. La patience de l'homme invisible
"Nus devant le viseur"
- 27 12 Un album de photos consacré à François Mitterrand. Mythologie ?

1984

- 21 06 Paris, Sienne, Louxor, Toulouse. Pierre de Fenoyl, le photographe buissonnier
- 24 07 Splendide Lartigue + Rencontres internationales de la photographie à Arles
- 26 07 François Delebecque, le photographe tireur à l'arc
- 09 08 Les tribulations de Sophie en enfance (Sophie Calle)
- 09 08 Quel est le vrai visage de Cindy Sherman ?
- 11 10 Bruce Davidson. Districts du coeur
- 18 10 Etienne-Jules Marey en "Photo-poche". Beautés de l'insoluble
- 08 11 Rétrospective du photographe anglais Cecil Beaton. Simplement sublime
- 13 11 Faucon l'inspiré
- 05 12 Le Paris d'Henri Cartier-Bresson
- 20 12 Photos de chambres, de corps et d'asile (Raymond Depardon)

1985

- 10 01 Rencontre avec le photographe Edouard Boubat. "Pour le marcheur, la poésie est là, comme un copain."
- 24 01 Conversation avec le photographe Jacques-Henri Lartigue. "J'ai toujours besoin d'attraper mon oiseau bleu"
- 12 02 La photographie et le paysage impressionniste. Neige et clair de lune
- 13 02 "British eyes" au Palais de Tokyo. Photographes anglais grands ou petits
- 21 02 "La musique comme religion" (exposition Malher)
- 14 03 Une découverte. Marianna Cook, photographe
- 16 03 "Misère au Borinage", au centre Wallonie-Bruxelles. Les photos d'un documentaire
- 04 04 Chevaux. Photos d'Agnès Bonnot
- 18 04 Naïves Amériques. Le génie inconscient des artisans photographes
- 25 04 Marc Riboud. Le photographe, le monde et le personnage
- 06 06 Diane Arbus. Le sacre de Miss catastrophe
- 19 06 Cinq photographes contemporains. Variations autour de Rodin
- 22 06 "Metropolis" au Palais de Tokyo. Des trouées de lumière
- 28 06 Photos au Palais de Tokyo. Honneur aux trublions
- 08 08 Vive "Photographies" !
- 15 08 John Batho. Couleur maîtresse
- 22 08 Joseph Koudelka. La solitude du reporter de fond
- 26 09 Gisèle Freund. Bas les masques
- 27 09 Lumières étouffées (Patrick Faigenbaum)
- 28 09 Un livre, une exposition. "Life", les années miracle
- 01 10 Mort de l'inventeur du photo-journalisme. Les tendres malices d'André Kertész

ANNEXES

- 03 10 Robert Capa. La photo humaniste
- 17 10 Agence Magnum. Photos d'après guerre
- 14 11 Photographies indiennes. Les vérités indiscretes
- 26 11 Ralph Gibson. Le détail en plus

BIBLIOGRAPHIE

I. LE CORPUS

Parce que cette étude ne tient pas à rendre compte de l'ensemble des aspects qui intéressent les œuvres complètes de Roland Barthes, Samuel Beckett et Hervé Guibert, on ne trouvera ici que les ouvrages et articles critiques particulièrement significatifs quant à notre perspective. On donne cependant, autant qu'il est possible, les références des textes récents ou qui ont pu marquer les études barthésiennes, beckettiennes et guibertiennes.

I. A. ROLAND BARTHES

Une bibliographie plus complète a été établie en 1982 par Thierry Leguay, in Communications n°36 (Seuil, 1982)

Voir aussi Gilles Philippe, Bibliographie des Écrivains français. Roland Barthes, Memini, Roma-Paris, 1996

de Roland Barthes :

Œuvres complètes, édition établie et présentée par Éric Marty, éditions du Seuil :

Tome I (1942-1965), 1993

Tome II (1966-1973), 1994

Tome III (1974-1980), 1995

et

- *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*, Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977), texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Seuil / IMEC, 2002 (*in* « Les Cours et les séminaires au Collège de France de Roland Barthes » dir. Éric Marty, coll. « Traces écrites »)

- *Le Neutre*, Cours au Collège de France (1977-1978), texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Seuil / IMEC, 2002 (*in* « Les Cours et les séminaires au Collège de France de Roland Barthes » dir. Éric Marty, coll. « Traces écrites »)

- *La Préparation du roman I et II Cours et séminaires au Collège de France* (1978-1979 et 1979-1980), texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Seuil / IMEC, 2003 (in « Les Cours et les séminaires au Collège de France de Roland Barthes » dir. Éric Marty, coll. « Traces écrites »)

NB : Pour les livres avec images, nous avons utilisé les éditions suivantes :

- *L'Empire des signes*, les éditions d'art Albert Skira, Genève, 1993 (1970)
- *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1998 (1980)
- *Roland Barthes*, Paris, éditions du Seuil, « écrivains de toujours » 1995 (1975)

sur Roland Barthes

- BARBE, Norbert-Bertrand, *Roland Barthes et la théorie esthétique*, Mouzeuil-Saint-Martin, Bès éditions « La pensée de l'image », 2001
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes*, Paris, éditions du Seuil, « écrivains de toujours » 1995 (1975)
- BENSMAÏA Réda, *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*, Tübingen, 1986
- COMMENT, Bernard, *Roland Barthes, vers le neutre*, Christian Bourgois éditeur, 1991
- CALVET, Louis-Jean, *Roland Barthes*, Paris, Flammarion, 1990.
- DE LA CROIX, Arnaud, *Barthes. Pour une éthique des signes*, Bruxelles, de Boeck-Wesmael, 1987, coll. « Prismes »
- DELORD, Jean, *Roland Barthes et la photographie*, Créatis, 1980
- FAGES, Jean-Baptiste, *Comprendre Roland Barthes*, Toulouse, Privat, coll. "Pensée", 1979.
- JOUVE, Vincent, *La littérature selon Barthes*, éditions de Minuit, 1986
- MAURIÈS, Patrick, *Roland Barthes*, Gallimard, 1992, coll. "Le Promeneur"
- MELKONIAN, Martin, *Le corps couché de Roland Barthes*, Séguier, 1989
- MILLER, David A., *Bringing out Roland Barthes*, California Press, 1992
- MILNER, Jean-Claude, *Le Pas philosophique de Roland Barthes*, Verdier, 2003
- ROGER, Philippe, *Roland Barthes, roman*, Paris, Grasset « Figures », 1986
- SONTAG, Susan, *L'écriture même: à propos de Roland Barthes*, Paris, Christian Bourgois, 1982

Ouvrages collectifs :

- *Prétexte : Roland Barthes. Colloque de Cerisy*, dir. Antoine Compagnon, Christian Bourgois éditeur, 2003 (rééd. augmentée de l'édition en 10/18, 1978)
- *R/B. Roland Barthes*, catalogue de l'exposition sous la direction de Marianne Alphant et Nathalie Léger, Centre Pompidou, 2002, coédition Centre Pompidou/IMEC/Le Seuil, 2002.
- *Barthes, au lieu du roman*, dir. M. Macé et A. Gefen, Desjonquères/Nota Bene, 2002
- *Roland Barthes. Intermezzo*, dir. Achille Bonito Oliva, Skira, 2004

Revue

Tel quel n° 47, 4^e tr. 1971

Critique, n° 302, Minuit, juillet 1972

L'Arc Barthes, n° 56, 1974 (rééd. Librairie Duponchelle, 1990)

Magazine littéraire, n°97, février 1975

Poétique n° 47, Seuil, 4^e tr. 1981

Critique, n° 423-424, Minuit, août-septembre 1982.

Communications n°36, 4^e tr. 1982 avec « Bibliographie générale » établie par Thierry Leguay

La Règle du jeu °1, mai 1990

Roland Barthes et la photo : Le Pire des signes, Les Cahiers de la photographie, Contrejour, 1990

Communications n° 63, *Parcours de Barthes*, Seuil, 1996,

Roland Barthes après Roland Barthes, Rue Descartes n°34, dir. F. Gaillard et F. Noudelmann, PUF/Collège international de philosophie, 2002

Genesis Roland Barthes, n°19, Jean-Michel Place, 2002

ARTICLES OU PARTIES D'OUVRAGES:

ARROUYE, Jean, « Narrativités photographiques ou l'animadversion de Barthes », in *Roland Barthes et la photo : Le Pire des signes, op. cit.*, pp.40-49

BAURET, Gabriel, « De l'esquisse d'une théorie à la dernière aventure d'une pensée », in *Roland Barthes et la photo : Le Pire des signes, op. cit.*

BELLOUR, Raymond, « ...rait, signe d'utopie », in *Rue Descartes, op. cit.*, pp. 37-44

COMPAGNON, Antoine, *les Antimodernes De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard « Bibliothèque des idées », 2005

DEGUY, Michel, « Le démon de la néologie », in *R/B, op. cit.*, pp. 86-90.

DERRIDA, Jacques « Les morts de Roland Barthes », *Poétique* 47, sept. 1981, pp.269-291.

FLEIG, Alain, « Le photographe ou comment s'en débarrasser », in *Barthes et la photo : Le Pire des signes*, op. cit., pp.57-63

FLEISCHER, Alain, « Légender le siècle », in *R/B, op. cit.*, pp. 119-124

GENETTE, Gérard, « L'Envers des signes », in *Figures*, Seuil Tel Quel , 1966

GUIBERT, Hervé, « La sincérité du sujet », *Le Monde*, 28 février 1980

GUILBARD, Anne-Cécile, « Hervé Guibert après Roland Barthes : “un refus de tout temps” », in *Rue Descartes, op. cit.*, pp. 71-86

GUNTHER, André, « Le complexe de Gradiva », *Études photographiques*, n°2 mai 1997

KLEIN, William, « sur deux photos de William Klein », in *Roland Barthes et la photo : le pire des signes*, op. cit. pp. 30-32

KRISTEVA, Julia, « De l'écriture comme étrangeté et comme jouissance », in *R/B, op. cit.*, pp. 81-85

LEEMAN, Richard, « Roland Barthes et Cy Twombly : le champ allusif de l'écriture », in *Rue Descartes, op. cit.*, pp. 61-70

MARIN, Louis, « Roland Barthes par Roland Barthes ou l'autobiographie au neutre », in *Critique, Roland Barthes*, n° 423-424, 1982, Paris, Minuit, p.734-743 ; repris dans *L'écriture de soi*, Paris, PUF « La librairie Collège International de Philosophie », 1999

NOUDELMANN, François, « Roland Barthes : de la main gauche », in *Rue Descartes, op. cit.*, pp. 45-60

ORTEL, Philippe, « La Chambre claire ou le refus de l'art », in *Roland Barthes et la photo : Le Pire des signes, op. cit.*, pp. 32-39

WAHL, François, « Le singulier à l'épreuve », in *Roland Barthes et la photo : le pire des signes*, op. cit. pp.13-22

I.B. SAMUEL BECKETT

Une bibliographie plus complète a été établie en 1990 par Emmanuel Jacquart, dans le numéro spécial hors série de la Revue d'Esthétique (Privat, 1986, complété et réédité, Paris, Jean-Michel Place, 1990)

de Samuel Beckett :

Dante... Bruno. Vico... Joyce., 1929, in *Disjecta*, Londres, Calder, 1983

Proust, 1931, trad. d'Edith Fournier, Paris, Minuit, 1990

More pricks than kicks, 1934, Londres, Picador, 1974

Murphy, Paris, Minuit, 1938

Watt, 1953, traduit en collaboration avec Agnès et Ludovic Janvier, Paris, Minuit, 1968

Nouvelles (l'Expulsé, Le Calmant, La Fin et Textes pour rien), 1945, Paris, Minuit, 1955

Mercier et Camier, 1945, Paris, Minuit, 1970

Premier amour, 1945, Paris, Minuit, 1970

Textes pour rien, Paris, Minuit, 1950

Molloy, Paris, Minuit, 1951

Malone meurt, Paris, Minuit, 1951

L'innommable, Paris, Minuit, 1953

Cendres, Paris, Minuit, 1959

L'Image, Paris, Minuit, 1960, rééd. 1988

Comment c'est, Paris, Minuit, 1961

Têtes-mortes (D'un ouvrage abandonné 1957, Assez 1966, Imagination morte imaginez 1965,

Bing 1966, Sans 1969), trad. avec A et L. Janvier Paris, Minuit, 1967-1972

Le Dépeupleur, 1968-1970, Paris, Minuit, 1970

Pour finir encore (1975) et autres foirades (années 60) (Au loin un oiseau , Se voir (années 60), Immobile (1970), La Falaise (septembre 1981)), Paris, Minuit, 1976, 1991, 2001

Compagnie, 1980, Paris, Minuit, 1985

Mal vu mal dit, Paris, Minuit, 1981

Cap au pire, 1982, trad. E. Fournier, Paris, Minuit, 1991

Disjecta. Miscellaneous writings and a dramatic fragment, London, John Calder, 1983

Soubresauts, 1988, Paris, Minuit, 1989

Poèmes, suivi de *Mirlitonnades*, Paris, Minuit, 1978

SUR LA PEINTURE :

La peinture des van Velde ou Le Monde et le Pantalon, 1945 (in *Disjecta*), suivi de *Peintres de l'empêchement*, 1948, Paris, Minuit, 1991

Trois dialogues, 1949, entretiens avec Georges Duthuit, Paris, Minuit, 1998

Henri Hayden, homme-peintre, 1952, in *Disjecta*, 1983

THEATRE, TELEVISION, CINEMA, RADIO (TEXTES) :

Eleutheria, Paris, Minuit, 1995

En attendant Godot, Paris, Minuit, 1955

Fin de partie, Paris, Minuit, 1957

Tous ceux qui tombent, Paris, Minuit, 1956

La dernière bande, 1958, suivi de *Cendres*, 1958, Paris, Minuit, 1959

Tous ceux qui tombent, 1956, trad. R. Pinget, Paris, Minuit, 1957

Oh ! les beaux jours, 1961, suivi de *Pas moi*, 1972, Paris, Minuit, 1963-1974

Comédie 1963 et actes divers (va-et-vient 1963, Cascando 1965, Paroles et musique 1959, Dis Joe 1965, Acte sans parole I 1956, Acte sans parole II 1959, Film 1963, Souffle 1969), Paris, Minuit, 1972

Pas, 1975, suivi de *Quatre esquisses (Fragment de théâtre I, Fragment de théâtre II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique)*, "années 60 ?", Paris, Minuit, 1978

Catastrophe 1982 et autres dramaticules (Cette fois 1978, Solo 1982, Berceuse 1982, Impromptu d'Ohio 1982, Quoi où 1983), Paris, Minuit, 1986

Quad 1980 et autres pièces pour la télévision (Trio du fantôme 1975, ... que nuages... 1976, Nacht und traüme 1982), trad. E. Fournier, suivi de *l'Épuié* par Gilles Deleuze, Paris, Minuit, 1992

ŒUVRES VISUELLES REALISEES PAR SAMUEL BECKETT :

Cinéma :

Film, New York, Evergreen Theater inc., 1964

Télévision (versions étudiées) :

Eh Joe (Dis Joe), Stuttgart, SDR, 1966

Not I (Pas moi) (coll. A. Page), Londres, BBC, 1977

Geister Trio (Trio du fantôme), Stuttgart, SDR, 1977

Nur noch Gewölk (Que nuages), Stuttgart, SDR, 1977
Quadrat I + II (Quad I +II), Stuttgart, SDR, 1981
Nacht und Träume (Nuit et rêve), Stuttgart, SDR, 1981
Was wo (Quoi où), Stuttgart, SDR, 1986

Sur Samuel Beckett

OUVRAGES MONOGRAPHIQUES CONSACRES A SAMUEL BECKETT :

ATIK, Anne, *Comment c'était ? Souvenir sur Samuel Beckett*, traduit de l'allemand par E. Moses, Paris, Éditions de L'Olivier, 2003

BADIOU, Alain, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Éditions Hachette, « Coup double », 1995

BERNOLD, André, *L'Amitié de Beckett*, photographies de J. Minhan, Paris, Éditions Hermann, « Savoir. Lettres », 1992

BLAIR, Deirdre, *Beckett (Samuel Beckett. A Biography, 1978)*, traduit de l'anglais par L. Dilé, Paris, Éditions Fayard, 1979 ; réimpression, 1990

CASANOVA, Pascale, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, 1997

CLEMENT, Bruno, *L'œuvre sans qualité. Rhétorique de Beckett*, Paris, Seuil « Poétique », 1994

GROSSMANN, Evelyne, *L'Esthétique de Beckett*, SEDES « Esthétique », 1998

JANVIER, Ludovic, *Beckett par lui-même*, Paris, Seuil, 1969

JANVIER, Ludovic *Pour Samuel Beckett*, Paris, Éditions de Minuit, « Arguments » n° 27, 1966; rééd. U.G.E., « 10-18 » n° 796, 1973

JANVIER, Ludovic *Beckett par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, « Microcosme. Écrivains de toujours » n° 83, 1969 ; réimpression, 1979

JULIET, Charles, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Fontfroide-le-Haut, Éditions Fata Morgana, « Explorations », 1986, nouvelle éd. Éditions P.O.L., 1999

KNOWLSON, James, *Beckett*, Arles, Actes Sud Solin, 1999, traduction de l'anglais par O. Bonis de *Damned to fame : the life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury Publishing, plc, 1996

NOUDELMANN, François, *Beckett ou la scène du pire. Étude sur En attendant Godot et Fin de partie*, Paris, Champion, 1998

RABATE, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991

OUVRAGES COLLECTIFS

Les Cahiers de l'Herne, dir. T. Bishop et R. Federman, Paris, éd. de L'Herne, 1976

Revue d'esthétique n° spécial hors série, Privat 1986

Critique, Samuel Beckett, n° 519-520, août-septembre 1990

Samuel Beckett Today/Aujourd'hui 4 The Savage eye/ L'œil fauve, ed. Catharina Wulf, Rodopi Amsterdam – Atlanta, GA, 1995,

ARTICLES OU PARTIES D'OUVRAGES :

ASMUS, Walter, « Table ronde », in *The Savage eye*, op. cit., pp.15-28

BADIOU, Alain, *Samuel Beckett. L'écriture du générique et l'amour*, Paris, Éditions Le Perroquet, « Les conférences du perroquet » n° 21, 1989

BELLOUR, Raymond, « La Chambre », in *L'Entre-images 2, Mots, Images*, Paris, POL, 1999

BISHOP, Tom, « Transpositions pour la télévision : transmutation des œuvres de Beckett », in *Revue d'Esthétique*, op. cit., pp.385-390

BLANCHOT, Maurice, « Oh ! tout finir », in *Critique, spécial Samuel Beckett*, n° 519-520, août-septembre 1990

BLANCHOT, Maurice, « Où maintenant ? Qui maintenant ? », in *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1953

CLEMENT, Bruno, « Nébuleux objet : à propos de ... but the clouds... », in *The Savage eye*, op. cit. pp. 65-82

DELEUZE, Gilles, *L'Épuisé* (in Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Minuit, 1982

DELEUZE, Gilles, « Le plus grand film irlandais », in *Revue d'Esthétique* loc. cit, repris dans *Critique et clinique*, Paris, Minuit Paradoxe, 1993

DELEUZE, Gilles, « L'Image-mouvement et ses trois variétés » in *Cinéma I - L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983 (chap. IV)

FESHENFELD, Martha, « De la boîte hermétique au regard implacable », in *Revue d'Esthétique*, *op. cit.*, pp. 363-370

GIDAL, Peter, « No eye : theoretical reflections on the eye, metaphor, film/video », in *The Savage eye*, *op. cit.* pp. 161-164

GROSSMANN, Evelyne, *La Défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Minuit « Paradoxe », 2004

HARVEY, Robert, « Droit de regard droit » Droit de regard droit. Beckett, *Film ... peinture* in *Cinéma Art(s) plastique(s)*, dir. P. Taminiaux et C. Murcia, pp. 317-35, Paris, L'Harmattan (Champs visuels), 2004

JANVIER, Ludovic « Au travail avec Beckett », *Cahiers de l'Herne*, *op. cit.*

LABRUSSE, Rémi, « Beckett et la peinture », *Critique* 519-520, Août-Septembre 1990, pp.674-675

LEVY, Shimon, « Spirit made light : Eyes and other I's in Beckett's TV plays » in *The Savage eye*, *op. cit.* pp. 65-82

LEWIS, Jim, « Beckett et la caméra », in *Revue d'esthétique*, *op. cit.* pp.371-379

POUTNEY, Rosemary, « Beckett and the camera », in *The Savage eye*, *op. cit.*, pp. 41-52

ROPARS, Marie-Claire, « L'image dans la parole », chap. VI. de L'image négative, in *L'Idée d'image*, Presses Universitaires de Vincennes PUV, 1995

RUFFEL, David, « faire une image (Fancis Bacon, Samuel Beckett) » in *Chaoid.com numéro 1* (été 2000)

SCHNEIDER, Alan, « On directing Film », in *The Savage eye, op. cit.* pp. 29-40

Whitelaw, Billie, « Travailler avec Samuel Beckett », in *Revue d'Esthétique, op. cit.*, pp.333-334

Sur Bram Van Velde

Bram van Velde, Lithographies originales, Maeght éditeur, 1993 (avec des textes de Charles Juliet et Georges Duthuit)

I. C HERVE GUIBERT

Une bibliographie plus complète a été établie en 1995 par Jean-Pierre Boulé, in Nottingham French Studies. Hervé Guibert, vol.34 n°1, dir. Jean-Pierre Boulé, the University of Nottingham, Spring 1995

De Hervé Guibert

La Mort propagande et autres textes de jeunesse, Régine Deforges éditeur 1977, réed. augmentée 1991.

Suzanne et Louise, Paris, Libre-Hallier, 1980

L'Image fantôme, Paris, Minuit, 1981

Voyage avec deux enfants, Paris, Minuit, 1982

Les Aventures singulières, Paris, Minuit, 1982

Les Chiens, Paris, Minuit, 1982

L'Homme blessé (avec Patrice Chéreau), Paris, Minuit, 1983

Les Lubies d'Arthur, Paris, Minuit, 1983

Des Aveugles, Paris, Gallimard, 1985 (éd. Folio)

Mes Parents, Paris, Gallimard, 1986

Vous m'avez fait former des fantômes, Paris, Gallimard, 1987

Les Gangsters, Paris, Minuit, 1988

- Mauve le vierge*, Paris, Gallimard, 1988
- Fou de Vincent*, Paris, Minuit, 1989
- L'Incognito*, Paris, Gallimard, 1989
- A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990
- Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991
- Mon Valet et moi*, Paris, Seuil, 1991
- Vice*, Paris, éditions Jacques Bertoin, 1991
- Cytomégalo virus*, Paris, Seuil, 1992
- L'Homme au chapeau rouge*, Paris, Gallimard, 1992
- Le Paradis*, Paris, Gallimard, 1992
- Vole mon dragon*, Paris, Gallimard, 1994
- La piqûre d'amour et autres textes*, suivi de *La chair fraîche*, Paris, Gallimard, 1994
- Lettres d'Egypte. Du caire à Assouan, 19...* (avec des photographies de Hans-Georg Berger), Actes Sud, 1995
- Enquête autour d'un portrait* (sur Balthus), (*Le Monde* 3 novembre 1983) Paris, Les autodidactes, 1997
- La Photo, inéluctablement*, Paris, Gallimard, 1998
- Le Mausolée des amants*, Paris, Gallimard, 2001

TEXTES CITES INEDITS OU PARUS AILLEURS :

- « Adjani ou la vertu de l'excès », *Le Monde*, 28 mai 1981
- « La peinture enflamme l'écriture », *Le Monde*, 3 décembre 1981 (entretien avec Gilles Deleuze)
- « Brûler ses cartouches », *Le Monde*, 5-6 septembre 1982 (Wim Wenders)
- « Des tableaux aux films. L'oubli du geste », *Le Monde*, septembre 1982 (Mostra Venise)
- « Tintin-Akerman », *Le Monde* 21 octobre 1982 (Chantal Ackerman)
- « Les guerriers de Kurosawa », *L'Autre journal*, 1985, pp.80-84
- « L'enfant qui marche sur les mains », *Masques*, été 84, (sur Cartier-Bresson (1980))
- L'Image de soi ou l'injonction de son beau moment*, photographies de Hans-Georg Berger, Bordeaux, William Blake and Co, 1988
- « Passages de l'image » pour l'exposition *Passages de l'image*, dir. R. Bellour, Centre Georges Pompidou, 1990 (sur Thierry Kuntzel (été 1989))
- Denis Laget*, villa Medici, Académie de France à Rome, Paris, Galerie Montenay, 1990

Barceló, le Peintre aux métamorphoses, Nîmes, Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain, 1991 ; le texte est repris dans *Miquel Barceló*, Paris, éditions du Jeu de paume. Réunion des musées nationaux, 1996

ŒUVRES VISUELLES D'HERVE GUIBERT

Suzanne et Louise, Libre-Hallier, 1980 (roman photo)

Le Seul visage, Minuit, 1984 (photographies)

La Pudeur ou l'impudeur, 1992 (1990-91) (vidéo)

Photographies, Gallimard, 1993 (photographies)

Sur Hervé Guibert :

Voir aussi, quant à l'écriture de soi : GENON, Arnaud, "Hervé Guibert en 2004 : état des lieux des études guibertiennes", in Acta Fabula, Printemps 2004 (volume 5, numéro 2),
(URL : <http://www.fabula.org/revue/document232.php>)

BERGER Hans-Georg, *L'Image de soi ou l'injonction de son beau moment*, Bordeaux, William Blake and Co, 1988

BERGER Hans-Georg, *Dialogue d'images*, Bordeaux, William Blake and Co, 1992

BOULE, Jean-Pierre, *Hervé Guibert : l'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan 2001

GUILBARD, Anne-Cécile, *Des aveugles d'Hervé Guibert, lecture d'un texte pluriel*, mémoire de maîtrise sous la direction de P. Testud, université de Poitiers, 1996

GUILBARD, Anne-Cécile, *Hervé Guibert : l'effort de l'œil contre l'image*, mémoire de DEA sous la direction de R. Bellour et F. Noudelmann, université de Poitiers, 1998

PLANES, Jean-Marie, *Hervé Guibert. Lecture. Suivie d'un entretien*, CD Audio 74mn, éd. Le Bleu du ciel, Bordeaux, 2004.

SARKONAK, Ralph, *Angelic Echoes, Hervé Guibert and company*, University of Toronto Press, 2000.

Ouvrages collectifs

Nottingham French Studies. Hervé Guibert, vol.34 n°1, dir. Jean-Pierre Boulé, the university of Nottingham, Spring 1995

Le corps textuel de Hervé Guibert, dir. Ralph Sarkonak, La revue des lettres modernes, Paris 1997

ARTICLES OU PARTIES D'OUVRAGES:

BARTHES, Roland, « Fragments pour H. », 10 décembre 1977, *L'Autre journal*, 19 mars 1986 (lettre publiée par H. Guibert)

BELLOUR, Raymond, « Entre les images et les mots », *Le Magazine littéraire*, janvier 1982

BELLOUR, Raymond, « Lumières aveuglantes », *Le Magazine littéraire*, n°218, avril 1985

BELLOUR, Raymond, « Oser imaginer », *Le Magazine littéraire*, n°248, décembre 1987

BELLOUR, Raymond, « Guibert ou l'indécidable », *Le Magazine littéraire*, n°260, décembre 1988

BELLOUR, Raymond, « Folie d'écrire », *Le Magazine littéraire*, n°270, octobre 1989

BELLOUR, Raymond, « Trompe la mort », *Le Magazine littéraire* n° 276, avril 1990

BELLOUR, Raymond, « Des instants de l'espèce humaine », *Le Magazine littéraire* n° 286, mars 1991

BELLOUR, Raymond, « Double jeu », *Le Magazine littéraire*, n° 292, octobre 1991

BELLOUR, Raymond, « Vérités et mensonges », n°296, *Le Magazine littéraire*, février 1992

BLANCKEMAN, Bruno, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les Fictions singulières*, Paris, Prétexte éditeur, 2002

BUISINE, Alain, « A toute allure, Hervé Guibert », in *Le corps textuel de Hervé Guibert* op. cit.

DARRIEUSSECQ, Marie, *Autofiction et ironie tragique chez Georges Perec, Michel Leiris, Serge Doubrovsky, Hervé Guibert*, sous la direction de Francis Marmande, Paris VII, 1997

GUILBARD, Anne-Cécile, « L'imagerie fantôme d'Hervé Guibert », *Trafic* n° 24, P.O.L, hiver 1997

GUILBARD, Anne-Cécile, « Hervé Guibert après Roland Barthes : "un refus de tout temps" », in *Rue Descartes*, op. cit., pp. 71-86

LINDON, Mathieu, *Je vous écris*, Paris, POL, 2004.

II. BIBLIOGRAPHIE GENERALE

II.A. USUELS :

Dictionnaire encyclopédique du langage, O. Ducrot et T. Todorov , Points Seuil, 1972

Dictionnaire du cinéma, dir. J.L. Passek, Larousse, 1995

Dictionnaire de rhétorique et de poétique, dir. M. Aquien et G. Molinié, Librairie générale française, 1996

Dictionnaire historique de la langue française, dir. A. Rey, Paris, Dictionnaires le Robert, 1998

Encyclopédie du cinéma, R. Boussinot, Paris, Bordas, 1989

Grammaire du français classique et moderne, R. L. Wagner et J. Pinchon, Hachette supérieur, 1991

Histoire visuelle de l'art, dir. C. Frontisi, Larousse, 2001

Nouvelle histoire de la photographie, dir. M. Frizot, Paris, Bordas Adam Biro, 1995

Histoire de la photographie, dir. J.C. Lemagny et A. Rouillé, Paris, Bordas, 1986

Vocabulaire de la philosophie, A. Lalande, 1926, PUF Quadrige, 1999

II. B. THEORIE ET CRITIQUE

Les références qui suivent ont trait à la question de la perception visuelle dans les différents domaines qu'elle touche (sciences, philosophie, psychologie, psychanalyse, esthétique, littérature, cinéma, photo, vidéo, peinture). Étant donnée l'impossibilité de classer la plupart de ces ouvrages et articles dans un seul de chacun de ces domaines sans paraître en réduire la portée, et pour éviter des répétitions parfois multiples, il a paru plus pertinent de les classer simplement par ordre alphabétique de noms d'auteurs.

ANDLER, Daniel ; FAGOT-LARGEAULT Anne ; SAINT-SERNIN, Bertrand, *Philosophie des sciences*, Paris, Gallimard Folio Essais n° 405-406, 2002

AUMONT, Jacques, *L'image*, Paris, Nathan université, 1990

BACHELARD, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943

- BAUDELAIRE, Charles : *Baudelaire critique d'art*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard Folio essais 183, 1992
- BATAILLE, Georges, *Histoire de l'œil*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967
- BAVCAR, Evguen *Le Voyeur absolu*, Paris, Seuil, Fiction et Cie, 1992
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, les éditions du Cerf, coll. « 7e art », 1999 (1958)
- BELLOUR, Raymond, *L'Analyse du film*, Paris, Albatros, 1979, rééd. Calmann-Levy, 1995
- BELLOUR, Raymond, *L'Entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo.*, Paris, éd. La Différence, 1990, nouvelle édition revue et corrigée, 2002,
- BELLOUR, Raymond, « Pour Sombre » in *Trafic* n° 28, Paris, POL, hiver 1998
- BELLOUR, Raymond, *L'Entre-images 2, Mots, Images*, Paris, POL, 1999
- BELLOUR, Raymond, « Le corps de la fiction », in *Trafic* n°30, Paris, POL, été 1999
- BELLOUR, Raymond, « Le dépli des émotions », in *Trafic* n°43, Paris, POL, automne 2002.
- BENJAMIN, Walter, *Petite histoire de la photographie*, 1931, trad. M. de Gandillac, in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2000
- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité mécanique*, 1939, trad. M. de Gandillac, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2000
- BERGER, John : *Ways of seeing*, London, BBC / Penguin Books, 1972
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889, Paris, PUF Quadrige, 1988
- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, 1896, Paris, PUF Quadrige, 2004
- BERGSON, Henri, *Le Rire*, 1900, Paris, PUF Quadrige, 1999
- BERGSON, Henri, *L'énergie spirituelle*, 1919, Paris, PUF Quadrige,
- BERGSON, Henri, *Durée et simultanéité. A propos de la théorie d'Einstein*, 1922, Paris, PUF Quadrige, 1998
- BERGSON, Henri, *La Pensée et le mouvant*, 1934, Paris, PUF Quadrige, 1990.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959
- BOUGNOUX, Daniel, *La Communication par la bande*, Paris, La Découverte, 1991
- BOURDIEU, Pierre, *La Photographie. Un art moyen*, Paris, Minuit, 1965
- BRUNET, François, *Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000
- CALLE, Sophie, *M'as-tu vue*, Paris, éd. Centre Georges Pompidou-Xavier Barral, 2003

CARTIER-BRESSON, Henri, *Les Cahiers de la Photographie n° 18*, ACCP, 1987

COUCHOT, Edmond, « Prise de vue, prise de temps », in *Les Cahiers de la photographie*, n°8

DARRIEUSSECQ, Marie « L'autofiction, un genre pas sérieux » , *Poétique* n° 107, septembre 1996, p. 369-380

DE DUVE, Thierry, *Nominalisme pictural*, Paris, Minuit Critique, 1984

DE DUVE, Thierry, *Au Nom de l'art*. Paris, Minuit, 1989

DELEUZE, Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1966

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1969

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981

DELEUZE, Gilles, *Cinéma I - L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2 - L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985

DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991

DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit Paradoxe, 1993

<http://www.webdeleuze.com>

DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, 1967, Paris, Minuit, 1997

DERRIDA, Jacques, *Marges*, Paris, Minuit, 1972

DERRIDA, Jacques, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972

DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Réunion des Musées nationaux, 1991

DERRIDA, Jacques, *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, Galilée, 2000

DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Paris, GF 1966 (1636)

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Peinture incarnée*, Paris, éditions de minuit, 1985

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, éditions de minuit, 1990

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Empreinte*, Paris, centre Georges Pompidou, 1997

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps*, Paris, éditions de minuit, 2000

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur* (sur James Turrell), Paris, éditions de minuit, 2001

- DIDEROT, Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, 1749, Paris, Gallimard bibliothèque de la Pléiade, 1951
- DUBOIS, Philippe : *L'acte photographique*, Paris, Nathan, 1990
- DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion Champs, 1994
- DUCHAMP, Marcel, *Notes*, Paris, Flammarion Champs, 1999
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, Tomes I-IV, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard 1994, éd. Daniel Defert et François Ewald avec la coll. de Jacques Lagrange, 1994.
- FOUCAULT, Michel, « Mon corps, ce papier, ce feu », in *Dits et écrits*, tome II, pp.245-268
- FOUCAULT, Michel, « La pensée, l'émotion », in *Dits et écrits*, tome IV, Gallimard, pp.243-250 (à propos de Duane Michals)
- FREUD, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, 1909, trad. Y. Le Lay, Paris, Payot, 1966
- FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, 1919, trad. M. Bonaparte et Ed. Marty, Paris, Gallimard Essais, 1933
- FREUND, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974
- FRIED, Michael, *La place du spectateur – Esthétique et origine de la peinture moderne I*, university of Chicago 1980, Gallimard, Paris, 1990
- FRIZOT, Michel, « Et inversement. Le négatif en noir et blanc », in *Trafic* n°40
- FRIZOT, Michel, *Étienne-Jules Marey chronophotographe*, Nathan, Delpire, Paris, 2001,
- GODARD, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard/Gaumont, 1998
- GOMBRICH, E.H., *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, 1960, trad. G. Durand, Gallimard, 1971
- GROJNOWSKI, Daniel, *Photographie et langage*, Paris, José Corti, 2002
- HAUMANN, Francis M., *Marcel Duchamp, L'Art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Hazan, Paris, 1999
- HITCHCOCK, Alfred et TRUFFAUT, François, *Hitchcock/Truffaut*, édition définitive, Gallimard, 1993

HOFFMANN, E.T.A., *Le Marchand de Sable*, in *Tableaux nocturnes I*, trad. et prés.Ph. Forget, Paris, Imprimerie nationale, La Salamandre, 1999

JAY, Martin : *Downcast eyes, the denigration of vision in twentieth Century French thought*, Berkeley, university of California press, 1993

JAMES, Henri, *L'Autel des morts*, traduit par Diane de Margerie et François-Xavier Jaujard, Bibliothèque cosmopolite Stock, Paris 1987

JURANVILLE, Alain, *Lacan et la philosophie*, 1984, PUF Quadrige, 1996

KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, 1956, éd. et trad. Par P. H. Gonthier, Paris, Gallimard, Folio Essais n°322

KOUBA, Pavel, « Le mouvement entre temps et espace », in *Annales bergsoniennes II. Bergson, Deleuze, la phénoménologie*, édition établie et présentée par Frédéric Worms, Paris, PUF, 2004, pp.207-225

KRAL, Petr, *Le burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984

KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique, Pour une théorie des écarts*, trad. M. Bloch et J. Kempf, Paris, Macula, 1990

KRAUSS, Rosalind, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, 1977, trad. Cl. Brunet, Paris, Macula, 1997

KRAUSS, Rosalind, *L'Originalité des avant-gardes et autres mythes modernistes*, 1985, trad. JP Criqui, Paris, Macula, 1993

LACAN, Jacques, *Le Séminaire de Jacques Lacan*, texte établi par J.A Miller, Livre XI. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973

LAVAUD, Laurent, *L'image* (textes choisis et présentés par), Paris, Flammarion Corpus, 1999

Le Nouvel observateur spécial photo n°2, novembre 1977

Le Nouvel observateur spécial photo n°3 juin 1978

LIVET, Pierre (dir.) *De la perception à l'action. Contenus perceptifs et perception de l'action*, Paris, Librairie philosophique Vrin, 2000

LUGON, Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Paris, Macula, 2001

LYOTARD, Jean-François, *La Phénoménologie*, PUF « Que sais-je » n°625, 1954, 13^e édition 1999

LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Klincksiek, 1971

- LYOTARD, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Galilée, 1986
- MALLARME, Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1998
- MARIN, Louis, *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977
- MARIN, Louis, *L'Écriture de soi*, Paris, PUF « La librairie Collège International de Philosophie », 1999
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Éloge de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1953 et 1960
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996 (réed. Nagel 1966)
- MERZEAU, Louise (Sylvie), *Du Scripturaire à l'indiciel. Texte, photographie, document*, thèse dirigée par Nicole Boulestreau, Paris X Nanterre, 1993
- METZ, Christian, *Essai sur la signification au cinéma*, Klincksiek 2003 (1968 et 1972)
- METZ, Christian, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris union générale d'éditions, coll. 10/18, 1977
- MICHALS, Duane, *The Essential Duane Michals*, London, Thames and Hudson Ltd, 1997
- MILNER, Jean-Claude, *Le Périple structural*, Paris, Seuil La Couleur des idées, 2002
- MILNER, Max, *La Fantasmagorie*, PUF, 1982
- MILNER, Max, *L'envers du visible : essai sur l'ombre*, Seuil, 2005
- MONDZAIN, Marie-José, *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil L'Ordre philosophique, 2003
- MONDZAIN, Marie-José, « Qu'est-ce que voir une image ? », conférence du 13 juillet 2004, Université de tous les savoirs, texte disponible sur le site UTLS
- NADAR, (Tournachon, Ernest), *Quand j'étais photographe*, 1900, in *Nadar, dessins et écrits*, Booking international, Paris, 1994
- NANCY, Jean-Luc, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000,
- NANCY, Jean-Luc, « Les arts se font les uns contre les autres », in *Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre*, Presses universitaires de Vincennes PUV, 2000
- NOGUEZ, Dominique, *Le Cinéma, autrement*, Paris, UGE, 10/18, 1978
- NOUDELMANN, François, *Image et absence, essai sur le regard*, Paris, L'Harmattan, 1998

NOUDELMANN, François, « La coupure en série », in actes du colloque *Suite, série, séquence*, Poitiers, *La Licorne* n° 47, 1998

NOUDELMANN, François, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, coll. Contours littéraires, 2000

NOUDELMANN, François, « Sartre et la phénoménologie au buvard », *Rue Descartes* n° 35, Paris, PUF/Collège International de Philosophie, juin 2002

NOUDELMANN, François, *Pour en finir avec la généalogie*, Paris, Léo Scheer éditeur, 2004

ORTEL, Philippe, *La littérature à l'âge de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon Rayon Photo, 2002

ORTEL, Philippe, "Réalisme photographique et réalisme littéraire" in *Jardins d'hiver*, Littérature et photographie, off-shore des presses de l'Ecole Normale Supérieure, Paris, 1997, pp.55-78

ORTEL, Philippe, « Note sur une esthétique de la vue », *Romantisme* n°18, 4^{ème} trimestre 2002

OURSLER, Tony, *Tony Oursler*, Paris, Flammarion, Jeu de Paume, 2005

PANOFSKY, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975.

RANCIERE, Jacques, *Le Destin des images*, Paris, éd. La Fabrique, 2004

REVAULT D'ALLONES, Fabrice, "prémodernité du burlesque", in *CinémAction* n°82 *Le comique à l'écran*, 1er trimestre 1997

RICARDOU, Jean, *Le Nouveau roman*, Paris, Seuil, 1973

RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967

ROBBE-GRILLET, Alain, *Le Voyeur*, Paris, Minuit, 1955

ROBBE-GRILLET, Alain, *La Jalousie*, Paris, Minuit, 1957

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963

ROBBE-GRILLET, Alain, *La Maison de rendez-vous*, Paris, Minuit, 1965

ROPARS, Marie-Claire, *L'Idée d'image*, Presses Universitaires de Vincennes PUV, 1995

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « Esthétique ou phénoménologie », in *Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes PUV, 2000

ROUILLE, André, *La Photographie*, Paris, Gallimard Folio Essais 450, 2005

ROUX, Dominique, catalogue de l'exposition « *Autoportraits* », Galerie municipale du Château d'eau, Toulouse, 4 juillet-8 septembre 1997

- SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940 (Folio essais n° 47)
- SARTRE, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1965
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999
- SICARD, Monique, *La Fabrique du regard*, Paris, Albin Michel, 1998
- SIMON, Gérard, *Archéologie de la vision*, Paris, Seuil « Des travaux », 2003
- SONTAG, Susan, *Sur la Photographie*, Paris, Christian Bourgois, 1979
- SORLIN Pierre, « Percevoir l'abstraction », in *Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre*, Presses Universitaires de Vincennes PUV, 2000
- SOULAGE, François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan Photographie, 1998
- THEVOZ, Michel, *Le Miroir infidèle*, Paris, Minuit, 1996
- TIMBY, Kim, « images en relief et images changeantes. La photographie à réseau ligné », *Etudes photographiques* n°9, mai 2001
- TISSERON, Serge, *La Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Champs/Flammarion, 1996
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil Points, 1978
- TRAFIC n° 50 *Qu'est-ce que le cinéma ?*
- Vanlier, Henri, *Philosophie de la photographie*, Les Cahiers de la photographie, hors série 1983
- VAUDAY, Patrick, *La Matière des images*, Paris, L'Harmattan, 2001
- VIEILLARD-BARON, Jean-Louis, « L'intuition de la durée, expérience intérieure », in *Bergson. La durée et la nature*, coord. JL Vieillard-Baron, PUF 2004, coll. "débat philosophiques" pp.45-75
- VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *L'Ève future*, 1886, Gallimard Folio 1993
- VOIR. (périodique du Centre de recherche des aspects culturels de la vision – Ligue Braille)
- N°9 La fonction du regard. I. Art, littérature, philosophie, novembre 1994
- N°10 La fonction du regard II. Freud et Lacan, mai 1995
- N° 14 L'œil en pénombre. Essais d'anthropologie du regard. I. approches théoriques et chronologiques, mai 1997
- N° 15 L'œil en pénombre. Essais d'anthropologie du regard. II. Voies de l'ethnologie et de la création, décembre 1997
- N°16 L'Image mentale I, mai 1998
- N°17 L'Image mentale II, novembre 1998

N° 21 Cultures visuelles au XIXe siècle I, novembre 2000

N° 22 Cultures visuelles au XIXe siècle II, juin 2001

N°23 Le braille. De l'analogie au symbole, décembre 2001

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Tel Gallimard, 1993 ; traduction G.-G. Granger (Routledge & Kegan Paul Ltd, 1922)

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques*, trad. F. Dastur, M. Elie, JL Gautero, D. Janicaud, E. Rgal, Paris Gallimard NRF, 2004 (Blackwell publishers Ltd, 1953, 1958, 1967, 2001)

WORMS, Frédéric (éd.), *Annales bergsonniennes II Bergson, Deleuze, la phénoménologie*, PUF, Épiméthée, 2004

WORMS Frédéric, *Bergson ou les deux sens de la vie*, PUF – Quadrige, 2004

ZOURABICHVILI, François ; SAUVAGNARGUES, Anne ; MARRATI, Paola, *La Philosophie de Deleuze*, Paris, PUF Quadrige manuels, 2004

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	P.7
PREMIERE PARTIE : LA PHOTOGRAPHIE DANS LES TEXTES COMME MOTIF	P.19
Pourquoi la photographie au sujet de la perception visuelle ?(remarques préalables)	
La vue détachée de l'œil	
<u>1. CHAPITRE I. LE DISCOURS DU REGARDEUR DE PHOTOGRAPHIES</u>	P. 31
<i>La photographie, « science impossible de l'être unique »</i>	
<i>Un sujet à l'image de son objet (Barthes, Guibert)</i>	
<i>« Des fuites d'interlocution » (Barthes)</i>	
<i>Le roman comme seul moyen de discours sur la photographie</i>	
<i>« Comment voulez-vous parler de photographie sans parler de désir ? » (Guibert)</i>	
<i>Le désir du regardeur (Guibert)</i>	
<i>Malone et « sa » photo : « je ne suis peut-être pas loin » (Beckett)</i>	
<i>Macmann et la photo de Moll : « ce souvenir d'elle » (Beckett)</i>	
<i>Conclusion</i>	
<u>1. CHAPITRE II. LA PRATIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE PAR L'ENONCIATEUR</u>	P. 55
<i>Hervé Guibert photographe : « trompe-la-mort »</i>	
<i>La topologie plus que la géométrie : une structure vivante de l'espace</i>	
<i>La relation contre la thanato-photo-graphie</i>	
<i>Pour en finir encore avec la photographie et la mort</i>	
<i>« La photo, au plus près de la mort » : une exception pour Roland Barthes ?</i>	
<i>« ce manque de délicatesse à moitié involontaire » (Guibert, Barthes)</i>	
<i>Un discours étranger à l'esthétique guibertienne (Guibert, Barthes)</i>	
<i>D'un retournement pervers de la distanciation brechtienne (Guibert, Barthes)</i>	
<i>Roland Barthes : « le photographe, ou comment s'en débarrasser »</i>	
<i>Que reste-t-il du photographe ?</i>	
<i>Le moindre de la photographie : « ça a été »</i>	
<i>La disjonction du « ça » et du « là » : la photo comme folie déictique</i>	

Samuel Beckett : l'empreinte du sujet, « un négatif irrécusable »

Conclusion

1. CHAPITRE III. LE SUJET PHOTOGRAPHIE (L'ENONCIATEUR COMME OBJET DU PORTRAIT) P. 99

Le corps imaginaire (Barthes, Guibert)

La scène primitive (Barthes, Guibert)

Mécanique du spectre (Barthes, Guibert)

L'étrange bruit mécanique du vivant (Barthes)

Désarticulation des pantins (Barthes, Guibert)

Conclusion

1. CHAPITRE IV. L'AUTO PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE DECRIT PAR L'ENONCIATEUR P.117

Narcisse rechignant à se photographier ? (Guibert)

Autoportrait en absence (Guibert)

La feintise : autoportrait en autre (Guibert)

Identification (Guibert)

« Se voir en peinture » (Guibert)

Le geste séquentiel comme narration (Guibert)

Le geste séquentiel comme coupure (Guibert)

Le geste séquentiel comme brouillage : « l'insaisissable présence » (Guibert)

Conclusion

1. SYNTHÈSE P.131

DEUXIÈME PARTIE : LA PHOTOGRAPHIE COMME OBJET REEL P. 137

2. CHAPITRE I. FILM, DE SAMUEL BECKETT

« Proposition naïvement retenue pour ses seules possibilités formelles et dramatiques »

Fonction des rôles secondaires : le couple et la vieille femme

Les deux plans absents

Méthode de la démonstration : exhaustion des regards

La fenêtre : le sens de la clôture

Le miroir escamoté

Les animaux

Raréfaction progressive des yeux

Le divin chromo

Les photos

Les yeux des choses

L'objet O

Conclusion

2. CHAPITRE II. LA PUDEUR OU L'IMPUDEUR, FILM VIDEO D'HERVE GUIBERT

P. 163

Le champ du percipi

Pudeur perverse du plan fixe

Sur-le-champ, dans le champ

Le champ de la fiction guibertienne

2. CHAPITRE III. DES PHOTOGRAPHIES D'HERVE GUIBERT

P.169

Le percipi du photographe : être photographe, c'est ne pas être perçu ?

Comment inscrire le contre-champ dans le champ ? comment ne pas disparaître ?

L'amateur est perçu

L'autre main du photographe : être, c'est être touché

L'imposture de la main gauche

La main aveugle et le cadrage

Le toucher comme liaison / la vue comme fracture

Dernier mot : l'autoportrait du Seul visage

2. CHAPITRE IV. DES IMAGES DE ROLAND BARTHES

P.187

Circulation : les satoris

Choix des images et « ça a été » : Roland Barthes, La Chambre claire

Pas la Narration : la Fascination

Les glissements des lieux : Bayonne-Combray

Intoxication : introduction au « rolandisme »

« Le monde de Roland » : lignage, bourgeoisie

D'un côté Guermantes, de l'autre, les Verdurin

La famille du père

La bourgeoisie : d'un milieu à un monde

L'enfance, le romanesque, l'écrivain

Exception : Sa mère du *Roland Barthes* par lui-même à *La Chambre claire*
Esquisse symbolique : *La maison maternelle, Fort / Da*
Les photos de sa mère ou « rien à dire en plus »

Aliénation : *La Chambre verte*

La Chambre verte

La chambre : *verte, obscure, claire*

Écart. Lieux du cinéma et de la photo : *habitation et hospitalité*

Le film et le livre du « ça a été »

Davenne/Barthes ?

« Le terminus »

Perception : Des images visuelles, plates ≠ imaginaire

De quelques images plates, intransitives

« What you see is what you see »

Manipulation : *l'absence d'imaginaire inquiète le regard*

« Au fond, la bonne »

Distinction : *La photo et les autres « imaginaires d'images »*

L'écriture libère le corps de l'imaginaire

Image du corps : *lesté par le visible, délestage par l'imaginaire*

Le corps fait retour : *le tracé (peinture, dessin)*

La coercition cinéma

2. CHAPITRE V. LES PIÈCES POUR LA TÉLÉVISION DE SAMUEL BECKETT

P. 259

De l'espace scénique au petit écran

Cadres : *plan, plateau, lumière*

« Toujours une caméra, une seule » (Jim Lewis) : *« je me place à mon point de vue »*

...Que nuages...

Trio du fantôme

Conclusion

2. SYNTHÈSE

P.315

3. CHAPITRE I. UNE TOPOLOGIE VISUELLE : TROIS ESPACES FRACTURES

3.I.a. la perception d'un autre fichée dans la mienne

De l'analogie insistante entre photo et vue

Surprises de la photographie : une mesure de l'œil chez Barthes

Qui voit ? (insoutenable double vue)

Dynamique du cadre : une contrainte et un désir

Déni du cadre : champ aveugle et désir fou

3. I. b. Scission de ma propre perception

Le côté de la vue et « le côté réel (de l'action et non de la vue) »

Champ perceptif et champ perceptible

Barthes et la tour Eiffel : « Heureux qui, comme Ulysse... » ou l'imaginaire comme déplacement palliatif de l'irréductible opposition des deux champs

3.I. c. la place de l'œil

Œil en corps et œil en quête

Dynamique-fiction 1 : l'œil en quête est gêné par l'œil en corps

L'idée des trois quarts du monde

Dynamique-fiction 2 : l'œil en quête gêne l'œil en corps

3. CHAPITRE II. L'ŒIL COMME MOTIF : LE LIEU DE LA CONTRAINTE

L'œil égaré dans le regard

Yeux de chouette, de hibou, d'autruche, de mouette...

Voir ; voir rien ; ne pas voir : où disparaître ? (L'hypothèse impossible et obligée de la vue sans œil)

« Que faire de l'œil, sinon le crever ? »

De l'œuf à la poule

Que faire de l'œil, sinon le crever ? – le bander (Beckett, Guibert)

Que faire d'un œil isolé ?

3. SYNTHÈSE

4. CHAPITRE I. ROLAND BARTHES : LA PLACE DU REGARDER

Image fixe et spectacle mobile

Le corps du spectateur, « fondu-enchaîné » au spectacle : l'image-durée

« Rien que des découpes »

« (il faut voir comment cette muette regarde les autres) »

La « discrétion » du regardeur fait face au temps

« Murphy, la vie n'est que figure et fond. – Un long retour à tâtons, dit Murphy. »

« La place du regardeur » (Barthes/Fried)

Spécularité du regardeur ≠ spectateur : Brecht et Bélisaire

Le regardeur selon Barthes

4. CHAPITRE II. SAMUEL BECKETT ET L'EMPECHEMENT DE LA PEINTURE

P.455

Toujours d'abord l'empêchement de dire ce que l'on voit

Sujet, objet, et chose

Le claquement de porte

L'empêchement-œil comme figure des écarquillés, mise en abyme et épanorthose

« Mon corps ne sera jamais le tien » (1. Beckett et les peintres)

Qui pour dire la prise de vue tout court ?

Vite le vide

Synthèse : posture beckettienne du regardeur

4. CHAPITRE III. HERVE GUIBERT, TINTIN REGARDER (CINEMA, PEINTURE)

P.485

Hervé Guibert au cinéma : l'enterré vivant

Hervé Guibert sur les lieux d'un tournage : d'un déplacement risqué à la trahison du cinéma

Guibert anti-Deleuze quant à la vision

L'injonction du beau moment

Adèle H. comme Hervé, le « désir fou du cinéma »

Corps – image – corps (inéluçtablement)

Balthus, « continuai-je, en parfait Tintin-reporter » (HCR 87)

La matière de la peinture et l'expertise

« Mon corps ne sera jamais le tien » (2. Guibert et les peintres)

« Ceci est son corps », parole de regardeur guibertien

4. CHAPITRE IV « MON CORPS NE SERA JAMAIS LE TIEN » (ROLAND BARTHES ET LA PEINTURE)

Œil répressif et main aveugle : le peintre interné p.555

Désappointement du regardeur

Le regardeur voit ce que ne voit pas l'aveugle

Le visible du regardeur comme « roman sans noms propres »

Contingences du peintre et du photographe

« Une esthétique décalée du réel »

L'ironie du regardeur « einsteinien »

Conclusion : la « Lettre du Regardeur », Roland Barthes (séance du 24 février 1979)

CONCLUSION p.613

ANNEXES

- Barthes p.627

- Les pièces pour la télévision de Samuel Beckett : fiches techniques p.629

- Liste des articles d'Hervé Guibert à partir de laquelle a été effectuée p.633

la sélection pour le recueil *La Photographie, inéluctablement*, Gallimard 1999

BIBLIOGRAPHIE p.643

