Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1983)

Heft: 2

Artikel: Le corps imaginaire de la photographie

Autor: Sallenave, Danièle

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870733

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DANIÈLE SALLENAVE

LE CORPS IMAGINAIRE DE LA PHOTOGRAPHIE

I

Il y a plus d'une façon d'entendre mon titre. Ou bien on y entend que la photographie elle-même a un corps, et que celui-ci est imaginaire : le corps de la photographie est en effet un support plat, sans épaisseur, sans relief, fragile, déchirable. Il est vrai qu'en revanche la photographie possède toute l'épaisseur imaginaire de la troisième dimension ; mais si, comme la surface peinte, elle s'aplatit lorsqu'on s'en rapproche, elle ne se réduit pas comme elle à un faisceau de traits grossis où l'on peut lire le geste du peintre, mais à un fouillis de points noirs dépourvus de sens.

Ou bien que les corps qu'elle nous montre sont largement imaginaires, puisque la plupart du temps les sujets photographiés se sont modifiés, ou sont morts, et que de toute façon une grande partie de leur corps nous est voilée par le bord du cadre. Nous n'avons affaire qu'à des semblants de corps, à quelques stimuli visuels à partir desquels nous reconstituons une image globale.

Ou bien enfin que l'image, le visible lui-même, sont largement imaginaires, ce qui revient à dire que la photographie ne se voit pas au sens propre, qu'elle refoule le visible pour lui substituer un ordre imaginaire, que nous croyons relever de la vue et qui relève en fait de la construction imaginaire (souvenirs, symboles, connotations en tout genre) par où l'invisible fait retour.

Tout se passe donc comme s'il rôdait dans la photographie une énigme qui ne parvient jamais à se fixer. Même quand on

« sait tout d'une image » (et qui peut l'affirmer ?), l'énigme demeure entière, se recompose. C'est l'énigme de la ressemblance photographique, qui n'est pas de la même sorte que la ressemblance picturale, mais s'apparente à ce que Maurice Blanchot nomme la « ressemblance cadavérique » (*L'espace littéraire,* Annexe II, p. 270).

Rien ne peut résoudre l'énigme : il y a toujours plus de sens ou moins de sens qu'on ne croit dans une image.

> « L'image peut certes nous aider à ressaisir idéalement la chose, mais [...] elle risque aussi constamment de nous renvoyer non plus à la chose absente mais à l'absence comme présence, au double neutre de l'objet en qui l'appartenance au monde s'est dissipée. »

Tout s'est déjà depuis longtemps joué dans l'écart entre image et langage. La photographie est comme un appel vers le langage et en même temps un refus du langage — ou, si l'on préfère, elle est un appel trompeur au langage qui n'y répond jamais que trop ou trop peu.

Le visible photographique apparaît donc comme l'ordre même de l'énigme pour le discours, puisqu'il demeure toujours un reste et aussi parce qu'il se donne sans réserve, au premier coup d'œil. Que vas-tu chercher encore ? Tout n'est-il pas déjà donné ? Et, en même temps : je suis encore ailleurs, cherche.

Ce n'est pas seulement la différence entre le simultané (l'image photographique) et le successif (le discours). C'est aussi que la photographie joue vis-à-vis du langage de sa double nature ; tantôt il s'y agit des « choses mêmes » : la photographie n'a été prise par personne ; tantôt il s'y agit au contraire du cadre, de la prise de vue, du style : la photographie est d'abord le portrait de celui qui la prend.

Qui parle dans la photographie ? La photographie est tantôt discours direct : celui de la chose, du sujet photographié ; tantôt discours indirect : vision de l'objet réfractée par le photographe ; tantôt discours indirect libre : sans origine assignable, discours rapporté, mais par qui ?

Ces trois catégories du « discours » de la photographie correspondent à trois régimes de la description dans les œuvres littéraires : la description d'un lieu (ou d'un objet) du monde (réel ou fictif) ; la description d'un tableau (réel ou fictif) médiatisée par le regard du peintre et son pinceau ; la description d'une photographie (réelle ou imaginaire), qui se donne pour la vérité irréfutable d'un existant, mais qui ne se livre que sous la forme d'une image.

Si, dans la description, l'écriture donne sens au monde (ou le dévoile ; ici, c'est tout un) ; dans la description de tableau elle déchiffre le sens du sens (qu'un autre y a déjà mis) ; dans le discours sur une photographie, le sens flotte, inassignable : n'est-ce pas la chose qui se révèle, venant doucement au-devant du sujet qui la contemple [1] ?

Dernière question, avant de poursuivre : qu'est-ce qui dit que la photographie a du sens ? Que le visible en est porteur ? Qu'on peut dans la photographie lire, construire, dévoiler du sens ? En fait, c'est poser la question à l'envers. Si la photographie existe, si « elle a été inventée », c'est justement sur le fond de cette confiance dans le visible, dans la capacité du visible à révéler le sens. La photographie est l'affirmation qu'il y a du sens dans le visible. (La peinture affirmait déjà qu'il y a une vérité de l'apparence, mais la photographie en dit un peu plus, elle dit un peu autre chose : elle dit que l'acte même de photographier est donateur de sens. Non seulement parce que le sens s'y dévoile, mais parce qu'il s'y constitue.)

Photographier, c'est révéler le sens, parce que le sens n'est rien d'autre que ce que révèle l'opération photographique elle-même.

---

1. *Le sujet qui la contemple :* ... le propre de la photographie (contemplée, mais aussi décrite) est qu'elle fait de moi un sujet, non pas psychologique, ou anecdotique, mais historique, temporel ; elle éveille en moi le sujet au contact de l'absence, elle m'éveille comme sujet mortel devant l'avoir-été-là d'un sujet photographié, en posant la nécessité de ma mort dans le caractère irréfutable de ces présences (disparues).

II

« Un bijou plat ferme son col... »

Cet octosyllabe s'est imposé à moi lorsque j'ai trouvé, dans une boîte de carton, au Marché aux Puces, cette photographie ancienne (de 1880, approximativement) d'une femme inconnue. « Un bijou plat ferme son col. » Je retourne la photographie, quelques lignes manuscrites, en allemand, courent sur le carton pâle, là les derniers mots ont été grattés, je ne parviens pas à les lire. De nouveau, je retourne la photographie. Si je dis qu'alors par ma fenêtre, sur ma gauche, des bruits paisibles me parviennent — grondement des voitures dans l'avenue, pépiements d'oiseaux, moteur d'une scie électrique, d'une tondeuse —, ce n'est pas seulement pour décrire le fond vécu sur quoi s'enlève et se détache toute expérience de l'imaginaire ; c'est parce qu'il s'y joue une confrontation singulière entre le « monde » comme ouverture, comme absolue nouveauté, comme non-répétition, ou si l'on veut comme expérience de la probabilité, et ce « quelque chose » qui, lorsque je regarde cette photographie, m'entraîne « vers » le dessous de l'image, dont la surface me fascine mais ne m'arrête pas, m'attire, plutôt m'aspire dans un ailleurs immobile et fuyant, toujours déjà-là, mais insaisissable, innommable, noir.

Je retourne à l'image. (A quoi servirait-il de montrer cette photographie ? Je ne demande pas qu'on lui confronte ma description, et qu'on dise : oui, c'est bien cela. Je veux, par l'effet d'une transposition intersémiotique dont l'écriture littéraire offre maints exemples, faire entendre une photographie.) Le velours de sa robe luit d'un éclat doux, ses emmanchures tirent un peu. Le nez de la femme est fort, quoique ses ailes aient été légèrement retouchées ; ses sourcils sont gris et fournis, ses cheveux sont divisés en bandeaux crantés recouverts d'une mantille que fixent des épingles ; de son col droit une mince collerette dépasse, que ferme un bijou ovale et plat entre deux coquilles de maillechort.

Le regard de la femme est tourné vers sa gauche, c'est-à-dire vers ma droite, de sorte que, lorsque je tiens la photographie verticalement devant moi, ou quand je l'appuie sur ma table

contre mes livres (ce faisant, j'entends de nouveau le bruit de la rue, mais c'est elle ou eux, ils ne peuvent exister ensemble de la même sorte de vie), elle semble fixer au-dessus de mon épaule droite quelque forme invisible qui lui ferait signe. Un invisible juge, placé au-dessus de nous deux, et devant qui elle se tient droite, vraiment. Ses mains, que je ne vois pas, sont sans doute posées sur ses genoux, ou sur un sac ; c'est dans cette posture sage (que je suis réduite à imaginer) qu'elle puise un encouragement à se tenir bien : il lui en vient un grand calme, qui se traduit dans le regard apaisé, le front lisse, la bouche serrée avec sévérité mais sans amertume. Retournant la photographie, un moment j'échappe à son emprise, la leçon s'efface : peut-être que nous vivrons toujours ? Puis je pense de nouveau à ce dieu exigeant qu'elle fixe, non pas sans doute le dieu des croyants (quoique, à en juger par le lieu où cette photographie a été prise, sa date approximative, et l'allure générale de la femme, elle doive sûrement lui rendre quand il le faut hommage) ; ce dieu-là est un autre dieu, un dieu nouveau, c'est le dieu de la photographie, celui d'une technique qu'elle révère en même temps qu'elle se révère elle-même d'être née à l'époque d'un progrès si considérable. Quoique sans beauté, elle peut lui livrer son visage, car ce dieu n'est pas un amant, il aime les visages sévères, même ornés au-dessus de la lèvre supérieure d'un soupçon de moustache oubliée par le retoucheur.

Il y a dans les photographies de ce temps-là une innocence (je parle de cet âge d'or de la photographie qui a duré moins d'un siècle, et de l'innocence des sujets photographiés), une idée de la modernité, une confiance dans le progrès dont nous n'avons plus idée, nous qu'ils ont si souvent déçus. Durant toutes ces années-là, ceux qui se font photographier semblent ne pas être encore tout à fait contemporains de la photographie, et s'efforcer d'être, en quelque sorte, dignes d'elle. Ils posent, ils ne prennent pas la pose ; et ils ne se rendent pas compte que la photographie, complice ou rusée, vient tout doucement au-devant de leur désir de reconnaissance, qu'elle est même faite de ce désir-là. Qu'elle est leur chose — autant qu'ils sont la sienne. Ils se veulent pour elle et en elle résolument modernes ; mais ils ignorent que la photographie est

ce qui les rend tels. Modernes ; dépouillés de toute transcendance : tel est l'héritage ironique du siècle des Lumières et du combat pour la Raison. Ce temps-là, encore éclairé du reflet de soleil couchant des anciennes valeurs, est déjà tiré vers une modernité sans concessions, qui bientôt aura étouffé tous les restes du sacré. Les visages en sont animés, colorés aussi d'une attente prodigieuse. La photographie va devenir l'incarnation de toutes les valeurs, de toutes les espérances ; l'essence même du « bourgeoisisme ». Travail, technique, stabilité, capital, moralité. La bonne tenue, la rigidité du dos calé par le dossier et l'appuie-tête. Ce qu'on a d'âme se confond désormais avec ce que la photographie réclame de vous : un visage de face, droit et lisse, le temps de la pose. C'est même exactement cela qu'elle est capable de fixer. A partir de l'invention de la photographie, c'en est fait. L'âme ne sera plus que cela : la lumière captée sur un visage qui s'offre.

Ce n'est donc pas le corps que la photographie saisit ? Non, justement : tout au plus, ce qu'il faut de corps pour être incarné, mais rien de charnel. La bouche est fermée (seuls les enfants ou les actrices montrent leurs dents) ; les yeux doivent être ouverts (fermés, ils diraient la songerie, le plaisir ou la mort). La photographie impose une scrupuleuse délimitation entre le visible *permis* et le visible *défendu* (qui devient invisible, qui doit rester caché — la chair), à la faveur de quoi peut apparaître cette sorte d'invisible que la photographie a charge de révéler : l'âme. De ce mixte, elle constitue le corps que nous souhaitons tous avoir : impérissable et rayonnant, spiritualisé. Un corps sans chair, un corps glorieux ou l'âme peut se lire « à nu ».

Ce siècle n'a donc pas autant qu'on le croit la religion des apparences charnelles, encore moins le culte des images, mais en revanche le goût d'une certaine catégorie de représentations, aux antipodes du faste (et de la perversité) des images picturales issues de la Contre-Réforme. Les images photographiques sont à ce titre un peu moins que des images : elles sont austères, toujours en noir et blanc comme le bourgeois des villes dans sa redingote funèbre ; la photographie est, à ses débuts, franchement iconoclaste.

III

Le point de vue de la mort sur la vie

Ce que la photographie propose, c'est de nous mettre en parfaite ressemblance avec nous-mêmes sans aucun critère pour en juger, au point qu'avec Blanchot on pourrait dire que l'extrême de la ressemblance, c'est de ne ressembler à rien, ou de se ressembler tous. Mais qu'est-ce donc qui nous rend tous semblables, dans la droiture et la révélation de notre Etre ? Quoi d'autre que la mort ? Aussi la photographie est-elle souvent cernée de noir comme d'un liséré de deuil. Se faire photographier, c'est anticiper un instant sur ses propres funérailles, non par goût morbide de la mort, sans doute, mais pour faire déjà apparaître dans la vie ce que la mort rendra possible : votre vérité. La photographie répète à sa façon la certitude philosophique que la vérité n'apparaît que dans la lumière de la mort. Mais qu'est-ce que la mort révèle ? Quelle est cette vérité qui ne peut être révélée que sous le coup de la mort ? Nulle autre que celle-ci : le point de vue de la mort sur la vie. Il faudrait s'attarder ici longtemps : opposer le point de vue de la mort sur la vie (qui est une philosophie de la mort) à une philosophie qui *prendrait le parti des morts en toutes circonstances,* qui serait une philosophie de la vie comme continuité, transmission, héritage. Rien d'autre en somme que ce que réclamait Baudelaire devant les « grandes douleurs » des morts ; Baudelaire qui reconnaissait à la muse de Théophile Gautier le pouvoir de « faire redire aux morts rajeunis leurs passions interrompues ».

La photographie achève, elle *accomplit* le XIXe siècle. Elle écrit l'histoire du sujet comme une histoire déjà close, comme un destin lisible dans l'être-là, que nulle rupture ne peut ouvrir à l'imprévu, au bouleversement, à la nouveauté, à la conversion (mais pour paraphraser le livre de Job : si mon nom est sur ma face, qui dira mon nom lorsque je n'aurai plus de face ?). Tout est déjà dit, tout est consommé. Il suffit de (le) voir ; et ce qu'il est possible de voir, ce n'est plus seulement le miroitement des apparences sensibles que ne se

lassait pas d'explorer avec délices le catholicisme post-tridentin. Ce n'est pas non plus mon « intériorité » ; à la lettre, il n'y a plus d'intériorité : il n'y a plus que du visible, transmué. Vingt siècles d'idéalisme platonicien corrigés par le christianisme s'écroulent : l'apparence se résorbe toute en elle-même, dans la vérité du sujet, elle ne renvoie plus à l'Idée.

La photographie n'énonce que les vérités de la mort. Photographié, vous dites : je feins d'être mort, mais c'est pour mieux apparaître. Car ma vérité est dans l'immobilité, non dans le mouvement ; dans l'arrêt, non dans le passage ; dans le suspens du temps, non dans son déroulement ; dans la réduction (par le cadrage) de mon corps à ce visage-là. Cette mort pour rire est ce sur quoi va s'édifier la vie. La photographie est issue d'une philosophie non dialectique qui ne peut penser ni le mouvement, ni le passage, ni la métamorphose. Elle ne peut concevoir le temps que comme une succession de stases ; son règne est l'arrêt provisoire, qu'elle croit être l'éternité. Mais le mouvement reprend, quoi qu'on fasse ; le sujet s'affaisse et meurt, et, promis eux aussi à une mort certaine quoique plus lente, les bouts de cartons que la photographie laisse derrière elle jaunissent et se dégradent, irréversiblement. Dérision de la photographie : elle croyait s'écrire au présent, temps de la vérité éternelle, elle s'écrit à l'imparfait, ce temps qui est plus qu'un temps de la conjugaison : un mode d'être. Non-parfait, entre vie et mort, non-vie et non-mort entretenant par la répétabilité une illusion d'éternité [2]. Monde de l'interrègne, comme celui du *Fliegende Holländer,* la photographie avait voulu l'éternité, elle n'en a que la grimace figée.

Rendu à l'anonymat de ses propres restes tombés en poussière, mais aussi de ses images sans date, sans références, sans identité, le sujet photographié vient ainsi vers nous, figure flottante, sans amarres : comme la statue du Dieu Glaucus après un séjour au fond des mers disparaissait sous les coquillages qui s'y étaient collés, le voici paré de sens

2. Il faudrait interroger ici, parallèlement, la mélancolie commémorative de l'imparfait flaubertien.

adventices, parasites, où s'évanouit définitivement son désir d'être, d'être révélé, et d'être identique à soi, qui l'avait fait s'en remettre un jour à l'objectif d'un appareil photographique.

IV

La photographie et l'invisible

La photographie dit que notre mobilité ne peut se comprendre que dans le suspens, et que la partie (saisie par le cadre) suffit pour comprendre le tout : la répression métonymique qu'elle exerce sur le corps pécheur le contraint à n'émerger que dans des zones innocentes. Ce que cachent les vêtements (ou le cadre) ne méritait sans doute pas d'être vu. Cette sorte-là d'invisible doit le rester.

Mais cette autre sorte d'invisible qu'est la transcendance, que la photographie ne peut atteindre, au contraire de la peinture qui sait par la couleur et le geste charger un ciel du « poids de remords » pesant sur l'homme moderne (Baudelaire), cet invisible-là, la photographie le nie, résolument.

Et, en même temps, elle ajoute que nous sommes en fait tout entiers visibles, que rien d'invisible ne le restera avec un peu de bonne volonté. La photographie affirme que le sujet est le lieu, peut *devenir le lieu* d'une transformation intérieure qui le rendra, non pas transparent, mais offert, offert au regard. Qu'il est le siège d'un élan, d'un mouvement intime qui va « du fond » vers la surface, et qu'en s'offrant ainsi au regard le sujet ne garde rien pour soi.

L'effet de la moralité n'est donc pas seulement de voiler l'indécent (la chair) ou de nier une spiritualité trop haute, transcendante et mystique, il est de dire qu'il n'y a pas de fond du tout, le « fond » ayant été ramené vers la « surface » ; de sorte qu'il n'y a plus de différence, ou qu'il ne devrait plus y en avoir entre l'être et le paraître, la latence et l'apparence. La photographie ne fait pas la part des choses ; née de la lumière, elle est é-lucidation ; en elle s'achève le grand mouvement qui signe définitivement la mort d'une civilisation

fondée sur le secret, l'aveu et le repentir. Montre-toi tel que tu es, dit-elle. Elle ne célèbre plus l'apparence, mais l'effort de tout l'être pour devenir lumière, moralité en acte.

Car l'être ne demande qu'à se révéler, pour peu qu'on l'y aide un peu, et la photographie est là pour cela. Les « belles photographies » d'un sujet, celles où on le dira le plus ressemblant, ce seront celles où il témoignera le plus visiblement de cette intense spiritualisation de soi, et surtout de sa bonne volonté. C'est sans doute ce qui les rend après coup si émouvantes [3].

3. Déchiffrée, la phrase au dos de la photographie anonyme disait : *mit diesem komme Ich,* « Je viens »...