

«Marpa fut très remué lorsque son fils fut tué, et l'un de ses disciples dit: «Vous nous disiez toujours que tout est illusion. Qu'en est-il de la mort de votre fils, n'est-ce pas une illusion?». Et Marpa répondit: «Certes, mais la mort de mon fils est une super-illusion.»

*Pratique
de la voie tibétaine.*

ROLAND BARTHES

**La
chambre
claire**

Note sur la photographie

Barthes La chambre claire

77
.01
ba

“C
•Illust
de The history o
par Beaun
Museum of Modern





ROLAND
BARTHES

CAHIERS DU CINÉMA
GALLIMARD

*Collection dirigée
par Jean Narboni*

ROLAND
BARTHES

La chambre
claire

*Note sur
la photographie*

CAHIERS DU CINÉMA
GALLIMARD SEUIL

ROLAND
BARTHES
La chambre
claire

1978

© Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

*En hommage
à L'Imaginaire de Sartre*



Daniel Boudinet : *Polaroid*, 1979.

Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme (1852). Je me dis alors, avec un étonnement que depuis je n'ai jamais pu réduire : « Je vois les yeux qui ont vu l'Empereur. » Je parlais parfois de cet étonnement, mais comme personne ne semblait le partager, ni même le comprendre (la vie est ainsi faite à coups de petites solitudes), je l'oubliai. Mon intérêt pour la Photographie prit un tour plus culturel. Je décrétai que j'aimais la Photo *contre* le cinéma, dont je n'arrivais pas cependant à la séparer. Cette question insistait. J'étais saisi à l'égard de la Photographie d'un désir « ontologique » : je voulais à tout prix savoir ce qu'elle était « en soi »,

par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images. Un tel désir voulait dire qu'au fond, en dehors des évidences venues de la technique et de l'usage et en dépit de sa formidable expansion contemporaine, je n'étais pas sûr que la Photographie existât, qu'elle disposât d'un « génie » propre.

2

Qui pouvait me guider ?

Dès le premier pas, celui du classement (il faut bien classer, échantillonner, si l'on veut constituer un corpus), la Photographie se dérobe. Les répartitions auxquelles on la soumet sont en effet ou bien empiriques (Professionnels/Amateurs), ou bien rhétoriques (Paysages/Objets/Portraits/Nus), ou bien esthétiques (Réalisme/Pictorialisme), de toute manière extérieures à l'objet, sans rapport avec son essence, qui ne peut être (si elle

14

existe) que le Nouveau dont elle a été l'avènement ; car ces classifications pourraient très bien s'appliquer à d'autres formes, anciennes, de représentation. On dirait que la Photographie est inclassable. Je me demandai alors à quoi pouvait tenir ce désordre.

Je trouvai d'abord ceci. Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. En elle, l'événement ne se dépasse jamais vers autre chose : elle ramène toujours le corpus dont j'ai besoin au corps que je vois ; elle est le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, le *Tel* (telle photo, et non la Photo), bref, la *Tuché*, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable. Pour désigner la réalité, le bouddhisme dit *sunya*, le vide ; mais encore mieux : *tathata*, le fait d'être tel, d'être ainsi, d'être cela ; *tat* veut dire en sanskrit *cela* et ferait penser au geste du petit enfant qui désigne quelque chose du doigt et dit : *Ta, Da, Ça* ! Une photographie se trouve

Lacan,
53-66

Watts,
85

15

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

Telle photo, en effet, ne se distingue jamais de son référent (de ce qu'elle représente), ou du moins elle ne s'en distingue pas tout de suite ou pour tout le monde (ce que fait n'importe quelle autre image, encombrée dès l'abord et par statut de la façon dont l'objet est simulé) : percevoir le signifiant photographique n'est pas impossible (des professionnels le font), mais cela demande un acte

second de savoir ou de réflexion. Par nature, la Photographie (il faut par commodité accepter cet universel, qui ne renvoie pour le moment qu'à la répétition inlassable de la contingence) a quelque chose de tautologique : une pipe y est toujours une pipe, intraitablement. On dirait que la Photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre, au sein même du monde en mouvement : ils sont collés l'un à l'autre, membre par membre, comme le condamné enchaîné à un cadavre dans certains supplices; ou encore semblables à ces couples de poissons (les requins, je crois, au dire de Michelet) qui naviguent de conserve, comme unis par un coït éternel. La Photographie appartient à cette classe d'objets feuilletés dont on ne peut séparer les deux feuillets sans les détruire : la vitre et le paysage, et pourquoi pas : le Bien et le Mal, le désir et son objet : dualités que l'on peut concevoir, mais non percevoir (je ne savais pas encore que de cet entêtement du Référent à être toujours là,

allait surgir l'essence que je recherchais).

Cette fatalité (pas de photo sans *quelque chose* ou *quelqu'un*) entraîne la Photographie dans le désordre immense des objets — de tous les objets du monde : pourquoi choisir (photographier) tel objet, tel instant, plutôt que tel autre ? La Photographie est inclassable parce qu'il n'y a aucune raison de *marquer* telle ou telle de ses occurrences ; elle voudrait bien, peut-être, se faire aussi grosse, aussi sûre, aussi noble qu'un signe, ce qui lui permettrait d'accéder à la dignité d'une langue ; mais pour qu'il y ait signe, il faut qu'il y ait marque ; privées d'un principe de marquage, les photos sont des signes qui ne prennent pas bien, qui *tournent*, comme du lait. Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit.

Bref, le référent adhère. Et cette adhérence singulière fait qu'il y a une très grande difficulté à accommoder sur la Photographie. Les livres qui en traitent, beaucoup moins nombreux au reste que pour un autre art, sont

victimes de cette difficulté. Les uns sont techniques ; pour « voir » le signifiant photographique, ils sont obligés d'accommoder de très près. Les autres sont historiques ou sociologiques ; pour observer le phénomène global de la Photographie, ceux-là sont obligés d'accommoder de très loin. Je constatais avec agacement qu'aucun ne me parlait justement des photos qui m'intéressent, celles qui me donnent plaisir ou émotion. Qu'avais-je à faire des règles de composition du paysage photographique, ou, à l'autre bout, de la Photographie comme rite familial ? Chaque fois que je lisais quelque chose sur la Photographie, je pensais à telle photo aimée, et cela me mettait en colère. Car moi, je ne voyais que le référent, l'objet désiré, le corps chéri ; mais une voix importune (la voix de la science) me disait alors d'un ton sévère : « Reviens à la Photographie. Ce que tu vois là et qui te fait souffrir rentre dans la catégorie " Photographies d'amateurs ", dont a traité une équipe de sociologues : rien d'autre que la trace d'un protocole social d'intégration,

destiné à renflouer la Famille, etc. » Je persistais cependant ; une autre voix, la plus forte, me poussait à nier le commentaire sociologique ; face à certaines photos, je me voulais sauvage, sans culture. J'allais ainsi, n'osant réduire les photos innombrables du monde, non plus qu'étendre quelques-unes des miennes à toute la Photographie : bref, je me trouvais dans une impasse et, si je puis dire, « scientifiquement » seul et démuné.

3

Je me dis alors que ce désordre et ce dilemme, mis à jour par l'envie d'écrire sur la Photographie, reflétaient bien une sorte d'inconfort que j'avais toujours connu : d'être un sujet ballotté entre deux langages, l'un expressif, l'autre critique ; et au sein de ce dernier, entre plusieurs discours, ceux de la sociologie, de la sémiologie et de la psychana-

20

lyse — mais que, par l'insatisfaction où je me trouvais finalement des uns et des autres, je témoignais de la seule chose sûre qui fût en moi (si naïve fût-elle) : la résistance éperdue à tout système réducteur. Car chaque fois qu'y ayant un peu recouru, je sentais un langage consister, et de la sorte glisser à la réduction et à la réprimande, je le quittais doucement et je cherchais ailleurs : je me mettais à parler autrement. Mieux valait, une bonne fois pour toutes, retourner ma protestation de singularité en raison, et tenter de faire de « l'antique souveraineté du moi » (Nietzsche) un principe heuristique. Je résolus donc de prendre pour départ de ma recherche à peine quelques photos, celles dont j'étais sûr qu'elles existaient *pour moi*. Rien à voir avec un corpus : seulement quelques corps. Dans ce débat somme toute conventionnel entre la subjectivité et la science, j'en venais à cette idée bizarre : pourquoi n'y aurait-il pas, en quelque sorte, une science nouvelle par objet ? Une *Mathesis singularis* (et non plus *universalis*) ? J'acceptai donc de

21

me prendre pour médiateur de toute la Photographie : je tenterais de formuler, à partir de quelques mouvements personnels, le trait fondamental, l'universel sans lequel il n'y aurait pas de Photographie.

4

Me voici donc moi-même mesure du « savoir » photographique. Qu'est-ce que mon corps sait de la Photographie? J'observai qu'une photo peut être l'objet de trois pratiques (ou de trois émotions, ou de trois intentions) : faire, subir, regarder. L'*Operator*, c'est le Photographe. Le *Spectator*, c'est nous tous qui compulsions, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos. Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidolon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la

22

Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au « spectacle » et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort.

L'une de ces pratiques m'était barrée et je ne devais pas chercher à 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 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). Techniquement, la Photographie est au carrefour de deux procédés tout à fait distincts ; l'un est d'ordre chimique : c'est l'action de la lumière sur certaines substances ; l'autre est d'ordre physique : c'est la formation de l'image à travers un dispositif optique. Il me semblait que la Photographie du *Spectator* descendait essen-

23

tiellement, si l'on peut dire, de la révélation chimique de l'objet (dont je reçois, à retardement, les rayons), et que la Photographie de l'*Operator* était liée au contraire à la vision découpée par le trou de serrure de la *camera obscura*. Mais de cette émotion-là (ou de cette essence) je ne pouvais parler, ne l'ayant jamais connue; 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.

5

Il peut arriver que je sois regardé sans le savoir, et de cela je ne peux encore parler, puisque j'ai décidé de prendre pour guide la conscience de mon émoi. Mais très souvent (trop souvent, à mon gré) j'ai été photogra-

24

phié en le sachant. Or, 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. Cette transformation est active : je sens que la Photographie crée mon corps ou le mortifie, selon son bon plaisir (apologue de ce pouvoir mortifère : certains Communards payèrent de leur vie leur complaisance à poser sur les barricades : vaincus, ils furent reconnus par les policiers de Thiers et presque tous fusillés).

Posant devant l'objectif (je veux dire : me sachant poser, même fugitivement), je n'en risque pas tant (du moins pour l'heure). Sans doute, c'est métaphoriquement que je tiens mon existence du photographe. Mais cette dépendance a beau être imaginaire (et du plus pur Imaginaire), je la vis dans l'angoisse d'une filiation incertaine : une image — mon image — va naître : va-t-on m'accoucher d'un individu antipathique ou d'un « type bien » ? Si je pouvais « sortir » sur le papier comme sur une toile classique, doué d'un air noble,

Freund,
101

25

pensif, intelligent, etc. ! Bref, si je pouvais être « peint » (par le Titien) ou « dessiné » (par Clouet) ! Mais comme ce que je voudrais que l'on capte, c'est une texture morale fine, et non une mimique, et comme la Photographie est peu subtile, sauf chez les très grands portraitistes, je ne sais comment agir de l'intérieur sur ma peau. Je décide de « laisser flotter » sur mes lèvres et dans mes yeux un léger sourire que je voudrais « indéfinissable », où je donnerais à lire, en même temps que les qualités de ma nature, la conscience amusée que j'ai de tout le cérémonial photographique : je me prête au jeu social, je pose, je le sais, je veux que vous le sachiez, mais ce supplément de message ne doit altérer en rien (à vrai dire, quadrature du cercle) l'essence précieuse de mon individu : ce que je suis, en dehors de toute effigie. Je voudrais en somme que mon image, mobile, cahotée entre mille photos changeantes, au gré des situations, des âges, coïncide toujours avec mon « moi » (profond, comme on le sait) ; mais c'est le contraire qu'il faut dire : c'est « moi »

qui ne coïncide jamais avec mon image ; car c'est l'image qui est lourde, immobile, entêtée (ce pour quoi la société s'y appuie), et c'est « moi » qui suis léger, divisé, dispersé et qui, tel un ludion, ne tiens pas en place, tout en m'agitant dans mon bocal : ah, si au moins la Photographie pouvait me donner un corps neutre, anatomique, un corps qui ne signifie rien ! Hélas, je suis condamné par la Photographie, qui croit bien faire, à avoir toujours une mine : mon corps ne trouve jamais son degré zéro, personne ne le lui donne (peut-être seule ma mère ? Car ce n'est pas l'indifférence qui enlève le poids de l'image — rien de tel qu'une photo « objective », du genre « Photomaton », pour faire de vous un individu pénal, guetté par la police —, c'est l'amour, l'amour extrême).

Se voir soi-même (autrement que dans un miroir) : à l'échelle de l'Histoire, cet acte est récent, le portrait, peint, dessiné ou miniaturisé, ayant été jusqu'à la diffusion de la Photographie un bien restreint, destiné d'ailleurs à afficher un standing financier et social — et

Gayral,
209

de toute manière, un portrait peint, si ressemblant soit-il (c'est ce que je cherche à prouver), n'est pas une photographie. Il est curieux qu'on n'ait pas pensé au *trouble* (de civilisation) que cet acte nouveau apporte. Je voudrais une Histoire des Regards. Car la Photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité. Encore plus curieux : c'est *avant* la Photographie que les hommes ont le plus parlé de la vision du double. On rapproche l'héautoscopie d'une hallucinose ; elle fut pendant des siècles un grand thème mythique. Mais aujourd'hui, c'est comme si nous refoulions la folie profonde de la Photographie : elle ne rappelle son héritage mythique que par ce léger malaise qui me prend lorsque je « me » regarde sur un papier.

Chevrier-
Thibaudeau

Ce trouble 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 ? Le paysage lui-même n'est-il qu'une sorte d'emprunt fait au propriétaire du terrain ? D'innombrables procès,

paraît-il, ont exprimé cette incertitude d'une société pour qui l'être était fondé en avoir. La Photographie transformait le sujet en objet, et même, si l'on peut dire, en objet de musée : pour prendre les premiers portraits (vers 1840), il fallait astreindre le sujet à de longues poses sous une verrière en plein soleil ; devenir objet, cela faisait souffrir comme une opération chirurgicale ; 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 : cet appuie-tête était le socle de la statue que j'allais devenir, le corset de mon essence imaginaire.

Freund,
68

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. Autrement dit, action bizarre : je ne cesse de m'imiter, et c'est pour cela que chaque fois que je me fais (que je me

laisse) photographeur, je suis immanquablement frôlé par une sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture (comme peuvent en donner certains cauchemars). Imaginairement, la Photographie (celle dont j'ai l'intention) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre. Le Photographe le sait bien, et lui-même a peur (fût-ce pour des raisons commerciales) de cette mort dans laquelle son geste va m'embaumer. Rien ne serait plus drôle (si l'on n'en était pas la victime passive, le plâtron, comme disait Sade) que les contorsions des photographes pour « faire vivant » : pauvres idées : on me fait asseoir devant mes pinceaux, on me fait sortir (« dehors », c'est plus vivant que « dedans »), on me fait poser devant un escalier parce qu'un groupe d'enfants joue derrière moi, on avise un banc et aussitôt (quelle aubaine) 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 encore plus durement ; car ce que la société fait de ma photo, ce qu'elle y lit, je ne le sais pas (de toute façon, il y a tant de lectures d'un même visage) ; mais lorsque je me découvre sur le produit de cette opération, ce que je vois, c'est que je suis devenu Tout-Image, c'est-à-dire la Mort en personne ; les autres — l'Autre — me déproprient de moi-même, ils font de moi, avec férocité, un objet, ils me tiennent à merci, à disposition, rangé dans un fichier, préparé pour tous les truquages subtils : une excellente photographe, un jour, me photographia ; je crus lire sur cette image le chagrin d'un deuil récent : pour une fois la Photographie me rendait à moi-même ; mais je retrouvais un peu plus tard cette même photo sur la couverture d'un libelle ; par l'artifice d'un tirage, je n'avais plus qu'un horrible visage désintériorisé, sinistre et rébarbatif comme l'image que les auteurs du

livre voulaient donner de mon langage. (La « vie privée » n'est rien d'autre que cette zone d'espace, de temps, où je ne suis pas une image, un objet. C'est mon droit *politique* d'être un sujet qu'il me faut défendre.)

Au fond, ce que je vise dans la photo qu'on prend de moi (l'« intention » selon laquelle je la regarde), c'est la Mort : la Mort est l'*eïdos* de cette Photo-là. Aussi, bizarrement, 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'objectif, au glissement métallique 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

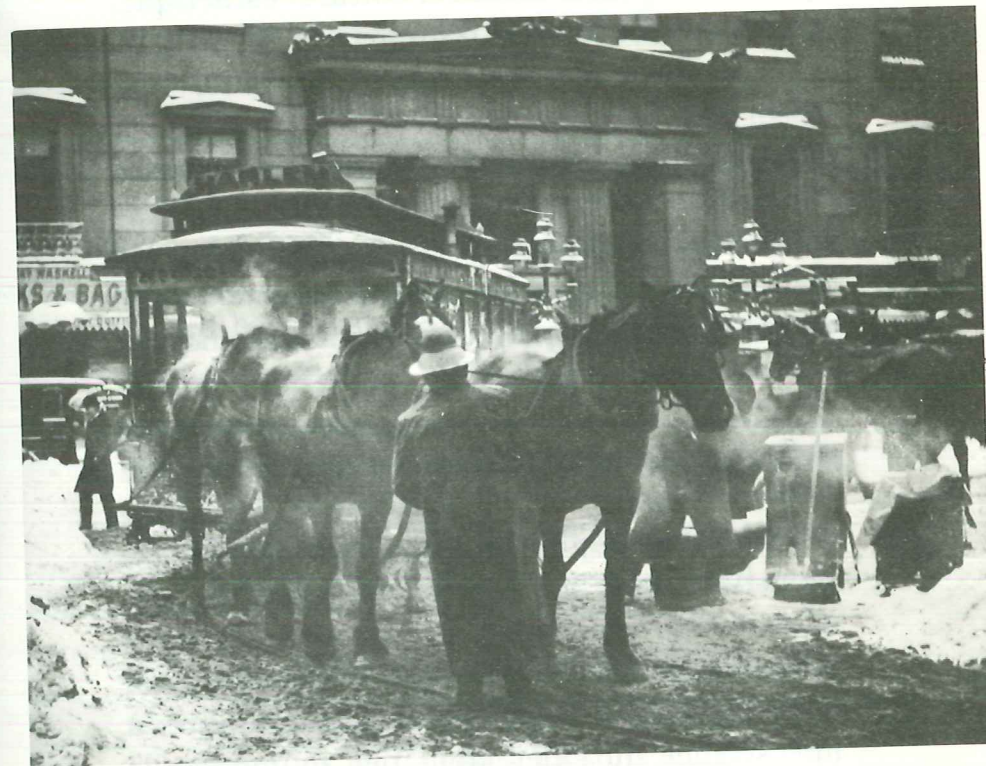
montres — et je me rappelle qu'à l'origine, le matériel photographique relevait des techniques de l'ébénisterie et de la mécanique de précision : les appareils, au fond, étaient des horloges à voir, et peut-être en moi, quelque un de très ancien entend encore dans l'appareil photographique le bruit vivant du bois.

6

Le désordre que dès le premier pas j'avais constaté dans la Photographie, toutes pratiques et tous sujets mêlés, je le retrouvais dans les photos du *Spectator* que j'étais et que je voulais maintenant interroger.

Des photos, j'en vois partout, comme chacun d'entre nous, aujourd'hui ; elles viennent du monde à moi, sans que je le demande ; ce ne sont que des « images », leur mode d'apparition est le tout-venant (ou le tout-allant).

Cependant, parmi celles qui avaient été choisies, évaluées, appréciées, réunies dans des albums ou des revues, et qui avaient de la sorte passé au filtre de la culture, je constatais que certaines provoquaient en moi de menues jubilatons, comme si celles-là renvoyaient à un centre tu, un bien érotique ou déchirant, enfoui en moi-même (si sage en fût apparemment le sujet); et que d'autres, au contraire, m'indifféraient tellement qu'à force de les voir multiplier, comme de la mauvaise herbe, j'éprouvais à leur égard une sorte d'aversion, d'irritation même : il y a des moments où je déteste la Photo : qu'ai-je à faire des vieux troncs d'arbres d'Eugène Atget, des nus de Pierre Boucher, des surimpressions de Germaine Krull (je ne cite que des noms anciens)? Bien plus : je constatais qu'au fond je n'aimais jamais *toutes* les photos d'un même photographe : de Stieglitz, ne m'enchantent (mais à la folie) que sa photo la plus connue (*Le terminus des voitures à chevaux*, New York, 1893); telle photo de Mapplethorpe m'induisait à penser que j'avais



« De Stieglitz ne m'enchantent
que sa photo la plus connue... »

trouvé « mon » photographe ; mais non, je n'aime pas tout Mapplethorpe. Je ne pouvais donc accéder à cette notion commode, lorsqu'on veut parler histoire, culture, esthétique, qu'on appelle le style d'un artiste. Je sentais, par la force de mes investissements, leur désordre, leur hasard, leur énigme, que la Photographie est un art *peu sûr*, tout comme le serait (si on se mettait en tête de l'établir) une science des corps désirables ou haïssables.

Je voyais bien qu'il s'agissait là des mouvements d'une subjectivité facile, qui tourne court, dès qu'on l'a dite : *j'aime/je n'aime pas* : qui de nous n'a sa table intérieure de goûts, de dégoûts, d'indifférences ? Mais précisément : j'ai toujours eu envie d'*argumenter* mes humeurs ; non pour les justifier ; encore moins pour emplir de mon individualité la scène du texte ; mais au contraire, pour l'offrir, la tendre, cette individualité, à une science du sujet, dont peu m'importe le nom, pourvu qu'elle parvienne (ce qui n'est pas encore joué) à une généralité qui ne me

réduise ni ne m'écrase. Il fallait donc y aller voir.

Je décidai alors de prendre pour guide de ma nouvelle analyse l'attrait que j'éprouvais pour certaines photos. Car, de cet attrait, au moins, j'étais sûr. Comment l'appeler ? De la fascination ? Non, telle photographie que je distingue et que j'aime n'a rien du point brillant qui se balance devant les yeux et fait dodeliner la tête ; ce qu'elle produit en moi est le contraire même de l'hébétude ; plutôt une agitation intérieure, une fête, un travail aussi, la pression de l'indicible qui veut se dire. Alors ? De l'intérêt ? Cela est court ; je n'ai pas besoin d'interroger mon émoi pour énumérer les différentes raisons qu'on a de s'intéresser à une photo ; on peut : soit désirer l'objet, le paysage, le corps qu'elle repré-

sente ; soit aimer ou avoir aimé l'être qu'elle nous donne à reconnaître ; soit s'étonner de ce qu'on voit ; soit admirer ou discuter la performance du photographe, etc. ; mais ces intérêts sont lâches, hétérogènes ; telle photo peut satisfaire l'un d'eux et m'intéresser faiblement ; et si telle autre m'intéresse fortement, je voudrais bien savoir ce qui, dans cette photo, fait *tilt* en moi. Aussi, il me semblait que le mot le plus juste pour désigner (provisoirement) l'attrait que certaines photos exercent sur moi, c'était celui d'*aventure*. Telle photo m'*advient*, telle autre non.

Le principe d'aventure me permet de faire exister la Photographie. Inversement, sans aventure, pas de photo. Je cite Sartre : « Les photos d'un journal peuvent très bien " ne rien me dire ", c'est-à-dire que je les regarde sans faire de position d'existence. Alors les personnes dont je vois la photographie sont bien atteintes à travers cette photographie, mais sans position existentielle, tout juste comme le Chevalier et la Mort, qui sont atteints à travers la gravure de Dürer, mais

sans que je les pose. On peut d'ailleurs trouver des cas où la photographie me laisse dans un tel état d'indifférence, que je n'effectue même pas la " mise en image ". La photographie est vaguement constituée en objet, et les personnages qui y figurent sont bien constitués en personnages, mais seulement à cause de leur ressemblance avec des êtres humains, sans intentionnalité particulière. Ils flottent entre le rivage de la perception, celui du signe et celui de l'image, sans aborder jamais aucun d'eux. »

Dans ce désert morose, telle photo, tout d'un coup, m'arrive ; elle m'anime et je l'anime. C'est donc ainsi que je dois nommer l'attrait qui la fait exister : une *animation*. La photo elle-même n'est en rien animée (je ne crois pas aux photos « vivantes ») mais elle m'anime : c'est ce que fait toute aventure.

Dans cette recherche de la Photographie, la phénoménologie me prêtait donc un peu de son projet et un peu de son langage. Mais c'était une phénoménologie vague, désinvolte, cynique même, tellement elle acceptait de déformer ou d'esquiver ses principes selon le bon plaisir de mon analyse. Tout d'abord, je ne sortais pas et je n'essayais pas de sortir d'un paradoxe : d'une part l'envie de pouvoir enfin nommer une essence de la Photographie, et donc d'esquisser le mouvement d'une science eidétique de la Photo; et d'autre part le sentiment intraitable que la Photographie n'est essentiellement, si l'on peut dire (contradiction dans les termes), que contingence, singularité, aventure : mes photos participaient toujours, jusqu'au bout, du « quelque chose quelconque » : n'est-ce pas

l'infirmité même de la Photographie, que cette difficulté à exister, qu'on appelle la banalité? Ensuite, ma phénoménologie acceptait de se compromettre avec une force, l'affect; l'affect était ce que je ne voulais pas réduire; étant irréductible, il était par là même ce à quoi je voulais, je devais réduire la Photo; mais pouvait-on retenir une intentionnalité affective, une visée de l'objet qui fût immédiatement pénétrée de désir, de répulsion, de nostalgie, d'euphorie? La phénoménologie classique, celle que j'avais connue dans mon adolescence (et il n'y en a pas eu d'autre depuis), je ne me rappelais pas qu'elle eût jamais parlé de désir ou de deuil. Certes, je devinais bien dans la Photographie, d'une façon très orthodoxe, tout un réseau d'essences : essences matérielles (obligeant à l'étude physique, chimique, optique de la Photo), et essences régionales (relevant, par exemple, de l'esthétique, de l'Histoire, de la sociologie); mais au moment d'arriver à l'essence de la Photographie en général, je bifurquais; au lieu de suivre la voie d'une ontologie formelle

(d'une Logique), je m'arrêtais, gardant avec moi, comme un trésor, mon désir ou mon chagrin ; l'essence prévue de la Photo ne pouvait, dans mon esprit, se séparer du « pathétique » dont elle est faite, dès le premier regard. J'étais semblable à cet ami qui ne s'était tourné vers la Photo que parce qu'elle lui permettait de photographier son fils. Comme *Spectator*, je ne m'intéressais à la Photographie que par « sentiment » ; je voulais l'approfondir, non comme une question (un thème), mais comme une blessure : je vois, je sens, donc je remarque, je regarde et je pense.

9

Je feuilletais une revue illustrée. Une photo m'arrêta. Rien de bien extraordinaire : la banalité (photographique) d'une insurrection au Nicaragua : rue en ruine, deux soldats casqués patrouillent ; au second plan, passent

42



*« Je compris très vite
que l' "aventure" de cette photo tenait
à la co-présence de deux éléments... »*

deux bonnes sœurs. Cette photo me plaisait ? M'intéressait ? M'intriguait ? Pas même. Simplement, elle existait (pour moi). Je compris très vite que son existence (son « aventure ») tenait à la co-présence de deux éléments discontinus, hétérogènes en ce qu'ils n'appartenaient pas au même monde (pas besoin d'aller jusqu'au contraste) : les soldats et les bonnes sœurs. Je pressentis une règle structurale (à la mesure de mon propre regard), et j'essayai tout de suite de la vérifier en inspectant d'autres photos du même reporter (le Hollandais Koen Wessing) : beaucoup de ces photos me retenaient parce qu'elles comportaient cette sorte de dualité que je venais de repérer. Ici, une mère et une fille déplorent à grands cris l'arrestation du père (Baudelaire : « la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie »), et cela se passe *en pleine campagne* (d'où ont-elles pu apprendre la nouvelle ? pour qui ces gestes ?). Là, sur une chaussée défoncée, un cadavre d'enfant sous un drap blanc ; les parents, les amis le contournent, désolés :

44



« ... le linge porté en pleurant par la mère
(pourquoi ce linge?)... »

Koen Wessing : Nicaragua, Parents découvrant le cadavre de leur enfant, 1979.

scène, hélas, banale, mais je remarquai des perturbances : le pied déchaussé du cadavre, le linge porté en pleurant par la mère (pourquoi ce linge ?), une femme au loin, une amie sans doute, tenant un mouchoir à son nez. Là encore, dans un appartement bombardé, les grands yeux de deux gosses, la chemise de l'un relevée sur son petit ventre (l'excès de ces yeux trouble la scène). Là enfin, adossés à un mur de maison, trois sandinistes, au bas du visage couvert d'un chiffon (puanteur ? clandestinité ? Je suis innocent, je ne connais pas les réalités de la guérilla) ; l'un tient un fusil au repos sur sa cuisse (je vois ses ongles) ; mais l'autre main s'ouvre et se tend, comme s'il expliquait et démontrait quelque chose. Ma règle fonctionnait d'autant mieux que d'autres photos du même reportage m'arrêtaient moins ; elles étaient belles, disaient bien la dignité et l'horreur de l'insurrection, mais elles ne comportaient à mes yeux aucune marque : leur homogénéité restait culturelle : c'étaient des « scènes », un peu à la Greuze, s'il n'y avait eu l'âpreté du sujet.

Ma règle était suffisamment plausible pour que j'essaye de nommer (j'en aurai besoin) ces deux éléments, dont la co-présence fondait, semblait-il, la sorte d'intérêt particulier que j'avais pour ces photos.

Le premier, visiblement, est une étendue, il a l'extension d'un champ, que je perçois assez familièrement en fonction de mon savoir, de ma culture ; 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 : l'insurrection, le Nicaragua, et tous les signes de l'une et de l'autre : des combattants pauvres, en civil, des rues en ruine, des morts, des douleurs, le soleil et les lourds yeux indiens. Des milliers de photos sont

faites de ce champ, et pour ces photos je puis, certes, éprouver une sorte d'intérêt général, parfois ému, mais dont l'émotion passe par le relais raisonnable d'une culture morale et politique. Ce que j'éprouve pour ces photos relève d'un affect *moyen*, presque d'un dressage. Je ne voyais pas, en français, de mot qui exprimât simplement cette sorte d'intérêt humain; mais en latin, ce mot, je crois, existe : c'est le *studium*, qui ne veut pas dire, du moins tout de suite, « l'étude », mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière. C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques : car c'est culturellement (cette connotation est présente dans le *studium*) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions.

Le second élément vient casser (ou scanner) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi

qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum*; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure — et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne).

Ayant ainsi distingué dans la Photographie deux thèmes (car en somme les photos que j'aimais étaient construites à la façon d'une sonate classique), je pouvais m'occuper successivement de l'un et de l'autre.

Beaucoup de photos sont, hélas, inertes sous mon regard. Mais même parmi celles qui ont quelque existence à mes yeux, la plupart ne provoquent en moi qu'un intérêt général, et si l'on peut dire, *poli* : en elles, aucun *punctum* : elles me plaisent ou me déplaisent sans me poindre : elles sont investies du seul *studium*. Le *studium*, c'est le champ très vaste du désir nonchalant, de l'intérêt divers, du goût inconséquent : *j'aime / je n'aime pas, I like / I don't*. Le *studium* est de l'ordre du *to like*, et non du *to love* ; il mobilise un demi-désir, un demi-vouloir ; c'est la même sorte d'intérêt vague, lisse, irresponsable, qu'on a pour des gens, des spectacles, des vêtements, des livres, qu'on trouve « bien ».

Reconnaître le *studium*, c'est fatalement rencontrer les intentions du photographe,

entrer en harmonie avec elles, les approuver, les désapprouver, mais toujours les comprendre, les discuter en moi-même, car la culture (dont relève le *studium*) est un contrat passé entre les créateurs et les consommateurs. Le *studium* est une sorte d'éducation (savoir et politesse) qui me permet de retrouver l'*Operator*, de vivre les visées qui fondent et animent ses pratiques, mais de les vivre en quelque sorte à l'envers, selon mon vouloir de *Spectator*. C'est un peu comme si j'avais à lire dans la Photographie les mythes du Photographe, fraternisant avec eux, sans y croire tout à fait. Ces mythes visent évidemment (c'est à quoi sert le mythe) à réconcilier la Photographie et la société (c'est nécessaire ? — Eh bien, oui : la Photo est *dangereuse*), en la dotant de *fonctions*, qui sont pour le Photographe autant d'alibis. Ces fonctions sont : informer, représenter, surprendre, faire signifier, donner envie. Et moi, *Spectator*, je les reconnais avec plus ou moins de plaisir : j'y investis mon *studium* (qui n'est jamais ma jouissance ou ma douleur).

Comme la Photographie est contingence pure et ne peut être que cela (c'est toujours *quelque chose* qui est représenté) — contrairement au texte qui, par l'action soudaine d'un seul mot, peut faire passer une phrase de la description à la réflexion —, elle livre tout de suite ces « détails » qui font le matériau même du savoir ethnologique. Lorsque William Klein photographie « Le Premier Mai 1959 » à Moscou, il m'apprend comment s'habillent les Russes (ce qu'après tout je ne sais pas) : je note la grosse casquette d'un garçon, la cravate d'un autre, le foulard de tête de la vieille, la coupe de cheveux d'un adolescent, etc. Je puis descendre encore dans le détail, remarquer que bien des hommes photographiés par Nadar avaient les ongles longs : question ethnographique : comment portait-on les ongles



« Le photographe m'apprend
comment s'habillent les Russes :
je note la grosse casquette d'un garçon,
la cravate d'un autre,
le foulard de tête de la vieille,
la coupe de cheveux d'un adolescent... »

à telle ou telle époque ? Cela, la Photographie peut me le dire, beaucoup mieux que les portraits peints. Elle me permet d'accéder à un infra-savoir ; elle me fournit une collection d'objets partiels et peut flatter en moi un certain fétichisme : car il y a un « moi » qui aime le savoir, qui éprouve à son égard comme un goût amoureux. De la même façon, j'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchantent à l'égal de certaines photographies ; j'ai appelé ces traits des « biographèmes » ; la Photographie a le même rapport à l'Histoire que le biographème à la biographie.

13

Le premier homme qui a vu la première photo (si l'on excepte Niepce, qui l'avait faite) a dû croire que c'était une peinture : même cadre, même perspective. La Photographie a

54

été, est encore tourmentée par le fantôme de la Peinture (Mapplethorpe représente une branche d'iris comme aurait pu le faire un peintre oriental) ; elle en a fait, à travers ses copies et ses contestations, la Référence absolue, paternelle, comme si elle était née du Tableau (c'est vrai, techniquement, mais seulement en partie ; car la *camera obscura* des peintres n'est que l'une des causes de la Photographie ; l'essentiel, peut-être, fut la découverte chimique). Rien ne distingue, eidétiquement, à ce point de ma recherche, une photographie, si réaliste soit-elle, d'une peinture. Le « pictorialisme » n'est qu'une exagération de ce que la Photo pense d'elle-même.

Ce n'est pourtant pas (me semble-t-il) par la Peinture que la Photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre. A l'origine de la Photo, on place toujours Niepce et Daguerre (même si le second a quelque peu usurpé la place du premier) ; or Daguerre, lorsqu'il s'est emparé de l'invention de Niepce, exploitait place du Château (à la République) un théâtre de panoramas animés par des mouve-

55

ments et des jeux de lumière. La *camera obscura*, en somme, a donné à la fois le tableau perspectif, la Photographie et le Diorama, qui sont tous les trois des arts de la scène ; mais si la Photo me paraît plus proche du Théâtre, c'est à travers un relais singulier (peut-être suis-je le seul à le voir) : la Mort. On connaît le rapport originel du théâtre et du culte des Morts : les premiers acteurs se détachaient de la communauté en jouant le rôle des Morts : se grimer, c'était se désigner comme un corps à la fois vivant et mort : buste blanchi du théâtre totémique, homme au visage peint du théâtre chinois, maquillage à base de pâte de riz du Katha Kali indien, masque du Nô japonais. Or c'est ce même rapport que je trouve dans la Photo ; si vivante qu'on s'efforce de la concevoir (et cette rage à « faire vivant » ne peut être que la dénégarion mythique d'un malaise de mort), la Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts.

J'imagine (c'est tout ce que je peux faire, puisque je ne suis pas photographe) que le geste essentiel de l'*Operator* est de surprendre quelque chose ou quelqu'un (par le petit trou de la chambre), et que ce geste est donc parfait lorsqu'il s'accomplit à l'insu du sujet photographié. De ce geste dérivent ouvertement toutes les photos dont le principe (il vaudrait mieux dire l'alibi) est le « choc » ; car le « choc » photographique (bien différent du *punctum*) consiste moins à traumatiser qu'à révéler ce qui était si bien caché, que l'acteur lui-même en était ignorant ou inconscient. Partant, toute une gamme de « surprises » (ainsi sont-elles pour moi, *Spectator* ; mais pour le Photographe, ce sont autant de « performances »).

La première surprise est celle du « rare »

(rareté du référent, bien entendu) ; un photographe, nous dit-on avec admiration, a mis quatre ans de recherches à composer une anthologie photographique de monstres (l'homme à deux têtes, la femme à trois seins, l'enfant à queue, etc. : tous souriants). 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 (j'ai appelé ailleurs ce geste le *numen* du tableau historique) : Bonaparte vient de toucher les Pestiférés de Jaffa ; sa main se retire ; de même, profitant de son action instantanée, la Photo immobilise une scène rapide dans son temps décisif : Apestéguy, lors de l'incendie de Publicis, photographie une femme en train de sauter d'une fenêtre. La troisième surprise est celle de la prouesse : « Depuis un demi-siècle, Harold D. Edgerton photographie la chute d'une goutte de lait, au millionième de seconde » (à peine besoin d'avouer que ce genre de photos ne me touche ni même ne m'intéresse : trop phénoménologue pour aimer autre chose qu'une

apparence à ma mesure). Une quatrième surprise est celle que le photographe attend des contorsions de la technique : surimpressions, anamorphoses, exploitation volontaire de certains défauts (décadrage, flou, trouble des perspectives) ; de grands photographes (Germaine Krull, Kertész, William Klein) ont joué de ces surprises, sans me convaincre, même si j'en comprends la portée subversive. Cinquième type de surprise : la trouvaille ; Kertész photographie la fenêtre d'une mansarde ; derrière la vitre deux bustes antiques regardent dans la rue (j'aime Kertész, mais je n'aime l'humour ni en musique ni dans la photographie) ; la scène peut être arrangée par le photographe ; mais dans le monde des *media* illustrés, c'est une scène « naturelle » que le bon reporter a eu le génie, c'est-à-dire la chance de surprendre : un émir en costume fait du ski.

Toutes ces surprises obéissent à un principe de défi (ce pour quoi elles me sont étrangères) : le photographe, tel un acrobate, doit défier les lois du probable ou même du pos-

sible ; à l'extrême, il doit défier celles de l'intéressant : la photo devient « surprenante » dès lors qu'on ne sait pas pourquoi elle a été prise ; quel motif et quel intérêt à photographier un nu à contre-jour dans l'embrasement d'une porte, l'avant d'une vieille auto dans l'herbe, un cargo à quai, deux bancs dans une prairie, des fesses de femme devant une fenêtre rustique, un œuf sur un ventre nu (photos primées à un concours d'amateurs) ? Dans un premier temps, la Photographie, pour surprendre, photographie le notable ; mais bientôt, par un renversement connu, elle décrète notable ce qu'elle photographie. Le « n'importe quoi » devient alors le comble sophistiqué de la valeur.

15

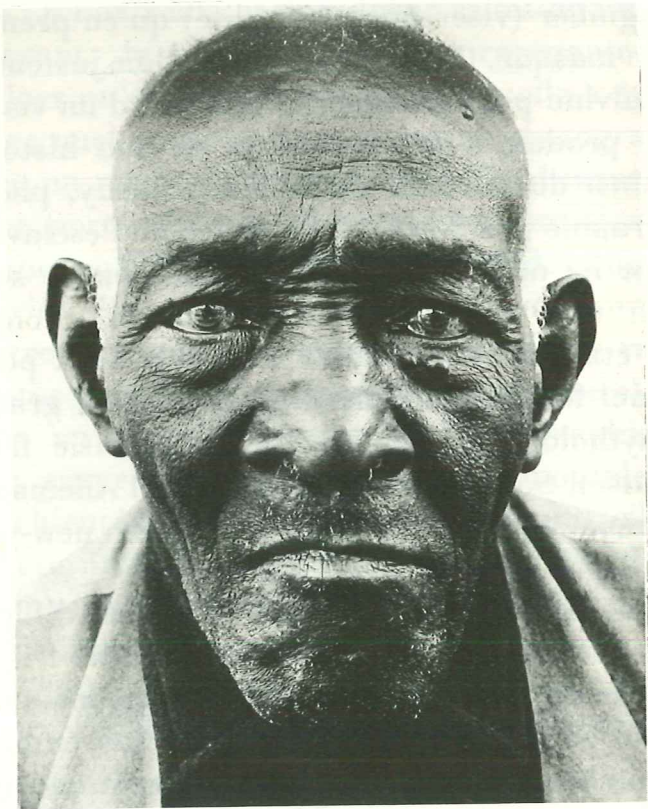
Puisque toute photo est contingente (et par là même hors sens), la Photographie ne peut

60

signifier (viser une généralité) qu'en prenant un masque. C'est ce mot qu'emploie justement Calvino pour désigner ce qui fait d'un visage le produit d'une société et de son histoire. Ainsi du portrait de William Casby, photographié par Avedon : l'essence de l'esclavage est ici mise à nu : le masque, c'est le sens, en tant qu'il est absolument pur (comme il était dans le théâtre antique). C'est pourquoi les grands portraitistes sont de grands mythologues : Nadar (la bourgeoisie française), Sander (les Allemands de l'Allemagne prénazie), Avedon (la *high-class* new-yorkaise).

Le masque est pourtant la région difficile de la Photographie. La société, semble-t-il, se méfie du sens pur : elle veut du sens, mais elle veut en même temps que ce sens soit entouré d'un bruit (comme on dit en cybernétique) qui le fasse moins aigu. Aussi la photo dont le sens (je ne dis pas l'effet) est trop impressif, est vite détournée ; on la consomme esthétiquement, non politiquement. La Photographie du Masque est en effet suffisamment

61



*« Le masque, c'est le sens,
en tant qu'il est absolument pur... »*

critique pour inquiéter (en 1934, les Nazis censurèrent Sander parce que ses « visages du temps » ne répondaient pas à l'archétype nazi de la race), mais d'autre part elle est trop discrète (ou trop « distinguée ») pour constituer vraiment une critique sociale efficace, du moins selon les exigences du militantisme : quelle science engagée reconnaîtrait l'intérêt de la physiognomonie ? L'aptitude à percevoir le sens, politique ou moral, d'un visage n'est-elle pas elle-même une déviation de classe ? Et encore c'est trop dire : le Notaire de Sander est empreint d'importance et de raideur, son Huissier d'affirmation et de brutalité ; mais jamais un notaire ou un huissier n'auraient pu lire ces signes. Comme distance, le regard social passe ici nécessairement par le relais d'une esthétique fine, qui la rend vaine : il n'est critique que chez ceux qui sont déjà aptes à la critique. Cette impasse est un peu celle de Brecht : il fut hostile à la Photographie en raison (disait-il) de la faiblesse de son pouvoir critique ; mais son théâtre n'a jamais pu lui-même être politique-



« Les nazis censurèrent Sander parce que ses visages du temps ne répondaient pas à l'esthétique de la race nazie. »

ment efficace, à cause de sa subtilité et de sa qualité esthétique.

Si l'on excepte le domaine de la Publicité, où le sens ne doit être clair et distinct qu'en raison de sa nature mercantile, la sémiologie de la Photographie est donc limitée aux performances admirables de quelques portraitistes. Pour le reste, pour le tout-venant des « bonnes » photos, tout ce qu'on peut dire de mieux, c'est que l'*objet parle*, il induit, vaguement, à penser. Et encore : même cela risque d'être senti comme dangereux. A la limite, point de sens du tout, c'est plus sûr : les rédacteurs de *Life* refusèrent les photos de Kertész, à son arrivée aux États-Unis, en 1937, parce que, dirent-ils, ses images « parlaient trop » ; elles faisaient réfléchir, suggéraient un sens — un autre sens que la lettre. Au fond la Photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révulse ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est *pensive*.

Une vieille maison, un porche d'ombre, des tuiles, une décoration arabe passée, un homme assis contre le mur, une rue déserte, un arbre méditerranéen (*Alhambra*, de Charles Clifford): cette photo ancienne (1854) me touche: c'est tout simplement que là j'ai envie de vivre. Cette envie plonge en moi à une profondeur et selon des racines que je ne connais pas: chaleur du climat? Mythe méditerranéen, apollinisme? Déshérence? Retraite? Anonymat? Noblesse? Quoi qu'il en soit (de moi-même, de mes mobiles, de mon fantasme), j'ai envie de vivre là-bas, *en finesse* – et cette finesse, la photo de tourisme ne la satisfait jamais. Pour moi, les photographies de paysages (urbains ou campagnards) doivent être *habitables*, et non visitables. Ce désir d'habitation, si je l'observe



« C'est là que je voudrais vivre... »

bien en moi-même, n'est ni onirique (je ne rêve pas d'un site extravagant) ni empirique (je ne cherche pas à acheter une maison selon les vues d'un prospectus d'agence immobilière); il est fantasmatique, relève d'une sorte de voyance qui semble me porter en avant, vers un temps utopique, ou me reporter en arrière, je ne sais où de moi-même: double mouvement que Baudelaire a chanté dans *l'Invitation au Voyage* et la *Vie Antérieure*. Devant ces paysages de prédilection, tout se passe comme si *j'étais sûr* d'y avoir été ou de devoir y aller. Or Freud dit du corps maternel qu'« il n'est point d'autre lieu dont on puisse dire avec autant de certitude qu'on y a déjà été ». Telle serait alors l'essence du paysage (choisi par le désir): *heimlich*, réveillant en moi la Mère (nullement inquiétante).

Chevrier-
Thibaudeau

Ayant de la sorte passé en revue les *intérêts sages* qu'éveillai en moi certaines photos, il me semblait constater que le *studium*, pour autant qu'il n'est pas traversé, fouetté, zébré par un détail (*punctum*) qui m'attire ou me blesse, engendrait un type de photo très répandu (le plus répandu du monde), qu'on pourrait appeler la *photographie unaire*. Dans la grammaire générative, une transformation est unaire, si, à travers elle, une seule suite est générée par la base: telles sont les transformations: passive, négative, interrogative et emphatique. La Photographie est unaire lorsqu'elle transforme emphatiquement la « réalité » sans la dédoubler, la faire vaciller (l'emphase est une force de cohésion): aucun duel, aucun indirect, aucune disturbance. La Photographie unaire a tout pour

être banale, l'« unité » de la composition étant la première règle de la rhétorique vulgaire (et notamment scolaire) : « Le sujet, dit un conseil aux amateurs photographes, doit être simple, débarrassé d'accessoires inutiles ; cela porte un nom : la recherche de l'unité. »

Les photos de reportage sont très souvent des photographies unaires (la photo unaire n'est pas forcément paisible). Dans ces images, pas de *punctum* : du choc — la lettre peut traumatiser —, mais pas de trouble ; la photo peut « crier », non blesser. Ces photos de reportage sont reçues (d'un seul coup), c'est tout. Je les feuillette, je ne les remémore pas ; en elles, jamais un détail (dans tel coin) ne vient couper ma lecture : je m'y intéresse (comme je m'intéresse au monde), je ne les aime pas.

Une autre photo unaire, c'est la photo pornographique (je ne dis pas érotique : l'érotique est un pornographique dérangé, fissuré). Rien de plus homogène qu'une photographie pornographique. C'est une photo toujours naïve, sans intention et sans calcul.

Comme une vitrine qui ne montrerait, éclairé, qu'un seul joyau, elle est tout entière constituée par la présentation d'une seule chose, le sexe : jamais d'objet second, intempestif, qui vienne cacher à moitié, retarder ou distraire. Preuve *a contrario* : Mapplethorpe fait passer ses gros plans de sexes, du pornographique à l'érotique, en photographiant de très près les mailles du slip : la photo n'est plus unaire, puisque je m'intéresse au grain du tissu.

Dans cet espace très habituellement unaire, parfois (mais, hélas, rarement) un « détail » m'attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c'est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d'une valeur supérieure. Ce « détail » est le *punctum* (ce qui me point).

Il n'est pas possible de poser une règle de

liaison entre le *studium* et le *punctum* (quand il se trouve là). Il s'agit d'une co-présence, c'est tout ce qu'on peut dire : les bonnes sœurs « se trouvaient là », passant au fond, quand Wessing a photographié les soldats nicaraguayens ; du point de vue de la réalité (qui est peut-être celui de l'*Operator*), toute une causalité explique la présence du « détail » : l'Église est implantée dans ces pays d'Amérique latine, les bonnes sœurs sont des infirmières, on les laisse circuler, etc. ; mais de mon point de vue de *Spectator*, le détail est donné par chance et pour rien ; le tableau n'est en rien « composé » selon une logique créative ; la photo sans doute est duelle, mais cette dualité n'est le moteur d'aucun « développement », comme il se passe dans le discours classique. Pour percevoir le *punctum*, aucune analyse ne me serait donc utile (mais peut-être, on le verra, parfois, le souvenir) : il suffit que l'image soit suffisamment grande, que je n'aie pas à la scruter (cela ne servirait à rien), que, donnée en pleine page, je la reçoive en plein visage.

Très souvent, le *punctum* est un « détail », c'est-à-dire un objet partiel. Aussi, donner des exemples de *punctum*, c'est, d'une certaine façon, *me livrer*.

Voici une famille noire américaine, photographiée en 1926 par James Van der Zee. Le *studium* est clair : je m'intéresse avec sympathie, en bon sujet culturel, à ce que dit la photo, car elle parle (c'est une « bonne » photo) : elle dit la respectabilité, le familialisme, le conformisme, l'endimanchement, un effort de promotion sociale pour se parer des attributs du Blanc (effort touchant, tant il est naïf). Le spectacle m'intéresse, mais il ne me « point » pas. Ce qui me point, chose curieuse à dire, c'est la large ceinture de la sœur (ou de la fille) — ô négresse nourricière — ses bras croisés derrière le dos, à la façon d'une

écolière, et surtout *ses souliers à brides* (pourquoi un démodé aussi daté me touche-t-il? Je veux dire : à quelle date me renvoie-t-il?). Ce *punctum*-là remue en moi une grande bienveillance, presque un attendrissement. Cependant, le *punctum* ne fait pas acception de morale ou de bon goût; le *punctum* peut être mal élevé. William Klein a photographié les gosses d'un quartier italien de New York (1954); c'est touchant, amusant, mais ce que je vois, avec obstination, ce sont les mauvaises dents du petit garçon. Kertész, en 1926, a fait un portrait de Tzara jeune (avec un monocle); mais ce que je remarque, par ce supplément de vue qui est comme le don, la grâce du *punctum*, c'est la main de Tzara posée sur le chambranle de la porte : grande main aux ongles peu nets.

Si fulgurant qu'il soit, le *punctum* a, plus ou moins virtuellement, une force d'expansion. Cette force est souvent métonymique. Il y a une photographie de Kertész (1921) qui représente un violoneux tzigane, aveugle, conduit par un gosse; or ce que je vois, par



Les souliers à brides.



« Ce que je vois avec obstination
ce sont les mauvaises dents
du petit garçon... »

cet « œil qui pense » et me fait ajouter quelque chose à la photo, c'est la chaussée en terre battue ; le grain de cette chaussée terreuse me donne la certitude d'être en Europe centrale ; je perçois le référent (ici, la photographie se dépasse vraiment elle-même : n'est-ce pas la seule preuve de son art ? S'annuler comme *medium*, n'être plus un signe, mais la chose même ?), je reconnais, de tout mon corps, les bourgades que j'ai traversées lors d'anciens voyages en Hongrie et en Roumanie.

Il y a une autre expansion du *punctum* (moins proustienne) : lorsque, paradoxe, tout en restant un « détail », il emplit toute la photographie. Duane Michals a photographié Andy Warhol : portrait provocant, puisque Andy Warhol se cache le visage de ses deux mains. Je n'ai aucune envie de commenter intellectuellement ce jeu de cache (cela, c'est du *Studium*) ; car pour moi, Andy Warhol ne cache rien ; il me donne à lire ouvertement ses mains ; et le *punctum*, ce n'est pas le geste, c'est la matière un peu repoussante de ces ongles spatulés, à la fois mous et cernés.



« Je reconnais de tout mon corps
les bourgades que j'ai traversées
lors d'anciens voyages
en Hongrie et en Roumanie... »

Certains détails pourraient me « poindre ». S'ils ne le font pas, c'est sans doute parce qu'ils ont été mis là intentionnellement par le photographe. Dans *Shinohiera, fighter painter*, de William Klein (1961), la tête monstrueuse du personnage ne me dit rien, parce que je vois bien que c'est un artifice de la prise de vue. Des soldats sur fond de bonnes sœurs m'avaient servi d'exemple pour faire entendre ce qu'était à mes yeux le *punctum* (là, vraiment élémentaire); mais lorsque Bruce Gilden photographie côte à côte une religieuse et des travestis (New Orleans, 1973), le contraste, voulu (pour ne pas dire : appuyé), ne produit sur moi aucun effet (sinon, même, d'agacement). Ainsi le détail qui m'intéresse n'est pas, ou du moins n'est pas rigoureusement, intentionnel, et probable-

ment ne faut-il pas qu'il le soit ; il se trouve dans le champ de la chose photographiée comme un supplément à la fois inévitable et gracieux ; il n'atteste pas obligatoirement l'art du photographe ; il dit seulement ou bien que le photographe se trouvait là, ou bien, plus pauvrement encore, qu'il ne pouvait pas ne pas photographier l'objet partiel en même temps que l'objet total (comment Kertész aurait-il pu « séparer » la chaussée du violoneux qui s'y promène ?). La voyance du Photographe ne consiste pas à « voir » mais à se trouver là. Et surtout, imitant Orphée, qu'il ne se retourne pas sur ce qu'il conduit et me donne !

21

Un détail emporte toute ma lecture ; c'est une mutation vive de mon intérêt, une fulguration. Par la marque de *quelque chose*, la

80

photo n'est plus *quelconque*. Ce *quelque chose* a fait *tilt*, il a provoqué en moi un petit ébranlement, un *satori*, le passage d'un vide (peu importe que le référent en soit dérisoire). Chose bizarre : le geste vertueux qui s'empare des photos « sages » (investies par un simple *studium*) est un geste paresseux (feuilleter, regarder vite et mollement, traîner et se hâter) ; au contraire, la lecture du *punctum* (de la photo pointée, si l'on peut dire) est à la fois courte et active, ramassée comme un fauve. Ruse du vocabulaire : on dit « développer une photo » ; mais ce que l'action chimique développe, c'est l'indéveloppable, une essence (de blessure), ce qui ne peut se transformer, mais seulement se répéter sous les espèces de l'insistance (du regard insistant). Ceci rapproche la Photographie (certaines photographies) du Haïku. Car la notation d'un haïku, elle aussi, est indéveloppable : tout est donné, sans provoquer l'envie ou même la possibilité d'une expansion rhétorique. Dans les deux cas, on pourrait, on devrait parler d'une *immobilité vive* : liée à

81

un détail (à un détonateur), une explosion fait une petite étoile à la vitre du texte ou de la photo : ni le Haïku ni la Photo ne font « rêver ».

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 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.



*« Je congédie tout savoir,
toute culture... je ne vois
que l'immense col Danton du gosse,
la poupée au doigt de la fille... »*

Le *studium* est en définitive toujours codé, le *punctum* ne l'est pas (j'espère ne pas abuser de ces mots). Nadar, en son temps (1882), a photographié Savorgnan de Brazza entouré de deux jeunes nègres habillés en matelots ; l'un des deux mousses, bizarrement, a posé sa main sur la cuisse de Brazza ; ce geste incongru a tout pour fixer mon regard, constituer un *punctum*. Et pourtant, ce n'en est pas un ; car je code immédiatement, que je le veuille ou non, la posture comme « farfelue » (le *punctum*, pour moi, ce sont les bras croisés du second mousse). Ce que je peux nommer ne peut réellement me poindre. L'impuissance à nommer est un bon symptôme de trouble. Mapplethorpe a photographié Bob Wilson et Phil Glass. Bob Wilson me retient, mais je n'arrive pas à dire pourquoi, c'est-à-



« Le *punctum*, pour moi,
ce sont les bras croisés
du second mousse. »



« Bob Wilson me retient,
mais je n'arrive pas à dire pourquoi... »

dire où : est-ce le regard, la peau, la position des mains, les chaussures de basket ? L'effet est sûr, mais il est irrepérable, il ne trouve pas son signe, son nom ; il est coupant et atterrit cependant dans une zone vague de moi-même ; il est aigu et étouffé, il crie en silence. Bizarre contradiction : c'est un éclair qui flotte.

Rien d'étonnant alors à ce que parfois, en dépit de sa netteté, il ne se révèle qu'après coup, lorsque la photo étant loin de mes yeux, je pense à elle de nouveau. Il arrive que je puisse mieux connaître une photo dont je me souviens qu'une photo que je vois, comme si la vision directe orientait à faux le langage, l'engageant dans un effort de description qui, toujours, manquera le point de l'effet, le *punctum*. A lire la photo de Van der Zee, je croyais avoir repéré ce qui m'émouvait : les souliers à brides de la négresse endimanchée ; mais cette photo a travaillé en moi, et plus tard j'ai compris que le vrai *punctum* était le collier qu'elle portait au ras du cou ; car (sans doute) c'était ce même collier (mince cordon.

d'or tressé) que j'avais toujours vu porté par une personne de ma famille, et qui, elle une fois disparue, est resté enfermé dans une boîte familiale d'anciens bijoux (cette sœur de mon père ne s'était jamais mariée, avait vécu en vieille fille près de sa mère, et j'en avais toujours eu de la peine, pensant à la tristesse de sa vie provinciale). Je venais de comprendre que tout immédiat, tout incisif qu'il fût, le *punctum* pouvait s'accommoder d'une certaine latence (mais jamais d'aucun examen).

Au fond — ou à la limite — pour bien voir une photo, il vaut mieux lever la tête ou fermer les yeux. « La condition préalable à l'image, c'est la vue », disait Janouch à Kafka. Et Kafka souriait et répondait : « On photographie des choses pour se les chasser de l'esprit. Mes histoires sont une façon de fermer les yeux. » La photographie doit être silencieuse (il y a des photos tonitruantes, je ne les aime pas) : ce n'est pas une question de « discrétion », mais de musique. La subjectivité absolue ne s'atteint que dans un état, un

effort de silence (fermer les yeux, c'est faire parler l'image dans le silence). La photo me touche si je la retire de son bla-bla ordinaire : « *Technique* », « *Réalité* », « *Reportage* », « *Art* », etc. : ne rien dire, fermer les yeux, laisser le détail remonter seul à la conscience affective.

Dernière chose sur le *punctum* : qu'il soit cerné ou non, c'est un supplément : c'est ce que j'ajoute à la photo et *qui cependant y est déjà*. Aux deux gosses débiles de Lewis H. Hine, je n'ajoute nullement la dégénérescence du profil : le code le dit avant moi, prend ma place, ne me laisse pas parler ; ce que j'ajoute — et qui, bien sûr, est déjà sur l'image —, c'est le col, le pansement. Est-ce qu'au cinéma j'ajoute à l'image ? — Je ne crois pas ; je n'ai pas le temps : devant

l'écran, je ne suis pas libre de fermer les yeux ; sinon, les rouvrant, je ne retrouverais pas la même image ; je suis astreint à une voracité continue ; une foule d'autres qualités, mais pas de *pensivité* ; d'où l'intérêt pour moi du photogramme.

Pourtant 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. Or, devant des milliers de photos, y compris celles qui possèdent un bon *studium*, je ne sens aucun champ aveugle : tout ce qui se passe à l'intérieur du cadre meurt absolument, ce cadre franchi. 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 : ils sont anesthésiés et fichés, comme des papillons. Cependant, dès qu'il y a *punctum*, un champ aveugle se crée (se devine) : à cause de son collier rond, la négresse endimanchée a

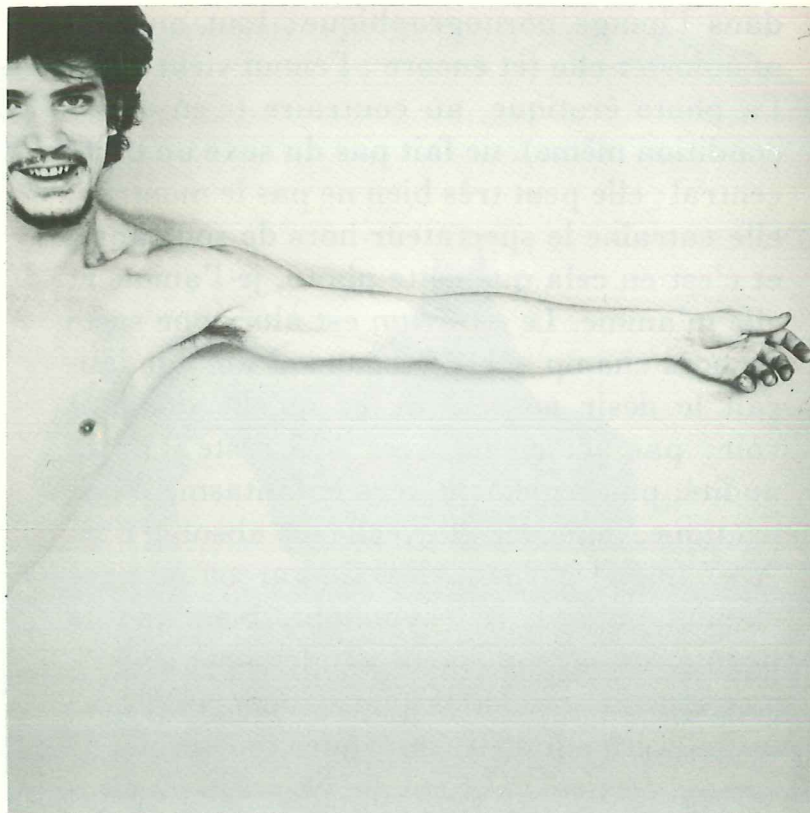
eu, pour moi, toute une vie extérieure à son portrait ; Bob Wilson, doué d'un *punctum* irrepérable, j'ai envie de le rencontrer. Voici la reine Victoria photographiée (en 1863) par George W. Wilson ; elle est sur un cheval, dont sa jupe couvre dignement la croupe (cela, c'est l'intérêt historique, le *studium*) ; mais à côté d'elle, attirant mon regard, un aide en kilt tient la bride de la monture : c'est le *punctum* ; car même si je ne connais pas bien le statut social 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 adviendrait-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.

La présence (la dynamique) de ce champ aveugle, c'est, je crois, ce qui distingue la photo érotique de la photo pornographique. La pornographie représente ordinairement le sexe, elle en fait un objet immobile (un



« Queen Victoria, entirely unaesthetic... »
(Virginia Woolf)

fétiche), encensé comme un dieu qui ne sort pas de sa niche ; pour moi, pas de *punctum* dans l'image pornographique ; tout au plus m'amuse-t-elle (et encore : l'ennui vient vite). La photo érotique, au contraire (c'en est la condition même), ne fait pas du sexe un objet central ; elle peut très bien ne pas le montrer ; elle entraîne le spectateur hors de son cadre, et c'est en cela que cette photo, je l'anime et elle m'anime. Le *punctum* est alors une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir : pas seulement vers « le reste » de la nudité, pas seulement vers le fantasme d'une pratique, mais vers l'excellence absolue d'un être, âme et corps mêlés. Ce garçon au bras étendu, au sourire rayonnant, bien que sa beauté ne soit nullement académique et qu'il soit à demi sorti de la photo, déporté à l'extrême vers un côté du cadre, incarne une sorte d'érotisme allègre ; la photo m'induit à distinguer le désir lourd, celui de la pornographie, du désir léger, du désir bon, celui de l'érotisme ; après tout, peut-être est-ce une



« ... la main dans
son bon degré d'ouverture,
sa densité d'abandon... »

question de « chance » : le photographe a fixé la main du garçon (Mapplethorpe lui-même, je crois) dans son bon degré d'ouverture, sa densité d'abandon : quelques millimètres de plus ou de moins, et le corps deviné n'eût plus été offert avec bienveillance (le corps pornographique, compact, se montre, il ne se donne pas, en lui aucune générosité) : le Photographe a trouvé *le bon moment*, le *kairos* du désir.

24

Cheminant ainsi de photo en photo (à vrai dire, toutes publiques, jusqu'à présent), j'avais peut-être appris comment marchait mon désir, mais je n'avais pas découvert la nature (l'*eïdos*) de la Photographie. Il me fallait convenir que mon plaisir était un médiateur imparfait, et qu'une subjectivité réduite à son projet hédoniste ne pouvait reconnaître

95

l'universel. Je devais descendre davantage en moi-même pour trouver l'évidence de la Photographie, cette chose qui est vue par quiconque regarde une photo, et qui la distingue à ses yeux de toute autre image. Je devais faire ma palinodie.

II



Or, un soir de novembre, peu de temps après la mort de ma mère, je rangeai des photos. Je n'espérais pas la « retrouver », je n'attendais rien de « ces photographies d'un être, devant lesquelles on se le rappelle moins bien qu'en se contentant de penser à lui » (Proust). Je savais bien que, par cette fatalité qui est l'un des traits les plus atroces du deuil, j'aurais beau consulter des images, je ne pourrais jamais plus me rappeler ses traits (les appeler tout entiers à moi). Non, je voulais, selon le vœu de Valéry à la mort de sa mère, « écrire un petit recueil sur elle, pour moi seul » (peut-être l'écrirai-je un jour, afin qu'imprimée, sa mémoire dure au moins le temps de ma propre notoriété). De plus, ces photos, si l'on

Proust,
III.886

Valéry,
51

excepte celle que j'avais publiée, où l'on voit ma mère jeune marcher sur une plage des Landes et où je « retrouvais » sa démarche, sa santé, son rayonnement — mais non son visage, trop lointain —, ces photos que j'avais d'elle, je ne pouvais même pas dire que je les aimais : je ne me mettais pas à les contempler, je ne m'abîmais pas en elles. Je les égrenais, mais aucune ne me paraissait vraiment « bonne » : ni performance photographique, ni résurrection vive du visage aimé. Si je venais un jour à les montrer à des amis, je pouvais douter qu'elles leur parlent.

26

Pour beaucoup de ces photos, c'était l'Histoire qui me séparait d'elles. L'Histoire, n'est-ce pas simplement ce temps où nous n'étions pas nés ? Je lisais mon inexistence dans les vêtements que ma mère avait portés

100

avant que je puisse me souvenir d'elle. Il y a une sorte de stupéfaction à voir un être familier habillé *autrement*. Voici, vers 1913, ma mère en grande toilette de ville, toque, plume, gants, linge délicat surgissant aux poignets et à l'encolure, d'un « chic » démenti par la douceur et la simplicité de son regard. C'est la seule fois que je la vois ainsi, prise dans une Histoire (des goûts, des modes, des tissus) : mon attention est alors détournée d'elle vers l'accessoire qui a péri ; car le vêtement est périssable, il fait à l'être aimé un second tombeau. Pour « retrouver » ma mère, fugitivement, hélas, et sans jamais pouvoir tenir longtemps cette résurrection, il faut que, bien plus tard, je retrouve sur quelques photos les objets qu'elle avait sur sa commode, un poudrier en ivoire (j'aimais le bruit du couvercle), un flacon de cristal à biseaux, ou encore une chaise basse que j'ai aujourd'hui près de mon lit, ou encore les panneaux de raphia qu'elle disposait au-dessus du divan, les grands sacs qu'elle aimait (dont les formes confortables démentaient l'idée bourgeoise du « sac à main »).

101

Ainsi, la vie de quelqu'un dont l'existence a précédé d'un peu la nôtre tient enclose dans sa particularité la tension même de l'Histoire, son partage. L'Histoire est hystérique : elle ne se constitue que si on la regarde — et pour la regarder, il faut en être exclu. Comme âme vivante, je suis le contraire même de l'Histoire, ce qui la dément, la détruit au profit de ma seule histoire (impossible pour moi de croire aux « témoins » ; impossible du moins d'en être un ; Michelet n'a pour ainsi dire rien pu écrire sur son propre temps). Le temps où ma mère a vécu *avant moi*, c'est ça, pour moi, l'Histoire (c'est d'ailleurs cette époque qui m'intéresse le plus, historiquement). Aucune anamnèse ne pourra jamais me faire entrevoir ce temps à partir de moi-même (c'est la définition de l'anamnèse) — alors que, contemplant une photo où elle me serre, enfant, contre elle, je puis réveiller en moi la douceur froissée du crêpe de Chine et le parfum de la poudre de riz.

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

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

devant telle photo « c'est *presque* elle! » m'était plus déchirant que de dire devant telle autre : « ce n'est pas du tout elle ». Le *presque* : régime atroce de l'amour, mais aussi statut décevant du rêve — ce pour quoi je hais les rêves. Car je rêve souvent d'elle (je ne rêve que d'elle), mais ce n'est jamais tout à fait elle : elle a parfois, dans le rêve, quelque chose d'un peu déplacé, d'excessif : par exemple, enjouée, ou désinvolte — ce qu'elle n'était jamais ; ou encore, je *sais* que c'est elle, mais je ne *vois* pas ses traits (mais *voit-on*, en rêve, ou *sait-on* ?) : je rêve d'elle, je ne la rêve pas. Et devant la photo, comme dans le rêve, c'est le même effort, le même travail sisyphéen : remonter, tendu, vers l'essence, redescendre sans l'avoir contemplée, et recommencer.

Pourtant, il y avait toujours dans ces photos de ma mère une place réservée, préservée : la clarté de ses yeux. Ce n'était pour le moment qu'une luminosité toute physique, la trace photographique d'une couleur, le bleu-vert de ses prunelles. Mais cette lumière

était déjà une sorte de médiation qui me conduisait vers une identité essentielle, le génie du visage aimé. Et puis, si imparfaites fussent-elles, chacune de ces photos manifestait le sentiment juste qu'elle avait dû éprouver chaque fois qu'elle s'était « laissé » photographier : ma mère « se prêtait » à la photographie, craignant que le refus ne se tournât en « attitude » ; elle réussissait cette épreuve de se placer devant l'objectif (acte inévitable) *avec discrétion* (mais sans rien du théâtre contracté de l'humilité ou de la bouderie) ; car elle savait toujours substituer à une valeur morale, une valeur supérieure, une valeur civile. Elle ne se débattait pas avec son image, comme je le fais avec la mienne : elle ne se *supposait* pas.

J'allais ainsi, seul dans l'appartement où elle venait de mourir, regardant sous la

lampe, une à une, ces photos de ma mère, remontant peu à peu le temps avec elle, cherchant la vérité du visage que j'avais aimé. Et je la découvris.

La photographie était très ancienne. Cartonnée, les coins mâchés, d'un sépia pâli, elle montrait à peine deux jeunes enfants debout, formant groupe, au bout d'un petit pont de bois dans un Jardin d'Hiver au plafond vitré. Ma mère avait alors cinq ans (1898), son frère en avait sept. Lui appuyait son dos à la balustrade du pont, sur laquelle il avait étendu son bras ; elle, plus loin, plus petite, se tenait de face ; on sentait que le photographe lui avait dit : « Avance un peu, qu'on te voie » ; elle avait joint ses mains, l'une tenant l'autre par un doigt, comme font souvent les enfants, d'un geste maladroit. Le frère et la sœur, unis entre eux, je le savais, par la désunion des parents, qui devaient divorcer peu de temps après, avaient posé côte à côte, seuls, dans la trouée des feuillages et des palmes de la serre (c'était la maison où ma mère était née, à Chennevières-sur-Marne).

J'observai la petite fille et je retrouvai enfin ma mère. La clarté de son visage, la pose naïve de ses mains, la place qu'elle avait occupée docilement sans se montrer ni se cacher, son expression enfin, qui la distinguait, comme le Bien du Mal, de la petite fille hystérique, de la poupée minaudante qui joue aux adultes, tout cela formait la figure d'une *innocence* souveraine (si l'on veut bien prendre ce mot selon son étymologie, qui est « Je ne sais pas nuire »), tout cela avait transformé la pose photographique dans ce paradoxe intenable et que toute sa vie elle avait tenu : l'affirmation d'une douceur. Sur cette image de petite fille je voyais la bonté qui avait formé son être tout de suite et pour toujours, sans qu'elle la tînt de personne ; comment cette bonté a-t-elle pu sortir de parents imparfaits, qui l'aimèrent mal, bref : d'une famille ? Sa bonté était précisément hors-jeu, elle n'appartenait à aucun système, ou du moins elle se situait à la limite d'une morale (évangélique, par exemple) ; je ne pourrais mieux la définir que par ce trait (parmi



*« Quel est, à votre avis,
le plus grand photographe du monde ?
— Nadar. »*

d'autres) : qu'elle ne me fit jamais, de toute notre vie commune, une seule « observation ». Cette circonstance extrême et particulière, si abstraite par rapport à une image, était présente cependant dans le visage qu'elle avait sur la photographie que je venais de retrouver. « Pas une image juste, juste une image », dit Godard. Mais mon chagrin voulait une image juste, une image qui fût à la fois justice et justesse : juste une image, mais une image juste. Telle était pour moi la Photographie du Jardin d'Hiver.

Pour une fois, la photographie me donnait un sentiment aussi sûr que le souvenir, tel que l'éprouva Proust, lorsque se baissant un jour pour se déchausser il aperçut brusquement dans sa mémoire le visage de sa grand-mère véritable, « dont pour la première fois je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante ». L'obscur photographe de Chennevières-sur-Marne avait été le médiateur d'une vérité, à l'égal de Nadar donnant de sa mère (ou de sa femme, on ne sait) l'une des plus belles photos au monde ; il

Proust,
II, 756

avait produit une photo surrogatoire, qui tenait plus que ce que l'être technique de la photographie peut raisonnablement promettre. Ou encore (car je cherche à dire cette vérité), cette Photographie du Jardin d'Hiver était pour moi comme la dernière musique qu'écrivit Schumann avant de sombrer, ce premier *Chant de l'Aube*, qui s'accorde à la fois à l'être de ma mère et au chagrin que j'ai de sa mort ; je ne pourrais dire cet accord que par une suite infinie d'adjectifs ; j'en fais l'économie, persuadé cependant que cette photographie rassemblait tous les prédicats possibles dont se constituait l'être de ma mère, et dont, inversement, la suppression ou l'altération partielle m'avait renvoyé aux photos d'elle qui m'avaient laissé insatisfait. Ces photos-là, que la phénoménologie appellerait des objets « quelconques », n'étaient qu'analogiques, suscitant seulement son identité, non sa vérité ; mais la Photographie du Jardin d'Hiver, elle, était bien essentielle, elle accomplissait pour moi, utopiquement, *la science impossible de l'être unique*.

Je ne pouvais non plus omettre de ma réflexion ceci : que j'avais découvert cette photo en remontant le Temps. Les Grecs entraient dans la Mort à reculons : ce qu'ils avaient devant eux, c'était leur passé. Ainsi ai-je remonté une vie, non la mienne, mais celle de qui j'aimais. Parti de sa dernière image, prise l'été avant sa mort (si lasse, si noble, assise devant la porte de notre maison, entourée de mes amis), je suis arrivé, remontant trois quarts de siècle, à l'image d'une enfant : je regarde intensément vers le Souverain Bien de l'enfance, de la mère, de la mère-enfant. Certes, je la perdais alors deux fois, dans sa fatigue finale et dans sa première photo, pour moi la dernière ; mais c'est alors aussi que tout basculait et que je la retrouvais enfin *telle qu'en elle-même...*

Ce mouvement de la Photo (de l'ordre des photos), je l'ai vécu dans la réalité. A la fin de sa vie, peu de temps avant le moment où j'ai regardé ses photographies et découvert la Photo du Jardin d'Hiver, ma mère était faible, très faible. Je vivais dans sa faiblesse (il m'était impossible de participer à un monde de force, de sortir le soir, toute mondanité me faisait horreur). Pendant sa maladie, je la soignais, lui tendais le bol de thé qu'elle aimait parce qu'elle pouvait y boire plus commodément que dans une tasse, elle était devenue ma petite fille, rejoignant pour moi l'enfant essentielle qu'elle était sur sa première photo. Chez Brecht, par un renversement que j'admirais autrefois beaucoup, c'est le fils qui éduque (politiquement) la mère; pourtant, ma mère, je ne l'ai jamais éduquée, convertie à quoi que ce soit; en un sens, je ne lui ai jamais « parlé », je n'ai jamais « discouru » devant elle, pour elle; nous pensions sans nous le dire que l'insignifiance légère du langage, la suspension des images devait être l'espace même de l'amour,

sa musique. Elle, si forte, qui était ma Loi intérieure, je la vivais pour finir comme mon enfant féminin. Je résolvais ainsi, à ma manière, la Mort. Si, comme l'ont dit tant de philosophes, la Mort est la dure victoire de l'espèce, si le particulier meurt pour la satisfaction de l'universel, si, après s'être reproduit comme autre que lui-même, l'individu meurt, s'étant ainsi nié et dépassé, moi qui n'avais pas procréé, j'avais, dans sa maladie même, engendré ma mère. Elle morte, je n'avais plus aucune raison de m'accorder à la marche du Vivant supérieur (l'espèce). Ma particularité ne pourrait jamais plus s'universaliser (sinon, utopiquement, par l'écriture, dont le projet, dès lors, devait devenir l'unique but de ma vie). Je ne pouvais plus qu'attendre ma mort totale, indialectique.

Voilà ce que je lisais dans la Photographie du Jardin d'Hiver.

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

qu'il fallait désormais interroger l'évidence de la Photographie, non du point de vue du plaisir, mais par rapport à ce qu'on appellerait romantiquement l'amour et la mort.

(Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du « quelconque » ; elle ne peut en rien constituer l'objet visible d'une science ; elle ne peut fonder une objectivité, au sens positif du terme ; tout au plus intéresserait-elle votre *studium* : époque, vêtements, photogénie ; mais en elle, pour vous, aucune blessure.)

Je m'étais fixé au début un principe : ne jamais réduire le sujet que j'étais, face à certaines photos, au *socius* désincarné, désaffecté, dont s'occupe la science. Ce principe

m'obligeait à « oublier » deux institutions : la Famille, la Mère.

Un inconnu m'a écrit : « Il paraît que vous préparez un album sur les Photos de famille » (cheminement extravagant de la rumeur). Non : ni album, ni famille. Depuis longtemps, la famille, pour moi, c'était ma mère, et, à mes côtés, mon frère ; en deçà, au-delà, rien (sinon le souvenir des grands-parents) ; aucun « cousin », cette unité si nécessaire à la constitution du groupe familial. Au reste, combien me déplait ce parti scientifique, de traiter la famille comme si elle était uniquement un tissu de contraintes et de rites : ou bien on la code comme un groupe d'appartenance immédiate, ou bien on en fait un nœud de conflits et de refoulements. On dirait que nos savants ne peuvent concevoir qu'il y a des familles « où l'on s'aime ».

Et pas plus que je ne veux réduire ma famille à la Famille, pas plus je ne veux réduire ma mère à la Mère. Lisant certaines études générales, je voyais qu'elles pouvaient s'appliquer d'une façon convaincante à

ma situation : commentant Freud (*Moïse*), J. J. Goux explique que le judaïsme a refusé l'image pour se mettre à l'abri du risque d'adorer la Mère ; et que le christianisme, en rendant possible la représentation du féminin maternel, avait dépassé la rigueur de la Loi au profit de l'Imaginaire. Quoique issu d'une religion sans images où la Mère n'est pas adorée (le protestantisme), mais sans doute formé culturellement par l'art catholique, devant la Photo du Jardin d'Hiver, je m'abandonnais à l'Image, à l'Imaginaire. Je pouvais donc comprendre ma généralité ; mais l'ayant comprise, invinciblement, je m'en échappais. Dans la Mère, il y avait un noyau rayonnant, irréductible : ma mère. On veut toujours que j'aie davantage de peine parce que j'ai vécu toute ma vie avec elle ; mais ma peine vient de *qui elle était* ; et c'est parce qu'elle était qui elle était que j'ai vécu avec elle. A la Mère comme Bien, elle avait ajouté cette grâce, d'être une âme particulière. Je pouvais dire, comme le Narrateur proustien à la mort de sa grand-mère : « Je ne

tenais pas seulement à souffrir, mais à respecter l'originalité de ma souffrance » ; car cette originalité était le reflet de ce qu'il y avait en elle d'absolument irréductible, et par là même perdu d'un seul coup à jamais. On dit que le deuil, par son travail progressif, efface lentement la douleur ; je ne pouvais, je ne puis le croire ; car, pour moi, le Temps élimine l'émotion de la perte (je ne pleure pas), c'est tout. Pour le reste, tout est resté immobile. Car ce que j'ai perdu, 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. Je pouvais vivre sans la Mère (nous le faisons tous, plus ou moins tard) ; mais la vie qui me restait serait à coup sûr et jusqu'à la fin *inqualifiable* (sans qualité).

Ce que j'avais remarqué au début, d'une façon dégagée, sous couvert de méthode, à savoir que toute photo est en quelque sorte co-naturelle à son référent, je le découvrais de nouveau, à neuf, devrais-je dire, emporté par la vérité de l'image. Je devais donc, dès lors, 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'appartenait qu'à moi). C'était comme si je cherchais la nature d'un verbe qui n'aurait pas d'infinitif et qu'on ne rencontrerait que pourvu d'un temps et d'un mode.

Il me fallait d'abord bien concevoir, et donc, si possible, bien dire (même si c'est une chose simple) en quoi le Référent de la Photographie n'est pas le même que celui des

autres systèmes de représentation. 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. La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des « chimères ». Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie. Ce que j'intentionnalise dans une photo (ne parlons pas encore du cinéma), ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie.

Le nom du noème de la Photographie sera donc : « *Ça-a-été* », ou encore : l'Intraitable. En latin (pédantisme nécessaire parce qu'il

éclaire des nuances), cela se dirait sans doute : « *interfuit* » : cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (*operator* ou *spectator*) ; il a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé. C'est tout cela que veut dire le verbe *intersum*.

Il se peut que, dans le déferlement quotidien des photos, les mille formes d'intérêt qu'elles semblent susciter, le noème « *Ça-a-été* » soit, non pas refoulé (un noème ne peut l'être), mais vécu avec indifférence, comme un trait qui va de soi. C'est de cette indifférence que la Photo du Jardin d'Hiver venait de me réveiller. Suivant un ordre paradoxal, puisque d'ordinaire on s'assure des choses avant de les déclarer « vraies », sous l'effet d'une expérience nouvelle, celle de l'intensité, j'avais induit de la vérité de l'image, la réalité de son origine ; j'avais confondu vérité et réalité dans une émotion unique, en quoi je plaçais désormais la nature — le génie — de la Photographie, puisque aucun portrait peint, à

supposer qu'il me parût « vrai », ne pouvait m'imposer que son référent eût réellement existé.

33

Je pouvais le dire autrement : ce qui fonde la nature de la Photographie, c'est la pose. 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 reverse l'immobilité de la photo présente sur la prise passée, et c'est cet arrêt qui constitue la pose. Ceci explique que le noème de la Photo-

122

graphie s'altère lorsque cette Photographie s'anime et devient cinéma : dans la Photo, quelque chose *s'est posé* devant le petit trou et y est resté à jamais (c'est là mon sentiment) ; 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, et partant un autre art qui commence, quoique dérivé du premier.

Dans la Photographie, la présence de la chose (à un certain moment passé) n'est jamais métaphorique ; et pour ce qui est des êtres animés, sa vie non plus, sauf à photographeur des cadavres ; et encore : si la photographie devient alors horrible, c'est parce qu'elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant, *en tant que cadavre* : c'est l'image vivante d'une chose morte. Car l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant : en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce

123

leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle ; mais en déportant ce réel vers le passé (« ça a été »), elle suggère qu'il est déjà mort. Aussi vaut-il mieux dire que le trait inimitable de la Photographie (son noème), c'est que quelqu'un a vu le référent (même s'il s'agit d'objets) *en chair et en os*, ou encore *en personne*. La Photographie a d'ailleurs commencé, historiquement, comme un art de la Personne : de son identité, de son propre civil, de ce qu'on pourrait appeler, dans tous les sens de l'expression, le *quant-à-soi* du corps. Ici encore, d'un point de vue phénoménologique, le cinéma commence à différer de la Photographie ; car le cinéma (fictionnel) mêle deux poses : le « ça-a-été » de l'acteur et celui du rôle, en sorte que (chose que je n'éprouverais pas devant un tableau) je ne puis jamais voir ou revoir dans un film des acteurs dont je sais qu'ils sont morts, sans une sorte de mélancolie : la mélancolie même de la Photographie. (J'éprouve ce même sentiment en écoutant la voix des chanteurs disparus.)

Je repense au portrait de William Casby, « né esclave », photographié par Avedon. Le noème est ici intense ; car celui que je vois là a été esclave : il certifie que l'esclavage a existé, pas si loin de nous ; et il le certifie, non par des témoignages historiques, mais 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. Je me souviens avoir gardé très longtemps, découpée dans un illustré, une photographie — perdue depuis, comme toutes les choses trop bien rangées — qui représentait une vente d'esclaves : le maître, en chapeau, debout, les esclaves, en pagne, assis. Je dis bien : une photographie — et non une gravure ; car mon horreur et ma fascination d'enfant venaient de ceci : qu'il était *sûr* que cela avait été : pas question d'exactitude, mais de réalité : l'historien n'était plus le médiateur, l'esclavage était donné sans médiation, le fait était établi *sans méthode*.

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 chimistes. Car le noème « *Ça a été* » n'a été possible que du 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. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photogra-

phiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié.

Il paraît qu'en latin « photographie » se dirait : « *imago lucis opera expressa* » ; c'est-à-dire : image révélée, « sortie », « montée », « exprimée » (comme le jus d'un citron) par l'action de la lumière. Et si la Photographie appartenait à un monde qui ait encore quelque sensibilité au mythe, on ne manquerait pas d'exulter devant la richesse du symbole : le corps aimé est immortalisé par la médiation d'un métal précieux, l'argent (monument et luxe) ; à quoi on ajouterait l'idée que ce métal, comme tous les métaux de l'Alchimie, est vivant.

C'est peut-être parce que je m'enchante (ou m'assombris) de savoir que la chose d'autrefois, par ses radiations immédiates (ses luminances), a réellement touché la surface qu'à son tour mon regard vient toucher, que je n'aime guère la Couleur. Un daguerréotype anonyme de 1843 montre, en médaillon, un

homme et une femme, coloriés après coup par le miniaturiste attaché à l'atelier du photographe : j'ai toujours l'impression (peu importe ce qui se passe réellement) que, de la même façon, 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). Car ce qui m'importe, ce n'est pas la « vie » de la photo (notion purement idéologique), mais la certitude que le corps photographié vient me toucher de ses propres rayons, et non d'une lumière surajoutée.

(Ainsi, la Photographie du Jardin d'Hiver, si pâle soit-elle, est pour moi le trésor des rayons qui émanaient de ma mère enfant, de ses cheveux, de sa peau, de sa robe, de son regard, *ce jour-là.*)

La Photographie ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo). L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance), mais d'attester que cela que je vois, a bien été. Or, c'est là un effet proprement scandaleux. Toujours, la Photographie *m'étonne*, d'un étonnement qui dure et se renouvelle, inépuisablement. Peut-être cet étonnement, cet entêtement, plonge-t-il dans la substance religieuse dont je suis pétri ; rien à faire : la Photographie a quelque chose à voir avec la résurrection : ne peut-on dire d'elle ce que disaient les Byzantins de l'image du Christ dont le Suaire de Turin est imprégné, à savoir qu'elle n'était pas faite de main d'homme, *acheiropoiétos* ?

Voici des soldats polonais au repos dans une campagne (Kertész, 1915) ; rien

d'extraordinaire, sinon ceci, qu'aucune peinture réaliste ne me donnerait, qu'*ils étaient là* ; ce que je vois, ce n'est pas un souvenir, une imagination, une reconstitution, un morceau de la Maya, comme l'art en prodigue, mais le réel à l'état passé : à la fois le passé et le réel. Ce que la Photographie donne en pâture à mon esprit (qui n'en est pas rassasié), c'est, par un acte bref dont la secousse ne peut dériver en rêverie (c'est peut-être la définition du *satori*), le mystère simple de la concomitance. Une photographie anonyme représente un mariage (en Angleterre) : vingt-cinq personnes de tous âges, deux petites filles, un bébé ; je lis la date et je suppute : 1910 ; donc, nécessairement, ils sont tous morts, sauf peut-être les petites filles, le bébé (vieilles dames, vieux monsieur, maintenant). Lorsque je vois la plage de Biarritz en 1931 (Lartigue) ou le Pont des Arts en 1932 (Kertész), je me dis : « Peut-être, j'y étais » ; c'est moi, peut-être, parmi les baigneurs ou les passants, l'une de ces après-midi d'été où je prenais le tramway de Bayonne pour aller me

baigner sur la Grande Plage, ou l'un de ces dimanches matins où, venant de notre appartement, rue Jacques Callot, je traversais le pont pour aller au Temple de l'Oratoire (phase chrétienne de mon adolescence). 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* ? Certes, plus qu'un autre art, la Photographie pose une présence immédiate au monde — une co-présence ; mais cette présence n'est pas seulement d'ordre politique (« participer par l'image aux événements contemporains »), elle est aussi d'ordre métaphysique. Flaubert se moquait (mais se moquait-il vraiment ?) de



*« Il est possible qu'Ernest vive
encore aujourd'hui :
mais où ? comment ? Quel roman ! »*

A. Kertész : Ernest, Paris, 1931.

Bouvard et Pécuchet s'interrogeant sur le ciel, les étoiles, le temps, la vie, l'infini, etc. C'est 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.

36

La Photographie ne dit pas (forcément) *ce qui n'est plus*, mais seulement et à coup sûr, *ce qui a été*. Cette subtilité est décisive. Devant une photo, la conscience ne prend pas nécessairement la voie nostalgique du souvenir (combien de photographies sont hors du temps individuel), mais pour toute photo existant au monde, la voie de la certitude : l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente. J'ai reçu un jour d'un photographe une photo de moi dont il m'était

133

impossible, malgré mes efforts, de me rappeler où elle avait été prise ; j'inspectais 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'était pas loin) ; j'allai au vernissage comme à une enquête, pour apprendre enfin ce que je ne savais plus de moi-même.

Cette certitude, aucun écrit ne peut me la donner. 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'in-

vente pas ; elle est l'authentification même ; les artifices, rares, qu'elle permet, ne sont pas probatoires ; ce sont, au contraire, des truquages : la photographie n'est laborieuse que lorsqu'elle triche. C'est une prophétie à l'envers : comme Cassandre, mais les yeux fixés sur le passé, elle ne ment jamais : ou plutôt, elle peut mentir sur le sens de la chose, étant par nature *tendancieuse*, jamais sur son existence. Impuissante aux idées générales (à la fiction), sa force est néanmoins supérieure à tout ce que peut, a pu concevoir l'esprit humain pour nous assurer de la réalité — mais aussi cette réalité n'est jamais qu'une contingence (« *ainsi, sans plus* »).

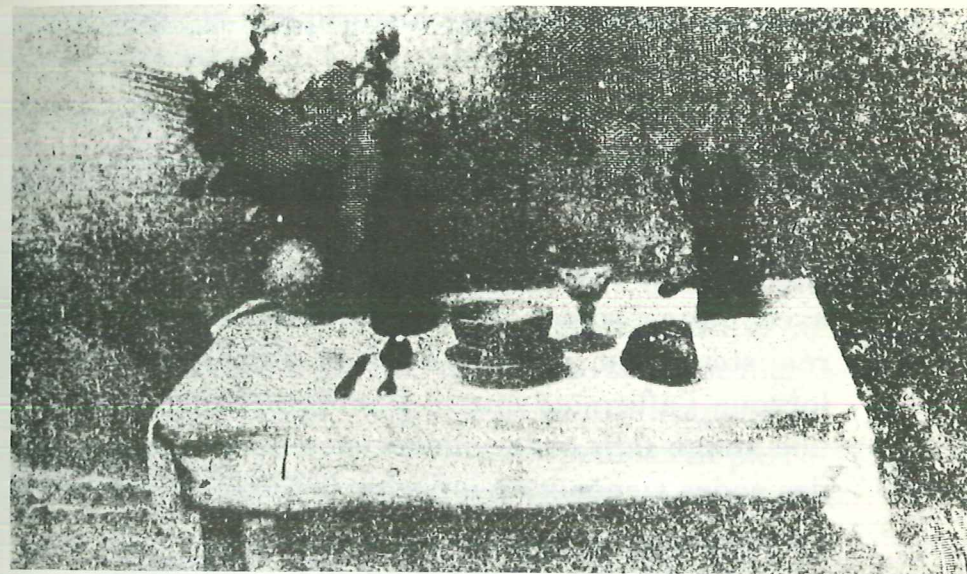
Toute photographie est un certificat de présence. Ce certificat est le gène nouveau que son invention a introduit dans la famille des images. Les premières photos qu'un homme a contemplées (Niepce devant *la Table mise*, par exemple) ont dû lui paraître ressembler comme deux gouttes d'eau à des peintures (toujours la *camera obscura*) ; il *savait* cependant qu'il se trouvait nez à nez avec un

mutant (un Martien peut ressembler à un homme); 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.

Peut-être avons-nous une résistance invincible à croire au passé, à l'Histoire, sinon sous forme de mythe. La Photographie, pour la première fois, fait cesser cette résistance : le passé est désormais aussi sûr que le présent, ce qu'on voit sur le papier est aussi sûr que ce qu'on touche. C'est l'avènement de la Photographie — et non, comme on l'a dit, celui du cinéma, qui partage l'histoire du monde.

Legendre

C'est précisément parce que la Photographie est un objet anthropologiquement nouveau, qu'elle doit échapper, me semble-t-il, aux discussions ordinaires sur l'image. La mode, aujourd'hui, chez les commentateurs de la Photographie (sociologues et sémiologues), est à la relativité sémantique : pas de « réel » (grand mépris pour les « réalistes » qui ne voient pas que la photo est tou-



La première photo.

jours codée), rien que de l'artifice : *Thésis*, non *Physis* ; la Photographie, disent-ils, n'est pas un *analogon* du monde ; ce qu'elle représente est fabriqué, parce que l'optique photographique est soumise à la perspective albertinienne (parfaitement historique) et que l'inscription sur le cliché fait d'un objet tridimensionnel une effigie bidimensionnelle. Ce débat est vain : rien ne peut empêcher que la Photographie soit analogique ; mais en même temps, le noème de la Photographie n'est nullement dans l'analogie (trait qu'elle partage avec toutes sortes de représentations). Les réalistes, dont je suis, et dont j'étais déjà lorsque j'affirmais que la Photographie était une image sans code – même si, c'est évident, des codes viennent en infléchir la lecture – ne prennent pas du tout la photo pour une « copie » du réel – mais pour une émanation du *réel passé* : une *magie*, non un art. Se demander si la photographie est analogique ou codée n'est pas une bonne voie d'analyse. L'important, c'est que la photo possède une force constative, et que le constatif de la Pho-

tographie porte, non sur l'objet, mais sur le temps. D'un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation.

Tous les auteurs sont d'accord, dit Sartre, pour remarquer la pauvreté des images qui accompagnent la lecture d'un roman : si je suis bien pris par ce roman, pas d'image mentale. Au *Peu-d'Image* de la lecture, répond le *Tout-Image* de la Photo ; 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, boudée : pas de place, on ne peut rien y ajouter.

Au cinéma, dont le matériel est photographique, la photo n'a pourtant pas cette complétude (et c'est heureux pour lui). Pourquoi ?

Parce que la photo, prise dans un flux, est poussée, tirée sans cesse vers d'autres vues ; au cinéma, sans doute, il y a toujours du référent photographique, mais ce référent glisse, il ne revendique pas en faveur de sa réalité, 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 » ; mais la Photographie, elle, rompt « le style constitutif » (c'est là son étonnement) ; elle est *sans avenir* (c'est là son pathétique, sa mélancolie) ; en elle, aucune protension, alors que 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). Immobile, la Photographie reflue de la présentation à la rétention.

Je puis le dire autrement. Voici de nouveau la Photo du Jardin d'Hiver. Je suis seul devant elle, avec elle. La boucle est fermée, il n'y a pas d'issue. Je souffre, immo-

bile. Carence stérile, cruelle : je ne puis *transformer* mon chagrin, je ne puis laisser dériver mon regard ; aucune culture ne vient m'aider à parler cette souffrance que je vis entièrement à même la finitude de l'image (c'est pourquoi, en dépit de ses codes, je ne puis *lire* une photo) : la Photographie — ma Photographie — est sans culture : lorsqu'elle est douloureuse, rien, en elle, ne peut transformer le chagrin en deuil. Et si la dialectique est cette pensée qui maîtrise le corruptible et convertit la négation de la mort en puissance de travail, alors, la Photographie est indialectique : elle est un théâtre dénaturé où la mort ne peut « se contempler », se réfléchir et s'intérioriser ; ou encore : le théâtre mort de la Mort, la forclusion du Tragique ; elle exclut toute purification, toute *catharsis*. J'adorerais bien une Image, une Peinture, une Statue, mais une photo ? Je ne peux la placer dans un rituel (sur ma table, dans un album) que si, en quelque sorte, j'évite de la regarder (ou j'évite qu'elle me regarde), décevant volontairement sa plénitude insupportable,

et, par mon inattention même, lui faisant rejoindre une tout autre classe de fétiches : les icônes, que, dans les églises grecques, l'on baise sans les voir, sur la vitre glacée.

Dans la Photographie, l'immobilisation du Temps ne se donne que sous un mode excessif, monstrueux : le Temps est engorgé (d'où le rapport avec le Tableau Vivant, dont le prototype mythique est l'endormissement de la Belle au Bois dormant). Que la Photo soit « moderne », mêlée à notre quotidienneté la plus brûlante, n'empêche pas qu'il y ait en elle comme un point énigmatique d'inactualité, une stase étrange, l'essence même d'un arrêt (j'ai lu que les habitants du village de Montiel, dans la province d'Albacete, vivaient ainsi, fixés sur un temps arrêté autrefois, tout en lisant le journal et en écoutant la radio). Non seulement la Photo n'est jamais, en essence, un souvenir (dont l'expression grammaticale serait le parfait, alors que le temps de la Photo, c'est plutôt l'aoriste), mais encore elle le bloque, devient très vite un contre-souvenir. Un jour, des amis parlèrent

de leurs souvenirs d'enfance ; ils en avaient ; mais moi, qui venais de regarder mes photos passées, je n'en avais plus. Entouré de ces photographies, je ne pouvais plus me consoler des vers de Rilke : « Aussi doux que le souvenir, les mimosas baignent la chambre » : la Photo ne « baigne » pas la chambre : point d'odeur, point de musique, rien que *la chose exorbitée*. La Photographie est violente : non parce qu'elle montre des violences, mais parce qu'à chaque fois elle *emplit de force la vue*, et qu'en elle rien ne peut se refuser, ni se transformer (qu'on puisse parfois la dire douce ne contredit pas sa violence ; beaucoup disent que le sucre est doux ; mais moi, je le trouve violent, le sucre).

Tous ces jeunes photographes qui s'agitent dans le monde, se vouant à la capture de l'ac-

tualité, ne savent pas qu'ils sont des agents de la Mort. C'est la façon dont notre temps assume la Mort : sous l'alibi dénégateur de l'éperdument vivant, dont le Photographe est en quelque sorte le professionnel. Car la Photographie, historiquement, doit avoir quelque rapport avec la « crise de mort », qui commence dans la seconde moitié du XIX^e siècle ; et je préférerais pour ma part qu'au lieu de replacer sans cesse l'avènement de la Photographie dans son contexte social et économique, on s'interrogeât aussi sur le lien anthropologique de la Mort et de la nouvelle image. Car la Mort, dans une société, il faut bien qu'elle soit quelque part ; si elle n'est plus (ou est moins) dans le religieux, elle doit être ailleurs : peut-être dans cette image qui produit la Mort en voulant conserver la vie. Contemporaine du recul des rites, la Photographie correspondrait peut-être à l'intrusion, dans notre société moderne, d'une Mort asymbolique, hors religion, hors rituel, sorte de plongée brusque dans la Mort littérale. *La Vie/la Mort* : le paradigme se réduit à un

simple déclic, celui qui sépare la pose initiale du papier final.

Avec la Photographie, nous entrons dans la *Mort plate*. Un jour, à la sortie d'un cours, quelqu'un m'a dit avec dédain : « Vous parlez platement de la Mort. » — Comme si l'horreur de la Mort n'était pas précisément sa platitude ! L'horreur, c'est ceci : rien à dire de la mort de qui j'aime le plus, rien à dire de sa photo, que je contemple sans jamais pouvoir l'approfondir, la transformer. La seule « pensée » que je puisse avoir, c'est qu'au bout de cette première mort, ma propre mort est inscrite ; entre les deux, plus rien, qu'attendre ; je n'ai d'autre ressource que cette *ironie* : parler du « rien à dire ».

Je ne puis transformer la Photo qu'en déchet : ou le tiroir ou la corbeille. Non seulement elle a communément le sort du papier (périssable), mais, même si elle est fixée sur des supports plus durs, elle n'en est pas moins mortelle : comme un organisme vivant, elle naît à même les grains d'argent qui germent, elle s'épanouit un moment, puis vieillit. Atta-

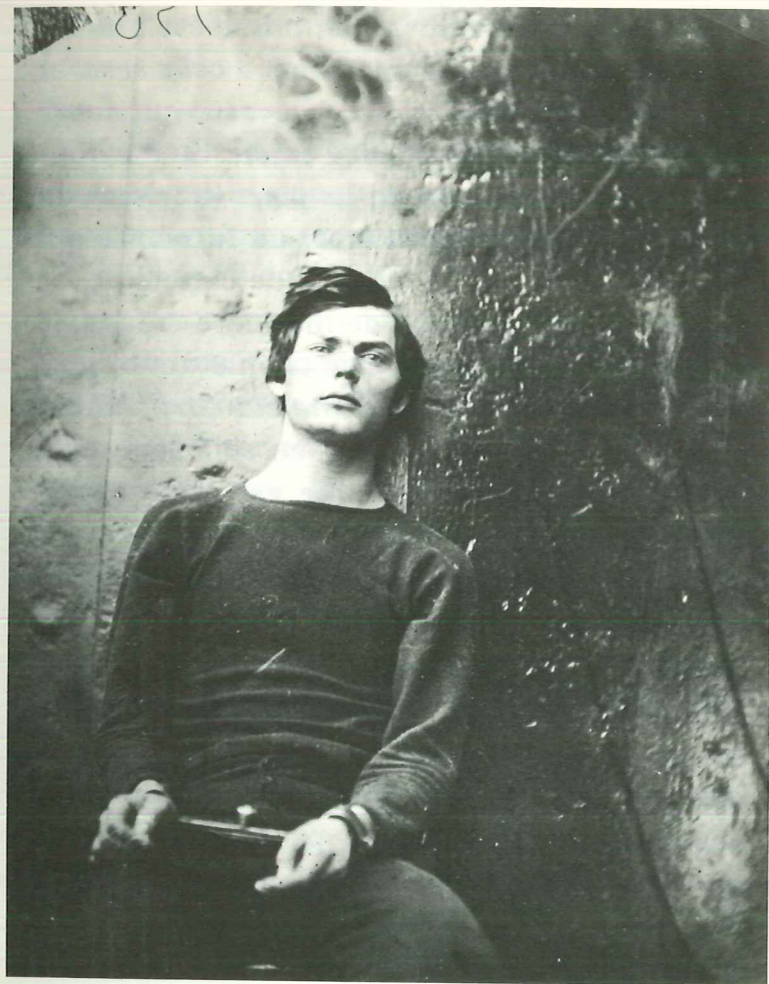
quée par la lumière, l'humidité, elle pâlit, s'exténue, disparaît; il n'y a plus qu'à la jeter. Les anciennes sociétés s'arrangeaient pour que le souvenir, substitut de la vie, fût éternel et qu'au moins la chose qui disait la Mort fût elle-même immortelle : c'était le Monument. Mais en faisant de la Photographie, mortelle, le témoin général et comme naturel de « ce qui a été », la société moderne a renoncé au Monument. Paradoxe : le même siècle a inventé l'Histoire et la Photographie. Mais l'Histoire est une mémoire fabriquée selon des recettes positives, un pur discours intellectuel qui abolit le Temps mythique; 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.

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. C'est là un déchirement si aigu, si intolérable, que, seul contre son siècle, Michelet conçut l'Histoire comme une Protestation d'amour : perpétuer, non seulement la vie, mais aussi ce qu'il appelait, dans son vocabulaire, aujourd'hui démodé, le Bien, la Justice, l'Unité, etc.

Du temps (au début de ce livre : c'est loin déjà) où je m'interrogeais sur mon attachement pour certaines photos, j'avais cru pouvoir distinguer un champ d'intérêt culturel (le *studium*) et cette zébrure inattendue qui venait parfois traverser ce champ et que j'appelais le *punctum*. Je sais maintenant qu'il existe un autre *punctum* (un autre « stigmaté ») que le « détail ». Ce nouveau *punctum*, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème (« ça-a-été »), sa représentation pure.

En 1865, le jeune Lewis Payne tenta d'assassiner le secrétaire d'État américain, W.H. Seward. Alexander Gardner l'a photographié dans sa cellule ; il attend sa pendaison. La photo est belle, le garçon aussi : c'est



« Il est mort et il va mourir. »

le *studium*. Mais le *punctum*, c'est : *il va mourir*. Je lis en même temps : *cela sera et cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. Ce qui me point, c'est la découverte de cette équivalence. Devant la photo de ma mère enfant, je me dis : elle va mourir : je frémis, tel le psychotique de Winnicott, *d'une catastrophe qui a déjà eu lieu*. Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe.

Ce *punctum*, plus ou moins gommé sous l'abondance et la disparité des photos d'actualité, se lit à vif dans la photographie historique : il y a toujours en elle un écrasement du Temps : cela est mort et cela va mourir. Ces deux petites filles qui regardent un aéroplane primitif au-dessus de leur village (elles sont habillées comme ma mère enfant, elles jouent au cerceau), comme elles sont vivantes ! Elles ont toute la vie devant elles ; mais aussi elles sont

mortes (aujourd'hui), elles sont donc *déjà* mortes (hier). A la limite, point n'est besoin de me représenter un corps pour que j'éprouve ce vertige du Temps écrasé. En 1850, August Salzmann a photographié, près de Jérusalem, le chemin de Beith-Lehem (orthographe du temps) : rien qu'un sol pierreux, des oliviers ; mais trois temps tournent ma conscience : mon présent, le temps de Jésus et celui du photographe, tout cela sous l'instance de la « réalité » — et non plus à travers les élaborations du texte, fictionnel ou poétique, qui, lui, n'est jamais crédible *jusqu'à la racine*.

C'est parce qu'il y a toujours en elle ce signe impérieux de ma mort future, que chaque photo, fût-elle apparemment la mieux accrochée au monde excité des vivants, vient

interpeller chacun de nous, un par un, hors de toute généralité (mais non hors de toute transcendance). Au reste, les photos, sauf cérémonial embarrassé de quelques soirées ennuyeuses, ça se regarde seul. Je supporte mal la projection privée d'un film (pas assez de public, pas assez d'anonymat), mais j'ai besoin d'être seul devant les photos que je regarde. Vers la fin du Moyen Age, certains croyants substituèrent à la lecture ou à la prière collective, une lecture, une prière individuelle, basse, intériorisée, méditative (*devotio moderna*). Tel est, me semble-t-il, le régime de la *spectatio*. La lecture des photographies publiques est toujours, au fond, une lecture privée. Cela est évident pour les photos anciennes (« historiques »), dans lesquelles je lis un temps contemporain de ma jeunesse, ou de ma mère, ou, au-delà, de mes grands-parents, et où je projette un être troublant, qui est celui de la lignée dont je suis le terme. Mais cela est vrai aussi des photos qui n'ont à première vue aucun lien, même métonymique, avec mon existence (par exemple,

toutes les photos de reportage). Chaque photo est lue comme l'apparence privée de son référent : l'âge de la Photographie correspond précisément à l'irruption du privé dans le public, ou plutôt à la création d'une nouvelle valeur sociale, qui est la publicité du privé : le privé est consommé comme tel, publiquement (les incessantes agressions de la Presse contre le privé des vedettes et les embarras croissants de la législation témoignent de ce mouvement). Mais comme le privé n'est pas seulement un bien (tombant sous les lois historiques de la propriété), comme il est aussi et au-delà, le lieu absolument précieux, inaliénable, où mon image est libre (libre de s'abolir), comme il est la condition d'une intériorité dont je crois qu'elle se confond avec ma vérité, ou, si l'on préfère, avec l'Intraitable dont je suis fait, j'en viens à reconstituer, par une résistance nécessaire, la division du *public* et du *privé* : je veux énoncer l'intériorité sans livrer l'intimité. Je vis la Photographie et le monde dont elle fait partie selon deux régions : d'un côté les Images, de

l'autre mes photos; d'un côté, la nonchalance, le glissement, le bruit, l'inessentiel (même si j'en suis abusivement assourdi); de l'autre, le brûlant, le blessé.

(D'ordinaire, l'amateur est défini comme une immaturation de l'artiste : quelqu'un qui ne peut — ou ne veut — se hausser à la maîtrise d'une profession. Mais dans le champ de la pratique photographique, c'est l'amateur, au contraire, qui est l'assomption du professionnel : car c'est lui qui se tient au plus près du noème de la Photographie.)

41

Si j'aime une photo, si elle me trouble, je m'y attarde. Qu'est-ce que je fais, pendant tout le temps que je reste là devant elle? Je la regarde, je la scrute, comme si je voulais en savoir plus sur la chose ou la personne qu'elle représente. Perdu au fond du Jardin d'Hiver,

154

le visage de ma mère est flou, pâli. Dans un premier mouvement, je me suis écrié : « C'est elle! C'est bien elle! C'est enfin elle! » Maintenant, je prétends savoir — et pouvoir dire parfaitement — pourquoi, en quoi c'est elle. J'ai envie de cerner par la pensée le visage aimé, d'en faire l'unique champ d'une observation intense; j'ai envie d'agrandir ce visage pour mieux le voir, mieux le comprendre, connaître sa vérité (et parfois, naïf, je confie cette tâche à un laboratoire). Je crois qu'en agrandissant le détail « en cascade » (chaque cliché engendrant des détails plus petits qu'à l'étage précédent), je vais enfin arriver à l'être de ma mère. Ce que Marey et Muybridge ont fait, comme *operatores*, je veux le faire, moi, comme *spectator* : je décompose, j'agrandis, et, si l'on peut dire : je *ralentis*, pour avoir le temps de *savoir* enfin. La Photographie justifie ce désir, même si elle ne le comble pas : je ne puis avoir l'espoir fou de découvrir la vérité, que parce que le noème de la Photo, c'est précisément que *cela a été*, et que je vis dans l'illusion qu'il suffit de net-

155

toyer la surface de l'image, pour accéder à *ce qu'il y a derrière* : scruter veut dire retourner la photo, entrer dans la profondeur du papier, atteindre sa face inverse (ce qui est caché est pour nous, Occidentaux, plus « vrai » que ce qui est visible). Hélas, j'ai beau scruter, je ne découvre rien : si j'agrandis, ce n'est rien d'autre que le grain du papier : je défais l'image au profit de sa matière ; et si je n'agrandis pas, si je me contente de scruter, je n'obtiens que ce seul savoir, possédé depuis longtemps, dès mon premier coup d'œil : que cela a effectivement été : le tour d'écrou n'a rien donné. Devant la Photo du Jardin d'Hiver, je suis un mauvais rêveur qui tend vainement les bras vers la possession de l'image ; je suis Golaud s'écriant « *Misère de ma vie !* », parce qu'il ne saura jamais la vérité de Mélisande. (Mélisande ne cache pas, mais elle ne parle pas. Telle est la Photo : elle ne sait *dire* ce qu'elle donne à voir.)

Si mes efforts sont douloureux, si je suis angoissé, c'est que parfois j'approche, je brûle : dans telle photo, je crois percevoir les linéaments de la vérité. C'est ce qui se passe lorsque je juge telle photo « ressemblante ». Pourtant, en y réfléchissant, je suis bien obligé de me demander : qui ressemble à qui ? La ressemblance est une conformité, mais à quoi ? à une identité. Or, cette identité est imprécise, imaginaire même, au point que je puis continuer à parler de « ressemblance », sans avoir jamais vu le modèle. Ainsi de la plupart des portraits de Nadar (ou aujourd'hui d'Avedon) : Guizot est « ressemblant », parce qu'il est conforme à son mythe d'homme austère ; Dumas, dilaté, épanoui, parce que je connais sa suffisance et sa fécondité ; Offenbach, parce que je sais que sa



« Marceline Desbordes-Valmore
reproduit sur son visage
la bonté un peu niaise de ses vers. »

musique a quelque chose de spirituel (dit-on) ; Rossini semble faux, rosse (il semble, donc il ressemble) ; Marceline Desbordes-Valmore reproduit sur son visage la bonté un peu niaise de ses vers ; Kropotkine a les yeux clairs de l'idéalisme anarchisant, etc. Je les vois tous, je puis spontanément les dire « ressemblants », puisqu'ils sont conformes à ce que j'attends d'eux. Épreuve *a contrario* : moi qui me sens un sujet incertain, amythique, comment pourrais-je me trouver ressemblant ? Je ne ressemble qu'à d'autres photos de moi, et cela à l'infini : personne n'est jamais que la copie d'une copie, réelle ou mentale (tout au plus puis-je dire que sur certaines photos *je me supporte*, ou non, selon que je me trouve conforme à l'image que je voudrais bien donner de moi-même). Sous une apparence banale (c'est la première chose qu'on dit d'un portrait), cette analogie imaginaire est pleine d'extravagance : X me montre la photo d'un de ses amis dont il m'a parlé, que je n'ai jamais vu ; et pourtant, je me dis en moi-même (je ne sais pourquoi) : « Je suis sûr que

Sylvain n'est pas ainsi. » Au fond, une photo ressemble à n'importe qui, sauf à celui qu'elle représente. Car la ressemblance renvoie à l'identité du sujet, chose dérisoire, purement civile, pénale même ; elle le donne « en tant que lui-même », alors que je veux un sujet « tel qu'en lui-même ». La ressemblance me laisse insatisfait, et comme sceptique (c'est bien cette déception triste que j'éprouve devant les photos courantes de ma mère — alors que la seule photo qui m'ait donné l'éblouissement de sa vérité, c'est précisément une photo perdue, lointaine, qui ne lui ressemble pas, celle d'une enfant que je n'ai pas connue).

43

Mais voici plus insidieux, plus pénétrant que la ressemblance : la Photographie, parfois, fait apparaître ce qu'on ne perçoit

160

jamais d'un visage réel (ou réfléchi dans un miroir) : un trait génétique, le morceau de soi-même ou d'un parent qui vient d'un ascendant. Sur telle photo, j'ai le « museau » de la sœur de mon père. La Photographie donne un peu de vérité, à condition de morceler le corps. Mais cette vérité n'est pas celle de l'individu, qui reste irréductible ; c'est celle du lignage. Parfois je me trompe, ou du moins j'hésite : un médaillon représente en buste une jeune femme et son enfant : c'est sûrement ma mère et moi ; mais non, c'est sa mère et son fils (mon oncle) ; je ne le vois pas tellement aux vêtements (la photo, sublimée, ne les montre guère) qu'à la structure du visage ; entre celui de ma grand-mère et celui de ma mère, il y a eu l'incidence, la zébrure du mari, du père, qui a refait le visage, et ainsi de suite jusqu'à moi (le bébé ? rien de plus neutre). De même, cette photo de mon père enfant : rien à voir avec ses photos d'homme ; mais certains morceaux, certains linéaments rattachent son visage à celui de ma grand-mère et au mien — en quelque sorte par-dessus lui. La photo-

161

L.P. Quint,
49

graphie peut révéler (au sens chimique du terme), mais ce qu'elle révèle est une certaine persistance de l'espèce. A la mort du prince de Polignac (fils du ministre de Charles X), Proust dit que « son visage était resté celui de son lignage, antérieur à son âme individuelle ». La Photographie est comme la vieillesse : même resplendissante, elle décharne le visage, manifeste son essence génétique. Proust (encore lui) dit de Charles Haas (modèle de Swann) qu'il avait un petit nez sans courbure, mais que la vieillesse lui avait parcheminé la peau, faisant apparaître le nez juif.

Painter,
I,138

Le lignage livre une identité plus forte, plus intéressante que l'identité civile — plus rassurante aussi, car la pensée de l'origine nous apaise, alors que celle de l'avenir nous agite, nous angoisse ; mais cette découverte nous déçoit parce qu'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 : quel rapport entre ma mère et



La Souche.

son aïeul, formidable, monumental, hugolien, tant il incarne la distance inhumaine de la Souche?

44

Il faut donc me rendre à cette loi : je ne puis approfondir, percer la Photographie. Je ne puis que la balayer du regard, comme une surface étale. La Photographie est *plate*, dans tous les sens du mot, voilà ce qu'il me faut admettre. C'est bien à tort qu'en raison de son origine technique, on l'associe à l'idée d'un passage obscur (*camera obscura*). C'est *camera lucida* qu'il faudrait dire (tel était le nom de cet appareil, antérieur à la Photographie, qui permettait de dessiner un objet à travers un prisme, un œil sur le modèle, l'autre sur le papier); car, du point de vue du regard, « l'essence de l'image est d'être toute dehors, sans intimité, et cependant plus inac-

164

cessible et mystérieuse que la pensée du for intérieur; sans signification, mais appelant la profondeur de tout sens possible; irrévélee et pourtant manifeste, ayant cette présence-absence qui fait l'attrait et la fascination des Sirènes » (Blanchot).

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. Cette certitude est souveraine parce que j'ai le loisir d'observer la photographie avec intensité; mais aussi, j'ai beau prolonger cette observation, elle ne m'apprend rien. C'est précisément dans cet arrêt de l'interprétation qu'est la certitude de la Photo : je m'épuise à constater que *ça a été*; pour quiconque tient une photo dans la main, c'est là une « croyance fondamentale », une « Urdoxa », que rien ne peut défaire, sauf si l'on me prouve que cette image *n'est pas* une photographie.

Sartre,
21

165

Mais aussi, hélas, c'est à proportion de sa certitude, que je ne puis rien dire de cette photo.

45

Cependant, dès qu'il s'agit d'un être — et non plus d'une chose — l'évidence de la Photographie a un tout autre enjeu. Voir photographiés une bouteille, une branche d'iris, une poule, un palais, n'engage que la réalité. Mais un corps, un visage, et qui plus est, souvent, ceux d'un être aimé ? Puisque la Photographie (c'est là son noème) *authentifie* l'existence de tel être, je veux le retrouver en entier, c'est-à-dire en essence, « tel qu'en lui-même », au-delà d'une simple ressemblance, civile ou héréditaire. Ici, la platitude de la Photo devient plus douloureuse ; car elle ne peut répondre à mon désir fou, que par quelque chose d'indicible : évident (c'est la loi de la Photographie) et cependant improbable

166

(je ne puis le prouver). Ce quelque chose, c'est l'*air*.

L'*air* d'un visage est indécomposable (dès que je peux décomposer, je prouve ou je récuse, bref, je doute, je dévie de la Photographie, qui est par nature toute évidence : l'évidence, c'est ce qui ne *veut* pas être décomposé). L'*air* n'est pas un donné schématique, intellectuel, comme l'est une silhouette. L'*air* n'est pas non plus une simple analogie — si poussée soit-elle — comme l'est la « ressemblance ». Non, l'*air* est cette chose exorbitante qui induit du corps à l'âme — *animula*, petite âme individuelle, bonne chez l'un, mauvaise chez l'autre. Ainsi parcourais-je les photos de ma mère selon un chemin initiatique qui m'amenait à ce cri, fin de tout langage : « *C'est ça !* » : d'abord quelques photos indignes, qui ne me donnaient d'elle que son identité la plus grossière, civile ; puis des photos, les plus nombreuses, où je lisais son « expression individuelle » (photos analogiques, « ressemblantes ») ; enfin la Photographie du Jardin

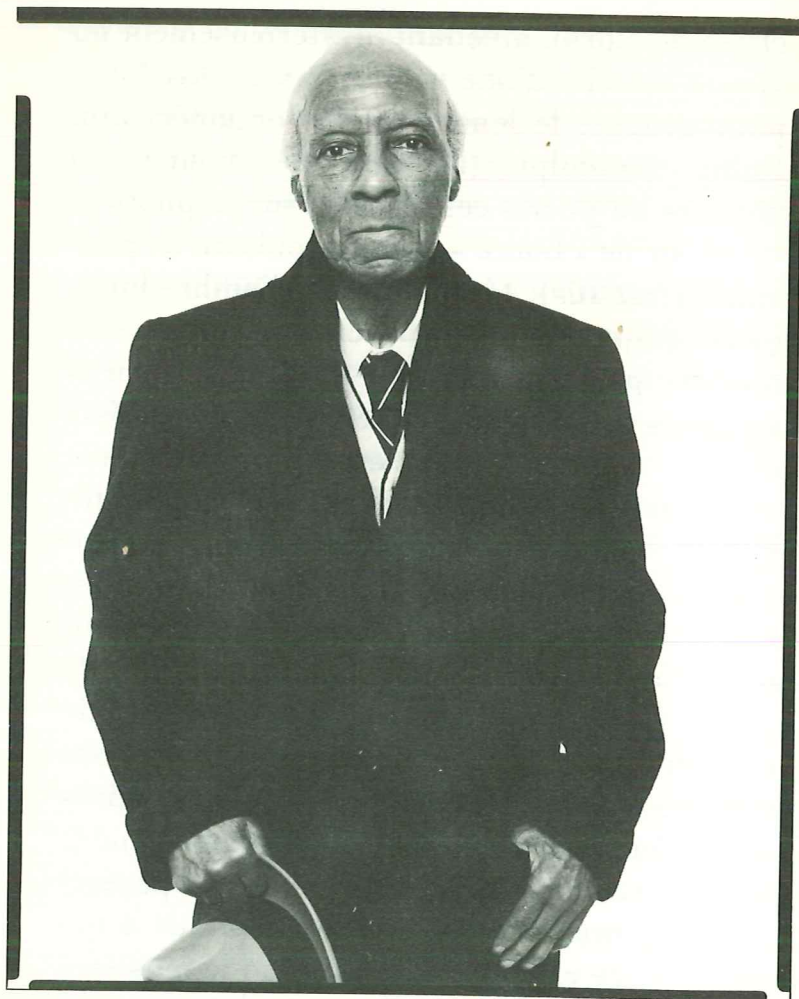
167

d'Hiver, où je fais bien plus que la reconnaître (mot trop gros) : où je la retrouve : éveil brusque, hors de la « ressemblance », *satori* où les mots défont, évidence rare, peut-être unique du « *Ainsi, oui, ainsi, et rien de plus* ».

L'air (j'appelle ainsi, faute de mieux, l'expression de vérité) est comme le supplément intraitable de l'identité, cela qui est donné gracieusement, dépouillé de toute « importance » : l'air exprime le sujet, en tant qu'il ne se donne pas d'importance. Sur cette photo de vérité, l'être que j'aime, que j'ai aimé, n'est pas séparé de lui-même : enfin il coïncide. Et, mystère, cette coïncidence est comme une métamorphose. Toutes les photos de ma mère que je passais en revue étaient un peu comme des masques ; à la dernière, brusquement, le masque disparaissait : il restait une âme, sans âge mais non hors du temps, puisque cet air, c'était celui que je voyais, consubstantiel à son visage, chaque jour de sa longue vie.

Peut-être l'air est-il en définitive quelque

chose de moral, amenant mystérieusement au visage le reflet d'une valeur de vie ? Avedon a photographié le leader du *Labor* américain, Philip Randolph (il vient de mourir au moment où j'écris ces lignes) ; sur la photo je lis un air de « bonté » (aucune pulsion de pouvoir : *c'est sûr*). L'air est ainsi l'ombre lumineuse qui accompagne le corps ; et si la photo n'arrive pas à montrer cet air, alors le corps va sans ombre, et cette ombre une fois coupée, comme dans le mythe de la Femme sans Ombre, il ne reste plus qu'un corps stérile. C'est par cet ombilic ténu que le photographe donne vie ; s'il ne sait pas, soit manque de talent, soit mauvais hasard, donner à l'âme transparente son ombre claire, le sujet meurt à jamais. J'ai été photographié mille fois ; mais si ces mille photographes ont chacun « raté » mon air (et peut-être, après tout, n'en ai-je pas ?), mon effigie perpétuera (le temps, au reste limité, que dure le papier) mon identité, non ma valeur. Appliqué à qui on aime, ce risque est déchirant : je puis être frustré à vie de l'« image vraie ». Puisque ni



« Aucune pulsion de pouvoir. »

Nadar ni Avedon n'ont photographié ma mère, la survie de cette image a tenu au hasard d'une vue prise par un photographe de campagne, qui, médiateur indifférent, mort lui-même depuis, ne savait pas que ce qu'il fixait, c'était la vérité – la vérité pour moi.

46

Voulant m'obliger à commenter les photos d'un reportage sur les « urgences », je déchire au fur et à mesure les notes que je prends. Quoi, rien à dire de la mort, du suicide, de la blessure, de l'accident? Non, rien à dire de ces photos où je vois des blouses blanches, des brancards, des corps étendus à terre, des bris de verre, etc. Ah, s'il y avait seulement un regard, le regard d'un sujet, si quelqu'un, dans la photo, me regardait! Car la Photographie a ce pouvoir – qu'elle perd de plus en

171

plus, la pose frontale étant ordinairement jugée archaïque – de me regarder *droit dans les yeux* (voilà au reste une nouvelle différence : dans le film, personne ne me regarde jamais : c'est interdit – par la Fiction).

Le regard photographique a quelque chose de paradoxal que l'on retrouve parfois dans la vie : l'autre jour, au café, un adolescent, seul, parcourait des yeux la salle ; parfois son regard se posait sur moi ; j'avais alors la certitude qu'il me *regardait* sans pourtant être sûr qu'il me *voyait* : distorsion inconcevable : comment regarder sans voir ? 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. Et c'est pourtant ce mouvement scandaleux qui produit la plus rare qualité d'un air. Voilà le paradoxe : comment peut-on avoir l'air intelligent sans penser à rien d'intelligent, en regardant ce morceau de Bakélite noire ? C'est que le regard, faisant l'économie de la



« Comment peut-on avoir
l'air intelligent sans penser
à rien d'intelligent ? »



*« Il ne regarde rien ;
il retient vers le dedans
son amour et sa peur :
c'est cela le Regard. »*

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.

Or, le regard, s'il insiste (à plus forte raison s'il dure, traverse, avec la photographie, le Temps), le regard est toujours virtuellement fou : il est à la fois effet de vérité et effet de folie. En 1881, animés d'un bel esprit scientifique et procédant à une enquête sur la physiognomonie des malades, Galton et Mohamed publièrent des planches de visages. On conclut, bien sûr, que la maladie ne pouvait s'y lire. Mais comme tous ces malades me regardent encore, près de cent ans plus tard, j'ai, moi, l'idée inverse : que quiconque regarde droit dans les yeux est fou.

Tel serait le « destin » de la Photographie : en me donnant à croire (il est vrai, une fois

Calvino

sur combien?) que j'ai trouvé « la vraie photographie totale », elle accomplit la confusion inouïe de la réalité (« *Cela a été* ») et de la vérité (« *C'est ça!* »); elle devient à la fois constative et exclamative; elle porte l'effigie à ce point fou où l'affect (l'amour, la compassion, le deuil, l'élan, le désir) est garant de l'être. Elle approche alors, effectivement, de la folie, rejoint la « vérité folle ».

J. Kristeva,
Ribettes

47

Le noème de la Photographie est simple, banal; aucune profondeur : « *Ça a été.* » Je connais nos critiques : quoi! tout un livre (même bref) pour découvrir cela que je sais dès le premier coup d'œil? – Oui, mais telle évidence peut être sœur de la folie. La Photographie est une évidence poussée, chargée, comme si elle caricaturait, non la figure de ce qu'elle représente (c'est tout le contraire),

176

mais son existence même. L'image, dit la phénoménologie, est un néant d'objet. Or, dans la Photographie, ce que je pose n'est pas seulement l'absence de l'objet; c'est aussi d'un même mouvement, à égalité, que cet objet a bien existé et qu'il a été là où je le vois. C'est ici qu'est la folie; car jusqu'à ce jour, aucune représentation ne pouvait m'assurer du passé de la chose, sinon par des relais; mais avec la Photographie, ma certitude est immédiate : personne au monde ne peut me détromper. La Photographie devient alors pour moi un *medium* bizarre, 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 ») : image folle, *frottée* de réel.

J'essaye de rendre la spécialité de cette hallucination, et je trouve ceci : le soir même d'un jour où j'avais encore regardé des photos de ma mère, j'allai voir, avec des amis, le *Casanova* de Fellini; j'étais triste, le film

177

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 délicate, 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 pensai alors irrésistiblement à la Photographie : car tout cela, je pouvais le dire des photos qui me touchaient (dont j'avais fait, par méthode, la Photographie même).

Je crus comprendre qu'il y avait une sorte de lien (de nœud) entre la Photographie, la Folie et quelque chose dont je ne savais pas

bien le nom. Je commençais par l'appeler : la souffrance d'amour. N'étais-je pas, en somme, amoureux de l'automate fellinien ? N'est-on pas amoureux de certaines photographies ? (Regardant des photos du monde proustien, je tombe amoureux de Julia Bartet, du duc de Guiche.) Pourtant, ce n'était pas tout à fait ça. C'était une vague plus ample que le sentiment amoureux. Dans l'amour soulevé par la Photographie (par certaines photos), une autre musique se faisait entendre, au nom bizarrement démodé : la Pitié. Je rassemblais dans une dernière pensée les images qui m'avaient « point » (puisque telle est l'action du *punctum*), comme celle de la négresse au mince collier, aux souliers à brides. A travers chacune d'elles, infailliblement, je passais outre l'irréalité de la chose représentée, j'entrais follement dans le spectacle, 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.

La société s'emploie à assagir la Photographie, à tempérer la folie qui menace sans cesse d'exploser au visage de qui la regarde. Pour cela, elle a à sa disposition deux moyens.

Le premier consiste à faire de la Photographie un art, car aucun art n'est fou. D'où l'insistance du photographe à rivaliser avec l'artiste, en se soumettant à la rhétorique du tableau et à son mode sublimé d'exposition. La Photographie peut être en effet un art : lorsqu'il n'y a plus en elle aucune folie, lorsque son noème est oublié et que par conséquent son essence n'agit plus sur moi : croyez-vous que devant les Promeneuses du commandant Puyo, je me trouble et m'écrie : « Ça a été » ? Le cinéma participe à cette domestication de la Photographie — du moins

le cinéma fictionnel, celui précisément dont on dit qu'il est le septième art ; un film peut être fou par artifice, présenter les signes culturels de la folie, il ne l'est jamais par nature (par statut iconique) ; il est toujours le contraire même d'une hallucination ; il est simplement une illusion ; sa vision est rêveuse, non ecmnésique.

L'autre moyen d'assagir la Photographie, c'est de la généraliser, de la grégariser, de la banaliser, au point qu'il n'y ait plus en face d'elle aucune autre image par rapport à laquelle elle puisse se marquer, affirmer sa spécialité, son scandale, sa folie. C'est ce qui se passe dans notre société, où la Photographie écrase de sa tyrannie les autres images : plus de gravures, plus de peinture figurative, sinon désormais par soumission fascinée (et fascinante) au modèle photographique. Devant les clients d'un café, quelqu'un m'a dit justement : « Regardez comme ils sont ternes ; de nos jours, les images sont plus vivantes que les gens. » L'une des marques de notre monde, c'est peut-être ce

renversement : nous vivons selon un imaginaire généralisé. Voyez les États-Unis : tout s'y transforme en images : il n'existe, ne se produit et ne se consomme que des images. Exemple extrême : entrez dans une boîte porno de New York ; vous n'y trouverez pas le vice, mais seulement ses tableaux vivants (dont Mapplethorpe a tiré lucidement certaines de ses photos) ; on dirait que l'individu anonyme (nullement un acteur) qui s'y fait enchaîner et flageller ne conçoit son plaisir que si ce plaisir rejoint l'image stéréotypée (éculée) du sado-masochiste : la jouissance passe par l'image : voilà la grande mutation. Un tel renversement pose forcément la question éthique : non pas que l'image soit immorale, irréligieuse ou diabolique (comme certains l'ont déclaré à l'avènement de la Photographie), mais parce que, généralisée, elle déréalise complètement le monde humain des conflits et des désirs, sous couvert de l'illustrer. Ce qui caractérise les sociétés dites avancées, c'est que ces sociétés consomment aujourd'hui des images, et non plus, comme

celles d'autrefois, des croyances ; elles sont donc plus libérales, moins fanatiques, mais aussi plus « fausses » (moins « authentiques ») — chose que nous traduisons, dans la conscience courante, par l'aveu d'une impression d'ennui nauséeux, comme si l'image, s'universalisant, produisait un monde sans différences (indifférent), d'où ne peut alors surgir ici et là que le cri des anarchismes, marginalismes et individualismes : abolissons les images, sauvons le Désir immédiat (sans médiation).

Folle ou sage ? La Photographie peut être l'un ou l'autre : sage si son réalisme reste relatif, tempéré par des habitudes esthétiques ou empiriques (feuilleter une revue chez le coiffeur, le dentiste) ; folle, si ce réalisme est absolu, et, si l'on peut dire, originel, faisant revenir à la conscience amoureuse et effrayée la lettre même du Temps : mouvement proprement révoltant, qui retourne le cours de la chose, et que j'appellerai pour finir l'*extase* photographique.

Telles sont les deux voies de la Photogra-

phie. A moi de choisir, de soumettre son spectacle au code civilisé des illusions parfaites, ou d'affronter en elle le réveil de l'intraitable réalité.

15 Avril — 3 Juin 1979.

RÉFÉRENCES

I. OUVRAGES

- BECEYRO (Raul), *Ensayos sobre fotografia*, Mexico, Arte y Libros, 1978.
- BOURDIEU (P.) (sous la direction de), *Un art moyen*, Paris, Minuit (Le sens commun), 1965.
- CALVINO (I.), « L'apprenti photographe », nouvelle traduite par Danièle Sallenave, *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo*, n° 3, juin 1978.
- CHEVRIER (J.F.) et THIBAudeau (J.), « Une inquiétante étrangeté », *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo*, n° 3, juin 1978.
- Encyclopaedia Universalis*, article « Photographie ».
- FREUND (G.), *Photographie et Société*, Paris, Seuil (Points), 1974.
- GAYRAL (L.F.), « Les retours au passé », *La folie, le temps, la folie*, Paris, U.G.E., 10 × 18, 1979.
- Goux (J.J.), *Les Iconoclastes*, Paris, Seuil, 1978.
- HUSSERL, cité par Tatossian (A.), « Aspects phénoménolo-

- giques du temps humain en psychiatrie ». *La folie, le temps, la folie*, Paris, U.G.E., 10 x 18, 1979.
- KRISTEVA (J.), *Folle vérité...* Séminaire de Julia Kristeva, édité par J.-M. Ribettes, Paris, Seuil (Tel Quel), 1979.
- LACAN (J.), *Le Séminaire, Livre XI*, Paris, Seuil, 1973.
- LACQUE-LABARTHE (Ph.), « La césure du spéculatif », *Hölderlin : l'Antigone de Sophocle*, Paris, Christian Bourgois, 1978.
- LEGENDRE (P.), « Où sont nos droits poétiques? », *Cahiers du Cinéma*, 297, février 1979.
- LYOTARD (J.F.), *La Phénoménologie*, Paris, P.U.F. (Que sais-je?), (1976).
- MORIN (Edgar), *L'homme et la mort*, Paris, Seuil (Points), 1970.
- PAINTER (G.D.), *Marcel Proust*, Paris, Mercure de France, 1966.
- PODACH (E.F.), *L'effondrement de Nietzsche*, Gallimard (Idées), 1931, 1978.
- PROUST, *A la recherche du temps perdu*, Paris, N.R.F. (Pléiade).
- QUINT (L.P.), *Marcel Proust*, Paris, Sagittaire, 1925.
- SARTRE (J.-P.), *L'Imaginaire*, Gallimard (Idées), 1940.
- SONTAG (Susan), *La Photographie*, Paris, Seuil, 1979.
- TRUNGPA (Chögyam), *Pratique de la voie tibétaine*, Seuil, Paris, 1976.
- VALÉRY (P.), *Œuvres*, tome I. Introduction biographique, N.R.F. (Pléiade).
- WATTS (A.W.), *Le Bouddhisme Zen*, Paris, Payot, 1960.

II. ALBUMS ET REVUES

- BERL (Emmanuel), *Cent ans d'Histoire de France*, Paris, Arthaud, 1962.
- NEWHALL (Beaumont), *The History of Photography*, The Museum of Modern Art, New York, 1964.
- Creatis*, n° 7, 1978.
- Histoire de la Photographie française des origines à 1920*, Creatis, 1978.
- André Kertész, *Nouvel Observateur*, Delpire, 1976.
- André Kertész, Centre national d'Art et de Culture Georges Pompidou, Contre-Jour, 1977.
- Nadar, Turin, Einaudi, 1973.
- Photo*, n° 124 (janvier 1978) et n° 138 (mars 1979).
- Photo-Journalisme*, Fondation nationale de la Photographie (Exposition, Musée Galliera, nov.-déc. 1977).
- Rolling Stone* (U.S.A.), 21 oct. 1976, n° 224.
- August Sander, *Nouvel Observateur*, Delpire, 1978.
- Spécial Photo*, *Nouvel Observateur*, n° 2, nov. 1977.

PHOTOGRAPHES CITÉS

Apestéguy, 58
Avedon, 61, 125, 157, 169, 171
Atget, 34
Boucher, 34
Boudinet, 9
Clifford, 66
Daguerre, 55
Duane Michals, 77
Edgerton, 58, 122
Gardner, 148
Gilden, Bruce, 79
Hine, 82, 89
Kertész, 59, 65, 74, 80, 129, 131, 175
Klein, 52, 59, 74, 79
Krull, 34, 59
Lartigue, 130
Mapplethorpe, 34, 36, 55, 71, 84, 95, 182
Nadar, 52, 61, 84, 109, 157, 171
Niepce, 54, 55, 135
Puyo, 180
Salzmann, 151
Sander, 61, 63
Stieglitz, 34
Van der Zee, 73, 87
Wessing, 44, 72
Wilson, 91

ILLUSTRATIONS

Daniel Boudinet : <i>Polaroid</i> , 1979	9
Alfred Stieglitz : <i>Le terminus de la gare à chevaux</i> (New York, 1893) (© Museum of Modern Art, New York)	35
Koen Wessing : <i>Nicaragua, L'armée patrouillant dans les rues</i> , 1979	43
Koen Wessing : <i>Nicaragua, Parents découvrant le cadavre de leur enfant</i> , 1979	45
William Klein : <i>Premier Mai à Moscou</i> , 1959	53
Richard Avedon : <i>William Casby, né esclave</i> , 1963	62
August Sander : <i>Notaire</i> (par courtoisie de Sander Gallery, Washington)	64
Charles Clifford : <i>Alhambra (Grenade)</i> , 1854-1856	67
James van der Zee : <i>Portrait de famille</i> , 1926	75
William Klein : <i>New York, 1954 : Le quartier italien</i>	76
André Kertész : <i>La Ballade du violoniste</i> , Abony, Hongrie, 1921	78
Lewis H. Hine : <i>Débiles dans une institution</i> , New Jersey, 1924	83
Nadar : <i>Savorgnan de Brazza</i> , 1882 (© Arch. Phot. Paris/S.P.A.D.E.M.)	85

Robert Mapplethorpe : <i>Phil Glass et Bob Wilson</i>	86
G.W. Wilson : <i>La Reine Victoria</i> , 1863 (reproduite avec la gracieuse permission de Sa Majesté la Reine Elizabeth II)	92
Robert Mapplethorpe : <i>Jeune homme au bras étendu</i>	94
Nadar : <i>Mère ou femme de l'artiste</i> (© Arch. Phot. Paris/S.P.A.D.E.M.)	108
André Kertész : <i>Ernest</i> , Paris, 1931	132
Nicéphore Niepce : <i>La Table mise</i> , alentour 1822 (Musée Nicéphore Niepce)	137
Alexander Gardner : <i>Portrait de Lewis Payne</i> , 1865	149
Nadar : <i>Marceline Desbordes-Valmore</i> , 1857 (© Arch. Phot. Paris/S.P.A.D.E.M.)	158
Photo privée : collection de l'auteur	163
Richard Avedon : <i>A. Philip Randolph</i> (The Family, 1976)	172
André Kertész : <i>Piet Mondrian dans son atelier</i> , Paris, 1926	173
André Kertész : <i>Le petit chien</i> , Paris, 1928	174

Les Cahiers du cinéma et l'auteur remercient vivement les artistes qui ont bien voulu les autoriser à reproduire certaines de leurs œuvres, ainsi que les différents organismes qui ont apporté leur concours à l'illustration de ce volume.

TABLE

I.

1. Spécialité de la Photo.	13
2. La Photo inclassable.	14
3. L'émotion comme départ.	20
4. <i>Operator</i> , <i>Spectrum</i> et <i>Spectator</i> .	22
5. Celui qui est photographié.	24
6. Le <i>Spectator</i> : désordre des goûts.	33
7. La Photographie comme aventure.	37
8. Une phénoménologie désinvolte.	40
9. Dualité.	42
10. <i>Studium</i> et <i>Punctum</i> .	47
11. Le <i>Studium</i> .	50
12. Informer.	52
13. Peindre.	54
14. Surprendre.	57
15. Signifier.	60
16. Faire envie.	66
17. La Photographie unaire.	69

18. Co-présence du <i>Studium</i> et du <i>Punctum</i>	71
19. Le <i>Punctum</i> : trait partiel.	73
20. Trait involontaire.	79
21. <i>Satori</i> .	80
22. Après coup et silence.	84
23. Champ aveugle.	89
24. Palinodie.	95

II.

25. « Un soir... »	99
26. L'Histoire comme séparation.	100
27. Reconnaître.	103
28. La Photographie du Jardin d'Hiver.	105
29. La petite fille.	111
30. Ariane.	114
31. La Famille, la Mère.	115
32. « Ça a été »	119
33. La pose.	122
34. Les rayons lumineux, la couleur.	126
35. L'Étonnement.	129
36. L'authentification.	133
37. La stase.	139
38. La mort plate.	143
39. Le Temps comme <i>punctum</i> .	148
40. Privé/Public.	151
41. Scruter.	154
42. La ressemblance.	157

43. Le lignage.	160
44. La chambre claire.	164
45. L'« air ».	166
46. Le Regard.	171
47. Folie, Pitié.	176
48. La Photographie domestiquée.	180

Références :

i. Ouvrages.	185
ii. Albums et Revues.	187

<i>Photographes cités</i>	188
---------------------------	-----

<i>Illustrations</i>	189
----------------------	-----

DU MÊME AUTEUR

Aux éditions du Seuil

LE DEGRÉ ZÉRO DE L'ÉCRITURE. *Coll. Pierres vives*, 1953.
Coll. Points, 1972.

MICHELET PAR LUI-MÊME. *Coll. Écrivains de toujours*, 1954.

MYTHOLOGIES. *Coll. Pierres vives*, 1957. *Coll. Points*, 1970.

SUR RACINE. *Coll. Pierres vives*, 1963. *Coll. Points*, 1979.

ESSAIS CRITIQUES. *Coll. Tel Quel*, 1964.

CRITIQUE ET VÉRITÉ. *Coll. Tel Quel*, 1966.

SYSTÈME DE LA MODE. 1967.

S/Z. *Coll. Tel Quel*, 1970. *Coll. Points*, 1976.

SADE, FOURIER, LOYOLA. *Coll. Tel Quel*, 1971.

LE PLAISIR DU TEXTE. *Coll. Tel Quel*, 1973.

ROLAND BARTHES. *Coll. Écrivains de toujours*, 1975.

FRAGMENTS D'UN DISCOURS AMOUREUX. *Coll. Tel Quel*, 1977.

LEÇON, 1978.

SOLLERS ÉCRIVAIN, 1979.

Aux éditions Skira

L'EMPIRE DES SIGNES. *Coll. Sentiers de la Création*, 1970.